

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Vagner Rodrigues

A EXPANSÃO DO TANGO NA CIDADE DE SÃO PAULO:
um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Vagner Rodrigues

**A EXPANSÃO DO TANGO NA CIDADE DE SÃO PAULO:
um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação e Semiótica, sob a orientação do Prof. Dr. Amalio Pinheiro.

São Paulo

2012

BANCA EXAMINADORA

***Aos Milongueiros
da cidade de São Paulo***

AGRADECIMENTOS

Aos amigos mestiços do grupo de pesquisa Comunicação e Cultura: Barroco e Mestiçagem.

Ao CNPQ pela bolsa de estudos.

Ao meu orientador, Amalio Pinheiro, pela parceria desses quatro anos de intensa reflexão.

À Helena Katz, que sempre me incentivou e dançou junto comigo em muitas passagens da tese.

À Christine Greiner, que me inspirou e contribuiu bastante com suas ideias.

Aos ilustres do Centro de Estudos em Dança: Rosa Hércules, Raul Rachou, Ana Teixeira, Inês Correa, Dora Leão, Lenira Rengel, Maíra Espanghero, Marcos Sobrinho, Helena Bastos e aos saudosos Maurício e Humberto da Silva.

À minha parceira de tango Luciana Mayumi.

À Maria Antonia, minha mãe.

Aos milongueiros e milongueiras: Margareth Kardosh, Vitor Costa, Pietro, Walter Manna, Omar Forte, Thelma Pessi, Wilson Pessi, Negrito, Virginia Holl, Nelson, Márcia e Milton Saldanha.

Aos amigos de todas as horas: Peti Costa, Luciana Abel Arcuri, Pepe Cisneros, Tatiana Melitello, Janaina, Suely Vazamim, Sidnei Peres, Laudo Bonifácio Junior, Silvia, Pavan, Careimi Ludwig Assmann, Marici Heintz, Luiz Wever, Marisa Lambert, Cássia Borges, Laura Leme, Odailton Pollon e Katiane.

Ao Márcio Honório de Godoy, pelas dicas da qualificação.

Ao Luís, que revisou com carinho toda a tese.

Aos alunos do SPAC: Cavalcante, Magali, Vera, Beatriz, Alícia, Marujo, Angela, Ilsa, Gilda e Márcia.

Aos alunos do Nikey: Keiji Terahata, Alcides Honda, André Nuvens, Lucylene Shimizu, Cristiane Shimizu, Tiana Sula, Vanderlei Sula, Susan Castanho, Lucia Sagawa, Adalberto Elias, Linda Griggio, Saul Maguil, Artur Silva e Santana.

À Escola de Dança Ruth Rachou

Aos tradutores de plantão: Alicia, Marujo, Beatriz, Fábio e Elen.

RODRIGUES, Vagner. *A expansão do tango na cidade de São Paulo: um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos*. 2012. 133 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Programa de pós-graduação em Comunicação e Semiótica – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

RESUMO. O objeto da pesquisa é a expansão do tango em bailes paulistanos, nas décadas de 1950 e 1960, e seu retorno em 1990. A análise associa tal fenômeno a processos tradutórios relacionados às mídias, aos ambientes midiáticos e à semiosfera cultural. A investigação se apoia nessas prerrogativas para fazer uma reflexão sobre a capacidade de sobrevivência do tango na cultura, já que foi difundido através das rádios brasileiras a partir de 1950, migrou para os bailes de São Paulo pelas orquestras que faziam sucesso à época e posteriormente ressurgiu em 1990, continuando em franca expansão na década de 2000. A hipótese é de que o tango vem criando estratégias de permanência na cidade, contando com a ambiência midiática proporcionada pelo baile. O objetivo geral é analisar a vinculação entre o tango e as mídias. O objetivo específico é analisar as estratégias de mediação e divulgação ocorridas em bailes de tango na cidade de São Paulo e atestar que os mesmos se articulam como proliferadores da música e da dança. Para tal são utilizados os conceitos da área da comunicação. Baseada nas teorias sobre mestiçagem desenvolvida por Amalio Pinheiro (2004, 2006, 2007), na teoria do corpomídia gestada por Helena Katz e Christine Greiner (2001, 2002, 2005), na semiótica da cultura (LOTMAN, 1996) e nas abordagens referentes à comunicação, cultura e mediação (MARTÍN-BARBERO, 2002, 2008), a pesquisa pretende demonstrar como a linguagem do tango na música e na dança vem sendo abrigada em bailes da cidade no decorrer do tempo.

Palavras-chaves. Mídia, Ambiente Midiático, Comunicação, Tango, Mestiçagem, Corpomídia.

ABSTRACT. The objective of this research is the analysis of the expansion of tango balls in São Paulo during the 1950s and 1960s, followed by a relative decline and then a vigorous return in 1990s. The analysis relates this phenomenon to the translation processes related to media, the media environments and cultural semiosphere. The research uses these basis to reflect about the survivability of tango in culture, since it has been broadcasted by brazilian radio stations in the 1950s and 1960s, migrated to dance balls in São Paulo, with performances by the most successful orchestras of the time and, after a two-decade decline, re-emerged in 1990s and persisted to boom through the 2000s. The main hypothesis sustains that tango has been creating strategies to remain in the city culture, relying in the ambience provided by the dancing balls. The overall goal of the research is to analyze the link between tango and media, emphasizing the media dissemination strategies that took place in tango dancing balls in São Paulo and demonstrating that these strategies are articulated to propagate tango music and dance. In order to show how the language of tango is being housed in the city's dancing balls over time, this research employs concepts from the theory of communication such as the theory of cultural mestizaje developed by Amalio Pinheiro (2004, 2006, 2007), the theory of bodymedia by Helena Katz and Christine Greiner (2001, 2002, 2005), the semiotics of culture (LOTMAN, 1996) as well as other approaches regarding communication, culture and mediation (MARTIN-BARBERO, 2002, 2008).

Keywords. Media, Mediatic Environment, Communication, Tango, Mestizaje, Bodymedia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO I	
1. A DANÇA DE SALÃO: O TANGO E SEUS DESDOBRAMENTOS MISTIÇOS NA AMÉRICA LATINA	13
1.1. O tango de salão e suas fronteiras semióticas	23
1.2. O corpo, o tango e a cidade de Buenos Aires	30
1.2.1. A construção do tango de salão	39
CAPÍTULO II	
2. O TANGO NAS MÍDIAS	44
CAPÍTULO III	
3. TRAVESSIAS DO TANGO	57
3.1. As primeiras danças de salão brasileiras	57
3.2. Travessias do tango pelo mundo	67
3.3. Travessias do tango entre São Paulo e Buenos Aires	70
3.4. O retorno do tango na Argentina: breve histórico.....	76
3.5. A expansão do tango em São Paulo.....	81
3.6. Exemplos de bailes e práticas de tango na cidade de São Paulo.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
BIBLIOGRAFIA	102
APÊNDICES	106

INTRODUÇÃO

Essa tese é estruturada em três capítulos.

O capítulo 1, “A dança de salão: o tango e seus desdobramentos mestiços na América Latina”, é dividido em quatro itens.

O primeiro item trata da contribuição cubana para o tango argentino e trilha os caminhos de ida e volta da habanera, quando sai de Havana, passa pela Espanha e retorna para a América Latina, até chegar à cidade de Buenos Aires. Por ser escassa a bibliografia sobre o início da dança de salão na América Latina, resolvemos apresentá-la a partir de um estudo sobre a música cubana desenvolvido por Alejo Carpentier no livro *A Música em Cuba*. Encontramos uma fonte rica em detalhes acerca da evolução musical nesse país e citamos os momentos em que o autor argumenta a respeito da contradança francesa levada para Cuba e lá mestiçada. Carpentier demonstra minuciosamente como as transformações da música cubana se deram a partir das traduções culturais, mobilizando o acervo local com aquele vindo de outros lugares. O modo de abordar o tema, adotado pelo autor, está em sintonia com as outras escolhas epistemológicas dessa tese. Enfim, foi uma investigação de aproximação, na qual os acontecimentos ocorridos com a música serviram de guia para apontar a sequência de desdobramentos da dança de salão e verificar que a linguagem da mesma se espalha pelo mundo em fragmentos que posteriormente podem ser reaproveitados em outras danças, como no caso do tango.

No item 1.2, “O tango de salão e suas fronteiras semióticas”, os conceitos da semiótica da cultura desenvolvidos por Iuri Lotman, tais como semiosfera, texto, fronteira e memória, são usados para apontar que as fronteiras entre a dança do tango e a música foram lugares de troca entre essas duas linguagens; que o tango está situado como parte da semiosfera que corresponde ao universo das danças de salão; e que o passo na dança de salão funciona como um dispositivo de memória coletiva, capaz de traduzir, via fronteira e memória, os movimentos corporais e formar vocabulários específicos em cada dança.

O item 1.3, “O corpo, o tango e a cidade de Buenos Aires”, é dividido em dois subitens. No primeiro foi realizado um recorrido histórico do tango entre o final do século XIX e início do século XX na Argentina. Ao mesmo tempo, foram usados os conceitos apresentados anteriormente, para correlacionar os acontecimentos

históricos com a semiótica da cultura. Apontamos a importância das imigrações espanholas e italianas para os bairros periféricos de Buenos Aires e as contribuições dessas massas no surgimento do tango. Realizamos, rapidamente, um contraponto com as ideias de Bruno Latour a respeito do “pensamento moderno”, para justamente reafirmar que a cultura na América Latina, e por consequência o tango, se desenvolveu com procedimentos de montagem, não binários de partida. O objetivo foi demonstrar que o tango se fez a partir da tradução daquilo que na cultura, de maneira geral, já estava presente em diversas outras linguagens, ou encontrava-se disperso na memória coletiva.

O segundo subitem, “A construção do tango de salão”, é um fechamento que na verdade se abre para novas perguntas. Discorre especificamente sobre a linguagem dos passos do tango. Foi uma investigação que se deu a partir da observação de bailes e experimentação prática da dança do tango nos dias atuais. Não encontramos na bibliografia nenhum estudo a respeito da estrutura dos movimentos do tango. Portanto, sentimos a necessidade de descrever seus passos e contextualizar o modo como eles se organizam no corpo. A hipótese é de que o modo como tal dança desenvolveu o vocabulário de passos, ao longo do tempo, refere-se justamente ao jeito mestiço de se aproveitar de fragmentos para compor as sintaxes. Demonstramos que os encaixes e a ocupação espacial interna/externa é obtida com fluxos de movimento em espiral. As dobras, curvas e retas dos movimentos foram ajustadas ao espaço apertado dos bailes. Analogamente, seria algo parecido com as incrustações encontradas na marchetaria. Utilizamos os estudos sobre mestiçagem desenvolvidos por Amalio Pinheiro e o conceito de corpomídia gestado por Helena Katz e Christine Greiner.

O capítulo 2, “O tango nas mídias”, é dedicado à expansão do tango nas mídias entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, na cidade de Buenos Aires. Novamente os aspectos históricos do tango são lidos com ênfase nos desdobramentos de linguagem, formas de comunicação e o ambiente urbano. É apresentada a migração rural/urbana e as transformações nas maneiras de cantar e tocar vindas com a mudança de ambiente. Fase de transição entre o *payador* e o cantor de tango. A proliferação dos primeiros tangos acontecia pela transmissão oral e dependia somente da memória de seus músicos. Com o aparecimento da impressão gráfica de letras e códigos cifrados de música, as composições conseguiram maior longevidade e também modificaram seus temas. Para

exemplificar, traduzimos para a língua portuguesa a canção “La Morocha” que trata de um tema de amor. Com o aparecimento do disco e do rádio, o tango se massifica e passa a transitar em todos os extratos sociais de Buenos Aires e também se internacionaliza, chegando à França, assim como a outras cidades do mundo.

No que se refere ao Brasil, o segundo capítulo serve de trampolim para o próximo, quando discutimos a chegada do tango pelo rádio à cidade de São Paulo.

O capítulo 3, “Travessias do Tango”, tem como mote as travessias do tango entre São Paulo e Buenos Aires em dois momentos distintos: com o auge das rádios na década de 1950 e início dos anos 1960 e seu retorno a partir da década de 1990.

O item 3.1, “As primeiras danças de salão brasileiras”, é um histórico das primeiras danças de salão no Brasil. Enfatizamos a capacidade devoradora da cultura brasileira, por percebermos que desde então já havia, na paisagem cultural da cidade do Rio de Janeiro, diferentes danças desse tipo, fossem elas nacionais ou vindas de fora. Fatos correlacionados ao tipo de colonização ocorrido aqui, assim como ao processo de transformação da cidade no século XIX com a chegada da família Real Portuguesa. Aproveitamos da obra *Memórias de um Sargento de Milícias* algumas passagens que, apesar de serem fictícias, serviram como crônica urbana de fatos que não encontramos na bibliografia. Especulamos sobre a transferência das danças de salão da elite carioca para as ruas e praças da cidade, fazendo uma analogia com o futebol brasileiro nos primeiros tempos. Para tal, utilizamos algumas considerações encontradas no livro *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. Traçamos o surgimento do samba com seus antecessores diretos: as polcas e os maxixes.

No item 3.2, “Travessias do tango pelo mundo”, abordamos a migração do tango para Paris na primeira década do século XIX.

No item 3.3, “Travessias do tango entre São Paulo e Buenos Aires”, apresentamos, rapidamente, a formação da cidade de São Paulo a partir do século XIX. Em meados de 1940 a cidade se transformou num polo industrial e financeiro. A partir daí, a região central passa a ter relevância e atrai a elite para suas imediações. Em 1950, a vida cultural da cidade se expande com inúmeros bares, boates, cabarés, restaurantes e bailes. O tango é tocado ao vivo pelas orquestras e dançado principalmente em forma de show. Musicalmente, a popularidade do tango estava associada à sua veiculação no rádio.

No item 3.4, “O retorno do tango na Argentina: breve histórico”, destacamos a volta do tango nos anos 1980, depois de sua progressiva decadência a partir da década de 1960.

O item 3.5, “A expansão do tango em São Paulo”, contextualiza a dança de salão em São Paulo e insere o tango nessa trama para configurar um panorama dos diferentes ambientes de baile espalhados pela cidade. Dividimos as danças de salão em duas vertentes: a primeira está localizada principalmente nos bairros de periferia com o forró e o samba-rock. A segunda se difunde pelas escolas de dança em bailes organizados por tais instituições. Nesse mesmo item citamos os depoimentos de pessoas que fizeram parte do retorno do tango show em São Paulo, ocorrido a partir da década de 1990. Dançarinos como Rock, Cleonice, Mantega e Paiva são lembrados como os precursores da volta do tango. Lugares como Avenida Club, Café Piu Piu e a pizzaria Carlos Magno são citados como pontos de encontro entre os tangueros da cidade nesse período. Conceituamos essa passagem como um momento de transição entre o tango show e tango de salão, observando que se tratou de uma transição vinculada à expansão das escolas de dança e ao intercambio cultural entre dançarinos brasileiros e portenhos.

No item 3.6, “Exemplos de bailes e práticas de tango na cidade de São Paulo”, apresentamos os tipos de bailes de tango e a forma como são organizados.

CAPÍTULO I

1. A DANÇA DE SALÃO: O TANGO E SEUS DESDOBRAMENTOS MISTIÇOS NA AMÉRICA LATINA

Em estudos sobre mestiçagem¹, a cultura pode ser analisada micro e macro estruturalmente. Com este olhar é possível discutir como e por que as linguagens de um determinado objeto se transformam ao longo do tempo após traduzirem e combinarem seus códigos internos com outros vindos de fora. Partimos da ideia de que “tudo que é macro é micro e tudo que é externo é interno, desde que bem bordado, tecido no mosaico, por tensões em suspensão” (PINHEIRO, 2009, p. 13). Em nosso estudo, os conceitos sobre mestiçagem serão de extrema importância, pois ajudam a entender certas questões relativas aos procedimentos de montagem do tango. Além disso, fornecem instrumentação teórica para verificar a abrangência desse fenômeno em esferas amplas, associadas aos ambientes citadinos, tipos de colonização e processos civilizatórios, como também em esferas específicas, tais como: bailes, música, corpo e dança. Para correlacionar estas instâncias é fundamental observar no universo do tango aquilo que na cultura é nomeado nos estudos semióticos como “sistemas e subsistemas de signos” (PINHEIRO, 2007, p. 69)

Tais processos se constituem especialmente a partir de três categorias antropológicas, fundantes e interdependentes: o migrante, o mestiço e o aberto. A primeira determina a mobilidade e a montagem produtivas entre códigos e linguagens antes inimigas ou heterogêneas; a segunda trata de engastar mosaicos de alta complexidade, das mais diversas e divergentes culturas, indo além das identidades; a terceira exacerba as relações entre natureza e cultura, entre o dentro e o fora, entre a casa e a rua. (PINHEIRO, 2007, p. 69)

Reforçando o aspecto migrante citado acima, a mestiçagem não acontece pela simples soma, subtração ou síntese entre códigos distintos, logo, não é “a dissolução de elementos em uma totalidade unificada, a resolução eufórica das

¹ Vale destacar que este conceito diz respeito às transformações culturais e não às mesclas “raciais”, biológicas, ou seja, estamos falando prioritariamente de linguagens e não de aspectos geneticamente herdados.

contradições em um conjunto homogêneo”² (LAPLANTINE; NOUSS, 2007, p. 23). Portanto, na presente análise, o tango não será visto como uma unicidade, pois trata-se de uma rede textual complexa, coletiva e anônima³ que não cabe em lentes epistemológicas, políticas ou de senso comum preocupadas apenas em recuperar a hipotética e ilusória matriz de seu surgimento.

A tendência a construir a cultura pelo viés da sintaxe tradutória é um procedimento de base na América Latina, ou seja, no nosso continente o processo de criação de textos foi multifacetado, portanto não preferencialmente binário, onde o que vigora é a separação

Aqui, dado o caráter súbito e excessivo das contaminações entre códigos, séries e linguagens, os processos dinâmicos de produção só dependem episódica e tangencialmente do respeito às fronteiras que separam centro e periferia, antigo e novo: o encaixe de elementos e materiais díspares e diversos, barrocamente em dobra - e - curva, desde os utensílios domésticos às grandes catedrais, como “frase sintaticamente incorreta à força de se sobrecarregar elementos alógenos” (SARDUY, 1989, p. 97), expõe, nessa mescla radical, a inconsistência mal intencionada das generalizações usadas para descrever processos civilizatórios **de partida** não clássicos, portanto preferencialmente não binários. Basta consultar, entre tantos outros, no Aurélio, por exemplo, um verbete como tango (...) (PINHEIRO, 2007, p. 18 – 19)

Na América Latina, “desde as primeiras províncias, as trocas fronteiriças entre centro e periferia já propiciavam uma mobilidade de arabescos aos espaços e textos (...)” (PINHEIRO, 2007, p. 25). Dentre muitas outras, uma característica é recorrente na mestiçagem e diz respeito ao relacionamento não hierárquico entre seus elementos constitutivos, ou seja para um sistema cultural mestiço se constituir é necessária uma combinação produtora de novas possibilidades, onde o que está em menor quantidade é tão importante, na mescla, quanto o que está em maior quantidade. Neste sentido todas as contribuições *migrantes* são significativas e o que era *heterogêneo* ou *inimigo* passa a desenhar *mosaicos* sintaticamente organizados. Nesta relação, os elementos participantes raramente permanecem iguais às suas configurações anteriores. De maneira geral, as culturas na América Latina tecem tal tipo de construção.

Não é caso, portanto, de exaltar no tango aquilo que seria mais italiano ou espanhol, por exemplo, já que estes imigrantes estavam presentes durante o

² “la disolución de elementos en una totalidad unificada, la resolución eufórica de las contradicciones en un conjunto homogéneo”.

³ O conceito de texto será apresentado no próximo ítem.

período de estruturação deste fenômeno na cidade de Buenos Aires no final do século XIX.

Os estudos teóricos e análises concretas sobre as culturas e seus textos se complicam quando se trata de regiões ou processos civilizatórios (península Ibérica, 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, p. 70)

O aspecto devorador da cultura na América Latina fez emergir no ambiente urbano muitas práticas plurais. Foi o que ocorreu com as primeiras danças de salão que vieram para nosso continente, trazidas pela aristocracia europeia há mais de duzentos anos. Ganharam novos desdobramentos ao migrarem dos salões de baile das altas classes para o convívio popular. As cidades de Buenos Aires, Havana e Rio de Janeiro abrigaram, cada uma a seu modo, diferentes tipos de danças de salão, e mestiçaram as outras danças que já transitavam no ambiente citadino, fazendo emergir, respectivamente, o tango, o *son* e o samba⁴. O fato de a maioria das danças de salão existentes terem sido geradas na América Latina leva a uma pergunta: por que o continente teve e continua com tamanha capacidade de proliferar as danças de salão? Não há, na literatura consultada, apontamentos sobre esta indagação, no entanto, algumas pistas podem colaborar com essa questão, e referem-se ao barroquismo proliferante apontado por Carpentier (2007, p. 270), quando apresenta certos ritmos produzidos na América Latina.

Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileiro, foram invadindo o mundo com seus ritmos, seus instrumentos típicos e seus arsenais de percussão, hoje incorporados por direito próprio aos conjuntos sinfônicos. E agora são músicas do México, da Venezuela, dos Andes (e um tango renovado em sonoridade e estilo) as que se escutam em toda parte, com seus bandoneons, violões, quenás, harpas *llaneras*... Todas musicadas devida à inventividade de músicos semicultos, populares, popularescos, ou como queiram nomear certos acadêmicos, doutores em arte de harmonia, contraponto e fuga. Porém, música que na verdade foi muito mais útil para a afirmação de um sotaque nacional nosso, do que certas “sinfonias” sobre temas indígenas, incontáveis rapsódias orquestradas com grande fundo folclórico, poemas sinfônicos de inspiração vernácula (tremendamente impressionistas, quase sempre...) que só ficam como documento, título histórico local, em arquivos de conservatório... Porque há algo evidente na música latino-americana: é necessário aceitá-la, em bloco tal como ela é, admitindo-se que suas mais originais expressões tanto podem vir da rua como das academias.⁵ (CARPENTIER, 2007, p. 270)

⁴ Detalhes sobre a dança de salão no Brasil serão abordados no terceiro capítulo.

⁵ “Habanera, tango argentino, rumba, guaracha, bolero, samba brasileña, fueron invadiendo el mundo con sus ritmos, sus instrumentos típicos, sus ricos arsenales de percusión hoy incorporados por derecho propio a la batería de los conjuntos sinfónicos. Y ahora son música de México, de

O modo como o tango, em seu viés musical e de dança, se expandiu, ao longo do tempo, dentro e fora da Argentina, revela um alto grau de soluções adaptativas, pois o fato de permanecer como prática corrente até os dias atuais só é possível quando se reinventa o próprio fazer e incorporam-se, o novo com o antigo, o clássico com o popular. Está em jogo uma sintaxe tradutória complexa que é facilitada quando as fronteiras entre as linguagens permitem um deslocamento de códigos que estão presentes nas diferentes instâncias de um mesmo objeto. O jeito de tocar e os modos de dançar são exemplos.

Historicamente, a dança de salão é também nomeada como dança social. O termo “social”, relacionado à dança aparece pela primeira vez na Europa e refere-se a tipos de dança grupais praticadas por casais nos salões da nobreza no século XV. Posteriormente vieram o minueto e a contradança, em meados do século XVII. A primeira dança de salão de par enlaçado registrada historicamente foi a valsa. Surgiu em 1780 na Alemanha e possui três características que a diferenciam de todas as danças praticadas em salões até então: não é grupal, os pares são enlaçados pelo abraço aberto e não há uma sequência coreográfica preestabelecida. Cada par é independente e desenvolve os passos de acordo com sua posição no espaço. Portanto, a valsa inaugura uma nova maneira de organizar a dança no baile e permite maior autonomia, diferente dos primeiros balés dançados para o rei, com hierarquias e sequências de movimentos repetidas. Os casais passaram a dançar seguindo um círculo em volta do salão, cada par é independente e rodopia sem a necessidade de sincronizar-se ritmicamente com os outros. Seguida da valsa, surge, na Boêmia, em 1830, a polca, que se difunde pela Europa.

A contradança, o minueto, a valsa e a polca chegam às Américas entre os séculos XVIII e XIX, primeiramente através da colonização e posteriormente pela imigração. Como consequência, o final do século XIX e início do XX são marcados

Venezuela, de Los Andes (y un tango renovado en sonoridad y estilo) las que se escuchan en todas partes, con sus bandoneones, guitarras, quenás de muy viejo abolengo, arpas llaneras... Música toda, debida a la inventiva de músicos semicultos, *populares*, *populacheros*, o como quieran llamarlos ciertos mesteres de clerecía, doctos en artes de armonía, contrapunto e fuga. Pero música que fueron mucho más útiles, para decir la verdad, a la afirmación de un acento nacional nuestro, que ciertas “sinfonías” sobre temas indígenas, incontables rapsodias orquestales de gran trasfondo folklórico, poemas sinfónicos de inspiración vernácula (tremendamente impresionistas, casi siempre....) que sólo quedan como documento, títulos de referencia, jalones de historia local, en los archivos de conservatorio.... Porque hay algo evidente: a la música latino – americana hay que aceptarla en bloque, tal y como es, admitiéndose que sus más originales expresiones lo mismo pueden salirle de la calle como venirle de las academias.”

historicamente pela emergência e proliferação das primeiras danças de salão americanas. Foi neste momento que os procedimentos mestiços da cultura engendraram mesclas que transformaram quali-quantitativamente as danças de salão em cidades como Buenos Aires, Rio de Janeiro e Havana.

Há um percurso não linear da história destas danças durante os tempos. Tal trajetória não se deu gradativamente, uma etapa após a outra, numa sequência epocal. Houve simultaneidade e deslocamentos entre as linguagens musicais e dançantes que operaram uma complexa rede de diálogos. Ao consultar a literatura, há brechas que ainda não foram analisadas para se saber os descaminhos fragmentários da dança de salão. No entanto, a América Central, pelos registros disponíveis, parece ter sido o foco de mestiçagem que contaminou não só a dança de salão, mas as músicas que posteriormente migraram para outras nações.

Dando início aos descaminhos, a contradança foi de vital importância para a construção do universo musical e dançante na ilha de Cuba, mas antes de chegar neste país aportou na vizinha colônia de Santo Domingo no início do século XVIII, trazida pela emergente burguesia francesa.

Os costumes da colônia tinham sido modificados, não há de se esquecer disso, por uma casta burguesa que trazia consigo os hábitos generalizados nos modestos castelos de Pergord ou de Gascuña e nos salões provincianos. É por isso que a *contradanza*, baile burguês que não chegou a Versalles e que foi desprezado pelos Destouches e pelos Campra, tivesse sido logo o máximo adorno dos bailes do Cabo Francês e de Port-au-Prince. Com sua origem na *country-dance* inglesa, levada a Holanda e a França no final do século XVII, a *contradanza* havia adquirido carta de cidadania francesa, difundindo-se principalmente na classe média. Era um honesto baile de figuras, com certa galanteria comedida, que não exigia grande habilidade coreográfica por parte dos dançarinos.⁶ (CARPENTIER, 1972, p. 125-126)

Com o passar do tempo, esta dança transbordou dos salões das elites e popularizou-se pelo contato com os ritmos dos negros escravizados. Neste trânsito de ambiente ganhou novos elementos sonoros e coreográficos.

A inclusão do bongô na música cubana é um exemplo de como os mecanismos de tradução cultural mestiços da América Latina se alimentam de

⁶ “Las costumbres de la colonia habían sido modificadas, no hay que olvidarlo, por una casta burguesa que traía consigo los hábitos generalizados en los modestos castillos del Périgord o de Gascuña y en los salones provincianos. De ahí que la *contradanza*, baile burgués que no llegó a Versalles y que desdeñaron los Destouches y los Campra, fuese pronto el máximo adorno de los bailes del Cabo Francés y de Port-au-Prince. Salida de la *country-dance* inglesa, llevada, a Holanda y Francia a fines del siglo XVII, la *contradanza* había adquirido carta de ciudadanía francesa, difundiendo principalmente en la clase media. Era un honesto baile de figuras, con cierta galantería buenaza, que no exigía gran habilidad coreográfica por parte de los bailadores.”

novas contribuições e movimentam a cultura de maneira rítmica, lúdica e erótica, quando um novo elemento é incluído. Este instrumento foi muito importante para a associação do movimento corporal da dança à batida percussiva da música. Isso mostra como a construção das culturas mestiças se aproveita de novos elementos para incluir e gerar outras possibilidades de linguagem.

Os ritmos e as peles do bongô são como ondulações de humanidade despida, como batidas de sangue ardente que incendeia e requeima os sentidos. O bongô é o coração do ser mulato. A mulatez flui dos ventrículos do bongô como sangue febril ao paroxismo copulativo da rumba. Nos sons do bongô não há lirismos bucólicos, nem românticos, nem choros, nem ais, nem lamentos, nem trovas, nem sequer sons de ninar, como os que escapam das cordas do violão, segundo Manuel Machado; não há nos reaquecidos couros do bongô as melodias de amor que se deseja e expressa, mas o ritmo que se realiza e vive. Suas notas repetitivas e de mesma duração encrespam como o desmaio do orgasmo criador. E nesta carnalidade de entranhas palpitantes as pessoas dançam entregues a um ritmo eterno.⁷ (ORTIZ, 1995, p. 19 - 20)

Por parte da dança, há poucos registros históricos, o que torna difícil a demonstração de sua construção ao longo do tempo. No entanto, pelas partituras musicais pode-se ter uma ideia aproximada do que ocorreu ritmicamente com os jeitos de dançar. Estes acontecimentos históricos ocorrem em Santo Domingo, antes da chegada em Cuba.

No fundo, a *contradanza*, respondia – embora com mais recato e regras - a um mecanismo análogo à *calenda*, o *congó*, e outras *rumbas* criadas pelos negros e mestiços na América. Essa dança coletiva e cheia de ação podia admitir licenças infinitas ao se popularizar. Por isso, os músicos negros de Santo Domingo a adotaram com entusiasmo, comunicando-lhe uma vivacidade rítmica ignorada pelo modelo original. As *contradanzas* de pequenos autores como Vicent, Séchard e outros (os grandes autores cultivavam este gênero), ao cair nas suas mãos adquiriram uma trepidação singular, que enchia os compassos de pontuações e semicolcheias. O chamado “ritmo de tango” instalava-se nos baixos. A percussão acentuava as malícias dos violinistas negros, celebrados por Saint-Mery. Uma vez mais operava um processo de transsubstancialização, devido ao que Carlos Vega chama, tão corretamente de “a maneira de fazer”.⁸ (CARPENTIER, 1972, p. 126)

⁷ “Los ritmos e las pieles del bongó son como ondulaciones de humanidad desnuda, como latidos de sangre ardiente que enciende y requema los sentidos. El bongó es el corazón de la mulatería. La mulatez fluye de los ventrículos del bongó como sangre febricitante al paroxismo copulativo de la rumba. En los sonos del bongó no hay lirismos bucólicos ni románticos, ni llores, ni ayes, ni endechas, ni trovas, ni siquiera “arrullo blando”, como los que se escapan de las cuerdas de la guitarra, según Manuel Machado; no hay en los recalentados cueros del bongó las melodías del amor que se anhela y expresa, sino el ritmo del amor que se realiza y vive. Sus trémolos crisan como deliquio de orgasmo creador. Y en esa carnalidad de entrañas palpitantes las gentes bailan entregadas al ritmo eterno.”

⁸ “En el fondo, la *contradanza*, respondía -aunque con más recato y leyes- a un mecanismo análogo a la *calenda*, el *congó*, y otras *rumbas* creadas por los negros e mestizos en América. Esa danza colectiva y llena de acción podía admitir licencias infinitas al popularizar-se. De ahí que los músicos

Um fato histórico fez migrar esta dança para Cuba. Em 1793, a Convenção Nacional Francesa aboliu a escravatura em Santo Domingo e os brancos, que eram em menor número, sentiram-se ameaçados pelos seus antigos escravos. Houve uma debandada geral e os colonos que puderam alcançar os barcos se mudaram para Nova Orleans (Estados Unidos), mas os que só tinham à disposição as goletas se refugiaram na costa de Cuba. Muitos destes fugitivos aportaram em total miséria e demoraram a estabelecer-se economicamente neste país. As senhoras francesas que conheciam as letras e as artes logo formaram escolas de desenho, bordado, idioma, geografia, música e baile para sustentar suas famílias. Mas isso não foi tudo, os franceses construíram teatros improvisados onde se apresentavam dramas, comédias e óperas cômicas, além de um café chamado *Tívoli*, que oferecia concertos que terminavam invariavelmente com um *minué* (antes da chegada dos franceses, o *minué* era bailado somente por um círculo reduzido de aristocratas).

Na América, foi Cuba (especialmente Havana e Santiago) o ponto de encontro no qual vinham se concentrando fermentos musicais de procedência europeia e africana, além dos destilados na própria ilha. Iniciada já no século XIX, a *contradanza* europeia (uma dança popular de compasso ternário compartilhado por vários casais) experimentou uma série de transformações em seu suporte rítmico, levadas a cabo pelos músicos negros e mulatos das orquestras, das quais se originou uma *contradanza* especificamente havaneira.⁹ (RODRÍGUEZ, 1994, p. 122)

Na leva de imigrantes aportaram muitos negros, alguns vindos por fidelidade ao seus amos, outros para trabalharem como escravos domésticos. Eles levaram para Santiago e Havana os bailes e cantos de Santo Domingo, fato que contribuiu para a construção de mais dois tipos de *contradanza*: a 6 por 8 e a 2 por 4. Com a primeira, nasceram gêneros que hoje são conhecidos como: *la clave*, *la criolla* y *la guarija*. Da segunda: *la danza*, *la habanera* e *el danzón*. Um fato importante: *el danzon* era dançado por casais envolvidos pelo abraço e viria a substituir o baile de

negros de Santo Domingo la adoptaran con entusiasmo, comunicándole una vivacidad rítmica ignorada por el modelo original. Las contradanzas de pequeños autores como Vicent, Séchard y otros (los grandes autores no cultivaban este género), al caer entre sus manos adquirirían una trepidación singular, que llenaba los compases de puntillos y semicorcheas. El llamado "ritmo de tango" se instalaba en los bajos. La percusión acentuaba las malicias de los violinistas negros, alabados por Saint-Mery. Una vez más operaba un proceso de transubstanciación, debido a lo que Carlos Vega llama, tan acertadamente de "la manera de hacer."

⁹ "En América, fue Cuba (especialmente La Habana y Santiago) el punto de encuentro en el que venían concentrándose fermentos musicales de procedencia europea y africana, además de los destilados en la propia isla. Iniciado ya el siglo XIX, la contradanza europea (un popular baile de compás ternario compartido por varias parejas) experimentó una serie de transformaciones en su soporte rítmico, llevadas a cabo por los músicos negros y mulatos de las orquestras, de las que resultó una contradanza específicamente habanera."

figuras da contradança. O *danzón* foi considerado, até meados de 1920, o baile nacional de Cuba.

A verdade é que o *danzón*, tal como foi tocado a partir de 1880, é uma mera ampliação da *contradanza*, com as portas abertas a todos os elementos musicais que andavam pela ilha, quaisquer que fossem suas origens. Há uma total ênfase *saumelliana* em sua introdução de oito compassos [repetidos] que se inicia, muito frequentemente, como um tema de aspecto clássico – correspondendo, exatamente à *prima* da *contradanza*, apesar de seu novo título de introdução. Na segunda parte, “ou parte de clarinete”, trabalha-se quase sempre sobre o “*cinquillo*”. Volta-se à introdução, e passa-se à “parte do violino”, mais melódica, que faz às vezes do *adágio*, antes de fechar com o período inicial.¹⁰ (CARPENTIER, 1972, p. 238)

Em Cuba, devido ao fato de haver muitos e distintos estilos de música e dança, suas nomeações acabam sendo imprecisas. O *son*, que muitos pensam ter surgido por volta de 1920, era uma designação que, no século XVI, aludia a diferentes formas de música popular dançável.

O *son* tem os mesmos elementos constitutivos do *danzón*. Porém, ambos chegaram a se diferenciar totalmente, por uma questão de trajetória: a *contradanza* era uma dança de salão; o *son* era uma dança absolutamente popular. A *contradanza* era executada com orquestras. O *son* era canto acompanhado de percussão¹¹. (CARPENTIER, 1972, p. 244-245)

A confusão de nomes ocorreu com a habanera¹² também, quando esta música sai de Cuba para chegar à Europa e à América do Sul.

¹⁰ “La verdad es que el *danzón*, tal como se tocó a partir de 1880, es una mera ampliación de la *contradanza*, con las puertas abiertas a todos los elementos musicales que andaban por la isla, cualquiera que fuera su origen. Hay un neto acento *saumelliano* en su introducción de ocho compases (repetidos) que se inicia, muy a menudo, con un tema de catadura clásica – correspondiendo, exactamente a la *prima* de la *contradanza* a pesar de su título nuevo de *introducción*. En la segunda parte, “o parte de clarinete” se trabaja casi siempre sobre el *cinquillo*. Se vuelve a la *introducción*, y se pasa a la “parte de violín” más melódica, que hace de *adagio*, antes de cerrar con el periodo inicial.”

¹¹ “El *son* tiene los mismos elementos constitutivos del *danzón*. Pero ambos llegaron a diferenciarse totalmente, por una cuestión de trayectoria: la *contradanza* era baile de salón; el *son* era baile absolutamente popular. La *contradanza* se ejecutaba con orquestas. El *son* fue canto acompañado de percusión.”

