

Música e História no filme “Tangos – O Exílio de Gardel”

Marcel de Oliveira Souza

Scheylla Tizatto dos Santos

Escola de Comunicações e Artes/USP

Universidade Federal de Santa Catarina

Os projetos de Estado na América Latina, entre as décadas de 1960 e 1990, foram marcados por uma série de políticas restritivas, entre elas, pela tríade, repressão, censura e violência. Essas ações, que são considerados desdobramentos da ascensão dos regimes ditatoriais, estão inscritas em uma temporalidade que atravessa aproximadamente trinta anos. Não se pode perder de vista as diferenças de gestão de cada país, contudo, é possível traçar cuidadosamente similitudes entre eles, sobretudo no que se refere aos usos sonoros e visuais como suporte para mensagens com caráter de denúncia. Nesse plano de sequência encontramos significações na produção argentina, com ênfase na película de Fernando Solanas, *Tangos – O exílio de Gardel* de 1985, produzido em parceria com o *Centre National de la Cinématographie/Cinesur* e *Ministère de la Cultura de la Republique Française/Tercine*. O filme é um registro que representa a vida ordinária no exílio argentino, narrado em diálogo com as coreografias que abrem cada ato da história contada por meio da música e do tango. O recurso utilizado pelo diretor demonstra uma abordagem do debate sobre um período delicado do contexto político da época. Fernando Solanas, constrói a narrativa em torno da *Tanguedia* (tango-comédia-tragédia) que se propõe dar visualidade a uma história do exílio como resistência. A trilha musical do filme foi composta por Astor Piazzolla, que apresenta uma íntima ligação com o cinema, ligação que remonta aos seus treze anos de idade, quando em 1935 atuou no filme “El día que me quieras” ao lado de Carlos Gardel. Já passados cinquenta anos, a própria personalidade de Astor Piazzolla representa a dualidade que perpassa todo o filme de Fernando Solanas, o tango, que se pretende Argentino e que se depara com o cosmopolitismo da capital Francesa. O compositor dessa trilha musical, nascido em Mar Del Plata, filho de imigrantes italianos, que aos quatro anos foi morar em Nova York, trazia em sua própria história os encontros e desencontros que proporcionam as experiências de uma história do exílio latino-americano.

Palavras-chave Música; cinema; história.

Ler, interpretar e questionar um produto audiovisual como um filme requer um conjunto de referências históricas, sociais, culturais e musicais. Não é apenas uma atividade de recepção, mas em um exercício de reflexão, de visão, audição e porque não de transformação e politização de nossas perspectivas históricas e audiovisuais?

Inquerir um filme é também uma tarefa que nos convida a repensar o próprio campo e suas apropriações, diálogos e trânsitos de categorias de análise. Assim, nosso objetivo é aproximar e dialogar com inquietações que nos parecem comum entre a musicologia e a história, sobretudo aos inserirmos nossas questões sob um pano de fundo que remete ao uso do passado, dever de memória e dos sentidos políticos no filme “Tangos – O exílio de Gardel” (1985).

A película presente nesta comunicação é uma co-produção Franco-Argentina filmada em 1984 em Paris e lançada no segundo semestre de 1985 em festivais de cinema na Europa (Veneza, Portugal, Paris, etc.) e na América. Sua posição ao lado de outras obras literárias, musicais e memorialistas contribuiu para pensar criticamente os regimes ditatoriais na América Latina. “Tangos” é uma produção que não corresponde ao período de vigência das ditaduras Brasil-Argentina, e por isso compreendemos o conteúdo de sua temática como uma apropriação de um passado recente que legou ao nosso tempo presente memórias traumáticas que em muitos aspectos são compartilhadas entre os países da América Latina que vivenciaram uma experiência de autoritarismo de Estado.

