



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

ENTRE GESTOS E VESTES: TANGO E IDENTIDADE NA BUENOS AIRES DOS ANOS 20

Avelino Romero Pereira*

Superada a crise provocada pela guerra de 1914-1918, os habitantes de Buenos Aires viveram um período de expansão econômica e euforia cultural, resultante de décadas de modernização acelerada, apoiada no crescimento urbano e no afluxo imigratório, e reforçada então pela alta dos preços da carne e dos cereais no mercado internacional. Apesar da permanência de fortes tensões sociais, o crescimento dos setores médios da sociedade aponta uma experiência concreta de ascensão social marcada pela melhoria geral dos salários, pelo acesso à educação e pelo surgimento de novos bairros, nos quais a venda parcelada de lotes permitia a filhos e netos de imigrantes proletários desprender-se das condições mais duras de moradia, obtendo casa própria.¹

No plano político, desde 1916, com a vitória eleitoral de Hipólito Yrigoyen, possível graças à adoção do voto secreto e obrigatório, o país era governado pela Unión Cívica Radical, que parecia representar os interesses dos novos setores. O sucessor de

* Professor de História da Música da UNIRIO. Doutor em História Social pela UFF

¹ Ver GUTIÉRREZ, Leandro, ROMERO, Luis Alberto. *Sectores populares, cultura y política: Buenos Aires en la entreguerra*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007; KORN, Francis, ROMERO, Luis Alberto. (orgs.) *Buenos Aires entreguerras: la callada transformación: 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza, 2006; FALCÓN, Ricardo (org.). *Democracia, conflicto social y renovación de ideas: 1916-1930*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000. Nueva historia argentina, t. VI.

Yrigoyen e eleito para governar entre 1922 e 1928 seria Marcelo T. de Alvear, um representante das velhas elites terratenentes, alçado ao poder numa solução de compromisso que tentava reduzir a influência do “personalista” Yrigoyen. O novo presidente da República refletia as ambiguidades das novas tendências políticas e culturais: aristocrático, elegera-se pelo partido de base popular; casado com uma ex-cantora de ópera, era um aficionado do tango. Antes de assumir a presidência, fora embaixador argentino em Paris, onde era *habitué* do *El Garrón*, cabaré frequentado pela comunidade argentina na capital francesa. Na viagem de retorno a Buenos Aires, para assumir o novo posto, não querendo abrir mão de sua experiência boêmia e do tango, trouxe consigo a orquestra de Manuel Pizarro, que animava as noites do cabaré francês.

A estabilidade econômica e a ascensão dos radicais ao poder seria acompanhada pelo grande alcance social que o tango obteve na década de 1920. Sua difusão nas três modalidades – dança, música e poesia – apoiava-se na expansão dos espaços e mecanismos de entretenimento e sociabilidade, como os cabarés, cafés, salões de baile, o teatro musicado, e também dos meios massivos e tecnológicos: a edição de partituras, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema. Na memória construída em torno do tango, entre os anos 30 e 60, a década de 1920 foi uma “era de ouro”, marcada pelo desenvolvimento do *tango-canción* e pela “ascensão social” da dança e da música, a que corresponderia a consolidação de posições nesses espaços, a diversificação das formas compositivas e interpretativas e sua “evolução técnica”. De forma análoga à experiência de ascensão vivida pelos setores médios, constroi-se o relato da “chegada” do tango aos espaços luxuosos do centro de Buenos Aires.

Sem dúvida, o grande ícone dessa trajetória ascensional seria Carlos Gardel, ele próprio um imigrante francês, que habitara com a mãe, uma passadeira, em *conventillos*, e que fizera o percurso do bairro do Abasto aos cabarés e teatros da *calle Corrientes* e à projeção internacional em Paris e Nova York. Exemplar dessa mitificação é um texto publicado em 1936, pouco depois de sua morte, na revista *La Canción Moderna*, dedicada do mundo do disco e do rádio, no qual, à indagação de “¿Por qué amaba tanto el pueblo a Carlos Gardel?”, o autor respondia com o relato simbólico da ascensão alcançada em diálogo com uma identidade popular:

El porteño amaba a este muchacho, porque fué el primero que vino desde las calles de tierra y las esquinas alumbradas con el humilde

farolito desterrado del centro, a las calles lujosamente iluminadas y a los escenarios vedados entonces al tango, para cantar el sentimiento del humilde barrio porteño, la congoja del criollo apretujado entre el pechazo del suburbio de la ciudad y la guiñada de los fogones enredados [...] del campo. [...] Cumplió la revancha del humilde sobre el poderoso, mostrándole su dolor y sus ensueños, y haciéndolo sentir, aunque ficticiamente, la melancolía de sus vidas limpias y complicadas a la vez.²

Além de Gardel, outros marcos desse novo momento vivido pelos *tangueros* seriam a formação, em 1923, do sexteto do violinista Julio De Caro, contando com os bandoneonistas Pedro Maffia e Pedro Laurenz, e a gravação pelo novo conjunto, em 1926, de *Recuerdo*, tango composto pelo pianista Osvaldo Pugliese, seguindo um novo estilo compositivo. Estas são as indicações, por exemplo, do poeta e pesquisador do tango Horacio Ferrer, em seu livro *El tango: su historia y evolución*, aparecido em 1960. Embora aponte o artificialismo da periodização que enxerga duas fases distintas e contrapostas na história do tango, termina ratificando a distinção entre uma “guardia vieja” entre 1880 e 1920 e uma “guardia nueva” entre 1920 e 1960. Falando daqueles personagens escolhidos, reforça o sentido de ruptura no processo histórico, ao dizer que Gardel é o “creador de las formas cantables del tango”, que Maffia é o “inventor absoluto en la ejecución tanguista del bandoneón”, e que *Recuerdo*, de Pugliese, merece destaque “en razón de su original desarrollo y su novedosa estructura para la época”.³

Nos anos 50 e 60, Ferrer seria um combativo defensor da “vanguardia” representada por Astor Piazzolla, com quem colaboraria em uma série de composições, no intuito de renovar a poética das letras de *tango-canción*, justapondo-se à renovação musical proposta pelo compositor. Ferrer lê o passado a partir das lentes da vanguardia. Daí a eleição dos marcos da ruptura e da mudança, e a fixação do tema da “evolución” do tango, que já aparece desde o título de seu livro.

De forma semelhante, em 1966, o crítico Luis Adolfo Sierra, parceiro de Ferrer na defesa dessas mesmas tendências, publicaria a sua *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*, no qual reforçaria a tese acerca de um tango “evolucionado” que apontava o futuro e se contrapunha a um “tradicionalista”, aferrado

² *La Canción Moderna*. Buenos Aires, ano IX, n. 413, 15 fev. 1936.

³ FERRER, Horacio. *El tango: su historia y evolución*. [2. ed.] Buenos Aires: Peña Lillo, Continente, 1999, p. 45.

a um estilo ultrapassado. O novo estilo e o novo contexto social em que é identificado o tango nos anos 20 levariam Sierra a falar, em outro estudo, publicado nos anos 70, num tango “vestido de etiqueta”, salientando tanto as novas técnicas musicais quanto o uso do *smoking* pelos músicos, contrapostos ao “tradicionalismo” do conjunto de Francisco Canaro e o uso exótico de trajes de *gaucho* em suas apresentações parisienses. O relato de Sierra a respeito da formação do sexteto de Julio De Caro registra a trajetória de ascenso e aceitação social. O conjunto foi formado a partir do convite de uma espécie de produtor cultural, para tocar em residências aristocráticas nas festas do fim de ano de 1923, e segundo Sierra:

Jerarquizó al tango en la doble dimensión del refinamiento artístico y del acceso a las posiciones sociales que le eran todavía esquivas, desterrando incluso a su hora el mito absurdo de las orquestas de tango disfrazadas con indumentarias gauchescas en los escenarios europeos, para imponer la vestimenta de smoking en adecuada ubicación estética dentro de su medio. Porque eso es el tango de Julio De Caro, precisamente, el tango física y espiritualmente vestido de etiqueta.⁴