¹² “También llamada en sus orígenes simplemente de danza, es heredera de la antigua *contradanza* enpañola; fuertemente diferenciada de sus iguales inglesas y francesas, llegó a Cuba como un baile enlazado, escrita en 2/4, y allí tomo carta de ciudadanía. Señala Fernando de Assunsao que la influencia “de la generación de bailes enlazados se produce en una suerte de segunda instancia o penetración repetitiva, a través de España, por el teatro de zarzuela, especialmente el genero chico y el de tonadillas: el vals, pero especialmente la mazurca y el *scottish* (convertido ya en ‘*chotis*’, en el bajo madrileño, en sus bodegones y vericuetos).”

O correto é que a *Habanera* nunca se constituiu como um tipo de música particular de Havana. Ocorreu algo parecido com o que foi o cubismo, nunca batizado de tal maneira pelos pintores que o criaram. Há tempos que a *contradanza* cubana tinha sido fortemente exportada como produto musical da ilha, reeditando-se no exterior sob o título de *Danza Habanera* (...) Na Espanha, costumavam ser apresentadas como *Danças Americanas* ou *Americanas*.¹³ (CARPENTIER, 1972, p. 276-277)

A habanera viajou pela América Latina e Espanha e, já mestiçada pelas idas e vindas, aportou em Buenos Aires contribuindo para a formação dos elementos constitutivos do tango.

O sucesso da *Habanera* fez com que ela se difundisse rapidamente pela América e Europa durante a primeira metade do século XIX, penetrando neste último continente através da Espanha, onde também foi conhecida como *tango americano*. A meados desse século, introduziu-se na *zarzuela*, veículo que a levaria de novo à América. A *habanera* persistiu na Europa como canção, modalidade que se criou após a dança [uma sequência temporal que se repetiria no tango portenho].¹⁴ (RODRÍGUEZ, 1994, p. 123)

Há grandes discussões a respeito da palavra tango. A expressão possui derivações e refere-se a coisas às vezes parecidas, por vezes muito distintas, tendo percorrido geograficamente ao longo da história vários ambientes culturais que ampliaram seus significados.

É o nome de um tipo de tambor usado na instrumentação musical africana (FERREIRA, 1988). O Dicionário da Real Academia Espanhola, em suas versões, o denomina de diferentes maneiras (SALAS, 1999). Em 1803 é registrado como osso ou pedra usado para um jogo de mesmo nome; em 1899 aparece como festa e baile de negros americanos e também música para estes bailes; em 1914 inclui etimologicamente ao *tangir*, que significa tocar ou apalpar; em 1925 é oficialmente mencionado como “tango argentino” com a frase: “baile de sociedade importado da América nos primeiros anos deste século”.

Em Cuba, as partituras do ano de 1803 intitulam de “tango” e “*habanera*” as mesmas músicas tocadas para se dançar as contradanças cubanas.

¹³ “Lo cierto es que la *habanera* no constituyó nunca un tipo de música peculiar de la Habana. Ocurrió con esto lo que con el cubismo, nunca bautizado de tal manera por los pintores que lo crearon. Hacía tiempo ya que la *contradanza cubana* se exportaba asiduamente, como producto musical de la isla, reeditándose en el extranjero bajo el título de *Danza habanera* (...) En España, solían presentarse *Danzas americanas* o *Americanas*.”

¹⁴ “El éxito de la *habanera* hizo que se difundiera con rapidez por América y Europa durante la primera mitad del siglo XIX, penetrando en este último continente a través de España, donde se conoció también como *tango americano*. A mediados de ese siglo se introdujo en la *zarzuela*, vehículo que llevaría de nuevo a América. La *habanera* persistiría en Europa como canción, modalidad que se creó con posterioridad al baile (una secuencia temporal que se repetiría en el tango porteño.”

Muitas são as razões que nos induzem a crer que o ritmo do tango deu-se a conhecer na América e não na península, e que foram os negros os principais responsáveis por sua difusão. Ademais, não se deve esquecer que as danças que nasceram no Novo Mundo, nos anos de colonização não eram muito diferentes entre si, apesar da diversidade de seus nomes.¹⁵ (CARPENTIER, 1972, p. 64)

No flamenco, o vocábulo “tango” aparece como um tipo de canto. É talvez o canto mais antigo de todo o espectro flamenco, mas que ao longo do tempo expandiu seu repertório sonoro em diversas modalidades regionais: em Cádiz, Sevilla, Jerez de la Frontera, Málaga, Granada ou Extremadura; diferenciando-se na estrutura e interpretação. Em sua maioria são cantos feitos para dançar (RODRÍGUEZ, 1994, p.195). Como vocábulos e expressões derivados de “tango” dentro do campo flamenco, conhecemos “tanguillo”, “tanguero,ra”, “tango lento” e “tango tiento”¹⁶ (RODRÍGUEZ, 1994, p. 196). O *tanguillo* pode ser um canto ou um baile, o primeiro é conhecido como *tanguillo de Cádiz*, com letras alegres e às vezes satíricas, o segundo como uma dança predominantemente Andaluz.

O *tanguillo* ou *tanguillo gaditano* percorreu diversos países latino-americanos e em cada qual desenvolveu sonoridades locais.

É difícil supor, pois, que o famoso *tanguillo gaditano* tenha imposto seu ritmo, em poucos anos, a um imenso setor geográfico do Novo Continente; manifestando-se com igual pujança na *bamba* mexicana, no *merengue* haitiano, na música brasileira, no *tango* argentino, etc., etc. Sua presença rítmica, na América, é muito anterior às primeiras menções que desta dança fizeram os espanhóis.¹⁷ (CARPENTIER, 1972 p. 63)

Para Carpentier (1972), certos elementos *habaneros* que constituíram a mescla do tango argentino no final do século XIX são provenientes da Espanha.

O tango, portanto, teve uma construção em rede com contribuições vindas de muitas partes. Dança mestiça que se observa desde suas pequenas estruturas de linguagem, como será visto no próximo item.

¹⁵ “Demasiadas son las razones que nos inducen a creer que el ritmo del tango se conoció en América que en la península, y que fueron los negros los principales responsables de su difusión. Además, no debe olvidarse que las danzas que nacieron en el Nuevo Mundo en los primeros tiempos de la colonización no eran muy distintas, unas de otras, a pesar de la diversidad de sus nombres.”

¹⁶ Como vocablos y expresiones derivados de “tango” dentro del campo flamenco, conocemos “tanguillo”, “tanguero,ra”, “tango lento” y “tango tiento”.

¹⁷ “Es difícil suponer, pues, que el famoso *tanguillo gaditano* haya impuesto su ritmo, en pocos años, a un imenso sector geográfico del Nuevo Continente; manifestándose con igual pujanza en la *bamba* mexicana, el *merengue* haitiano, la música brasileira, el *tango* argentino, etc., etc. Su presencia rítmica, en América, es muy anterior a las primeras menciones que de esta danza se hicieron en España.”

1.1. O tango de salão e suas fronteiras semióticas

Nos estudos sobre semiótica da cultura de tradição russa, o conceito de semiosfera (LOTMAN, 1996) é atribuído ao ambiente da cultura. O prefixo “semio”¹⁸ e o sufixo “fera”, vindos das palavras semiose e esfera, respectivamente, fazem analogia às camadas do globo terrestre chamadas de biosfera¹⁹ e referem-se ao conjunto das linguagens presentes na cultura e ao seu fluxo ininterrupto de trocas informacionais. Tal ambiência funciona a partir de três estruturas combinadas: texto, fronteira e memória.

Na etimologia,²⁰ a palavra “texto” vem do latim *texere*, que, nesse sentido, significa construir e tecer. Daí o uso da expressão para associar o ambiente cultural a um tecido repleto de tramas conectadas em rede. Toda gama de linguagens do tango (dança, poesia, música, baile, vestuário, etc.) pode ser entendida como um grande texto intercomplementar.

A cultura na sua totalidade pode ser considerada como um texto. Porém é extraordinariamente importante ressaltar que é um texto complexamente organizado, que se decompõe em uma hierarquia de “textos nos textos” e que forma complexos emaranhados de textos. Visto que a própria palavra “texto” carrega em sua etimologia o significado de emaranhado, podemos dizer que mediante essa interpretação devolvemos ao conceito “texto” seu significado inicial.²¹ (LOTMAN, 1996, p. 109)

O tango surgiu em Buenos Aires no final do século XIX e, como texto, construiu-se pela mestiçagem. Aos poucos, os elementos vindos da habanera cubana, do *candombe* e da *payada* foram tramando combinações e aglutinaram modos de organizar os ritmos sonoros foram constituindo a musicalidade do tango. Foi uma lenta e gradual mescla de linguagens, em que ritmos e jeitos de dançar diversos se encontraram para fazer emergir o tango como dança de salão. Na mestiçagem do tango, os textos não podem ser analisados com a hipótese de que primeiro surge a música e depois a dança, mas a partir de outra e relaciona-se a

¹⁸ “Semio- , uma transliteração latinizada da forma grega semeio, e os radicais parentes, sema(t) – e seman-, têm sido a base morfológica para várias derivações de vocábulos que dão nome às ciências semióticas.” (NOTH, 1995, p. 23)

¹⁹ O conjunto dos ecossistemas da terra, isto é, das regiões da crosta e da atmosfera terrestre ocupadas pelos seres vivos; ecosfera. (FERREIRA, 1988, p. 99).

²⁰ Referência extraída de <www.dicionarioetimologico.com.br/>. Acesso em: 12 dez. 2011.

²¹ “La cultura en su totalidad puede ser considerada como un texto. Pero es extraordinariamente importante subrayar que es un texto complejamente organizado que se descompone en una jerarquía de “textos en los textos” y que forma complejas entretrejeduras de textos. Puesto que la propia palabra “texto” encierra en su etimología el significado de entretrejedura, podemos decir que mediante esa interpretación le devolvemos al concepto “texto” su significado inicial.”

uma sincronia codependente. A hipótese é de que houve uma confluência simultânea entre dança e música, refazendo-se com o passar do tempo. Do contrário recairíamos na linearidade episódica dos fatos históricos, na qual um texto é completamente independente dos outros. O tango é dança e música ao mesmo tempo. Uma se refere à outra em suas construções ao longo da história.

Neste sentido, o conceito de fronteira colabora na análise do tango quando entendemos este fenômeno cultural como um texto formado por vários outros textos. Sua tessitura passa por filtros ou membranas de entrada e saída que organizam a entrada e saída de elementos microtextuais presentes na linguagem. Uma complexa sintonia entre danças, músicas e *acontecimentos* (LAPLANTINE; NOUSS, 2007) cotidianos.

A índole do acontecimento – que não a possui se esta é uma classificação – é ser imprevisível, exata antinomia do advento, do qual, por outro lado, procede etimologicamente. Precisamente dele surge e opera uma ruptura semântica, e o contraste é tão mais intenso na medida em que o acontecimento convida-se sem ser anunciado. Surge. Não vem; se uma chegada é antecipada por uma espera, não previne, sempre acontece. O acontecimento é o que não pode ser previsto, antecipado, nem mesmo colocado em categorias conhecidas de percepção e compreensão. É brecha, fissura, cesura, aquilo que se sabe sob seus passos ou que vem à tona. Não há acontecimento histórico se a história tem leis ou, somente se, depois ele a modificou.²² (LAPLANTINE; NOUSS, 2007, p. 39)

As músicas feitas para dançar são exemplos de textos fronteirços. No tango de salão os jeitos de compor e a linguagem da dança emergiram simultaneamente e foram alimentando-se reciprocamente para se organizarem como texto em zigzague, indo e voltando do corpo com os ritmos musicais. Possivelmente a comunicação entre os códigos sonoros e dançantes engendrou traduções que contribuíram para o aparecimento de novas maneiras tanto de compor quanto de dançar. Observando os casais dançando tango em um baile, percebe-se que a música é parte constitutiva daquele momento e não um apêndice descartável da trama. Por isso, o conceito geral de texto, poder ser aplicado ao tango, pois, numas das definições, o texto “não se apresenta como manifestação de uma única

²² “La índole del acontecimiento – que no la tiene si ésta es una clasificación – es ser imprevisible, exacta antinomia del advenimiento, del que sin embargo, procede etimológicamente. Precisamente de él surge y opera una ruptura semántica, y el contraste es tanto más intenso en la medida en que el acontecimiento se invita sin ser anunciado. Surge. No viene; si una llegada es precedida por una espera, no previene, siempre acaece. El acontecimiento es lo que no puede ser previsto, anticipado ni, sobre todo, integrable en categorías conocidas de percepción y de comprensión. Es brecha, fisura, cesura, aquello que se sabe bajo tus pasos o que te cae encima. No hay acontecimiento histórico si la historia tiene leyes o, sólo después, si la modificó.”

linguagem: para sua formação são necessárias, no mínimo, duas linguagens”²³ (LOTMAN, 1996, p. 96). Outra função “do texto é a geração de novos sentidos. Neste aspecto, o texto deixa de ser um elo passivo da transmissão de alguma informação constante entre a entrada (o remetente) e a saída (o receptor)”²⁴ (LOTMAN, 1996, p. 96).

Logo, na malha viva que compõe o universo da dança de modo geral, as danças de salão são ramos deste imenso crisol e o tango mais uma porção da trança. Os elementos presentes na dança organizam-se a partir de pelo menos quatro textos: corpo, movimento, linguagem e ambiente. Nos seus primórdios e até os dias atuais, as danças de salão se apresentam como obras traduzidas pela relação corpo/ambiente em vaivém, na qual o legado memorial presente coletivamente na cultura é constantemente mobilizado para fazer emergir outras danças ou promover certas alterações nas já existentes; enfim é um sistema aberto que está continuando no tempo.

Contemporaneamente, a dança de salão pode ser definida da seguinte maneira: refere-se a um conjunto de danças praticadas por pares de dançarinos enlaçados pelo abraço ao som de músicas próprias e repertório de passos específicos. No ambiente cultural, se apresenta em vários contextos: no esportivo é nomeada como Dança Esportiva²⁵, regulada por instituições que organizam eventos competitivos de cunho amador ou profissional; no social, é dançada de maneira lúdica em bailes e festas populares por anônimos; no pedagógico, é ensinada em escolas de dança com métodos de aprendizagem específicos e por professores

²³ “no se presenta ante nosotros como una manifestación de un solo lenguaje: para su formación se necesitan como mínimo dos lenguajes.”

²⁴ “función del texto es la generación de nuevos sentidos. En este aspecto el texto deja de ser un eslabón pasivo de la transmisión de alguna información constante entre la entrada (el remitente) y la salida (el receptor).”

²⁵ Como o próprio nome indica, essa dança se enquadra na esfera esportiva e funciona com os parâmetros ditados institucionalmente. Segue, portanto, um padrão de execução que a torna uma atividade esportiva e não uma prática artística ou lúdica. É definida através de catálogos com passos, postura corporal, movimentos de tronco e braços. Em campeonatos segue critérios de avaliação aferidos por juízes que pontuam o ritmo do casal, o equilíbrio, a execução coreográfica e a interpretação. É filiada à Federação Internacional de Dança Esportiva (IDSF), ao Conselho Mundial de Dança (WDC), ao Conselho Internacional de Dança Esportiva Profissional (IPDSC) e ao Comitê Olímpico Internacional (COI), que a reconhece como esporte. No Brasil, é regida pela Confederação Brasileira de Dança Esportiva (CBDANCE). Os atletas dividem-se entre amadores e profissionais e disputam competições distintas. As categorias deste esporte dividem-se em: Danças Latinas (Samba, Cha-Cha-Chá, Rumba, Paso Doble, Jive); Danças Standard (Valsa Lenta, Tango Internacional, Valsa Vienense, Slowfox, Quickstep), Dez Danças (que reúne as Latinas e a Standard) e Rock’n Roll, que incluem: Rock’n Roll, Bogie–Woogie e Lidyhop, e obedecem ao regulamento da Confederação Mundial de Rock’n Roll.

especializados; no cênico, é apresentada como forma de entretenimento e arte em teatros, casas de show e afins.

O fato de haver diversos tipos de danças de salão demonstra o quão efervescente pode ser a cultura; um “tear” produtor de novos cruzamentos; fios conectados por bordas móveis, entrando e saindo da trama, e funcionando como *fronteira*: mecanismo bilíngue que traduz diferentes sistemas.

A função da fronteira e película (desde a membrana da célula viva até a biosfera como – segundo Vernadsky- película que cobre nosso planeta, e até a fronteira da semiosfera) reduz-se a limitar a penetração do externo no interno, a filtrá-lo e elaborá-lo adaptativamente. Nos diversos níveis, esta função invariante realiza-se de diferentes maneiras. No nível da semiosfera, significa a separação do próprio, de acordo com o alheio, o filtrado das mensagens externas e a tradução dessas à linguagem própria, assim como a conversão das não-mensagens externas em mensagens, isto é, a semiotização do que entra de fora e sua conversão em informação.²⁶ (LOTMAN, 1996, p. 26)

A fronteira movimentada a semiosfera pelo contato, a contaminação e a transformação dos textos, tendo a linguagem e a comunicação como mecanismos tradutórios; também delimita os textos interna/externamente, pois nem tudo que chega é necessariamente aproveitado. Trazendo para o campo da dança, são “geografias borradas” perfazendo um *continuum semiótico* que não segrega uma dança ou outra, mas as coloca em sintonia, mais próxima ou mais distante, dependendo do caso. Um exemplo aparente são os três estilos de tango existentes na atualidade: o tango de salão aparece na esfera dos bailes (da festa coletiva), o tango show, no cênico, e o competitivo em eventos dessa natureza. Em cada um deles a linguagem corporal ocorre de uma forma específica.

Numa definição mais ampla do tango, sua semiosfera própria pode ampliar-se ainda mais:

²⁶ “La función de la frontera y película (desde la membrana de célula viva hasta la biosfera como – según Vernadsky- película que cubre nuestro planeta, y hasta la frontera de la semiosfera) se reduce a limitar la penetración de lo externo en lo interno, a filtrarlo y elaborarlo adaptativamente. En los diversos niveles, esta función invariante se realiza de diferente manera. En el nivel de la semiosfera, significa la separación de lo propio respecto de lo ajeno, el filtrado de los mensajes externos y la traducción de estos al lenguaje propio, así como la conversión de los no-mensajes externos en mensajes, es decir, la semiotización de lo que entra de afuera y su conversión en información.”

Uma música. Uma dança. Um tipo de canção. Uma forma de ver o mundo. Uma filosofia. Um sentimento. Uma sensibilidade. Uma emoção. Uma dimensão mítica da realidade. A saudade. O abandono. A separação dos amantes. A tristeza pelo amor perdido. O mundo indiferente à dor alheia. A poesia dos bairros. O culto da amizade. O correlato da história social do Río da Prata. Os estremecimentos que produz dançá-lo. As recordações que afloram ao se escutar sua música. A identificação com suas histórias. Tudo isso e muito mais: um sinal da identidade do argentino.²⁷ (SALAS, 2004, p.3)

Continuando com os conceitos, a “memória ou inteligência coletiva” (LOTMAN, 1996) é mais um ingrediente.

Um exemplo de memória criadora é, em particular, a memória da arte. Nela, potencialmente todo o grosso dos textos subordina-se às complexas leis do movimento cultural geral e não pode ser reduzida à fórmula: o mais novo é mais valioso.²⁸ (LOTMAN, 1996, p. 159)

Nesta perspectiva, a memória do tango de salão vem funcionando a partir de mecanismo de conservação/transmissão, pois o espaço semiótico, neste contexto, não funcionou como um recipiente cumulativo da informação, mas como reorganizador de combinações internas e externas que contribuíram para sua permanência. Portanto, o tango dançado atualmente é fruto síncrono-diacrônico, ou seja, filigranas reinventadas e situadas entre o passado e o presente.

A semiosfera possui uma profundidade diacrônica, dado que é composta por um complexo sistema de memória e sem essa memória não pode funcionar. Mecanismos de memória existem não apenas em algumas subestruturas semióticas, mas também na semiosfera como um todo. Apesar de que estamos, imersos na semiosfera, esta pode parecer um objeto caoticamente carente de regulação, um conjunto de elementos autônomos, é preciso supor que nela exista uma regulação interna e uma vinculação funcional das partes, cuja correlação dinâmica forma a sua conduta. Esta suposição responde ao princípio da economia, dado que sem ela, o fato evidente de que se efetuam as distintas comunicações torna-se inexplicável.²⁹ (LOTMAN, 1996, p. 35)

²⁷ “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 bailar. 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.”

²⁸ “Un ejemplo de memoria creadora es, en particular, la memoria del arte. En ésta, potencialmente todo el grueso de los textos se subordina a las complejas leyes del movimiento cultural general y no puede ser reducida a la fórmula: el más nuevo es más valioso.”

²⁹ “La semiosfera tiene una profundidad diacrónica, puesto que está dotada de un complejo sistema de memoria y sin esa memoria no puede funcionar. Mecanismos de memoria hay no sólo en algunas sub-estructuras semióticas, sino también en la semiosfera como un todo. A pesar de que nosotros, sumergidos en la semiosfera, ésta puede parecernos un objeto caoticamente carente de regulación, un conjunto de elementos autônomos, es preciso suponer la presencia en ella de una regulación interna y de una vinculación funcional de las partes, cuya correlación dinámica forma la conducta de

Na dança de salão, o passo é um dos dispositivos de memória capaz de filtrar, via fronteira, e seguir adaptando-se às mudanças de sua época. Vale ressaltar, por exemplo, que a dança de salão de cem anos atrás não é a mesma praticada atualmente. Isso é passível de análise quando se entende o passo como um microtexto, ou seja, um texto dentro do texto, uma célula que vai alterando seu modo de existir ao longo do tempo. O passo comporta-se como um código linguístico compartilhado e o conjunto destes códigos combinados estruturam o vocabulário de movimento da dança de salão. O passo (ou os passos) não funciona meramente por absorção ou depósito quantitativo, mas através de saídas e entradas tradutórias, numa sintaxe complexa. É uma estratégia que atua muitas vezes de forma pouco visível no tecido cultural e seus frutos emergem sem claro controle do que aparecerá como novo, como diverso. Adaptação cega e irreversível.

Aqui, um parêntese. Para enriquecer a discussão, vale uma breve ressalva a respeito do samba-rock. Dança surgida entre as décadas de 1960 e 1970 na cidade de São Paulo.

Enquanto se debatia no meio intelectual o impacto do *rock'n roll* na música brasileira em seu viés ideológico (contra ou favor), a cultura da imensa periferia da cidade, alheia a esse tipo de discussão, fez, paralelamente, outra leitura e iniciou um processo de tradução da dança que vinha junto com a música. “Dançar um rock” era expressão dada pelo povo ao jeito de fazer que misturava elementos do samba com os do rock. Nos corpos que sambavam, migraram novas informações que sofreram um processo de mestiçagem. O giro do rock, que é um passo característico desta dança e não fazia parte do vocabulário do samba dançado a dois em São Paulo, foi incorporado e fez emergir nos ambientes de baile e festas familiares o samba-rock. Não é samba tampouco é rock, mas uma terceira forma móvel entre os dois. Seus passos não são mera soma de um e de outro, com divisões claras entre esses dois *textos* da cultura, mas formado por retículas de movimento emaranhadas, com seus contornos contaminados.

No Samba-Rock, através dos giros e rodopios e do enlace dos braços, o casal desenha inúmeras figuras. Os braços se cruzam e se torcem de diversas maneiras; nós são feitos e desfeitos com torções e enlaces que acontecem no tronco, no pescoço e no quadril. As articulações dos braços, ombros, mãos e dedos se dobram e redobram como fios que tecem um bordado, chegando ao máximo grau de entrecruzamento, para, logo em seguida, se desfazerem como novos rodopios e desenlaces. (RODRIGUES, 2006, p. 59)

A fronteira entre os passos é um nó com colaborações diversas e possui ao mesmo tempo células de seu contexto atual e fragmentos de outras épocas, portanto mestiço, “impuro”. É um fenômeno corporificado pela ação, ou seja, durante o ato de dançar é o corpo quem lhe dá existência. Aparecendo e desaparecendo cineticamente para quem dança e quem observa. O ato de dançar deixa rastros de memória. Refazer-se no corpo é a estratégia para continuar no mundo. O passo na dança de salão não se replica exatamente em todos os corpos. Essa diferença no modo de construir os passos em cada indivíduo é a matéria de base para a transformação e diálogo entre seus códigos. Como se trata de uma cadeia coletiva, o passo não existe essencialmente num lugar transcendente, esperando para ser acessado. Passo é um nome genérico dado a certas organizações de movimento que ganharam estabilidade no tempo, mas que não são totalmente iguais entre um dançarino e outro. Apresenta-se como acervo incompleto, um sistema aberto que quando corporificado não é armazenado na memória (individual/coletiva) como um arquivo estático. Por isso o tango ao longo de mais de cem anos pôde se reinventar, já que o tempo é elemento fundamental no sistema da cultura.

Todas as matrizes que geram o movimento são anteriores ao movimento. O feto já porta estruturação padrão. A construção do seu conhecimento se dará na relação com o espaço, isto é, na relação com o outro. Um conhecimento que é reconhecimento, pois resultado de um constructo via experiência. Sem um sujeito presente à experiência, sem repetição, a percepção não acontece. Experiência: a oportunidade de eliminação das más escolhas. (KATZ, 1994, p. 33)

Portanto, não é possível traçar a construção dos passos do tango desde o surgimento até os dias atuais, mas é cabível afirmar que sua história teve este tipo de procedimento.

Depois que um código de dança ganha estabilidade e se organiza em inúmeros corpos pela contaminação, o exercício para compreender onde estão cada um de seus elementos e onde termina a combinação das danças que se hibridam é inútil, pois, no corpo as fronteiras são borradas. (RODRIGUES, 2006, p. 15)

1.2. O corpo, o tango e a cidade de Buenos Aires

Como a história tem mostrado, a construção de cidades foi uma estratégia utilizada pelas nações conquistadoras para conseguir impor e manter as relações de poder com os povos por elas dominados. As cidades permitiam maior controle sobre o fluxo de mercadorias e pessoas através das fronteiras e não foi por acaso que o Império Romano fez de Roma seu trunfo para subjugar durante séculos as civilizações conquistadas. Tal é a eficácia deste modelo que, durante a colonização espanhola das Américas, a vida em cidades assegurou o predomínio militar, econômico e político sobre as terras antes ocupadas por nações indígenas. As cidades de colônia hispânica foram erguidas com planejamento e adotavam um ideal urbanístico definido estruturalmente pela angulação geométrica e topográfica, com quadriláteros expandidos a partir do centro (a praça maior) prosseguindo por ruas ortogonais (HOLANDA, 2005).

Para falar do tango, muitas geografias epistemológicas podem ser consultadas, no entanto, é prudente que sejam traduzidas para que novas perguntas apareçam e não se recaia na já abolida e/ou discutível mera aplicação teórica ao objeto. É necessário abordá-lo com parâmetros investigativos que façam emergir a qualidade multifacetada de sua dança, ou seja, não como uma simples coleção de passos sem nexos contextuais, mas como linguagem em trânsito com o contexto. Neste sentido, é importante reafirmar que o surgimento do tango de salão, e sua permanência durante o tempo, são entendidos como uma trama que traduz certos elementos presentes no ambiente para fazê-los coexistir nos corpos que dançam.

Para isto ocorrer, é prudente que outras teorias sejam consultadas, pois há geografias teóricas com lógicas de entendimento que apresentam critérios distantes das realidades múltiplas. Latour (2009) nomeia tal forma de pensamento como “moderno”. Foi criado por dualismos que engendram a compreensão do mundo a partir da *depuração*, ou seja, procuram não levar em consideração as sobras e as variações. Os elementos constitutivos do tango de salão são justamente as mesclas recortadas e mestiças entre fragmentos de linguagens antes dispersos no caldo da cultura e posteriormente organizados coletiva e anonimamente pelo povo da cidade de Buenos Aires há mais de cem anos. O tango emergiu como dança compondo sintaticamente elementos presentes em outras danças.

O “moderno” (LATOURE, 2009) designa dois conjuntos de práticas complementares: a primeira formada por híbridos de natureza e cultura conectados em rede por uma cadeia contínua; a segunda cria zonas ontológicas inteiramente distintas: a dos humanos de um lado e as do não humanos, de outro. Pela partição entre o mundo natural e o transcendente (PINHEIRO, 2007) se procura a pretensa pureza das coisas para elevá-las a um status de consagração, mas, ao mesmo tempo, tal status é fraudulento. No pensamento moderno, todos os *quase-objetos*, todos os híbridos eram concebidos como uma mistura de formas puras (a procura do primeiro, da essência). As explicações consistiam, portanto, em clivar os mistos para deles extrair o que era proveniente do sujeito (ou do social) e o que era proveniente do objeto. Os modernos, através da *depuração*, não rejeitam os híbridos num primeiro momento, mas procuram a pretensa pureza auroral. No entanto, a variação prolifera em maior escala e velocidade, deixando o “moderno” num lugar antagônico, de superfície e atrasado. Separar estas duas práticas (hibridação e depuração) é ser “moderno”; colocá-las simultaneamente é deixar de ser moderno.

No seu surgimento, o tango de salão ocupou um momento histórico em que não havia a possibilidade do registro visual, por isso não é possível acessar e analisar microestruturalmente o modo organizativo de sua dança durante este período. Como abordado anteriormente, seus passos funcionaram, ao logo do tempo, como um dispositivo de memória com forte tendência à replicação e transformação, pois é dançado até os dias atuais. Neste trajeto, foi se adaptando aos contextos de cada época.

O tango corporificou em forma de dança os procedimentos mestiços já presentes na cultura, mas não pela lógica da *oposição* (PINHEIRO, 2007, p. 29), pois esta não contempla os encontros entre o familiar e o estranho, por exemplo, mas, ao contrário, procura separar as coisas para depois compreendê-las. Ora, se o tango é de partida alheio aos enunciados binários, o sensato é começar a falar dele a partir de suas próprias entranhas. É necessário elaborar montagens que aproximem a complexa rede que o envolve, não procurando (em vão) sua suposta matriz.

Como seqüela do pensamento por oposição, porém mais academicamente rebuscado que este, acentua-se a tendência a designar processos extremamente complexos de modo geral e abstrato: pós-modernidade, globalização, e ultimamente o contemporâneo. Cultura, arte, dança “contemporânea”. O que faz nascer de imediato o pólo entrincheirado dos “não contemporâneos” que, por exemplo, dançam afro ou jogam capoeira (práticas mestiças inexistentes na África, assim como a moqueca e a umbanda. (PINHEIRO, 2007, p. 29)

Como exemplo, são modos de enunciar a separação binária: colonizador – colonizado, natureza – cultura, bom – mal, superior – inferior, antigo – moderno, popular – erudito, ganhador – perdedor, passado – presente, corpo – ambiente e etc.

As culturas na América Latina construíram-se tendo como material básico a mescla de elementos estranhos uns aos outros e sem tornar a diferença um problema, mas sim um modo de fazer. Como na frase famosa: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (ANDRADE, 1995, p. 47).

Por isso que as noções de fragmento, simultaneidade, brevidade, instabilidade, tão cara à modernidade, já estavam sendo tecidas no âmbito das culturas urbanas, ao modo de realizações como as que deram nascimento ao tango, ao samba e ao *son cubano*; daí a facilidade com que autores como José Martí e Machado de Assis já mobilizavam, bem antes das chamadas vanguardas, a interação entre formas urbanas, formas jornalísticas e processos criativos. (PINHEIRO, 2007, p. 71)

Outro aspecto epistemológico deve ser frisado e relaciona-se a certos estudos sobre os períodos colonial e pós-colonial, em que a figura do colonizador europeu (SANTOS, 2008) é erroneamente associada a um tipo homogêneo, assim como a própria Europa é vista como uma entidade única. Há, nestes casos, o equívoco de tomar a parte (o centro) pelo todo, desconsiderando as diferenças regionais do continente e retirando do processo as especificidades dos colonialismos efetuados por europeus portugueses, espanhóis, britânicos, franceses, entre outros.

Ora, não só houve historicamente várias Europas, como houve e há relações desiguais entre os países da Europa, incluindo relações coloniais, como ilustra o caso da Irlanda. Não só existiram vários colonialismos, como foram complexas as relações entre eles, pelo que algo está errado se tal complexidade não se refletir nas próprias concepções de pós-colonialismos. (SANTOS, 2008, p. 18)

A península ibérica (FREYRE, 2000), por exemplo, foi fervida em caldos civilizatórios penetrantes, plásticos e fluidos. Dentre eles estão os moçárabes (cristão que vinham sob o domínio muçulmano), os mudéjares (mouros que viviam

sob o domínio cristão) e os cristãos-novos (judeus, completa ou superficialmente convertidos ao cristianismo).

Durante oito séculos a península hispânica, ou ibérica, foi dominada por africanos. Árabes e mouros deixaram ali fortes traços de si próprios. Ainda que alguns autores modernos, espanhóis e portugueses, como Unamuno, por exemplo, desejem a completa europeização da Espanha e Portugal, outros, como Ganivet, sustentam que é procurando o Sul - e o Sul é a África - que Portugal e Espanha encontram a chave do seu futuro e a explicação do seu *ethos*. (FREYRE, 2000, p. 69)

Os portugueses e espanhóis que vieram com o início da colonização trouxeram na “bagagem” a mescla “arabizante”. Fato que contribui para distinguir tais colônias em relação às da América do Norte povoadas pela Inglaterra. Durante séculos, constituiu-se na América Latina um vasto e complexo território de linguagens pelo contato entre colonizadores, índios, negros escravizados e mestiços. Os imigrantes espanhóis e italianos que chegaram à cidade de Buenos Aires após este período, no final do XIX, se misturaram ao caldo da cultura que já havia neste ambiente. Se, ao contrário, houvesse trincheiras étnicas e ideológicas que separassem a massa em guetos isolados, seria muito difícil aparecerem objetos culturais como o tango. Essa é uma das diferenças entre as mestiçagens culturais ocorridas na América Latina, em comparação com certos lugares do mundo onde o mais comum é a tendência a preservar uma suposta tradição imaculada.

Outro fator preponderante que diferencia a América Latina nestas épocas são suas cidades. Grande parte do acervo cultural foi gerado com a urbanização dos espaços que inclui: ruas, praças, casas, bairros, vizinhanças, povos, artesanatos, festas, músicas, danças, comidas, religiosidades, comércios, etc. O tango surgiu na periferia de Buenos Aires na mesma época em que a construção e “modernização” da parte central da cidade estava em curso. Houve, neste caso, a implantação político-ideológica de um tipo de pensamento que era avesso ao que simultaneamente acontecia nos bairros afastados.

A imigração maciça de ingleses, espanhóis e portugueses para a América ocorreu entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Os ingleses povoaram principalmente os Estados Unidos. A América Latina recebeu a outra leva, sendo que a maioria escolheu como destino a Argentina, seguida de Brasil, Antilhas, Uruguai e México (CANCLINI, 2003).

Nos aspectos culturais ocasionados por esses encontros, os Estados Unidos tendeu mais para o multiculturalismo e a América Latina para a mestiçagem. Em

síntese, a diferença entre essas duas posturas refere-se às fronteiras geográficas e simbólicas entre povos que ocupam um mesmo território.

O processo imigratório ocorrido na Argentina foi mais voltado para a mestiçagem. 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 camponeses analfabetos vindos das zonas mais pobres da Europa, principalmente Galícia (Espanha), de regiões da Itália próximas a Nápoles e Gênova, Sicília e a Calábria (SALAS, 1999). A população Argentina, de 1.300.000 habitantes, em 1859, chegou a 7.885.237, segundo o censo de 1914, precisamente quando a guerra europeia cortou o fluxo imigratório. A porcentagem de estrangeiros neste ano chegou a 42,7 por cento deste total; metade permaneceu em Buenos Aires, morando nos *conventillos*³⁰ (SALAS, 1999). Na soma de estrangeiros, os 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 escritórios”. 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. Porém, 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, decidida a intervir nas questões políticas.

Fora da cena oficial estavam os bairros suburbanos. Estigmatizados pela elite como um amontoado amorfo, aglutinavam (FUMAGALLI, 2004) uma massa de

³⁰ Habitação coletiva, formada por um pátio central e retangular, cercado lateralmente por pequenos quartos com as janelas voltadas para o centro e em cada um deles vivia as famílias. O pátio era um lugar de trânsito onde as crianças brincavam e as mulheres estendiam roupas.

excluídos: camponeses *gauchos* 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.

Neste 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 através do caldo da cultura. Paradoxalmente, havia, ao mesmo tempo, 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 deles e vice-versa, perfilando um trânsito de informações até então *sui generis*. O interessante é notar que apesar do desacordo, a tensão gerada não agrupou a população em guetos e tampouco isolou suas culturas, mas se aproveitou delas para movimentar, em vaivém, as experiências cotidianas.

Voltando aos conceitos apresentados no item anterior. Na periferia de Buenos Aires se processou uma mistura que anonimamente foi construindo a *memória coletiva* do povo, conservando e transmitindo os *textos* culturais e também elaborando outros novos. A memória cultural ganha estabilidade e se transforma a partir de duas formas enredadas: uma memória informativa e outra criativa (que impulsiona os textos culturais para o novo).

A memória cultural como mecanismo criador não é apenas pancrônica, mas opõe-se ao tempo. Conserva o pretérito como algo que está lá. Do ponto de vista da memória como mecanismo que trabalha com toda sua força, o pretérito não passou. Por isso, no estudo da literatura, o historicismo, na forma em que o criou primeiramente a teoria hegeliana da cultura, e depois a teoria positivista do progresso, é realmente anti-histórico, já que omite o papel ativo da memória na geração de novos textos.³¹ (LOTMAN, 1996, p.159)

³¹ “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 historismo, 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.”