As memórias das ditaduras continuam a bater na porta de nosso tempo presente, seja por meio de projetos de rememoração do passado como os 50 anos da ditadura civil-militar no Brasil, ou pela atuação das comissões da verdade e de direitos humanos, os debates sobre a revisão da lei de Anistia. Assim, estes elementos nos convidam a refletir sobre quais memórias foram elaboradas para contar a história do autoritarismo do Estado e das violações dos direitos humanos, como exemplo podemos citar a publicação da coletânea de depoimentos “Nunca Más” de

1984, na Argentina, e do projeto brasileiro “Brasil Nunca Mais” de 1985, de Don Evaristo Arns, que formam o contexto no qual a produção de Solanas se insere, e dialoga. Neste aspecto o filme se apresenta como uma contribuição fundamental para uma interpretação dos acontecimentos e temáticas que são caros para o nosso tempo presente como os casos de exílio, tortura, desaparecimento em particular, o desaparecimento de crianças durante os regimes implantados na América Latina entre as décadas de 1960 e 1980.

Ao abordar no filme acontecimentos compartilhados por brasileiros, chilenos, uruguaios e argentinos, Solanas expressas por meio de imagens, textos e músicas as feridas ainda abertas na história de nossas sociedades, e por isso contribuiu para evitar o esquecimento público. Segundo Andreas Huyssen, o esquecimento público é intermediado pelo Estado em nome da formação de memórias nacionais ditas oficiais sobre eventos traumáticos que evocam dor, solidão, a perda em nome da construção de uma identificação com a nação e de uma formação política da sociedade (HUYSEN, 2014, p. 168).

No Brasil, o filme foi recebido com euforia pela crítica cinematográfica que faz uso do espaço midiográfico (SILVA, 2010, p.50), portanto, entendemos esta escrita produzida pelos veículos midiáticos como uma elaboração que forma consenso sobre o acontecimento. Assim, no periódico carioca *Jornal do Brasil*, Caderno B, Araujo Netto sugere:

Solanas não fez apenas um filme muito bonito e inteligente, apoiado por uma fotografia estupenda e pela música admirável de Astor Piazzolla e do jovem José Luís Castineira de Dios. Provavelmente lançou uma proposta nova para o cinema político, ao mostrar que se pode fazer filmes de denúncias e de protesto não só com raiva e retórica, não se limitando apenas a gritar mensagens contra as arbitrariedades e os opressores, sem transformar as vítimas das ditaduras em personagens épicos, mantendo-as sempre nos limites das suas humanidades. (JORNAL DO BRASIL, 29/08/1985)

Antes mesmo de ser exibido no Brasil, o filme de Fernando Solanas *Tangos – O Exílio do Gardel*, lançado no ano de 1985 já figurava nos periódicos nacionais desde 1984, com descrições de temática, filmagem, música e as condições de produção. No pequeno espaço de difusão, a trama das ditaduras na América Latina se torna o eixo central da apresentação da película. A crítica especializada veiculada pela imprensa recebeu o filme com grande euforia, seja pelos prêmios conquistados nos festivais, pela trilha sonora construída em parceria com Astor Piazzolla, como também pela construção de uma narrativa sobre memória traumática compartilhada pelos sujeitos latino-americanos, o exílio.

O filme se relaciona com seu tempo e com o real de múltiplas formas, ele é testemunha de seu tempo, como também se preparam a fazer um relato das violações de direitos promovida pelo Estado durante a ditadura argentina (1976-1983). A escolha narrativa audiovisual de Solanas, classificada como cinema político, apresenta um compromisso com os impactos cotidianos das tramas da sociedade em que está inserido. Simpatizante da esquerda na década de 1970, Pino Solanas deixa a Argentina em 1976, ano do golpe militar naquele país, rumo à Espanha, contudo, se estabelece em Paris, onde roda o longa metragem abordado nesta análise. Ao retratar o cotidiano no exílio, o cineasta se mistura com a sua obra e completa os anseios de uma nação exilada, que estabelece redes de solidariedade, afinidades e laços de afetividade no território de acolha (ROLLEMBERG, 2007, p. 303). A trajetória pessoal, a militância e a resistência são codificadas à distância, fato que explica a difusão da temática e o compartilhamento dos embates da conjuntura política entre os intelectuais argentinos, uruguaios, chilenos, e brasileiros.

