

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

HERNÁN ANDRÉS GONZÁLEZ

**TANGO, MÚSICA QUE YIRA: RE(SONÂNCIAS) NA MÚSICA POPULAR DO RIO
GRANDE DO SUL**

Porto Alegre

2021

HERNÁN ANDRÉS GONZÁLEZ

**TANGO, MÚSICA QUE YIRA: RE(SONÂNCIAS) NA MÚSICA POPULAR DO RIO
GRANDE DO SUL**

Trabalho de Conclusão do Curso de Música, a ser apresentado ao Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Música Popular.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre

2021

Hernán Andrés González

**TANGO, MÚSICA QUE YIRA: RE(SONÂNCIAS) NA MÚSICA POPULAR DO RIO
GRANDE DO SUL**

Trabalho de Conclusão do Curso de Música,
a ser apresentado ao Departamento de
Música da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em Música
Popular.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga (Orientador)

Prof. Dra. Caroline Soares de Abreu (UFRGS)

Prof. Dr. Mateus Berger Kuschick (IFRS)

Porto Alegre, 27 de maio de 2021.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa representa muito mais do que um trabalho acadêmico, mas o resultado de uma trajetória de pesquisa construída em meio a desafios trazidos pela vida junto com o curso acadêmico. Aqui, exponho alguns deles: a decisão de entrar no mundo da pesquisa, após 28 anos de carreira como músico profissional, 18 deles junto com a minha banda atual, a Vera Loca, o nascimento da minha filha que aconteceu logo no terceiro mês do primeiro semestre do meu curso, e junto com ele, todo aprendizado de uma vida nova como pai, a descoberta do amor incondicional de um pai e o sustento da família sendo artista no meio a uma pandemia. Foi pesado e desafiador equilibrar todas as unidades nesta mesma equação, mas só consegui porque tive o apoio de várias pessoas nesse percurso, as quais eu gostaria de agradecer neste momento.

Ao meu orientador, Reginaldo, pelos ensinamentos, dedicação, incentivo, exigência.

À minha filha Chiara, foi e continua sendo o meu porto seguro nos momentos de incerteza, fazendo com que esqueça dos problemas por minutos, horas ou dias.

À Juliana, minha fiel companheira em todos os momentos da vida há 21 anos, e neste, não seria diferente, foi a minha principal incentivadora para que eu entrasse no mundo acadêmico e segurou docemente todas as pontas para que eu conseguisse equilibrar essa equação e finalizar a pesquisa.

À minha família, também rendo meus agradecimentos. À minha mãe, Iris, de quem herdei a força da persistência. Ao meu irmão, Ronaldo, pelo apoio constante e as palavras de carinho e incentivo e ao meu pai, Antônio, que sei que está comigo me protegendo desde algum lugar.

Aos meus companheiros de profissão, a banda Vera Loca, Mumú, Fabrício, Diego e Luigi com quem divido a estrada e os sonhos há 18 anos.

Às importantes e valiosas contribuições de todos os meus professores ao longo do curso, ensinamentos que me ajudaram, de alguma forma a escrever esta pesquisa, a me tornar um melhor musicista mais completo e fizeram com que meu gosto por pesquisa afluísse.

Aos meus colegas da turma de 2017 do curso de Bacharel em Música Popular, pela parceria, troca, convivência e aprendizados ao longo desta caminhada.

“Só há das maneiras de viver a vida: a primeira é vivê-la como se os milagres não existissem. A segunda é vivê-la como se tudo fosse milagre” (Albert Einstein).

RESUMO

O trabalho proposto toma como ponto de partida o tango como música urbana do cone sul, suas (in)fluências e suas (re)sonâncias na música popular do Rio Grande do Sul. Neste sentido, se faz necessário elaborar um estudo (etno)musicológico para compreender os aspectos históricos e socioculturais atuais do tango para, assim, entender como se dá a recepção, consumo e assimilação do gênero platino no estado meridional do Brasil. Foi utilizado o método (etno)musicológico através de investigação documental, acercamento empírico ao fenômeno estudado, enfoque qualitativo e quantitativo complementar, assim como entrevistas e análises musicais.

Palavras-chave: Tango. Brasil. Etnomusicologia. Música Popular.

RESUMEN

La obra propuesta toma como punto de partida el tango, como música urbana del cono sur, sus (in)fluencias y sus (re)sonancias en la música popular de Rio Grande do Sul. En este sentido, es necesario elaborar un estudio (etno) musicológico para comprender los aspectos socioculturales, históricos y actuales del tango para, de esta manera, entender cómo ocurre la recepción, consumo y asimilación del género platino en el estado sureño de Brasil. Se utilizó el método (etno)musicológico mediante investigación documental, abordaje empírico del fenómeno estudiado, abordaje cualitativo y cuantitativo complementario, así como entrevistas y análisis musicales.

Palabras clave: Tango. Brasil. Etnomusicología. Música Popular.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Músicos romenos em Buenos Aires.....	20
Figura 2 – Células rítmicas da <i>habanera</i> e da milonga.....	21
Figura 3 – <i>La Milonga</i>	23
Figura 4 – Danças existentes em Buenos Aires em meados do século XIX	24
Figura 5 – Realejo ou <i>organito</i>	27
Figura 6 – <i>Orquesta típica</i> de Vicente Greco	30
Figura 7 – Carlos Gardel.....	31
Figura 8 – <i>Orquesta típica</i> de Julio de Caro.....	33
Figura 9 – Aníbal Troilo	34
Figura 10 – Orquestra de Aníbal Troilo com o Jovem Astor Piazzolla	37
Figura 11 – Astor Piazzolla	39
Figura 12 – Logomarca do programa radial “Sempre Tangos”	52
Figura 13 – Mapa do tango em Porto Alegre	53
Figura 14 – Jornal do Comercio.....	54
Figura 15 – Captura de tela de matéria do Jornal Zero Hora	55
Figura 16 – Partitura do tango “ <i>Piba</i> ”	63
Figura 17 – Partitura do tango “ <i>Tango del Amor</i> ”.....	63
Figura 18 – Tangos & Tragédias	65
Figura 19 – Capa do disco “Porto Alegre Canta Tangos”	66
Figura 20 – Ficha técnica do disco “Porto Alegre Canta Tangos”	67
Figura 21 – Células rítmicas do tango.....	74
Figura 22 – Banda Yangos	77
Figura 23 – Oscar dos Reis	79
Figura 24 – Fábio Verardi.....	86

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – “Paris Tango” (PARIS..., 2017) (Oscar dos Reis): Tabela museológica	81-82
---	-------

SUMÁRIO

1	ABRINDO FLUXOS À CIRCULAÇÃO DO CONHECIMENTO	10
2	ASPECTOS SOCIOCULTURAIS HISTÓRICOS E ATUAIS DO TANGO	18
2.1	O NASCIMENTO DO TANGO	18
2.2	CARACTERÍSTICAS DO TANGO RIO-PLATENSE	31
2.3	ASTOR PIAZZOLLA, O NOVO TANGO	35
2.4	O TANGO ELETRÔNICO.....	42
2.5	ARGENTINO URUGUAIO OU RIO-PLATENSE?	44
3	RECEPÇÃO E O CONSUMO DO TANGO EM PORTO ALEGRE E NO RIO GRANDE DO SUL: MÍDIAS, SHOWS E CASAS NOTURNAS	46
4	(IN)FLUÊNCIAS DO TANGO NA MÚSICA POPULAR DO SUL DO BRASIL: CRIAÇÃO E EXECUÇÃO	59
4.1	<i>TANGO DEL AMOR</i> : DIFERENÇAS ENTRE UM TANGO PRODUZIDO NO BRASIL E NA ARGENTINA	61
4.2	HIQUE GOMEZ E ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO TANGO “ <i>POR UNA CABEZA</i> ” PELO ARTISTA NO DISCO “PORTO ALEGRE CANTA TANGOS”	64
4.3	CESAR CASARA (TECLADISTA DA BANDA YANGOS): “TANGOS Y MILONGAS”	71
4.4	OSCAR DOS REIS E ANÁLISE MUSEMÁTICA DA MÚSICA “PARIS TANGO”	78
4.5	FÁBIO VERARDI: “ <i>QUE SEA TANGO</i> ”	84
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS	90

1 ABRINDO FLUXOS À CIRCULAÇÃO DO CONHECIMENTO

Para o escritor Jorge Luis Borges (1968 *apud* PALACIOS, 2012, p. 133) o tango “[...] é uma forma de caminhar pela vida”, para o poeta Enrique Santos Discépolo (*apud* FERNANDES, 2000, p. 25), “[...] *um pensamiento triste que se baila*”. Astor Piazzolla revelou em uma entrevista à imprensa: “*El tango nunca podrá ser alegre, cuando veo que la platea esta llorando, me pongo contento*” (PIAZZOLLA, 1972 *apud* AZZI, 2020). A tristeza esta presente em todos os gêneros da música popular no mundo, encontra-se no *jazz*, no *blues*, nas *balaicas* russas, nos *yaravis* dos incas, nas modinhas brasileiras, no fado português, na música cigana etc. Reflexos sentimentais e dores pessoais, em todas elas a tristeza é apenas um componente eventual, contrabalançado por outros ingredientes de alegria, amor, felicidade. No tango, não. No enredo *tanguístico*, a tristeza, o ressentimento e o pessimismo são temas incessantes e, na maioria dos casos, exclusivos.

De encontro ao que sucede com outras danças populares, que são eufóricas e descontraídas, o tango é dramático, nas palavras de Ernesto Sábato (1986 *apud* FERNANDES, 2000, p. 29), “[...] um napolitano que baila tarantela, o faz para divertir-se; o portenho que dança tango o faz para meditar sobre sua sorte (que sempre é adversa) ou para remoer maus pensamentos sobre a estrutura geral da existência humana”. Carlos Vega 1936 (*apud* FERNANDES, 2000, p. 29) reforça: “Dançar tango é coisa grave e profunda. Quando se baila tango, não se ri.”

O tango é a música emblemática que representa a Argentina, embora o mesmo gênero musical também é símbolo do vizinho Uruguai. Segundo Palácios (2012, p. 133) “os argentinos se ufanam da definição dada pelo filósofo americano Waldo Frank, que sustentou que o tango é ‘a dança popular mais profunda do mundo’” (PALÁCIOS, 2012, p. 133). Possui até linguagem própria, o *lunfardo*, que segundo Grünwald (1994, p. 139):

[...] constitui um sistema linguístico gerado no meio marginal (*lunfa* significa ladrão), [...] nos bairros miseráveis, juntavam-se aos pobres, os malandros, meretrizes, [...] galegos, espanhóis, italianos, polacos, turcos, [...] nessa ambiência emerge o lunfardo [...] além da imaginação popular, possuía raízes em muitos outros idiomas (GRÜNEWALD, 1994, p. 139-140, grifo do autor).

O verbo *yirar*, no título deste trabalho, provém do lunfardo e quer dizer andar, girar em torno sem rumo certo, sem destino, e existe, também, um famoso tango de Carlos Gardel intitulado *Yira, yira* (CARLOS..., 2020).

Ao assimilar estes questionamentos, defino a seguir, o **tema** do presente trabalho: o tango como manifestação musical urbana. Desta forma, ao longo do estudo, vou pesquisar a transcendência do gênero, como música nômade, a recepção e a forma de consumo do público gaúcho. Acredito que a pesquisa artística é uma oportunidade para transformar-se profissional e esteticamente, e, como explicam Lopez-Cano e Opazo (2014, p. 19):

[...] penetrar en nuevas orbitas de diálogo e intercambio intelectual y renovar el papel e importancia del arte en nuestras sociedades, muy particularmente, la fatigada y desde hace tiempo declarada agónica, tradición de la música de arte occidental.

Neste sentido, o problema de pesquisa busca compreender: Como o tango, como música urbana do cone sul, se manifesta na música popular do Rio Grande do Sul?

No Brasil, sabe-se pouco a respeito da recepção, consumo e assimilação do tango na música popular do Rio Grande do Sul, estado brasileiro de maior intercâmbio cultural e musical com a região platina.

Eu sou de nacionalidade argentina e vivi por 23 anos neste país, entre os anos 1973 e 1997 e estou no Brasil desde 1997 até os dias de hoje. Meu pai era ávido apreciador de tango, com o qual, cresci ouvindo muito este gênero musical. Quando me tornei musicista, o interesse por aprender a tocar tango manifestou-se desde cedo, havendo participado por dois anos de um grupo de tango que tocava repertório de Ignacio Corsini e Carlos Gardel.

Já no Brasil, a saudade da cultura e da sonoridade da terra natal fizeram com que o gosto pelo tango aumentasse consideravelmente. Vi que a palavra tango estava muito presente neste país, em espetáculos teatrais, como, por exemplo, Tangos e Tragédias, em inúmeras escolas de dança, nas quais a especialidade é tango e, também, na música local, diversos artistas possuíam influência da música platina. Isto despertou em mim a vontade de pesquisar a respeito de como o tango soa e ressoa na cultura do Rio Grande do Sul. A antiga Casa Elétrica e o selo O Gaúcho, de Porto Alegre foi cenário no qual inúmeros artistas de tango vinham à cidade para gravar por causa da pouca distância entre Buenos Aires e Porto Alegre. O Fato é que, no

passado, o Rio Grande do Sul teve nomes como, Roberto Eggers (1899-1984), reconhecido compositor gaúcho que parte da sua obra é composta por tangos, e continua sendo cenário para inúmeros artistas e espetáculos do gênero, na atualidade, como: Yamandú Costa, violonista que afirma possuir influência de tango e inclui músicas de tango tradicional e tango *nuevo* no seu repertório, a banda caxiense Yangos, que concorreu ao Grammy Latino em 2017, que possui seu primeiro disco chamado “Tangos e Milongas”, lançado em 1998. Músicos gaúchos como: Vítor Ramil, Bebeto Alves, Lourdes Rodrigues, Leonardo Ribeiro, Jorge Guedes, Hique Gomes e Luciana Pestano que gravaram o disco: “Porto Alegre Canta Tangos”, o qual foi fruto do projeto “Porto Alegre em Buenos Aires”, que, na sua contrapartida, teve o “Buenos Aires em Porto Alegre”, projeto no qual, artistas gaúchos se apresentavam em espaços culturais de Buenos Aires e vice versa. Nas palavras do próprio Vítor Ramil: "Tenho uma teoria: o gaúcho, o que vive no sul do Brasil, tem uma permanente crise de identidade. Não sabe se é brasileiro, se é argentino, se é uruguaio. No inverno, sentimos tanto frio quanto em Buenos Aires (razão pela qual eu fundei a estética do frio em contraposição à estética tropical brasileira). E o tango está muito presente", disse, numa entrevista para o jornal argentino "Clarín" (ARTISTAS..., 1998)

Como objetivo geral desta monografia, procurei investigar o tango, como música popular urbana do Cone Sul e suas (re)sonâncias na música popular do Rio Grande do Sul. De que forma se manifesta e como aparece na cultura, aparte do consumo e recepção do público do sul do país.

Para atingir isso, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos:

- 1) Compreender a evolução do tango, seus aspectos socioculturais históricos e atuais;
- 2) Analisar como se deu/dá a recepção e o consumo do tango tradicional, novo tango e eletrotango em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul (mídias, shows e casas noturnas);
- 3) Identificar as (in)fluências na música popular do sul do Brasil (criação e execução).

Desde o início da pesquisa até a conformação presente, vários foram os métodos empregados. Da mesma forma, se enveredaram por muitos caminhos, para definir o ambiente da pesquisa, corpus de análise e escolha a ser trabalhada. Compreende-se como método o caminho que conduzirá à obtenção os resultados desejados. Segundo a explicação de Lopez-Cano e Opazo (2014) a informação

documental que a pesquisa geralmente utiliza em música não se limita a partituras, trabalhos musicológicos ou teóricos, críticas ou resenhas. Com frequência são usados materiais literários ou de outras artes, seja para construir marcos de interpretação de alguma obra, ou para incentivar a resolução de um determinado problema criativo (LOPEZ-CANO; OPAZO, 2014).

Quando a pesquisa se encontrava na fase preliminar, se fez necessária a procura de informações relevantes sobre o assunto investigado, viabilizando a sua definição e seu planejamento, de maneira a torná-la compreensível ou conduzir questões importantes para a condução desta, o que pode ser elaborada com o apoio da pesquisa exploratória, que, de acordo com Bonin (2008, p. 125): é “[...] o elemento fundamental da construção investigativa”. Dentro do campo (etno)musicológico, sobre a pesquisa exploratória, Thiollent (1986, p. 48) afirma que:

Em função da competência e do grau de envolvimento dos pesquisadores com a linha de pesquisa-ação, a equipe define sua estratégia metodológica e divide as tarefas subsequentes: pesquisa teórica, pesquisa de campo, planejamento de ações, etc. A divisão das tarefas nunca é estanque e definitiva. Os pesquisadores participam de todas elas, porém as responsabilidades são distribuídas em função das competências e afinidades.

Através de investigação documental, foi realizado um acercamento empírico ao fenómeno estudado, para compreender as especificidades da matéria, o que concedeu uma maior familiaridade entre o pesquisador e o assunto pesquisado.

Na busca do alcance de tais objetivos, se fez necessário adotar fundamentos e estratégias metodológicas, que passo a apresentar a seguir.

O trabalho de pesquisa foi realizado com enfoque qualitativo, que, segundo Bresler (2007, p. 08):

Nós usamos pesquisa qualitativa como um termo geral que se refere a várias estratégias de pesquisa que compartilham certas características: 1) descrição detalhada do contexto de pessoas e eventos; 2) observação em ambientes naturais que, comparada com abordagens tradicionais experimentais, apresenta pouca intervenção; 3) ênfase na interpretação gerada por perspectivas múltiplas que apresentam questões relacionadas aos participantes e questões relacionadas ao pesquisador; e 4) validação da informação através de processos de triangulação.

Do ponto de vista (etno)musicológico, Queiroz (2006, p. 95-96) afirma o seguinte:

O trabalho de pesquisa em etnomusicologia exige, do pesquisador, habilidades distintas, que devem se integrar na consolidação de um estudo científico na área. Por um lado, o etnomusicólogo, ao se engajar na pesquisa de campo em uma dada realidade musical, necessita lidar com o trabalho etnológico, para que possa entender valores e significados que são atribuídos, pelo homem, à música dentro do contexto social/cultural específico daquela realidade. Nesse momento, o pesquisador tem contato direto com o campo pesquisado e se coloca frente a frente com a vida e as ações de outros seres humanos, para, a partir daí, interpretar e entender suas atitudes e, conseqüentemente, suas idiossincrasias musicais.

No caso, tratou-se de um estudo (etno)musicológico sobre o tango e cidade(s) e o que é (trans)local para Porto Alegre, Montevideu e Buenos Aires, a partir da visão de Massey (2008) de (trans)localidade. Para Massey (1993, p. 143)

[...] local é formado pelo encontro de múltiplas trajetórias, é preciso olhar para o espaço como produto de inter-relações, do global ao intimamente pequeno, o lugar é a manifestação do encontro de múltiplas heranças e de acontecimentos em curso, e não de uma única história.

O método qualitativo pretende capturar as qualidades dos fenômenos a estudar. Segundo Lopez-Cano e Opazo (2014): os métodos qualitativos tendem a uma epistemologia afinada na hermenêutica¹, na fenomenologia² e na interação simbólica³. A sua ênfase é em indagar a fundo as motivações, ilusões e significados das ações dos atores individuais. Não pretendem obter quantidades senão o sentido das experiências humanas (LOPEZ-CANO; OPAZO, 2014).

Foram realizadas entrevistas estruturadas, que, segundo Lopez-Cano e Opazo (2014, p. 116) são: “[...] *una interacción verbal cara a cara constituida por preguntas y*

¹ Hermenêutica: é a teoria sobre interpretação e análise textual. Aplicada inicialmente à interpretação ou exegese de escritos como a Bíblia ou textos filosóficos, a hermenêutica começou a surgir como uma teoria para a compreensão humana a partir do século XIX, graças a autores como Friedrich Schleiermacher e Wilhelm Dilthey. Atualmente, seu campo de aplicação vai além do texto escrito, incorporando comunicação não verbal e semiótica (EDGAR; SEDGWICK, 2007 *apud* LOPEZ CANO; OPAZO 2014).

² Fenomenologia: A fenomenologia se refere à descrição da experiência humana em seu estado mais essencial, além das expectativas e pressupostos culturais. Trata-se de voltar às "coisas em si" para investigar o mundo real como ele é. Como um movimento filosófico, a fenomenologia foi fundada por Edmund Husserl no início do século 20 e desde então tem sido desenvolvida e discutida por vários filósofos de Martin Heidegger a Paul Ricoer (EDGAR; SEDGWICK, 2007 *apud* LOPEZ CANO; OPAZO 2014).

³ Interação simbólica: O interacionismo simbólico é uma perspectiva sociológica derivada do pensamento de George Herbert Mead no início do século XX. O termo foi cunhado por Herbert Blumer, aluno de Mead, que sintetizou essa perspectiva ao apontar que o comportamento das pessoas, em relação aos objetos, é baseado no significado simbólico que os objetos têm para elas. O significado deriva da interação social e é modificado por meio da interpretação, e as pessoas são capazes de selecionar ou transformar diferentes significados com base em seus próprios objetivos e expectativas (EDGAR; SEDGWICK, 2007 *apud* LOPEZ CANO; OPAZO 2014).

respuestas orientadas a una temática u objetivos específicos. Puede ser estructurada, cuando se sigue escrupulosamente un cuestionario". As entrevistas foram realizadas com Hique Gomez, integrante do espetáculo Tangos & Tragédias, da mesma forma, foi feita uma breve análise da interpretação do tango “*Por una cabeza*” cantado por Gomez. Ademais, foi realizada uma entrevista com Oscar do Reis, acordeonista e compositor de música instrumental, assim como foi feita uma análise musical musemática da composição deste artista, chamada “Paris Tango”, na qual me baseei no estudo de Tagg (2012) “Análise musical para ‘não-musos’: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados”. Conjuntamente, analisei uma entrevista com Cesar Casara, tecladista da banda Yangos assim como foi feita uma entrevista com Fábio Verardi, radialista do programa “*Que sea tango*”.

Foi trazida, para este trabalho, uma análise que representa, de maneira pertinente, um dos pontos dos quais esta pesquisa pretende fazer foco, que é como o tango se manifesta no Rio Grande do Sul. A análise se baseia na dissertação de mestrado realizada por Kênia Werner (2012), na qual sugere que os tangos argentinos produzidos no Brasil, por e para brasileiros, conservavam um caráter próprio, diferente dos tangos apreciados pelos argentinos.

Como enfoque quantitativo, complementar, que, segundo Lopez-Cano e Opazo (2014, p. 95):

Estos métodos pretenden medir algunos aspectos de la realidad social o cultural, para ofrecer explicaciones de fenómenos sociales basadas en la cuantificación objetiva de hechos, opiniones, actitudes sociales, grupales o individuales, a partir de demostraciones causales lógicas y la generalización de sus resultados.

Foram realizados levantamentos detalhados sobre o que existe/existiu de material midiático (álbuns, casas de shows, radio, shows, documentários, artistas) sobre tango em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul através de uma netnografia⁴, e, pelo fato de estarmos no meio de uma pandemia, sem prazo para acabar, a

⁴ Netnografia é um termo cunhado por Robert V. Kozinets para descrever a pesquisa etnográfica virtual. Outros autores nomearam a prática como: etnografia virtual, ciberantropologia, webnografia, redenografia, entre outros. O autor argumenta sobre a importância de definir um termo único que descreva a etnografia que se faz em meios online a fim de otimizar a identificação, o método e todo o arcabouço de práticas. Cabe destacar que é esta uma ação de afirmação e marcação de territórios teóricos, pois independente de terminologias empregadas, a prática é etnográfica por premissa (AGUIAR, 2019).

observação indireta que segundo Lopez-Cano e Opazo é “[...] *cuando la actividad que deseamos estudiar no la observamos presencialmente sino a través del relato verbal, escrito o mediatizado (vídeo, audio, etc.) de alguien que participó en ella*” (LOPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 111) foi realizada virtualmente pela internet.

Através de vídeos, escuta de acervos de áudios, documentos virtuais, arquivos históricos, textos acadêmicos e uma ampla pesquisa bibliográfica, fiz a preparação para as entrevistas com músicos e ativistas culturais da música popular do estado, posteriormente realizadas.

Na pesquisa me guiei pelo método etnográfico que é, por excelência, o método da antropologia e da (etno)musicologia para coletar dados e realizar o estudo de um determinado grupo ou fenômeno social. Segundo López-Cano e Opazo (2014), o termo etnografia “[...] *suele referirse a estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente la experiencia personal del investigador para comprender algunos aspectos de la cultura, fenómeno o evento a los que pertenece o en los que participa*” (LOPEZ-CANO; OPAZO, 2014, p. 138).

Neste momento, delinea-se a estrutura deste estudo, com a apresentação do sumário comentado.

A monografia está dividida conforme os capítulos que seguem: “Abrindo fluxos à circulação do conhecimento” (capítulo 1), no qual apresento ao leitor a organização desta monografia, trazendo os pontos estruturais desta pesquisa. No capítulo 2, “O nascimento do tango”, trato dos aspectos históricos e socioculturais do tango, na Argentina e Uruguai, tais como, o nascimento do tango, o que caracteriza um tango rio-platense, o novo tango criado e introduzido por Astor Piazzolla, a transformação do gênero pós-Piazzolla, e o tango eletrônico. Para decorrer nestes assuntos, utilizei como principais autores Benedetti (2015), Azzi (2020) e Fernandes (2000).