Da cultura argentina, o tango é o mais conhecido mundialmente e sua constituição prolifera e explode como um texto gerador de outros textos. Sua multiplicidade de referências revela seu *continuum* semiótico (LOTMAN, 1996), ou seja, a codependência entre as linguagens no plano micro e macro estrutural. A comunicação, neste caso, não atravessa os planos sem antes adaptar os textos de um lugar para outro. Esse “entre lugar” abstrato é o espaço semiótico das fronteiras que funciona como um mecanismo bilíngue tradutor de mensagens. “A fronteira geral da semiosfera se intersecta com as fronteiras culturais particulares”³² (LOTMAN, 1996, p. 26). É um sistema que gera a permanência de suas estruturas no tempo, a partir da troca. À luz da semiótica da cultura, o tango apresenta este tipo de procedimento ao espalhar sua contribuição nas séries culturais encontradas no ambiente citadino, tais como: música, canto, dança, festas, espaços públicos e privados, vestuário, literatura, mídias e muitos outros.

Pode-se considerar o universo semiótico como um conjunto de distintos textos e de linguagens fechadas umas em relação às outras. Por isso, todo o edifício terá a aparência de estar sendo constituído por diferentes tijolos. Por outro lado, parece mais frutífera a aproximação contrária: todo o espaço semiótico pode ser considerado como um mecanismo único (como se fosse um organismo). Desse modo, deduz-se que não é primário nem um ou outro tijolinho, mas o - grande sistema - denominado semiosfera.. A semiosfera é o espaço semiótico fora do qual é impossível a própria existência da semiose.³³ (LOTMAN, 1996, p. 24)

A vida urbana, entendida como um grande sistema, acelera as possibilidades de formas quando às geografias territoriais entre centro e periferia e funcionam como filtros tradutórios. Como tendência, o centro é historicamente associado ao conservadorismo hegemônico do poder, enquanto o periférico desloca e abala com frequência estas estruturas.

³² “La frontera general de la semiosfera se interseca con las fronteras culturales particulares”

³³ Se puede considerar el universo semiótico como un conjunto de distintos textos y de lenguajes cerrados unos con respecto a los otros. Entonces todo el edificio tendrá al aspecto de estar constituido de distintos ladrillos. Sin embargo, parece más fructífero el acercamiento contrario: todo el espacio semiótico puede ser considerado como un mecanismo único (si no como un organismo). Entonces resulta primario no uno u otro ladrillito, sino el << gran sistema >>, denominado semiosfera. La semiosfera es el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de las semiosis.

A fronteira possui também outra função na semiosfera: é um domínio de processos semióticos acelerados que sempre transcorrem mais ativamente na periferia da *oikumena* cultural, para a partir daí se dirigir às estruturas nucleares e então expulsá-las.³⁴ (LOTMAN, 1996, p. 28)

Não apenas o tango, mas toda cultura dos subúrbios de Buenos Aires avançou para além da circunscrição territorial e atingiu outras camadas culturais. A não homogeneidade dos espaços semióticos formou reservas e processos que colaboraram para a geração de nova informação. “Nos setores periféricos, organizados de forma menos rígida e possuidores de construções flexíveis, - deslizantes³⁵” – (LOTMAN, 1996, p. 30) há mais deslocamentos e conseqüentemente mais rapidez para a transformação. Tende a ser menos conservador.

A maioria dos estudos sobre o tango aponta sua “origem” prostibular, ou seja, era dançado em bordéis. Gradualmente se fixou nos bairros e seguiu para outros espaços da cidade. Mesmo na periferia havia uma restrição em relação ao tango, pois a música e a dança carregavam fortes relações com o universo promíscuo dos bordéis, com temas musicais de conteúdo pornográfico.

O corpo do outro é um simples objeto, e só do contato com sua matéria não permite que se transcendam os limites da solidão. Motivo pelo qual o puro ato sexual é duplamente triste, já que não apenas deixa o homem em sua solidão inicial, mas a agrava e a escurece com a frustração da tentativa.³⁶ (SÁBATO, 2005, p. 16)

A dança do tango, acasalada pelo abraço de homens e mulheres em casas de prostituição, servia para abrandar a solidão. Os prostíbulos proliferaram devido à escassez de mulheres, pois a maioria dos imigrantes eram, em grande parte, homens. Eram pontos de encontro onde não se ia exclusivamente à procura de sexo, mas para conversar, bailar e ter um convívio social. Havia mais de 20.000 espalhados nos subúrbios. Enrique Santos Discépolo criou uma frase famosa que resume essa característica: “Es un pensamiento triste que se baila”.

³⁴ “La frontera tiene también otra función en la semiosfera: es un dominio de procesos semióticos acelerados que siempre transcurren más activamente en la periferia de la *oikumena* cultural, para de ahí dirigirse a las estructuras nucleares y desalojarlas.”

³⁵ “En los sectores periféricos, organizados de manera menos rígida y poseedores de construcciones flexibles, - deslizantes.”

³⁶ “El cuerpo del otro es un simple objeto, y el solo contacto con su materia no permite trascender los límites de la soledad. Motivo por el cual el puro acto sexual es doblemente triste, ya que no sólo deja al hombre en su soledad inicial, sino que la agrava y ensombrece con la frustración del intento.”

Há no tango um ressentimento erótico e uma tortuosa manifestação do sentimento de inferioridade do novo argentino, já que o sexo é uma das formas primárias de poder. O machismo é um fenômeno muito peculiar do portenho, em virtude da qual este sente-se obrigado a ser macho ao quadrado ou ao cubo, não que nessa situação, este deixe de considerar-se machão. Porque como bem se tem observado, e como é característico do homem inseguro, o *fulano* vigia cuidadosamente seu comportamento diante dos demais e sente-se julgado e talvez ridiculizado por seus pares.³⁷ (SÁBATO, 2005, p. 16)

José Sebastián Tallon, citado por Fumagalli (2004), afirma que havia dois tipos de tango: um de origem prostibular e outro praticado nos *conventillos* dos bairros onde o proletariado vivia.

Além do prostíbulo (SALAS, 1999) e junto com outros ritmos dançantes como *habaneras* e mazurcas, os primeiros tangos também eram dançados no *peringundines*³⁸.

Não foi um lugar único. Parece mais correto supor que os *tanguitos* começaram a se tornar frequentes em vários lugares ao mesmo tempo, porque os trios de flauta, violino e violão que animavam os bailes não tinham contratos exclusivos e pululavam de um a outro lugar, com sua mirrada coleção de melodias. Cada músico aprendeu de memória apenas umas quatro ou cinco peças e o restante tentava acompanhar da maneira como podia.³⁹ (SALAS, 1999, p. 78).

Na transição do tango para a vida cotidiana da cidade, sua linguagem corporal e musical sofreu modificações, transformando-se num tipo de prática menos “sexualizada”, podendo ser dançada em festas familiares. Penetrou primeiro nos pátios dos *conventillos* e depois em salas de famílias de classe média.

³⁷ “Hay en el tango un resentimiento erótico y una tortuosa manifestación del sentimiento de inferioridad del nuevo argentino, ya que el sexo es una de las formas primarias del poder. El machismo es un fenómeno muy peculiar del porteño, en virtud del cual se siente obligado a ser macho al cuadrado o al cubo, no sea que en una de esas ni si siquiera lo consideren macho a la primera potencia. Por que como bien se ya observado, y como es característico de un hombre inseguro, el tipo vigila cautelosamente su comportamiento ante los demás y se siente juzgado y quizá ridiculizado por sus pares.”

³⁸ Vocábulo de idioma popular, quase obsoleto, que segundo o dicionário histórico argentino é “o nome dado aos comércios de bebidas onde se efetuavam bailes entre homens somente, conhecidos mais tarde como o nome de *bailongos*; posteriormente, ao se formarem pares com mulheres, se tornou cabaré. (SALAS, 2008, p. 219)

³⁹ “No fue un sitio único. Resulta más creíble suponer que tanguitos comenzaron a hacerse frecuentes en varios lugares a la vez, por que los trios de flauta, violín y guitarra que animaban los bailes no tenían contratos exclusivos y saltaban de uno a otro con su magra colección de melodías. Cada músico había aprendido de memoria tan solo cuatro o cinco piezas, y el resto trataba de acompañarlo como mejor podía.”

Em festas familiares, como casamento, por exemplo, apesar das proibições, nunca faltava um ousado que pedia aos músicos que tocassem um tanguinho, e sem dançar os cortes e quebradas típicos dos bordéis, ensaiam figuras simples. No começo, as moças se negavam a dançar o tango diante dos pais, indignados pela afronta de se ter introduzido na família as músicas de prostíbulos, mas, pouco a pouco e evitando aqueles movimentos pecaminosos – o tango foi tornando-se habitual companheiro inevitável nos bailes improvisados das tardes de domingo.⁴⁰ (SALAS, 1999, p. 86).

1.2.1. A construção do tango de salão

O corpo e a cidade formam um continuum onde lugar, coisas e pessoas afetam-se mutuamente. Observar os fenômenos urbanos por este prisma descarta as ideias de que o ambiente é dado a priori esperando para ser preenchido e a cultura seja um constructo linear apoiado na ideia positivista de “projeto-processo-produto final”.

No início do século passado, o projeto de modernização de Buenos Aires, como abordado anteriormente, priorizava a elite local e o domínio político/ideológico. No entanto, as massas, concentradas nos *conventillos* da periferia, organizavam outros modos de convivência. Neste sentido, o bairro deve ser visto como mediador “entre o universo privado da casa e o mundo público da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de comunicação” (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 276). Por isso as “cidades não são teatros, onde autores vão definindo enredos, diretores vão escolhendo ambientes sucessivos, a gosto das platéias” (ROLNIK, 2003, p. 78).

Na textura das cidades *barroco-mestiças* (PINHEIRO, 2007) latino-americanas, o modo de operar as misturas já estava presente na cultura antes mesmo dos processos de modernização, e continuou acontecendo durante este período, prosseguido até os dias atuais.

⁴⁰ “En las fiestas compartidas, como casamientos, por ejemplo, y a pesar de las prohibiciones, nunca faltaba algún osado que pedía a los musiqueros que se mandasen un tanguito, y sin ejercitar los cortes y quebradas propios de los burdeles, ensayaban figuras sencillas. En un principio, las muchachas se negaban a bailar tango delante de sus padres, indignados por la afrenta de haber introducido en la familia música prostibularia, pero poco a poco – y suprimidos aquellos movimientos considerados más pecaminosos – el tango fue haciéndose habitual, compañero inevitable de los bailes improvisados los domingos a la tarde.”

Como tratado anteriormente, o tango em Buenos Aires foi um acontecimento coletivo que emergiu em diferentes ambientes. Dos bairros periféricos aos salões da elite, foi adaptando-se a cada contexto, transformando suas linguagens.

O modo como o tango foi construído no corpo teve contribuições desta natureza, ou seja, o procedimento mestiço de ir agregando novos elementos através de encaixes. Neste sentido, o tango nasceu como corpomídia⁴¹ do ambiente urbano de Buenos Aires.

Os passos de dança representam soluções efficientíssimas, em termos evolutivos. Não somente formalizam idéias sobre o mundo, de forma sintética e econômica, como atuam como unidades mínimas, com as quais se montam discursos. Um mesmo passo pode ser usado em combinação as mais variadas e, em cada uma delas, articulando discursos distintos. Sem precisar mudar de forma, monta obras distintas. (KATZ, 2009, p. 29)

Os bailes de tango funcionaram como *fronteira* e ambiente aglutinador de tendências. À luz da semiótica da cultura, é possível qualificá-lo como um “complexo dispositivo que guarda variados códigos”, ou seja, um texto formado por outros textos (LOTMAN, 1996, p. 82). Uma rede composta de corpo, ambiente, cidade, música, dança, vestuário, mídias, entre outros. Neste sentido, pode ser conceituado como ambiente midiático. A história dos bailes acompanha as mudanças sociais de sua época, como no filme “O baile”, dirigido por Ettore Scola. Funciona como um tecido memorial que trama, nas suas retículas, elementos síncrono-diacrônicos e oferece um amplo leque de análises.

O tango de salão foi justamente um tipo de construção avesso à separação e à simetria; aconteceu como marchetaria de linguagens e mescla de elementos. A materialidade do tango é justamente um fazer inteligente que desde sempre já organizava em sua estrutura aquilo que se conceitua como trama, fronteira, entrelugar, dobra, multiplicidade e etc.

De maneira geral, o corpo e o ambiente tecem acordos macro e microestruturais, articulando em vaivém a história de cada lugar por meio de conexões e engastes via linguagem: oralidades, gestos, espaços, formas de andar, músicas, danças, paladares, modos de amar, vestuário, comidas, cheiros, cores, enfim, as incontáveis produções humanas desenham a paisagem cultural na cidade, nas coisas e nas pessoas e vice-versa. Por estes motivos, é fundamental, no estudo

⁴¹ Trata-se de uma teoria gestada por Helena Katz e Christine Greiner em diversos artigos (1999, 2000, 2003, 2004 e 2005) e livro (GREINER, 2005), Em seus cursos no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP.

de obras mestiças, que tais séries estejam delineadas, pois auxiliam na montagem dos *mosaicos relacionais* (PINHEIRO, 2007) entre a cultura em geral e as peculiaridades locais.

Em termos de percepção, aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora e as sensações são processadas no organismo, colocam-se em relação. É quando o processo imaginativo se desenvolve. Assim a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada e o estado da mente pode ser entendido como uma classe de estados funcionais ou de imagens sensoriomotoras com auto-consciência. Estes estados são gerados o tempo todo, mas nem sempre podem ser detectados visivelmente. (GREINER, 2005, p. 64)

Na linguagem microestrutural do tango de salão, a comunicação entre o casal é imprescindível, pois a execução do passo é precisa e depende da ação conjunta do par. Primeiramente, esse diálogo é elaborado com códigos linguísticos que envolvem o enlace, a condução e a sincronia rítmica marcada pela música. Desta forma o casal desloca-se para frente, para trás, para a lateral, em diagonal, girando e rodopiando pelo espaço. Este procedimento não surgiu ao acaso. O tango, diferente da maioria das danças de salão, acontece pelo caminhar, girando no sentido anti-horário do salão. O deslocamento dos casais procura desviar e evitar o choque entre os corpos. O salão é aglomerado, conseqüentemente os movimentos são curtos e concêntricos ao espaço corporal dos pares. Os passos se esfregam uns nos outros, torcendo pernas e troncos como volutas para gerar e incrustar novos encaixes com linhas curvas e retas.

As torções em espiral da coluna vertebral, associada ao movimento contralateral⁴² do quadril e membros inferiores, são bases que organizam o vocabulário de passos do tango. O movimento espiralado, para cima e para baixo, são ininterruptos. O final de uma ação é o prelúdio da próxima.

O peso do sacro projeta-se para trás e para baixo inclinando levemente a coluna à frente e gerando espaço para o alongamento em direção ao topo da

⁴² “Caminhando para a complexidade, a conexão cruzada representa o resultado de um longo processo de diferenciação corporal e desenvolvimento de habilidades. Esse estágio final da progressão neurocinesiológica refere-se à descoberta das relações diagonais entre os quatro quadrantes do corpo. Isto é, não se organiza as partes do corpo em relações duais – superior/inferior ou direita/esquerda. Conjugando-se essas divisões, obtêm-se quatro porções, que se conectarão como nas linhas opostas de um X: metade superior direita em diálogo com a metade inferior esquerda; e a metade superior esquerda em ligação com a metade inferior direita. A construção de passagens diagonais, unindo centro do corpo e membros, desenvolve a base para a produção de largos movimentos transversais e espiralados, que adicionam novas perspectivas à mobilidade e à transferência de peso.” (LAMBERT, 2010, p. 145)

cabeça. O casal forma um desenho triangular que facilita o abraço. Os troncos se aproximam sutilmente; as escápulas de ambos se expandem como asas abrindo o espaço interno da cintura escapular direita e esquerda para promover o abraço envolvente. Um dos braços circunscreve o desenho das costas do parceiro e o outro se estende lateralmente com uma pequena flexão do cotovelo; as palmas das mãos se aproximam e os dedos fecham num aperto suave. Forma-se um conjunto preenchido e volumoso.

O espaço entre os quadris libera as pernas para o caminhar deslizante, direcionado para baixo, simulando a descida de uma escada espiralada infinita. Os pés acariciam o piso num voo rasante. O apoio dos metatarsos empurra o chão e promove o deslocamento. A mulher caminha de costas deixando-se ser conduzida. O desvio do corpo no espaço é feito pelo pivô dos pés. O deslocamento é ritmado com o pulsar da música a tempo e contratempo.

O tango de salão necessita de diálogo incessante e atento aos mínimos detalhes de apoio e deslocamento. Por isso o enlace, característico do tango, é imprescindível. O contato sinestésico entre o casal é o canal de comunicação entre os corpos. Conexão pela qual as informações relativas ao equilíbrio, apoio dos pés, sincronia rítmica e o caminhar são reciprocamente percebidas. No baile, os dançarinos organizam a dança de maneira improvisada e a condução do homem realiza esta função comunicando para a parceira as sequências de passos que ele propõe. Trata-se de um diálogo entre os repertórios de cada um e, portanto, necessita de ajustes constantes para que as informações necessárias sejam compartilhadas pelo casal com fluidez.

Todos os casais ocupando a pista de dança “costuram” e improvisam; tecem uma trama. Observando à distância, parece “um mosaico de formas desviantes”; coletivos ondulantes e caleidoscópicos que emergem e desaparecem.

A linguagem do tango de salão desenha no corpo um repertório repleto de encaixes. Vocabulário formado por cruces de pés, enrosques de pernas, deslizamentos de tronco, giros ao redor do parceiro, cortes que unem as pernas e freiam o movimento, adornos, inversão de deslocamentos, *boleos*, *patadas*, *colgadas*, *volcadas*, *planeos*, *sacadas*, *ganchos*, *varridas*, *oitos na frente e atrás*. Enfim, uma incontável possibilidade de movimentos, na qual todos os passos se conectam. O fim de um é o começo do outro.

O espaço dos bailes foi ao longo do tempo construindo com o corpo toda a gama de passos do tango de salão.

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado do sempre – presente, o que impede a noção do corpo recipiente. O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. (GREINER, 2005, p. 130)

CAPÍTULO II

2. O TANGO NAS MÍDIAS

Não são conhecidas, de forma documental, as primeiras composições de tango porque não havia, entre os músicos, o registro da partitura e da escritura das letras que eles criavam. Antes, todo o conhecimento destas criações acontecia pela memória oral e musical. A construção era mais afeita ao improviso, ou seja, regida pela lembrança.

Posteriormente, os registros escritos, discográficos e radiofônicos deram ao tango a possibilidade de maior divulgação. Tornaram-se mais um tipo de acervo disponível que possibilitou expandir este gênero na Argentina e em outros países. O Brasil se apropriou do tango com o fluxo de canções propiciado por tais mecanismos de difusão.

Na Argentina, a incorporação do tango às mídias começa a partir do final do século XIX. Período marcado pelo início da urbanização da cidade de Buenos Aires.

Nos primeiros anos de 1900, o tango já tinha se definido musicalmente: a *milonga*, herdeira direta da tradicional *payada*, assimilou a *habanera* e o *candombe* dos negros africanos, quando então, em 1883, Ventura Lynch, registra um novo ritmo, a *milonga*, como dança popular por excelência.⁴³ (FUMAGALLI, 2004, p. 62)

A *payada*, nascida nos pampas rioplatenses, foi um estilo de oralidade popular improvisada que usava rimas. 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, sendo posteriormente conhecidos como milongueiros. A través de um processo de encaixes entre universos distintos, estes andarilhos (*criollos*) misturaram as

⁴³ “En los primeros años del 1900, 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.”

histórias vindas do campo, adaptando-as ao ambiente urbano de Buenos Aires, que naquela época recebia o fluxo de imigrantes espanhol e italiano.

Colabora com este entendimento o fato de que o espaço urbano concentrou, em Buenos Aires, uma grande quantidade de pessoas diferentes vindas do ambiente rural e os imigrantes espanhóis e italianos citados no capítulo anterior. É sabido (MARTÍN-BARBERO, 2008) que as cidades, na América Latina, combinaram o povo e a massa no ambiente citadino, com novas formas de ligação entre a produção cultural e os usos dos meios. A canção do tango é um exemplo que flagra o trânsito entre estas duas instâncias ocorridas nesta cidade no final do século XIX.

A massificação das cidades na América Latina afetou todos os estratos sociais. A classe alta soube aproveitar a demanda das massas em seu viés político e econômico. A classe média, por mais que desejasse se distanciar da massificação para diferenciar-se individualmente, na verdade ficaram no meio do caminho

Para as classes populares, por outro lado, embora fossem as mais indefesas diante das novas condições e situações, a massificação trouxe mais ganhos do que perdas. Não só estava nela sua possibilidade de sobrevivência física, como também sua possibilidade de acesso e ascensão cultural. A nova cultura, a cultura de massa, começou sendo uma cultura que não era dirigida às massas, mas na qual elas encontravam retomadas, desde a música até as novelas de rádio e ao cinema, algumas de suas formas de ver o mundo, senti-lo e expressá-lo. (MARTÍN-BARBERO 2008, p. 227).

Como procedimento de transição parecido com o ocorrido na *payada*, Carlos Monsiváis, citado por Martín-Barbero (2008), aponta que, no México, no início do século XX, acontecia a transformação rural/urbana da música. A canção mexicana se fez com elementos de nostalgia camponesa com novos modos de sentir citadinos, entrelaçada à paixão desenfreada, ao moralismo e ao refinamento urbano.

Também as “*carpas*”, os salões de baile, que como os teatros configuraram um espaço para a instalação de uma outra dimensão popular urbano aberto pela relação entre grosseria política, dos “palavrões como gramática essencial de classe”. Para além do peso específico que essas “expressões” do popular podem assumir em cada situação nacional, o decisivo é o assinalamento do sentido que elas adquirem: são as massas tornando-se socialmente visíveis, “configurando sua fome de ascensão a uma visibilidade que lhes confira um espaço social. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 269)

Com a *payada* e seus cruzamentos ocorre algo semelhante, quando passa a transitar pelos ambientes públicos que expandiam por toda a cidade de Buenos

Aires. Dentre eles estavam os cafés e os cabarés que mantinham também o comércio de bebidas e contratavam músicos para entreter o seu público.

(...) Foi a contrapartida urbana do *payador de campaña*⁴⁴. Abandonou os temas épicos para desembocar nas amarguras da vida do homem da cidade. Foi despedindo-se de forma gradual das mercearias e dos ranchos, e dando as boas-vindas às “academias” e botecos, novos pontos de encontro de seu público.⁴⁵ (BARSKY J.; BARSKY O., 2008, p. 132 - 133)

Os tangos surgidos com elementos da *payada* são chamados de *tanguillos*. Tinham como temas a pornografia com rimas elementares produzidas anonimamente.

Estes textos primitivos e maliciosos e cheios de duplo sentido referem-se ao ambiente de prostíbulos, nos quais se originou o tango, às prostitutas, citadas pelo nome ou apelido, e às vezes diretamente aos órgãos sexuais ou ato sexual.⁴⁶ (FUMAGALLI, 2004, p. 69)

Estes temas foram aos poucos refinando com as composições dos escritores semiletrados que as difundiam através de folhetos⁴⁷ (GOBELLO, 1995, p. 7).

Naturalmente, o tango, expressão popular espontânea, transforma-se com as mudanças da época. A incorporação do canto, por exemplo, o modifica aos poucos radicalmente: o aspecto musical muda de acordo com a temática dos textos, os quais, por sua vez, acompanham a evolução da sociedade.⁴⁸ (FUMAGALLI, 2004, p. 20)

A partir de então, “a figura do cantor já está em gestação”⁴⁹ (FUMAGALLI, 2004, p. 69) Um dos primeiros saídos desta mescla foi Ángel Gregório Villoldo, primeiro a registrar estes primeiros tangos. Sua fama era de *payador*, compositor e cantor nos bairros *Boca, Corrales, San Telmo e Recoleta*. Seu tino de improvisador musicava em verso a vida cotidiana dos bairros com canções de estilo do campo.

⁴⁴ Cantor popular acompanhado de violão que perambulava pelas cidades improvisando versos musicados (SALAS, 2008, p. 217).

⁴⁵ “(...) Fue la contrapartida urbana del payador de campaña. Abandonó los temas épicos para abocarse a los sinsabores de la vida del hombre de ciudad. Fue despidiéndose en forma gradual de las pulperías y los ranchos, y dándole la bienvenida a las “a las academias” y almacenes, nuevos puntos de reunión de su público.”

⁴⁶ “Estos textos primitivos, picarescos y llenos de dobles sentidos, se refieren a los ambientes prostibularios de los de los orígenes del tango, a las prostitutas, citadas con el nombre o con el apodo, y a veces directamente a los órganos sexuales o al acto sexual.”

⁴⁷ “refinando al pasar por las plumas de los escritores semi-letrados que las difundían en los folletos.”

⁴⁸ “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.”

⁴⁹ “la figura del cantante ya está en gestación”

Villoldo possuía uma natural facilidade versificadora que lhe permitiu converter-se em fundador do ofício, vários anos antes que Pascual Contursi escrevesse a letra *Mi noche triste*, ponto de partida do tango-canção. Parece evidente que sua soltura para a rima deve ter se assentado durante seu tempo como *payador*.⁵⁰ (SALAS, 1999, p. 97)

O cantor substitui a figura do *payador* e não necessita mais de utilizar o improviso, já que as canções são formadas por estrofes previamente escritas e acompanhadas de melodia cifrada. A primeira letra de tango cantada profissionalmente foi “*La Morocha*”. Eram versos de Villoldo, compostos por uma música prévia de Enrique Saborido. Estes primeiros tangos cantados não eram ainda o chamado tango-canção, mas letras impressas que circulavam de um lugar a outro. Em 1907, *La Morocha* e *El Taita* (de Silvério Manco) constavam em folheto editado por Andrés Pérez Cuberes (GOBELLO, 1999). Segundo Fernandes (2000), o tema destes dois tangos é chamado de Campestre, por conter alusões de cunho rural e ao *gaucho* migrado para a cidade.

A situação do *gaucho* a esta época era de identidade híbrida. Depois de perder o cavalo, símbolo de sua liberdade espacial, forçado a viver nos arredores da cidade, ele já não era mais *gaucho*, mas também não se sentia um paisano. Levava todo o peso da ancestralidade campestre, gostava do violão, do canto, de uma bebida, do ócio (FERNANDES, 2000, p. 119).

O tango “arrabalero” (FERNANDES, 2000, p. 119) é outro tipo de tema que está relacionado às mazelas dos *conventillos* de Buenos Aires, aos amores juvenis, à rua, à mulher (*pebeta*) que se prostitui, aos *compadres*⁵¹ e *compadritos*⁵², entre outros.

⁵⁰ “Villoldo poseía una natural facilidad versificadora que le permitió convertirse en fundador del oficio, varios años antes de que Pascual Contursi escribiese la letra *Mi noche triste*, punto de partida del tango-canción. Resulta evidente que su soltura para la rima se debe de haber asentado durante sus épocas de *payador*.”

⁵¹ Praticamente o mesmo que *guapo*. Em alguns autores são sinônimos. Em outros, existem pequenas ou grandes diferenças. De modo geral, seu sentido indica o primeiro em coragem no bairro. Era popular, tinha o respeito da comunidade que o reconhecia como o contraponto ao arbítrio da autoridade policial, o fiel da balança da justiça, por seu código de honra, de lealdade e de palavra (FERNANDES, 2000, p. 93).

⁵² Desprezado, não era querido, amado nem respeitado, apesar de ser temido, principalmente pelas mulheres que explorava por subjugá-las à força. Procurava imitar o *compadre*, mas não tinha a conduta, a força de liderança ou o código de honra que pautavam as ações daquele (FERNANDES, 2000, p. 95).

Dentre os mais famosos tangos *arrabaleros*, lembramos: *El pátio de la morocha*, de Cláudio Castillo e Mariano Moraes; *Tinta roja*, de Castillo e Sebastián Piana; *Arrabal amargo*, de Le Pera e Gradel; *Bandoneón arrabalero*, de Pascual Contursi e Juan Bautista Deambrogio; *Melodía de arrabal*, de Le Pera, Gardel e Batistella; *Organito de la tarde*, de José González Castillo e Cátulo Castillo; *Ventanita de arrabal*, de Pascual Contursi e Antonio Scatasso; *Barrio del tango*, de Homero Manzi e Aníbal Troilo; *Farol*, de Homero e Virgilio Expósito; *Farolito viejo*, de José Eneas Riu e Luis Teisseire; *Ventania florida*, de Delfino e Amadori entre centenas de outros. (FERNANDES, 2000, p. 120)

Seguindo a lista de temas, há também os tangos cabareteros e boêmios. Falava dos cabarés e seus frequentadores. Do *Arrabalero* ao de cabarés, os tangos não se distinguem muito, neste último os temas incluem os motivos, mas o ambiente onde acontecem é no cabaré.

Neste quadro se inclui o boêmio inveterado e orgulhoso *muchacho* da patota, as rodas boêmias, as noites de orgia sem fim. É o caso de *Alma de bohemio*, de J. Caruso e Roberto Firpo, *Garufa*, de R. Fontaina e J. A. Collazo, *Adiós, muchachos*, de César F. Vedani e Julio César Sanders. (FERNANDES, 2000, p. 121)

Temas maternais foram frequentes. Depois das decepções amorosas a mãe é a única mulher que o compreende. A imagem da mãe é imaculada e respeitada por todos. “No tango *Como Le dije a la vieja*, de Reinaldo Yiso, com música de Miguel Caló, o moribundo pede ao irmão que cuide da *viejita* depois de sua morte” (FERNANDES, 2000, p. 179).

Encerrando, o tango canção possui inúmeros subtemas e totaliza a grande maioria das músicas e fala da mulher amada com todas as decepções vindas desta relação que inclui: amor e ódio, fim da relação afetiva e suas consequências (saudades, pena de si mesmo, sofrimento antecipado pelo medo da perda, a impossibilidade do esquecimento da mulher, ilusão de que a mulher pode voltar).

Num processo tradutório como este, as redes que montaram o tango com a canção não foram geradas pela mera soma dos textos culturais. Na verdade, tratava-se de séries próximas e ambientadas num contexto onde a tensão móvel entre letra, canto, voz, ritmo e acontecimentos cotidianos promoveram acordos que geraram combinações que mais tarde vieram a formar o tango-canção.

É possível que já naquela época existissem outras letras cantadas com ritmo de tango nas casas de variedades e nos botecos; é provável que estivessem convertidas em letras de tango, por dizer de alguma maneira, na forma de algumas versões ou plágios – isso que chamamos paródias – de canções e de versos populares.⁵³ (GOBELLO, 1995, p. 5)

Neste caso, a passagem de um jeito de fazer música para outro e a possibilidade de registro escrito passaram a formar um repertório permanente e de domínio público, dando a estas canções mais um mecanismo de replicação.

Nessa situação encontravam-se as letras de tango quando apareceu Pascual Contursi, que é uma das figuras mais importantes do tango, não por ter inventado a letra, que já estava em circulação, nem por ter criado o *tango canção*, dado que essa foi obra de Enrique Delfino e Samuel Linning. A importância de Contursi consiste em que foi ele quem expressou o novo ser portenho, que já não era o compadre com ar de metido a garanhão, mas o filho de imigrantes, com tristezas de gringo desarraigado. Pascual Contursi é um marco cravado na fronteira em que se separam suas jurisdições: o tango vaidoso e desajeitado e o tango sentimental.⁵⁴ (GOBELLO, 1995, p. 11)

A exemplo, certas letras sentimentais de Pascual Contursi tiveram grande aceitação popular. Assim como outras, a temática sentimental era próxima à vida cotidiana e, neste sentido, propiciavam uma “memória comum, uma natureza de diálogo” (LOTMAN, 1996, p. 111) entre sentimentos e experiências compartilhadas. Com o tango-canção, “o tango deixa de ser festivo e passa a ser mais sério e introspectivo (SALAS, 1996)⁵⁵. Composta por Contursi em 1917, *Mi noche triste* é a canção que marca uma mudança no universo tanguero. A letra, com ar de crônica urbana, deu voz ao povo que carecia de expressão acerca de suas dores e frustrações amorosas. A mulher, nesta canção, é aquela que abandona o homem e jamais retorna. A esperança “da volta” pode ser identificada na penúltima estrofe: “De noite quando me deito/ não posso cerrar a porta/ porque deixando-a aberta/ tenho ilusão que tu voltas./ Sempre levo biscoitinhos/para tomar com chazinho/ como se estivesse tu” (FERNANDES, 2000, p. 141).

⁵³ “Es posible que ya para entonces anduvieran otras letrillas cantadas con ritmo de tango en el varieté y en los almacenes; es posible que anduvieran convertidas en letras de tango, por decirlo así, algunas contrafacta o contrahechuras – eso que llamamos parodias – de canciones y de versos populares.”

⁵⁴ “En esta situación se hallaban las letras tangueras cuando apareció Pascual Contursi, que es una de las figuras mas importantes del tango, pero no porque haya inventado la letra, que ya estaba inventada, ni porque haya creado el tango canción, que ésta fue una creación de Enrique Delfino y Samuel Linning. La importancia de Contursi estriba en que fue él quien expresó al nuevo porteño, que no era ya el compadrito con aire de chulo, sino el hijo de inmigrantes, con tristezas de gringo desarraigado. Pascual Contursi es un hito clavado en la frontera en que separan sus jurisdicciones: el tango fachendoso y el tango sentimental.”

⁵⁵ “(...) el tango pierde su carácter festivo, se introvierte.” (SALAS, 1999, p. 156)

Mi Noche Triste⁵⁶
 Mulher que me abandonaste na melhor fase de minha vida
 Deixando minha alma ferida e espinho no coração
 Sabendo que eu te queria, que era minha alegria
 E meu sonho abrasador
 Para mim não há consolo e por isso me embebedo
 Para esquecer seu amor
 Quando vou a meu quarto e o vejo desarrumado
 Todo triste, abandonado, tenho vontade de chorar
 Me detenho muito tempo olhando teu retrato
 Pra poder me consolar
 Já não há em nosso quarto aqueles lindos frasquinhos
 Arrumador com laçinhos todos da mesma cor
 O espelho está embaçado e parece que chorou
 Pela ausência do teu amor
 De noite quando me deito, não posso fechar a porta
 Porque deixando-a aberta, tenho a ilusão que voltarás
 Sempre levo biscoitinho, pra tomar com chimarrão
 Como se estivesse tu
 E se visses a cama como fica aborrecida
 Quando não nos vê
 O violão no guarda-roupa ainda está pendurado
 Ninguém nele canta mais, nem faz suas cordas vibrar
 E a lâmpada do quarto também sua ausência sentiu
 Porque sua luz não quis, minha noite triste iluminar

O contexto social desta época, para os pobres, não dava garantias de sobrevivência e condições adequadas para aqueles que viviam nos bairros periféricos.

⁵⁶ Mi Noche Triste

Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida,
 Dejándome el alma herida y espina en el corazón,
 Sabiendo que te quería, que vos eras mi alegría
 Y mi sueño abrasador,
 Para mi ya no hay consuelo y por eso me encurdelo,
 Pa olvidarme de tu amor.
 Cuando voy a mi cotorro y lo veo desarreglado,
 Todo triste, abandonado, me dan ganas de llorar,
 Y me paso largo rato campaneando tu retrato
 Pa poderme consolar.
 De noche cuando me acuesto, no puedo cerrar la puerta,
 Porque dejándola abierta me hago ilusión que volvés
 Siempre traigo bizcochitos pa' tomar con matecitos
 Como cuando estabas vos.
 Y si vieras la catrera cómo se pone Cabrera
 Cuando no nos ve a los dos
 Ya no hay en el bulín aquellos lindos frasquitos
 Adornados con moñitos todos de un mismo color,
 Y el espejo está empañado si parece que ha llorado
 Por la ausencia de tu amor.
 La guitarra en el ropero todavía esta colgada,
 Nadie en ella canta nada ni hace sus cuerdas vibrar,
 Y la lámpara del cuarto también tu ausencia ha sentido,
 Por que su luz no ha querido mi noche triste alumbrar

O crescimento violento e tumultuado de Buenos Aires, a chegada de milhões de seres humanos esperançosos com sua invariável frustração, a saudade da pátria distante, o ressentimento dos nativos contra a invasão, a sensação de insegurança e de fragilidade em um mundo que se transformava vertiginosamente, o fato de não encontrar um sentido seguro para a existência, a falta de hierarquias absolutas, tudo isso manifesta-se na metafísica tanguística.⁵⁷ (SÁBATO, 2005, p. 28)

Como apontado anteriormente, nos primeiros tempos o tango era considerado marginal e não penetrava nos espaços centralizados da cidade, sendo tocado e dançado apenas em prostíbulos e cafés clandestinos das periferias.

No subúrbio da cidade, graças á mistura de raças e costumes, sem ser observado, longe do centro e à margem da cultura oficial, cria-se uma nova cultura, de tom popular e com uma linguagem própria. O tango não só desempenha um importante papel nessa cultura: é seu porta-voz.⁵⁸ (SALAS, 2004, p. 13)

Mas essa circunscrição marginal começa a se transformar a partir de uma série de fatores correlacionados que se referem: à exportação deste ritmo para a França, ao surgimento das mídias de massa e à conseqüente apreciação do tango por todas as camadas sociais de Buenos Aires.

É curioso observar que a cultura e as novas tecnologias vindas da indústria midiática sempre foram aproveitadas pelo universo do tango desde seu surgimento. A impressão gráfica de partituras de tango foi um dispositivo técnico que ajudou a divulgar as composições de músicos pela cidade de Buenos Aires e fora dela. Reafirmando esta ideia, se o tango já vinha se construindo sonoramente através dos payadores e dos primeiros músicos, de maneira improvisada e se valendo da memória, o uso do registro impresso demonstrou o quanto a cifra musical (considerada aqui como mídia) e a cultura foram construindo novas formas de expressão e permanência.