Tangos é uma narrativa da experiência de um grupo de argentinos exilados em Paris. São artistas, bailarinos, músicos, e intelectuais que vivenciam o dilema de transformar as inquietudes de uma vida em condições de desterritorialização (HALL, 2013, p.29), em uma peça de teatro intitulada *O Exílio de Gardel*. A montagem teatral que envolve os anseios pessoais do exílio e o tenciona, aparece como uma metáfora das con-

dições de sobrevivência de uma nação exilada no território de acolha. Nostalgia, frustrações e medos se revelam na *performance* encenada por meio de coreografias que são sublinhadas pela sonoridade do tango. Ao utilizar este recurso sonoro, Solanas denota uma memória musical que representa uma paisagem sonora e marca uma determinada escuta musical. A utilização do tango evoca uma identidade nacional argentina que pode ser lida como um uso do passado e que se expressa de forma traumática sobre as memórias de uma história recente ao sul do continente americano.

A rememoração dos regimes militares tem contribuído para a construção de memórias comuns aos países da América Latina, as temáticas repressão e resistência, democracia e ditadura, anticomunismo e a crítica ao imperialismo aparecem de forma recorrente sobretudo no chamado *Nuevo Cine Latino-americano*. Durante as ditaduras na América Latina (1960-1980) canções, filmes e produções literárias se ocuparam por fazer uma crônica cotidiana de anos sob repressão, perseguição, exílio. Imagens do Sul do continente passam a circular pelos festivais de cinema na Europa sob o signo de um cinema político e de engajamento, com o objetivo de chamar a atenção das democracias sobre os regimes autoritários. Tal produção representou um caráter colaboracionista e de solidariedade entre os sujeitos envolvidos nestes produtos, a própria produção dos manifestos, durante a década de 1960, representam diálogos e formulações de propostas comuns que dominou uma determinada visão de cinema político no continente.

No campo da historiografia há estudos que se dedicaram a refletir sobre as expressões do gênero cinematográfico exposto, são análises que vem apresentando um crescente interesse na **última década**, sobretudo, nos programas de pós-graduação do Brasil, “multiplicando-se sensivelmente em seminários, mostras, cursos, coletâneas e monografias” (SILVA, 2010, p.22). Através de uma diversidade de fontes e objetivos, procuram pensar as produções da “sétima arte” como instrumento e suporte de mensagens políticas em anos de endurecimento do regime

militar, de propagação de um ideário anticomunista e do silenciamento dos cineastas e intelectuais de esquerda. Assim como, investigar as próprias tensões e posicionamentos políticos e ideológico no interior do próprio grupo cinemanovista (SILVA, 2008, p.83).

Vale ressaltar que uma produção cinematográfica envolve uma pluralidade de sujeitos, que no exílio desenvolvem afinidades seletivas, para Raymond Williams os grupos culturais estão articulados ao um corpo de práticas em comum, e um *éthos* comum, que os distinguem de outras práticas e *éthos*, considerando a possibilidade de choque entre eles (WILLIAMS, 1999, p. 140). Dessa maneira, os intelectuais e cineastas exilados representam em suas obras práticas em comum, e que se chocam com os valores liberais da sociedade militar dos países de onde são egressos.

Assim, pode-se destacar que o filme de Solanas apresenta uma rede de solidariedade, uma *éthos* comum que se expressa no envolvimento entre os argentinos e os uruguaios nas afinidades que desenvolveram em nome da sobrevivência na Cidade Luz, como também, o apoio e a contestação dos parisienses em compreender a trama narrada pelos atores na peça teatral que é o eixo central de desenvolvimento da película. Para Rollenberg, “o exílio colocava os revolucionário em contato com as discussões que ampliavam a visão de mundo, tais como democracia, eurocomunismo, direitos humanos etc.” (ROLLENBERG, 2007, p.294).