O capítulo 3, intitulado “Recepção e consumo do tango em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul: mídias, shows, e casas noturnas”, centra-se na descrição de como se dá o consumo e a recepção do tango em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul. Além disso foi feito um estado da arte a respeito dos trabalhos acadêmicos realizados sobre o tango no Brasil.

No capítulo 4, chamado “(In)fluências na música popular do sul do Brasil: criação e execução”, foi feito um estudo (etno)musicológico sobre como se manifesta o tango na música popular do sul do Brasil, através de uma análise de como a música portenha flui pelo Rio Grande do Sul, discorrendo sobre artistas e bandas locais e a

criação e execução do gênero em terras gaúchas. Para a construção deste capítulo, me baseei nos autores Lopez-Cano e Opazo (2014), Massey (1993), Valente (2012) e Tagg (2012).

2 ASPECTOS SOCIOCULTURAIS HISTÓRICOS E ATUAIS DO TANGO

Neste momento, farei uma revisão acerca do surgimento, evolução, das características e das ramificações que nasceram, com o transcorrer do tempo com o gênero rio-platense denominado tango.

2.1 O NASCIMENTO DO TANGO

Definir o que que é tango não é uma tarefa simples, pode-se dizer, primeiramente, que é um movimento que reúne quatro artes diferentes: música, dança, canção poética e interpretação instrumental e vocal (SANTOS; BARROS, 1998). Desde o começo do século XX, as distintas teorias sobre a origem do tango intrigam os pesquisadores e, praticamente, não há um autor que tenha arriscado uma hipótese acerca de sua gênese.

Um dos problemas iniciais gira em torno da palavra tango. A origem do nome é obscura, controversa. Vamos examinar algumas das versões existentes. A primeira, bastante aceita entre alguns literatos, mas descartada por muitos outros é que tem origem no latim *tango*, *tanger*, *tangere*, verbo que tem entre um dos seus significados, o de tocar, tanger. Existem referências do começo do século XIX que podem estabelecer que era denominação de um lugar de encontro, ou como traz Pichardo, “[...] *una reunión de negros para bailar al sonido de sus tambores*” (PICHARDO, 1936 *apud* BENEDETTI, 2015, p. 204). Segundo Fernandes “[...] estudos rastreiam vários dialetos das zonas africanas de onde partia o tráfico escravagista, como o Congo, o Golfo da Guiné e o Sudão meridional. Em todas estas áreas *tango* significava círculo, lugar fechado, no sentido de ter acesso apenas a alguns” (FERNANDES, 2000, p. 57). Esteban Ricardo (1836 *apud* FERNANDES, 2000, p. 57), no seu *Diccionario Provincial de Voces Cubanas*, sustenta que a palavra tango seja de origem portuguesa, incorporada na América através do *créole* afro-português de São Tomé e chegada à Espanha vinda de Cuba. Carlos Vega (1936). coloca o vocábulo tango no contexto do tango espanhol, especificamente o andaluz das zarzuelas, a forma teatral que chegou a Buenos Aires via trupes espanholas. Existe ainda, a “Festa do Tango”, comemoração das crianças que se celebra no Japão no quinto mês de cada ano. (FERNANDES, 2000).

Até agora podemos ver que a palavra *tango* apresenta um poligenismo linguístico, ou seja, teve origem em várias partes do mundo, o que nos interessa neste trabalho é desvendar como essa palavra tornou-se o tango que conhecemos hoje.

Se, na África, estas populações juntavam-se nos *tangos* para desenvolver os seus rituais, na região platina, Buenos Aires e Montevideo, continuou-se chamando desta forma aos lugares reservados para a utilização exclusiva das suas comunidades. Em 1810, segundo as primeiras informações, dançava-se nos lugares denominados *tangos*, o que pode nos levar a crer que começou a chamar-se assim à música que se tocava ali, isto acabou acontecendo, mas em outro momento e por outras razões (BENEDETTI, 2015). Segundo Grünewald (1994), na década de 1870 o tango andaluz designou, no sul da Espanha, a antiga contradança renascentista, baile que havia sido importado de Cuba com a colonização, chegou ao Rio da Prata entre 1870 e 1880; assim, a dança dos afrodescendentes, que era chamada de milonga, passou a chamar-se de tango. Isto quer dizer que a música e a dança que estas populações praticavam nos tangos tiveram pouco a ver com o que viria a ser o tango que conhecemos hoje, os instrumentos musicais e a musicalidade não eram os mesmos que acabaram por se impor, no máximo estabeleceram a sua base rítmica. (BENEDETTI, 2015).

Como pudemos ver, segundo os autores acima, a palavra tango teve dois sentidos na região platina, na época colonial: para dar nome a um lugar de reunião e posteriormente entrou novamente para nomear a uma dança relacionada com esse lugar. Como nos diz Benedetti (2015, p. 234):

Foram duas chegadas com muitos anos (e muitos quilómetros) de distância entre uma e outra. Durante certo tempo foram palavras polissêmicas, mas nas últimas décadas do século XIX foram reduzidas a um único significado: o que conhecemos hoje.

Existe ainda uma nova teoria, de 2016, acordo com Link e Wendland (2016, p. 10-11, grifo do autor):

O termo tango argentino nasceu na Paris da primeira década do século XX. Durante a década de 1910, o tango viajou pelo oceano Atlântico para a França, onde capturou a imaginação da aristocracia parisiense. *Le grand monde* (a classe alta parisiense) redefiniu o gênero para um estilo mais suave e renomeou como tango argentino. Uma vez que o estilo vencia na Europa, era mais aceito na Argentina. Assim se iniciava a chamada Era Dourada do tango.

Thiago Rocha (2017) explica que a Argentina da época da colonização, no século XVI, era povoada por indígenas, espanhóis e pessoas escravizadas vindas do continente africano, principalmente da região do Congo. Em meados do século XIX, o país passou por uma nova onda de imigração; estes três séculos foram tempo e miscigenação suficiente para construir-se uma diferenciação destes países do “novo mundo” em relação às suas matrizes e, para se formar uma cultura própria. O novo fluxo migratório teve seu auge entre o fim da Guerra do Paraguai e o começo da Primeira Guerra Mundial, 1869 e 1914. O maior número de imigrantes deste segundo fluxo migratório veio da Itália, também chegaram judeus europeus provenientes da Romênia, Rússia e Polônia, países famosos por terem ótimos violinistas (ROCHA, 2017).

Na imagem a seguir podemos apreciar imigrantes da Romênia, que viam no tango uma do ganhar sustento:

Figura 1 – Músicos romenos em Buenos Aires



Fonte: Rocha (2017).

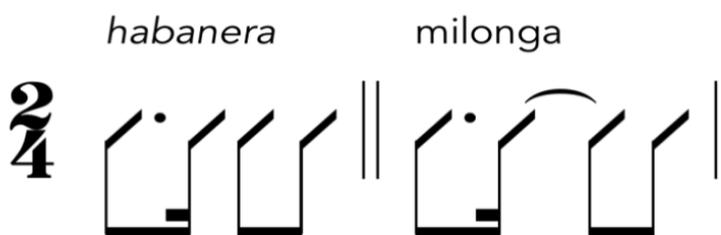
Segundo Rocha (2017), na década iniciada em 1880 conviviam, em Buenos Aires, quatro novidades musicais populares que possuíam rítmicas em comum, mas eram diferentes no seu desenho melódico: a *habanera*, o tango andaluz, o candombe e a milonga; sobre esta última, é preciso aclarar que a que circulava neste período é

a chamada milonga “campeira”, diferente da milonga “cidadã”, de grande vinculação com o tango a partir de 1930. Como nos conta Fernandes:

Hoje há um relativo consenso. De que o tango seja uma mistura de *candombe*, *tango andaluz*, *habanera* e *milonga*. É o *candombe* que dá ao tango o ritmo percussivo e repetitivo. Do *tango andaluz*, com marcas de zarzuela, vem a dança. Da *habanera* veio a força emotiva. A *milonga* lhe dá a coreografia e sua linha melódica e sentimental (FERNANDES, 2000, p. 52, grifo do autor).

A *habanera* e a milonga eram bem semelhantes em ritmo como podemos observar na figura 1, a seguir:

Figura 2 – Células rítmicas da *habanera* e da milonga



Fonte: Rocha (2017).

Pode reparar-se que ao ligar a semicolcheia com a colcheia surge o padrão rítmico da milonga, que seria o embrião do tango, conhecido como 3-3-2, este nome vem do fato que a figura é composta de oitavos de tempo assim somados. Os primeiros tangos foram compostos e executados tomando como modelo esta célula da milonga (ROCHA, 2017).

No documentário “A Linha Fria do Horizonte” (A LINHA..., 2011), no episódio 3, Carlos Moscardini⁵ nos brinda com uma brilhante explicação, esclarecendo e executando no violão, detalhadamente, como, a milonga se assemelha à *habanera*:

La milonga tanto en Uruguay como en el sur de Brasil y en la Argentina, según los musicólogos y según la experiencia que uno ha tenido através de la música, tiene mucho que ver con la habanera [...] eso se va dibujando en cada lugar de una manera distinta... (MOSCARDINI apud A LINHA..., 2011).

⁵ Violonista e compositor argentino que tem parcerias em diversas composições com Victor Ramil e tem gravado com ele.

Para, logo depois, Jorge Drexler⁶ complementar:

[...] la milonga es um híbrido por naturaleza, tiene muchísimos elementos de la música europea [...] tiene um nombre africano, tiene um pulso que debe tener algunas raíces em África com esa síncopa, comparte parte de su rítmica com a música judía balcânica, esse 3-3-2 está em el pulso... (DREXTLER apud A LINHA..., 2011).

E logo Moscardini acrescenta: “[...] *el tema de las guerras y los vaivenes de la historia, hicieron que los negros desaparecieran em Buenos Aires, pero sí fueron fundamentales para cultivar, entre otras cosas, la milonga...*” (MOSCARDINI apud A LINHA..., 2011), neste instante, Moscardini executa um acorde de Mí menor, Im, seguido de Sí7 (V7) mostrando como um simples arpejo tocado linearmente pode ser transformado em uma linha *swingada*, tocada com “malícia”, com síncopas e “picoteados” típicos da música afro-americana, para logo depois completar: “[...] *aportandole esse mundo rítmico, así se fue desenvolvendo la milonga em Buenos Aires, del campo para la ciudad, entoces, la milonga campera, de uma cosa reflexiva y lenta, de expressar versos, se fue transformando em uma cosa así*” o músico executa uma milonga mais rápida ritmicamente e agrega “[...] *la milonga termina siendo uma de las raíces fundamentales del tango*” (MOSCARDINI apud A LINHA..., 2011) e executa, a partir dos acordes mencionados anteriormente, uma versão de “*El Choclo*”, um tango “*criollo*”⁷, dos primeiros tangos que se tem notícia e um dos mais populares, composto em 1898 por Casimiro Alcorta, um violinista afro americano que morreu na miséria e, hoje em dia, está praticamente esquecido.

A milonga, herdeira da antiga *payada*, no princípio da década de 1880, era a dança popular mais corriqueira (CONTRAPUNTO..., 2011). A *payada*⁸ é uma poesia improvisada pertencente à cultura hispânica que adquiriu grande desenvolvimento na Argentina e no Uruguai, na qual uma pessoa, o *payador*, improvisa um verso em rima acompanhado de um violão executando o arpejo característico da milonga, no qual toca-se um acorde menor (Im), em 6/8, enfatizando a sexta menor e descendo para a quinta justa e alternando com o V7. O “duelo dialético” entre dois oponentes que improvisam sobre um tema dado, mostra-se herdeiro de antigas tensões entre

⁶ Compositor Uruguaio.

⁷ Na Argentina se denomina *criollo* ao descendente de europeus nascido no país.

⁸ Neste link podemos apreciar uma *payada gaucha* <https://www.youtube.com/watch?v=8UtEIQmiY>

trovadores medievais, e inclusive, existem antecedentes na Grécia e Roma antigas. (BENEDETTI, 2015)

Na imagem seguinte, da composição do pianista Franciso A. Hargreaves, podemos ver que se mostra a milonga como uma “*danza criolla*”:

Figura 3 – *La Milonga*



Fonte: Benedetti (2015).

Nos *arrabales*⁹ existiam praças nas quais concentravam-se carroças, que carregavam frutas, legumes e cereais trazidos por pequenos produtores isolados e por peões das fazendas da oligarquia. Era ali o destino final para quem vinha do campo para vender e para que ia da cidade para comprar. Segundo Fernandes:

Aqueles locais se toraram pontos de encontro das duas culturas. A convivência das longas horas noturnas, nas rodas de mate ou churrasco das madrugadas, integrava a cultura rural com a urbana, através principalmente da roca de canções. As da cidade falavam de coisas da moda; nas do campo, um *payador* cantava a vida, a morte, o amor e a nostalgia. A *payada* quando chega aos limites dos subúrbios que cercavam Buenos Aires, influenciada por marcas cidadinas, se transforma na milonga, a *payada pueblera*. Assim, juntam-se, com maior ou menor contribuição, o candombe, a *habanera*, o tango andaluz e a milonga na formação do tango (FERNANDES, 2000, p. 54).

⁹ Subúrbios, periferias.

Na figura seguinte, criada por Benedetti, podemos observar exemplos das danças de moda em Buenos Aires em meados do século XIX, habitualmente citadas em documentos de época ao mencionar aos bailes em “academias”. Vejamos:

Figura 4 – Danças existentes em Buenos Aires em meados do século XIX

Danza	Procedencia ^[*]	Compás	Ejecución	Observaciones
Polca	Europa oriental	2/4	Tempo rápido, tal vez algo desacele- rado en el uso local	No debe confundirse con la polca característica de las provincias del Litoral, que tienen carácter ternario
Chotis	Europa oriental ^[**]	2/4	Más reposada que la polca	
Contradanza	Gran Bretaña	2/4	Tempo rápido, tal vez algo desacele- rado en el uso local	
Mazurca	Europa oriental	3/4	Animada	
Habanera	Antillas	2/4	Cadenciosa	
"Milonga"		¿2/4?		En ocasiones parecería ser una denominación genérica aplicada a cualquier baile. En referencias más puntuales, aparece como un derivado de la habanera
Malagueña	Canarias	3/4	Cadenciosa	Se advierte cierta vaguedad al hablar de "malagueñas"
"Peringundín"		¿...?		Citada a veces como danza y no como lugar, se desconoce en qué consistía

Fonte: Benedetti (2015).

A maioria dos trabalhos acerca da história do tango dizem que surgiu nos prostíbulos, fato que não confere para Benedetti (2015), por exemplo. Ele nos diz que, em Buenos Aires, existiam as academias de baile, lugares privados nos quais se dançava e que academia teve boa aceitação em certos estratos sociais e sofria preconceito em outros. Segundo ele:

El ambiente de las academias podía ser oscuro, pero sin duda la prensa de la época destacaba cierto aire de marginalidad que, en la práctica, no existía. Es probable que tanto músicos como parroquianos, años más tarde, al ser consultados, tendieran a dar proporciones excesivas a lo que ocurría puertas adentro de las academias. Y que los primeros historiadores del tango recogieran ese relato y concluyeran que, puesto que el tango nació en la academia, y que la academia era sinónimo de prostíbulo, el tango nació en el prostíbulo. Como vimos, academias y prostíbulos eran sitios muy diferentes,

cada uno con su regulación específica. Las inobservancias de las academias eran previsibles: peleas de borrachos, caducidad de la habilitación municipal, músicos estafados que reaccionaban con violencia. En los prostíbulos, en cambio, una contravención importante era la propia música: allí el baile estaba prohibido (BENEDETTI, 2015, p. 401).

No começo, a cidade negava o tango, via nele algo obscuro, revolucionário, proveniente da cultura marginal do *arrabal*. Por outro lado, no *arrabal* dos imigrantes, dos miseráveis e infelizes, dos indigentes do campo e da cidade, dos desesperançados e sem perspectivas, as pessoas encontravam no tango a sua expressão. Contribui para a negação, a coreografia do tango, além das letras indecentes, e o ambiente obscuro no qual se dançava, o tango apresentava um casal enlaçado, o que era uma obscenidade para a época.

Até os primeiros quinze anos do século XX, o tango era banido tanto nas casas da classe média e alta de Buenos Aires e Montevideú quanto nos cortiços. No entanto, algo curioso acontecia, as moças de família o dançavam a escondidas com os irmãos ou outras mulheres, e os pais de família, com a intenção de deixar o tango fora de casa, o bailavam em lugares que fingiam não conhecer: nas academias, nos *piringundines*¹⁰, nos cafetins dançantes do porto entre outros (FERNANDES, 2000).

O tango adotou como característica estável e determinante, um ritmo concebido sobre a base de ações bilaterais entre a melodia e o acompanhamento. Uma série de recursos, silêncios, sínopes, deslocamentos de acentos e frases acéfalas são as nuances que se sobressaem de esta particular além rítmica. Mas existe um aspecto fundamental por cima da enumeração de estes elementos utilizados ou efeitos conseguidos, estes recursos são utilizados com a condição de que não se chegue a constituir algo permanente. O tango utilizou a síncope, mas o seu ritmo nunca foi sincopado, a mesma coisa pode-se dizer dos deslocamentos de acentuação ou dos contratempos, que tendem a revezar sua audição regular com outra causada pelo uso de sínopes e silêncios e que obrigam a um enaltecimento auditivo do acompanhamento para conseguir a total compreensão rítmica. De esta maneira, consegue-se compreender que determinadas formas musicais e coreográficas derivaram numa nova espécie.

O tango foi a resultante nova enquanto a estrutura, ritmo e melodia. Segundo Enrique Binda: “[...] *el tango es la comunión de la cultura española y la criolla con la*

¹⁰ Academias de baile.

inmigrante europea, com flerte influjo italiano. La milonga, la habanera y el schotis por un lado, y la música lírica y la canzoneta, por el outro, influyen em su génesis” (BINDA, 2021).

Nas primeiras gravações de tango, segundo o site Todotango.com (declarado de interesse nacional pelo governo da cidade de Buenos Aires) podemos apreciar: “[...] *puede decirse que acorde los discos de hasta aproximadamente 1910, estaban constituidas al uso de sus similares españolas. Por ello, predominaban las guitarras, bandurrias, laúdes y mandolinas, con el ocasional agregado de algún violín o flauta*” (BINDA, 2021). Mais tarde apareceria o piano e finalmente o bandoneon. Este último viria para tomar o lugar da flauta, tornando-se, assim, peça imprescindível do novo gênero musical (GRUNENWALD, 1994). A inclusão do bandoneon influiu diretamente na dinâmica, no sentido e na articulação do tango, que antes dele possuía um estilo vivaz e saltitante que era marcado pela flauta. Zucchi (1998, p. 73) relata:

La inclusión del bandoneón en los conjuntos de música popular coincidió con un cambio de ritmo y de articulación que impuso una ejecución lenta y ligada. El arrastre de las notas y el ligado continuo, le quitó la vivacidad saltarina al tango, tornándolo moroso y lento. El tango saltarín y compadrito es un efecto que se obtiene tocando ‘staccato-picado’ y los bandoneonistas estaban muy lejos de lograr tal forma de ejecución por su escaso dominio del instrumento.

Do confinamento nas academias até o reconhecimento universal, três fatores em sequência tiveram relevância fundamental: o primeiro é o realejo, o segundo é a conquista do centro da cidade e o terceiro a aceitação do tango na Europa. O realejo é um antigo instrumento musical que toca uma música predefinida ao girar uma manivela. Na imagem a seguir podemos apreciar um realejo ou *organito*:

Figura 5 – Realejo ou *organito*

Fonte: Realejo... (2021).

O tango demorou anos até poder penetrar nos pátios dos cortiços de Buenos Aires, no qual o ambiente miserável fazia manter um clima de trabalho e de decência. A música das academias, dos *piringundines*, continuava a não ser bem vista ali. Contudo, o tango acabou ingressando nos cortiços mais respeitáveis. O realejo teve fundamental importância nesta mudança, já que deambulando pelas veredas, levava alguns tangos que penetravam pelas janelas das casas (FERNANDES, 2000).

Aos poucos o tango foi perdendo sua imagem indecente e foi tornando-se gradativamente aceito. De esta forma, o tango guarda em suas letras frequentes citações ao *conventillo*¹¹ e seus personagens e ao realejo. Sobre o rótulo frequente de “*sítios de tango*” segundo Benedetti (2015), costumasse reunir distintas espécies de lugares, com características distintas entre si e inclusive com grandes desigualdades, muito embora a possibilidade se serem incluídos dentro de uma mesma categoria. Estes são: as academias, teatros e cinemas, salões (podiam ser de particulares, que alugavam as instalações para bailes e shows, assim como, também de associações que organizavam atividades ou franqueavam para terceiros), restaurantes, cafés, confeitarias, recreios, cabarés, casas particulares e prostíbulos (dentro da capital, os prostíbulos tinham proibido o baile, mas podiam tocar música, posteriormente).

¹¹ Cortiço.

Dos humildes cabarés, o tango foi passando aos cabarés luxuosos do centro da cidade e chegou aos teatros rio-platenses. A gradativa conquista de casas noturnas refinadas, propiciou a inclusão de conjuntos e pequenas orquestras tangueras. Desta maneira, as pequenas orquestras da *Vieja Guardia* foram abrangendo os cafés dos bairros portenhos. Fernandes (2000, p. 62, grifo nosso) cita alguns exemplos:

Manuel Aróstegui está no Maratón, Domingo Santa Cruz com o seu mítico bandoneon anima as noites do Atenas, Castriota está no no El Protegido, os irmãos Greco no El Estribo, Bardi faz sucesso no T.V.O. Pacho no Garibotto. Eles e outros revezam no La Fratinola, La Fazenda, El Caburé e no famoso *bailongo* Rodriguez Peña.

O tango argentino, começou a ultrapassar fronteiras já no início do século XX, quando oficiais e cadetes argentinos, a bordo da fragata *Sarmiento* levaram a Paris, inúmeras de partituras do tango do uruguaio Enrique Saborido, *La morocha*¹², que inundaram a capital francesa, isso por volta de 1907. Existe controvérsia a respeito, há pesquisadores que citam que o tango “*El Choclo*¹³” de Angel Villoldo foi levado, sem autorização, em 1905 por marinheiros da Armada argentina (FERNANDES, 2000).

Naquele tempo, a dança exótica proveniente do Rio da Prata apresentava-se cheia de sensualidade e êxtase, envolvida em uma áurea de tentação pelo proibido, com ares de imoralidade pela sua origem prostibularia, o tango foi seduzindo as altas rodas francesas e tornou-se febre em Paris.

Até a primeira metade da década de 1910, os tangos cantados eram escassos, o novo estilo musical estava instalado primeiramente como uma dança, a demanda de tangos para ser cantados, e, por conseguinte, para serem ouvidos com atenção era muito baixa. Associada a esta questão, havia também o problema da falta de autores, não existiam muitos poetas interessados em escrever poesia para o tango que requeresse certa elaboração.

De acordo com Benedetti, a letra dos tangos consolida-se a partir da segunda metade da década de 1910 em dois sentidos: o picaresco e o obsceno, por um lado e o do *compadrito*¹⁴ ou *guapo*¹⁵ briguento pelo outro. Isto ocorre quando são incorporadas as influências de outra forma musical popular daqueles tempos: o *cuplé*,

¹² *La Morocha* pode ser ouvido neste link https://www.youtube.com/watch?v=72Oi-mZ_P

¹³ Pode ser apreciado neste link: https://www.youtube.com/watch?v=I0lrc_WTvdY

¹⁴ Era como se chamava ao jovem de condição social modesta que morava nas periferias da cidade.

¹⁵ Valente.

que é uma canção curta e rápida com letra satírica e pícaro. Este gênero típico da Espanha tem como antecedentes os monólogos cantados de assunto picaresco, em linguajar vulgar, popularizados durante os séculos XVII (*jácaras*) e XVIII (*tonadilla*) como parte integral de obras de teatro (BENEDETTI, 2015).

Quando o assunto é letra de tango, surge como protagonista o lunfardo, a quem Gobello, uma das maiores autoridades no assunto, definiu como um repertório de palavras trazidas pelos imigrantes, principalmente o italiano, durante a segunda metade do século XIX e até o começo da primeira guerra mundial, e assumidos pelo povo da classe baixa de Buenos Aires, em cujo discurso misturavam-se palavras de origem indígena, africana e gauchesca que já existiam na Argentina. (GOBELLO, 1994).

Como gíria, o lunfardo nasceu e cresceu, principalmente, na cidade de Buenos Aires e seus subúrbios, conforme Benedetti, as primeiras manifestações registraram-se entre 1860 e 1870. Supõe-se que as formas mais rebuscadas do lunfardo eram, nas suas origens, um modo de comunicação entre presidiários que não desejavam que os guardas soubessem dos seus assuntos (BENEDETTI, 2015). Grunewald (1994, p. 140) complementa que “[...] a gíria brasileira bebeu em grande parte do mesmo lunfardo”.

Se os marginais não dominaram Buenos Aires, o seu vocabulário, de forma espontânea e desde o começo, passou para as letras do tango, pela canção, pelos letristas e, assim, incorporou-se ao espanhol falado no Rio da Prata. Exemplos de algumas palavras:

- *Mate*: cabeça;
- *Pelar*: tirar o dinheiro;
- *Bife*: bofetada;
- *Cana*: policial;
- *Capo*: chefe;
- *Mina*: mulher, aquela que é explorada como mina de ouro (GRUNEWALD, 1994);
- *Pilcha*: roupa.