⁵⁷ “El crecimiento violento y tumultuoso de Buenos Aires, la llegada de millones de seres humanos esperanzados y su casi invariable frustración, la nostalgia de la patria lejana, el resentimiento de los nativos contra la invasión, la sensación de inseguridad y de fragilidad en un mundo que se transformaba vertiginosamente, el no encontrar un sentido seguro a la existencia, la falta de jerarquías absolutas, todo eso se manifiesta en la metafísica tanguística.”

⁵⁸ “En el arrabal de la ciudad, gracias a la mezcla de razas y costumbres, sin advertirlo, lejos del centro y al margen de la cultura oficial, se crea una nueva cultura, de tono popular y con un lenguaje propio. El tango no sólo desempeña un importante papel en esa cultura: es su portavoz.”

Nos primeiros tempos os músicos tocam “de ouvido”. Conhecem poucos temas de memória. Para não aborrecer o público, os trios perambulam de baile em baile. Não imaginam que estão fazendo história.⁵⁹ (SALAS, 2004, p. 11)

O código cifrado das notas passou a fornecer um suporte técnico que transformou o universo sonoro do tango, permitindo a replicação de composições reproduzidas por empresas especializadas neste tipo de impressão gráfica. Com partituras para piano, inúmeras músicas, como valsa, mazurca e tango, são impressas e passam a circular na cidade, gerando um fluxo quantitativo e ao mesmo tempo permanente que contribuiu para iniciar o processo de popularização do ritmo dentro e fora da Argentina. “Funcionou como mídia e eternizou as primeiras obras: ‘La morocha’, ‘El entrerriano’, El vals de Imperador e muitas outras” (BARSKY J.; BARSKY O., 2008).

Até meados da década de 20, a pesar do aparecimento do disco e do rádio, o sistema continuava em plena vigência. Havia sido agregada agora, ademais, a necessidade dos intérpretes profissionais para conseguir novo material para seu repertório.⁶⁰ (BARSKY J.; BARSKY O., 2008, p. 176)

Carlos Gardel foi um dos intérpretes que soube aproveitar a demanda das canções para escolher a seleção musical de seus discos.

Foi criada a rotina de telefonar para as editoriais, solicitando informação sobre as novas canções impressas. O melhor resultado era obtido com a editorial dirigida por Alfredo Perroti, com quem iniciou-se sua relação em 1917, quando gravou dois temas de seu catálogo: “La Criolla” e “Mi noche triste”.⁶¹ (BARSKY J.; BARSKY O., 2008, p. 177)

O realejo e o harmônio, importados da Europa, foram os primeiros reprodutores mecânicos de tango e outros gêneros. Além da forma mais conhecida, com pássaros adestrados para tirar a sorte, o realejo era também usado em praças e ruas como forma de reprodução musical para divertimento. O harmônio era utilizado nos cafés clandestinos que tinham nos fundos um lugar escondido onde se

⁵⁹ “En los primeros tiempos los músicos tocan de oído. Solo se saben unas cuantas piezas de memoria. Para no aburrir al público los trios saltan de boliche en boliche. No imaginan que están acendo historia.”

⁶⁰ “Hacia meados de la década del 20, pese a la aparición del disco y la radio, el sistema continuaba en plena vigencia. Se había agregado ahora, además, la necesidad de los intérpretes profesionales de conseguir nuevo material para su repertorio.”

⁶¹ “Comenzó a crearse la rutina de llamar a las editoriales, para solicitar información sobre las nuevas canciones impresas. El mejor resultado lo obtendría con la editorial dirigida por Alfredo Perroti, con quien había iniciado su relación en 1917, cuando grabó dos temas de su catálogo: “La Criolla” y “Mi noche triste”.”

dançava tango. Assim como o realejo, este órgão era previamente programado e não se necessitava de nenhum conhecimento musical para acioná-lo, tendo apenas um pedal como motor. (BARKSKY J.; BARKSKY O., 2008).

Um grupo de mulheres contratadas pelo dono do estabelecimento exercia a função de bailarinas, e eram tiradas para dançar pelos clientes mediante pagamento prévio de uma quantia em dinheiro, que aqueles adquiriam em troca de seus serviços. Uma vez realizado o pagamento, o dono começava a mover a manivela que dava vida a um órgão. Instalado no fundo do salão, o instrumento executava diversos estilos musicais a pedido do cliente, entre os quais, incluía-se o tango.⁶² (BARKSKY J.; BARKSKY O., 2008, p.122).

Nestes lugares ocorreu um fenômeno de difusão musical de outra natureza, onde a mídia e o ambiente formaram uma estrutura de organização que deu ao uso do realejo outro fim. O *modo de apropriação* (MARTÍN-BARBERO, 2008) do realejo e do harmônio, neste caso, demonstra, como a tecnologia e a cultura podem ressignificar as práticas cotidianas e mudar hábitos de audiência. Foi o que ocorreu posteriormente com as novas mídias.

O disco e o rádio foram fundamentais para a popularização do tango. A industrialização destas mídias nas primeiras décadas do século XX transformou o tango em produto de massa principalmente a partir de 1930.

Em Buenos Aires a indústria discográfica deu preferência para o tango, pois se tratava de um gênero popular que tinha maiores chances de ser comercializado. O disco expande a cultura musical da cidade para toda a Argentina e também inicia o processo de proliferação do tango em outros países. Nas primeiras décadas de 1900, o tango acelerou em larga escala sua popularidade, dando aos artistas a possibilidade de ter uma carreira promissora com o comércio de suas obras. A novidade tecnológica tornou-se acessível ao grande público, principalmente a partir dos anos 1920, com o barateamento e a crescente venda de fonógrafos.

Paris teve um papel importante na história do tango ao importá-lo e influenciar outras nações europeias a fazerem o mesmo. A aristocracia parisiense organizou e patrocinou esta vinda. Lá aconteceram as primeiras gravações em disco. Os músicos Alfredo Gobbi – violinista, compositor e precursor do tango cantado, sua

⁶² “Un grupo de mujeres contractadas por el dueño del establecimiento ejercían de bailarinas, y eran sacadas a bailar por los clientes tras previo pago de una “lata” que aquéllos adquirían a cambio de sus servicios. Una vez realizado el pago, el dueño comenzaba a mover la manija que daba vida a un órgano “ armonium”. Instalado en el fondo del salón, el instrumento ejecutaba diversos estilos musicales a pedido, entre los que se incluía el tango.”

mulher Flora Rodríguez – cantora, e Ángel Villoldo – guitarrista, cantor e compositor, foram convidados a gravar pela Odeon, em 1907, os discos com as composições: *La morocha* e *El Choclo*, consideradas os símbolos consagrados da primeira fase do tango.

Logo após o disco, surge o rádio em 1920, que transforma o tango definitivamente num produto de massa. A radiofonia argentina desde essa época já incluía a música na programação, fosse através de disco ou pela transmissão ao vivo, com tango e música clássica. Carlos Gardel é um dos primeiros cantores desta época a fazer sucesso pelas rádios, tornando a figura do cantor relevante e personificada. Em 1920, a Argentina é pioneira na América Latina quando, no dia 27 de agosto, realiza sua primeira transmissão radiofônica. O local escolhido para captação e transmissão foi o teatro Coliseu, apresentando a obra *Parsifal*, de Richard Wagner, interpretada pela Orquestra do Teatro Constanzi de Roma e a companhia lírica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (BARSKY J.; BARSKY O., 2008). Em 1923, Julio de Caro dirigiu ao vivo a primeira orquestra típica numa emissora de rádio.

É a partir de 1930 que o tango expande seu domínio dentro e fora da Argentina, sendo exportado principalmente para a Europa, onde é apreciado em muitos países. Nesta época proliferam orquestras e cantores que viajam em turnês pelo mundo levando a cultura do tango.

As mídias discográficas e radiofônicas modificaram a relação entre a música e o público e vice-versa. A replicação alastrou as canções para o ambiente privado e amplificou a quantidade de ouvintes, popularizando o tango ainda mais. Os cantores modificaram sua forma de cantar para adaptarem-se ao microfone e ao estúdio de gravação. O povo passa a compartilhar no espaço público uma memória auditiva comum, onde o lugar da autoria e a interpretação ganham relevância. Foi desta forma que o cantor Carlos Gardel e também as orquestras portenhas puderam ter relevância nacional e internacional.

O auge do tango desde meados dos anos trinta até os quarenta coincide com o aparecimento das grandes orquestras e uma nova geração de cantores que ocuparia não apenas o espaço radiofônico, mas também a cena musical do teatro e dos clubes portenhas.⁶³ (MATALLANA, 2006, p. 94)

⁶³ “El auge del tango desde mediados de los treinta hasta los cuarenta coincide con la aparición de las grandes orquestras y una nueva generación de cantantes que ocuparía no solo es espacio radiofónico sino también la escena musical del teatro y los clubes porteños.”

Na programação das rádios argentinas, a música sempre teve papel fundamental desde o princípio, apesar de não ser a única atração, já que havia também o radioteatro, a transmissão de partidas de futebol, entre outras. Durante a década de 1920, os dois estilos mais tocados foram o tango e a música clássica. As letras de tango eram publicadas pela revista *La Canción Moderna* que promovia concursos para eleger as melhores canções.

Tanto no início, como nos anos de consolidação do meio, a música foi um componente essencial. Primeiro foi incluída através da reprodução da música gravada ou de artistas em orquestras ao vivo; durante os primeiros anos do desenvolvimento das emissoras, essa segunda maneira de difusão adotou formas variadas: solista, duo, trios ou pequenas orquestras. Assim, por exemplo, *Caras y Caretas* – anunciava a apresentação da solista Carmencita Masferrer, “notável concertista de piano dos programas LS8 rádio Sarmiento”, ou do concertista de violão Alberto Dianna Lavalle. “destacada atuação na referida emissora”. Na metade da década de 1920 iniciaram-se os concursos de amadores e concursos de tango, cujas finais eram realizadas em algum importante teatro da cidade de Buenos Aires. E finalmente se incorporou em um novo tipo de difusão musical, transmissão ao vivo desde os palcos portenhos ou da grande Buenos Aires, especialmente durante o período de carnaval.⁶⁴ (MATALANNA, 2006, p. 91-92)

O tango seguiu sua trajetória musical se aproveitando das inovações tecnológicas.

O tango é o gênero musical que está presente desde que as mídias sonoras surgiram, no final do século XIX; conheceu toda a evolução tecnológica do som e da imagem, sem interrupção, ao longo de, praticamente, uma centena de anos. Sendo assim, trata-se de elemento privilegiado de informação sobre a evolução da linguagem musical propriamente dita, das linguagens midiáticas e da própria história cultural. Esse fenômeno vem sendo estudado sob vários aspectos (história, antropologia, musicologia, literatura, psicanálise) em suas diversas facetas e particularidades (PELINSKI, 1995). No que tange ao tango no Brasil, os trabalhos ainda são escassos, quando não esgotados, muito embora a presença desse gênero tenha sido muito significativa entre as décadas de 1920 a 1950. (VALENTE, 2000, p. 2)

⁶⁴ “Tanto en los inicios como en los años de consolidación del medio, la música fue un componente esencial. Primero se la incluyó a través la reproducción de música grabada o la actuación de artistas y orquestas en vivo; durante los primeros años de desarrollo de las emisoras, este segundo modo de difusión adoptó formas variadas: solistas, dúos, trios o pequeñas orquestas. Así, por ejemplo, *Caras y Caretas* anunciaba la actuación de la solista Carmencita Masferrer, “notable concertista de piano de los programas de LS8 *Radio Sarmiento*”, o del concertista de guitarra Alberto Diana Lavalle “*de destacada actuación en dicha emisora*”. Hacia mediados de la década de 1920 se iniciaron los concursos de aficionados y los concursos de tango, cuyas instancias definitivas se llevaban a cabo en alguno de los importantes teatros de la ciudad de Buenos Aires. Y, finalmente, se incorporó en un nuevo tipo de difusión musical; La transmisión en vivo desde los escenarios porteños o del Gran Buenos Aires, especialmente durante el período de carnaval.”

No Brasil, o tango canção apareceu, principalmente, pelas mídias do disco e da rádio. Aqui foi traduzido e interpretado com novas versões. As rádios no Brasil selecionavam o tango em sua programação musical. Teve grande importância para o universo musical brasileiro nesta época.

Entre os intérpretes brasileiros de tango estão Francisco Alves, que gravou várias canções de Carlos Gardel; Vicente Celestino, Sylvio Caldas, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira entre outros (VALENTE, 2000, p. 7).

Enfim, das primeiras partituras até a transmissão radiofônica o tango foi se replicando e adaptando-se a cada contexto. Sua relação com tais mídias lhe proporcionou a sobrevivência no tempo. Pode difundir-se para outras nações, como no caso do Brasil. Na cidade de São Paulo, como será apresentado no próximo capítulo, além de conquistar o grande público pelo rádio, foi também introduzido na seleção musical de bailes através de orquestras e cantores que se apresentavam ao vivo.

CAPÍTULO III

3. TRAVESSIAS DO TANGO

3.1. As primeiras danças de salão brasileiras

No Brasil, a festividade popular mestiça é um modo de organizar e incorporar as múltiplas linguagens. “(...) Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade; (...) A alegria é prova dos nove” (ANDRADE, 1995, p. 51). Aqui, a inclusão de diferentes maneiras de bailar tendeu para a multiplicação, criando mestiçagens com *fronteiras* abertas para novas importações. Convívio simultâneo entre danças nacionais e estrangeiras.

Quando o samba surgiu no Rio de Janeiro, as polcas, os lundus e os maxixes já estavam presentes no tecido cultural. São traços barroquizantes presentes na cultura brasileira que fazem emergir na paisagem cultural *textos* variados como as danças de salão.

Nascido sob o signo barroco, o Brasil tem sua fisionomia e alma compostos até hoje de seu sopro místico. Aqui o barroco não foi estilo passageiro, mas a substância básica de toda uma nova síntese cultural. Se há um traço que perpassa todas as manifestações da cultura brasileira, é justamente esse barroquismo latente, com vibrações e ressonâncias que lhe são típicas: extremos de fé, cupidez do poder, anseios messiânicos, ilusão de grandeza, impulso da contradição, exaltação dos sentidos, êxtase da festa, convivência das disparidades, atração das vertigens, mágica das palavras, sonho da glória, pendor para o exuberante e monumental, gosto da tragédia, horror à miséria, e compulsão à esperança. Não cabe, portanto, falar numa era do Barroco, sendo mais apropriado tentar entender essa dimensão barroca profunda que assinala toda história do Brasil. (SEVCENKO, 2000, p. 39)

Na colonização do Brasil, o estabelecimento de cidades efetuado por Portugal valeu-se, majoritariamente, da imprevisibilidade e priorizou a costa litorânea, acompanhando suas sinuosidades com habitações e ruas construídas ao acaso, cedendo às imposições do relevo e seguindo a montagem dada mais pela vida cotidiana do que pela previdência (HOLANDA, 2005).

A rotina e não a razão abstrata foi o princípio que norteou os portugueses, nesta como em tantas outras expressões de sua atividade colonizadora. Preferiam agir por experiências sucessivas, nem sempre coordenadas umas às outras, a traçar de antemão um plano para segui-lo até o fim. Raros os estabelecimentos fundados por eles no Brasil que não tenham mudado uma, duas ou mais vezes de sítio, e a presença da clássica vila velha ao lado de certos centros urbanos de origem colonial é persistente testemunho dessa atitude tateante e perdulária. (HOLANDA, 2005, p. 109)

No Brasil, além da presença dos colonizadores portugueses, dos índios e dos negros escravizados, havia outros povos convivendo no ambiente urbano da época. Os primeiros assentamentos localizavam-se na área portuária, onde as cidades de São Salvador, Recife e Olinda articulavam o comércio interno e externo com a metrópole. Curiosamente havia nestes lugares legiões de “homens livres, cujo ‘status’ era nebuloso por definição, já que não eram nem proprietários, nem gente servil, nem senhores, nem escravos” (SEVCENKO, 2000, p. 52), pois exerciam tarefas especializadas, como tropeiros, canoeiros, mateiros, madeireiros, vaqueiros, sapadores, barbeiros, verdureiros, leiteiros, vendedores de ovos, caças e doces, curandeiros, dentistas, músicos, feiticeiros, capoeiras, prostitutas, pândegos, embusteiros, bêbados, entre outros. As primeiras danças a dois foram “reinventadas” pelos perambulantes da urbe. O ir e vir de pessoas e o compartilhamento de linguagens favoreceram a troca.

Todos em movimento, pelas ruas e praças, pelos bairros interiores, pelos arrabaldes e periferias ou de cidade em cidade, vila, povoado ou aldeia e no sentido inverso. Sempre em trânsito, sempre escapando para posições que não podiam ser definidas, fixadas ou reguladas. E nisso, a cidade colonial de feição português, irregular, inorgânica, assimétrica, cheia de vales, recantos imprevisíveis, descontinuidades e reentrâncias, oferecia o mais adequado ambiente e refúgio àqueles cuja liberdade se resguardava na linha de pontos de fuga, que ao fim se revelavam pontos cegos. (SENCENKO, 2000, p. 53-54)

O espaço urbano das primeiras cidades brasileiras do século XVIII e XIX era repleto de combinações, refletindo uma paisagem cultural, na qual a vida ordinária do cidadão comum já era variada pela própria composição étnica dos movimentos das ruas. A coroa portuguesa teve uma posição liberal em relação à entrada de estrangeiros no Brasil, não impondo restrição a quem viesse trabalhar na colônia, desde que pagasse 10% de impostos sobre as transações comerciais. Aproveitando-se desta tolerância, vieram ingleses, alemães italianos, espanhóis, judeus, franceses. A circulação dessas pessoas pelas vilas e cidades já sinalizava a

internacionalização fundante da cultura brasileira com hábitos, falas e coisas vindas de outros lugares.

“A presença moura viajou para o Brasil na memória do colonizador. E ficou. Até hoje sentimos sua presença na cultura popular brasileira” (CASCUDO, 2001, p. 16). O turbante usado para cobrir a cabeça é um elemento mouro, a lenda da mãe d’água ou das mouras encantadas já eram cantadas no Mediterrâneo no século XV antes de se transformarem em laras de água doce pela cosmologia ameríndia. A doçaria à base de gema de ovo chegou com as portuguesas que aprenderam do modelo mourisco; veio também a alpargata, um tipo de sandália com tiras de couro muito comum no nordeste.

O uso do pandeiro nos inúmeros sambas brasileiros é um bom exemplo de inclusão mestiça.

Convenço-me de que o pandeiro e seus descendentes, mesmo sendo asiáticos, devem os espanhóis e portugueses aos mouros sua aclimação. O pandeiro redondo ou retangular, adufe, o tamborim que os tupiniquins ouviam soar pelos marinheiros de Pedro Álvares Cabral em maio de 1500 nas praias de Porto Seguro, foram e são instrumentos inseparáveis dos cantos e danças mouras. Não estavam no Brasil do século XV, como estavam os tambores e trombetas. O português trouxe aquela oferta dos mouros, mouriscos, moçárabes, mudéjares, bailarinos e cantores, quando a Espanha era muçulmana e Portugal quase agareno. O adufe, que Maria, irmã de Moises, com suas companheiras, tocou e cantou, festejando o afogando egípcio no Mar Vermelho (*Êxodo*, 15, 20), era percutido na cidade de Salvador no fim do século XVI e sempre por mão feminina, como ainda ocorre em Portugal na marcha das romarias e folgares do arraial. (CASCUDO, 2001, p. 27)

No canto nordestino o aboio é outro exemplo de tradução. Artistas como Luiz Gonzaga incluíam no seu acervo vocálico tais tendências.

Misteriosamente (porque não vive noutras regiões da pastorícia brasileira) resiste no Nordeste O *ABOIO*, documento impressionante do canto oriental marcado em vogais, ondulante, intérmino, insuscetível de grafção em pentagrama, mas reduzível às notações melismáticas. Longo e assombroso testemunho da legítima melodia em neumas, recordando a prece da tarde, caindo do alto dos minaretes. (...) Nunca o deparei em Portugal, mesmo pelo Ribatejo, e jamais o registraram no Rio Grande do Sul. De tradicional cultura ganadeira no Brasil. Parece-me ter vindo dos escravos mouros da Ilha da Madeira, trazido o *aboiado* pelos portugueses emigrantes. (CASCUDO, 2001, p. 25)

Dentre as contribuições dos negros escravizados, segundo Holanda (2005, p. 66), a ênfase afetiva dos relacionamentos encontrou no dia a dia da colônia um pendor pelos aspectos passionais e “*uma estagnação, ou antes, um atrofia*

correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras e racionalizadoras”.
Aqui o positivismo não vingou entres as práticas cotidianas.

A influência dos negros, não apenas como negros, mas ainda, e, sobretudo, como escravos, essa população não tinha como oferecer obstáculos sérios. Uma suavidade dengosa e açucarada invade, desde cedo, todas as esferas da vida colonial. Nos próprios domínios da arte e da literatura ela encontra meios de exprimir-se, principalmente a partir dos setecentos e do rococó. O gosto do exótico, da sensualidade brejeira, do chichisbéimos, dos caprichos sentimentais, parece fornecer-lhe um providencial terreno de eleição, e permite que, atravessando o oceano, vá exhibir-se em Lisboa, com os Lundus e modinhas do mulato Caldas Barbosa. (HOLANDA, 2005, p. 61)

A transferência da corte portuguesa, em 1808, para cidade do Rio de Janeiro, teve um impacto cultural que gerou novos desdobramentos. A dança de salão foi parte deste momento histórico. A realeza fugiu de Lisboa devido à invasão das tropas de Napoleão Bonaparte à cidade.

A vinda, a partir de 1811, de professores de dança de Portugal para ministrarem aulas, a convite de D. João VI, forneceu, posteriormente, elementos fundamentais para a criação das danças de salão brasileiras.

Em Portugal D. João mantinha uma orquestra permanente e uma companhia de ballet como forma de entreter a família e a corte. Uma vez instalado no Brasil, o príncipe-regente ordenou a vinda de Pedro Colonna, maestro de dança responsável pelos espetáculos na Capela Real, o que aconteceu em 1810. Para ministrar aulas de música aos filhos e compor músicas para a Capela Real, D. João também mandou vir o mestre de música Marcos Portugal, que passou a supervisionar e dirigir os teatros públicos. E, para compor as danças, veio com ele Luís Lacomba, dançarino e coreógrafo, nomeado Compositor de Danças e Maestro de Danças da casa Real, tendo sido ele o responsável pela primeira coreografia de ballet de que se tem notícia no Brasil. (COSTA, 2011, p. 76)

O anuncio do jornal “A Gazeta do Rio de Janeiro”, de 13 de julho de 1811, registra a chegada do professor na cidade com o seguinte aviso:

Luiz Lacomba, professor de Dança, ultimamente chegado ao Rio de Janeiro, tem a honra de anunciar a todas as pessoas civilizadas desta Cidade, que ele se propõe ensinar todas as qualidades de Danças próprias da sociedade: todas as pessoas que lhe quiserem fazer a honra de tomar as suas lições, o poderão procurar na rua do Ouvidor, n. 82, 3 andar. (COSTA, 2011, p. 80)

Nesta época, o termo dança social incluía todas aquelas praticadas nos bailes de sociedade, como minueto, contradança, valsa, entre outros. Mas em pouco

tempo tais danças não ficaram restritas somente a este círculo de pessoas e foram se expandindo para as camadas populares, onde ganharam outros desdobramentos.

O Brasil destes tempos era uma terra desintegrada geográfica e politicamente. De norte a sul as capitanias tinham relativa autonomia e não havia no país um centro comum para mediar a comunicação entre elas. Quando o príncipe regente D. João VI instalou a família real na cidade, ele pode estruturar rapidamente o território brasileiro como uma nação através de melhorias que favoreceram a articulação entre as capitanias, tais como: saneamento, estradas, escolas, tribunais, fábricas, bancos, moeda, imprensa, biblioteca e hospitais. Foi uma revolução que afetou a cultura da cidade e promoveu o surgimento de novos hábitos.

Durante a semana o comércio era intenso, com ruas repletas de escravos, além de outras pessoas que realizavam diferentes tarefas, que incluíam: barbeiros, sapateiros, moleques de recado, fazedores de cestas e vendedores de capim, refrescos, doces, pães de ló, angu e cafés (GOMES, 2007, p. 49).

O rito da festa era uma prática habitual que acontecia em todas as camadas sociais. A elite privilegiava os bailes em salões, o povo aglomerava-se pelas ruas e espaços improvisados para dançar e cantar.

Os escravos dominavam a paisagem também nos feriados e fins de semana. Usando roupas coloridas, enfeites e turbantes, reuniam-se no Campo de Santana, nos subúrbios da cidade, onde, em grandes círculos, cantavam e dançavam batendo palmas. “Todos os sábados e feriados, os quais são chamados de dias de festa, massas de população negra para lá se dirigem, chegando a atingir um total de 10 mil ou 15 mil” descrevem dois viajantes. “É uma recreação muito curiosa, e oferece um espetáculo singular de alegria, tumulto e confusão, que provavelmente não é possível ser visto na escala em outro país fora da própria África”. (GOMES, 2007, p. 149)

Junto aos elementos festivos, os traços libidinosos ou eróticos das danças do povo davam contornos malemolentes aos movimentos. A moral vigente da época a considerada lasciva, tanto que muitos eram presos por participarem de festas com este teor.

Na obra literária “Memórias de um Sargento de Milícias” o escritor e cronista Manuel Antônio de Almeida retrata a ambiência da cidade do Rio de Janeiro no século XIX e seu trânsito cultural com Lisboa. O enredo da história revela minúcias da vida cotidiana, evidenciando os lugares através de narrações em forma de folhetim que muito tinham de semelhança com os perambulantes anônimos da urbe.

Durante toda a obra, a vida ordinária aparece com detalhes, revelando uma cidade repleta de acontecimentos em situações de bairro e festa. A contravenção da dança entra em cena e dá a dimensão da algazarra mestiça rechaçada pelo poder político e religioso da época. Serve como documento histórico, mesmo sendo uma obra de ficção.

Uma passagem nas páginas 15 e 16:

(...) Chegou o dia de batizar-se o rapaz: foi madrinha a parteira; sobre o padrinho houve suas dúvidas: o Leonardo queria que fosse o senhor juiz; porém teve de ceder a instâncias da Maria e da comadre, que queriam que fosse o barbeiro defronte, que afinal foi adotado. Já se sabe que houve nesse dia função: os convidados do dono da casa, que eram todos dalém-mar, cantavam ao desafio, segundo seus costumes; os convidados da comadre, que eram todos da terra, dançavam o fado. O compadre trouxe a rabeça, que é, como se sabe, o instrumento favorito da gente do ofício. A princípio o Leonardo quis que a festa tivesse ares aristocráticos, e propôs que se dançasse o minuete da corte. Foi aceita a idéia, ainda que houvesse dificuldade em encontrarem-se pares. Afinal levantaram-se uma gorda e baixa matrona, mulher de um convidado; uma companheira desta, cuja figura era a mais completa antítese da sua; um colega do Leonardo, miudinho, pequenino, e com fumaças de gaiato, e o sacristão da sé, sujeito alto, magro e com pretensões de elegante. O compadre foi quem tocou o minuete na rabeça; e o afilhadinho, deitado no colo da Maria, acompanhava cada arcada com um guincho e um esperneio. Isto fez com que o compadre perdesse muitas vezes o compasso, e fosse obrigado a recomeçar outras tantas.

Depois do minuete foi desaparecendo a cerimônia, e a brincadeira *aferventou*, como se dizia naquele tempo. Chegaram uns rapazes de viola e machete: o Leonardo, instado pelas senhoras, decidiu-se romper a parte lírica do divertimento. Sentou-se num tamborete, em um lugar isolado da sala, e tomou uma viola. Fazia um belo efeito cômico vê-lo, em trajes do ofício, de casaca, calção e espadim, acompanhando com um monótono zum-zum nas cordas do instrumento, o garganteado da modinha pátria. Foi nas saudades da terra natal que ele achou inspiração para o seu canto, e isto era natural a um bom português, que era ele. A modinha era assim:

*Quando estava em minha terra,
Acompanhado ou sozinho,
Cantava de noite e de dia
Ao pé de um copo de vinho!*

O personagem Leonardo (oficial de justiça, meirinho), como tantos outros, está na fronteira borrada do mundo oficial e do populacho. Pela narração acima se percebe os aspectos migrantes entre a aristocracia e o povo. A festa vai aos poucos *aferventando*, borbulhando a volúpia dos convidados e “carnavalizando” risonhamente o cerimonial.

Em outra passagem (p. 40-41), agora numa festa de ciganos, o autor descreve a dança do fado. Algo bem próximo ao lundu. Dança, como veremos adiante, que contribuiu para o surgimento do maxixe e do samba. Além disto, os

desdobramentos e variedades das danças e músicas aparecem quando o autor vai elencando seus tipos.

(...) Todos sabem o que é fado, essa dança tão voluptuosa, tão variada, que parece filha do mais apurado estudo da arte. Uma simples viola serve melhor do que instrumento algum para o efeito.

O fado tem diversas formas, cada qual mais original. Ora, uma só pessoa, homem ou mulher, dança no meio da casa por algum tempo, fazendo passos os mais difíceis, tomando as mais airosoas posições, acompanhando tudo isso com estalos que dá com dedos, e vai depois pouco e pouco aproximando-se de qualquer que lhe agrada; faz-lhe diante algumas negaças e viravoltas, e finalmente bate palmas, o que quer dizer que a escolheu para substituir o seu lugar.

Assim corre a roda toda até que todos tenham dançado.

Outras vezes um homem e uma mulher dançam juntos; seguindo com a maior certeza o compasso da música, ora acompanham-se a passos lentos, ora apressados, depois se repelem, depois juntam-se; o homem às vezes busca a mulher com passos ligeiros, enquanto ela, fazendo um pequeno movimento com o corpo e com os braços, recua vagarosamente, outras vezes é ela quem procura o homem, que recua por seu turno, até que enfim acompanham-se de novo.

Há também a roda em que dançam muitas pessoas, interrompendo certos compassos com palmas e com um sapateado às vezes estrondoso e prolongado, às vezes mais brando e mais breve, porém sempre igual a um só tempo.

Além destas há ainda outras formas de que não falamos. A música é diferente e para cada uma, porém sempre tocada em viola. Muitas vezes o tocador canta em certos compassos uma cantiga às vezes de pensamento verdadeiramente poético.

Quando o fado começa custa a acabar; termina sempre pela madrugada, quando não leva de enfiada dias e noites seguidos e inteiros.

Comparado aos bailes da aristocracia, repletos de etiquetas e afetados por um sentimento de classe superior, a festa popular no Brasil, com seus elementos barroquizantes (SARDUY, 1979), subverte a ordem das coisas e explode em exageros e desperdício, ou seja, sem economia de gestos, é, no bom sentido, inútil; sem um fim último e funcional.

Analogamente, o mover mestiço é parecido com o jogador de futebol que gosta de driblar com fintas o adversário, indo à frente, atrás e aos lados, enganando seu oponente, como também faz o capoeira de certa maneira. A comparação é curiosa e especulativa. O intuito é gerar novas perguntas e não concluir com respostas exatas. Há historicamente certa semelhança entre as vindas da dança de salão e do futebol, no que tange à popularização destas manifestações (WISNIK, 2008). O futebol foi importado, e fora daqui fazia parte de outras constelações de pensamento, outras lógicas de organização espacial. Aqui, num primeiro momento, “torna-se logo a vitrine de um modo de vida europeizado, cosmopolita, e um índice

de civilização e progresso, além de um traço de distinção social” (WISNIK, 2008, p. 200).

O futebol foi inventado pelos ingleses e popularizado no Brasil por descendentes de escravos, associando “a *lógica de ritos ancestrais em jogo esportivo*” (WISNIK, 2008, 172), e deixou de ser uma prática somente elitizada chegando aos campos de várzea da cidade, assim como as danças importadas (minuetos e contradanças e outras das danças de salão), transbordaram dos salões exuberantes para o espaço aberto das ruas e para as casas do povo.

Nesse sentido, aliás, a importação do futebol pode ser comparada à importação da polca, que acabou por desembocar no maxixe, e de cuja aclimação nacional Machado de Assis tratou em conto e crônicas. Mas o que nos interessa aqui é que a deriva dos assuntos, típica dessas crônicas, leva a uma outra questão sobre o lugar do esporte no Brasil: citando versos de Basílio da Gama, o cronista contrapõe ao jogo de péla a perícia, digamos, *esportiva*, dos caboclos na “arte de envergar o arco” e no “exercício da flecha”, concluindo intrigantemente: “contestou-se que a poesia nacional estivesse no caboclo; ninguém poderá contestar, à sério, que esteja nele a nacionalização do esporte. O caboclo e o capoeira podem fazer-se úteis, em vez de inúteis e perigosos. (WISNIK, 2008, p, 173)

A métrica coreográfica e sua hierarquia (elementos da dança de corte que privam pela previsibilidade e pelo status social) foi desconfigurada pelos improvisos maliciosos dos dançarinos anônimos. A primeira é análoga à jogada característica dos ingleses: *bola erguida na área é cabeçada do atacante; cabeçada do atacante é gol* (WISNIK, 2008, 115); a segunda é parecida com molecagem brincante do jogador com *dribles e toques de efeito, ao mesmo tempo gratuitos e eficazes, capazes de criar espaços inesperados por caminhos não lineares, podendo o gol ser “inventado por qualquer um e de qualquer posição”* (WISNIK, 2008, 116).

O samba segue esta tendência. É uma designação referente a uma quantidade enorme de maneiras de fazer música e dança. Deste crisol, o samba dançado a dois, conhecido atualmente por samba de gafieira, é parte constitutiva e possui um recorrido histórico de outras épocas, com muitas variações.

A cidade do Rio de Janeiro do século XIX é o cenário dos primórdios do que viria posteriormente a ser chamado de samba, e as polcas dançadas neste período revelam seu procedimento mestiço de ir modificando-se ao longo do tempo.

A polca é um gênero de música de dança, nascida na Boêmia no início do século XIX e exportada para vários países. Tornou-se a dança de salão mais popular dos oitocentos, talvez por ter um andamento rítmico simples, de marcha com

compasso binário, que pode se adaptar às tradições locais por onde passou. Chegou em Praga em 1837 com a *berra's collection Prager Lieblings – Galoppen fur Pianoforte*; em Paris foi introduzida por um grande dançarino de Praga, Johann Raab, em 1840. Na Alemanha virou *Schnellpolka* (polca galope); na Polônia, polca-mazurca; e no Brasil, polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, entre outras (MACHADO, 2007).

Os desdobramentos contínuos desse ritmo dançante no Brasil dá o tom da mestiçagem expansiva na dança de salão brasileira. A nomeação das várias polcas não segue uma linearidade em relação aos seus tipos, pois nos registros das partituras da época nem sempre o nome designa precisamente o estilo “real” do andamento rítmico. Há fronteiras borradas entre umas e outras, no entanto, para o presente estudo, tal fato vai de encontro ao que já foi discutido anteriormente sobre a necessidade equivocada de *depurar* (LATOURE, 2009) certos fenômenos, visto que os mesmos necessitam de uma análise relacional.

Entre os vários músicos conhecidos e pianeiros⁶⁵ anônimos da época, o pianista e compositor Ernesto Nazareth é um dos que transitam pelas esferas sociais, compondo gêneros musicais para a dança, como polca, tango brasileiro, *shottischs*, valsa, entre outros. A polca brasileira está presente no contínuo caminho em vaivém do erudito e o popular.

A polca acontecia em distintos ambientes: nos teatros (São Pedro e Phoenixis), ruas, botequins, festas populares e na privacidade das casas. O barateamento e democratização do piano “*se configurou como o primeiro gênero da moderna música popular urbana destinada ao consumo de camadas amplas e indeterminadas, que mais tarde seriam chamadas de massa*” (MACHADO, 2007, p. 21). Era música instrumental tocada, além do piano solo, por conjuntos formados por flauta, violão e cavaquinho. Estes últimos mais frequentes entre as reuniões populares.

Nazareth foi incorporando a síncopa (uma base rítmica dos tempos musicais) às suas composições, diferenciando a polca “original” da brasileira. Fica claro aí o procedimento mestiço de trazer algo de fora para dentro e montar uma combinação complexa que altera todas as relações do *texto* musical, fazendo emergir o novo.

⁶⁵ Nome pejorativo dado aos músicos de pouca formação musical que circulavam pelos salões da elite.

No trajeto, a polca *Cruz, perigo* (1879) e a polca-tango *Rayon d'or* (1892) representam pontos decisivos: a primeira, como síntese singular de um período em que a síncopa se realiza na música do compositor de modo subliminar, agindo, portanto, como característica formadora de um novo gênero já delineado com clareza em algumas polcas do fim da década de 1880; a segunda, novamente como síntese singular de um novo momento em que a síncopa decantada como gênero assume novas configurações que extrapolam o acompanhamento rítmico e definem um estilo muito particular, inseparável do original tratamento pianístico que Nazareth confere ao gênero. (MACHADO, 2007, p. 41)

Os tipos de polcas do compositor foram divididas e servem para dar a dimensão e o processo de mutação, não somente na sua obra, mas em todo o universo sonoro de outros compositores e pianeiros. São elas: polca-polca (polca de partida, importada da Europa central), polca-salão, polca-maxixe (polca-tango ou tango brasileiro).

Por volta de 1870 surge o maxixe na cidade do Rio de Janeiro, como uma dança popular que rapidamente conquistou a todos: pobres, brancos, ricos e negros. “Formou-se assimilando os elementos rítmicos e melódicos que já vinham proporcionando aos dançarinos condições capazes de conduzi-los nos volteios, requebros e algo de acrobacia compreendidos na desabusada dança” (EFEGÊ, 1974, p. 41).