A arte não é um adorno, afirmou Jacqueline Mouesca, historiadora chilena que desenvolve pesquisas sobre a produção de cinema latino-americano no exílio. A arte é uma escrita do tempo e no tempo. Ela é um suporte das inquietações, políticas e engajamentos, não é apenas deleite, mas, como afirma Passiani, uma linguagem com funções sociais e culturais (PASSIANI, 209, p. 291). Tal expressão pode ser um cartaz de propaganda, uma canção, um filme, que são capazes de construir leituras sociais. Sons, textos e imagens compõem trajetórias, contam histórias e se revelam testemunhas de seu tempo. Em diálogo estes suportes audiovisuais ajudam a pensar momentos específicos da construção do

conhecimento “histórico”, e a reconhecer a fronteira líquida entre o criador e sua obra, a medida que esta última representa uma perspectiva sobre o mundo, os anseios, euforias e desejos do autor, do compositor e do cineasta. Fontes para a compreensão do nosso tempo presente, os produtos audiovisuais assumem papéis políticos e sociais quando são produzidos com a pretensão de relato histórico, ou quando são analisado sob uma ótica contextual, uma vez que são produtos datados no tempo.

No exílio, a condição de desterritorializado contribuiu para a elaboração de filmes, textos, correspondências e aproximação dos despatriados latino-americanos no mundo europeu. Assim, o exílio passa a configurar como uma representação da ditadura que reúne sujeitos em torno de uma proposta em comum. Portanto, tomamos aqui o exílio como uma alegoria da ditadura que está presente na narrativa fílmica a partir do endurecimento do regime. Os cineastas produziram sobre a temática do exílio, ora compondo imagens cotidianas ordinárias, como Raul Ruiz em *Diálogo de Exiliados*, (1974), ou como memória do exílio como podemos observar em *Tangos, Exílio de Gardel* (1986), e Fernando Solanas. Dessa forma, o exílio torna-se um “entre-lugar” entre a memória e a experiência.

A abertura do filme expressa o diálogo alegórico entre o tango e o exílio. As escolhas do diretor de enquadramento de câmera, o jogo de luz e sombra, as pontes sobre o rio Siena, a coreografia em ação e a música dessa primeira sequência fílmica, expõem elementos que no conjunto do produto audiovisual a forma a poética de uma vida no exílio.

O fundo cinza de uma Paris de outono sugere a experiência nostálgica dos personagens do filme, como também da própria memória política vivenciada por Solanas, que expõe para o espectador a tensão de um isolamento forçado pela conjuntura expressa pela ditadura, as pontes que compõem o cenário sugerem as expectativas do retorno. A ponte sobre o Rio Sena, onde se passa a primeira cena do filme representa o diálogo entre a comunidade argentina no exílio com os familiares que

permaneceram na Argentina durante a ditadura entre 1976 e 1983, signo explorado ao longo do filme entre os personagens Juan Uno e Juan Dois, o primeiro compositor da montagem *Tanguedia*. A câmera estática permite ênfase na ação dos bailarinos sobre a ponte, que executam uma coreografia que ultrapassa a tradição do tango de salão ou de rua argentino, uma vez que a dança é utilizada como suporte de um drama social.

A música que compõe a cena – *Dúo de Amor*¹ – integra a idéia de drama, apresentando-se como uma “abertura” no sentido dramático/musical dado ao termo. Como nas óperas ou nos poemas sinfônicos, expõe em linhas gerais o tema que será desenvolvido e, sobretudo, propõe a sonoridade da obra. A cena, protagonizada às margens do Sena em Paris, representa uma espécie de transposição da paisagem sonora portenha.