De esta forma, a maturidade expressiva das letras do tango chegaria através de Pascual Contursi e outros poetas, depois de 1917. Nasce assim o tango canção.

Em 1917, surge “*Mi noche triste*”¹⁶ de Pascual Contursi, como o primeiro tango que ressalta as suas origens, a malsucedida relação de uma mulher com um homem, expõe as emoções deste e o lamento do seu acaso.

De acordo com Link e Wendland (2016), a partir dos anos 1920, os assuntos do tango expandiram-se para incorporar outras desventuras amorosas, a tristeza do imigrante em um mundo novo adverso, e o escapismo, que seria abandonar a realidade para encontrar consolo em um bar ou bordel e acrescentam: “Refletindo a turbulência econômica e política da Argentina, letras da década de 1930 incluíram camadas ainda mais profundas de tristeza, desilusão, fatalismo, terminações dramáticas e nostalgia” (LINK; WENDLAND, 2016, p. 13).

Os conjuntos musicais conhecidos como “*orquestas típicas*” surgiram na década de 1910. Este rotulo, presente nas inscrições dos discos do grupo do compositor e bandoneonista Vicente Greco, era apenas a oficialização de uma maneira de designar algo que já era feito há algum tempo que diferia de outras práticas, como a execução do tango em rodas e outros tipos de bandas.

Começou a chamar-se de “*orquesta típica*” aos conjuntos nativos que tocavam tangos com os instrumentos musicais distintivos do género. A partir de Greco, as gravações foram um rápido médio de penetração cultural para as orquestras típicas. Nunca antes no rotulo dos discos havia-se lido a denominação “*orquesta típica*” para classificar a um conjunto.

Na imagem seguinte podemos apreciar a Vicente Greco e sua orquestra, quando a flauta ainda era utilizada no tango:

Figura 6 – Orquesta típica de Vicente Greco

¹⁶ Pode ser apreciado neste link:

https://www.youtube.com/results?search_query=mi+noche+triste+gardel+1917



Fonte: History... (2016).

Os pesquisadores do gênero identificam duas fases de ouro do tango: a primeira, nos anos 1920, quando várias figuras do ambiente artístico de Buenos Aires e Montevideu, inclusive muitos literatos como José Gonzalez Castillo e Fernán Silva Valdez, canalizaram seus esforços no fomento da música popular rio-platense e, em especial, do tango. Nos anos 1920, cantores como Carlos Gardel, Ignacio Corsini e Agustín Magaldi, e cantoras como Rosita Quiroga e Azucena Maizani, venderam muitos discos na florescente indústria discográfica argentina e difundiram o tango para fora da Argentina. Gardel tornou-se símbolo mundial do tango, converteu-se em estrela internacional juntando a sua voz e a sua imagem através do crescente cinema sonoro.

Na imagem a seguir apreciamos um retrato de quem foi e continua sendo chamado de “*La Voz del Tango*”, Carlos Gardel:

Figura 7 – Carlos Gardel



Fonte: Kurtzman (2010).

Até este momento, foi possível analisarmos de forma mais profunda, o surgimento do gênero tango, sobre a etimologia e os primórdios da música do Rio da Prata.

A seguir passo a apresentar as características que uma obra precisa para ser classificada como tango.

2.2 CARACTERÍSTICAS DO TANGO RIO-PLATENSE

O que caracteriza um tango rio-platense? Salgán argumenta:

Las enseñanzas de la historia y las conclusiones de los estudiosos nos dicen que dos elementos vitales deben estar presentes para que un género musical cristalice: 1) el sentimiento de un grupo humano, en un lugar y tiempo específico; y 2) el trabajo de creadores que moldean el punto uno [ese sentimiento de grupo] en sus obras. Si analizamos el primer punto, veremos que las obras artísticas, y en este caso la música, son un reflejo, una consecuencia del modo de vida de un grupo humano ubicado en un lugar y una época determinados (SALGÁN, 2001, p. 29).

A sonoridade do tango é resultado de uma instrumentação característica, que começou com grupos de câmara pequenos, passou para grandes orquestras e voltou a pequenas agrupações, já na fase do novo tango iniciada com Astor Piazzolla, da qual falaremos proximamente, e depois dele ampliou-se em uma infinidade de variações de câmara e orquestras. De acordo com o musicólogo Aharorián (2005), podem-se definir, dentre traços particulares do tango:

- Um metro musical flexível, que até 1930 terá valor metronômico de $\text{♩} = 116$ para um compasso quase estrito de 4x8 (que é habitualmente escrito em dois compassos de 2x4).
- Uma quantidade elevada de fórmulas rítmicas, não sistematizadas em toda a sua extensão até hoje.
- Uma sensibilidade particular para a forma de fraseado “suingado”, que é comum nas expressões afro-americanas, e que o ponto de vista europeu costuma analisar – erroneamente – como ritmo sincopado.
- Uma crescente preferência por ‘*rubati*’, relativos ou absolutos.
- Um espírito formal flexível na música e no texto.
- Uma métrica poética variável.
- Uma especial habilidade para lidar com o banal, com o marginal, com a *bailabilidade* e ainda com o demagógico, sem perder a qualidade criativa e interpretativa (AHARORIÁN, 2005, p. 02).

De acordo com Rocha (2017):

A textura composicional típica do tango é melodia com acompanhamento. Algo como um desenho com ou sobre plano de fundo. É a textura da maioria das músicas populares e a textura típica dos períodos Clássico e Romântico, dois quais são exemplos, respectivamente, Mozart e Schumann. Quem mudou isso, influenciado pelo Barroco, foi Piazzolla, ao inserir texturas contrapontísticas.

Em 1920, o sexteto, conformado por dois bandoneones, dois violinos, piano e contrabaixo acústico, era o padrão, que tinha como destaque a Julio de Caro e a sua Orquestra Típica.

A seguir podemos apreciar a imagem da “*orquestra típica*” de Julio de Caro:

Figura 8 – Orquesta típica de Julio de Caro



Fonte: Benedetti (2015).

Os anos 1940 marcaram a segunda época de ouro do tango, quando novos valores do tango como Aníbal Troilo, Astor Piazzolla, Armando Pontier, Homero Manzi, Discépolo, Hector Mauré se juntaram a nomes consagrados como: Francisco Canaro e Carlos di Sarli, isso sem contar o fenômeno de popularidade que foi Juan D'Arienzo. Foi o momento culmine da *Guardia Nueva*, por conta da massividade e qualidade. Os anos 40 foram o tempo das grandes orquestras, dos bailes populares massivos com orquestras ao vivo e de grande difusão por meio do rádio, do disco e do cinema. O tango era a música e o baile de toda essa geração. Se escutava tango em dezenas de cafés e cabarés e se dançava em clubes, sindicatos, salões e carnavais. Os grandes clubes de futebol organizavam os bailes de fim de semana e os massivos bailes de carnaval. Em cada um desses lugares, as orquestras de tango atuavam ao vivo.

Entre todos os músicos, foi Anibal Troilo (*Pichuco*), o máximo expoente da década dourada. Piazzolla o chamava de “monstro da intuição” (PIAZZOLLA *apud* CASAK, 2013), foi um músico com uma sensibilidade capaz de sintetizar a essência mais depurada e rica do tango.

Na imagem seguinte vemos a Anibal Troilo acompanhado por Osvaldo Fresedo, Francisco Canaro, Jose Razzano e Enrique Santos Discépolo.

Figura 9 – Aníbal Troilo



Fonte: Tango (2021).

Nas décadas de 50 e 60, O tango deixa de ser a estrela do momento, perdendo espaço para o boom do folclore que se instalou como um dos principais gêneros populares de raiz nacional Argentina. Do outro lado, o tango sofreu com a confrontação generacional e contracultural que estava acontecendo no mundo, como o movimento hippie¹⁷, o verão do amor¹⁸ em 1967, o maio francês¹⁹ em 1968, e que tiveram, no *rock and roll* e na revolução sexual, um dos seus códigos de referência comum. Na Argentina, isto manifestou-se como um confronto de gerações: o tango era a música *de los viejos* e o *rock* era a música dos jovens.

A música de Astor Piazzolla gerou uma apaixonada controvérsia entre tradicionalistas e renovadores, a respeito de se “isso” era tango ou não. Fusionando tango com música erudita e jazz, introduziu o contraponto, harmonias dissonantes e ritmos intensos que produziram uma grande transformação no gênero. Em 1955 compôs *Adios Nonino*²⁰, um tema que rompia as estruturas do tango canção que vinha

¹⁷ Chama-se *hippie*, *hippy* ou *jip* (do inglês: *hippie*) a um movimento contracultural, libertário e pacifista, nascido nos anos 60 em Estados Unidos, assim como também aos seguidores de tal movimento.

¹⁸ O Verão do Amor (inglês: *Summer of Love*) foi um festival e concentração hippie que teve lugar em 1967 na área de San Francisco, no qual se reuniram milhares de pessoas para celebrar o nascimento da, então nova contracultura.

¹⁹ Se conhece como maio francês o maio de 1968 à cadeia de protestos que aconteceram na França e, especialmente, em Paris durante os meses de maio e junho de 1968.

²⁰ Pode ser apreciado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=ln8EkQN-Xo>

da *Guardia Vieja* e *Guardia Nueva*, criando um novo tango urbano associado ao mundo do pós guerra.

A partir deste instante, será relatada a trajetória da personalidade que revolucionou o tango a ponto de ter criado uma ramificação deste chamada de “*Nuevo Tango*”.

2.3 ASTOR PIAZZOLLA, O NOVO TANGO

Em 1946, monta a sua primeira orquestra Astor Piazzolla, o indivíduo que viria a revolucionar o tango a tal ponto de criar uma nova vertente chamada de *nuevo tango*, que continua ganhando adeptos, no mundo, até os dias de hoje. De renegado no mundo tanguero a gênio consagrado, Piazzolla, hoje em dia, é considerado o compositor de tango mais importante da segunda metade do século XX. No documentário “Astor de Buenos Aires” (STARNA, 2012), o bandoneonista e compositor Leopoldo Federico, considerado uma das figuras máximas do tango relata: “*Piazzolla há sido el autor de tango que más logró la difusión del género musical en el mundo*” (FEDERICO *apud* STARNA, 2012), o guitarrista Horacio Malvicino, que acompanhou a Piazzolla em inúmeros concertos, acrescenta, no mesmo documentário; “*hoy em dia, no hay ningún teatro de conciertos importante en el mundo, donde, en el programa, no toquen una obra de Astor como mínimo*” (MALVICINO *apud* STARNA, 2012).

Piazzolla viveu quatro anos de idade até os 15 em Nova York, mesmo estando nos EUA, cresceu em uma casa na qual se ouvia tango argentino. Seu pai gostava de Gardel e de De Caro. No documentário “*Los años del tiburón*” (PIAZZOLLA..., 2018) Piazzolla comenta: “*el 50% de mi música se debe a que yo viví en Nueva York, la sangre, las entrañas, yo tengo a Nueva York dentro mio*” (PIAZZOLLA *apud* PIAZZOLLA..., 2018). Nesta cidade, conheceu o mítico Carlos Gardel e fez uma pequena participação, como entregador de jornais, no filme “*El día que me quieras*” estrelado pelo cantor. Em 1929 ganhou seu primeiro bandoneon e em 1933 teve aulas de piano com Bela Wilde, um pianista da Hungria discípulo de Sergei Rachmanioff. Tudo o que ele aprendia no piano, o transcrevia para o bandoneon.

Aos 18 anos, mudou-se para Buenos Aires para ingressar e viver a na cena do tango. Por essa época estava estudando com o renomado compositor erudito Alberto Ginastera. Piazzolla atribui grande parte do seu treinamento formal a este. Astor

comentou em uma entrevista: “[...] graças à instrução musical com Ginastera, comecei a fazer novos arranjos. Tive que conhecer a orquestra e comecei a compor quartetos de cordas para orquestras de tango” (LINK; WENDLAND, 2016, p. 222).

Obstinado pelo estudo da música, Piazzolla averiguava quais peças seriam tocadas no teatro Colón pela orquestra, comprava as partituras e assistia aos ensaios da mesma seguindo cada parte executada por cada instrumento (PIAZZOLLA..., 2018).

Em 1953 venceu o prêmio de composição Fabien Sevitzyk com a obra para orquestra “Sinfonia de Buenos Aires” e com isso ganhou uma bolsa para estudar na França com a discípula de Ravel e internacionalmente renomada Nadia Boulanger, compositora, regente e educadora. Entre alguns dos seus alunos descam-se Igor Stravinsky, Phillip Glass e Aaron Copland. No dia da apresentação da “Sinfonia de Buenos Aires”, dois bandoneonistas tocaram junto com a orquestra, o que causou indignação dos eruditos do público, parte da plateia aplaudiu freneticamente e outra vaiou e uma pequena confusão com gritos e insultos começou no público, enquanto Piazzolla guardava a batuta, o próprio Sevitzyk o consolava lembrando a ele da escandalosa estreia de “A Sagração da Primavera” do Stravinsky (AZZI, 2020).

Em diversas entrevistas, Piazzolla disse que Boulanger ajudou-o a encontrar a sua própria voz composicional. Por aquela época, cansado das críticas e da incompreensão da sua música, Astor havia abandonado o tango, estava compondo música de concerto, e foram essas composições que mostrou à Nadia. Conforme Azzi (2020) depois das primeiras aulas, Nadia comentou que nas composições de Piazzolla faltava alguma coisa, e perguntou se ele tocava isso na Argentina, ele, envergonhado disse que não, que tocava tango, então ela pediu pra ele tocar um dos seus tangos, quando ele terminou, Nadia segurou a mão dele e disse: “[...] não abandone isto jamais, esta é a sua música, isto é, Piazzolla” (BOULANGER, 1954 *apud* AZZI, 2020, p. 161).

Como prodígio da música, aos dezoito anos fez um teste na orquestra do Anibal Troilo, que era a orquestra mais conceituada e respeitada da época, e conseguiu a vaga de primeira, e tendo grande talento para arranjar, tornou-se o arranjador da mesma. O renomado violinista Hugo Baralis faz um relato sobre a entrada do Astor na orquestra de Troilo:

Le aburría la orquesta típica, el chan chan. Quería hacer cosas nuevas, cambiar todo, cuando Troilo le hizo la prueba para entrar en la orquesta, se reía, no sabíamos de que pero él se reía. Subió, tocó y se quedó. Era un bicho raro en el ambiente del tango, criado em EUA, hablaba mitad inglés, um cuarto castellano y outro cuarto lunfardo, había tocado com Gardel pero hablaba de Bach, tocaba Gershwin em el bandoneon, um nenê vestido de smoking tocando en um cabaret... cosa de locos (BARALIS apud PIAZZOLLA, 1987, p. 177).

Na figura 10, a seguir, podemos observar a um jovem Piazzolla (abaixo do violinista, à esquerda), vejamos:

Figura 10 – Orquestra de Aníbal Troilo com o Jovem Astor Piazzolla



Fonte: 11 de julio... (2017).

Como arranjador, começou a escrever arranjos complicados, com contraponto, acentuações rítmicas diferentes, *pizzicato* para os violines, acordes com extensões, e Troilo, “[...] *de 100 notas me cambiaba 30, y eso no me gustaba nada, me decía que el tango era para bailar*” (PIAZZOLLA apud PIAZZOLLA, 1987, p. 175). Assim, Piazzolla sai da banda de Troilo e monta a sua primeira orquestra que viria para sacudir as estruturas do gênero rio-platense.

Colocou guitarra elétrica, bateria e sintetizadores, nos grupos musicais de Piazzolla todos eram solistas, formou quintetos, sextetos, octetos e nonetos, assim que começou a inovar, começaram as críticas, que continuam até hoje por alguns ortodoxos.

O novo tango desafiou todos os códigos e as estruturas do estilo tradicional e a sua nova linguagem rompeu as categorias estancadas de essa manifestação

dominante. A sua proposta, baseada nas experiências do passado, gerou um impacto na música do tango e provocou uma profunda mudança na história da música cidadã. Criou uma linguagem própria, singular, que se diferenciou de qualquer comparação e provocou um choque nas diferentes expressões que, até esse momento, haviam se manifestado na música urbana de Buenos Aires. Piazzolla foi um verdadeiro líder da renovação na música cidadã da Argentina.

Apesar do abalo, a tensão e o choque que a sua música produziu, a sua raiz estava no tango. Piazzolla não aceitava que dissessem que o que ele fazia não era tango, Strega (2009, p. 44) comenta que:

Resulta muy difícil separar el nuevo tango de Buenos Aires. Es tal su pertenencia que su música se identifica com las imagenes, ruidos, y sensibilidades de Buenos Aires. Ello se evidencia em la música radicalmente urbana que expresa el dinamismo, la aceleracion, la angústia, el ritmo nervioso, urgente, vertiginoso, la incomunicación, todos elementos que caracterizan a uma gran ciudad.

Durante a década de 1970, Astor formou uma variedade de conjuntos experimentais, experimentou uma fusão de tango, jazz e rock, em 1978, com seu *Segundo Quinteto*, com o qual atingiu seu maior êxito, viajou pelo mundo por onze anos. Em 1988 gravou a trilha do musical de Broadway “*Tango Apasionado*” (LINK; WENDLAND, 2016).

Piazzolla deixou uma vasta e prolífica discografia que foi minuciosamente listada no site El Astronauta (PIAZZOLLA..., [2021?]), com 182 álbuns. Compôs mais de 1000 composições segundo o site Encyclopaedia Britannica (PIAZZOLLA..., c2019). *Adios nonino*, *Libertango*, *Las cuatro estaciones porteñas*, *Oblivion*, são algumas das tantas obras que se destacam no seu vasto repertório. Fez parcerias com mais de 175 pessoas, dentre elas, Jorge Luis Borges, Gary Burton, Gerry Mulligan, Horacio Ferrer e Amelita Baltar. Escreveu a trilha sonora de 37 filmes, com destaque para a produção franco-argentina “*El exilio de Gardel*” de Fernando Solanas, que representou à Argentina na edição dos prêmios Oscar do ano 1986.

Em 1990 Piazzolla disse em uma entrevista o seguinte:

Tengo una ilusión: que mi obra se escuche en el 2020. Y en el 3000 también. A veces estoy seguro, porque la música que hago es diferente... Voy a tener un lugar en la historia, como Gardel... Mi música podrá gustar o no, pero nadie va a negar su elaboración: está bien orquestada, es novedosa, de este siglo, y tiene olor a tango, que es lo que la hace más atractiva en todo el mundo (PIAZZOLLA, 1990 apud AZZI, 2020).

Figura 11 – Astor Piazzolla



Fonte: Astor... (2018).

Astor Piazzolla sofreu um derrame cerebral que paralisou totalmente o lado direito do seu corpo. Faleceu no dia 4 de julho de 1992. Seu legado permanece até o presente dia e, com toda certeza, atingiu postumamente a fama que ele desejava. Enquanto este trabalho estava sendo elaborado, no dia 11 de março de 2021, celebrou-se os 100 anos do nascimento do seu nascimento e foram realizadas homenagens em diversas partes do mundo. Em Buenos Aires foi inaugurada uma série de atividades que acontecerão ao longo de todo o ano 2021 com exposições, shows, o lançamento de uma plataforma e projetos especiais. A plataforma *Piazzolla100* (HOME, c2021) permite, a traves de vídeos, imagens, textos, e novos temas, conhecer e descobrir melhor ao artista, inclusive uma sessão chamada *PiazzollaMeansToMe* na qual destacados artistas da música erudita, *jazz*, *rock*, *pop* e *blues* como Al Di Meola, Marty Friedman, Richard Galiano Paquito de Rivera, Gary Burton, Hermeto Pascoal, Jacob Colier, Esperanza Spalding e Sara McKenzie, entre outros, dão depoimentos a respeito da música e o que significa Astor Piazzolla para eles.

Segundo Daniel Piazzolla, neto de Astor, 100 iniciativas ao redor do mundo celebraram o centenário do artista: Concertos em Berlin, Londres, Madrid, Nueva York, Rio de Janeiro e Paris, cumprem com o sonho do músico argentino de “[...] *imponer la música de mi país en todo el mundo*” (ASTOR..., 2021).

Com Piazzolla, o tango começou a superar o choque de haver deixado de ser o gênero popular juvenil por excelência por várias décadas e, começava a modernizar-

se para configurar-se como um gênero capaz de aproveitar a potencialidade de um som de grande originalidade e expressividade emocional.

Com o auge do mercado discográfico internacional e a aparição de amplificadores de som, o baile popular e juvenil deslocou-se para as bates, discotecas e shows massivos nos que predominaram gêneros diferentes do tango, como o bolero, a balada romântica, a *cumbia*, o *cuarteto* e o rock. Nestas condições o tango evoluiu para formas musicais que deram prioridade ao tango escutado por em cima do tango dançado de massas. Desde os anos 50 vinham aparecendo correntes tangueras renovadoras como Mariano Mores e Horacio Salgán, que experimentavam com novas sonoridades e enredos.

A partir da década de 1970, sob a influência do som de Piazzolla, o tango se estabeleceu como um gênero universal. O rock “nacional” argentino viu-se influenciado por Piazzolla. O próprio Astor, havia revolucionado a instrumentação tanguera com o seu octeto eletrônico.

Nesta época surgiram também outros autores e intérpretes de grande importância como Eladia Blazquez, Chico Novarro, Cacho Castaña, o Sexteto Tango, o Sexteto Mayor, o octeto coral Buenos Aires 8 com impressionante álbum chamado “Buenos Aires Hora 0” (BUENOS..., 2021), o revolucionário disco “*Concept*” (ATILIO..., [2021?]) de Atilio Stampone e Rodolfo Mederos quem era considerado como a cabeça visível de uma nova música portenha nos anos 1970.

Após de duas décadas de declive, a década de 1980 marcaria a reinserção do tango no marco da música internacional, mas não como parte da música *pop* impulsionada pelo grande negócio discográfico mundial, senão como um gênero de forte identidade musical. Em 1983, dois acontecimentos de grande transcendência confluíram decisivamente para começar o renascimento do tango: a volta da democracia, na Argentina, e a estreia do espetáculo “Tango Argentino”²¹ em Paris. Este último, é conhecido como o evento que teve influência definitiva no renascimento mundial do tango como gênero musical e como dança.

A partir da década de 1990 com a globalização, o surgimento da internet e do mp3, começou um movimento de integração cultural de alcance mundial que levou a fundir linguagens musicais como o *jazz*, o *rock*, ritmos latinos e folclóricos com música eletrônica que abrangeram o tango também.

²¹ Espetáculo coreográfico-musical de tango. Estreou em 1983 em Paris e em 1985 em Broadway, alcançando grande sucesso de alcance mundial. Manteve-se em cartaz por mais de dez anos.

No artigo “*El Tango: de expresión popular a red socio-cultural*” (ABADI, 2009) aparecem os números impactantes do que o estilo rio-platense gera ao redor do mundo:

Hoy el Tango mueve en el mundo 500 millones de dólares por año, de los cuales sólo el 10% pertenecen a la Argentina. Hay en Internet 50 millones de sitios que hablan del Tango. Millones de personas de todas las edades y nacionalidades lo aprenden y lo bailan en sus ciudades de origen. Miles de ellos llegan por año a perfeccionarse a Buenos Aires. Se organizan festivales desde Islandia hasta Japón, pasando por Granada, Istanbul, New York. Y todas las grandes ciudades del mundo cuentan con revistas acerca del Tango. Y este despliegue es apenas para los que son protagonistas: además están los shows para el público y el merchandising para los turistas y curiosos. Si la música es comunicación, el arte de bailar tango es un modo original de intercambio con otras historias y geografías, atravesando las barreras del lenguaje y favoreciendo así la integración de la diversidad.

Em todo caso, tanto na Argentina, como no Uruguai, como em várias partes do mundo, é notável um amplo e heterogêneo movimento cultural formado por jovens músicos que buscam resgatar e reinterpretar o tango com novos códigos.

Algumas das novas tendências têm um perfil claramente definido, como tango eletrônico, tango *queer*, tango para meninos ou tango *indie*. O tango eletrônico começou a se definir como *mainstream* em 2000 com a formação do grupo *Gotan Project*, posteriormente acompanhado por outras formações como *Tanghetto*, *Bajofondo Tango Club*, *Narcotango* e *Otros Aires*.

O *queer* tango, originado na Alemanha e difundido pelo mundo, propõe um tango que reconstrói a conexão livre dos corpos e em que os papéis, na dança, não são fixos ou determinados pelo gênero.

Os novos artistas dedicados ao tango são referidos pelos críticos musicais como “*Guardia Joven*”, “*Tango Indie* ou *Independiente*”, “*Tango Off*” entre outros nomes. Em alguns casos, passaram a ser vinculados, para formar movimentos e eventos, como o Festival de Tango *Independiente* em, Buenos Aires, Mendoza, La Plata e Rosario, com a proposta de não interpretar *covers*²² de tangos tradicionais. Em Buenos Aires, muitos desses artistas também estão ligados pela cultura do tango em lugares como *El Bar de Roberto*, *El Faro Bar* e *Sanata Bar*.

Entre os novos intérpretes de tango que se destacam na Argentina estão: Astillero, Julián Peralta, 34 *Puñaladas*, *La Chicana*, *Orquesta Típica Fernández Fierro*,

²² Em música, a palavra *cover* é utilizada quando alguém interpreta músicas de outros artistas.