4

A referência às vestes não deixa de ser um tanto desleal e forçada, tendo em vista o depoimento dado por Canaro em suas memórias, publicadas em 1956, ao comemorar 50 anos de tango. Desde a década de 1910, Canaro já atuava nos luxuosos cabarés de Buenos Aires, envergando o obrigatório *smoking*, como comprovam algumas fotografias que fez reproduzir em seu livro. Em Paris, nos anos 20, segundo o músico, o uso dos trajes de *gaucho* se devia a uma imposição do sindicato local, que criava obstáculos para que músicos estrangeiros fizessem contratos e se apresentassem na cidade, a não ser que referenciados à rubrica de “orquestras típicas”.⁵ Assim como Gardel, Canaro também vinha de uma família de imigrantes de condição modesta, também contribuíra para levar o tango aos endereços refinados de Buenos Aires, também o projetara internacionalmente e também amealhou uma considerável fortuna. Assim como Gardel, começara como um músico intuitivo, mas à diferença do cantor, que chegou a buscar aulas de canto lírico, não almejou o aperfeiçoamento técnico. Para os defensores do “erudito” Piazzolla, era uma razão para o menosprezar, apesar da popularidade alcançada por suas apresentações ao vivo e gravações.

⁴ SIERRA, L. Julio De Caro. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana, *op. cit.*, p. 1047.

⁵ CANARO, Francisco. *Mis memorias: mis bodas de oro con el tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

Assim, a valorização do novo estilo desenvolvido nos anos 20, particularmente pelo sexteto de Julio De Caro, resultaria na ideia de uma “escuela decareana” de composição e interpretação do tango, contraposta à “tradicional”, e cuja “evolução” levaria a um tango “moderno” nos anos 40 e à “revolución piazzolleana” dos anos 50 e 60. Sierra dá grande destaque ao mencionado conjunto, sempre lembrado por Piazzolla, ao lado de Gardel, como sua influência mais marcante. Segundo o autor, o sexteto representou “una verdadera revolución dentro de la ejecución del tango”, destacando “la tendencia evolucionada que rompió con viejas estructuras, permitiendo la incorporación al tango de los recursos de la técnica musical”.⁶ Em contraposição, refere-se às “corrientes tradicionales aferradas a inamovibles esquemas de un simplismo musical rayano en el más elemental empirismo”.⁷

Ao destacar esses dois autores, reconheço o peso que tiveram na conformação de uma tendência interpretativa hegemônica, e seguem tendo, se consideramos o fato de que essas duas “histórias do tango” encontram-se disponíveis ao público em novas edições, que tendem a perpetuar as avaliações ali contidas. Por outro lado, identifico no debate entre as diferentes correntes – “evolucionistas” e “tradicionalistas” – as tensões resultantes de tentativas de afirmação identitária, valendo-se de identidades musicais e sociais diferenciadas e também de diferentes modos de representação do passado histórico. Retomo, assim, neste trabalho, análises já desenvolvidas em minha tese de doutorado.⁸

Valho-me da noção de *gestos musicais*, para considerar essa diferenciação estilística e abordar a partitura e a performance na intercessão entre comportamentos corporais assumidos como identitários, e dessa forma tensionar as representações consagradas pelas “histórias do tango”, confrontando-as com outras representações sugeridas pelo próprio código musical. Entendo que as diferentes identidades musicais e sociais estão presentificadas em *gestos* compositivos e interpretativos, num código nem

⁶ SIERRA, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica: evolución instrumental del tango*. 2. ed. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 98.

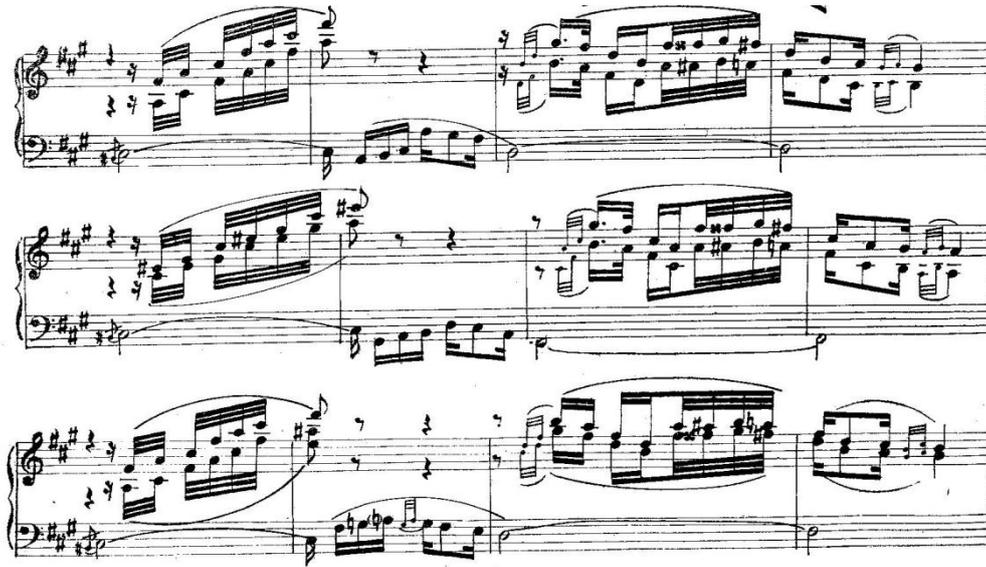
⁷ *Idem*. La escuela decareana. In: *La historia del tango*. Vol. 7: La época Decareana. Buenos Aires: Corregidor, 1977, *op. cit.*, p. 1034.