O samba dançado a dois com pares enlaçados pelo abraço surge com o maxixe. É importante salientar que a sequência de aparecimentos das polcas, dos maxixes e dos sambas não foram por substituição, ou seja, não se extingue um para o aparecimento de outro. Foi uma transição ocorrida ao longo do tempo. Os maxixes desdobraram-se em sambas como um continuum de sobras e rearranjos.

Depois do samba, outras danças de salão apareceram. O processo de modernização de cidades como São Paulo, fez emergir e migrar um vasto leque ritmos para se dançar a dois, no qual o tango é parte, como será visto posteriormente.

3.2. Travessias do tango pelo mundo

Desde seu surgimento até os dias atuais, o tango de salão⁶⁶ vem transitando por diversos países, tais como França, Itália, Espanha, Estados Unidos, Inglaterra, Alemanha, Japão, Canadá, Finlândia, entre outros. O modo como esta dança pode transferir-se para outras nações foi através do ensino. Paris importou o tango de Buenos Aires, tornando-se a primeira cidade onde era dançado fora da Argentina. Contratou professores portenhos para ensinar os primeiros passos à elite local.

O surgimento desta nova profissão abre as portas para um grande número de bailarinos argentinos, que aproveitariam a oportunidade de ir à França para enriquecer facilmente, ensinando os passos de sua dança nacional. Bernabé Simara, Enrique Saborido, Francisco Ducasse, Juan Carlos Herrera, todos eles bailarinos de tango muito famosos na Argentina, atravessam, assim, o Atlântico até Paris. (HUMBERT, 2000, p. 110)

O fascínio dos europeus teve, em grande medida, relação com o imaginário exótico associado ao tango. Valor aproveitado como estratégia para torná-lo um produto de exportação.

O exotismo, um dos efeitos óbvios da viagem cultural, foi o primeiro incentivo para os estrangeiros que foram enfeitiçados pelo tango. Desde o início o significado do tango para os tangueros nativos, que necessariamente não reconhecem o tango como exótico, tem sido diferente do sentido que lhe foi atribuído pelos convertidos a esta música. Fora do seu país de origem o tango está especial e espetacularmente associado aos bailes de salão. Seu ritmo ofusca as letras com o movimento do corpo, porque é mais imediato e compreensível que a expressão verbal.⁶⁷ (HOSOKAWA, 2000, p. 348)

Em Paris foi nomeado de “tango afrancesado”. Modificação adaptada à cultura local devido aos movimentos corporais serem considerados lascivos para os costumes da época.

⁶⁶ Tango dançado em bailes.

⁶⁷ “El exotismo, uno de los efectos obvios del viaje cultural, fue el primer incentivo para los extranjeros que fueron hechizados por el tango. Desde el principio, el significado del tango para los tangueros nativos, que necesariamente, no reconocen el tango como exótico, ha sido diferente del que le atribuyeron los convertidos a esta ‘música’ Fuera de su país de origen, el tango esta especial y espectacularmente asociado a los bailes de salón. Su ritmo obnubila las letras por que el movimiento del cuerpo es más inmediato y comprensible que la expresión verbal.”

Há diferentes culturas e mentalidades. Completamente adotado pela sociedade parisiense, o tango francês, apesar de ter sido introduzido e ensinado a princípio na França pelo argentino, tem pouco a ver com o tango argentino. Como todos os fenômenos de moda da época foi influenciado pelo gosto francês que o modificou e transformou numa dança refinada, realização suprema de uma dança nascida dos bordéis.⁶⁸ (HUMBERT, 2000, p. 113)

Em verdade, pouco se sabe a respeito do modo como era dançado. No entanto, a citação acima se equivoca ao analisar a transição do tango pelo crivo binário de análise, no qual o bordel seria o ambiente de baixo, enquanto Paris o lugar da elevação e refinamento.

Enfim, houve modificações no tango de salão e foram necessárias. Para a aristocracia parisiense, era despidorado. Para o ambiente dos bairros de Buenos Aires provavelmente teria outros significados.

Seja como for, baile de rua, de bordel na Argentina, rejeitado pelos aristocratas argentinos, o tango é acolhido na capital francesa como uma nova diversão e se difunde rapidamente em meio a alta sociedade.⁶⁹ (HUMBERT, 2000, p. 103)

O encanto do tango, associado ao erotismo da dança, despertou a sociedade da época, que necessitava liberar-se da moral “vitoriana que reinava sobre os espíritos da época, levando-a a um conformismo de rigidez excessiva, os franceses aspiram maior liberdade na sua maneira de viver. Faltava-lhes um detonador”⁷⁰ (HUMBERT, 2000, p. 104).

⁶⁸ “A diferente cultura, diferente mentalidad. Completamente adoptado por la sociedad parisina, el tango francés, a pesar de haber sido introducido y enseñado al principio en Francia por los argentinos, tiene poco que ver con el tango argentino. Como todos los fenómenos de moda de la época, ha sido influido por el gusto francés que lo ha modificado y transformado en una danza refinada, realización suprema para una danza nacida en los burdeles.”

⁶⁹ “Fuera como fuese, baile de calle, de los tugurios y de los burdeles en Argentina, rechazado por los aristócratas argentinos, el tango es acogido con los brazos abiertos en la capital francesa como una nueva diversión, y se difunde rápidamente en los medios de la alta sociedad.”

⁷⁰ “victoriana que encorsetaba los espíritus en un conformismo de rigidez excesiva, los franceses aspiran a una mayor libertad en su manera de vivir. Les hacía falta un detonador.”

Enquanto na Argentina, quando se dança o tango, se deixa aflorar sua sensualidade, se deixa a porta aberta aos sentimentos do momento e, portanto, à improvisação. Na França não se podia dançar sem esconder a relação dos corpos dos bailarinos por detrás das fórmulas sociais da simulação. Dança em par abraçado e principalmente, estreitamente abraçado, já era uma grande novidade e não se podia descentemente aparecer muita sensualidade. Recordemos que neste início de século os franceses eram muito cheios de pudor, ligados à religião e bons costumes. (...) Então as pessoas se refugiam por detrás de uma coreografia muito precisa do tango, o código de pontos de partida dos argentinos, encadeiam passos muito calculados, o que distancia a noção de improvisação e grande alusão sexual, o que o diferencia originalmente.⁷¹ (HUMBERT, 2000, p. 107)

O interessante é notar que o próprio fato de organizarem a linguagem do tango de salão como método de ensino já o transformou, independentemente de ter viajado para a França ou não. Sistematizar uma linguagem como essa já é, de partida, uma releitura. Textos complexos como o tango são compostos de vários sotaques. Não há preservação completa quando se traduz uma linguagem para outro ambiente.

Foi indispensável para o tango sua passagem pela Europa? Questão difícil de resolver. Em todo caso a ela se deve o fato do tango este sucesso largamente esperado nos 'salões argentinos' que permitiam, então, consagrar-lo definitivamente como expressão nacional na Argentina. Graças a sua abertura, o tango foi ganhando posições durante seu processo ininterrupto de desenvolvimento, cujas etapas sucessivas se identificam com os meios, tipos e acontecimentos diferentes sobre os quais chegará a exercer certa influencia.⁷² (HUMBERT, 2000, p. 145)

Esta última leitura não é unânime. Há discussões sobre o tema que discordam da já consagrada e divulgada interpretação sobre a ida e vinda do tango na Argentina.

⁷¹ "Mientras en Argentina, cuando se baila el tango, se deja aflorar su sensualidad, se deja la puerta abierta a los sentimientos del momento y por tanto a la improvisación, en Francia no se lo podía bailar sin esconder la relación de los cuerpos de los bailarines detrás de las fórmulas sociales de simulación. Bailar en pareja enlazada, es más, estrechamente enlazada, era ya una gran novedad y no se podía decentemente dejar aparecer demasiada sensualidad. Recordemos que en estos inicios del siglo los franceses siguen siendo muy pudorosos, ligados a la religión y a sus buenas costumbres (...) (...) Entonces la gente se refugia tras una coreografía muy precisa del tango, el código de puntos de partida de los argentinos, encadenamiento de pasos muy calculados, lo que, alejando la noción de improvisación y la demasiado grande alusión sexual, lo diferencia profundamente de su modelo original."

⁷² "Fue indispensable para el tango este pasaje por Europa? Cuestión difícil de resolver. En todo caso a él le debe el tango este acceso largamente esperado a los 'salones argentinos' que permitirán entonces consagrarlo definitivamente como 'expresión nacional' en Argentina. Gracias a su apertura, el tango ha ganado posiciones durante su proceso ininterrumpido de desarrollo, cuyas etapas sucesivas se identifican con medios, tipos y acontecimientos diferentes sobre los cuales llegará a ejercer cierta influencia."

Sobre este ponto é necessário esclarecer duas coisas: uma que o tango que os franceses haviam adotado tinha certa semelhança com o tango argentino, mas não era o tango argentino e que tão racional consagração de Paris (e eventual assimilação européia) não influenciou nem interferiu com a futura dinâmica evolução do autêntico tango argentino. Em segundo que também não mudou a devoção que a maior parte de nossos compatriotas sentia pelo tango.⁷³ (BROEDERS, 2008, p. 86)

3.3. Travessias do tango entre São Paulo e Buenos Aires

Até meados do século XIX, a cidade de São Paulo era uma região escassa de recursos e irrelevante do ponto de vista econômico. A inversão desta realidade ocorreu com a introdução de lavouras de café e a valorização deste produto no mercado internacional. Tornou-se ponto estratégico de escoamento da produção, pois estava localizava entre o interior e o porto da cidade de Santos.

Impulsionada pela cafeicultura, a modernização da cidade atraiu migrantes e imigrantes para o trabalho nas fazendas. Os vultosos recursos acumulados desdobraram-se em investimento na área comercial, industrial, financeira e imobiliária.

Em 1899, Antonio Prado, conselheiro da cidade, torna-se o primeiro prefeito de São Paulo. Realizou obras de urbanização contratando os engenheiros arquitetos Bovard e Cochet, que iniciaram a empreitada demolindo a antiga vila localizada onde hoje é o centro velho de São Paulo, verticalizando as construções e abrindo novas vias de acesso. Dois viadutos foram erguidos com arcos de ferro importados da Alemanha para unir as duas colinas separadas pelo vale do Anhangabaú que foi canalizado e sobre ele construído um parque ajardinado; prédios públicos, como o Museu Histórico do Ipiranga, a estação da Luz, o Teatro Municipal, entre outros, começaram a mudar a paisagem cultural da cidade.

A população era misturada:

⁷³ “A este punto es necesario aclarar dos cosas: una, que el tango que los franceses habían adoptado, tenía alguna semeblanza con el tango argentino, pero no era el tango argentino, y que la tan mentada consagración de Paris (y eventual asimilación europea) no influenció ni interfirió con la futura dinámica evolución del auténtico tango argentino. Otra que tampoco cambió la devoción que la mayor parte de nuestros paisanos sentía por el Tango.”

De fato, a cidade tinha aparência de uma colcha de retalhos cosmopolita. A população se compunha dos descendentes dos povos indígenas originais; dos ex-escravos fugidos das fazendas; dos libertos com a extinção da escravidão e seus descendentes, mestiços ou não; das populações vindas da área platina, do Brasil central e do norte, dos diferentes povos europeus, com destaque para italianos, portugueses, espanhóis, alemães e eslavos; dos imigrantes árabes, turcos, armênios, israelitas, ademais de gente do oriente distante, sobretudo japoneses e chineses. (SEVCENKO, 2000, p. 84)

Os anos de 1920 foram o maior ponto de atração de dinheiro e população de todo o país.

Com isso, na década de 1930 a cidade ultrapassa a marca de 1 milhão de habitantes, tornando-se uma das metrópoles cosmopolitas da América. É nesse período que a cidade entra nos circuitos culturais internacionais, alinhando-se ao sopro modernista que impactava a produção cultural do velho mundo. (ROLNIK, 2003 p. 26)

A partir de 1940, a cidade se transforma em um polo industrial e financeiro, atraindo migrantes de todo o país. Em 1950, chega a mais de dois milhões de habitantes.

A região central é verticalizada, concentra prédios residenciais de alto padrão e demanda uma infraestrutura composta de mercados, lojas, colégios, faculdades, biblioteca, hotéis, cinemas, teatros, bares, restaurantes, salões de baile e cabarés.

Nas imediações da Praça Franklin Roosevelt havia bares e boates que ofereciam um variado leque de opções musicais. Lugares como o bar Baiuca, inaugurado em 1956, reconhecido pela boa qualidade musical, teve ao microfone pessoas como Johnny Alf, Marisa Gata Mansa, Maysa, Claudete Soares, Meire Gonçalves, Sabá, César Mariano, Théo de Barros, Moacir Peixoto, entre outros. No Farney's, que posteriormente passou a se chamar Djalma's, cujo proprietário era o cantor Dick Farney, a cantora Márcia iniciou sua carreira. Na boate Stardust se apresentaram Jair Rodrigues e Hermeto Pascoal. Na rua da Consolação, a boate Cave, com Baden Powel e Jongo Trio. Entre as ruas Major Sertório e Maria Antonia, no João Sebastião Bar, reduto da bossa nova paulistana, tocaram Taiguara, Claudete Soares, Johnny Alf, Chico Buarque, Zimbo Trio e Elza Soares. Nos quarteirões das avenidas São João e Ipiranga funcionaram os hotéis Excelsior e Marabá, onde o pianista Moacir Peixoto inaugurou duas boates que tocavam jazz e blues; o restaurante Parreirinha, local frequentado por jornalistas, policiais e artistas, como Adoniran Barbosa; o Bar Brahma, que funciona até os dias atuais; as boates Maravilhoso e Avenida frequentada pelos dançarinos da noite (BORELLI, 2005).

A variação de lugares e tipos de música dava o tom da vida noturna na cidade. No repertório das orquestras de baile, os gêneros tocados e dançados eram nacionais e estrangeiros: sambas, boleros, tangos, calipso, swing, valsa, foxtrote, entre outros.

Havia correlação entre a programação musical das rádios e as seleções dançadas nos bailes, ou seja, a trilha sonora trazia para estes eventos o universo sonoro difundido pela mídia.

A cultura de massa é a primeira a possibilitar a comunicação entre os diferentes estratos da sociedade. E dado que é impossível uma sociedade que chegue a uma completa unidade cultural, então o importante é que haja circulação. E quando existiu maior circulação que na sociedade de massa? Enquanto o livro manteve e até reforçou durante muito tempo a segregação cultural entre as classes, o jornal começou a possibilitar o fluxo, e o cinema e o rádio que intensificaram o encontro. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 67)

Portanto, o baile estava situado na *fronteira* entre o que se ouvia diariamente através das rádios e os *usos* e costumes desta prática (MARTÍN-BARBERO, 2008) na vida cotidiana. Funcionou como ambiente midiático, pois trazia para seu contexto, *memórias* comuns compartilhadas pela massificação de músicas veiculadas pelas emissoras.

Sobre este assunto, uma constatação em forma de história ficcional, mas também documental, descreve os programas de rádio e sua importância cultural:

(...) – Fui com meu pai ver programas de estúdio na Tupi também, só que entrei e fiquei sentado, quieto, porque não tinha separação de vidro. Era um programa em italiano, um casal que narrava, com anúncio, publicidade, história de música italiana, falavam em italiano. Tem programas de histórias, de aventura. Alguns policiais, o Dick Peter, que é um detetive, uma invenção de um desses autores aqui de São Paulo. Quem narra é Jerônimo Monteiro. Outro desse tipo é Ravengard, narrado pelo Otávio Gabus Mendes. Ele anima também um programa de calouros, de auditório, que assisti várias vezes, chamado *Calouros Colking*. Foi no Hotel esplanada, um salão muito grande, que funciona como auditório pra esses programas. Esse mesmo salão às vezes o hotel aluga pra clubes, entidades, que fazem bailes. Aqueles que falávamos outro dia são todos com orquestra, não tem outro recurso de amplificar e dar potência ao som. Esses trocinhos de vitrola, rádio é só para festinhas em casa, os falantes são pequenos, para grandes salas com muita gente o som sai muito baixo. As estações de rádio têm música de dança. Tarde dançante, chá dançante... A Rádio América, que é na esquina da São Luís, tem chá dançante. Algumas rádios do Rio, Nacional e Mayrink Veiga, têm programas desse tipo: *Chá dançante do sabonete Guaçatonga* ou *Chá dançante do sabonete da Barra*. O chá dançante dura duas horas ou mais. No domingo à tarde, quando o pessoal quer dar uma festinha em casa e dançar, liga o rádio. (GAMA, 1998, p. 41)

Os ambientes dançantes não eram homogêneos. Os cabarés eram locais frequentados principalmente por homens.

(...) eram uma mistura de bar e restaurante noturno, onde a atividade principal era a dança e alguns números. A dama do cabaré era uma mulher semiprostituída, que tinha como afazer principal forçar o consumo, servir os cavalheiros de pares e fazer companhia aos fregueses, mas os programas do final de noite não eram sua função primordial. Houve cabarés elegantes, como o Salomé, em Santana, O Chez Nous, o Pássaro Azul e o Aubergue de Marianne, na rua 7 de Abril. (GAMA, 1998, p. 75 apud VERGUEIRO, 1979)

Havia diferenças e proximidades entre o cabaré e as casas de prostituição. Nesta última, o sexo era a única oferta mercadológica enquanto, nos cabarés, como citado acima, outros elementos da cultura permeavam a trama, e a dança tinha um papel importante neste jogo.

Alguns cabarés na década de 1950 se transformaram em taxi dancing, como o Wonder bar e o OK, ambos localizados na Avenida Ipiranga.

O “taxi dancing” era um lugar com características singulares. Baile que atraía os homens, pois havia mulheres contratadas para dançar. Elas sentavam-se em cadeiras circundando o salão; quem quisesse dançar pagava pelo tempo que permanecesse com o par. Quem controlava os minutos utilizados era o picotador de cartão. Diferente do cabaré, não se podia ultrapassar, pelo menos no ambiente do baile, a barreira entre a dança e a intimidade. A lei proibia a prostituição e qualquer lugar que insinuasse este tipo de prática poderia ser fechado pela polícia.

Um dos “taxi dancing” mais conhecido chamava-se “Maravilhoso”, onde tocava Agostinho dos Santos ao som da orquestra de Osmar Milani (BORELLI, 2005).

Outros grandes maestros brilharam nas noites de outros dancings, como Avenida, Galo Vermelho, Asteca, OK e o Cubadanças. Em seus salões tocaram Silvio Mazuca, Clóvis e Eli, Poli e Arruda Paes. Jogadores de futebol da época eram alguns dos ilustres frequentadores: Ponce de Léon, Canhoteiro e Ileso Amalfi, o primeiro grande jogador brasileiro a fazer sucesso na Europa. (BORELLI, 2005, p.22)

Walter Manna⁷⁴ ressalta que nos “taxis dancing” a mulher era convidada para trabalhar primeiramente pela beleza, sendo o fato de saber dançar secundário. Muitas delas aprendiam com os dançarinos veteranos, que nestes bailes não pagavam para dançar, pois animavam o início do evento e às vezes ganhavam

⁷⁴ Depoimento em anexo.

dinheiro para fazê-lo. Havia preconceito contra as mulheres do “taxi dancing”, mesmo que muitas não fossem prostitutas.

Nesta época, o tango começa a aparecer no Rio de Janeiro e em São Paulo. Segundo os relatos de dançarinos que viveram este momento, era praticado por poucas pessoas se comparado às outras danças de salão como o samba e o bolero, por exemplo. A linguagem cênica do tango era preponderante e marcada (ROCHA, 2000) principalmente pelo chamado “tango show”. Não há registros visuais sobre este modo de dançar.

No Rio de Janeiro, a dançarina Leny Fiori era bastante conhecida nos bailes. Aprendeu tango com sua tia, a cantora Lena Garcia. Formou parceria com o dançarino Trajano. Chegaram a fazer shows em Montevideu com a orquestra típica de Donato Raciatti (PERNA, 2011).

Após este período, Leny formou parceria com o dançarino Amauri, por cerca de quinze anos. Realizaram espetáculos em Buenos Aires, dançando com a Orquestra Típica *Mi Buenos Aires Querido*, do maestro Brandon, usando o nome artístico de *Los portenitos*. (PERNA, 2011, p. 41)

A respeito do modo como se dançava o tango, havia, segundo Leny, maior liberdade de criação entre os dançarinos de “antigamente” se comparados aos que ela observou na década de 1990 no Rio de Janeiro. “Se dançava com criatividade, cada um do seu jeito” (idem, p. 41). Para ela, a aprendizagem em escolas de dança, a partir da década de 1990, deixou o tango parecido e indiferenciado de um casal para o outro.

O dançarino Walter Manna fez parte do universo de dançarinos da década de 1950 e 1960 em São Paulo. Relata que seu aprendizado de tango foi pelo improviso, criatividade e imaginação. Não aprendeu com nenhum professor, mas dançava em bailes ao seu modo. Sua vocação para a dança surgiu no âmbito das festas familiares, onde, segundo ele, era hábito se dançar a dois. “Diferente dos dias atuais, as pessoas aprendiam a dançar observando e se aventurando durante os bailes, já que as escolas de dança de salão eram rara exceção”. Não havia, como atualmente, bailes específicos de tango. Seu primeiro baile foi aos quatorze anos de idade, no salão Piratininga localizado na Rua Piratininga com a Rua da Mooca. Relata o seguinte comentário:

O tango em São Paulo no início era somente o tango show. Os dançarinos faziam apresentações, mas não havia baile de tango. Nas coreografias você criava o que bem entendesse. (...) Eu comecei a dançar tango, mais por intuição, nunca havia aprendido com ninguém. Tinha uma memória do meu pai dançando. (Depoimento de Walter Manna, em anexo)

O dançarino Pietro⁷⁵ é outro personagem que viveu o tango em São Paulo. Aprendeu seus primeiros passos num cabaré na cidade de Bauru.

Minhas lembranças do tango datam de 1954 na cidade de Bauru no interior de São Paulo. Lá vi alguns shows de tango em cabarés. A referência do que seria o daquela época, tinha relação com o tango tradicional e suas vestimentas típicas, tais como chapéu, lenço, sapato com salto tipo carrapeta. (Depoimento de Pietro, em anexo)

Mudou-se para a cidade de São Paulo em 1958 e aqui frequentou bailes onde se tocava tango e conheceu os dançarinos de show.

Meu primeiro baile aqui em São Paulo foi num lugar chamado Caçamba, na rua Quintino Bocaiuva em 1958. O Clube Piratininga no Bairro da Mooca havia apresentações de tango show. Os dançarinos desta época que eu recordo são: João Cabeleira, Mário, Djalma, Mantega, Sueli e Tereza. O salão que mais se dançava tango se chamava Lilás, no centro da cidade. Quando era meia-noite o baile parava para se dançar alguns tangos. Havia também no Clube das Carpas, no bairro de Santo Amaro. (Depoimento de Pietro, em anexo)

É importante salientar que nestes tempos o intercambio turístico/cultural entre o Brasil e a Argentina era menos frequente. Diferente daquilo que ocorria em países como a França, aqui não havia a presença significativa de professores de tango. Como apontado por Walter Manna, a questão pedagógica da dança de salão não era relevante para quem ia aos bailes.

A linguagem do tango de salão é um tipo de dança específica para ser dançada em bailes, diferente do tango-show. A primeira não era conhecida pela maioria das pessoas em 1950, pois ocorria nos bailes da cidade de Buenos Aires. Provavelmente a segunda estava associada com a imagem mais aparente do tango fora da Argentina, ou seja, um misto de clichê, caricatura e coreografia. Este fato não diminui de modo algum o tango-show. Ao contrário, demonstra o lado devorador da cultura e a capacidade de gerar visibilidade mesmo com pouca informação disponível.

⁷⁵ Depoimento em anexo.

Talvez o famoso “dois pra lá e dois pra cá” fosse a “carta coringa” para dançar e se divertir, independente do gênero musical, diferente dos passos do tango de salão e do tango-show, que necessitam de conhecimento básico para ser bailado.

A partir da década de 1960, o tango vai aos poucos perdendo espaço nas mídias. A agitação cultural do centro da cidade entra num processo de esvaziamento. A praça Roosevelt cede lugar a um amontoado de concreto, os cabarés, taxi dancings e boates fecham as portas por falta de público. Paulatinamente, a região central deixa de ser o território exclusivo do circuito cultural e econômico da cidade. A rua Augusta, avenidas Paulista e Brigadeiro Luís Antônio começam a aparecer no cenário destas mudanças (GAMA, 1998).

No Rio de Janeiro (PERNA, 2001), assim como em São Paulo, há o surgimento das discotecas na década de 1970. Uma nova moda dançante invade os bailes, como no filme “Os Embalos de Sábado à Noite”. A dança de salão foi, aos poucos, perdendo popularidade nos salões da classe média.

Referente ao tango daquela década no Rio de Janeiro, há o seguinte comentário a respeito da vida artística de Trajano Marreiros (parceiro de Leni):

Trabalhou profissionalmente até a década de 1970, quando o desaparecimento do mercado de trabalho para show se tornou realidade. De acordo com Trajano, após o golpe militar de 1964, os *dancings*, as gafieiras e os grandes bailes diminuíram em muito e fecharam devido a um desinteresse geral pela dança de salão. (PERNA, 2001, p. 70)

3.4. O retorno do tango na Argentina: breve histórico.

A progressiva decadência do tango esteve associada às mudanças políticas com os golpes militares de 1966 e 1976. A vida noturna dos bailes em Buenos Aires diminuiu com a intervenção, segundo o relato de um velho milongueiro portenho chamado Ricardo Ponce, conhecido pelo apelido de Chino (PERICO, 2011, p. 4345). A geração dos jovens desta época, que poderia dar continuidade às transformações do tango, estava num momento político de abertura econômica e consumo, no qual o rock and roll estadunidense teve grande interferência. O rock nacional argentino e seus temas passaram a ter maior correlação com os acontecimentos cotidianos daquele momento histórico. O que não acontecia com a mesma intensidade através do tango.

Como toda e qualquer exaltação, a partir de determinado momento, foi inevitável o declínio. Tal decadência pode ter sido conseqüência da Segunda Guerra, e da invasão da influência ianque na cultura internacional. Outros ritmos, outras danças, outras representações de mundo ganharam terreno, e o tango foi aos poucos e inevitavelmente, relegado a um certo ostracismo. A vida foi mudando porque a história não era mais a mesma, e tudo devia ser reinventado a partir de uma nova realidade. De lá para cá, o tango só não desapareceu de forma definitiva porque sempre teve seguidores fiéis, zelosos na preservação da memória de sua época de ouro, guardiões das tradições e do sentir popular. Sem dúvida, seu período de glória já foi, mas o reconhecimento deste fato não impede que ainda continue vivo, com surtos de vitalidade sazonais que fazem que sua atualização seja sempre uma excelente notícia, tanto para os nostálgicos e melancólicos, quanto para os apreciadores da boa música. (CEZAROTTO, 2003, p. 56)

No final da década de 1980 o panorama do tango na Argentina começa a se modificar e a dança inicia um processo de retorno e reformulação.

No meio do século 1961 a 2011, o tango, em todas suas manifestações, passou de uma progressiva de cadencia a um notório ressurgimento a partir dos anos 90, devido a fatos decisivos da década anterior: o êxito marcante de tangos argentinos em Paris e na Brodway o triunfo de Astor Piazzola na Europa, e paralelamente, embora sem relação direta, o movimento *undegraound* das novas gerações portenhas.⁷⁶ (GASIÓ, 2011, p. 4074)

A cantora argentina Lidia Borda viveu a fase de dispersão e volta do tango. Na infância, tinha contato, pelo ambiente familiar, com festas aos finais de semana. Na adolescência, foi se distanciando e tendo contato com outras músicas.

Depois da adolescência me afastei de tudo isso, principalmente do tango, que passava por um momento crítico e o que mostravam dele não era o que eu queria ver. Já não criava uma identificação como anteriormente. Nós, mais jovens, nos formamos escutando uma variedade muito ampla de músicas e algumas dessas musicas nos atraía mais. E outra época, a de meus pais, o tango formava parte da vida destas pessoas e esse discurso interava a todos, crianças, adultos e velhos. Na minha adolescência isso mudou, não sentíamos que o tango falava conosco.⁷⁷ (GASIÓ, 2011, p. 4074)

⁷⁶ “En el medio siglo de 1961 a 2011, el tango, en todas sus manifestaciones, pasó de una progresiva decadencia a un notorio resurgimiento a partir de los '90, gracias a hechos decisivos de la década anterior: el éxito rotundo de *tangos argentinos* en París y en Brodway, el prestigioso triunfo de Ástor Piazzola en Europa, y, paralelamente aunque sin relación directa, la movida *under* de las nuevas generaciones porteñas.”

⁷⁷ “(...) Después, en la adolescencia me alejé de todo eso. Sobre todo del tango, que pasaba por un momento crítico y lo que se mostraba de él no era lo que yo quería ver. Y ya no identificaba a todas como había sido antes. Los más jóvenes nos formamos escuchando una variedad muy amplia de música y algunas de esas músicas nos atraían más. En otra época, la de mis viejos, el tango formaba parte de la vida de esa gente y ese discurso integraba a todos, chicos, grandes y viejos. En mi adolescencia eso cambió, no sentíamos que el tango hablara de nosotros.”

Na Argentina, o mês de março de 1986 marca a estreia do filme *El exilio del Gardel*, dirigido por Fernando Solanas (ganhador, meses antes, no Festival de Veneza, do Prêmio Especial do Júri). Criou-se também neste ano a Escola de Música Popular Avellaneda. Em 1990 é inaugurada a Academia Nacional de Tango. Em 1995, o Liceo Superior de Tango e o Museo Mundial de Tango. Em 2000, o Centro Educativo de Tango da Cidade de Buenos Aires (CETEBA), a Universidade de Tango e a Orquestra Escola Tango (dirigida por Emílio Balcarce até 2006 e por Néstor Marconi a partir de 2007).

Em 2002 passa a funcionar o portal na internet www.tangodata.com.ar, em 2003 é inaugurado o Campeonato Mundial de Tango e o Campeonato Metropolitano de Baile de Tango (GASIÓ, 2011, p. 4075). Todas as esferas do tango foram impulsionadas na Argentina.

Na opinião do professor argentino Omar Forte, radicado em São Paulo há quatorze anos, o tango vem mudando depois que os jovens portenhos passaram a conhecê-lo melhor.

Eu estudo tango há vinte e dois anos. O tango nos últimos quinze anos mudou muito. Quando eu iniciei somente existia o tango tradicional, que é o chamado tango milongueiro. Eu comecei a estudar tango em 1992/93. O que chamam de tango novo, seria uma mudança modificando algumas figuras e movimentos fora do eixo corporal tradicional. A música eletrônica também apareceu no início dos anos 2000. Quando eu iniciei em 1992/93 eram poucos os jovens que se interessavam pelo tango em Buenos Aires. Hoje há muitos dançando. A forma de se vestir para ir ao baile mudou, porque antes os homens vestiam terno e gravata e era norma para se poder entrar nestes lugares. Hoje eles frequentam com a moda atual, que seria jeans camiseta e tudo mais. Eu vejo uma mudança muito forte a partir dos anos 1990 em nível mundial, mas que começou em Buenos Aires. (Depoimento de Omar Forte, em anexo)

Estes fatos históricos demonstram a dinâmica cultural do tango na Argentina e a necessidade de criarem-se instituições por conta de uma demanda já existente em determinados setores da sociedade. Fenômeno associado ao poder “vulcânico” da cultura, quando dá visibilidade a textos anteriormente dispersos, mas com força suficiente para criar novas redes e provocar mudanças no ambiente, ao mesmo tempo em que é modificado por ele. Outro fator correlacionado é o econômico, pois, como se trata de uma cidade turística, o tango passou a ser o carro chefe que atraía turistas estrangeiros para a cidade. O surgimento de incontáveis escolas e professores de tango demonstra que a dança estava em franca expansão neste país e em outros lugares do mundo.

Relativo a tais acontecimentos, vale apresentar partes de um artigo de jornal que critica o retorno “nostálgico” do tango.

Do tango não sabemos mais nada, ou melhor, sabemos alguma coisa, um dado crucial: ele não representa mais os portenhos, não lhes conta nenhuma história, se é que acaso algum dia contou (desconfio imensamente, sobretudo numa cidade que vive de seus mitos e glórias passadas: Gardel, doce de leite, a avenida mais larga do mundo, a Paris da América do Sul. (...)) E o que é o tango hoje? Uma das principais fontes de receita turística. O governo municipal alimenta anualmente a questão com seu “Festival de Tango” (anunciado em agências da Europa, EUA e Brasil) e, todas as noites as “milongas” (os salões onde se dança tango) se enchem de turistas. “Ah o tango é sensual”, é o que se ouve pelos cantos do dancing club, entre professores de tango, os nativos em busca de garotas estrangeiras, um ou outro casal de jovens que imitam o gosto dos pais e os turistas que vêm em busca de “autenticidade” (...). (TABAROVSKY, 2010)

Estas questões trazem discussões instigantes. Divergindo da citação, quando um texto cultural emerge, deixa de ser somente antigo ou nostálgico e torna-se contemporâneo ao contexto histórico daquele momento. Por outro lado, “representar” ou não a cultura do cidadão portenho faz parte de uma estratégia ideológica apresentada através do discurso da identidade, muitas vezes associado a nacionalismos, tentativa de unificação, xenofobias étnico/culturais e políticas partidárias que nada tem a ver com as complexas redes que envolvem linguagens desta natureza. Neste sentido é imprescindível ficar atento à fala de quem está intimamente afetado por aquilo que faz, sejam eles músicos, dançarinos, artistas populares, professores de tango, etc., pois não é incomum, recaírem em binarismos maniqueístas de toda ordem.

A confluência entre presente, passado e futuro ferve o caldo cultural, deixando em movimento as várias “camadas tectônicas” que a estruturam. Não é o passado que retorna, mas códigos e linguagens dispersos na cultura que fazem esta ligação junto às novas informações presentes no ambiente. Novamente o conceito de memória contribui para a análise do tango.

A memória não é um depósito de informação, mas um mecanismo de regeneração da mesma. Em particular, por um lado, os símbolos que se guardam na cultura, levam dentro de si informações sobre o contexto (ou também as linguagens), e, por outro lado, para que esta informação – se desperte – o símbolo deve ser colocado em algum contexto contemporâneo, o que inevitavelmente transforma seu significado. A informação que se constrói se realiza sempre no contexto do jogo entre as linguagens do passado e do presente.⁷⁸ (LOTMAN, 1998, p. 157)

Em relação à trilha sonora tocada nos bailes, poucas inovações aconteceram. A maioria são versões remasterizadas de discos gravados por orquestras há mais de cinquenta anos. O repertório continua sendo o tradicional em quase todos os bailes de Buenos Aires. O som mecânico com DJs é o mais comum. A presença de música ao vivo é mais rara, apesar de haver, cada vez mais, novas orquestras de tango pela cidade.

O que a gente encontra em cada milonga é previsível, porque já há um ambiente tradicional. A base é a mesma. Eu penso que um DJ, se é um profissional, há uma coisa muito importante que ele deve saber: que não se inventa na música do tango. As orquestras de referência são cinco, que é a base da milonga. A partir daí, fora as valsas e milongas, o DJ não tem opção. Sem ofender ninguém, são: Di Sarli, Troillo, D'Arienzo, D'Agostino e Tarturi. Essa é base da milonga.⁷⁹ (ORLANDO, 2011)

O fato de haver poucas composições novas de tango é contextual. No auge das décadas de 1940 e 1950, o tango era veiculado nas rádios, as orquestras viajavam em turnês internacionais e a venda de discos era muito lucrativa. Era um fenômeno de massa, comparável às bandas de música pop dos dias atuais. Atualmente em Buenos Aires a rádio estatal “La 2x4” é a única dedicada ao tango.

Entre o tango “antigo” e o atual, é interessante notar a importância do contexto histórico que envolve cada época e de como o entorno faz toda a diferença.

⁷⁸ “La memoria no es un depósito de información, sino un mecanismo de regeneración de la misma. En particular, por una parte, los símbolos que se guardan en la cultura, llevan en sí información sobre los contextos (o también los lenguajes), y, por otra, para que esa información – se despierte -, el símbolo debe ser colocado en algún contexto contemporáneo, lo que inevitablemente transforma su significado. Así pues, la información que se reconstruye se realiza siempre en el contexto de juego entre los lenguajes del pasado e del presente.”

⁷⁹ “Lo que uno a encontrar en cada milonga es previsible, por que ya tiene un ambiente de todos los años. La base es la misma. Igual, yo pienso que un disc jockey, si es un tipo profesional, hay una cosa que es muy importante que tiene que saber, y es que no hay invento en la música del tango. Las orquestras referentes son cinco, es la base de la milonga. De ahí, por fuera de valsas y milongas, el tipo no puede más nada. Sin ofender a nadie, son Di Sarli, Troilo, D'Arienzo, D'Agostino y Tarturi Esa es la base de la milonga.”

Hoje não há orquestras que soe como as dos anos dourados, embora haja grandes músicos. Devemos entender que o tango não é um fenômeno isolado, é algo que se relaciona com a situação econômica social. Não temos hoje as circunstâncias privilegiadas nas quais nasceram e viveram estas orquestras. O país não havia sido invadido com música internacional como aconteceu desde os anos 1960 e 1970. Os músicos podiam tocar em apenas uma orquestra e ganhar seu sustento. Atualmente os músicos tocam em pelo menos cinco ou seis lugares para se sustentar. Havia uma revolução artística ao redor do tango, atualmente não é tudo isso, não é massivo.⁸⁰ (GALLO, 2011)

3.5. A expansão do tango em São Paulo

Como abordado no item 3.3, o tango apareceu em São Paulo quando as músicas tinham presença constante em programas de rádio e também em certos bailes. Esta concomitância foi nomeada nesta pesquisa como uma interação entre a mídia e o ambiente midiático, porque entendemos o fenômeno da comunicação a partir de outros parâmetros, nos quais as mídias rádio, tevê, jornal, telemática, entre outras, não são exclusivas, mas parte do processo das trocas informacionais, portanto devem ser aproveitadas para contribuir nas análises das linguagens existentes no ambiente cultural.