Quatrotango, Lidia Borda, Sexteto *Milonguero*, China Cruel e Graciela Pesce, entre outros. Entre os novos letristas destacam-se Marcelo Mercadante, Jorge Allora, Dema, Juan Penas, Lucio Arce, Peche Estévez com Buenos Aires *Negro*, Acho Estol, Pacha González, Alejandro Guyot, Tape Rubin, Juan Serén¹⁷⁷ e Juan Vattuone, que contribuem com obras poéticas e humorísticas.

Do lado uruguaio e, embora em menor número, também se encontram músicos como o *Cuarteto Ricacosa*, Tabaré Leyton, Mónica Navarro, o *Proyecto Caníbal* Troilo, Malena Muyala, Gabriel Peluffo, Maia Castro, Nelson Pino e Quinteto *la Mufa*.

No próximo subcapítulo passo a descrever como se deu a evolução do gênero que desembocou no surgimento do Eletrotango.

2.4 O TANGO ELETRÔNICO

Se, por um lado, existem os tangueros apegados ao tango tradicional, pelo outro, estão os que estão abertos aos experimentos e influências contemporâneas e renovação. Eu mesmo, como apreciador de tango, nasci em 1973 e não posso ficar no revisionismo, procuro transformação e dinâmica na música, nasci na época de ouro do rock, no Brasil, conheci o Choro, o Samba, hoje estudo jazz e gosto de misturar todas essas linguagens no meu tango. Na convivência com incontáveis jovens tangueros, nos últimos anos, a maioria compartilha a minha visão. Os músicos acreditam que a presença de Piazzolla não é um entrave e sim uma libertação. “Piazzolla abriu a porta da floresta e os músicos são agora livres para explorá-la” (LINK; WENDLAND, 2016, p. 83).

O termo “eletrotango” é utilizado para descrever uma fusão entre música eletrônica e tango. Com o rótulo de ser um tango para quem não gosta de tango, o eletrotango gerou um debate sobre a sua autenticidade como produto cultural, seu conceito estético-ideológico e seu valor como objeto artístico.

Para grande parte dos adeptos habituais do gênero, o tango eletrônico surgiu com um interesse exclusivamente comercial, podendo assim, prejudicar a sua qualidade artística e, que conseguiu grande sucesso devido à sua difusão na mídia. Novamente surgia uma polémica no tango, um gênero musical que, ao longo de todo o século XX teve que se adaptar aos sucessivos ciclos tecnológicos da indústria cultural. Liska (2016, p. 02) completa:

En Argentina el tango electrónico ocupó un lugar privilegiado en el debate acerca de las innovaciones estéticas por concentrar varios hitos clave en la problemática de lo cultural. Por un lado, la relación entre la cultura popular y la cultura; por el otro, los avances tecnológicos, sus usos y los sentidos político-ideológicos que estos ofrecen o promueven y, finalmente, la condición de nuevo frente a los juicios de valor de la música debido a su catalogación como género 'bailable'.

O tango eletrônico nasceu da mistura entre instrumentos acústicos e instrumentos digitais (sons orgânicos e sintetizados) gerando uma combinação de sons eletrônicos com recursos acústicos representativos do estilo tradicional.

O novo estilo, vem desenvolvendo-se há vinte anos, existe já muito material a respeito dos intérpretes, da produção musical e abundantes críticas a respeito do tema “tango”, se é ou não é tango, além de que a nova sonoridade cativou um novo tipo de público. O tango tradicional era o *pop* nas décadas de 1940 e 1950, era para dançar nas casas de baile, em grandes eventos, o novo tango do Piazzolla, era para ser ouvido em teatros, o também chamado *tecnotango* toca em boates, para público jovem, e apresenta-se como música *pop*.

Segundo o artigo de Gallwas (2011) o novo estilo surgiu no final dos anos 1990 entre Paris e Buenos Aires. A respeito de quem teria criado o tango eletrônico não tem como ser desvendada de forma definitiva.

Piazzolla já misturava instrumentos eletrônicos nos anos 1970 com seu *Octeto Electrónico*, em relação ao eletrotango dos dias de hoje, precisamos reparar que a combinação feita por Astor era vista como uma mistura de tango e *rock*.

No final dos anos 1990 começou a se desenvolver uma cena independente do que chamamos hoje de *tecnotango*. Gallwas (2011, p. 132, grifo do autor) afirma que:

[...] nessa época, foram feitos múltiplos esforços de combinar o tango e elementos como o *house*, *techno*, *trip-hop* e/ou o *drum&bass*. No início, os elementos do tango nessas combinações consistiam em sua maioria de *samples* de tango, extraídos de material existente com o qual se faziam então novas combinações. Além disso, Garth Cartwright (2003) observa a conexão ao *dub* em seu artigo (publicado pela Rádio BBC 3) sobre o grupo Gotan Project: O Gotan foi pioneiro no modo como construiu pontes entre o tango e o *dub* jamaicano. O *dub* foi provavelmente a forma musical mais radical do último quarto de século – dando origem a tudo, do *hip-hop* ao *ambient* – e o Gotan Project percebeu que, ao fazer uso dos recursos do *dub* para distorcer e dar novas cores ao som, eles podiam redesenhar o tango ao mesmo tempo em que conservavam sua beleza lânguida e emotiva.

Gotan Project se formou em 2000 e continua em atividade. *Gotan* é uma palavra que vem do *lunfardo*, inverter as sílabas é um recurso muito comum nesta variação

dialectológica, neste caso, go-tan significa tan-go. A banda reside em Paris e é composta pelo músico suíço Christoph H. Müller, o DJ francês Philippe Cohen Solal e o músico argentino Eduardo Makaroff. A combinação de tango, jazz e sintetizadores obteve grande repercussão criando um novo estilo que viria a influenciar um grande número de novos projetos. O seu primeiro disco “*La revancha del tango*”²³ vendeu mais de um milhão e meio de cópias.

Bajofondo é mais um conjunto que alcançou grande repercussão na mídia executando tango eletrônico. Entre os seus integrantes encontra-se Gustavo Santaolalla, conhecido músico e produtor musical que ganhou inúmeros prêmios na música, entre eles dois Oscar²⁴, um Globo de Ouro²⁵ e um Grammy Latino como melhor trilha sonora de filmes.

Seu primeiro trabalho, Bajofondo Tango Club, lançado em novembro de 2002, apresentou uma longa lista de artistas convidados e rapidamente causou sensação na Argentina e em todo o mundo; as canções podiam ser ouvidas tanto em clubes como em festas dançantes. Ele ganhou o Prêmio Gardel de "Melhor Álbum de Música Eletrônica" na Argentina, onde as vendas alcançaram Triplo-Platina, e um Grammy Latino de "Melhor Álbum Pop Instrumental".

Fato é que, hoje, o tango representa a cidade de Buenos Aires e a Argentina (inter)nacionalmente, além de Montevideu e o Uruguai, de modo geral. Também se relaciona diretamente à experiência urbana das duas cidades, à região platina e ao que se chama platinismo, como experiências locais compartilhadas.

2.5 ARGENTINO URUGUAIO OU RIO-PLATENSE?

Segundo Enrique Binda ([2020]), no âmbito tanguero, é comum utilizar a expressão tango *rio-platense*, com o pretense propósito de atribuir-lhe, com procedência imprecisa, validade comum nas duas margens do Rio da Prata. Mas, precisamente, segundo o autor, o tango nasceu antes na Argentina do que no Uruguai. Desde 1890 pode-se atestar em inúmeras partituras o registro “tango *criollo*” (o termo *criollo* é como se chamava, na Argentina aos filhos de imigrantes nascidos no país),

²³ Pode ser apreciado, na íntegra, neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=QybR25RPt-8>

²⁴ Em 2005 obteve o prêmio na categoria melhor trilha sonora original no filme “O Segredo de Brokeback Mountain” e em 2006 ganhou o mesmo prêmio na mesma categoria com o filme “Babel”.

²⁵ Em 2005 ganhou melhor trilha original com a trilha “*A Love That Will Never Grow Old*” do filme “O Segredo de Brokeback Mountain”.

isto acontecia em teatros, salões de dança, com numerosos compositores, intérpretes e público massivo. Segundo Binda (2020), na Argentina já existiam orquestras com maturidade estética e estilística como as de Eduardo Arolas, Francisco Cannaro (que gravou em Porto Alegre para a Elétrica em 1915) Vicente Greco, Roberto Firpo, entre outros, enquanto no Uruguai, Alberto Alonso, considerado pioneiro no tango deste país, compositor do tango “La cumparsita”, formou a sua primeira orquestra em 1916; o próprio Alonso (1966), no seu ensaio intitulado “*La cumparsita – Historia del famoso tango y de su autor*”, relata que:

Montevideu estava ficando para trás na carreira do tango, que havia começado de forma auspiciosa na costa vizinha e se desenvolvia com personagens bem definidos. E embora desde o início do século alguns violonistas ‘milongueiros’ já se apresentassem, não havia tango propriamente dito aqui (ALONSO, 1966, p. 13).

No mesmo ensaio, Alonso (1966) nos diz que: “[...] em 1907 havia chegado em Montevideu o Pianista argentino Prudencio Aragón com quem pode se dizer que iniciou a autêntica era tanguera entre nós” (ALONSO, 1966, p. 13).

O tango é defendido há décadas como bem cultural nas capitais da Argentina e do Uruguai. No passado, habitantes das duas cidades costumavam discutir onde, de fato, esta arte tinha nascido, se em Buenos Aires ou em Montevideu. De qualquer forma, o tango platino é considerado representativo da região e declarado Patrimônio da Humanidade pela UNESCO em 2009 como, nas palavras da própria UNESCO, “uma das principais manifestações da identidade dos habitantes do Rio da Prata”.

No próximo capítulo, busco analisar como se dá a recepção e o consumo do tango em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul.

3 RECEPÇÃO E O CONSUMO DO TANGO EM PORTO ALEGRE E NO RIO GRANDE DO SUL: MÍDIAS, SHOWS E CASAS NOTURNAS

Desde os seus primórdios, o tango participa de processos de dispersão, que o tem levado aos cantos mais remotos do planeta. Pelinski (2012, p. 14) relata:

[...] o nomadismo é traço congênito do tango: imbuído de uma pulsão migratória, em razão de circunstâncias econômicas ou políticas forçando emigrantes e exilados à diáspora; consiste, antes que tudo, numa expulsão. [...] Nômades são também aqueles que renunciaram disseminar o tango em outras latitudes.

A condição de errante da música urbana rio-platense contribuiu para o surgimento de outros tangos mundo afora. Ambos os tipos de tango, o rio-platense, aferrado a sua própria identidade e seus resultantes nômades, com diversificadas identidades, deambularam por diferentes caminhos paralelos como duas entidades semelhantes que não se reconhecem.

Na oposição entre tango rio-platense e nômade, as duas formas de tango têm se colocado em posições opostas, às vezes na teoria e outras na prática. O segundo sempre fica em desvantagem, enquanto o tango portenho apresenta-se como modelo ideal, contextualizado pelo caráter de identidade da cultura rio-platense, o tango diaspórico, apropriado mundo afora, conceberia uma segunda realidade, um tango “[...] que muitos ouvidos portenhos não reconhecem, cuja memória não guarda e cujos corpos recusam” (BORGES, 1956 *apud* PELINSKI, 2012, p. 15). Neste sentido, no Brasil existe uma expressão similar, quando, por exemplo, um grupo musical de outro país, interpreta um samba ou uma bossa-nova, o brasileiro comenta: “samba de gringo, sem ginga”.

O intuito desta observação é relatar as condições históricas da disseminação do estilo rio-platense no Rio Grande do Sul, determinar os componentes que entram na sua constituição, na visão de Massey (1993) de (trans)localidade. Neste sentido Gregory escreveu:

Uma das razões de ser das ciências humanas é certamente compreender a 'alteridade' de outras culturas. Existem poucas tarefas mais urgentes em uma sociedade multicultural e um mundo interdependente, e ainda uma das maiores traições da geografia moderna foi sua desvalorização das especificidades de lugar e de pessoas (GREGORY, 1989 *apud* MASSEY, 1993, p. 142).

A partir dos anos 1920, o tango chegou ao sucesso em muitos países, transformando-se em um fenômeno mundial, mas existiram alguns motivos que potencializaram o seu êxito em Porto Alegre e no Sul do Brasil. Primeiramente, a vizinhança do Rio Grande do Sul com a região rio-platense, o contato entre as suas culturas sempre foi mais acentuado do que com o resto do país. A identidade do nascido no Rio Grande do Sul parece possuir uma certa afinidade com a cultura do Rio da Prata. Ao falar sobre identidade, a historiadora Pesavento (1999, p. 123) afirma:

A construção da identidade vale-se de imagens, discursos, mitos, crenças, desejos, medos, ritos, ideologias. Em outras palavras, a identidade pertence ao mundo do imaginário, que é esta capacidade de representar o real, criando um mundo paralelo ao da concretude da existência. [...] Constrói-se uma comunidade simbólica de sentido que cria a sensação de pertencimento.

E completa: “[...] num Brasil tão diversificado, tomemos o ponto de vista dos gaúchos: frente aos demais povos da fronteira sul da América: quem são os verdadeiros *hermanos* que se encontram próximos, os argentinos e uruguaios ou os nordestinos?” (PENSAVENTO, 1999, p. 128, grifo nosso) Neste sentido, o gaúcho, rio-grandense do interior, que anda a cavalo nos pampas de criação de gado, está sempre vestido a caráter e carrega sempre o seu chimarrão, é um indivíduo comum aos residentes da Argentina e do Uruguai, com a distinção de que nestes países o *gaucho* é apenas o homem do campo e não um gentílico com o que se designe aos habitantes dos centros urbanos como no Rio Grande do Sul. Neste sentido Ramil (2004, p. 12) afirma:

[...] é significativo que, no variado leque de tipos regionais brasileiros, esse mesmo gaúcho tenha se estabelecido como marca de representação de todos os rio-grandenses, justamente ele, que nos vincula aos países vizinhos, que nos ‘estrangeiriza’.

Existe outro fator que estabeleceu a causa da maior popularidade do tango no sul do Brasil, a existência da Casa a Elétrica, estabelecimento de discos e gramofones situada na cidade de Porto Alegre. Fundada em 1908, pelos irmãos Emilio e Savério Leonetti, foi a primeira produtora de gramofones da América Latina, e funcionou como uma das poucas gravadoras de discos da sua época. Após terem viajado por Estados Unidos e América Latina decidiram que Porto Alegre era uma boa praça para instalar a sua loja. Com grande tato para os negócios, a dupla conseguiu alavancar as suas vendas e, em pouco tempo, estavam produzindo gravações de músicos rio-

grandenses e rio-platenses. Até 1912 os músicos gravavam no Brasil e o registro era enviado para a Alemanha para realizar a prensagem do mesmo. Neste mesmo ano, é fundada a Casa Edson, no Rio de Janeiro, na qual começa a se prensar os discos, convertendo-se, assim, na primeira casa a realizar este serviço na América Latina. Em 1914, avistando uma boa oportunidade de obter lucro com a nascente indústria fonográfica, os irmãos Leonetti criam uma fábrica de gramofones, convertendo-se assim na segunda fábrica de álbuns da América do Sul. O início da primeira guerra mundial, neste mesmo ano, contribuiu para o sucesso da nova companhia, devido ao encarecimento do transporte das gravações para Europa.

Na fábrica dos discos e gramofones Gaúcho, grandes artistas do centro do país, principalmente Rio e São Paulo, e artistas estrangeiros que aqui aportavam integrando companhias de teatro e de revistas, acabavam registrando suas vozes ou o som de seus instrumentos musicais, perenizando seus dotes artísticos profissionais. Era uma característica da época (VEDANA, 2006, p. 55).

A Casa Elétrica é protagonista de uma polêmica entre Argentina e Brasil, envolvendo o que seria o primeiro tango gravado da história. Os historiadores argentinos afirmam que o primeiro tango a ser gravado foi “*Mi noche triste*” (MI NOCHE..., 2019) de autoria de Pascual Contursi, em 1917, com interpretação de Carlos Gardel como afirma Benedetti:

*En el teatro Urquiza, también de la ciudad de Montevideo, actuaba por entonces el dúo Gardel-Razzano, y alguien (¿Contursi mismo?) les acercó esos versos. Carlos Gardel se mostró interesado y en enero de 1917 los estrenó en el teatro Empire. Y hacia mayo los grabó para la empresa de Max Glücksmann con el título definitivo de *Mi noche triste*. Era la primera vez que grababa un tango* (BENEDETTI, 2015, p. 166).

Segundo Pinsón (2020), a discussão passa pela vontade de compor um tango com letra, o chamado *tango canción*, este é o debate. Pela primeira vez, um tango conta uma história acabada, com princípio, desenvolvimento e fim, e completa: “Fica implícito que anteriormente existiram tangos com letra, mas com estrutura muito simples, nos quais se relatava o perfil de algum personagem, em tom festivo a maioria das vezes: ‘*La morocha*’, ‘*Don Juan*’, ‘*El Porteño*’, etcétera” (PINSÓN, 20??).

Visconti, declara que “*Mi noche triste*” foi o primeiro tango *canción* com letra argumental *criolla* e cidadã que marcou uma etapa transcendental da música popular. (VISCANTI, 2017).

Pelo lado brasileiro, Zambiazzi dos Santos, na sua dissertação de 2011, afirma que o primeiro tango gravado na história foi, em 1915, “*El Chamuyo*²⁶” (EL CHAMUYO..., 2019) de Francisco Canaro na Casa Elétrica em Porto Alegre. Desta maneira argumenta, baseada em depoimentos anteriores de Paixão Côrtes e Hardy Vedana:

Paixão Côrtes (1984) afirma que a vinda do músico foi em junho ou julho de 1915. Francisco Canaro havia recebido em 1914 o 1o grande prêmio no Teatro Nacional de Buenos Aires, com o próprio tango *El Chamuyo* (p. 44). E foi esse mesmo tango que recebeu em Porto Alegre o número 001 dos Discos Gaúcho, assim sendo o primeiro tango gravado por Canaro. [...] o primeiro tango argentino gravado em disco foi fabricado na Elétrica (SANTOS, 2011, p. 83).

Existe até um filme feito sobre este assunto chamado “A Casa Elétrica” (A CASA..., 2020), de 2011, realizado por Gustavo Fogaça. O filme narra as aventuras do imigrante italiano Saverio Leonetti, que chegou a Porto Alegre, no começo do século XX. Disposto a marcar época, cria a primeira fábrica de gramofones no Brasil e o segundo selo discográfico a imprimir vinis na América Latina. Entre Porto Alegre e Buenos Aires cria os primeiros laços entre a música regional brasileira, nos primórdios do samba, com o tango argentino, e trata sobre a gravação do “suposto” primeiro tango gravado por Canaro “*El Chamuyo*”. A produção teve participação especial no 41º Festival de Cinema Latino de Gramado, na Mostra Latina do Festival Internacional do Rio, no FESTin Lisboa²⁷ e ganhou o prêmio de Melhor Edição de Som no Festival de Cinema e Música de Conservatória do Rio de Janeiro.

Enquanto no Brasil afirma-se que este é o primeiro tango gravado da história, está se falando de um tango instrumental, coisa que já existiam em grande número tangos instrumentais gravados entre 1905 e 1920 como podemos ver na pesquisa realizada pelo *Instituto Nacional de Musicologia Carlos Vega* da Argentina, realizada em 1980 por Jorge Novati e reeditada em edição digital em 2002 e 2008 por Hector Goyena, chamada de “*Antología del tango rioplatense*²⁸” (ANTOLOGÍA..., 2016), a qual contém um conjunto de textos que apresentam a etapa inicial do tango desde o

²⁶ Pode ser apreciado neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=oCtJo9tSNu0>

²⁷ Festa do cinema português.

²⁸ Podem ser apreciados neste link

https://www.youtube.com/watch?v=fiCATi8R4iY&list=OLAK5uy_kEveEI29KJEkpNZvL3nNVAFP0djkIB5ho

ponto de vista musicológico e pode se ouvir a gravação de 45 tangos registrados entre 1905 e 1920.

Tanto “*El Chamuyo*” de Francisco Canaro, como os outros 45 temas apresentados pela *Antologia del Tango Rioplatense*, são tangos, mas, na região rio-platense, existe consenso em considerar que, pelo conteúdo melódico, pela transcendência que teve a sua estreia e pela temática incorporada ao gênero, da tristeza homem abandonado pela sua mulher, “*Mi noche triste*” marcou o início de uma nova etapa do gênero. Salas (2009, p. 147) confirma que:

Más allá de los chocantes abusos en la utilización de licencias poéticas producto de sus carencias técnicas, de la ingenuidad y pobreza de las metáforas, de la temática machacona, de dequeísmos, Contursi puede ostentar con justicia el título de inventor. Mi noche triste marca la génesis del tango canción. Fue quien al transformar una simple danza en crónica, reseña, estampa, permitió que un ritmo se convirtiera en cauce literario donde aquellos que carecían de voz manifestaran sus dolores, frustraciones y angustias, con sencillez. Contursi, al permitirse incluir sentimientos, al aceptar que el protagonista llorase sus pérdidas, sensibilizó al tango, lo despojó de máscaras, lo humanizó (SALAS, 2009, p. 147).

O tango rio-platense foi bem recebido no Rio Grande do sul, Roberto Eggers foi um músico e compositor gaúcho que atuou como compositor de tangos em Porto Alegre, entre os anos 1920 e 1930 e obteve sucesso na capital gaúcha, Corte Real afirmou:

[...] escreveu (Eggers) algumas músicas de gênero popular, dentre as quais foram impressas e fizeram época em Porto Alegre: o Tango do Amor e o tango Primeiro Eu, quando o tango argentino estava em voga nos salões da alta sociedade porto-alegrense, na década de 1920 (CORTE REAL, 1984, p. 133).

Este autor confirma a popularidade do tango argentino em Porto Alegre. Eggers compôs cerca de 30 tangos, segundo ele.

Sobre a história do rádio no Rio Grande do Sul, Farrareto (2009) narra histórias, através das diferentes épocas, no estado. Ele relata que o foram fundadas inicialmente a Rádio Sociedade Rio-grandense, e Porto Alegre, a Sociedade de Rádio Pelotense, de Pelotas, e a Rádio Sociedade Gaúcha, também na capital.

Nas décadas seguintes, gaúcha e pelotense seriam transformadas em emissoras comerciais e ganhariam espaço crescente nas suas regiões de abrangência. Segundo Ferrareto (2009):

Nas décadas seguintes, apesar da crescente presença da música oriunda dos Estados Unidos, as emissoras locais ainda vão manter em seus elencos fixos um ou outro intérprete de tango. É o caso de Carmen del Campo, *la morocha*, com passagens pela Gaúcha e Farroupilha nos anos 1950. A Itai, por sua vez, em meados da década, apresenta diariamente o programa *En Tempo de Tango*. Também grandes nomes como Hugo Del Carril farão temporada, com certa frequência, nas emissoras locais (FERRARETO, 2009, grifo nosso).

Neste último parágrafo podemos observar que havia sempre, nas emissoras locais de rádio, intérpretes de tango, como Carmen del Campo, nas rádios Farroupilha e Gaúcha nos anos 1950.

Em 1977 Roque Araujo Vianna levou ao ar, na então Rádio Jornal do Comercio, depois chamada de Princesa, um programa chamado “Tangos em la Noche” e em 1997 passou para a Rádio da Universidade do Rio Grande do Sul até sua saída definitiva, portanto, ficou no ar por 37 anos ininterruptos. Roque... (2018), em publicação na internet escreveu:

Roque Araújo Vianna é considerado a maior enciclopédia viva do tango no Brasil, radiojornalista, criador e apresentador do programa de rádio ‘Tangos em la Noche’ [...] Além dos nossos artistas locais, como Doly Costa, Giovanni Porzio, Ruben Oronel, Valentin Cruz, Ruben Val, Carlos Magallanes e outros, também entrevistou personalidades rio-platenses de projeção internacional como: Mariano Mores, Leopoldo Federico, Rodolfo Lemos, Alberto Podestá, Maria Graña, Leonel Godoy, Donatto Racciatti e Edgardo Pedroza.

Neste relato podemos deduzir que o tango teve boa aceitação em Porto Alegre, já que teve um programa radialístico, que se manteve no ar, por 37 anos, além de constatar a existência de artistas locais que representam o tango.

Entre 2017 e 2019 foi ao ar toda sexta feira, na Rádio da Universidade do Rio Grande do Sul, e no dial 1080 AM, o programa “Sempre Tangos” (SEMPRE TANGOS PORTO ALEGRE, 2020), com produção de Alessandra Bergmann e condução de Fábio Verardi. Na programação tocavam clássicos do ritmo rio-platense e a melodia das principais orquestras mundiais de tango de todos os tempos. Com uma comunidade de mais de 100 mil ouvintes, André Prytoluk, um dos diretores responsáveis pela Rádio da Universidade, comentou numa entrevista ao Portal Press em 2018: “Tivemos um ganho de audiência muito importante com a revitalização deste horário que já era tradicionalmente dedicado ao tango pela emissora” (PROGRAMA..., 2018). Neste último comentário, podemos apreciar que o tango já tinha horário

dedicado pra si, anteriormente, o que nos indica que o tango possui uma boa audiência na capital gaúcha. “Sempre Tangos” trouxe na programação a influência do ritmo em outras obras da atualidade, junto ao rock, e ao “tango *nuevo*” e outros ritmos influenciados pelo tango e também pela milonga.

Figura 12 – Logomarca do programa radial “Sempre Tangos”



Fonte: Programa... (2018).