⁸ Ver PEREIRA, Avelino Romero. *Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”*. Tese de Doutorado em História Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense/UFF, 2012. Em especial, o capítulo IV.

sempre escrito na partitura, mas compartilhado pelos músicos. Gestos que vão além da escrita e da execução musical, implicando posturas dos dançarinos e ouvintes, mas que também podem ser contidos pela escrita e interpretação, por meio do arranjo instrumental. A diferenciação e individualização das peculiaridades e modos interpretativos de cada orquestra, gerando uma variedade estilística capaz de atender a diferentes gostos e sensibilidades de ouvintes e dançarinos, correspondia à ampliação das oportunidades comerciais para o tango e à diversificação de espaços ocupados pelos diferentes conjuntos na cidade. Esboçada nos anos 20, essa diferenciação alcançaria um ponto máximo em termos expressivos nas orquestras dos anos 40, quando, superado o refluxo provocado pela crise de princípios da década de 30, observa-se um novo auge *tanguero*.

Ao selecionar exemplos e aspectos musicais de caráter instrumental, em lugar do vocal, ao que vai justaposto um texto verbal, viso a uma problematização em torno das aproximações entre história e música, conformada pelo reconhecimento desta como uma forma diferenciada de reescritura e representação do passado, que, ao ser abordada pelo historiador, contribui para o enriquecimento dos matizes compreensivos e explicativos. São frequentes as abordagens do fenômeno musical centrados unicamente na canção e, portanto, nas “letras”, deixando de lado os aspectos propriamente musicais. Ao contrário, procuro levar em conta as especificidades das linguagens artísticas e seu cruzamento com outras dimensões culturais que conformam os contextos de produção, circulação e recepção das obras estudadas. Obra e contexto são então analisados em sua confluência, evitando-se uma compreensão unilateral ou unidirecional.

A análise de alguns aspectos característicos de *Recuerdo*, o tango composto por Osvaldo Pugliese e festejado por Ferrer e Sierra como um marco da “guardia nueva”, parece confirmar as avaliações que lhe atribuíram um caráter inovador. Um de seus efeitos mais marcantes é a alternância entre os timbres grave e agudo dos bandoneones, na primeira seção da música, num jogo de canto e resposta que propõe uma superposição de planos sonoros. A simples observação da partitura impressa para piano dá conta dessa marca:



Fonte: PUGLIESE, Osvaldo. *Recuerdo*. Gran tango argentino. Partitura para piano. Buenos Aires: Crismar © 1947.

A distinção de planos e o contraste entre os instrumentos são marcantes, se se toma em conta que as gravações de tango da década anterior não apresentam os instrumentos de forma individualizada. Violino, bandoneón e flauta costumavam reproduzir conjuntamente as mesmas linhas melódicas, contrapondo-se apenas ao esquema rítmico de acompanhamento sustentado pelo violão ou piano. Isto permitia somar em sonoridade, mas o resultado era uma abordagem “chapada”, sem profundidade, algo bem distinto da textura por planos superpostos proposta no tango de Pugliese. Um dado marcante é o fato de essa textura já estar prevista na partitura original, editada para piano, como algo intrínseco à composição e não como um efeito a ser alcançado por um arranjador no momento de dispor a função de cada instrumento na performance. Até então, não havia a figura do arranjador, e os conjuntos seguiam o roteiro dado pelas partituras para piano, que fixavam as ideias musicais básicas, além de servirem de apoio à defesa dos direitos autorais. Uma das mudanças da nova fase seria o papel do arranjo, isto é, de uma abordagem orquestral mais sofisticada e mais autônoma em relação ao texto original, tomado apenas como referência.