No item anterior destacamos a dispersão do tango na Argentina e seu retorno, constatando que em relação ao aspecto de difusão musical pela mídia radiofônica, a cidade de Buenos Aires, considerada a capital do tango no mundo, possui apenas uma rádio dedicada a este gênero. No entanto, os temas tocados em bailes pelos DJs são os mesmos da época áurea do tango, quando só havia a apresentação de orquestras ao vivo. Indagamos que o retorno do tango nesta cidade nas últimas duas décadas teve como foco de proliferação a vinculação com as escolas de dança, os bailes promovidos na cidade e o turismo associado a estes dois fatores. Todos estes motivos evidenciam que o tango de hoje, tanto no aspecto musical como de dança, possui novas textualidades. Prossegue na Argentina, e em outros países, como um rico acervo que se adapta aos novos contextos, ou seja, ainda tem fôlego de sobra para continuar no tempo, proporcionando prazer a quem o aprecia.

⁸⁰ "Hoy, no hay orquesta que suene como las de la edad dorada, aunque hay grandes músicos. Hay que entender que el tango nos es un evento aislado, es algo que se relaciona con la situación económica-social. No tenemos hoy las circunstancias privilegiadas en las que nacieron y vivieron esas orquestas. No se había invadido el país con música internacional como pasó desde los 60 ó 70. Los músicos podían tocar en una orquesta sola y ganar su sustento. En este momento, los músicos tocan en no menos de cinco o seis lugares para ganar su sustento. Había una revolución artística alrededor del tango, ahora no es todo eso, no es masivo."

Antes de prosseguir neste assunto, vale apresentar rapidamente o contexto da dança de salão na cidade de São Paulo em seu recorrido histórico a partir de 1990, pois entendemos que, aqui, as questões relativas ao tango vão além dele próprio e vinculam-se à dança de salão de maneira geral. Em São Paulo, assim como em muitas cidades brasileiras, estes tipos de dança se organizam como um fenômeno social codependente, ou seja, envolvem diferentes ambientes que se interligam *textualmente* em alguma *esfera*..

Não podemos, portanto, perder de vista, ao analisarmos os textos e os ambientes midiático-culturais, essa necessária vinculação entre o ideário contemporâneo das cidades e uma propensão para a assimilação do heterogêneo inscrita de modo germinativo e reticular nos processos micro e macroestruturais. Desdobrando-se aquém das obras “individuais”, situações multi-informacionais de bairro a bairro, com as mais complexas permutas entre códigos, linguagens e séries, a partir de uma habilidade e oportunidade sintática dadas pelo caráter mestiço, migrante e externo solar das sociedades formadas pela assimilação do alheio. (PINHEIRO, 2007, p. 22)

A lambada vinda do Pará e disseminada por todo o território nacional é um marco histórico. Em São Paulo, assim como em outras regiões do Brasil, teve inúmeros adeptos, professores e lugares para dançar chamados de lambaterias.

O gênero musical lambada surgiu em meados da década de 1970 no Pará, descendendo do carimbó com influências de ritmos caribenhos como o merengue, difundindo-se pelo Norte do país até chegar à Bahia e em São Paulo, no final da década de 1980. Neste final de década foi criado o grupo multinacional Kaoma, por franceses que colocaram como líder do grupo um brasileiro. A música mais famosa do grupo e de lambada mais famosa foi “Chorando se foi”. A lambada teve então sucesso internacional, chegando por esta razão a todo território nacional. A lambada neste período já existia como Dança de salão a dois, porém com muito menos passos que atualmente e, era dançada mais rapidamente em função do próprio gênero musical lambada. Foi o sucesso da lambada em 1988 que trouxe novamente os jovens para a dança de salão no Rio de Janeiro e Brasil, fazendo com que crescesse e se profissionalizasse. (PERNA, 2001 p. 122)

Depois de emplacar no início dos anos 1990, a lambada perde espaço nas mídias e deixa de ter proeminência nacional. Consequentemente torna-se menos praticada. Mas no final desta mesma década ressurgiu com outros nomes, gêneros musicais e passos.

Hoje, no início do século XXI, temos o estilo de Porto Seguro (geralmente chamado de lambada) que preferencialmente usa as músicas mais rápidas (lambadas, zouks, músicas árabes...), muita energia, giros múltiplos da dama, muita oscilação dos ombros e dando ênfase do movimento nos tempo pares da música ou intercalando nos pares e ímpares e o estilo carioca (chamado muitas vezes de lambazouk, lambada zouk, zouk love, zouk brasileiro, zouk carioca e outros muitos nomes) que normalmente usa músicas lentas como zouk Love e a kizomba (Love), é mais sensual, com muitas espirais, torções de tronco, contato e tem a ênfase do movimento nos tempos ímpares. Constatamos ainda grande mistura entre os dois estilos e alguns subestilos. (FLORIÃO, 2011)

Com as incorporações da lambada ao longo do tempo, é notório o procedimento mestiço de recombinar as linguagens. Os diferentes nomes e gêneros musicais são exemplos de mobilidade tradutória e escapa a generalizações. Daí a dificuldade em eleger apenas um nome para conceituar objetos da cultura desta natureza.

O forró universitário é outro exemplo. Segundo Paes (2009, p. 277), na década de 1970 havia inúmeras casas de forró voltadas para o público de nordestinos migrados para São Paulo. Na década de 1990, elas transferem-se da zona leste da cidade para as zonas norte e oeste. A partir daí surgiram outras configurações deste gênero musical, conhecidas como: forró pé-de-serra, forró de duplo sentido, forró universitário e forró eletrônico.

O forró pé-de-serra e o forró universitário são vertentes estéticas que dizem seguir a tradição do forró pé-de-serra divulgado por Luiz Gonzaga e Pedro Sertanejo. Já o forró representativo da periferia da cidade, na década de 1990, procurou dar continuidade a seus antecessores, sobretudo, Luiz Gonzaga, mas sem maiores apegos tradicionalistas. Eles absorvem tanto referências internacionais como nacionais e regionais, incorporam equipamentos tecnológicos como teclados com ritmos e computadores, causando uma verdadeira avalanche estética no gênero musical forró e, mais uma vez, o tornando um fenômeno periférico e provocando mal-estar às classes mais favorecidas. (PAES, 2009, p. 278)

Com esta mudança de ambiente, novas possibilidades de dança e música proliferam por São Paulo. “O forró que, nas décadas de 1960 a 1980, habitava a periferia, se reterritorializa e passa a habitar outros bairros da cidade, agora com o prestígio cultural de clássico e tradicional” (PAES, 2009, p. 278).

O “Canto da Ema” foi uma entre tantas casas de forró inauguradas na cidade de São Paulo em meados das décadas de 1990 e do ano 2000, com a proliferação do forró universitário. Espaços como este e o KVA (centro cultural onde se realizavam show de forró e aulas de dança), que hoje se encontra fechado, atendiam a um público muito diferente daquele com o qual o forró estava familiarizado nas décadas de 1960 a 1980, na periferia da cidade, nos bairros do Brás e em São Matheus, público esse que era em sua maioria formado por migrantes nordestinos. (PAES, 2009, p. 278)

Atualmente, ao caminhar pelas ruas da periferia, é comum encontrar bares onde se dança forró eletrônico⁸¹. O destaque aqui é para as percepções e alterações do ambiente do bairro, quando há música e dança acontecendo em lugares públicos.

Os bares não são fechados arquitetonicamente como os salões de baile tradicionais, mas abertos, com portas largas próximas à calçada e à rua. As periferias e seus ambientes de festa aglutinam um circuito cultural muitas vezes desconhecido e até desprezado pelas mídias oficiais. É importante destacar que os bairros populares nas cidades da América Latina tendem a configurar modos de convivência parecidos:

O bairro é (grifo meu) (...) Uma arquitetura para humanos, um espaço que, em vez de separar e isolar, comunica e integra: a casa com a rua, a família com a vizinhança, a cultura com a vida. E desse modo a cultura aqui não é oficial, não transmite informações boas ou más, não é propriedade de ninguém, é um modo de viver e morrer. E como o bairro em seu conjunto, cada elemento também tem múltiplas funções. A rua não é mero espaço de passagem, e sim de encontro, trabalho e jogo. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 278)

Os forrós da periferia têm a característica de promover encontros entre vizinhanças e cria situações locais de troca que vão além da breve generalização aqui proposta. Aproximam os encontros afetivos entre homens e mulheres e o que está em jogo, muitas vezes, é a sedução mútua. A dança é frenética e concentrada nos movimentos de quadril que oscilam lateralmente alternando os apoios ritmados dos pés. É uma das danças mais praticada nas periferias e provavelmente em toda a cidade. Nos finais de semana, a rua se transforma numa grande caixa acústica,

⁸¹ É um estilo que começou a aparecer no Ceará, onde músicos locais não hesitavam em introduzir instrumentos eletroeletrônicos nas suas gravações e apresentações ao vivo, acabando com o reinado dos instrumentos convencionais – a sanfona, o triângulo e a zabumba – considerados a essência do forró “de raiz”, ou o verdadeiro forró (mesmo tendo sido definido por Luís Gonzaga, em momento já adiantado do século XX, e usando instrumentos como o acordeão e o sintetizador). Por isso, merece as mais severas e impiedosas críticas de tradicionalistas e defensores de “música de qualidade”. Mas tal bombardeio crítico, e ausência de divulgação pela grande mídia, não impediu que a nova música se espalhasse rapidamente pelo país nas festas das classes mais pobres (como sempre brinco, parodiando o carnavalesco Joãozinho Trinta: intelectual rico é que gosta de raiz, pobre gosta de tecnologia (VIANNA, 2006, p. 24).

onde vão aparecendo sonoridades e algazarras risonhas em esquinas com pequenos botecos, dentro das favelas, ou em lugares maiores chamados de “casas de forró”. A música e a dança praticadas nestes ambientes alteraram significativamente os hábitos e usos do espaço público/privado dos bairros, criando um ambiente lúdico e afetivo. É importante frisar que a maioria destes dançarinos não frequenta escolas e o forró dançado nestes locais não faz parte do repertório de danças de salão oferecidas pela grande maioria das escolas de dança. As músicas são as mais variadas e muitas delas não chegam a ser difundidas na grande mídia.

Do lado de fora (na realidade em todo lugar), as periferias das cidades inventam com velocidade impressionante novos circuitos culturais, e novas soluções econômicas – por mais precárias ou informais que sejam - para dar sustentabilidade para essas invenções. Presto atenção especial aos circuitos festivos, que sempre atraem multidões todos os fins de semana. Hoje, quase todas essas festas – conseqüências também do descaso do poder público e do desprezo dos bens – pensantes – proliferam na informalidade. Repito: o grande e real *hit-parede* do Brasil é totalmente independente da indústria cultural oficial e “legal”. (VIANNA, 2006, p. 28)

A dança do forró é uma das mais aparentes na paisagem cultural das periferias em São Paulo atualmente, assim como foi o samba-rock surgido nas décadas de 1970 e 1980.

Sobre esta comparação, vale destacar o depoimento de um conhecido professor de samba-rock apelidado de Mosquito⁸².

Comecei a frequentar os bailes de samba-rock com doze anos. Naquela época, eu morava na periferia de Osasco. Frequentava os bailes tradicionais e também as festas de bairro. Todo sábado, junto com os amigos, ia perambulando pelo bairro à procura de alguma festa. Havia sempre o que se costuma chamar de “bailinho”. O bailinho poderia ser tanto uma festa de aniversário como uma festa de casamento. Era comum as festas acontecerem no quintal das casas. Usava-se sempre uma lona para cobrir o quintal e abrigar as pessoas (...). (RODRIGUES, 2006, p. 36)

A similaridade entre as duas manifestações está no modo como transitam na esfera cotidiana, participando da vida pública das ruas e entrando/saindo para o ambiente privado da casa, do quintal, da roda de amigos, etc. Fato que não ocorre com o tango, como será exposto em breve. Atualmente o samba-rock atinge os bairros de classe média através de bailes organizados por escolas e professores de dança, mas também possui eventos onde a frequência de dançarinos é remanescente de sua época áurea.

⁸² Citação retirada de Rodrigues (2006) que trata do samba-rock na cidade de São Paulo. O exemplo é sobre a cidade de Osasco (vizinha a São Paulo e com características muito semelhantes).

O baile tradicional de samba-rock é chamado de “Nostalgia”. Atrai principalmente o público da periferia em grandes salões mais próximos da região central, em associações de bairro e também em festas familiares. Os grandes bailes são promovidos por equipes de DJs especializados neste tipo de evento. Toca-se três tipos de música: *Black music*, música lenta (esta parte do baile é chamada de “seleção de melodias”, serve como descanso; dança-se a dois com os corpos bem “coladinhos”) e o samba-rock⁸³. O nome “Nostalgia” é devido ao formato do baile, com seleções musicais das décadas de 1970 e 1980. Atualmente alguns destes eventos reúnem mais de mil pessoas. Prova de que o samba-rock está em franca expansão.

Outro tipo de baile é o da terceira idade. Acontecem em clubes e associações espalhadas pela cidade e seu público está na faixa etária acima dos cinquenta anos. A música geralmente é orquestrada com destaque para os boleros e sambas. A agenda semanal deste bailes no segundo semestre de 2012 foi a seguinte⁸⁴: União Fraterna – Segunda-Feira; Clube Vila Maria - sábado e domingo; Clube Ypiranga – domingo; Clube Piratininga – quinta-feira e domingo; Boate do Juventus – quarta-feira; Caravela Clube Penha – domingo; SESC Pompéia – quarta-feira; Parque da Água Branca – sábado.

Enfim, a presença do forró e do samba-rock nas periferias e os bailes da terceira idade demonstram uma parte do universo das danças de salão na cidade.

Outro dado interessante é referente ao público frequentador de bailes no momento atual. Enquanto nos bailes de forró eletrônico, no samba-rock e na terceira idade há muitos dançarinos que nunca frequentaram uma escola de dança e, portanto, aprenderam, cada um a seu modo, com outras formas de contágio, em outros bailes a maioria de dançarinos vem das escolas de dança.

O aumento de escolas de dança de salão em São Paulo ocorreu a partir de 1990, acompanhando a proliferação de danças pela cidade e o interesse do público “não dançarino”. Se tornou um negócio rentável que possibilitou o ensino para quem desejasse aprender.

⁸³ Há uma variedade muito grande de músicas dançada no samba-rock: swing brasileiro, swing americano, rithm blues, uma boa parte do jazz, o partido alto brasileiro, a batucada brasileira, as baladas dos anos 60. (RODRIGUES 2006, p. 21)

⁸⁴ Consulta realizada informalmente com frequentadores de bailes da terceira idade e também através de folhetos de propaganda distribuídos nestes eventos.

Em São Paulo e em outras cidades brasileiras, a presença das danças de salão abrangidas pelas escolas foi variada. Foram trazidas para o âmbito escolar as danças de salão brasileiras e também as de outros países. Neste sentido, é importante frisar que o Brasil é produtor e importador de dança de salão. Se aproveita da criação interna, mas não nega o que vem de fora. No espectro de danças oferecidas pelas escolas paulistanas estão: tango, milonga, samba-rock, zouk, salsa em linha, salsa cubana, roda de cassino, merengue, forró universitário, forró pé-de-serra, soltinho, bolero carioca, west coast, valsa, sertanejo universitário⁸⁵, vanera, entre outros.

Bailes frequentados por aprendizes de instituições de ensino, como as escolas de dança de salão, são um fenômeno recente que se intensificou com grande abrangência nos últimos quinze anos. Como apontado anteriormente, na época dos grandes bailes da década de 1950, a maioria das pessoas aprendia a dançar nos próprios locais destes eventos e sem a medição de um professor. Hoje, há muitos bailes com uma pré-aula antes do início do evento, que facilita a inserção de quem pretende aprender. Muitos bailes são organizados pelas próprias escolas.

No passado o taxi dacing atraía a presença de homens nos bailes, mas na atualidade a situação se inverteu. A grande maioria de pessoas que procuram a dança são mulheres. Tal escassez de parceiros fez surgir os dançarinos de aluguel (chamados de personal dancers). Há mulheres que vão aos bailes e contratam este serviço e há eventos (chamados de baile-ficha) onde o próprio organizador disponibiliza dançarinos e cobra em média três reais por dança.

Há profundas diferenças, portanto, entre a esfera de bailes associada às escolas de dança e a praticada nos bairros, como o forró eletrônico e o samba-rock. De maneira caricatural, pois não é nosso intuito desenvolver de maneira cabal o tema, a primeira lida com o aspecto formal e prioriza a aprendizagem; a segunda é informal, menos previsível, e possui fluxos de dançarinos quantitativamente maior, dada a grande concentração de pessoas nestes locais.

Voltando às discussões relativas ao retorno da dança do tango em São Paulo, é importante destacar, agora, as implicações vinculadas a este acontecimento, que inclui: as gerações que fazem parte desta história, o conhecimento desta dança

⁸⁵ A presença do forró eletrônico nas escolas é rara.

proporcionado pelo intercambio cultural entre dançarinos brasileiros e argentinos e, como pano de fundo, a expansão das danças de salão apresentadas acima.

Antes da proliferação do tango São Paulo, havia poucas pessoas que o dançavam. São remanescentes da época do tango-show e representam a primeira geração de dançarinos pós-1950 e 1960. O reaparecimento do tango ocorre no final dos anos 1980, no mesmo período em que as danças de salão seguem ganhando, gradativamente, maior visibilidade e número de adeptos. Portanto o tango não deve ser observado como um fenômeno isolado deste contexto. Na verdade, revela como a cultura guarda dispositivos de memória que podem emergir de repente e causar grandes mudanças. São acontecimentos (LAPLANTINE; NOUSS, 2007, p. 39) imprevistos e, quando iniciam o processo de expansão, desencadeiam rotas inesperadas trazendo à tona textos variados.

A pequena quantidade de dançarinos desta primeira fase não é um fator que a enfraquece, mas uma prova de que o tango esteve disperso durante as décadas passadas e sobreviveu ao tempo. É neste sentido que um texto da cultura pode seguir menos evidente durante uma época e depois de muitos anos, ou até décadas, retornar com novos entrelaçamentos e formar uma rede que se fortalece com textos que lhe são próximos, como no caso da proximidade entre as danças de salão. É notório que o tango em São Paulo está associado, também, a tal abrangência e, portanto, sobrevive por contar com a estrutura gerada pelas escolas de dança e seu leque variado de estilos de dança.

A este fenômeno pode se atribuir o conceito de semiosfera citado no primeiro capítulo, quando se observa um grande movimento envolvendo a prática e valorização coletiva da dança a dois, já que desde a década de 1990 até os dias atuais, tal dança cresce em quantidade, com pessoas interessadas em aprender, e também em variedade, com o aparecimento de diferentes tipos de dança e lugares para bailar. O crescimento acompanha, portanto, a procura e a diversidade dos gostos, tendo como parâmetro duas linhas gerais muito interessantes do ponto de vista cultural brasileiro: a quantidade e a variação. No acervo da semiosfera textual, há instancias dispersas que emergem sempre que novas condições favoráveis surgem ao acaso.

Uma das conseqüências do cruzamento entre o casual e o regular (o previsível e o imprevisível) no processo da formação do texto, é que a quantidade de textos que circulam, supera, em muito, as necessidades utilitárias da cultura. Este excesso pode provocar perplexidade e parecer inútil ou quase prejudicial do ponto de vista econômico e adequado (...), já dissemos que a cultura, em sua totalidade, representa um dispositivo pensante, um gerador de informação.⁸⁶ (LOTMAN, 1996, p. 246)

Um músico conhecido pelo nome artístico de Negrito é uma das pessoas que fazem parte da história do tango em São Paulo desde os anos 1980 até os dias atuais; ele toca na noite paulistana em casas de show, bailes e eventos em geral. Viveu o reinício do tango e recorda que poucas pessoas o dançavam nesta época. Segundo ele, os dançarinos Flaco Paiva, Mantega e Tereza eram os únicos profissionais de shows de tango na cidade. São os primeiros atores da expansão do tango em São Paulo. Outro dado é que neste começo não havia bailes deste gênero, mas pequenos encontros de amigos que se reuniam para dançar e se apresentar.

Fui convidado pelo músico Cesar Cantero⁸⁷ para tocar tango. Eu nunca havia tocado este ritmo antes, mas mesmo assim fui convidado nos anos 1980 para fazer apresentações no Bar Avenida, no Café Piu Piu. Havia poucos músicos de tango em São Paulo. No início da década de 1990 me tornei empresário de eventos ligados ao tango. Montei bandas de tango e distribuía-os na cidade: Che Bandoneon é o nome da organização que possui 4 conjuntos de músicos. No início tocávamos para as pessoas ouvirem. Não havia baile de tango. Só existiam 3 casais de dançarinos que faziam apresentações de show: Flaco Paiva, Mantega e Tereza, Agenor. A partir da década de 1990 o tango iniciou sua expansão como dança. As escolas de dança impulsionaram este processo. Hoje há pelo menos 20 casais de dançarinos que fazem shows.⁸⁸

O Bar Avenida, localizado no bairro de Pinheiros, e o Café Piu Piu, na Mooca, eram locais onde o músico costumava se apresentar com o grupo “Che Bandoneon”. Os casais citados foram uma referência fundamental para a nova geração de tangueros surgida nos anos 1990.

Era o início de um movimento inovador para o universo tanguero, pois atraía o público comum que desejava aprender tango para a satisfação pessoal e sem a pretensão de dançarem em shows. Segundo os depoimentos em anexo, o casal de

⁸⁶ “Una de las conseqüências, del cruce de lo casual y lo regular (lo no predecible y predecible) en el proceso de la formación del texto, es que la cantidad de textos que circulan en espacio de la cultura supera en mucho las necesidades utilitarias de ésta. Esta – prodigalidad- puede provocar perplejidad y parecer inútil o casi dañina desde el punto de vista – económico- y -adecuado- . (...) Ya nos ha tocado decir que la cultura en su totalidad representa un –dispositivo pensante-, un generador de información.”

⁸⁷ Bandoneonista uruguaio radicado em São Paulo.

⁸⁸ Depoimento de Negrito em anexo.

dançarinos Cleonice e Rock são parte desta transição, pois organizavam encontros para dançar o tango de salão e também apreciar uma apresentação.

Naquela época pouquíssimas pessoas dançavam tango. Havia poucos bailes de tango. O Café Piu Piu acontecia uma vez por mês. O casal de dançarinos Rock e Cleonice faziam um encontro na pizzaria Carlos Magno na Rua Veiga Filho. Nós éramos mais jovens que eles e não havia gente da nossa idade que dançava tango naquela época. Não tinha um movimento grande de tangueros. As pessoas que circulavam no tango eram o pessoal do Rock e da Cleonice, o Walter Manna, o Pietro e o Agenor e a Bina. O Agenor nesta época era muito famoso entre o círculo tanguero paulista. A Bina, que na época era esposa do Cesar Canteiro (Bandoneonista). Ela era professora de tango. Ela promovia sempre alguns encontros na rua para dançar tango em datas como a do nascimento de Carlos Gardel e outros. Neste encontro estes casais, que são da primeira geração do tango paulista, faziam apresentações. (Margarete Kardosh, depoimento em anexo)

Neste outro relato aparece uma menção importante a respeito do modo como estes dançarinos praticavam a linguagem do tango.

As poucas aulas que eu vi tinham 3 ou 4 passos e um giro. (...) O tango desse tempo era mais voltado para um aspecto “folclórico”. Era um tango mais caricato, como os que a gente vê em Santelmo (Buenos Aires) para turista. (Depoimento de Milton Saldanha em anexo)

A descrição de Virginia Holl (em anexo) também apresenta comentários sobre os passos conhecidos e compartilhados nesta época:

Minhas primeiras aulas de tango foram com a Bina aqui em São Paulo no bairro da Bela Vista no ano de 1994. A Cleonice e o Rock que davam aula na Veiga Filho na Pizzaria Carlos Magno. A Bina Organizava o tango na rua no bairro do Bixiga. Naquela época os professores de tango que eu conhecia eram a Bina, Walter Manna e a Cléo e o Pietro. Eles ensinavam sequência fixas de passos de tango⁸⁹, tanto que para dançar você tinha que ter um parceiro fixo, pois os passos eram decorados e não improvisados. Era difícil se dançar com outra pessoa que não fosse seu parceiro.

O retorno do tango em São Paulo ocorreu justamente com a vinculação ao contexto do que já existia, ou seja, pessoas que o dançavam desde a década de 1950. Soma-se a isto o intercâmbio cultural de brasileiros que começaram a visitar frequentemente a cidade Buenos Aires. O conhecimento de sua linguagem foi

⁸⁹A sequência fixa de passos no tango se refere a um método de ensino aplicado em workshops que utiliza um padrão de movimentação marcado por oito tempos com deslocamentos memorizados, à maneira de uma coreografia, no qual o par (homem e mulher) já sabe de antemão qual o trajeto a ser seguido, não dependendo do improvisado para efetuar os movimentos. Os conteúdos deste método seguem diagramas e um deles pode ser descrito desta maneira: (1)Um passo para trás (homem), um passo à frente (mulher); (2) abertura lateral (ambos); (3,4)dois passos à frente com saída lateral (homem), dois passos atrás (mulher); (5)junção dos dois pés (homem), cruze dos pés (mulher); (6) um passo à frente (homem), um passo à frente (mulher); (7) abertura lateral (ambos); (8) junção dos pés (ambos).

ampliado por parte de quem já o dançava e também entre seus novos praticantes. Fenômeno social relacionado a aspectos comunicacionais e de trânsito de informações em diferentes níveis.

Todo funcionamento de um sistema comunicativo supõe que há existência de uma memória comum da coletividade. Sem memória comum é impossível haver uma linguagem comum. No entanto, diversas linguagens supõem diversos caracteres da memória. Aqui se trata não somente da diferença do volume sincrônico da mesma, mas também de sua profundidade diacrônica. Podemos formular a tese: quanto mais complexa é a linguagem, quanto mais está ajustada para a transmissão e produção de informação mais complexa, tanto maior profundidade deve possuir sua memória.⁹⁰ (LOTMAN, 1998, p. 155)

O tango se encaixa no universo escolar das danças de salão em São Paulo e segue a tendência mundial neste sentido, ou seja, vincula-se à transmissão cultural mediada por instituições. A pedagogização da dança de salão, com métodos de ensino, organização sistemática dos passos, tem importância fundamental em termos de divulgação e conhecimento, mas ao mesmo tempo gera outra esfera de apropriação que tende a privilegiar a cópia. O aspecto criador tem menos potência nestes ambientes e ocorre em menor proporção. Diferente de situações como as do forró e do samba-rock praticados na periferia, como citado anteriormente.

Os precursores do tango na cidade provavelmente jamais imaginariam que esta dança encontraria tantos adeptos como ocorre atualmente.

Concomitante ao que ocorria em São Paulo, a cidade do Rio de Janeiro também iniciava um processo de mudanças em relação ao tango de salão. Isso foi possível através do intercâmbio cultural promovido por escolas de danças de salão que traziam ao Brasil professores argentinos para ministrarem workshops.

Jaime Arôxa, no início de 1989, começou um curso de tango em sua academia em Botafogo, sendo um desbravador da "milongas" e de grandes mestres de tango em Buenos Aires, promovendo a ida das primeiras comitivas de brasileiros à Argentina para aprender e desenvolver o tango, bem como a descoberta de bons mestres de tango, alguns dos quais vinham ensinar no Brasil, tais como Mingo e Esther, Alejandra e Norberto, entre outros. (ROCHA, 2000, p. 47)

⁹⁰ "Todo funcionamiento de un sistema comunicativo supone la existencia de una memoria común de la colectividad. Sin memoria común es imposible tener un lenguaje común. Sin embargo, diversos lenguajes suponen diverso carácter de la memoria. Aquí se trata no sólo de la diferencia del volumen sincrónico de la misma, sino también de su profundidad diacrónica. Podemos formular la tesis: cuanto más complejo es un lenguaje, cuanto más ajustado está para la transmisión y producción de información más compleja, tanto mayor profundidad debe poseer su memoria."

São Paulo carecia de professores argentinos. Por isso, alguns anos depois, a cidade entrou para o circuito de workshops internacionais.

Eu conheci o Jaime Arôxa⁹¹ e acabei indo para o Rio de Janeiro onde ele organizou um festival. Foi o primeiro festival internacional de dança de salão no Brasil. O Jaime convidou para dar um workshop de tango com o Mingo e a Ester Plugiese. Um casal de Argentinos que ensinavam tango. Eu e a Carla Salvani decidimos então convidá-los para virem a São Paulo para eles ministrarem um workshop de tango (..) o primeiro workshop de tango realizado em São Paulo aconteceu com a vinda do Mingo e da Ester em março de 1995. Depois eles vieram em novembro de 1995 e voltaram em maio de 1996 e agosto de 1997. (Virginia Holl, depoimento em anexo)

Foi conhecendo Mingo e Ester que os dançarinos Margareth Kardosh e Vitor Costa puderam aperfeiçoar seus primeiros conhecimentos em tango de salão.

Em 1995, nós conhecemos aqui em São Paulo um casal de professores argentinos (Mingo e Ester Pugliese). Começamos a estudar com eles através de workshops e quando viajavamos para a Argentina. Foi a partir daí que começamos a conhecer melhor o tango, pois o que fazíamos, até então, era outra coisa. Novamente o fato de conhecermos o balé não nos deu condições para dançar o tango. O Mingo comentou conosco sobre isso ao dizer que o Vitor era um ótimo coreógrafo, mas o que ele apresentava em forma de show não era tango. Quando começamos a conhecer melhor o tango percebemos que era uma técnica de improvisação incrível. Uma dança de contato a dois com muitas possibilidades. (Depoimento de Margareth Kardosh, em anexo)

Muitas pessoas iniciaram seus primeiros conhecimentos com o professor Vitor Costa. Luciana Mayumi, professora e coreógrafa, é uma delas.

Eu tive contato com o tango em 1992 com o professor Vitor Costa. Foi um evento realizado pelo SESC na cidade de São José do Rio Preto. Eu era bailarina do balé da cidade de São José do Rio Preto, coordenado pelo argentino Juan José Soares, que se interessou pelo projeto e me convidou para fazer o curso com ele. O projeto chamava "Olhar a dança" e abordava os vários aspectos da dança.

Em 1994 eu me mudei para São Paulo e procurei o Vitor para estudar o tango. Eu participava como bolsista, depois virei assistente, professora substituta. A escola era na casa do Vitor no bairro da Lapa. Participamos de alguns eventos apresentando coreografias. (Depoimento de Luciana Mayumi, em anexo)

Luciana participava de encontros promovidos por uma associação de amantes do tango na época, chamada Academia Brasileira de Tango.

Havia um grupo chamado Academia Brasileira de Tango que se reunia para estudar o tango em seu viés teórico e prático. Era coordenado pelo cineasta Maurício Berú. Assistíamos a vídeos com imagens sobre os primeiros tangos registrados, participávamos de palestras para aprender a história do

⁹¹ Professor de danças de salão e dono da patente de franquias de escolas em várias cidades do Brasil.

tango, os aspectos musicais e no final havia uma aula prática. Participavam também deste grupo o Vitor Costa e o Norberto Pupo (os mais jovens) e os tangueros paulistanos “da antiga”: Walter Manna, Agenor, Rock, Bina. (Depoimento de Luciana Mayumi, em anexo)

Continuando a escala temporal de acontecimentos, os professores Margareth e Vitor abriram uma escola de tango no Bairro de Perdizes, que teve grande importância para o tango de salão em São Paulo. Ali havia aulas de tango de segunda-feira a sábado. Virou referência no circuito tanguero paulistano.

Nós abrimos nossa escola de dança em 1997 para definitivamente se dedicar profissionalmente ao tango. A escola, com o tempo, acabou sendo um centro de estudo do tango em São Paulo e agregou muita gente. Em 2003 tivemos que fechá-la, pois era um imóvel alugado e o proprietário não quis continuar com o contrato. (Depoimento de Margareth Kardosh, em anexo)

Outro fato relevante foi a vinda do professor Norberto Pupo para São Paulo e a criação de sua escola no bairro de Cerqueira Cesar. Norberto foi o primeiro professor argentino a mudar-se para São Paulo. Foi um indício do que ocorre atualmente em escala crescente, ou seja, o aumento de professores argentinos vivendo na cidade e ministrando cursos de tango.

Gradualmente o tango começou a se expandir. Isso ocorre com a vinda de professores argentinos para cá. O dançarino Norberto Pupo foi uma pessoa fundamental para o tango em São Paulo. Ele trouxe pela primeira vez um tango verdadeiro e formou um grupo de tangueros com o Nelson e a Márcia, Toninho e Suzi. O trabalho dele aqui mudou o tango. Com o tempo alguns alunos deles viraram professores e aos poucos o tango foi ficando mais conhecido. As escolas de dança de salão começaram a oferecer aulas de tango. O Norberto atualizou o tango em São Paulo trazendo a maneira de dançar portenha. (Depoimento de Milton Saldanha em anexo)

Enfim, observa-se, na década de 1990, a importância das escolas como disseminadoras de cultura e polo de intercâmbio cultural com a Argentina. São os primeiros caminhos do tango na sua permanência na cidade. Rapidamente o tango conseguiu atrair um número significativo de aprendizes, modificando o panorama desta dança.

Para finalizar há uma ressalva apontada pela professora Luciana Mayumi que serve como apontamentos da progressão do tango na cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo em que o tango de salão se expande pela via escolar, o outro tango, chamado de tango show, vinculado às décadas de 1950 e depois ressurgido em 1990, continua sua trajetória. Quantitativamente é bem menor em relação ao tango de salão, mas existe entre alguns dançarinos, principalmente da terceira idade.

Os tangueros de São Paulo mais antigos dançavam o chamado “Tango Brasileiro”. Eles dançavam de uma maneira estilizada, cênica. Era um estilo parecido com o dançar de argentinos que até os dias atuais dançam desta maneira, basta ver Eduardo e Glória, por exemplo. É um *tango arrabalero*, popular e forte, sem a “limpeza” do tango atual. Parece muito com um tipo de dança gaúcha. Há muita correlação entre o tango brasileiro e esta dança. Até os dias atuais, algumas pessoas dançam neste estilo. A professora Anita, desconhecida no universo das escolas de tango, trabalha desta maneira. Coexiste em São Paulo pessoas que dançam este tango antigo. (...) Existem “tangos” em São Paulo e não “tango”. O antigo e o mais atualizado fazem parte do tango praticado na cidade. Por mais que o tango antigo seja diferente, continua sendo tango. (Relato de Luciana Mayumi em anexo)

3.6. Exemplos de bailes e práticas de tango na cidade de São Paulo

A nome “prática” refere-se a um tipo de baile organizado nas próprias dependências das escolas. Serve como estratégia para que os aprendizes pratiquem os passos desenvolvidos em aula. Ocorre uma vez por mês e cada escola estipula estas datas. Geralmente é um baile que mistura todos os ritmos, tais como: salsa, samba de gafieira, bolero, tango, entre outros.

A primeira prática de tango em São Paulo foi organizada por Virginia Holl em 1996. Inaugurou-se, a partir desta iniciativa, um tipo de evento novo no universo do tango. Era uma estratégia de organização que já ocorria em Buenos Aires e aqui foi copiada. Especificamente, a prática da Virginia é a única que não se vincula a qualquer escola. Trata-se de uma reunião aberta aos amantes do tango e sem fins lucrativos. Continua acontecendo até os dias atuais.

Por sugestão do Mingo Pugliese eu comecei a organizar práticas de tango periódicas para as pessoas desenvolverem os passos que elas aprendiam nos cursos. Foi por isso que no mês de março de 1996 eu criei a primeira prática de tango do Brasil. Dance Club. Foi nessa época que o tango começou a ter mais adeptos. Até 1999 dançava-se muito pouco tango em São Paulo. Penso que a partir do ano 2000 é que iniciou-se um processo de aumento quantitativo de dançarinos. A prática que organizo aqui em São Paulo é um modo de reunir pessoas que gostam de tango e sentem necessidade de desenvolver sua dança. No começo nós revíamos todos os passos dados nos workshops para depois iniciar o baile. Hoje a prática é um bailinho de amigos e acontece toda quinta-feira das 20h30 às 23h. Na Rua Sergipe, estamos desde 2002. É realizada no salão da igreja que nós locamos para este fim. (Depoimento em anexo)

O baile de tango é diferente, pois trata-se de um evento com fim lucrativo e associado às escolas de dança. Não havia em São Paulo este tipo de baile com frequência semanal. O baile semanal surge também como referência ao que ocorria em Buenos Aires.

Em 1998, o professor argentino Omar Forte se mudou para São Paulo, a convite de Norberto Pupo, para ministrar aulas. Acabou se radicando aqui e fundou a escola Tango B'aires. Foi um dos primeiros a instituir o baile semanal de tango na cidade.

Em 1998, não havia bailes com frequência semanal. Eu estava acostumado, em Buenos Aires, a ir sempre às milongas. Em São Paulo as escolas organizavam alguns encontros, mas não havia bailes semanais exclusivos de tango. Quando realizei os primeiros bailes compareceram quase cem pessoas. Eu não imaginei que viriam tantos dançarinos. Nesta época a escola ainda estava no bairro dos Jardins. Nos anos 2000 a escola mudou de endereço e continuamos até hoje realizando bailes aos sábados. (Depoimento de Omar Forte em anexo)

Em 2005, surge a Confraria do Tango⁹². Antes de configurar-se como uma instituição, era apenas uma reunião de amigos no salão de um prédio residencial. Emergiu ao acaso e sem nenhuma alusão ao que ocorria em Buenos Aires. O casal Thelma e Wilson, dançarinos e amantes do tango, tiveram essa brilhante ideia e jamais imaginaram que esta iniciativa transformaria o evento em algo gigantesco.