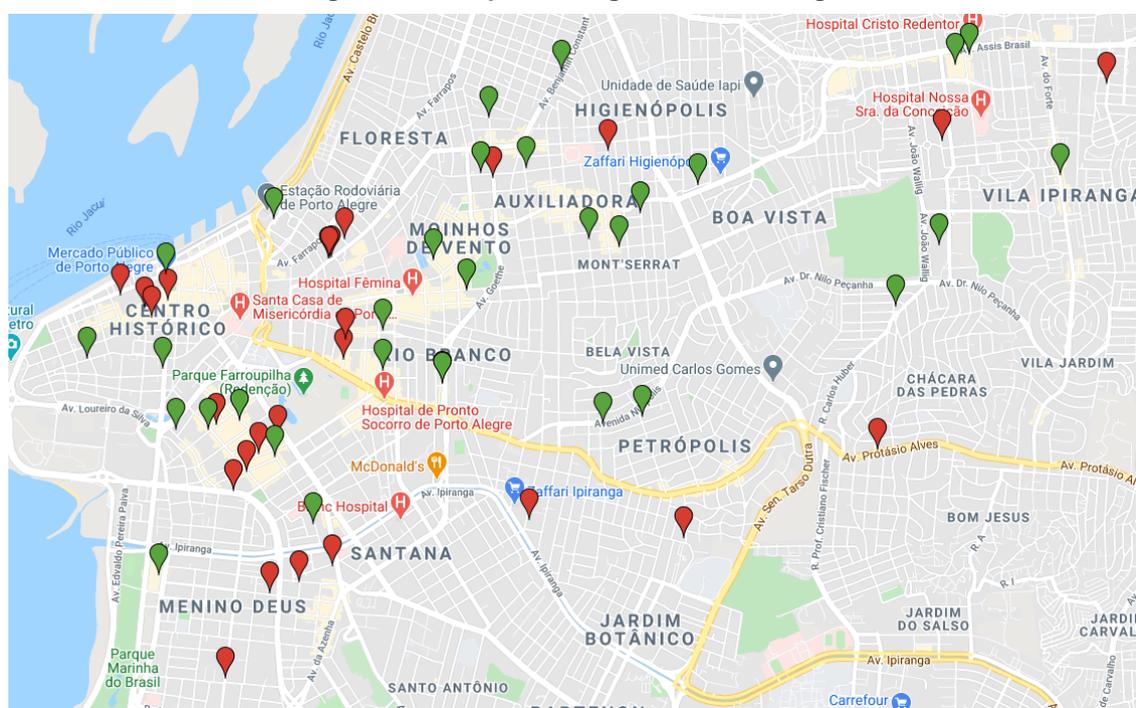
Atualmente vai ao ar toda quinta feira as 22hs. com reprises aos domingos às 20hs. o programa “Que Sea Tango” na rádio web Rádio Sul (RADIOSUL NET, 2020). O programa trata da cultura tangureira. Segundo a página no Facebook: “Um espaço para se falar de tango, suas histórias, seus fatos e mitos, e o que tem acontecido na cena tangureira pelos pagos gaúchos” (¡QUE SEA TANGO, 2020).

O programa de estreia foi ao ar no dia 26 de maio de 2017 e teve show de abertura com músicos Ortiz Campos na voz, Mano Monteiro no bandoneon, Carlos Zinani no violino e Gabriele Rigon no piano, com arranjos de Roberto Pinheiro. A programação inclui a coluna do bandoneonista uruguaio, Mano Monteiro, radicado em Porto Alegre, na qual conta fatos da história do estilo rio-platense e anedotas da sua trajetória.

Sobre o tango em Porto Alegre, continuando com a netnografia, encontramos o blog Tango 30 (PÁGINA..., 2015), um espaço que compartilha histórias, sensações e vivencias do tango relacionadas a Porto Alegre e a Buenos Aires. A página traz sessões de entrevistas do mundo do tango com músicos e dançarinos, literatura, rotas

de turismo, shows em Porto Alegre, Buenos Aires e Montevideo, a sessão “Mapa platino de Porto Alegre” com rota de bares, restaurantes e gastronomia relacionada ao tango e filmes e documentários. Na página aparece a seguinte descrição: “Para facilitar a vida dos amantes da cultura e da cozinha platina, o Tango 30 organizou um mapa com estes lugares. Em verde estão os bares, restaurantes e sorveterias, e em vermelho os locais onde têm tango” (MAPA..., 2021). O mapa oferece mais de trinta bares e restaurantes com comidas platinas e quase o mesmo número de lugares nos quais o tango está presente, seja com show de música e dança, escolas de tango ou lugares para bailar.

Figura 13 – Mapa do tango em Porto Alegre



Fonte: Mapa... (2021).

A seção “Tango em Porto Alegre”, do *site* Tango 30, informa que em Porto Alegre tem tango todos os dias do ano, variando entre aulas, práticas, milongas, música e apresentações. As aulas acontecem em escolas de dança e algumas são específicas de tango. A milonga tem um clima mais de festa, o pessoal vai arrumado e servem bebidas e comidas leves, às vezes têm músicos que tocam ao vivo e apresentações de bailarinos. Conjuntamente, há informação que existe o Festival Internacional de Tango de Porto Alegre, que foi criado em 2010 e ingressou no calendário oficial da cidade, iniciativa aprovada pela Câmara dos Vereadores de Porto

Alegre. Ganhou, em 2012, o Prêmio Açorianos na categoria “Destaque em dança de salão”. O festival manteve um perfil didático, foi ampliado em 2013. O programa para profissionais inclui aulas de tango de salão para apresentações.

Figura 14 – Jornal do Comercio

CULTURA 19/12/2012 - 15h19min

Prêmio Açorianos de Dança 2012 divulga ganhadores

O espetáculo *Las Cuatro Esquinas* foi o grande vencedor do Prêmio Açorianos de Dança 2012, da Secretaria Municipal da Cultura. A montagem da Cia Del Puerto levou oito dos 22 troféus da Noite, como espetáculo, coreografia, figurino e produção.

O espetáculo *Fauno*, de Alexandre Dill, recebeu os prêmios de direção e Cenografia do Ano, e *Em Meio a esse Luto Eu Luto*, recebeu o prêmio de Iluminação do Ano. Além do troféu criado pelo artista Vasco Prado, as categorias principais recebem prêmio em dinheiro.

A bailarina e professora Jane Blauth foi homenageada postumamente com imagens e textos que resgataram sua importância para a dança na cidade, conquistando reconhecimento internacional. Este ano concorreram 24 espetáculos, o triplo de 2011. Foram criadas as categorias de Destaque por gênero, além de Novas Mídias em Dança e Projeto de Difusão em Dança.

Veja a lista completa de ganhadores:

Projeto de Difusão em Dança:
Trabalhos Socioeducativos do Hip Hop

Destaque em Ballet Clássico:
Gabriela Hauqui

Destaque em Danças Folclóricas/Étnicas:
Os Gaúchos

Destaque em Dança de Salão:
Festival Internacional de Tango de Porto Alegre

Destaque em Danças Urbanas:
Grupo Restinga Crew

Destaque em Dança do Ventre:
Espetáculo Movie –Mento

O Destaque em Flamenco:
Espetáculo *Las Cuatro Esquinas*

Fonte: Prêmio... (2012).

Existe, também, o “Tango de Rua Porto Alegre” (TANGO NA RUA PORTO ALEGRE, 2015), um evento urbano e itinerante que visa reunir pessoas apaixonadas por dançar e ouvir tango. O evento é organizado através da rede social Facebook e é realizado na rua, ao ar livre em diferentes bairros da cidade, no interior do Rio Grande do Sul e também em Florianópolis, como o que aconteceu no dia 26 de janeiro de 2020 intitulado “Milonga na Praça” (MILONGA NA PRAÇA, 2020).

A agrupação “Ocho Adelante Montevideo” é uma oficina comunitária de tango em Porto Alegre. No dia 15 de julho de 2020 encontrei uma matéria no Jornal Zero Hora sobre o grupo, vejamos na imagem que segue:

Figura 15 – Captura de tela de matéria do Jornal Zero Hora



Fonte: Baile... (2020).

À parte destas escolas de dança mencionadas, encontram-se na cidade: “Tchetango” (TCHE TANGO, 2015), “Tangobrasil” (TANGO BRASIL, 2015) e a “Casa de Tango Desde el Alma” (PÁGINA..., 2014), que funcionou fisicamente entre abril de 2010 a fevereiro de 2011 e virtualmente a partir de 2014 como um blog no qual há cursos de dança e informações do tango, como matérias sobre a história do gênero e vídeos.

A jornalista gaúcha Gisele Teixeira escreve o blog Aquimequedo (PÁGINA..., 2012) com inúmeras seções sobre tango, o blog reserva uma dedicada ao tango em Porto Alegre, nela podemos encontrar os seguintes locais tangueros da cidade:

- Tanguera (VALENTIN CRUZ - TANGUERA DANZA, 2013) – A Tanguera Estúdio de Danza, do maestro Valentin Cruz, além de classes regulares de tango, valsa e milonga, organiza duas milongas mensais, aos sábados. Todos os domingos, das 18h às 21h, também tem prática na escola. Periodicamente, há seminários com professores convidados, locais e de Buenos Aires.
- Tango no CCCEV (TANGO NO CCEV) – Esta é uma prática semanal, organizada de forma independente por um grupo de seis tangueros (Laura Rosa, Daniel Wienmann, Carla Pfeifer, Pedro Vargas, Claudia Henn e Jacques Loureiro). Começa com uma aula aberta, com professores variados a cada encontro, e segue logo com prática. Ocorre aos sábados, no Centro Cultural Erico Veríssimo.! Este mesmo grupo já organizou várias milongas e práticas itinerantes na cidade, inclusive uma ao ar livre no Parque Redenção.

- Companhia de dança Cleber Borges (COMPANHIA DE DANÇA CLÉBER BORGES, 2013) – A Companhia de Dança Cleber Borges tem aulas regulares de tango e uma prática semanal aos sábados. Periodicamente organiza milongas e apresentações.
- Bar el farol (EL FAROL 855, 2011) – De propriedade de Alfredo Navarro, o bar El Farol garante tango todas às sextas-feiras.
- Milonguita (PIMENTEL, 2015) – Milonguita é organizada por Clivonice e Matheus, e acontece uma vez por mês, na Ciranda dos Ritmos.
- Kirinus e Nunes centro de dança (KIRINUS E NUNES CENTRO DE DANÇA, [2021?]) – Esta é uma escola de dança de salão que organiza uma milonga mensal, chamada *La Milonga del Viernes*, além de ter aulas do ritmo.
- Bar Mr. Pickwick: tem músicos em vivo tocando às quintas-feiras à noite.
- Bar Odeon (ODEON SNACK BAR, 2012): com músicos ao vivo, nas terças-feiras tocando tango y outros gêneros musicais.

No dia 12 de setembro de 2020 foi realizada a 20ª edição da Ospa Live²⁹, aconteceu a primeira apresentação com uma orquestra de câmara desde o início da pandemia do Corona vírus. A Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) apresentou, no formato online, o Concerto em Tempo de Tango, um espetáculo que homenageou dois renomados nomes da música rio-platense. Sob a regência do maestro Evandro Matté, a Camerata de Cordas da OSPA interpretou *Concierto em Tiempo de Tango, Op.21*, de Eduardo Alonso-Crespo e *Las Cuatro Estaciones Porteñas e Oblivion*, ambas de Astor Piazzolla. A apresentação foi transmitida ao vivo (OSPA..., 2020) pelo canal do *Youtube* da orquestra, diretamente da Casa da OSPA.

A respeito de trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil, que tratam sobre o assunto tango, foram encontrados quatorze artigos científicos, um Trabalho de Conclusão de Curso, duas Dissertações de Mestrado e duas Teses de Doutorado. A seguir farei um breve relato sobre o conteúdo dos cinco trabalhos de pesquisa.

O Trabalho de Conclusão de Curso foi apresentado no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Datado em 2013, com o título: “Tango: um olhar sobre o processo de ensino”, a sua autora, Gabriela Sanders da Silva (2013) aborda o tango desde o ponto de vista da metodologia de ensino, e

²⁹ Neste link podemos apreciar o concerto na íntegra:
https://www.youtube.com/watch?v=NUhE5pw_igs&t=797s

visa, disponibilizar informações relevantes para a compreensão da dança enquanto manifestação popular, artística e cultural.

A Dissertação de Mestrado, “A ‘Casa A Eléctrica’ e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade” foi escrita, em 2011, por Luana Zambiazzi dos Santos, e foi apresentada no Programa de Pós-graduação em Música, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área da etnomusicologia. Segundo Santos (2011), p. 05:

Este estudo tem por objetivo examinar a rede de relações músico-sociais que se estabeleceu com a instalação da fábrica de discos ‘Casa A Electrica’ no Rio Grande do Sul em 1914, no que se refere à circulação musical regional, nacional e internacional. Através de uma etnografia histórica, com base na imprensa, crônicas de memorialistas e literatos modernistas, documentos judiciais e na escuta dos fonogramas, reflito sobre os modos de produção e recepção das primeiras gravações mecânicas realizadas em Porto Alegre.

A Dissertação de Mestrado, “Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses: a trajetória do músico Roberto Eggers”, foi escrita por Kênia Simone Werner, em 2012 e foi apresentada no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, na Escola de Música. Este trabalho teve como objetivo apresentar a biografia do músico Roberto Eggers (1899-1984) através da análise de sua inserção no panorama musical porto-alegrense. Foram explicitadas e analisadas sua atuação nos cinemas e cabarés, em apresentações líricas e em rádios porto-alegrenses como instrumentista, regente e compositor.

A Tese de Doutorado “Representações das Identidades Nacionais Argentina e Brasileira nas Canções Interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)” foi apresentada, em 2007, por Alessander Kerber no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (KERBER, 2007). A tese focalizou nas músicas gravadas por Gardel e Miranda, articulando-as com a imagem e a performance dos artistas, para analisar as representações das identidades nacionais do período. Estabeleceram-se, nas execuções e dramatizações, relações entre a identidade nacional e outras identidades já existentes anteriormente entre seu público.

A última Tese de Doutorado encontrada, intitula-se: “Buenos Aires, História e Tango: Crise, Identidade e Intertexto nas Narrativas ‘Tangueras’”. Foi apresentada, em 2012, por Avelino Romero, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia no setor

temático de História Contemporânea II: Cultura e Política. Nas palavras de Romero (2012):

O trabalho articula os campos da história, musicologia e crítica literária, reconhece o tango como fenômeno complexo – dança, música, poesia, memória e identidade social – e o problematiza como parte da cultura histórica argentina. Analisa relações entre tango, sociedade e política, mobilizando uma história social da cultura e uma história política, informadas pelas noções de memória social e de culturas políticas. Duas temáticas interrelacionadas – crise e identidade – sinalizam o tango como representação identitária e vivência estética das crises sociais, possibilitando analisar ações e valores compartilhados ou confrontados pelos sujeitos sociais, na interseção entre o tempo dos eventos e o das estruturas (ROMERO, 2012, p. 07).

Como pudemos corroborar, o tango foi e continua sendo bem recebido e consumido pelo público gaúcho, seja em programas de rádio, concertos, bares, casas noturnas e escolas de dança. No próximo capítulo buscamos identificar e apresentar artistas, compositores e intérpretes do Rio Grande do Sul em diálogos com o tango e como ele se manifesta e flui na execução e composição desses artistas gaúchos.

4 (IN)FLUÊNCIAS DO TANGO NA MÚSICA POPULAR DO SUL DO BRASIL: CRIAÇÃO E EXECUÇÃO

Este capítulo pretende abordar o modo que o tango rio-platense se manifesta segundo a identidade cultural de uma região, neste caso, o Rio Grande do Sul. Antes de nada, vale aclarar que, neste trabalho, o tango ao qual estou me referindo é o *tango*

rio-platense e não o chamado *tango brasileiro*, popularizado por Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga, que teve origem na mescla da *habanera* com a polca e o lundu. Sobre este, Mario de Andrade (1963) escreveu: “O que o brasileiro chamou por um tempo de tango, não tem propriamente nenhuma relação com o tango argentino. É antes a *habanera* e a primitiva adaptação brasileira dessa dança cubana” (ANDRADE, 1963, p. 125).

A cultura é um processo de transformação social presente desde tempos históricos, é vista como uma manifestação que identifica uma sociedade e a sua correspondente comunicação entre o homem e o seu entorno. Segundo Betancourt (2011):

O processo cultural, varia de um povo a outro desde os tempos remotos até os dias de hoje, se fazendo presente na relação do homem com cada elemento do nosso povo, sendo a linguagem uma condição necessária da cultura, já que o indivíduo adquire a sua cultura por meio da interação com seu grupo.

Desde o ponto de vista musical, de modo semelhante, difere em vários sentidos a forma de executar, por exemplo, um samba no violão, de um brasileiro a um argentino. O brasileiro possui a “alma” do samba no “sangue”, no sotaque, na vivência, é parte da identidade sonora do brasileiro, renovando ao longo do tempo o seu papel de integração e, de resistência. Quando este samba é executado por uma pessoa que não possui a cultura local, este carece, em partes, das características citadas; o intérprete, que não convive ou conviveu nesta cultura, carece de bagagem para captar a sua essência. Isto não o desqualifica como samba e não quer dizer que não possa ser tocado. Com outro “sotaque”, miscigenado com a cultura do “estrangeiro”, o samba adquire características próprias, em outra terra, que não é a local, interage com a cultura e os traços dos costumes regionais, sem deixar de ser válido. Da mesma forma acontece com o tango, de acordo com Fernandes (2000, p. 25):

Buenos Aires encontra no tango a sua canção e, através dela, expressará seus sentimentos e suas críticas ante o amor, a dor e a alegria. Mas também a nostalgia pelo perdido e irrecuperável, a rebelião contra o que é ausente, e a amargura criada por essa orfandade que submerge na miséria o homem do povo. Quer dizer, se constituirá em um canto de infinita e insolucionável tristeza.

Como foi dito antes, no tango, tudo é tristeza, e esse costume tão argentino de buscá-la, esse hábito de inventar a nostalgia até a convicção de que tudo já se foi, de que nada volverá a ser como antigamente. Para exemplificar com um simples

exemplo uma sutil diferença entre reflexo do estado de ânimo entre um argentino e um brasileiro, vejamos como se cumprimentam. No Brasil, pergunta-se: -como vai? E responde-se: tudo bem! na Argentina se responde: “-*acá andamos, tirando*” ..., traduzido significaria, “aqui estamos, remando” como que tudo está difícil, tudo pesa.

Isto posto, um porto-alegrense, por exemplo, interpretando um tango, carregará nele todas as características culturais da sua raiz, e, desta maneira surgirá um tango (trans)local. Diante disso, estudaremos a seguir, como o tango, feito no Rio Grande do Sul, manifesta-se e influência na música deste estado.

Na visão de localidade de Massey (1993, p. 144) “[...] torna-se importante, a fim de avaliar e entender o impacto e o significado desses fenômenos (culturais) ‘nacionais’ para descer abaixo do nível nacional, e se investigue a sua variabilidade com o lugar”.

Werner (2014, p. 01) em seu artigo apresenta:

[...] as possíveis razões que teriam intensificado a popularização do tango argentino no Rio Grande do Sul nos anos 1920. Ao lado disso, pretende mostrar que os tangos argentinos populares no Rio Grande do Sul possuíam uma sonoridade distinta dos populares na Argentina

No começo do século XX, o tango viria a popularizar-se no Brasil, tanto como tango argentino, em versão original, como versão local e como texto traduzido para o português. Os compositores brasileiros, logo aprenderiam as características do tango portenho, outros submeteriam a sua peculiar forma de interpretação ao seu próprio modelo de canto particular. Neste sentido, Valente (2012, p. 80, grifo do autor) expõe que:

A história do tango é uma longa viagem – no tempo, na geografia, na cultura, na história – que resiste às modas e aos modismos há mais de cem anos. Isto porque o gênero tem forte capacidade de *movencia*, uma possibilidade intrínseca que lhe permite resinificar-se continuamente, de modo a manter-se vivo na memória (cultural). [...] Além de movente. O tango é gênero nômade: tendo fixado raízes em determinado espaço-tempo, transpõe-se para outras culturas de acordo com as feições locais. A esse processo musicológico e tanguero Ramon Pelinski determinou *territorialização* (PELINSKI, 1995). É nesse caso que se encontra o tango brasileiro.

De qualquer forma, poderá haver diferenças mais ou menos discretas, considerando-se o período histórico e/ou contexto sociocultural e a cultura estética dos artistas que interpretam determinada peça, sejam cantores, músicos e

arranjadores. Também temos de levar em conta a concepção artística dos executivos das gravadoras, assim como dos produtores das rádios na criação de modas e padrões de gosto estéticos (VALENTE, 2012).

Será feita, a seguir, a leitura e análise dos dados coletados neste estudo, quais sejam: análise da canção *Tango del Amor*, de Roberto Eggers, com a qual se busca identificar as diferenças entre um tango produzido no Brasil e na Argentina; a entrevista com o artista Hique Gomez, coautor e intérprete da peça *Tangos e Tragédias* junto com a análise da interpretação, realizada por Gomez, do tango “*Por uma Cabeza*” no disco “*Porto Alegre Canta Tangos*”; a entrevista com Cesar Casara, tecladista da banda *Yangos*, juntamente com uma análise da composição “*Tanguinho Aquele*”; a entrevista com Oscar dos Reis conjuntamente com uma análise musical para “*não musos*” da música “*Paris Tango*”; e, finalmente, a entrevista com o apresentador do programa de rádio “*Que sea Tango*”, Fábio Verardi.

4.1 TANGO DEL AMOR: DIFERENÇAS ENTRE UM TANGO PRODUZIDO NO BRASIL E NA ARGENTINA

O primeiro artista a ser estudado é Roberto Eggers (1889-1984). A escolha deste compositor deve-se a que ele apresenta, na composição de um tango, características brasileiras em relação à uma versão para a Argentina, por exemplo, sugerindo que os tangos argentinos populares no Rio Grande do Sul possuíam uma sonoridade diferente dos populares na Argentina. Segundo Lopez-Cano e Opazo (2014) o trabalho documental dentro da pesquisa artística apresenta características singulares. Nos projetos utilizam-se livros de (etno)musicologia, história ou teoria musical, com estes, fundamentam-se, a nível académico alguns dos aspectos da investigação. Uma parte importante dos projetos surgem de descobertas feitas pela musicologia e teoria musical com repercussões na prática.

Eggers foi compositor, maestro e professor brasileiro, nascido em Porto Alegre. Foi diretor musical das rádios Gaúcha e Farroupilha. Entre as suas obras se destacam: *Farrapos* (Ópera), *Missões* (Ópera), a trilha sonora para o filme *Parque da Redenção*, a trilha sonora para o filme *Rio Guaíba*, e *Suíte para Flauta e Piano*.

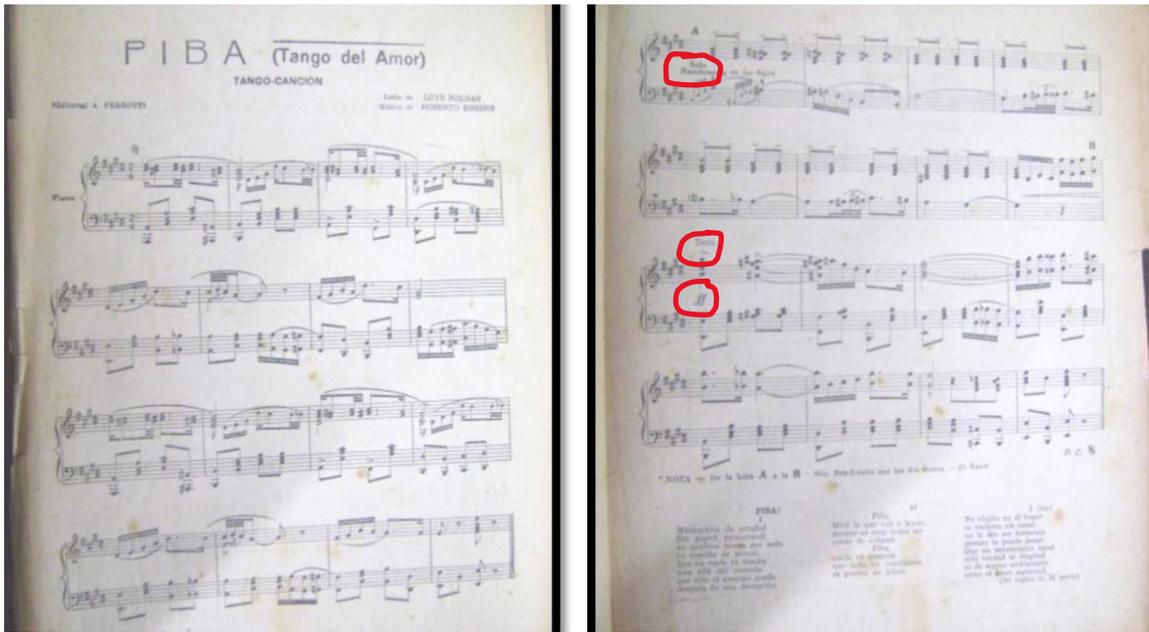
Por volta dos anos 1910, o cinema era mudo, mas no decorrer do filme, fazendo-lhe fundo psicológico às cenas de dramatismo, uma pequena orquestra tocava música relativamente adequada às situações, e Eggers fazia parte desta

tocando piano. Atuou nos cinemas entre 1915 e 1920 sendo essa uma considerável escola para o seu amadurecimento como musicista e, principalmente como compositor. Atuava também em cabarés, que eram espaços da população masculina porto-alegrense, muitos deles funcionavam como cassino. (WERNER, 2012). Músicos vindos de outras localidades se apresentavam eventualmente como atrações especiais, já os artistas locais eram os encarregados pela sonorização do local. Dançava-se valsa, tango, maxixe, Jazz, Charleston e os diferentes modismos da época. É neste ambiente que Eggers trabalhava como musicista também (WERNER, 2012). Foi neste ambiente que Eggers desenvolveu a sua cultura musical. Era nos cafés, nos cinemas, nos cabarés e nos teatros de revista que os músicos da época tinham a oportunidade de terem as suas composições serem ouvidas. Werner (2014) trata, no seu artigo da distinção entre os tangos argentinos populares no Brasil e os tangos populares na Argentina, a partir da análise de tangos por Eggers que foram gravados no Brasil e na Argentina Werner comenta: “[...] pude constatar que algumas alterações foram feitas pelo compositor nas versões argentinas” (WERNER, 2014, p. 04).