Outro indício de sofisticação e desenvolvimento técnico seria a incorporação à partitura da “variação” para bandoneón. As variações eram trechos elaborados sobre a mesma estrutura harmônica, mas dobrando-se ou quadruplicando-se os valores rítmicos,

exigindo portanto muito mais destreza do instrumentista no momento da execução. Tocada geralmente ao final do arranjo, a variação é um gesto sonoro que tem a função de propor um clímax à performance, com seu correspondente na dança, suscitando dos bailarinos também maior destreza na transposição do texto musical ao coreográfico. A variação de *Recuerdo*, tocada pelo bandoneón sobre um contracanto de violino, que mantém a melodia original, reforça o efeito obtido pela textura trabalhada por planos e contraste.

Para Ferrer, “podría hablarse, con toda justicia, de obras antes y después de *Recuerdo*, de instrumentistas antes y después de *Recuerdo*”.⁹ E Sierra, ao se referir às características inovadoras da composição, diz que “es modelo de originalidad creadora como concepción estructural”.¹⁰ Cinquenta anos depois da “histórica” gravação, diria Julio De Caro que “*Recuerdo* marcó un camino en la composición del tango”, e justifica: “encierra un concepto moderno en su estructura armónica, en el imprevisto desarrollo de su línea melódica, en los colores de su sonido, en el acierto de los cambios de tonalidades, en los oportunos arpegiados, en la originalidad de su variación”.¹¹

Tal sofisticação, decantada pela “tangología”, correspondia à inclusão de novas técnicas de composição e execução instrumental resultantes da aquisição de conhecimentos musicais de forma sistemática mediante o acesso aos conservatórios de música. De fato, tanto Pugliese quanto De Caro eram músicos de formação “erudita”, muito vinculados às tradições europeias trazidas pela imigração, sobretudo italiana. Filhos de imigrantes, sua trajetória confirma a ideia de ascensão social que aproxima o tango das novas classes médias. O pai de Osvaldo chegou a ter uma casa de instrumentos e partituras e o pai de Julio fundou um conservatório de música. Porém, as memórias de Julio De Caro revelam as tensões em torno do tango: ao anunciar ao pai o desejo de se dedicar à música popular, o jovem violinista foi expulso de casa.

Reforçando essas tensões entre diferentes identidades sociais e musicais, há um aspecto a observar. Na tradição consagrada pela “tangología”, uma das marcas do novo

⁹ FERRER, H., *op. cit.*, p. 44.

¹⁰ SIERRA, Luis Adolfo. Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango. In: *La historia del tango*. Vol. 14: Osvaldo Pugliese, *op. cit.*, p. 2471.

¹¹ DE CARO, Julio. [Depoimento.] In: *Todo es Historia*, out. 1976; citado por SIERRA, L. Osvaldo Pugliese, estilo y estética del tango, *op. cit.*, p. 2473.

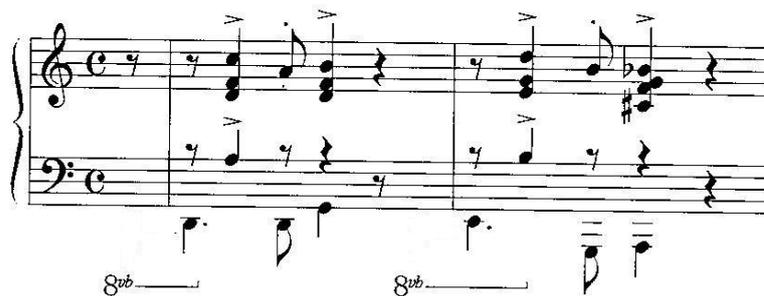
estilo seria uma execução mais lenta da música, reforçada pela marcação em quatro tempos, que melhor corresponderia às alterações na dança, decorrentes justamente do trajeto ascensional que o tango teria percorrido. Distingue-se assim um tango dos *compadritos*, os jovens suburbanos de condição modesta, que dançavam o *tango-milonga*, de estilo mais jocoso e com referências sensuais mais explícitas, e um tango *liso*, mais lento, menos virtuosístico e de sensualidade sublimada, mais conforme às novos grupos sociais que absorvem o tango como prática cultural. Ferrer distingue musicalmente os dois estilos, comparando o *tango-milonga*, rítmico, de princípio de século, mas que permanece em novas composições, e o *tango-romanza*, correspondente instrumental do *tango-canción*, mais melódico e lírico. Assim, para Ferrer, uma das características marcantes da “guardia nueva”, seria essa diversificação estilística, devido à concomitância de diferentes abordagens musicais, tanto na composição quanto na interpretação, por contraposição à homogeneidade estilística da “guardia vieja”.¹²