O aspecto dançante da música é reconhecido sem rodeios desde os primeiros compassos, marcados pelo som grave do piano e do bandoneón, como nos tangos das milongas de Buenos Aires. O ritmo escolhido por Piazzolla evoca a *yumba* de Osvaldo Pugliese – maestro e compositor argentino, membro do Partido Comunista, que foi censurado e preso durante as décadas de 1940 e 1950.² Essa espécie de citação, ou flerte com o passado, nos remete novamente aos usos da memória na narrativa do filme.

A ponte, que une e separa, o “entre-lugar”, o meio do caminho. Sem ter cruzado a ponte, os bailarinos encerram a coreografia à margem do rio, no exato ponto em que o bandoneón havia iniciado a música. Os sons permeiam as imagens fílmicas, e estabelecem diálogos a com escritura da cena, configuram-se assim, linguagens políticas que evocam memó-

¹ A mesma gravação foi lançada no álbum homônimo do filme, *Tangos el exílio de Gardel*, pela RCA/Victor em 1985.

² Pugliese entrou para a militância em 1935, quando se filiou ao Sindicato Argentino de Músicos, e em 1936 integrou o recém fundado Partido Comunista Argentino.

rias compartilhadas de uma história de exílio e de autoritarismo de Estado, marcas na trajetória dos sujeitos latino-americanos representados pelos personagens do filme. O processo de redemocratização iniciado na década de 1980 contribuiu para o aumento de publicações e produções de denúncia sobre os regimes militares. Tangos se insere neste contexto e representa mais que uma narrativa fílmica do passado, é uma produção audiovisual significativa do cinema político latino-americano, que permite ao pesquisador leituras peculiares sobre os acontecimentos históricos, tanto pelo conteúdo quanto pela natureza complexa da obra. Assim, um ponte aqui se construiu entre a música e a história, a qual nos leva a considerar que, dentre os personagens delimitados no filme, o tango se configura como mais um personagem no exílio, sobretudo, por sua característica migrante e de identificação. Portanto, a música no filme representa um personagem simbólico da comunidade argentina no exílio, reforça os laços de solidariedade e colaboração dessas comunidades aliançadas com a expectativa do retorno à “pátria amada”, a então travessia da ponte.

Referências

- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. 2 ed. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, Brasília UNESCO, 2013.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução Vera Ribeiro – 1. Ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2014.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.
- PASSIANI, Enio. *Afinidades Seletivas: Uma comparação entre as sociologias da literatura da Pierre*
- Bourdieu e Raymond Williams. 2009. *Revista Estudos de Sociologia*, v. 14, n.27. p. 285-299.
- PEREIRA, Simone Luci. *De idílios, exílios e entre-lugares: canções migrantes na obra de Marina de la Riva*. In: 8 Encontro Internacional de Música e Mídia – Tão longe, tão

perto, a música migrante, 2012, São Paulo/SP. Anais Eletrônicos do 8.o MUSIMID, 2012. v. 01

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

ROLLEMBERG, Denise. *Debate no Exílio: em busca da renovação*. RIDENTI, Marcelo & FILHO, Daniel A (Orgs.). História do Marxismo no Brasil. Partidos e movimentos após 1960. Campinas: Editora Unicamp, 2007, v.6, p.291-339.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1991.

_____. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, Carla Luciana . Uma introdução historiográfica aos estudos da mídia no Brasil. In: *Lutas Sociais na América Latina*, 2010, Londrina. Anais do IV simpósio Lutas Sociais na América Latina. Londrina: UEL, 2008. p. 142-150.

SILVA, Sônia Maria de Meneses. *A operação midiográfica: A produção de acontecimentos e conhecimentos históricos através dos meios de comunicação – A Folha de São Paulo e o Golpe de 1964*, defendida em 2011, na Universidade Federal Fluminense-UFF.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.