Eggers compôs cerca de 30 tangos, sendo que alguns deles foram gravados em Porto Alegre, e outros na Argentina. A seguir trago, para esta pesquisa, uma análise que Werner (2014) fez, no seu artigo, muito pertinente.

O tango em questão, composto por Eggers, chama-se *Tango del Amor*, com letra, em português, de Paulo de Gouvêa, na versão brasileira e gravado no Brasil e *Piba*, na versão em espanhol, com letra de Luis Roldán, registrado na Argentina (WERNER, 2014). Tanto a versão em português quanto a versão castelhana obtiveram êxito nos dois países. A seguir podemos ver a redução para piano das duas versões:

Figura 16 – Partitura do tango “Piba”



Fonte: Werner (2014, p. 07).

Figura 17 – Partitura do tango “Tango del Amor”



Fonte: Werner (2014, p. 07).

Ao realizar uma inspeção detalhada da partitura da figura 17, *Tango del Amor*, pode-se constatar que ela possui uma feição mais intimista, um caráter mais lírico, introvertido, enquanto, a versão argentina (FIGURA 16) exibe um caráter mais rítmico, vigoroso, enérgico. A segunda sessão, a frase de oito compassos aparece reapresentada em fortíssimo (*ff*) indicando orquestração cheia, enquanto a versão

brasileira mantém o caráter recolhido, intimista, usando a mesma escrita ao longo dos dezesseis compassos (WERNER, 2014). A segunda diferença é o solo de bandoneon, na versão do país vizinho, principal instrumento do tango. Isto sugere que Eggers possa haver procurado, através da instrumentação, uma sonoridade mais argentina, mais característica, da música rio-platense (WERNER, 2014). Neste sentido, Pesavento (1999, p. 129-130) argumenta:

O que é genuinamente nacional? Via de regra, na elaboração de uma referência identitária, o popular é definido como 'autêntico', próximo daquele reduto íntimo e profundo de individualidade que definimos como a alma do nacional. [...] Resta acrescentar a dimensão do estereótipo ou do símbolo, que, metaforicamente, expressa a dimensão do simbólico através da exposição de significantes.

Essas adaptações realizadas por Eggers, na peça *Tango del Amor* sugerem que os tangos rio-platenses elaborados no Brasil, para brasileiros preservavam um caráter particular, diferente dos tangos contemplados pelos argentinos desde os primórdios do gênero. Neste sentido, Massey (1993) sugere que a mescla de uma população local exhibe uma variedade de heranças não locais, devido a miscigenação de pessoas vindas de diferentes lugares, países, cada um carregando a sua própria personalidade cultural.

4.2 HIQUE GOMEZ E ANÁLISE DA INTERPRETAÇÃO DO TANGO “POR UNA CABEZA” PELO ARTISTA NO DISCO “PORTO ALEGRE CANTA TANGOS”

Neste momento, passa-se a análise da próxima coleta e análise realizada, uma entrevista com o artista porto-alegrense, Hique Gomez, integrante do espetáculo humorístico-musical Tangos e Tragédias (TANGOS..., 2020).

O motivo pelo qual foi escolhida esta personalidade da música é porque participou, como intérprete vocal, de uma faixa do álbum “Porto Alegre canta Tangos³⁰”, um dos objetos de estudo de esta pesquisa, e, da mesma forma, porque é integrante do grupo que leva a palavra “tango” no nome do espetáculo no sentido de

³⁰ Neste link podemos ouvir o álbum na íntegra:

https://www.youtube.com/watch?v=s769ebu2II8&list=OLAK5uy_nABEnub9LF7LJi6ecnWODE-VPcqeYsWkQ

exploração e entendimento de como se manifesta o tango rio-platense na cultura do Rio Grande do Sul.

Tangos & Tragédias foi um espetáculo musical e humorístico, com elementos de teatro, criado e interpretado pela dupla de atores e músicos, nascidos no Rio Grande do Sul, Hique Gomez e Nico Nicolaiewsky, entre os anos 1984 e 2014 (Nicolaiewsky faleceu em decorrência de uma leucemia aguda). O espetáculo era exibido nas temporadas de verão, durante o mês de janeiro, no Theatro São Pedro, em Porto Alegre, e passou por diversos teatros do País. Foi feita uma versão em espanhol da apresentação e a mesma foi apresentada na Argentina, Equador, Colômbia e Espanha. Em Portugal foi escolhido como “Melhor Espetáculo” no Festival Internacional de Teatro de Almada, em 2003 e “Espetáculo de Honra” em 2004. Sobre o espetáculo, Valente (2012, p. 119, grifo da autora) comenta:

O caráter cômico do espetáculo mescla elementos da *commedia dell'arte*, circo mambembe, pleno de narrativas extraordinárias e mirabolantes acerca de sei pais de origem, a *Sbornia*. É tragicomédia, explorando os elementos caricatos ao paroxismo. Isto faz com que o espetáculo cafona se converta em cult, à maneira como procedem outros artistas quando adotam a metalinguagem, como ruído de linguagem e, conseqüentemente, como nova forma de criação composicional.

Na imagem a seguir podemos apreciar ao Hique Gomez, no violino e Nico Nicolaiewsky, no acordeom. Vejamos:

Figura 18 – Tangos & Tragédias



Fonte: Sepultamento... (2014).

O álbum “Porto Alegre canta Tangos” foi fruto de um projeto chamado “Porto Alegre em Buenos Aires” que teve a sua contrapartida no “Buenos Aires em Porto Alegre”. Este foi um evento que ocorreu durante três anos seguidos, nos anos 1996, 1997 e 1998, no qual artistas portenhos se apresentavam em Porto alegre e artistas porto-alegrenses faziam o mesmo na capital argentina. O espetáculo foi iniciativa das prefeituras das duas cidades, que, segundo matéria do jornal Folha de São Paulo do dia 25 março de 1998: “se declaram ‘cidades irmãs’ e mantem, também, intercâmbio administrativo (GERCHMANN, 1998).

O álbum foi gravado em fevereiro e março de 1998 e foi finalizado no ano 2000. A gravação ocorreu em Buenos Aires, os músicos que tocaram nas faixas foram: Marcelo Torres no baixo, Marcelo Macri no piano, Walter Castro no bandoneon, Bernardo Baraj na flauta, sax soprano e tenor e Esteban Morgado na guitarra, este último é foi o arranjador e o diretor artístico da obra, todos os músicos são argentinos.

Nas imagens seguintes podemos apreciar a capa e a contracapa do álbum:

Figura 19 – Capa do disco “Porto Alegre Canta Tangos”



Fonte: CD Porto... (1998).

Na próxima imagem aparecem todas as faixas com o nome dos compositores e os intérpretes gaúchos que cantaram em cada música:

Figura 20 – Ficha técnica do disco “Porto Alegre Canta Tangos”

1	Vuelvo Al Sur (Astor Piazzolla/Fernando Solanas) Interpretes: Bebeto Alves/Leonardo Ribeiro
2	Melodia De Arrabal (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera/Mário Battistella) Interpretes: Vitor Ramil
3	El Último Café (Héctor Stamponi/Catulo Castillo) Interpretes: Lourdes Rodrigues
4	Malena (Lúcio Demare/Homero Manzione) Interpretes: Bebeto Alves
5	Felicidade (Lupicínio Rodrigues) Interpretes: Esteban Morgado Cuarteto Milonga De Mis Amores (José Maria Contursi/P. Laurenz) Interpretes: Esteban Morgado Cuarteto
6	Uno (Mariano Mores/Enrique Santos Discépolo) Interpretes: Leonardo Ribeiro Adptación libre y traducción a cargo de Rubens Santos
7	Cafetin de Buenos Aires (Enrique Santos Discépolo/Mariano Mores) Interpretes: Antônio Villeroy
8	Sin Palabras (Mariano Mores/Enrique Santos Discépolo) Interpretes: Lourdes Rodrigues
9	Vingança (Venganza) (Lupicínio Rodrigues/Vrs. Augusto Roa Bastos) Interpretes: Rubens Santos
10	Volver (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera) Interpretes: Leonardo Ribeiro
11	Yira Yira (Enrique Santos Discépolo) Interpretes: Vitor Ramil
12	El Dia Que Me Quieras (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera) Interpretes: Luciana Pestano
13	Por Una Cabeza (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera) Interpretes: Hique Gomes
14	Naranja En Flor (Virgilio Expósito/Homero Expósito) Interpretes: Bebeto Alves
15	Uno (Mariano Mores/Enrique Santos Discépolo) Interpretes: Rubens Santos
16	Vuelvo Al Sur (Astor Piazzolla/Fernando Solanas) Interpretes: Bebeto Alves/Leonardo Ribeiro/Luciana Pestano

Fonte: CD Porto... (1998).

Segundo a matéria publicada no jornal argentino “Clarín”, no dia 18/3/98, participou “[...] *un seleccionado representativo de la variedad musical del sur del Brasil, que incursionan en el género sin despojarse de su impronta propia*” (ARTISTAS..., 1998).

Morgado conta que durante um final de semana em Porto Alegre, no começo do projeto, conversou com cada um dos cantores e escolheram o repertório, ele sugeriu aos intérpretes a conservar a sua própria personalidade, tentar não forçar nada, estilisticamente falando, e o resultado ficou satisfatório (ARTISTAS..., 1998).

Realizei uma entrevista estruturada com Gomez, que segundo Lopez-Cano e Opazo (2014) é uma interação verbal constituída por perguntas e respostas, orientadas a uma temática ou objetivos específicos e cada tipo de entrevista requer uma gestão particular na sua preparação.

No dia 10 de março de 2021, por meio de mensagem *inbox* no Facebook, entrei em contato com o artista gaúcho Hique Gomez. Foi feita uma apresentação da pesquisa e ele foi convidado a ser entrevistado. O retorno foi positivo e bem motivado e ocorreu seis dias depois. Isto posto, enviei uma série de perguntas relacionadas ao disco “Porto Alegre canta tangos” e a peça “Tangos e Tragédias”. As respostas foram enviadas por e-mail, no dia 23 de março de 2021.

Para realizar esta coleta de dados, foi elaborada, previamente, uma lista com alguns questionamentos que achei pertinentes ao tema desta pesquisa.

Quando consultado sobre qual era a relação sua relação com o tango, ele respondeu:

“[...] eu tenho uma relação com o tango, mas ele não tem uma relação comigo. Eu sou essencialmente brasileiro. Admiro a elegância deste folclore urbano nascido em Buenos Aires. Reconheço a infinita criatividade musical e de dança. Na Década de 40 e 50 o Tango era uma música pop. Nossos avos e pais tinham esta música como banda sonora de suas gerações antes do Rock. Fiz incursões fazendo uma leitura e uma fusão própria de um artista brasileiro que mora em Porto Alegre, uma ponte equidistante entre São Paulo e Buenos Aires, 1h20min de voo. É o HiperPampa” (GOMEZ, 2021).

Demonstrando que possui respeito e possui conhecimento sobre a música rio-platense.

Quando indagado sobre de que maneira vê o tango no sul do país, ele disse que as milongas estão mais conectadas com o Rio Grande do Sul, que Carlos Gardel era um *gaucho* em música e vestimentas no início de sua carreira e que depois foi o responsável pelo boom do tango chegando a Hollywood assim como Carmen Miranda, afirmando que os folclores brasileiros e portenhos são os mesmos.

Sobre a influência do tango na música popular do estado, ele afirmou:

“[...] o folclore é a natureza se manifestando dentro da expressão humana. É a natureza, mas acima de tudo a natureza humana. O meio ambiente é muito similar na Argentina, Uruguai e Brasil sul. É a mesma fusão étnica. Histórias similares de imigrantes africanos, alemães, italianos, espanhóis e portugueses e todos os outros. A expressão mais básica é a mesma porque o ambiente natural conseqüentemente o tipo humano é o mesmo por isso as manifestações folclóricas são as mesmas” (GOMEZ, 2021).

Neste sentido, no ensaio “A estética do Frio”, Vitor Ramil (2004) afirmou que, numa época que ele encontrava-se morando no Rio de Janeiro, durante o mês de junho, estava seminu, suando, enquanto via no telejornal a chegada do inverno rigoroso no Sul do país, vendo, na tv, os campos cobertos de geada, crianças escrevendo com o dedo no gelo depositado nos vidros dos carros, ao mesmo tempo que o jornalista, que adotara, em tom que quase incredulidade, descrevia as imagens do frio como se retratassem outro país. Em seguida expõe:

Muitos de nós, rio-grandenses, consideravam-se mais uruguaios que brasileiros, outros tinham, em Buenos Aires, um referencial de grande pólo irradiador de informação e cultura mais presente que São Paulo ou Rio de Janeiro. A Produção cultural desses países nos chegava em abundância, o espanhol era quase uma segunda língua. Muitas palavras, assim como muitos costumes, eram iguais. Nossos campos, nossos interiores, que haviam sido um só no passado, continuavam a se encontrar (RAMIL, 2004, p. 14).

Este depoimento de Ramil (2004), vai ao encontro da visão de Massey (1993) de localidade, de que “[...] existe o argumento de que uma maior atenção à variação geográfica, à diferença, é um componente necessário de um projeto social mais amplo de maior compreensão de outras partes do mundo” (MASSEY, 1993, p. 142).

Na sequência da entrevista com Gomez, perguntei a ele como sentiu-se cantando um tango? (no disco “Porto Alegre canta Tangos, ele cantou na faixa nº13 a música “*Por uma cabeça*”, de autoria de Carlos Gardel e Alfredo Le Pera). Ele respondeu:

“[...] eu já era do Tangos e Tragédias. Mas foi a primeira vez que gravei na Argentina com um grupo de tangueros de alto calibre. Eles curtiram. Soube que a faixa até rodava em uma estação de rádio e que haviam comentado sobre quantas interpretações diferentes tinha este clássico e gostavam daquela minha” (GOMEZ, 2021).

Ao ser questionado como o tango se apresenta no espetáculo “Tangos e Tragédias”, replicou:

“[...] O Nico (Nicolaievsky) era o tanguero da dupla. Curtia muito e eu comecei a curtir quando nos encontramos. Fui escutar Piazzolla (que para muitos ortodoxos não é tango). Nós buscamos a estética do tango que era demodê na época. A dramaticidade. O aspecto hiperbólico. A dramaticidade exagerada. Lupicínio Rodrigues vivia este tipo de dramaticidade. As letras de tango eram sobre dramas amorosos. ‘Vingança’, sucesso de Lupi, estourou primeiro como tango em espanhol. É só buscar. Lupi foi talvez o primeiro artista do HiperPampa fundindo estilos brasileiros e argentinos” GOMEZ, 2021).

Aqui nos deparamos em uma das facetas nas quais o tango se manifesta na cultura rio-grandense, na dramaticidade exagerada. Foi a busca de um tipo de estética que o tango possuía que a dupla de T&T se valeu para a idealização de um espetáculo teatral, sem tocar a música tango especificamente, como, Hique relata no seguinte trecho da entrevista:

“[...] A primeira vez que fomos para Buenos Aires foi no Festival Internacional de Tango de Buenos Aires. Chegamos lá e fomos muito bem recebidos. Os hermanos perguntaram ‘muy bien y que tangos ustedes tocan?’ Ficamos nos olhando... e perguntamos, ‘mas tem que tocar tango para estar aqui?’ Tinha!!! Aí eles convidaram um grupo de saxofones chamado Cuatro Vientos. Eles tocaram dois tangos. Depois saiu na imprensa: ‘Tangos y Tragedias, muy elegante, muy inteligente, muy graciosos... pero de tango no hay nada!’ Enfim eles curtiam, mas não como Tango” (GOMEZ, 2021).

Para a análise musical, foi feita uma observação indireta, que é quando a atividade que desejamos estudar não é observada presencialmente, senão, através de vídeo ou áudio (LOPEZ-CANO; OPAZO, 2014).

A análise em questão foi sobre a gravação do tango “Por uma Cabeza” (POR UNA..., 2015) do disco “Porto Alegre canta Tangos” que foi cantada por Hique Gomez.

A primeira observação que chama à atenção é a instrumentação, que não é composta como uma *“orquesta típica”*, o fato de haver baixo elétrico e uma guitarra elétrica, nos remete mais a uma instrumentação que sofreu influência de Astor Piazzolla, o que podemos chamar de novo tango, mas o arranjo e a sentimento da execução pouco lembram o estilo Piazzolliano.

Há uma introdução instrumental, na qual se destaca o bandoneon, a banda acompanha com uma marcação rítmica marcando contratempos que não são característicos do tango tradicional, possui uma sonoridade mais parecida à *pop music*; na cadência, o acorde da dominante que prepara o canto surge com extensões como nona bemol e decimo terceira, acorde que encontra-se na escala dominante diminuta, que é característico do *jazz*, o que nos remete ao novo tango.

Logo surge a voz de Hique Gomez, cantando em espanhol, podemos perceber a fonética do sotaque brasileiro, cujo idioma não possui o som fonético da letra J em espanhol, dando assim, à música, uma característica de hibridismo entre música *pop* com arranjo *jazzístico* de tango. Interpretando de modo natural, sem a impositação característica dos cantores de tango, sem o portamento vocal, exhibe clareza na pronúncia, nota-se tensão na emissão de algumas vogais de acordo com a tessitura da voz. Com uma interpretação teatral e sutil, com finais de palavras cortados e não alongados como realizam os cantores do estilo, surge um híbrido entre tango e música popular brasileira. Acentuações, *staccatos*, *sforzando*, contrastes súbitos entre *forte* e *piano*, são os ornamentos e dinâmicas que mais definem um tango portenho, são deixados de lado para dar assim a conformação de um tango *nómade*³¹ (ZUMTHOR, 1997 *apud* VALENTE, 2012).

4.3 CESAR CASARA (TECLADISTA DA BANDA YANGOS): “TANGOS Y MILONGAS”

Parto, agora, para o terceiro item do roteiro, qual seja, a entrevista estruturada que fiz com Cesar Casara, tecladista da banda Yangos, cujo primeiro disco lançado, em 2009, leva o nome de “*Tangos y Milongas*”.

O propósito da presente entrevista se deu porque a banda, a qual Cesar faz parte, compõe música original e, entre um dos estilos que aparecem nas suas composições, encontra-se o tango. Desta forma, eu pude realizar uma coleta de dados a respeito de quais características apresenta, quais os métodos de composição e como o tango se manifesta na composição de música original do Rio Grande do Sul.

³¹ O conceito de *nomadismo* envolve um processo de transformação contínua, de modo a garantir a sobrevivência dos signos. No caso da música, enquadram-se os mecanismos tradutórios e apropriações que garantem a sua permanência na paisagem sonora (VALENTE, 2012).

A banda Yangos é um quarteto de música instrumental formado em 2005. Composto pelos músicos César Casara, Cristiano Klein, Rafael Scopel e Tomás Savaris, possui forte influência da música latino-americana e regional contemporâneo. O quarteto é conhecido por difundir a música regional gaúcha de uma forma contemporânea. O quarteto apresenta seu trabalho contemplando gêneros musicais de raiz sul-americana como milonga, rasguido-doble, chamamé, tango, *zamba gaúcha* e chacareira.

No Brasil, Yangos já lançou cinco trabalhos em CD e um em DVD: Tangos y Milongas (2009), Às Pampas (2013), Pampa: Pátria de Todos (2016), gravado em parceria com o cantor argentino Dante Ramón Ledesma. O quarto disco, intitulado “Chamamé” (2017), foi indicado à categoria Melhor Álbum de Raízes Brasileiras na 18ª Edição do Grammy Latino.

O trabalho realizado com o cantor Dante Ramon Ledesma, foi indicado ao Prêmio Açorianos³² de Música nas categorias Melhor Álbum Regional, Melhor Intérprete Regional e Melhor DVD, sendo vencedor da categoria Melhor Intérprete Regional. Entre as influências do Quarteto Instrumental Yangos, pode-se citar como principais Astor Piazzolla com o *nuevo tango*.

No dia 2 de março de 2021, por meio de mensagem de *Whatsapp*, entrei em contato com Cesar Casara. Por eu ter sido colega de banda, por um curto período de tempo (dois meses), no verão do ano 2000, da já extinta banda Lucille, que realizava covers de *Rock* e *Soul music*, o contato para a entrevista foi facilitado. A entrevista foi estruturada, previamente elaborada com estudo de caso sobre a banda Yangos, e recebi as respostas no dia 8 de março. As respostas foram gravadas em áudio e foram transcritas.

Sobre o nascimento da Yangos, Cesar conta que a ideia inicial do grupo era tocar tangos, milongas e ritmos de música regional. Logo a seguir, faz um resumo dos caminhos que o grupo escolheu ao longo dos últimos 17 anos:

“[...] ao longo destes 17 anos a gente mudou bastante, principalmente a partir das nossas turnês fora do estado. Nos 5 primeiros anos a gente tocava tango, milonga, valsa, chamamé e chacareira. O que nós mais

³² O Prêmio Açorianos é uma premiação concedida pela Prefeitura de Porto Alegre, através de sua Secretaria de Cultura, para os melhores do ano nas áreas de música, teatro, dança, literatura e artes plásticas e é considerado o mais importante prêmio cultural do estado do Rio Grande do Sul.

ouvíamos nos primeiros 3 anos era Astor Piazzolla, Carlos Gardel, Lucio Yanel, Atahualpa Yupanqui, Raúl Barboza e Chaqueño Palavecino. A gente queria fugir da ideia de música do Rio Grande do Sul, puramente porque queríamos dissociar de um grupo de música gaúcha. Em 2012 no álbum 'Às Pampas' reconstruímos tanto a ideia de sonoridade quanto de visual, colocamos bombacha no figurino e começamos a escutar mais música regional, como Gilberto Monteiro, Yamandú Costa, Dante Ramon Ledesma e Renato Borghetti. Em 2013 gravamos um álbum com o Dante Ramon Ledesma, que conhecemos em um rodeio. Em 2017 lançamos o álbum 'Chamamé', que foi indicado ao Grammy Latino daquele ano. É um álbum de chamamé e rasguido doble, ritmos que nasceram no nordeste da Argentina e sul do Paraguai. Nesta época ouvimos muito Ramón Ayala, Tránsito Cocomarola, Luiz Carlos Borges e Los Imaguare. Fizemos nesta época turnês por todas as regiões do Brasil, Argentina, Uruguai, Colômbia, México e Estados Unidos e gravamos em 2018 'Brasil Sim Senhor', um álbum que ainda tem a raiz gaúcha, mas flerta com muita música brasileira" (CASARA, 2021).

No depoimento constata-se que a banda ouve e tem influência de Carlos Gardel e Astor Piazzolla, entre outros. Ao ser perguntado sobre o processo de composição, o músico declarou: “[...] em princípio era bem em grupo a composição. A gente se reunia muito e acabava compondo em cima de *riffs*³³ que cada um trazia. Hoje nosso processo é mais individual, porém a partir da disponibilização da música para o grupo, cada um tem liberdade para interferir como preferir no arranjo. Já tocamos músicas de autores de fora do grupo, mas optamos valorizar mais as músicas de nós quatro, até pela questão de direitos autorais. A respeito do primeiro disco da banda, Casara admite: “[...] foi o nosso primeiro álbum e uma tentativa de soar menos gauchesco e mais portenho (quem dera!!)”. Aqui podemos observar a intenção da banda de criar tango, mas admitindo que seria uma coisa difícil.

Neste instante, farei uma pequena análise da música “Tanguinho Aquele³⁴” (DANTE..., 2016). Para esta análise, utilizei como referencial teórico o “Curso de Tango” de Horacio Salgán (2001), destacado compositor, arranjador, pianista e professor. “Curso de Tango” é uma espécie de manual desde a perspectiva técnico-musical, no qual, o autor expõe todos os seus conhecimentos sobre a construção do tango e revela seus métodos de trabalho nos seus 83 anos de carreira. É um estudo do tango, com detalhes pianísticos, orquestrais, rítmicos e harmônicos.

³³ *Riff*. Na música, um riff é uma frase que se repete com frequência, geralmente tocada pela seção de acompanhamento. Também é aplicado a uma melodia ou dedilhada, geralmente guitarra, que é repetida em partes da música.

³⁴ Neste link podemos apreciar a composição: https://www.youtube.com/watch?v=ci_UfC0E2OU

Parto para a análise: a música começa com uma introdução de violão em tom menor, com baixo descendente, esta não apresenta características do gênero tango, a banda entra logo depois, com um ritmo em 4/4, com o acordeom executando a melodia, e o acompanhamento realizando uma levada³⁵ marcando os tempos fortes, com a bateria executando um *rufo*³⁶, em fusas, o que lembra uma banda marcial. A primeira vista, a instrumentação se apresenta mais para o lado do novo tango, uma fusão de novo tango com música nativista gaúcha. Não possui contracantos, que, segundo Salgán (2001) são passagens adicionadas a qualquer parte da música, uma vez que esta já tenha sido previamente exposta com clareza.