(...) começamos a fazer encontros dançantes na no salão de festas do nosso prédio. Este pequeno evento acabou se alastrando, pois um amigo foi chamando outros e depois de um ano já não cabia mais todos os convidados no salão. O espaço era para cento e vinte pessoas e o que antes eram vinte dançarinos acabou ultrapassando os cento e vinte. (Depoimento anexo)

Eles perceberam também que muitos dos dançarinos das escolas não se reuniam em um lugar comum. Restringiam-se somente às práticas organizadas pelas escolas. Sabiamente tiveram outra ideia: reunir num mesmo bailes a maioria dos tangueros da cidade. Como o salão do prédio já não comportava a demanda, decidiram levar o evento para um espaço público.

⁹² A Confraria do Tango consiste de um grupo de apreciadores do tango argentino, sediados na cidade de São Paulo, à rua Caiowáa, 55 – Perdizes. É uma associação civil de direito privado, com CNPJ, constituída por tempo indeterminado, sem fins econômicos, de caráter cultural, promocional, educacional, sem cunho político ou partidário, com finalidade de promover o tango a todos que a eles se dirigem (estatuto da associação).

Então decidimos mudar de lugar e acabamos indo para uma escola na Mooca em frente ao clube Juventus (escola da Rose e do Luiz). Eles cederam o espaço para fazermos uma vez por mês os bailes lá. Isto foi no ano de 2003 ou 2004. Depois de um ano a escola fechou e novamente tivemos que procurar outro espaço. Fomos para o Centro Independência, mas este também fechou. Depois disso eu me associei ao Club Homs, localizado na Avenida Paulista e passamos a fazer o baile de tango e outros neste local. Foi em 2004 que fizemos nossa primeira Milonga de Gala. A sequência foi esta: salão do prédio de nosso apartamento, escola de dança da Rose e do Luis, Centro Independência e Club Homs, onde estamos até hoje. (Depoimento de Thelma Pessi e Wilson Pessi em anexo)

Atualmente o baile da Confraria do Tango reúne a maior quantidade de dançarinos na cidade. São dois bailes por ano, um em cada semestre. A entidade é composta por vinte confrades. Concentra de quatrocentas a quinhentas pessoas em cada evento. As músicas são orquestras e nos intervalos acontece o som mecânico com DJ. Neste baile há o serviço de personal dancer, pois, como e outros, a presença feminina é superior à masculina. Para resolver este déficit, a contratação dos dançarinos de aluguel é bancada⁹³ pelos organizadores, mas embutido no valor do convite. Há mulheres que levam para este baile seus próprios personals.

Depois de algum tempo fazendo bailes percebemos a necessidade de trazer o dançarino personal, pois havia, e há até os dias atuais, mais mulher do que homem nos bailes. Então passamos, nos últimos três anos, a contratar dançarinos. Há também mulheres que contratam um dançarino para acompanhá-la no baile. Montamos um grupo de rapazes para trabalhar como dançarinos nos nossos bailes. Hoje são em torno de vinte e cinco dançarinos que fazem um pequeno curso preparatório e quem organiza e dá instruções para eles é o Adriano. O Adriano teve muita experiência como *personal*, por isso decidimos chamá-lo para nos auxiliar na composição da turma de dançarinos. Para ser um *personal* o dançarino precisa, além de saber os movimentos básicos do tango, ser gentil ao convidar a mulher para dançar e depois da dança levá-la à mesa novamente, se vestir adequadamente (roupa social).

O Tango felizmente não se configura como uma moda sazonal. Acontece regularmente há vinte anos na cidade de São Paulo. Por outro lado, ainda se restringe a quem pode bancá-lo financeiramente. É um acervo memorial que se adapta aos contextos de cada época como abordado em todos os capítulos desta tese. Se tornou mercadoria para continuar existindo. Em São Paulo, se configura de maneira parecida com outras cidades do mundo, onde consegue a adesão, em grande medida, do público da classe média.

⁹³ Diferente do baile ficha, citado anteriormente, que se paga separadamente cada dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o percurso do tango apresentado nesta tese remete à sua capacidade duradoura de persistir no tempo através de instâncias micro e macroestruturais interdependentes. Na dança, enfatizamos a construção do vocabulário de movimentos, conceituando os passos como um dispositivo de memória corporificado, capaz de se transformar em distintos lugares; na música, os procedimentos de troca e expansão nas mídias, com os ambientes midiáticos, em espaços de encontro entre dançarinos anônimos. Procurou-se não tratar isoladamente tais fenômenos por consideramos que há um trânsito informacional na cultura que permeia tais estruturas. A proliferação do tango é entendida pela ideia de memória em mosaico, ou seja, contém vários *textos* compondo suas *fronteiras semióticas*. Para dar cabo à sua complexidade foi situado em geografias epistemológicas que observam o fenômeno da comunicação e cultura em amplos aspectos, enfatizando a tradução como eixo fundamental.

Locais como bordéis, cafés, cabarés, salões de baile e afins, serviram como difusores culturais, por abrigar e dar visibilidade ao tango dentro e fora da Argentina. As músicas veiculadas nas rádios alimentaram a paisagem sonora de seus ouvintes e também se transferiram para os ambientes de dança através das orquestras na fase áurea do tango compreendida entre 1940 e 1950. Foi deste movimento interno/externo que surgiu a hipótese de tratar o tango em São Paulo como uma relação entre mídias e ambientes midiáticos.

Concomitante a esta questão, apareceram, no decorrer da pesquisa, novas fontes bibliográficas e depoimentos pessoais, logo foi inevitável trazer para a discussão fatos relativos à proliferação da dança de salão e o surgimento de escolas de dança a partir da década de 1990.

No final do primeiro capítulo foi apresentada de forma minuciosa a linguagem específica do tango de salão. Com estas informações é possível afirmar que o modo organizativo de seus passos difere em grande medida das outras danças de salão. Os ajustes corporais necessários para a construção do abraço do casal só existe no tango. Faz-se pela leve projeção da coluna à frente e libera as pernas e o quadril, dando espaço para seus encaixes. Qualquer desequilíbrio no eixo postural do casal o desfigura. Diferente, neste sentido, do samba de gafieira que se aproveita do desequilíbrio para engrenar as sequências de passos. O caminhar pelo salão é

outro aspecto singular já que nas outras danças o deslocamento é circunscrito em uma área menor. Enfim, a postura, o equilíbrio, a condução dos passos e até mesmo a seriedade (o contrário da alegria saltitante do forró, por exemplo) restringem o acesso de quem deseja dançá-lo, e acaba dependendo exclusivamente de escolas e professores de dança para ser aprendido.

Com estes parâmetros é possível imaginar porque o tango em São Paulo nas décadas de 1950 e 1960 era praticado por poucos e vinculava-se mais ao formato de shows. Talvez se tratassem de livres adaptações coreográficas, mais afeitas ao aspecto cênico e caricatural. Não havia, como ocorre atualmente, o trânsito de informação dado pelo intercâmbio cultural entre brasileiros e argentinos. No entanto, na esfera musical ocorreu praticamente o inverso, pois, através do rádio e dos discos, esta linguagem pode viajar sem a necessidade presencial de seus atores. Com o acervo disponível, foi rápida a apropriação das canções no contexto brasileiro através de inúmeras versões em português. Portanto, comparando a presença da dança e da música no contexto da cidade de São Paulo, é notório que a primeira estava se estruturando aos poucos e em outra velocidade enquanto a segunda era traduzida e difundida massivamente.

Curiosamente, a partir da década de 1990 esta situação se modifica. A presença do tango nas rádios é inexpressiva, mas a dança está em franca expansão em bailes e escolas de dança. Além disso, é nestes lugares que a música passa a ser difundida de forma coletiva, com DJs e também com apresentações ao vivo. Nos últimos anos, no circuito musical paulistano, surgiram grupos, trios, duos de tango que se apresentam em diversos locais e também em bailes. Fazem parte deste rol a orquestra típica De Puro Guapos, a dupla Jogando Tango, o trio Che Bandoneón, os grupos Pocho Cáceres e Gato negro. Soma-se a este pool tanguero os inúmeros casais que se apresentam cenicamente em diversos eventos e também a formação de duas companhias de dança: a Companhia Tango e Paixão e a CIA Lu Mayumi. Outro dado relevante refere-se à quantidade de bailes e práticas que compõem as agendas semanais, mensais e semestrais do tango na cidade (ver anexo). Todo este movimento demonstra o quanto a cultura paulista incorpora facilmente as informações que veem de fora. Capacidade de assimilar o outro. Como comparação, vale ressaltar que em Buenos Aires a dança de salão é praticamente focada somente no tango. Aqui se dança inclusive o tango. Se desenvolve esta manifestação em diferentes esferas. Atualmente há aqui um novo

circuito tangueiro que se organiza incorporando cada vez mais as instâncias que já fazem parte do universo do tango em Buenos Aires, tais como: escolas especializadas, professores argentinos e brasileiros, orquestras mistas formadas por brasileiros, argentinos e uruguaios, dançarinos profissionais e amadores, bailes e práticas quase todos os dias. Por razões óbvias, é quantitativamente inferior, mas, somando todas as danças praticadas na cidade, a situação se inverte e qualifica o universo da dança como uma grande semiosfera multifacetada.

Comparando o forró em São Paulo e o tango em Buenos Aires, pode-se ter uma ideia sobre a questão da adesão maior de público. O forró é uma dança praticada em toda a cidade, pois está presente nas escolas de dança, em bares espalhados pela periferia, em casas de forró em bairros de classe média e festas familiares, principalmente entre migrantes nordestinos e seus descendentes. Musicalmente possui tanto a tradição (forró pé-de-serra) quanto a contemporaneidade (forró eletrônico); jovens, adultos e velhos o apreciam. Atinge um amplo espectro por ter quali-quantitativamente uma estrutura construída pelo povo e contar, atualmente, com a divulgação através das mídias rádio, tevê, entre outras. Enfim, a abrangência do forró é parecida com a do tango em Buenos Aires, quando atinge boa parte das camadas sociais, faixas etárias e espaços da cidade.

A observação do professor argentino Omar Forte reforça este entendimento.

Trata-se de uma questão cultural muito bonita do Brasil. Aqui há uma variedade de danças de salão e as pessoas dançam muito bem todas. Há samba de gafieira, samba-rock, samba no pé, forró e muitos outros. Na cultura argentina há o tango e as danças folclóricas e para por aí. Aqui no Brasil há muita variedade e sempre tem novidades como o zouk, por exemplo. Não é comum em outros países haver uma oferta múltipla de ritmos para dançar a dois. (Depoimento em anexo)

Outro fator, agora relacionado aos aspectos socioeconômicos e de intercâmbio cultural, não pode estar fora deste entendimento. Atualmente a dança de salão é um produto cultural e mercadológico. Muitos profissionais se dedicam exclusivamente à profissão de professor e milhares de escolas de dança de salão se espalham por todo o território brasileiro.

O tango na cidade de São Paulo aumentou seus domínios e conquistou mais adeptos, ao mesmo tempo em que a economia do país foi melhorando. Quando a moeda brasileira passa a ter mais valor que o peso argentino, as relações turísticas com este país tornam-se um grande atrativo para os brasileiros, que passaram a

viajar com mais frequência para este país. Nesta leva, os professores e amantes do tango aproveitaram para ir a Buenos Aires aprimorar seus estudos, assim como incontáveis professores de tango viajam para São Paulo a convite de escolas e ministram workshops. Tipo de intercâmbio cultura que já ocorre em cidades europeias como Paris e Berlim há muito mais tempo.

No entanto, os relatos em anexo confirmam que a maioria dos alunos de tango são vindos da classe média. Estrato social e econômico ainda restrito a um número pequeno de pessoas em termos estatísticos. Neste aspecto, o tango de salão é vinculado a um escoamento cultural determinado pelo poder aquisitivo e depende deste fator para sobreviver. Funciona como um produto cultural elitizado.

O público que procura o tango é a maioria vinda da classe média. Isso acontece mais no Brasil e em outros países da Europa por exemplo. A diferença é que nestes países a classe média é muito grande e por isso há muito mais pessoas dançando. Já em Buenos Aires o povo é quem dança mais. Lá por uma questão cultural de “origem” a questão relacionada à classe social não é relevante. No baile você não reconhece que é quem. O filme “tango baile nuestro” aborda esta questão quando mostra o depoimento de um coveiro que é dançarino de tango. O tango em Buenos Aires é muito anônimo e os estrangeiros que visitam a cidade, geralmente da classe média, dançam com pessoas que aqui no Brasil eles teriam preconceito. Em São Paulo a maioria dos tangueros se conhece porque a quantidade de dançarinos é pequena. Nos bailes em Buenos Aires é mais misturado. (Depoimento de Margareth Kardosh)

Portanto o tango não chega às periferias da cidade de São Paulo, local de alta concentração de pessoas economicamente desfavorecidas. Aqui uma possibilidade especulativa, mas inteiramente procedente em relação a tudo que foi discutido e abordado sobre os bairros periféricos: seria plausível imaginar que, se o tango se expandisse até os subúrbios da cidade como um fenômeno massivo, essa dança poderia mestiçar-se, de alguma maneira, a partir do encontro com novas linguagens e ambientes festivos. Lembremos do samba-rock, que não é samba tampouco rock, mas um terceiro móvel entre os dois.

Esta questão nos faz assumir a importância das escolas de dança de salão, mas também devemos saber que, quando uma linguagem, seja ela de qualquer esfera, está imersa em diferentes contextos, pode ir se recriando. Quando o tango se fixa exclusivamente em ambientes escolares, como métodos de ensino, tende a reproduzir o já conhecido. Mundialmente, o tango segue desta forma. É interessante observar que na Argentina as maneiras de dançar tango vêm sofrendo, ao longo do tempo, pequenas mas importantes modificações no modo de dançar, principalmente

depois que o público jovem passou a praticá-lo na década de 1990. Quem viaja para a Argentina a fim de conhecer o tango pode se espantar com a quantidade de métodos de ensino que cada professor assume para sua escola. A concorrência é muito grande, pois o tango é um produto cultural que movimentava a economia da cidade em grande medida. Os brasileiros passaram a fazer parte das estatísticas econômicas da Argentina, no aspecto turístico.

Enquanto isso, vamos devorando os elementos tangueros da cultura portenha em alguma medida. Quem sabe um dia inventamos o sambatango.

Um viva ao tango!

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Manuel Antônio. *Memórias de um Sargento de milícias*. São Paulo: FTD, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *A Utopia Antropofágica*, 2 ed. São Paulo: Globo, 1995.

BARSKY, Julián; BARSKY, Osvaldo. *La Buenos Aires de Gardel*. Buenos Aires: Sudamericana, 2008.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às Mediações: Comunicação, Cultura, Hegemonia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

_____. *Oficio de Cartógrafo: Travessias latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BORELLI, Helvio. *Noites Paulistas: histórias e revelações musicais das décadas de 50 e 60*. São Paulo: Arte e Ciência, 2005.

BROEDERS, Mario. *Los mitos del tango*. Buenos aires: Corregidor, 2008.

CANCLINI, Nestor G. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminárias, 2003.

CARPENTIER, Alejo. *Ensayos Selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

_____. *La musica en Cuba*. 2 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Mouros, Franceses e Judeus: três presenças no Brasil*. 3 ed. São Paulo: Global, 2001.

CEZAROTTO, Oscar Angel. *Tango Malandro*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

COSTA, Leonor. 200 anos de muitos bailes. In: PERNA, Marco Antonio (org.). *200 anos de danças de salão no Brasil*. Rio de Janeiro: Amaragão Edições e Periódicos, 2011. p. 75-81.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe - dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

FLORIÃO, Luís. Para quem gosta de lambada e zouk. . In: PERNA, Marco Antonio (org.). *200 anos de Dança de Salão no Brasil*. Rio de Janeiro: Amaragão Edições Periódicas, 2011. p. 89 - 95.

FERNANDES, Hélio de Almeida. *Tango: uma possibilidade infinita: temas, autores, e intérpretes da música do Rio da Prata*. Rio de Janeiro: Bom texto, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa: Folha/Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala: a formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. 51 ed. São Paulo: Global, 2005.

FREYRE, Gilberto. *Novo mundo nos trópicos*. Rio de Janeiro: Universidade Editora, 2000.

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

GALLO, Ramiro. *Ramiro Gallo*. In: GASIÓ, Guillermo (org.). *La historia del tango 21: siglo XXI: década 1: 2 parte*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011. p. 4086 – 4092.

GAMA, Lúcia Helena. *Nos Bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940 – 1950*. 2 ed. São Paulo: Editora Senac, 1998.

GASIÓ, Ramiro. El tango: siglo XXI. década 1. In: In: GASIÓ, Guillermo (org.). *La historia del tango 21: siglo XXI: década 1: 2 parte*. Buenos Aires: Corregidor, 2011. p. 4073 – 4078.

GOBELLO, José. *Letras de tango*. Buenos Aires: Nuevo Siglo, 1995.

GOMES, Laurentino. *1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil*. São Paulo: Planeta, 2007.

_____. *1822: como um homem sábio, uma princesa triste e um escocês louco por dinheiro ajudaram D. Pedro a criar o Brasil, um país que tinha tudo para dar errado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HOLANDA, Sergio Buarque. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

HUMBERT, Béatrice. El tango em París de 1907 a 1920. In: PELINSK, Ramón (org.). *El tango nomade: ensaios sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000. p. 99-162.

HOSOKAWA, Shuhei. El tango em Japón antes de 1945: formación, deformación, transformación. In: PELINSK, Ramón (org.). *El tango nomade: ensaios sobre la diáspora del tango*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2000. p. 347-378.

KATZ, Helena. *Um, dois, Três: A dança é o Pensamento do Corpo*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo. 1994.

_____. Método e técnica: faces complementares do aprendizado em dança. In: SALDANHA, S. (Org.). *Angel Vianna: sistema, método ou técnica*. Rio de Janeiro: Funarte, 2009. p. 26-32.

LAMBERT, Marisa Martins. *Expressividade Cênica Pelo Fluxo Percepção/Ação: O Sistema Laban/Bartenieff no Desenvolvimento Somático e na Criação em Dança*. 2010. Tese (Doutorado em Dança) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas. 2010.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Mestizajes: De Arcimboldo a zomb*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

LATOURETTE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. 2 ed. Rio de Janeiro: 34, 2009.

LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *La semiosfera II: Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Madrid: Cátedra, 1998.

MATALLANA, Andrea. *“Locos por radio”*: Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923, 1947. Buenos Aires: Prometeo, 2006.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

NOTH, Winfried. *Panorama da Semiótica: De Platão a Pierce*. São Paulo: Anablume, 1995.

ORLANDO, Mario. Mario Orlando. In: GASIÓ, Guillermo (org.). *La historia del tango 21: siglo XXI: década 1: 2 parte*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011. p. 4140 – 4166.

ORTIZ, Fernando. *Los instrumentos de la música afrocubana: la paila, los timbales criollos, el bingó*. La Habana: Letras Cubanas, 1995.

PERICO, Chino. “Chino” Perico. In: GASIÓ, Guillermo (org.). *La historia del tango 21: siglo XXI: década 1: 2 parte*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2011. p. 4342 – 4346.

PAES, Jurema Mascarenhas. *São Paulo em noite de festa: experiências culturais dos migrantes nordestinos (1940 – 1990)*. 2009. Tese (Doutorado em História) - Departamento de História, PUC-SP, São Paulo. 2009.

PERNA, Marco Antonio. As Raízes das Danças Brasileiras. In: PERNA, Marco Antonio (org.). *200 anos de Dança de Salão no Brasil*. Rio de Janeiro: Amargão Edições Periódicas, 2011. p. 141-148.

_____. *Samba de Gafieira: a história da dança de salão brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: Marco Antonio Perna, 2001.

PINHEIRO, Amalio (org.). *Comunicação e cultura: barroco e mestiçagem*. Campo grande: Uniderp, 2006.

_____. (org.). *O meio é a mestiçagem*. São Paulo: Estação da Letras, 2009.

PERNA, Marco Antonio. Por entre mídias e artes, a cultura. In: *Húmus*, Caixas do Sul, v. 2, n. 2, 2007.

_____. Por entre mídias e artes, a cultura. *Gherebh*: revista digital do centro interdisciplinar da cultura e da mídia, São Paulo, v. 6, 2004.

ROCHA, Ney Romero da Silva. *Tango: uma paixão porteña no Brasil*. Rio de Janeiro: N.H. da Silva Rocha, 2000.

RODRIGUES, Vagner. *Fora da Mídia e Dentro do Salão: Samba-Rock e Mestiçagem*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo. 2006.

RODRÍGUEZ, Salinas. *Las orillas de un ancho río*. Madrid: Cartiel, 1994.

ROLNIK, Raquel. *São Paulo*. 2 ed. São Paulo: Publifolha, 2003.

SÁBATO, Ernesto. *Tango, discusión y clave*, 2 ed. Buenos Aires: Losada, 2005.

SALAS, Horacio. *El Tango*. Buenos Aires: Planeta, 1999.

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

_____. *Tango: Una Guía Definitiva*. Buenos Aires: Ediciones B., 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. 2 ed. São Paulo: Cortez, 2008.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Lisboa: Vega, 1979.

SEVCENKO, Nicolau. *Pindorama Revisitada: cultura e sociedade em tempos de virada*. 2 ed. São Paulo: Peirópolis, 2000.

TABAROVSKY, Damián. O tango dançou: Viagem a uma anacrônica Buenos Aires. *Folha de São Paulo*, Ilustríssima, 20 jun. 2010.

VIANNA, Hermano. Paradas do sucesso periférico. In: FERRARI, F. et al. *Revista Sexta-feira 8*. Periferia. São Paulo: Editora 34, 2006.

VALENTE, Heloísa. *As vozes da canção na mídia*. 2000. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos pós-graduados em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, São Paulo. 2000.

WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APÊNDICES

Depoimentos

1- Margareth Kardosh

Sou formada em balé clássico pela escola de dança Paula Castro. Nesta época eu ministrava aula de balé para crianças e jazz para pré-adolescentes. A escola possuía uma companhia de dança da qual eu participava como bailarina. Foi durante este período (entre 1990 e 1992) que conheci outro bailarino chamado Robson Lourenço que recém chegava vindo de outra companhia (Balé da Cidade de São Paulo). O Robson praticava também danças de salão e sempre me falava sobre o tango. Ele contava que havia um dançarino que dançava tango e era bem conhecido pelo público dos bailes quando entrava na pista para se apresentar. Esse dançarino era o Walter Manna. Isso tudo aconteceu antes da escola de danças de salão Celso Vieira instalar sua sede aqui em São Paulo no bairro do Ipiranga. Não havia a escola Jaime Arôxa. A dança de salão ensinada nas escolas nessa época era diferente das praticadas atualmente. Talvez algo mais tradicional. Quando as escolas e professores vindos do Rio de Janeiro chegaram a São Paulo houve uma mudança na maneira de ensinar e dançar em determinados bailes. As danças ficaram mais floreadas. O Robson tinha uma parceira com quem ele fazia apresentações de danças de salão. Uma vez, por conta do acaso, sua parceira quebrou o pé. Ele me convidou para substituí-la enquanto a recuperação dela durasse. Faltando menos de uma semana para a apresentação fui aprender a coreografia. Foi num evento na cidade de Jundiaí (SP) que eu fiz minha primeira coreografia de tango sem nunca antes ter dançado. Por incrível que pareça muitas pessoas gostaram. Minha hipótese para esse inesperado “sucesso” é que naquela época, como ocorre atualmente também para a grande maioria das pessoas no Brasil, o tango era totalmente desconhecido e o público em geral não tinha referências para julgar aquilo como de boa ou má qualidade. Fizemos muitas apresentações. Esse tango que nós dançávamos era um tango “abrasileirado”. Os passos do tango eram mais parecidos com os passos do modo como se dança o bolero atualmente.

A primeira vez que assisti o Vitor com a Cristina dançando tango foi no hall de um teatro em um festival de dança aqui em São Paulo. Eu que ainda era iniciante no tango fiquei impressionada com a coreografia. Era muito mais do que eu achava que era o tango. Entre aspas também porque também não era o tango ali, mas já era uma coisa a mais. Depois disso fomos fazer aula com o Vitor. Ele tinha um pequeno grupo que fazia aula com ele. A Luciana Mayumi já era aluna dele nessa época. Entre 1993 e 1994. Eu recordo que eles iriam fazer uma apresentação no Záis e o Vitor nos convidou para fazer um solo junto com a coreografia dos alunos. Foi a primeira apresentação em que eu fiquei mais perto do Vitor. O Záis era muito importante naquela época. Acontecia muita coisa importante no Zais. Nós continuamos fazendo aula com o Vitor, isso em 1994. No final deste ano eu e o Robson fomos tentar emprego como bailarinos na Europa, mas não deu certo, pois teríamos que investir dinheiro para continuar morando lá. Acabamos voltando. Eu fui para a companhia do Ismael (?) e o Robson foi para o Balé da Cidade. E acabamos não tendo mais tempo para ensaiar, pois ele trabalhava no Banco do Brasil e estagiava pelo Balé da Cidade. Eu acabei ficando sem parceiro. Certa vez o Vitor foi assistir ao balé da cidade e encontrou o Robson depois do espetáculo. O Vitor comentou com ele que estava sem parceira de tango. O Robson sugeriu para ele que tentasse uma parceria comigo. Foi depois disso que começamos a dançar tango juntos. A primeira vez que saímos para dançar tango foi no Café Piu Piu em 1995. Olhamos pro lado de fora antes de entrar e havia 3 casais dançando. E ficamos constrangidos de entrar e desistimos. Naquela época pouquíssimas pessoas dançavam tango. Havia poucos bailes de tango. O Café Piu Piu acontecia uma vez por mês. O casal de dançarinos Rock e Cleonice faziam um encontro na pizzaria Carlos Magno na Rua Veiga Filho. Nós éramos mais jovens que eles e não havia gente da nossa idade que dançasse tango naquela época. Não tinha um movimento grande de tangueros. As pessoas que circulavam no tango eram o pessoal do Rock e da Cleonice, o Walter Manna, o Pietro e o Agenor e a Bina. O Agenor nessa época era muito famoso no círculo tanguero paulista. A Bina, que na época era esposa do Cesar Canteiro (bandoneonista). Ela era professora de tango. Ela promovia sempre alguns encontros na rua para dançar tango em datas como a do nascimento de Carlos Gardel e outros. Nesse encontro esses casais, que são da primeira geração do tango paulista, faziam apresentações. Minha parceria com o Vitor começou em

abril de 1995 e no dia 10 de agosto nós estreamos dançando no Záise na mesma semana também dançamos no Club Homs.

Hoje eu percebo a pretensão da minha parte em achar que a formação em balé clássico seria suficiente para dançar os passos do tango. Nossas coreografias eram muito mais dança clássica e contemporânea do que propriamente o tango. Nosso material de estudo eram vídeos que o Vitor trouxe da Argentina. Lá ele havia feito um curso com a professora de tango Graziela Gonzáles. Nesses primeiros tempos de parceria ficávamos por horas vendo e revendo os vídeos de aulas de tango. No fundo, os vídeos nos davam pouco material para as coreografias. Era mais uma cópia do que qualquer outra coisa. Com o vídeo o possível é ter acesso visual à forma. Nesse tempo a gente estudava e depois ensinava aquilo que aprendíamos ao mesmo tempo. Não havia a presença de argentinos e improvisávamos o nosso conhecimento de outras danças com o que aprendíamos com os vídeos.

Acabamos sendo mais procurados para fazer shows de tango mesmo sendo ainda precário nosso conhecimento sobre o tango bailado na Argentina. Eu queria viver trabalhando com a dança e encontrei no tango a possibilidade de isso ocorrer. Nós começamos a viajar para Buenos Aires para aperfeiçoar nosso tango e poder oferecer cursos de boa qualidade para nossos alunos. Outros casais também dançavam tango nesta época, como o Alex e a Elaine, o Maurício e a Glória, o Francisco e a Lucimara. Nessa época fizemos uma audição para realizar shows com o grupo musical do Pocho Cáceres.

Em 1995, nós conhecemos aqui em São Paulo um casal de professores argentinos (Mingo e Ester Pugliese). Começamos a estudar com eles por workshops e quando viajávamos para a Argentina. Foi a partir daí que começamos a conhecer melhor o tango, pois o que fazíamos até então era outra coisa. Novamente, o fato de conhecermos o balé não nos deu condições para dançar o tango. O Mingo comentou conosco sobre isso ao dizer que o Vitor era um ótimo coreógrafo, mas o que ele apresentava em forma de show não era tango.

Quando começamos a conhecer melhor o tango percebemos que era uma técnica de improvisação incrível. Uma dança de contato a dois com muitas possibilidades.

Nós abrimos nossa escola de dança em 1997 para definitivamente nos dedicarmos profissionalmente ao tango. A escola, com o tempo, acabou sendo um

centro de estudo do tango em São Paulo e agregou muita gente. Em 2003 tivemos que fechá-la, pois era um imóvel alugado e o proprietário não quis continuar com o contrato.

Acabamos perdendo nossos alunos e fomos dar aula em outra escola (Andrei Udiloff) agora não mais como proprietários, mas como professores.

Outra pessoa que foi importante em São Paulo foi o Norberto. Ele veio da Argentina para morar em São Paulo para investir no tango aqui em São Paulo. Em 1998, ele abriu uma escola de tango que existe até hoje chamada Tango Bares. Ele acabou passando o negócio para outro casal de argentinos (Carol e Omar).

O dançarino e professor Junior Sevilla também foi muito importante para a história do tango em São Paulo, pois foi morar em Buenos Aires, mas sempre vinha para São Paulo para ministrar cursos.

Pergunta: Você observa que há diferenças entre o tango dançado no Brasil e em outros países?

MARGARETH: Eu percebo que em cada lugar o tango tem algo de diferente. Muitas vezes na Europa nós ouvíamos comentários dizendo que nosso tango tinha algo diferente. É que na verdade o tango é muito vasto. Há vários estilos dentro do tango. Quando se dança um tango mais “tradicional”, com caminhada e poucas figuras, penso que a tendência é de ser mais parecido, independente de nacionalidade. Agora com o “tango novo”, o estilo de cada país aparece mais.

Em comparação com outros países, o tango em São Paulo tem bem menos adeptos. Na França, cidades como Toulouse, que comparadas em tamanho com São Paulo é muito menor, há muitos bailes. O número de praticantes em São Paulo vem crescendo. Nos Bailes da Confraria, que é o que mais agrega pessoas, percebemos a quantidade de dançarinos. Apesar de haver muitos alunos, nem todos têm o hábito de ir aos bailes.

Para mim a técnica de dançar tango está relacionada com a cultura de cada lugar. Eu já vi na Europa pessoas que dançam super bem o tango, mas nunca foram para Buenos Aires. Eles fazem aulas com os grandes mestres. Os melhores professores argentinos vivem na Europa por conta do dinheiro.

Eu sou apaixonada pelo tango, quando eu danço com alguém e acontece uma sintonia, os corpos colam um no outro, se misturam, entram um dentro do outro.

O público que procura o tango é na maioria vinda da classe média. Isso acontece mais no Brasil e em outros países da Europa por exemplo. A diferença é que nesses países a classe média é muito grande e por isso há muito mais pessoas dançando. Já em Buenos Aires o povo é quem dança mais. Lá, por uma questão cultural de “origem”, a questão relacionada à classe social não é relevante. No baile você não reconhece quem é quem. O filme “Tango Baile Nuestro” aborda esta questão quando mostra o depoimento de um coveiro que é dançarino de tango.

O tango em Buenos Aires é muito anônimo e os estrangeiros que visitam a cidade, geralmente da classe média, dançam com pessoas que aqui no Brasil elas teriam preconceito. Em São Paulo, a maioria dos tangueros se conhece porque a quantidade de dançarinos é pequena. Nos bailes em Buenos Aires é mais misturado.

Em São Paulo há também muitas pessoas que fazem aula, mas não frequentam bailes regularmente.

Em relação ao tango cênico, que eu e o Vitor dançamos, é bem particular. Nós temos um tango particular, nosso. Eu não posso dizer que o nosso tango show é igual ao de Buenos Aires. Se compararmos o tango do campeonato mundial, que é nomeado de tango show, diferente do tango de salão, ou seja, dos bailes. O tango show tem uma linguagem distinta para cada parceria. O Sebastian Arce, por exemplo, dança da maneira dele que difere do tango do campeonato mundial.

No caso meu e do Vitor, tentamos sempre nos aproximar do modo como os portenhos dançam. No começo nós percebemos que o balé e a dança contemporânea não nos ajudavam muito para trabalhar com a linguagem do tango. Fomos então procurar as “raízes” do tango. Nós queríamos nos livrar do “sotaque” do balé e da dança contemporânea. Mas ao mesmo tempo, por estarmos afastados de Buenos Aires, acabamos desenvolvendo nosso tango. Porque nós íamos para Buenos Aires estudar, mas desenvolvíamos as coisas aqui. Naquela época não existia o Youtube. Bem no início, além da relação com o balé e a dança contemporânea, o tango que nós apresentávamos era mais caricato. O fato é que, no modo como nós realizamos nossa dança cênica, há uma forte relação não com a coreografia pré-estabelecida, mas improvisação dos passos do tango que aparecem na hora da performance. Esse diferencial atraiu principalmente as pessoas que organizam festivais internacionais na França, local onde sempre vamos para nos apresentar e dar aulas. Em 2003, nós iniciamos uma pesquisa corporal que rompia

com o abraço tradicional do tango. Dançávamos pelo contato das mãos. Não quero dizer que nós somos os precursores desta maneira de dançar, pelo menos naquela época nós nunca tínhamos visto ou copiado essa estrutura de outro casal. Hoje esse jeito de dançar é conhecido como soltada. Mas, conversando posteriormente com outras pessoas, essa era uma tendência mundial da época. Mesmo as pessoas não sabendo do que acontecia mundialmente, havia espalhado pelo mundo o dançar sem abraço.

Em minha opinião quem trabalha profissionalmente com o tango tem que conhecer todos os estilos. Os cursos que são organizados aqui em São Paulo têm esse intuito, ou seja, trazer informações novas sobre as transformações que o tango vem sofrendo. É uma atualização.

O tango na França se organiza a partir de associações. Para qualquer atividade cultural a associação serve para organizar eventos. No tango é uma associação sem fins lucrativos que organiza e isso faz uma diferença incrível. Há escolas de tango na França, mas funciona muito mais pelas associações.

Aqui em São Paulo o tango comparado com as outras danças de salão é pouco dançado. Na França isso não ocorre, pois não há outras danças de salão. O tango virou uma moda muito forte na Europa. Em Buenos Aires mesmo, o tango não era, comparado a hoje, tão dançado. Na década de 1990 era diferente. Os países como França, Japão e Estados Unidos patrocinam o tango. O tango é rentável para os argentinos por causa da exportação desta dança para esses países. São os japoneses que patrocinam o Mundial de tango em Buenos Aires, por exemplo.

Na Europa há um circuito de festivais de tango que fomentam o tango.

2- Milton Saldanha

Sou jornalista, tenho uma paixão assumida pelo tango e procuro conhecer esta dança praticando e lendo sobre o assunto.

Pergunta: Você registrou o tango quando em 1990 ele começa a ter mais adeptos?

MILTON: Eu acompanhei o tango em São Paulo e investiguei seu início antes mesmo de 1990. O tango em São Paulo começou com 3 ou 4 pessoas: Walter Manna, Pietro, Dárcio Barzan, Mantega.

Havia um casal que fazia um encontro semanal de tango em Higienópolis em uma pizzaria. Era pequeno o lugar e sempre havia uma apresentação. Eram sempre os mesmos que iam lá. Carlo Magno era o nome da pizzaria. O casal era Cleonice e Rock. Promoviam esse pequeno encontro. Era na década de 1990. Eu visitava este local para levar meu jornal. Nesta época eu não dançava tango. O Vitor Costa estava começando também e fazia shows que despertaram a atenção do público. As escolas de dança eram poucas nessa época. O tango era praticamente inexistente. As poucas aulas que eu vi tinham 3 ou 4 passos e um giro. Algo bem precário que tendia mais para a curiosidade.

Quem eu via dançando era o Walter Manna com apresentações em bailes. Ele fazia bastante sucesso e frequentava o Zais. Não havia baile de tango, só apresentação.

O tango desse tempo era mais voltado para um aspecto “folclórico”. Era um tango mais caricato, como os que a gente vê em Santelmo (Buenos Aires) para turistas.

Aqui em São Paulo não havia uma referência do que era o tango, então as apresentações eram mais parte de um imaginário fantasioso do que viria a ser o tango.

Essa é uma primeira fase do tango em São Paulo. Gradualmente o tango começou a se expandir. Isso ocorre com a vinda de professores argentinos para cá. O dançarino Norberto Pupo foi uma pessoa fundamental para o tango em São Paulo. Ele trouxe pela primeira vez um tango verdadeiro e formou um grupo de tangueros com Nelson e a Márcia, Toninho e Suzi. O trabalho dele aqui mudou o tango. Com o tempo alguns alunos dele viraram professores e aos poucos o tango foi ficando mais conhecido. As escolas de dança começaram a oferecer aulas de

tango. O Norberto atualizou o tango em São Paulo trazendo a maneira de dançar portenha.

Quando Abriram a escola Jaime Arôxa no bairro do Campo Belo foi outra alavanca importante para o tango. O Jaime foi para Buenos Aires estudar tango e se tornou um tanguero. Ele trouxe outros conceitos para o tango que se bailava aqui no Brasil. Com preocupação com a caminhada, diferente do que ocorria anteriormente, que estava menos preocupado com o tango rasteiro. O Jaime vinha do Rio de Janeiro para São Paulo com frequência para dar aulas e workshops.