Na figura seguinte podemos ver esquemas rítmicos que, segundo Salgán (2001) servem de base para outras variantes:



Fonte: elaborada pelo autor (2021).

O ritmo em “quatro” na figura acima é o utilizado pela banda para o acompanhamento. O fraseado do acordeon, carece de elementos de expressão caraterísticos do tango, como *rubati* e antecipações e passagens de enlace por exemplo, o que traz uma sonoridade mais folclórica e menos “tangureira”. Sobre o acordeon, Piazzolla (1988 *apud* AZZI, 2020) afirmou que “possui um som muito alegre, é extrovertido, em cambio o bandoneon é introvertido, foi feito para tocar música triste”. Este comentário, por nada invalida que o tango possa ser tocado com acordeon, criando desta forma, um tango híbrido, nômade.

³⁵ Levada (em música): Alguns elementos musicais fundamentais são denominados de levadas, *grooves* ou ainda claves. Estes elementos mantêm entre si uma relação tão próxima que muitas das vezes utilizamos termos diferentes para designar o mesmo evento. Poderíamos dizer ainda que são os alicerces de toda a música.

³⁶ Rufo de bateria: É basicamente quando se tocam sequencias rápidas de toques no tambor, mais usualmente na caixa. Estas sequencias não são necessariamente alternadas entre os lados direito e esquerdo.

Na parte B, quando modula para tonalidade maior, a melodia nos remete a uma passagem claramente *Piazzolliana*, com ritmo que se assemelha a uma zamba argentina³⁷. A melodia desta sessão, não é semelhante ao tango “Adios Nonino” de Piazzolla, mas nos evoca à passagem mais lírica desta obra. Na cadência, para a entrada da parte B, não apresenta *arrastre*, que, segundo Salgán (2001) é uma espécie de *portamento*³⁸ que antecipa o ataque do acompanhamento. Também não aparece a tradição de acentuar e prolongar, na cadência final, a dominante e não a tônica.

Como podemos ver, o tango, aclimatado no Rio Grande do Sul, “Tanguinho Aquele”, não segue as regras citadas no “Curso de Tango” de Salgán (2001). mas nos traz um ar do tango de Piazzolla mesclado com música tradicional gaúcha, comprovando assim o conceito de tango *nômade* de Zumthor (1997 *apud* VALENTE, 2012).

De volta à entrevista com Casara, ele admite que “[...] Hoje a gente não se enxerga como músicos de tango, mas quando vamos para a Argentina e Uruguai, muita gente nos chama de “tango do sul do Brasil”, então de certa forma tocamos nosso “*tangoyangos*”.

Tanta foi a influência do tango e da milonga portenha na nossa formação que o grupo se chamava “*yTangos*”. A gente justamente tirou o “T” em 2011, pra poder passear por outros ritmos e tocar em palcos de *World Music*, hoje a gente se enxerca como Música de Raiz do Sul do Brasil, que também inclui tango e milonga”. Nesta reposta reveladora de Cesar, podemos perceber como uma audiência, certamente entendedora de tango, argentina e uruguaia, denomina à música do grupo Yangos, “tango do Sul do Brasil”, assim como ele admite grande influência do tango por parte da agrupação.

Quando consultado sobre a influência de Piazzolla na música da banda, Casara respondeu categoricamente:

³⁷ A *zamba* é um gênero musical dançante típico das províncias do norte da Argentina. Foi proposta como a dança nacional da Argentina.

³⁸ Portamento: É uma expressão musical originada principalmente do italiano que denota um deslize vocal entre os dois arremessos e sua emulação de instrumentos como o violino, e é por vezes utilizado alternadamente com antecipação. Também é aplicado a um tipo de *glissando*, bem como para as funções de sintetizadores “*slide*” ou “*bend*”.

“[...] Piazzolla é o Deus da música. Ele dominava o tango clássico na Argentina e revolucionou o mundo da música com seu jeito mágico de compor no bandoneon. Ele revolucionou nos arranjos, na interpretação e nas composições, não tem mais o que falar dele... é só colocar qualquer faixa dele e se deixar levar por tanta genialidade, te leva do choro ao riso e logo depois à raiva e ao delírio em 3 compassos. Hoje a maioria das pessoas nem se dá conta do que ele fez porque ele se misturou ao nome ‘tango’ mas ele na minha opinião foi muito mais que isso, muito mais que um gênero. Piazzolla é o maior de todos” (CASARA, 2021).

Ao ser indagado acerca de como vê o tango no Rio Grande do Sul, ele responde que, sempre que colocam, no cartaz publicitário, que a Yangos incluirá tangos no repertório, os shows atraem grande audiência, mas percebe que a palavra tango, aqui no Sul do Brasil, está mais identificada como dança, “tocar tango aqui sem um casal de bailarinos, é estar sujeito à críticas”. Nesta resposta podemos corroborar o que foi analisado no capítulo 3 deste trabalho, que no Brasil, o tango ocupa um lugar de destaque maior como dança, comprovado por esta pesquisa pela quantidade existente de escolas de dança especializadas no gênero.

Sobre como vê a influência da música tango na música popular do estado, o entrevistado respondeu:

“[...] O tango e a milonga portenha se misturam à música popular do sul. Tanto que, na minha opinião, não existe um gênero de música típico do Sul, é uma grande mistura de sonoridades argentinas, uruguaias, paraguaias e de algumas colônias europeias. Excetuando as músicas mais famosas de Gardel, Piazzolla, Gerardo Matos Rodríguez e tantos outros que se tornaram clássicos, o tango faz parte da nossa sonoridade gaúcha quase ao ponto de não ser percebido como tango. Quando tocamos um tango de nossa autoria, por exemplo, o público o percebe como música regional gaúcha e isso por si só já comprova que está incorporado entre nossos ritmos” (CASARA, 2021).

Neste depoimento, podemos fazer um paralelo com o ensaio de Massey (1993) sobre (trans)localidade:

Pois se tudo isso é assim, então a questão do que se entende por 'a identidade do lugar' deve também ser definida em um contexto mais amplo. Pois as identidades também são formadas em parte pela história de relações com outros lugares. Esses 'links para outros lugares' não nos permitem apenas seguir a fim de descobrir o que está na outra extremidade (embora seja uma prática pedagógica útil função); eles também fazem parte do que dá a qualquer lugar seu caráter (MASSEY, 1993, p. 145).

Para encerrar, deixo aqui o depoimento de Casara sobre como foi a experiência de haver sido nomeado para o Grammy Latino³⁹:

“É difícil ser sintético nessa resposta porque foi realmente muito emocionante. Foi uma experiência que orgulhou e surpreendeu, justamente por trabalharmos de maneira independente, com música instrumental e sem contar com grande visibilidade do público. Me arrisco dizer que, até hoje, menos de 1% da população da nossa cidade saiba que a gente existe, reconheça nosso nome ou nossa música. Sem dúvidas foi a coroação de um momento iluminado, de um trabalho feito com muita seriedade e consciência, no qual tivemos a ajuda do violinista Lucio Yanel em arranjos e produção. Passamos uma semana em Las Vegas, participando, com a nata da música latina, em algumas das maiores casas de eventos do mundo. Nos receberam como representantes do melhor da música de nosso país e, até hoje, temos grandes amigos que fizemos a partir da nomeação. A nomeação, foi além de uma realização particular, foi um incentivo para cada músico que acredita na sua música e que vale a pena tocar aquilo que se ama” (CASARA, 2021).

Na imagem seguinte vemos a formação da banda Yangos:

Figura 22 – Banda Yangos



Fonte: Yangos (2021).

³⁹ *Latin Grammy Awards* (também chamados de *Grammy Latino*) é uma premiação criada para músicos latino-americanos. Foi criada em 2000 pela Academia Latina da Gravação para as melhores produções da indústria fonográfica latino-americana de determinado ano. Trata-se de uma versão latino-americana dos prêmios *Grammy*.

A entrevista com Casara mostrou-se reveladora quanto a conteúdo de informações pertinentes com esta pesquisa.

4.4 OSCAR DOS REIS E ANÁLISE “MUSEMÁTICA” DA MÚSICA “PARIS TANGO”

A seguir, discuto a entrevista estruturada que realizei com Oscar dos Reis, assim como apresento a tabela *musemática* que criei para analisar uma composição deste artista.

O motivo da escolha deste artista se deu porque é um renomado musicista e compositor, é um declarado admirador de Astor Piazzolla e, ademais de já ter gravado um disco somente com obras do músico argentino, algumas das suas composições são tangos estilisticamente porteños ou rio-platenses, motivo que vai ao encontro do meu problema de pesquisa.

Oscar dos Reis, natural de Sertão Santana-RS, nasceu em 1960 e iniciou seus estudos de música com o maestro Antônio Carlos Cunha. Posteriormente buscou aperfeiçoamento na academia *Gnèssins* em Moscou (Russia), onde frequentou as classes dos professores Wiatcheslav Semionov e Friedrich Lips. Estudou na Itália, com o professor ucraniano Wladmir Zubitsky. Participou de seminários com os professores Jeseph Macerollo e Mogens Elegard. Realizou o curso de atualização pedagógica no Centro Internacional de Estudos do Acordeon, em Hondarribia (Espanha).

Em 1999 lançou o Cd Libertango, com obras de Astor Piazzolla, em 2002 lançou o CD Suite Porteña, com composições próprias. Seu trabalho teve o reconhecimento de músicos como Honeyde Bertussi, Edson Dutra, Eleonardo Caffi, Paolo Gandolfi e Raul Barboza.

As composições de dos Reis passeiam pelas sonoridades do Rio Grande do Sul, apresentando chacareiras, vaneras, chamamés, milongas e tangos todos com estilo refinado e harmonias complexas que acrescentam muito a estes estilos musicais.

Tem se apresentado como solista de importantes orquestras, como professor, é responsável por uma nova visão do acordeom, estimulando jovens de todo sul do Brasil. Foi o pioneiro na difusão do bayan, versão russa do acordeon. Segundo o site O Explorador: “Oscar dos Reis é considerado um dos melhores acordeonistas do

mundo, o que se comprova pela espetacular técnica, virtuosismo e extenso currículo” (OSCAR..., 2016).

Na imagem a seguir vemos um retrato do músico Oscar dos Reis:

Figura 23 – Oscar dos Reis



Fonte: Oscar... (2017).

Para esta análise, me baseei no trabalho de Philip Tagg (2012), “Análise musical para não-musos”. O trabalho é um estudo desenvolvido com métodos de análise da música popular. Cito, a seguir, duas categorias de utilização musical e a maneira de registrar o vocabulário popular; segundo Tagg (2012): “Diálogos coloquiais sobre estruturas musicais podem ser coletados tanto etnograficamente quanto por meio de realização de testes de percepção” (TAGG, 2012, p. 11, grifo do autor). Inclusive argumenta:

Descritores conotativos abundantes nos catálogos de música. Ao se estudar padrões regulares de correlação entre estas conotações escritas e elementos estruturais recorrentes em entradas bibliográficas catalogadas de maneira semelhante em diferentes bibliotecas, seria possível tanto ampliar quanto refinar o leque de descritores *estésicos*⁴⁰ do analista.

⁴⁰ *Estésico*: qualifica termos que denotam elementos estruturais basicamente do ponto de vista do efeito de sua percepção (*estesis*), ou seja, o efeito ou conotação recebidos (por exemplo, “*allegro*”, “*legato*”, “*Scotch snap*”, “acorde de espionagem”, “reverberação cavernosa” (TAGG, 2012).

Em nenhuma das duas categorias citadas seria necessário ao usuário ser fluente na descrição *pöiética*⁴¹ de elementos estruturais, ninguém precisa saber o que é, por exemplo, uma sétima diminuta, uma progressão no ciclo de quintas ou o modo *mixolídio* (TAGG, 2012).

Uma tabela *musemática*, é um sistema que Tagg (2012) criou para ser um mapa estrutural de uma música. Para entender a tabela precisamos saber o significado de *musema*, que, segundo Tagg (2012, p. 232):

Um *musema* é uma unidade mínima de significado musical, análogo a um morfema em linguística, 'a unidade básica de expressão musical que na estrutura de um determinado sistema musical não é mais divisível sem destruição de significado'. Os *musemas* podem ser divididos em partes componentes que não são, em si mesmos, significativos no âmbito da linguagem musical, mas são, no entanto, elementos básicos (não unidades) da expressão musical que, quando alterados, podem ser comparados aos fonemas da fala no sentido em que eles alterem o *musema* (morfema) do qual eles fazem parte e, portanto, também pode alterar seu significado.

A repetição *musemática* (repetição de *musemas*) é a simples repetição ao nível da figura curta, frequentemente usada para gerar uma tabela estrutural.

A figura a seguir mostra a ocorrência de 10 *musemas* principais ouvidos em "Paris Tango":

⁴¹ Neste texto, *pöiético* qualifica termos que denotam elementos estruturais do ponto de vista de sua construção (*poiésis*). Esses termos derivam basicamente das técnicas e/ou materiais utilizados para produzir esses elementos (por exemplo, *con sordino*, *glissando*, acorde de sétima da dominante, equivalente a um *string pad* [um *sample* sintetizado do naipe das cordas orquestrais], *phasing*, pentatonicismo não tonal) (TAGG, 2012).

Quadro 1 – “Paris Tango⁴²” (PARIS..., 2017) (Oscar dos Reis): Tabela musemática

E	Intro	Ponte	Ápice	Ponte 2	Ápice 2	Coda	Intro'	Ápice3	Coda 2	Intro''	Solo	Coda 3	Intro''	Final
M	00:00" 00:22"	00:22" 00:34"	00:34" 00:57"	00:57" 1:07"	1:08" 1:29"	1:29" 1:30"	1:31" 1:53"	1:53" 2:35"	2:35" 2:37"	2:37" 3:00"	3:00" 3:42"	3:42" 3:45"	3:45" 4:07"	4:07" 4:16"
←————— Linha temporal —————→														
1														
2														
3														
4														
5														
6														

⁴² Paris Tango pode ser ouvida neste link: <https://www.youtube.com/watch?v=qNgerR8n0zQ>

E	Intro	Ponte	Ápice	Ponte 2	Ápice 2	Coda	Intro'	Ápice3	Coda 2	Intro''	Solo	Coda 3	Intro''	Final
M	00:00" 00:22"	00:22" 00:34"	00:34" 00:57"	00:57" 1:07"	1:08" 1:29"	1:29" 1:30"	1:31" 1:53"	1:53" 2:35"	2:35" 2:37"	2:37" 3:00"	3:00" 3:42"	3:42" 3:45"	3:45" 4:07"	4:07" 4:16"
Linha temporal 														
7														
8														
9														
10														

LEGENDA:

M: Musema

- 1- Frase introdutória
- 2- Violino percussivo
- 3- Lirismo Porteño
- 4- Ponte "Piazzolliana"
- 5- Violino cromático
- 6- Dobra de Acordeom e violino
- 7- Solo
- 8- Ritmo 123-123-12
- 9- Ritmo 123-123-12 c/cimbal dobrado
- 10- Rufo de bateria

Os números dos *musemas* aparecem nas casas da coluna à esquerda e seus nomes na legenda inferior. Cada sessão da música, chamada de episódio, que segundo Tagg (2012) “é uma passagem contendo material distinto como parte de uma sequência maior de eventos” foi apelidada conforme o conteúdo musical. Por exemplo, o episódio chamado “Ponte”, nos arremete a uma passagem musical que serviria como uma ponte para unir a “Intro” e o “Ápice”. A ordem de execução episódica de “Paris Tango” é, portanto, conforme mostrado na figura x: Intro, Ponte, Ápice, Ponte 2, Ápice 2, Coda, Intro’, Ápice 3, Coda 2, Intro”, Solo, Coda 3, Intro” e Final. Logo abaixo dos episódios encontra-se a duração de cada um.

A instrumentação é composta por acordeom, violino, piano, guitarra elétrica, baixo acústico e bateria, esta formação nos remete a o tango novo, modernizado pelo eterno Astor Piazzolla, já com bateria e guitarra elétrica.

A composição exibe uma forte influência de Piazzolla, algo assim como uma espécie de tributo ao compositor argentino, assim como o estilo de composição do mesmo, com episódios contrastantes entre cada um.

A introdução, exibe um padrão rítmico, que fara parte da música toda, derivado da *habanera*, conhecido como o que chegou ao tango pela milonga e nele ficou, o 3-3-2, explicado no capítulo 2.1 deste trabalho, o qual foi uma das mais marcantes características do aclamado compositor argentino. A melodia principal, cromática, com os quatro instrumentos atacando as notas ao mesmo tempo, tocando de forma intensa, nos traz um sentimento de caos, fúria, para dar lugar à ponte, que exibe uma melodia acompanhada, uma passagem melódico-dramática que nos lembra um tanto às passagens melódicas do artista argentino. A seguir, a composição chega no que eu chamei de “ápice”, que seria o momento mais marcante da música, com uma sequência melodicamente lírica, derivada da ponte, para culminar em uma *coda* que leva a composição para uma nova Intro.

As belas melodias exibem texturas muito bem montadas. A composição chega no solo de Oscar dos Reis, no qual podemos apreciar toda a destreza, percepção melódica e virtuosismo do músico gaúcho.

O repertório de cada um influencia o discernimento de igualdades e diferenças. Do meu estreito repertório de escutas, vieram principalmente quartetos do mestre maior de Piazzolla, Alberto Ginastera (1916-1983), do qual ele foi aluno por seis anos, à memória os quartetos de corda.

Na entrevista, que realizei com o artista gaúcho, a traves do *inbox* do Facebook, este argumenta que: “[...] a música de Piazzolla me toca profundamente, além disso, foi pensada para um instrumento que se assemelha ao meu. Sem falar que, na minha opinião, o tango é a mais requintada forma de música popular que existe”. Nesta resposta, aprecia-se a admiração do compositor pela música de Piazzolla.

Quando consultado sobre de que forma vê o tango no Rio Grande do Sul, dos Reis admite: “O tango já foi uma música muito presente no Rio Grande do Sul, era comum as orquestras de tango realizarem turnês pelo estado, hoje isso não acontece”.

Como pudemos apreciar, “Paris Tango” apresenta harmonias complexas, passagens cromáticas, vozes dobradas e melodias compostas com extremo bom gosto. O músico exhibe destreza no seu instrumento, o bayan, uma versão russa do acordeon, um instrumento de difícil execução, que segundo o músico “[...] é semelhante ao bandoneon. O bayan se caracteriza pelo sistema *free bass*, ou seja, notas livres na mão esquerda, abrangendo uma extensão de quatro oitavas. O acordeon tradicional limita a mão esquerda a solos que não ultrapassem uma oitava”. Sobre o bandoneon, Nadia Boulanger (1954 *apud* AZZI, 2020) disse à Piazzolla que “Stranvinsky admirava suas virtudes e era o único instrumento que Hindemith não conseguia tocar”.

4.5 FÁBIO VERARDI: “QUE SEA TANGO”

Passo, finalmente, à apresentação e análise da entrevista com o idealizador e apresentador do programa de rádio “*Que Sea Tango*”, cujas características foram apresentadas no capítulo 3 desta pesquisa. O motivo da escolha desta personalidade para ser entrevistada, se deu porque é brasileiro, conhecedor de tango e idealizador e apresentador de um programa de rádio dedicado exclusivamente ao tango.

No dia 16 de setembro de 2020, por meio de mensagem *inbox* no Facebook, entrei em contato com Verardi. Foi realizada uma apresentação da pesquisa e ele foi convidado a ser entrevistado. O retorno foi positivo cordial. Foi enviada uma entrevista estruturada, no dia 20 de setembro, com alguns questionamentos importantes para o conteúdo deste trabalho.

Quando perguntado sobre de que forma vê o tango no Rio Grande do Sul, Verardi respondeu: “[...] vejo no RS o tango em duas vertentes, a da dança e a da música, com públicos muito diferentes” (VERARDI, 2020). Como podemos comprovar

nesta pesquisa, a dança apresenta-se de forma marcante no estado, independente da música como forma de espetáculo.

Assim que, consultado a respeito de que se consegue sentir a influência do tango na música popular no estado ele expressou que: “[...] *o tango influencia a música popular do Sul pelo tamanho do seu espectro. A força do tango orientou muitas tendências musicais de um passado próximo. O Tango se manifesta claramente no ritmo musical de inúmeras composições gaúchas*” (VERARDI, 2020). Este dado revela-se transcendental para esta pesquisa, por ser a visão de uma pessoa que trabalha com o gênero no estado e apresenta conhecimento sobre o poder da comunicação através do rádio.

Ao ser consultado como radialista, de que maneira percebia o gosto do ouvinte gaúcho a respeito do tango, certificou que “[...] ouvinte gaúcho, em sua maioria, prefere o clássico do passado. Já os ouvintes mais ligados a outras artes, apreciam as novidades. A maioria prefere os clássicos originais, os mais jovens ou conectados a outras artes gostam de Piazzolla e novidades. Já os tangos em português são do gosto dos mais velhos”.

Logo perguntei se conhecia artistas brasileiros, argentinos ou uruguaios que trabalhassem com tango no Rio Grande do Sul, Verardi nomeou a Roberto Pinheiro, Mano Monteiro e Carlitos Magallanes, como exemplos de pessoas que trabalham com o tango realizando shows no estado, assim como “[...] *El Arranque, a Orquestra Típica ‘Andariega’, a ‘Orquestra Típica Autentica Milonguera’, Dolores Soláe, Los Herederos Del Compas são exemplos na argentina*”. Aqui mais um dado significativo para este trabalho, corroborando a existência de um mercado de shows para o gênero rio-platense no Rio Grande do Sul, assim como afirmou conhecer o letrista gaúcho de tango uruguaio de nascimento e brasileiro por opção Raul Iturria.

Na imagem a seguir vemos um retrato do apresentador Fábio Verardi:

Figura 24 – Fábio Verardi



Fonte: Verardi (2020).

Procurei, ainda, realizar entrevistas com o compositor Vitor Ramil, o violonista Yamandú Costa e com o acordeonista Carlos Magallanes, mas não obtive retorno às minhas tentativas de contato.

Portanto, neste capítulo tentei apresentar e compreender as (in)fluências da música rio-platense no estado do Sul do Brasil, através de análises sobre a criação e a execução de alguns artistas locais do passado e atuais. Longe de pretender ser definitivo nas opções possíveis entre estes trânsitos, empréstimos e apropriações (trans)locais do tango, trata-se de uma tentativa de trazer luz às especulações, apriorismos e máximas sem o rigor e o cuidado das abordagens etno/musicológicas. Com certeza, estudos que deverão ser continuados por mim e por outros pesquisadores musicais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para elaborar as considerações finais, é válido retomar os objetivos que sinalizei como ponto de partida para desenvolvermos a nossa pesquisa. Na introdução, citei, como objetivo geral, investigar o tango, como música popular urbana no Cone Sul e suas (re)sonâncias na música popular do Rio Grande do Sul, de que forma se manifesta e como se faz presente na cultura, além do consumo e recepção do público do sul do país. Como objetivos específicos, também foram catalogados os seguintes pontos, quais foram: 1) compreender a evolução do tango, seus aspectos socioculturais históricos e atuais; 2) analisar como se deu/dá a recepção e o consumo do tango tradicional, novo tango e eletrotango em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul (mídias, shows e casas noturnas); 3) identificar as (in)fluências na música popular do sul do Brasil (criação e execução).

De fato, através da evolução do presente estudo, foi possível atender, no capítulo 3, o objetivo específico “analisar como se deu/dá a recepção e o consumo do tango tradicional, novo tango e eletrotango em Porto Alegre e no Rio Grande do Sul” através de uma pesquisa quanti/qualitativa. Entendemos como o tango, na sua condição de errante da música urbana rio-platense contribuiu para o surgimento de outros mundo afora, neste caso, especificamente no Rio Grande do Sul, assim como o fato deste estado possuir uma cultura que se assemelha com a rio-platense, muito embora em diálogo com o centro/norte do Brasil, por causa da proximidade, do clima e dos costumes semelhantes aos do Rio da Prata. Com isto corroboramos o pensamento de Massey (1993) que a abordagem da noção de localidade torna qualquer forma de traçar limites difícil, em vez disso, locais são mais bem concebidos como redes de relações sociais.

Através de uma netnografia, comprovamos a existência de grande procura do tango mais como dança do que como música, como a existência de inúmeras escolas nas quais o tango é ensinado como baile, assim como a existência de programas de rádio dedicados exclusivamente ao tango, o que prova a existência, também, de um público consumidor ouvinte do gênero. Conseguimos desfazer o “mau entendimento” de qual seria o primeiro tango a ser gravado, se foi em Porto Alegre ou em Buenos Aires, através da compreensão do que o argentino considera o primeiro “verdadeiro” tango gravado, no sentido de conteúdo, ideologia e temática da letra, que seria o nascimento do subgênero “tango canção”, que, segundo os musicólogos argentinos nasceu com

“*Mi Noche Triste*” em 1917, e não seria “*El Chamuyo*”, tango gravado por Canaro, em Porto Alegre em 1915, já que, como pudemos ver nesta pesquisa, existem tangos já gravados por argentinos desde 1905. Atestamos que o tango, como música, mante-se vivo, com a existência de artistas que o executam e festas, casas de shows e, ainda, a realização de concertos de orquestras, como a OSPA (Orquestra sinfônica do Rio Grande do Sul), com repertórios que contêm tangos exclusivamente.

À frente destas considerações, no capítulo 4, mediante uma pesquisa qualitativa, pudemos investigar o nosso segundo objetivo específico, identificar as (in)fluências na música popular do Sul do Brasil (criação e execução). Por meio de uma análise de partituras, fomos capazes de ver como um mesmo tango, produzido no Brasil para brasileiros difere da mesma peça produzida na Argentina para argentinos. O tango elaborado aqui preserva um caráter particular.

Ademais, vimos que o tango não precisa apenas manifestar-se como dança ou como música no Sul do Brasil, ele se manifesta no campo da criação, num apelo para a feição humorística. Graças à entrevista realizada com o coautor do espetáculo musical humorístico Tangos & Tragédias, Hique Gomes, vimos que eles buscaram, no tango, a sua estética.

Por meio de análises musicais vindas dos estudos de música popular, como a análise musical para “não musos”, comprovamos que o tango feito no Rio Grande do Sul apresenta características próprias, traz as raízes rio-platenses, mas exhibe aspectos da cultura local, apresenta (in)fluências tanto da música quanto dos costumes gaúchos.

Podemos, da mesma forma, apreciar e pensar sobre a composição de um belíssimo tango de um artista local, Oscar dos Reis, interpretado, com o acordeon, instrumento desqualificado para tocar tango por ser “alegre”, segundo o maior artista de tango que já existiu, Astor Piazzolla. “Paris Tango” apresenta personalidade própria, beleza melódica e harmonia complexa, o acordeon bayan provou sim possuir personalidade tangureira.

Ao elaborar tais considerações, entendo que meu problema de pesquisa: como o tango, como música urbana do cone sul, se manifesta na música popular do Rio Grande do Sul foi resolvido. Acredito que cada estudo é um novo passo ou recomeço de uma abertura de um pensamento para o novo, permitindo assim, um movimento dinâmico em direção a uma ampliação da visão entre a música e o ouvinte. Desta

forma, continuo traçando futuros caminhos para que esta pesquisa possa se desdobrar em um projeto a ser submetido no Mestrado, na área da (Etno)musicologia.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS CIENTÍFICOS

AGUIAR, Jacqueline Gomes de. A pesquisa etnográfica online em tempos de cultura da convergência. *Revista observatório*, Palmas, v. 5, n. 6, p. 109-131, out. 2019.

Disponível em:

<https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/observatorio/article/view/6930>.

Acesso em: 09 maio 2021.

BRESLER, Liora. Pesquisa qualitativa em educação musical: contextos, características e possibilidades. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 15, n. 16, p. 07-16, mar. 2007. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/286/216>. Acesso em: 08 maio 2021.

GALLWAS, Florentine. ELETROTANGO. Um novo gênero com elementos tradicionais. *Revista USP*, [S. l.], n. 91, p. 129-138, 2011. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i91p129-138. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/34859>. Acesso em: 8 maio. 2021.

LISKA, Maria Mercedes. Las transgresiones del tango electrónico: condiciones sociales contemporáneas y valoraciones estéticas en los bordes del tango. *Revista musical chilena*, Santiago, v. 70 n. 225, p. 50-72, jun. 2016. Disponível em:

[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000100002&lng=es&nrm=iso)

[27902016000100002&lng=es&nrm=iso](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902016000100002&lng=es&nrm=iso). Acesso em: 08 maio 2021.

MASSEY, Doreen. Questions of Locality. *Geography*, [s. l.], v. 78, n. 2, p. 142-149, abr. 1993. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40572496>. Acesso em: 08 maio 2021.

PESAVENTO, Sandra Jatalhy. A cor da Alma: ambivalências e ambiguidades da identidade nacional. *Ensaio FEE*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 123-133, 1999.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Pesquisa quantitativa e pesquisa qualitativa: Perspectivas para o campo da etnomusicologia. *Claves*, João Pessoa, n. 2, p. 87-98, nov. 2006. Disponível em:

<https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2719/2324>. Acesso em: 08 maio 2021.

DISSERTAÇÕES, TESES E TRABALHOS DE CONCLUSÃO DE CURSO

KERBER, Alessandro Mario. **Representações das identidades nacionais argentina e brasileira nas canções interpretadas por Carlos Gardel e Carmen Miranda (1917-1940)**. 2007. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre,

2007. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/15750>. Acesso em: 08 maio 2021.

ROMERO, Avelino. **Buenos Aires, história e tango**: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”. 2012. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/13285>. Acesso em: 08 maio 2021.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **A “Casa A Electrica” e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil**: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. 2011. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/28678>. Acesso em: 08 maio 2021.

SILVA, Gabriela Sanders da. **Tango**: um olhar sobre o processo de ensino. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Dança) – Escola de Educação Física, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/87647?locale-attribute=es>. Acesso em: 09 maio 2021.

WERNER, Kênia Simone. **Entre cabarés, noites líricas e rádios porto-alegrenses**: a trajetória do músico Roberto Eggers (1899-1984). 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <https://1library.org/document/oy8g180z-cabares-liricas-radios-alegrenses-trajetoria-musico-roberto-eggers.html>. Acesso em: 08 maio 2021.

DOCUMENTÁRIOS

A LINHA fria do horizonte. Direção de Luciano Coelho. [S. l.]: Olho vivo; Linha Fria filmes, 2011 DVD (1 h 57 m), son., color.

PIAZZOLLA: Los años del tiburón. Direção de Daniel Rosenfeld. 2018. [S. l.]: Ideale Audience; Daniel Rosenfeld Dilms, 2018. 1 DVD (1 h 34 m), son., color.

FONTES DE INTERNET

"EL CHAMUYO" - Tango - Francisco Canaro - 1915. [S. l.: s. n.], 17 out. 2019. 1 vídeo (2 min 59 s). Publicado pelo canal Eduardo Paz Fraga. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=oCtJo9tSNu0>. Acesso em: 08 maio 2021.

¡QUE SEA TANGO. **Página inicial**. 2020. Facebook: ¡Que Sea Tango. Disponível em: https://www.facebook.com/Que-Sea-Tango-102990925202277/?ref=page_internal. Acesso em: 08 maio 2021.

11 DE JULIO - Día Nacional del Bandoneón. *In*: BUENOS Aires ciudad. Buenos Aires, 11 jul. 2017. Disponível em: <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/11-de-julio-dia-nacional-del-bandoneon>. Acesso em: 07 maio 2021.

A CASA Eléctrica - o filme. [S. l.: s. n.], 24 nov. 2020. 1 vídeo (1 h 49 min 21 s). Publicado pelo canal GUFFO (só guffo mesmo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=71vkgU2uVlk>. Acesso em: 08 maio 2021.

ABADI, Sonia. El Tango: de expresión popular a red socio-cultural. *In*: WAYBACK machine. [S. l.], 23 mar. 2009. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20090323073612/http://www.pensamientoenred.com.ar/articulo05.htm>. Acesso em: 09 maio 2021.

ANTOLOGÍA del Tango Rioplatense, Vol. 1. [S. l.: s. n.], 08 jan. 2016. 16 vídeos. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?app=desktop&list=OLAK5uy_kEveEI29KJEkpNZvL3nNVAFP0djkIB5ho. Acesso em: 08 maio 2021.

ARTISTAS de Porto Alegre grabaron un disco de música ciudadana. **Clarín**, Buenos Aires, 18 mar. 1998. Disponível em: https://www.clarin.com/espectaculos/gauchos-tangueros_0_HydgFP1Jlhg.html. Acesso em: 08 maio 2021.

ASTOR Piazzolla. *In*: Harmonia produções. [S. l.], 17 set. 2018. Disponível em: <https://harmoniaproducoes.blog.br/astor-piazzolla/>. Acesso em: 08 maio 2021.

ASTOR Piazzolla: homenajes a 100 años de su nacimiento. *In*: MINISTERIO de cultura argentino. Buenos Aires, 09 mar. 2021. Disponível em: <https://www.cultura.gob.ar/astor-piazzolla-homenajes-a-100-anos-de-su-nacimiento-10232/>. Acesso em: 08 maio 2021.

ATILIO Stampone Cronología – Concepto (1972). *In*: SPOTIFY. [S. l., 202??]. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3kkHTLhj9mdizuJ3KkAZJM>. Acesso em: 08 maio 2021.

BETANCOURT, Jackelyn del Valle Bastidas. La cultura de pueblos, como instrumento de transformación social en su relación Hombre - Sociedad – Naturaleza. *In*: MONOGRAFIA.Com. [S. l., 2011]. Disponível em: <https://www.monografias.com/trabajos89/cultura-pueblos/cultura-pueblos.shtml#top>. Acesso em: 08 maio 2021.

BINDA, Enrique. ¿Tango rioplatense o tango argentino? *In*: TODO tango. [S. l., 2020]. Disponível em: <https://www.todotango.com/historias/cronica/212/Tango-rioplatense-o-tango-argentino/>. Acesso em: 09 maio 2021.

BLAYA, Ricardo García. Reflexiones sobre los orígenes del tango. *In*: [S. l., 2020]. Disponível em: <https://www.todotango.com/historias/cronica/103/Reflexiones-sobre-los-origenes-del-tango/>. Acesso em: 07 maio 2021.

BUENOS Aires 8 - Piazzolla (Full álbum). [S. l.: s. n.], 11 set. 2021. 1 vídeo (39 min 22 s). Publicado pelo canal acqua records. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=SNJ7z5Z_xjM. Acesso em: 08 maio 2021.

CARLOS Gardel - Yira Yira (1930). [S. l.: s. n.], 02 dez. 2020. 1 vídeo (3 min 22 s). Publicado pelo canal Carlos Gardel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=sGjyPYqsYdg>. Acesso em: 07 maio 2021.

CASAK, Andrés. El recuerdo de Pichuco. *In*: WAYBACK machine. [S. l.], 29 out. 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20131029212323/http://www.elortiba.org/troilo.html>. Acesso em: 07 maio 2021.

CD PORTO Alegre Canta Tangos – 1998. *In*: AMAZON Brasil. [S. l., 2021]. Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Cd-Porto-Alegre-Canta-Tangos/dp/B081NMPKPJ>. Acesso em: 08 maio 2021.

CD PORTO Alegre Canta Tangos. *In*: IMMUB. [S. l., 2021]. Disponível em: <https://immub.org/album/porto-alegre-canta-tangos>. Acesso em: 08 maio 2021.

COMPANHIA DE DANÇA CLÉBER BORGES. **Página inicial**. Porto Alegre, [2013]. Facebook: Companhia de Dança Cléber Borges. Disponível em: <https://www.facebook.com/Companhia-de-Dan%C3%A7a-Cl%C3%A9ber-Borges-444321838980625/?fref=ts>. Acesso em: 08 maio 2021.

CONTRAPUNTO de payadores: Nicolás Membriani y Luis Genaro en Fiesta Gaucha. [S. l.: s. n.], 26 out. 2011. 1 vídeo (5 min 29 s). Publicado pelo canal fiestagaucha. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=__8UtEIQmiY. Acesso em: 07 maio 2021.

DANTE Ramon Ledesma & YANGOS - Tanguinho Aquele - ao vivo em Caxias do Sul. [S. l., s. n.], 18 abr. 2016. 1 vídeo (5 min 01 s). Publicado pelo canal YANGO. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=ci_UfC0E2OU. Acesso em: 08 maio 2021.

EL FAROL 855. **Página inicial**. Porto Alegre, [2021?]. Facebook: @elfarol855. Disponível em: <https://www.facebook.com/elfarol855/?fref=ts>. Acesso em: 08 maio 2021.

FERRARETO, Luiz Artur. Os 85 anos do rádio no Rio Grande do Sul. *In*: UMA HISTÓRIA do rádio no Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009. Disponível em: <http://www.radionors.jor.br/search/label/Anos%201920>. Acesso em: 08 maio 2021.

GERCHMANN, Léo. Músicos gaúchos gravam disco de tango na Argentina. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 25 mar. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq25039831.htm>. Acesso em: 08 maio 2021.

HISTORY of Tango – Part 6: Orquesta Típica. It's origins. *In*: ESCUELA de Buenos Aires de tango. Buenos Aires, [2016]. Disponível em: <https://escuelatangoba.com/marcelosolis/history-of-tango-part-6/>. Acesso em: 07 maio 2021.

HOME. *In*: PIAZZOLLA 100. Buenos Aires, c2021. Disponível em: <https://www.piazzolla100official.com/>. Acesso em: 07 maio 2021.

<https://www.facebook.com/media/set/?vanity=milonganapracaf Florianopoliscbrasil&set=a.607977439776401>. Acesso em: 08 maio 2021.

KIRINUS E NUNES CENTRO DE DANÇA. **Página inicial**. Porto Alegre, [2014]. Facebook: @kirinusenunes. Disponível em: <https://www.facebook.com/kirinusenunes?fref=ts>. Acesso em: 08 maio 2021.

KURTZMAN, Neil. Carlos Gardel. *In*: MEDICINE opera. [S. l.], 31 jan. 2010. Disponível em: <https://medicine-opera.com/2020/01/carlos-gardel/>. Acesso em: 07 maio 2021.

MAPA platino de Porto Alegre. *In*: TANGO 30. Porto Alegre, [2021]. Disponível em: <https://tangotrinta.wordpress.com/mapa-platino-de-porto-alegre/>. Acesso em: 08 maio 2021.

MI NOCHE Triste (1917) - Carlos Gardel /Jose Ricardo (guitarra). [S. l.: s. n.], 07 out. 2009. 1 vídeo (3 min 06 s). Publicado pelo canal elgardeliano20. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=IRnQ6Ha9yMA>. Acesso em: 08 maio 2021.

MILONGA NA PRAÇA. **Fotos**. Porto Alegre, [2020]. Facebook: @milonganapracaf Florianopoliscbrasil. Disponível em: <https://www.facebook.com/media/set/?vanity=milonganapracaf Florianopoliscbrasil&set=a.607977439776401>. Acesso em: 08 maio 2021.

ODEON SNACK BAR. **Página inicial**. Porto Alegre, [2012]. Facebook: @BarOdeonPoa. Disponível em: <https://www.facebook.com/BarOdeonPoa?fref=ts>. Acesso em: 08 maio 2021.

OSCAR dos Reis estará na 16ª Audição de Acordeon e Show. **Diário da manhã**, Passo Fundo, 01 dez. 2017. Disponível em: <https://diariodamanha.com/noticias/oscar-dos-reis-estara-na-16a-audicao-de-acordeon-e-show/>. Acesso em: 08 maio 2021.

OSCAR dos Reis, virtuoso acordeonista gaúcho, é reconhecido como instrumentista e compositor. *In*: O EXPLORADOR. [S. l.], 20 out. 2016. Disponível em: <http://www.oexplorador.com.br/oscar-dos-reis-virtuoso-acordeonista-gaicho-de-caxias/>. Acesso em: 08 maio 2021.

OSPA live - Concertos de Música de Câmara ao VIVO - 20a. Edição. Porto Alegre [S. n.], 12 set. 2020. 1 vídeo (1 h 03 min 127 s). Publicado pelo canal OSPA. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=NUhE5pw_igs&list=PLOHfxqNM27JnL7MPuzMc4j94dGE0LUmJN&index=20. Acesso em: 08 maio 2021.

PÁGINA inicial. *In*: AQUÍ me quedo. Porto Alegre, [2012]. disponível em: <http://aquimequedo.com.br/>. Acesso em: 08 maio 2021.

PÁGINA inicial. *In*: CASA de Tango Desde el Alma. Porto Alegre, [2014]. disponível em: <http://casadetangodesdelalma.blogspot.com/>. Acesso em: 08 maio 2021.

PÁGINA inicial. *In*: TANGO 30. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://tangotrinta.wordpress.com/>. Acesso em: 08 maio 2021.

PARIS tango. [S. l, s. n.], 19 mar. 2017. 1 vídeo (4 min 30 s). Publicado pelo canal Oscar dos Reis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=qNgerR8n0zQ>. Acesso em: 08 maio 2021.

PIAZZOLLA y su Quinteto. *In*: EL ASTORNAUTA. [S. l., 20??]. Disponível em: <http://elastornauta.blogspot.com/p/piazzolla-y-su-quinteto.html>. Acesso em: 07 maio 2021.

PIAZZOLLA, Astor. *In*: ENCYCLOPEDIA.COM. [S. l.], c2019. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-popular-and-jazz-biographies/astor-piazzolla>. Acesso em: 07 maio 2021.

PIMENTEL, Clivonice Cascaes. **La milonguita convida a todos para a sua milonga!!!** Porto Alegre, 17 jun. 2015. Facebook: Clivonice Cascaes Pimentel. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1080054355341596&set=gm.839219496154018&type=1&theater>. Acesso em: 08 maio 2021.

PINSÓN, Néstor. Mi noche triste - “Mi noche triste”, el tango-canción. *In*: TODO tango. [S. l., 2020]. Disponível em: <https://www.todotango.com/historias/cronica/188/Mi-noche-triste-Mi-noche-triste-el-tango-cancion/>. Acesso em: 08 maio 2020.

POR UMA cabeça. [S. l, s. n.], 24 fev. 2015. 1 vídeo (3 min 10 s). Publicado pelo canal Hique Gomez - Tema. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=wDcuBJAtvb0>. Acesso em: 08 maio 2021.

PRÊMIO Açorianos de Dança 2012 divulga ganhadores. **Jornal do Comércio**, Porto Alegre, 19 dez. 2012. Disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=111687>. Acesso em: 08 maio 2021.

PROGRAMA sempre tangos completa um ano pela 1080 AM. *In*: PORTAL press. Porto Alegre, 30 maio 2018. Disponível em: <http://revistapress.com.br/revista-press/destaque/programa-sempre-tangos-completa-um-ano-pela-1080-am/>. Acesso em: 08 maio 2021.

RADIOSUL NET. **Página inicial**. Porto Alegre, 2011. Facebook: @Radiosulnet. Disponível em: <https://www.facebook.com/Radiosulnet/>. Acesso em: 08 maio 2021.

REALEJO (dicionário). *In*: MERCADO negro antiguidades. Porto Alegre, [2021]. Disponível em: <http://mercadonegroantiguidades.com.br/realejo/>. Acesso em: 07 maio 2021.

ROCHA, Tiago. Um panorama da história do tango. *In*: PRESTO.mus.br. [S. l.], 21 jan. 2017. Disponível em: <https://prestopartituras.wordpress.com/2017/01/27/panorama-do-tango/>. Acesso em: 07 maio 2021.

ROQUE Araújo Vianna entrevista Washington Gularte. [S. l.: s. n.], 02 maio 2018. 1 vídeo (35 min 17 s). Publicado pelo canal Washington Gularte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=WpRBbu7TdUA>. Acesso em: 08 maio 2021.

SEMPRE TANGOS PORTO ALEGRE. **Página inicial**. [2017]. Facebook: @sempretangos. Disponível em: https://www.facebook.com/sempretangos/?ref=page_internal. Acesso em: 08 maio 2021.

SEPULTAMENTO de Nico Nicolaiewsky será aberto ao público. **Jornal NH**, Novo Hamburgo, 08 fev. 2014. Disponível em: https://www.jornalnh.com.br/_conteudo/2014/02/noticias/rio_grande_do_sul/14688-sepultamento-de-nico-nicolaiewsky-sera-aberto-ao-publico.html. Acesso em: 08 maio 2021.

STARNA, Gabriel. **Astor de Buenos Aires**. [S. l, s. n.], 16 nov. 2012. 1 vídeo (55 min 27 s). Publicado pelo canal Gabriel Starna. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=2ZdPhYOOsBo>. Acesso em: 08 maio 2021.

TANGO BRASIL. **Página inicial**. Porto Alegre, [2015]. Facebook: @tangobr. Disponível em: <https://www.facebook.com/tangobr>. Acesso em: 08 maio 2021.

TANGO NA RUA PORTO ALEGRE. **Página inicial**. Porto Alegre, [2015]. Facebook: @tangonaruaportoalegre. Disponível em: <https://www.facebook.com/tangonaruaportoalegre/>. Acesso em: 08 maio 2021.

TANGO NO CCEV. **Página inicial**. Porto Alegre, [2020]. Facebook: Tango no CCEV. Disponível em: <https://www.facebook.com/tangocceev?fref=ts>. Acesso em: 09 maio 2021.

TANGO. *In*: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [San Francisco: Wikimedia Foundation], [20??]. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Tango#/media/Archivo:An%C3%ADbal_Troilo,_Francisco_Canaro,_Jos%C3%A9_Razzano,_Enrique_Santos_Disc%C3%A9polo_y_Osvaldo_Fresedo_1944.jpg. Acesso em: 07 maio 2021.

TANGOS e Tragédias na Praça da Matriz - DVD Completo com Extras. Porto Alegre [S. n.], 05 set. 2020. 1 vídeo (1 h 20 min 32 s). Publicado pelo canal A Sbornia Kontr'Atracka. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=vk3z9jTYmD0>. Acesso em: 08 maio 2021.

TCHE TANGO. **Página inicial**. Porto Alegre, [2015]. Facebook: @tchetango. Disponível em: <https://www.facebook.com/tchetango/>. Acesso em: 08 maio 2021.

VALENTIN CRUZ - TANGUERA DANZA. **Página inicial**. Porto Alegre, [2013].
Facebook: @tangueravalentincruz. Disponível em:
<https://www.facebook.com/tangueravalentincruz/?fref=ts>. Acesso em: 08 maio 2021.

VERARDI, Fábio. **[Fotografia Fábio Verardi]**. [S. l.], 17 abr. 2020. Instagram:
@_fabioverardi_. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B_GTgt2F5fp/.
Acesso em: 08 maio 2021.

VISCONTI, Eduardo. 100 años de “Mi noche triste”, el primer tango canción (1917-1927). *In*: BUENOS Aires Ciudad. Buenos Aires, ago. 2017. Disponível em:
<https://www.buenosaires.gob.ar/museocasacarlosgardel/notas-de-interes/100-anos-de-mi-noche-triste-el-primer-tango-cancion-1917-1927-por-eduardo>. Acesso em: 08 maio 2021.

YANGOS. *In*: Dia da Música. [S. l.], c2021. Disponível em:
<https://www.diadamusica.com.br/yangos>. Acesso em: 08 maio 2021.

LIVROS

ALONSO, Alberto. **La cumparsita**: historia del famoso tango y de su autor. Montevideo: Mosca Hnos., 1966.

ANDRADE, Mario de. **Música, doce música**. São Paulo: Melo Martins, 1963.

AZZI, Maria Susana. **Astor Piazzolla**. Buenos Aires: El Ateneo, 2020. *E-book*.

BENEDETTI, Héctor. **Nueva historia del tango**: de los orígenes al siglo XXI. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015. *E-book*.

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Movimento, 1984.

FERNANDES, Hélio de Almeida. **Tango**: uma possibilidade infinita. Rio de Janeiro: Bom texto, 2000.

GOBELLO, José. **Nuevo diccionario lunfardo**. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

GRÜNEWALD, Jose Lino. **Carlos Gardel, Lunfardo e tango**. São Paulo: Nova Fronteira, 1994.

LINK, Kacey; WENDLAND, Kristin. **Tracing tangueros**: argentine tango instrumental music. Oxford: Oxford University Press, 2016.

LOPEZ-CANO, Rubén, OPAZO, Úrsula San Cristóbal. **Investigación Artística em Música**: Problemas, métodos, experiências y modelos. Barcelona: ESMUC, 2014.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

PALACIOS, Ariel. **Os Argentinos**. São Paulo: Contexto, 2015.

PELINSKI, Ramón. **Donde estás, corazón?** O tango no Brasil, o tango do Brasil. Rio de Janeiro: Via Lettera, 2012.

PIAZZOLLA, Diana. **Astor**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1987.

RAMIL, Vitor. **Estética do frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

SALAS, Horacio. **El tango**. Buenos Aires: Planeta, 2009.

SALGÁN, Horácio. **Curso de Tango**. Buenos Aires: Fuego Lento Ediciones, 2001.

STREGA, Enrique Alberto. **Bossanova y nuevo tango: una historia de Vinicius a Astor**. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

TAGG, Philip. **Music`s meanings: a modern musicology for non-musos**. New York & Huddersfield: The Mass Media Music Scholars' Press, 2012. *E-book*.

THIOLLENT Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1986.

VALENTE, Heloisa. **Donde estás, corazón?** O tango no Brasil, o tango do Brasil. Rio de Janeiro: Via Lettera, 2012.

VEDANA, Hardy. **A Casa Elétrica e os discos gaúchos**. Porto Alegre: SCP, 2006.

ZUCCHI, Oscar. **El Tango, el Bandoneón y sus Intérpretes**. Buenos Aires: Corregidor. 1998.

MATÉRIAS DE JORNAL IMPRESSO

BAILE do confinamento. **Zero Hora**, Porto Alegre, 15 jul. 2020.

TEXTOS EM ANAIS DE CONGRESSOS

AHARORIÁN, Coriún. Que pasó com el tango? *In*: Congresso da IASPM-LA, 05., 1998. **Anais** [...]. Buenos Aires: IASPM-LA, 2005.

SANTOS, Leonardo José Maturana dos; BARROS, Luciana Oliveira. A estruturação histórica do tango argentino: uma análise de 1850 a 1890. *In*: Congresso Brasileiro de História do Esporte, Lazer e Educação Física, 06., 1998. **Anais** [...]. Rio de Janeiro: Universidade Gama Filho, 1998.

WERNER, Kênia Simone. Tangos argentinos nos anos 1920: sua popularização no Rio Grande do Sul e sua sonoridade brasileira. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/3149>. Acesso em: 08 maio 2021.