Resumindo então a história do tango em São Paulo, falamos sobre a primeira fase com o Walter e os outros, Carlo Magno, depois o boom das academias, o Jaime com a escola do Campo Belo.

A criação das escolas de tango, como a do Vitor e Margarete, a Regina com o Dance Club. A Virginia trouxe o Junior Cervila para São Paulo. Isso tudo somado deu origem à comunidade tanguera de São Paulo.

O Tango B'aies também foi importante, fundado pela Carolina. Era a segunda escola só de tango. O Omar continua a escola com a ida da Carolina para a França.

A Dançata é outro espaço que oferece baile de tango aos domingos.

O tango na rua.

Muitas pessoas fazem aula, mas não vão aos bailes.

Há um movimento tanguero na cidade. Há sempre a vinda de argentinos

Um motivo que contribuiu para o tango aqui foi o fato de as pessoas viajarem para Buenos Aires, fazendo aula. Esse fluxo turístico é também outro fator que faz parte do tango.

Para mim dançar é como falar uma língua. Há o sotaque.

O jornal Dance foi criado em julho de 1994 e inicialmente tinha a intenção de criar um jornal dos bailes. Mas achei que só baile não seria ideal, e o jornal acabou se especializando num conceito mais amplo que é o de danças de salão. Se fosse só baile ficaria restrito a fotos, ao social apenas. Acabei fazendo um jornal sobre dança de salão e, o baile, no caso é apenas uma parte desse todo. A dança de salão é um movimento organizado, que tem associações, sua imprensa, sites e blogs, festivais.

Houve um período em que o jornal abordava outras danças (balé clássico, contemporâneo), mas acabou pulverizando o jornal. Então decidi falar apenas sobre dança de salão.

O processo da dança de salão sair da pista de baile e ir para o palco. Foi a coisa mais importante que aconteceu na dança de salão. Foi como arte, como espetáculo. Não mais só o baile. Isso foi um salto de qualidade na dança.

Há quinze anos, pelo menos, nos próprios bailes havia os shows. Não havia dança de salão nos palcos.

O palco reflete na pista de baile. As pessoas veem as coreografias e serve de estímulo para o aluno.

Antes do trabalho do Jaime no Rio de Janeiro, houve o trabalho do JC Viola com o espetáculo Salão de Baile. Foi o primeiro espetáculo de dança de salão coreografado para o palco.

O Dance é o primeiro jornal de dança de salão surgido no Brasil. O jornal favoreceu o encontro e o conhecimento do que ocorria na cidade em relação à dança de salão. O jornal aglutinou e distribuiu as informações do que acontecia na dança de salão.

De 1994 para cá, o jornal serviu para tornar as pessoas conhecidas dentro do próprio meio.

3- Walter Manna

Eu morava no bairro residencial da Lapa em São Paulo. Nas festas familiares geralmente havia um baile. Eu cresci dançando nestas festas e sempre tive facilidade. Não havia escola de dança nessa época (entre 1940 e 1950). O processo para aprender a dançar era lento. Eram anos de frequência nos bailes para aprender a dançar.

A primeira vez que eu fui num baile tinha 14 anos de idade. Foi no Piratininga (ficava na rua da Mooca com a rua Piratininga). Nesse baile as mulheres sentavam em cadeiras formando um grande círculo e esperavam para serem chamadas para dançar.

As músicas dos bailes eram orquestradas. Eu comecei a dançar tango mais por intuição, nunca havia aprendido com ninguém. Tinha uma memória do meu pai dançando.

Eu frequentava os taxis dancers. Nessa época os homens pagavam para dançar com as mulheres por minuto. Havia um cartão que a mulher levava para o picotador controlar o tempo que a pessoa dançava. Era no Avenida Taxi Dance. Eu frequentava o Avenida e o Maravilhoso, onde me pediam para chegar no início do baile para dançar e movimentar o início do baile (entre 1950 e 1960).

As mulheres que eram contratadas para trabalhar como dançarinas de aluguel tinham que ser bonitas e o fato de dançar bem ou não era secundário.

Essas mulheres tinham má fama, havia uma expressão pejorativa: “Eu não sou mulher de taxi dance” para diferenciar uma mulher de outra.

Mas dentro do baile era proibido ter-se qualquer contato íntimo com as mulheres. Beijo etc.

A Sueli era uma das mais famosas e está viva.

Muitos dançarinos aprendiam a dançar no taxi dance.

No rádio o tango era frequente. Havia vários programas de rádio diários que tocavam tango.

Havia muito brasileiros que cantavam tango. Havia arranjos de tango para marchinhas de carnaval que tocavam nas rádios.

Eu tenho um programa de tango que acontece uma vez por semana (aos sábados). Em minha opinião o tango era mais popular antigamente do que hoje.

Percebo muitas ligações na rádio de pessoas que não são tangueros, mas apreciam o tango

Hoje o tango está relacionado com o show e o personal dancer. Antes havia mais a boêmia. O tanguero tradicional é jogador, é mulherengo.

Meu primeiro aluno de tango foi o Vitor Costa. Eu nunca tive a pretensão de ser professor, mas como ele insistiu acabei ensinando aquilo que eu sabia. Foram poucas aulas, 6 ou 7 talvez. Depois de algum tempo, não sei quanto, o Vitor abriu sua própria escola.

Eu fazia apresentações de tango no Avenida Club toda sexta-feira e sábado. Paravam o baile para eu me apresentar.

O tango em São Paulo no início era somente o tango show. Os dançarinos faziam apresentações, mas não havia baile de tango. Nas coreografias você criava o que bem entendesse. Os dançarinos vivos hoje são o Rock e a Tereza.

Eu comecei com o programa de rádio em julho de 2009. O programa cobre a grande São Paulo, 47 municípios e através da rádio Universal de Santos vai para o litoral. O público que ouve meu programa é amante do tango e não são dançarinos de bailes, apenas gostam da música.

O brasileiro Alfredo Le Pera, parceiro de Carlos Gardel nas composições, é um nome esquecido entre os brasileiros. Ele nasceu aqui em São Paulo.

4- Virgínia Holl

Minhas primeiras aulas de tango foram com a Bina aqui em São Paulo, no bairro da Bela Vista, no ano de 1994. A Cleonice e o Rock que davam aula na Veiga Filho na Pizzaria Carlos Magno. A Bina Organizava o tango na rua no bairro do Bixiga. Naquela época os professores de tango que eu conhecia eram a Bina, Walter Manna e a Cléo e Pietro. Eles ensinavam sequências fixas de passos de tango tanto que para dançar você tinha que ter um parceiro fixo, pois os passos eram decorados e não improvisados. Era difícil se dançar com outra pessoa que não fosse seu parceiro.

Eu conheci o Jaime Arôxa e acabei indo para o Rio de Janeiro onde ele organizou um festival. Foi o primeiro festival internacional de dança de salão no Brasil. O Jaime convidou para dar um workshop de tango o Mingo e a Ester Pugliese. Um casal de Argentinos que ensinavam tango. Eu e a Carla Salvani decidimos então convidá-los para virem a São Paulo para eles ministrarem um workshop de tango.

O primeiro workshop de tango realizado em São Paulo aconteceu com a vinda do Mingo e da Ester em março de 1995. Depois eles vieram em novembro de 1995 e voltaram em maio de 1996 e agosto de 1997.

Depois eu fiz workshops com o Junior Sevilla. O Junior era dançarino de salsa. Uma vez veio uma companhia de tango da Argentina que se apresentou no Avenida Club. Ele se apaixonou por uma dançarina chamada Silvia e acabou indo morar com ela na Argentina e começou a dançar tango. Então quando ele vinha para o Brasil, pedia para eu organizar workshops com ele. Isso em 1998, com 6 cursos nesse ano. 2 vezes em 1999.

O Vitor e a Margarete foram em 1996 nesses cursos.

Por sugestão do Mingo Pugliese, eu comecei a organizar práticas de tango periódicas para as pessoas desenvolverem os passos que eles aprendiam nos cursos. Foi por isso que no mês de março de 1996 eu criei a primeira prática de tango do Brasil. Dance Club.

Foi nessa época que o tango começou a ter mais adeptos. Até 1999 dançava-se muito pouco tango em São Paulo. Penso que a partir do ano 2000 é que iniciou-se um processo de aumento quantitativo de dançarinos.

A prática que organizo aqui em São Paulo é um modo de reunir pessoas que gostam de tango e sentem necessidade de desenvolver sua dança. No começo nós revíamos todos os passos dados nos workshops para depois iniciar o baile. Hoje a prática é um bailinho de amigos e acontece toda quinta-feira das 20h30 às 23h. Na Rua Sergipe, estamos desde 2002. É realizada no salão da igreja que nós locamos para este fim.

O tango na rua foi ideia do Jairo, inspirada no que acontece em Buenos Aires e em outros países. Aqui em São Paulo isso já acontecia desde muito tempo inclusive na década de 1980.

No mês de março de 2009 nós realizamos o “tango na rua” com o intuito de reunir o tangueros aos domingos das 17h às 20h, na Praça General Gentil Falcão, onde acontece até hoje com aula de tango e o baile em seguida. Em 2010, por problemas com piso, que era áspero e dificultava o dançar, nós decidimos parar com esse projeto. Agora em 2011 voltamos.

A prefeitura só nos cedeu o espaço. O objetivo era expandir o público de tango, pois nos bailes atuais vão sempre as mesmas pessoas. Há muitos tangueros que frequentam o mesmo baile e acabam não indo nos outros. É uma coisa de grupo que não se mistura.

Sobre os bailes. Os bailes nunca foram só de tango. Havia apresentações de tango nos bailes. A maioria dos bailes era promovida pelas escolas de dança. Hoje, os bailes ligados às escolas têm como hábito a apresentação de casais. Tanto os de tango, como os de danças de salão. Eu não tenho mais paciência para assistir, talvez seja por estar há 16 anos vendo.

Em termos de baile grande de tango, quem começou realmente foi a Confraria do Tango. Eles realizam os bailes rentáveis. O baile só dá lucro quando é baile para um número grande de pessoas. A maioria das casas de tango que abriram em São Paulo acabou fechando.

5- Márcia e Nelson

Começamos com o tango em março de 1999 através de uma aula com os professores Norberto e Luiza. Depois fizemos aula com o Omar e Carol no mesmo ano. A vontade de fazer shows com tango nasceu pela convivência com os professores que sempre estavam apresentando suas coreografias.

No ano de 2000, houve um campeonato de tango amador na já extinta pizzaria Papa Genovese no bairro da Pompéia do qual nós participamos e ganhamos em primeiro lugar. A partir desse, fato nós começamos a investir mais no tango show e em 2003 decidimos reunir os amigos para montar um espetáculo de tango, mas sem intenção de realizar nada que chegasse a ser profissional. O teatro tinha capacidade para 150 pessoas e acabou lotado com mais de 220 pessoas. No mesmo ano continuamos com a ideia de montar espetáculo de tango e apresentamos depois de 5 meses no teatro das Artes. A companhia Tango e Paixão nasceu (2004) de uma ideia de fazer um espetáculo desprezioso, mas que acabou tendo retorno de público e continuamos até hoje.

A partir de então, começou um caminho de profissionalização da companhia. Eu e o Nelson fomos para Buenos Aires fazer cursos de tango. Nessa época mantivemos contato com o diretor da esquina Carlos Gardel. Ele organizava uma companhia e fomos convidados por ele para conhecer os bastidores da companhia e aprender a fazer um espetáculo. Atualmente a companhia ensaia todas as segundas feiras na sala da escola tango B'aires.

Pergunta: Onde vocês se apresentam?

Nós nos apresentamos nos teatros da cidade, em clubes, como o Clube Atlético Pinheiros. Teatro Municipal de Osasco, Teatro Municipal de São Caetano (Paulo Machado de Carvalho) Teatro Adamastor em Guarulhos, Teatro Municipal de Santos e Coliseu de Santos, Teatro São Pedro. A verba vem toda por bilheteria.

A companhia é formada por um quinteto de cinco músicos, seis casais de dançarinos e três cantores. Em espetáculo com bilheteria acima de setecentas pessoas é possível levar a companhia completa. Abaixo desse número há redução de integrantes por questão financeira.

Esse ano a companhia completa 8 anos e cem espetáculos. A média é de um espetáculo por mês e teatro. Nós convidamos pessoas para coreografar.

Em 1999, nós íamos às milongas organizadas pelo Vitor Costa. Na milonga do Norberto na Rua Sarutaiá. Eu organizei muitas milongas no Villa Alvear. Atualmente as milongas aqui no Tango B'aires ocorrem às sextas-feiras, sábados e domingos.

Pergunta: Com que tipo de público vocês lidam?

Nós nos dedicamos mais à produção do show e as aulas ficam em segundo plano. A classe econômica que procura o tango é de classe média para cima.

Em relação aos shows, nós, como casal, apresentamos de 3 a 4 por semana em restaurantes argentinos, festas para empresas. É menos comum dançarmos com música ao vivo.

Esse ano faremos uma milonga.

O perfil de dançarinos da companhia é aberto para fazer intercâmbio com dançarinos profissionais argentinos. Nós temos a intenção de formar uma escola profissionalizante de tango.

6- Negrito

Sou uruguaio e vivo no Brasil há quarenta anos. Eu sempre fui músico. Trabalhei em circo durante um bom tempo. Viajamos bastante pela América Latina para apresentações durante 3 anos. Quando vim para São Paulo eu tocava nas “penhas folclóricas”. Penha é o nome dado a um encontro de músicos na madrugada depois de trabalharem onde todo mundo toca. Nosso encontro era na Bela Cintra num espaço uruguaio chamado Cauan. Eu era baterista, mas neste lugar o espaço era muito pequeno e não comportava uma bateria. Eu tocava percussão.

Depois comecei a tocar contrabaixo para bandas de MPB. Fui convidado pelo músico Cesar Cantero para tocar tango. Eu nunca havia tocado este ritmo antes, mas mesmo assim fui convidado em 1980 para fazer apresentações no Bar Avenida, no Café Piu Piu. Havia poucos músicos de tango em São Paulo. No início da década de 1990, me tornei empresário de eventos ligados ao tango. Montei bandas de tango e distribuía-os na cidade: Che Bandoneon era o nome da organização que possuía 4 conjuntos de músicos. No início tocávamos para as pessoas ouvirem. Não havia baile de tango. Só existiam 3 casais de dançarinos que faziam apresentações de show: Flaco Paiva, Mantega e Tereza, Agenor. A partir da década de 1990, o tango iniciou sua expansão como dança. As escolas de dança impulsionaram esse processo. Hoje há pelo menos 20 casais de dançarinos que fazem shows. Paulo e Sônia já trabalharam comigo.

Nosso repertório musical é pautado pelos grandes sucessos. O brasileiro gosta de ouvir aquilo que há na lembrança auditiva dele e os grandes sucessos são os mais tocados. O brasileiro gosta das músicas de Carlos Gardel. Mas o que é pouco conhecido no mundo do tango é um brasileiro Alfredo Le Pera, que compôs muitos sucessos junto com Carlos Gardel. Alfredo morava na Rua Major Diogo.

Como não havia espaços tipicamente argentinos, nós tocávamos em cantinas italianas.

7- Pietro

Minhas lembranças do tango datam de 1954 na cidade de Bauru no interior de São Paulo. Lá vi alguns shows de tango em cabarés. A referência do que seria o tango naquela época tinha relação com o tango tradicional e suas vestimentas típicas, tais como chapéu, lenço, sapato com salto tipo carrapeta. No filme de Rodolfo Valentino.

Meu primeiro baile aqui em São Paulo foi num lugar chamado Caçamba na rua Quintino Bocaiúva em 1958. No Clube Piratininga no bairro da Mooca havia apresentações de tango show. Os dançarinos dessa época de que eu me recordo são: João Cabeleira, Mágico, Djalma, Sueli, Tereza.

O salão que mais se dançava tango se chamava Líras, no centro da cidade. Quando era meia-noite se parava para dançar tango. Havia também o Clube das Carpas, no bairro de Santo Amaro. Um grande cantor brasileiro foi Carlos Lombardi. Se ouvia muito tango na época de grandes cantores como Nelson Gonçalves.

Na época em que fecharam por ordem da justiça as casas de prostituição e os cassinos em São Paulo, o tango foi deixando de ser dançado.

Outra pessoa importante no tango em São Paulo foi o Mantega. Ele fez muitos shows e era bem conhecido entre os frequentadores de bailes. Ele foi parceiro da Tereza.

O bolero figurado que se dança no Brasil tem elementos do tango que se dançava em São Paulo antigamente.

O Avenida Danças, localizado na Avenida Rio Branco, era um taxi dancer. Eu trabalhava como picotador de papel no taxi dancer. Era uma forma de controlar o tempo em que o homem dançava com as mulheres. A prostituição havia também, mas teria que ser fora do baile. No baile era proibido haver qualquer tipo de insinuação entre os frequentadores e as dançarinas de aluguel.

Para ser sucinto, havia poucas pessoas que dançavam tango em São Paulo. Havia shows de música e apresentações de tango para show e entretenimento.

Você tem que procurar um uruguaio chamado Paiva. Ele foi muito importante para o tango no Brasil. Roque e Cleonice também dançavam na pizzaria Carlos Magno e foram responsáveis pelo tango de salão em São Paulo.

Em 1985, o Pepito Avejaneda vivia em São Paulo. Ele frequentava o Clube do Sargento.

O Záis foi um dos primeiros bailes de tango em São Paulo.

Aqui no Brasil tive o primeiro contato com o tango em Bauru com uma das dançarinas do cabaré que eu frequentava, aprendi também com o Pepito e o Agenor, depois viajei muitas vezes para Buenos Aires para ir às milongas e também aperfeiçoar o tango. Fiz com Copes, Glória e Eduardo, Los de Cobres

8- Thelma Pessi e Wilson Pessi

Há mais de doze anos estamos ligados ao tango.

Começamos a ter aulas de dança de salão na escola Celso Vieira. Procuramos a dança para criar outra rotina na vida. Na faixa etária depois dos cinquenta anos, foi um momento de fazer novas amizades. O ritual de se preparar para ir ao baile foi uma coisa que sempre gostamos de fazer. A dança trouxe um colorido maravilhoso para nossa vida e percebemos que também para todos os casais dos quais nós acabamos virando amigos. Nas escolas, o tango é um curso à parte. Nas escolas há cursos que integram aulas de bolero, samba, salsa, forró, mas sempre o tango é à parte. Foi observando uma aula de tango nessa escola que acabamos nos interessando e nos apaixonando. Depois de fazer as primeiras aulas, abandonamos as outras danças de salão e ficamos só com o tango. Nossos primeiros professores foram o Alexandre Marino com a Andréia. Ficamos cinco anos na escola com a mesma turma. Nesse tempo a Andréia saiu e entrou a Patrícia. Nós éramos em doze casais, todos até hoje permanecem unidos. Com essa turma que resolvemos realizar institucionalmente a Confraria do Tango. Depois de algum tempo acabamos deixando de fazer aulas e passamos a ir aos bailes. Há doze anos não havia muitos bailes para se frequentar. Havia escolas que faziam pequenos bailes chamados de “práticas”, mas ocorria algo curioso, pois os alunos de uma escola acabavam ficando circunscritos a apenas os bailes de sua escola. Não se misturavam muito.

Então, em virtude desse problema, começamos a fazer encontros dançantes no salão de festas do nosso prédio. Esse pequeno evento acabou se alastrando, pois um amigo foi chamando outros e depois de um ano já não cabiam mais todos os convidados no salão. O espaço era para cento e vinte pessoas, e o que antes eram vinte dançarinos acabou ultrapassando os cento e vinte.

Então decidimos mudar de lugar e acabamos indo para uma escola na Mooca em frente ao clube Juventus (escola da Rose e do Luiz). Eles cederam o espaço para fazermos uma vez por mês os bailes lá. Isso foi no ano de 2003 ou 2004. Depois de um ano a escola fechou e novamente tivemos que procurar outro espaço. Fomos para o Centro Independência, mas esse também fechou. Depois disso eu me associei ao Club Homs, localizado na avenida Paulista, e passamos a fazer o baile de tango e outros bailes nesse local. Foi em 2004 que fizemos nossa primeira

Milonga de Gala. A sequência foi essa: salão do prédio de nosso apartamento, escola de dança da Rose e do Luis, Centro Independência e Club Homs, onde estamos até hoje.

Nestes doze anos de Confraria do Tango percebemos um aumento do público tanguero. Um fenômeno que eu percebo é que as pessoas que não sabem dançar tango acabam indo com um amigo que já dança. A curiosidade dos não dançarinos acaba depois se tornando um desejo em conhecer melhor o tango e grande parte desse público vai procurar as escolas de tango para aprender. Nossa estratégia para atrair outras pessoas é não fazer um baile exclusivo de tango. Setenta e cinco por cento do baile é com músicas de tango e os outros vinte e cinco mesclamos com bolero, samba, forró e outros ritmos. Há no baile do tango a mistura de faixas etárias e isso é muito bom. Há pessoas de oitenta anos e jovens de dezessete anos.

Em nossos bailes sempre teve música ao vivo e som mecânico. No início nós convidávamos um acordeonista chamado Moreno Maia. Ele adaptava o tango no acordeão. Havia no Ipiranga um restaurante onde ele tocava e as pessoas cantavam como se fosse caraoquê.

A montagem do baile da confraria sempre teve um aspecto profissional, apesar de não ganharmos dinheiro com esses eventos. Sempre fizemos uma organização bem estruturada, com mesa, serviço de garçom, som ao vivo e som mecânico com seleção de músicas de tango seguindo o mesmo que acontece em Buenos Aires, ou seja, quatro músicas, cortina musical e outras quatro músicas.

Depois de algum tempo fazendo bailes, percebemos a necessidade de trazer o dançarino personal, pois havia, e há até os dias atuais, mais mulheres do que homens nos bailem. Então passamos, nos últimos três anos, a contratar dançarinos. Há também mulheres que contratam um dançarino para acompanhá-la ao baile.

Montamos um grupo de rapazes para trabalhar como dançarinos nos nossos bailes. Hoje são em torno de vinte e cinco dançarinos que fazem um pequeno curso preparatório e quem organiza e dá as instruções para eles é o Adriano. O Adriano teve muita experiência como *personal*, por isso decidimos chamá-lo para nos auxiliar na composição da turma de dançarinos.

Para ser um *personal* o dançarino precisa, além de saber os movimentos básicos do tango, ser gentil ao convidar a mulher para dançar e depois da dança levá-la à mesa novamente, se vestir adequadamente (roupa social).

A estratégia é deixar a mulher com vontade de voltar no próximo baile.

Hoje em São Paulo há tango de terça a domingo. Antes havia poucos bailes. Hoje há dois eventos no mesmo dia (sexta e domingo).

Na nossa primeira Milonga de Gala havia seiscentas e vinte pessoas. Desse público, uma parte era de dançarinos de tango e outra parte não. Não dá para precisar quantas foram só para conhecer e realmente quem eram os já praticantes. Mas, enfim, foi um baile que reuniu todo esse público por conta do glamour envolvendo o evento. Contratamos uma orquestra de Buenos Aires para tocar e também houve uma apresentação de tango durante o baile.

Atualmente há muito mais dançarinos de tango nos nossos bailes e eles são a maioria.

O custo do convite para a primeira Milonga de Gala foi oitenta reais. Hoje está em torno de sessenta reais para que mais pessoas possam vir. No nosso próximo baile queremos reunir por volta de quinhentas pessoas a esse preço.

Nos primeiros anos íamos a Buenos Aires cinco vezes ao ano. Tentamos sempre copiar o padrão da milonga de Buenos Aires. Separar a seleção musical por orquestra. Colocar a cortina musical. Há um café na saída, quando acaba o baile. É uma forma de agradecer quem vem para o baile.

São vinte confrades que fazem parte da Confraria do Tango.

No palco onde a orquestra se apresenta há doze painéis decorativos com motivos relacionados ao tango. Foi um artista plástico que trabalha para uma escola de samba quem fez.

Nesse ano faremos apenas dois bailes de tango. Em 30 de junho, comemorando os doze anos da Confraria do Tango, e outro em 4 de agosto, comemorando os nove anos da Milonga de Gala. Na Milonga de Gala a diferença é que a orquestra é de Buenos Aires.

Nós fazemos também outro baile. É o baile de todos os ritmos. Esse baile é uma tentativa de colocar o tango junto com outros ritmos para mostrar para as pessoas que o tango não é outra coisa, mas mais uma dança de salão. Percebemos que na cidade de São Paulo os bailes tradicionais tocam de tudo menos tango. As pessoas, de modo geral, associam o tango com o show, acham que está muito distante para ser aprendido. Fazemos quatro a cinco bailes desse tipo por ano.

No baile tocam-se três estilos de música por vez: tango, milonga, samba, forró, salsa, soltinho, bolero, valsa, entre outros.

Proporcionalmente há poucos dançarinos de tango na cidade. Mas percebo que, de modo geral, todas as pessoas gostam de tango. Quando orquestras de tango viajam para o Brasil para tocar num show musical, os lugares sempre estão lotados.

Gostaríamos que São Paulo fosse um polo tanguero. Percebemos que, devido à Confraria do Tango poder ser acessada pela internet, muitos estrangeiros tangueros, que estão de passagem por São Paulo, acabam pegando nosso contato pelo site e ligam ou mandam e-mail, perguntando onde há lugares para dançar tango.

Nós, além de dançarmos em São Paulo, viajamos em turmas para dançar tango em outras cidades do Brasil: Rio de Janeiro, Florianópolis, Curitiba. Semana passada foram oitenta pessoas para a cidade do Rio de Janeiro participar de um grande baile de tango. Foi um jeito de encontrar os tangueros do Rio de Janeiro e viajar para dançar. No fundo, o tango, para nós, é uma maneira diferente de criar relações de amizade. A confraria não é uma instituição que visa lucrar com os eventos de tango.

9- Omar Forte

Tenho quarenta e dois anos e nasci em Buenos Aires. Cheguei em São Paulo no ano de 1998, convidado pelo dançarino argentino Norberto Pupo. Vim para morar e trabalhar como professor de tango junto com minha parceira na época, a dançarina Carolina. Tudo começou no bairro dos Jardins na rua Joaquim Eugênio de Lima. Quando eu cheguei aqui em São Paulo havia pouco tango. As duas escolas conhecidas eram de Vitor Costa e Jaime Arôxa. Eu percebi que não havia bailes semanais de tango na cidade. Então começamos a fazer bailes todos os sábados e muitas pessoas compareciam. Penso que antes do tango se firmar em São Paulo, o valor da moeda brasileira e a economia do país dificultavam o turismo de brasileiros a Buenos Aires. Antes eram os argentinos que visitavam o Brasil, agora a situação se inverteu.

Pergunta: Você sente diferenças entre o jeito dos paulistanos dançarem em comparação com o argentino?

Se trata de uma questão cultural muito bonita do Brasil. Aqui há uma variedade de danças de salão e as pessoas dançam muito bem todas elas. Há samba de gafieira, samba-rock, samba no pé, forró e muitos outros. Na cultura argentina há o tango e as danças folclóricas e para por aí. Aqui no Brasil há muita variedade e sempre tem novidades como o zouk, por exemplo. Não é comum em outros países haver uma oferta múltipla de ritmos para dançar a dois.

Eu penso que no jeito do argentino dançar há uma seriedade implícita. O brasileiro em geral tem facilidade de movimento e comparado ao argentino se diverte mais ao dançar. Talvez o argentino tenha dificuldade em aprender outras danças.

Pergunta: Na sua opinião há sentimentos diferentes ligados ao tango dependendo da cultura? Como, por exemplo, no Brasil.

Para o portenho há, mesmo que ele não dance, uma coisa dentro dele que é o tango. Por exemplo: se se pergunta a um portenho como vai a vida, invariavelmente ele irá elencar várias coisas ruins que estão acontecendo, irá em suma reclamar da vida. Não vejo o brasileiro encarar os problemas dessa forma. Eu acho que isso se reflete na dança. Eu penso que o brasileiro está com a dança e os outros fatores ligados à tristeza e à seriedade não valem aqui, e isso modifica a dança.

Pergunta: Como você observa a evolução do tango na Argentina?

Eu estudo tango há vinte e dois anos. O tango nos últimos quinze anos mudou muito. Quando eu iniciei, somente existia o tango tradicional, que é o chamado tango milongueiro. Eu comecei a estudar tango em 1992/93. O que chamam de tango novo seria uma mudança que alterou algumas figuras e movimentos fora do eixo corporal tradicional. A música eletrônica também apareceu no início dos anos 2000. Quando eu iniciei em 1992/93, eram poucos os jovens que se interessavam pelo tango em Buenos Aires. Hoje há muitos dançando. A forma de se vestir para ir ao baile mudou, porque antes os homens vestiam terno e gravata e era norma para se poder entrar nestes lugares. Hoje eles frequentam com a moda atual, que seria jeans, camiseta e tudo mais. Eu vejo uma mudança muito forte a partir dos anos 1990 em nível mundial, mas que começou em Buenos Aires.

Pergunta: Sobre os bailes que você organiza na sua escola, o que você pode dizer?

Em 1998, não havia bailes com frequência semanal. Eu estava acostumado, em Buenos Aires, a ir sempre às milongas. Em São Paulo, as escolas organizavam alguns encontros, mas não havia bailes semanais exclusivos de tango. Quando realizei os primeiros bailes compareceram quase cem pessoas. Eu não imaginei que viriam tantos dançarinos. Nessa época, a escola ainda estava no bairro dos Jardins. Nos anos 2000 a escola mudou de endereço e continuamos até hoje realizando bailes aos sábados.

Muitos alunos bolsistas que passaram pela escola são professores de tango atualmente.

Pergunta: Quantos alunos de tango, em média, frequentam a sua escola?

Em torno de cem alunos.

Esta escola é a única em São Paulo que só ensina um ritmo, que é o tango.

Pergunta: Você percebe diferenças no estilo de dançar entre as escolas de São Paulo.

Não. Percebo que está padronizado, homogêneo.

Pergunta: O público que frequenta sua escola é de que faixa socioeconômica?

São da classe média para cima. O tango não atinge a classe popular aqui em São Paulo. Os valores das aulas são acima do que as pessoas podem pagar.

10- Luciana Mayumi

Eu tive contato com o tango em 1992 com o professor Vitor Costa. Foi um evento realizado pelo SESC na cidade de São José do Rio Preto. Eu era bailarina do balé da cidade de São José do Rio Preto, coordenado pelo argentino Juan José Soares, que se interessou pelo projeto e me convidou para fazer o curso com ele. O projeto se chamava “Olhar a dança” e abordava os vários aspectos da dança.

Em 1994, eu me mudei para São Paulo e procurei o Vitor para estudar o tango. Eu participava como bolsista, depois virei assistente, professora substituta. A escola era na casa do Vitor no bairro da Lapa. Participamos de alguns eventos apresentando coreografias.

Havia um grupo chamado Academia Brasileira de Tango que se reunia para estudar o tango em seu viés teórico e prático. Era coordenado pelo cineasta Maurício Berú. Assistíamos a vídeos com imagens dos primeiros tangos registrados, participávamos de palestras para aprender a história do tango, os aspectos musicais e no final havia uma aula prática. Participavam também desse grupo o Vitor Costa e o Norberto Pupo (os mais jovens) e os tangueros paulistanos “da antiga”: Walter Manna, Agenor, Rock, Bina.

Os tangueros de São Paulo mais antigos dançavam o chamado “Tango Brasileiro”. Eles dançavam de uma maneira estilizada, cênica. Era um estilo parecido com o dançar de argentinos que até os dias atuais dançam dessa maneira, basta ver Eduardo e Glória, por exemplo. É um *tango arrabalero*, popular e forte, sem a “limpeza” do tango atual. Parece muito com um tipo de dança gaúcha. Há muita correlação entre o tango brasileiro e essa dança.

Há, até os dias atuais, algumas pessoas dançando nesse estilo. A professora Anita, desconhecida no universo das escolas de tango, trabalha dessa maneira. Coexiste em São Paulo pessoas que dançam esse tango antigo. O outro, chamado de tango de salão, é o mais praticado atualmente nas escolas. Existem “tangos” em São Paulo e não um “tango”. O antigo e o mais atualizado fazem parte do tango praticado na cidade. Por mais que o tango antigo seja diferente, continua sendo tango. Eles prolongam a existência desse tango na cidade.

O professor Carlos Trajano é um desses dançarinos. Dava aula aqui em São Paulo no Parque da Água Branca. Ele era uma pessoa muito conhecida nos bailes de dança de salão.

O tango argentino se propagou pelo mundo e aqui no Brasil através do aspecto cênico, de show. Pois chama a atenção do público. Eu imagino que, para o brasileiro, o tango era o que ele observava nas apresentações. Não havia distinção entre tango show e tango de salão. Foi dos anos noventa para cá, que essa cultura do tango de salão, começou a ser mais vivenciada.

Além da Academia Brasileira de Tango, havia o Café Piu Piu, onde o Cesar Canteiro, com sua orquestra, tocava aos domingos. Antes do baile havia uma aula aberta e depois acontecia o baile.

Com a presença de Norberto Pupo aqui, as viagens de dançarinos, como Vitor para a Argentina, a Virginia Holl que trouxe o casal Mingo e Esther Pugliese pela primeira vez para São Paulo. Nesse momento, começamos a entender mais sobre o tango de salão mesmo. Alguns tangueros da antiga como o Pietro e o Rock começaram a se contaminar com essa situação.

Houve uma transição do tango antigo para o atual, mas ambos continuam existindo, não houve uma substituição. Em termos de número, o tango antigo é dançado em menor escala.

A dança de salão começou a crescer na cidade com o aumento de escolas e o tango seguiu crescendo também. Surgiram novos professores e o intercâmbio com a Argentina se intensificou e mais argentinos transitam no cenário do tango de salão.

Escolas e curso de tango na cidade de São Paulo

As escolas de tango mais conhecidas são⁹⁴:

1- Tango B'aires, escola exclusiva de tango, dirigida por Omar Forte.

Rua Amâncio de Carvalho, 23. Bairro Vila Mariana.

2- Espaço FaSi Tango, dirigido por Fábio Martins e Sirley Paplewski.

3- Escola de tango Gustavo Zimmermann.

Rua Desembargador Guimarães, 70. Bairro Água Branca.

4- Escola de danças de Salão Andrei Udiloff.

Espaço Andrei Udiloff.

Rua Simão Álvares, 714. Bairro Pinheiros.

Professores: Vitor Costa Margareth Kardosh e Luciana Mayumi.

5- Escola de dança Jaime Arôxa.

Rua Vereador José Diniz, 4014. Bairro Campo Belo.

Professor: Ronaldo Bolanho, Marcelo e Carina.

6-Escola de dança Celso Vieira.

Av. Dom Pedro, 1145. Bairro Ipiranga.

Professores: Fernando e Rose.

7- Escola Glória e Ibarra.

Rua da Mooca, 2343. Bairro Mooca.

Professora: Glória Ibarra.

8- Clube Latino Espaço de Dança

Rua da Consolação, 2416. Bairro Consolação.

Professores: Rafael Martins e Karina.

9- Cia. Terra Academia de Dança – Pompéia.

Av. Pompéia, 1233. Bairro Pompéia.

10- Cia. Terra Academia de Dança – Paraíso.

Rua Teixeira da Silva, 531. Paraíso.

11- FAU- USP- Butantã.

Professora: Juliana Magglioli.

12- Espaço Cultural Tendal da Lapa.

⁹⁴ Dados cedidos por Luciana Mayumi em anexo.

Rua Constância, 72. Bairro Lapa.

Professores: Cléo, Julio e Adriana.

13- Studio de Dança Renato Motta.

Rua Marechal Floriano, 386. Santo André, SP.

Professor: Renato Mota.

14- Espaço Integrado Dançart.

Rua Afonsina, 135 – Centro – São Bernardo do Campo.

Professor: Emilio Ohnuma.

15- Dançata

Rua Joaquim Floriano, 1063. Bairro Itaim Bibi.

Professor: Ronaldo Bolanho

16- Kdancer

Rua Conselheiro Furtado, 1003. Bairro Liberdade.

Professores: Marco Kina e Luciana Mayumi.

17- Lega Itálica.

Praça Almeida Junior, 86. Bairro Liberdade.

Professores: Vagner Rodrigues e Luciana Mayumi.

Os grandes eventos de tango em São Paulo com realização de workshops internacionais durante o tempo da pesquisa:

(1) Sampa Dança- 2008, 2009 e 2010.

Realização: Espaço de Dança Andrei Udiloff.

(2) Congresso de tango de São Paulo – 2011.

Realização: Tango B'aies

(3) Festival de tango milongueiro- 2011

Realização: Tango B'aies

(4) Máster Tango- 2009, 2010, 2011.

Realização: Dançata.

Resumo da agenda semanal de práticas e bailes do primeiro semestre de 2012:

- 1- Quinta-feira: prática, Virginia Holl. Bairro de Higienópolis.
- 2- Quinta-feira: baile, Ópera São Paulo. Bairro de Pinheiros.
- 3- Sexta-feira: prática, Espaço FaSi, tango. Bairro Vila Mariana.
- 4- Sexta-feira: prática, Tango B'aires. Bairro Vila Mariana.
- 5- Sábado: prática. (um evento a cada mês) Espaço Andrei Udiloff. Bairro de Pinheiros.
- 6- Sábado: baile no FaSi tango.
- 7- Sábado: baile no Tango B'aires.
- 8- Sábado: baile (um a cada semestre) Confraria do Tango. Bairro dos Jardins.
- 9- Sábado (um a cada mês) Espaço Kdancer. Bairro da Liberdade.
- 10- Domingo: Baile, Tangueto. Bairro do Itaim.