Como decorrência expressiva dessas alterações, os tangos da nova fase seriam marcados pela melancolia e tristeza, em contraste ao caráter brincalhão dos primeiros tangos. A grosso modo, esquematicamente, essa distinção funciona, mas quando se observa a permanência do *tango-milonga*, isto é, das formas instrumentais e rítmicas dos tangos em novas composições, a comparação parece ruir. Além disso, também se pode observar que alguns gestos da “guardia vieja” que seriam considerados típicos também são mantidos nos novos tangos ou em novas abordagens do repertório antigo. A respeito disso, Pugliese, que, após ter atuado em diversos conjuntos nos anos 20 e 30, formaria o seu próprio em 1939, dá um depoimento bastante esclarecedor sobre esse ponto, dizendo que “musicalmente el tango heredó del compadrito del novecientos lo que expresamos con el *anticipo*, la *cortada* y el *arrastre*”.¹³

O “arrastre” é uma forma de execução característica no tango, em que se antecipa o ataque da primeira nota ou acorde de um compasso, fazendo-os soar já no final do compasso anterior. Normalmente, não é escrito, e funciona como um código conhecido pelos músicos, que transgridem a escrita musical no momento da execução. Assim, por exemplo, a síncope pode ser representada como se segue:

¹² FERRER, H., *op. cit.*, p. 49.

¹³ PUGLIESE, Osvaldo. En defensa del auténtico tango argentino. *Propósitos*. Buenos Aires, 11 nov. 1954, citado em GOBELLO, José. *Conversando tangos*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1976, p. 142.



Mas na execução, poderá soar assim:



A fala de Pugliese, que atribui esse gesto musical ao “compadrito del novecientos”, revela o conteúdo identitário fortemente social por trás da performance musical. O *compadrito* é descrito normalmente como um tipo jactancioso, arrogante, desafiador das normas legais e morais. Suas atitudes impulsivas e seu comportamento sempre predisposto à briga poderiam estar representados por essa mesma antecipação do tempo musical, gesto musical correspondente a um gesto coreográfico. Figura marcante na constituição do imaginário urbano de Buenos Aires, o *compadrito* é presença constante nas representações literárias, míticas e historiográficas propostas para a cidade. Para o escritor José Sebastián Tallón, por exemplo, o *compadrito* estava impregnado pelo universo prostibulário e erótico, que estaria na raiz do repúdio dirigido ao tango pelo moralismo de uma parte das elites de princípios de século:

Lo sexual psicopático, lo erótico relajado, lo venéreo petulante, estaba hasta en el modo de andar del compadrito mismo. [...] A distancia se percibía su olor a casa pública, a degeneración mental, a heredo alcohólico, a erotomanía. El hombre del tango y no el tango era lo que rechazaba el pundonor nacional.¹⁴

¹⁴ TALLÓN, José Sebastián. *El tango en su etapa de música prohibida*. Buenos Aires: Instituto Amigos del Libro Argentino, 1959, p. 32.

O mais curioso é que essa referência a uma figura do passado, tão identificada ao tango em suas primeiras manifestações, revela sua “sobrevivência” na performance musical. Já vinculado à “escuela decareana” pelo relato da gravação de *Recuerdo*, Pugliese seria sempre considerado um dos grandes continuadores dessa linhagem fundada pelo violinista, e juntamente com ele, estaria na base da formação do estilo “piazcolleano”, caracterizado, entre outras coisas, exatamente pelo impulso rítmico. Em depoimento dos anos 60, Piazzolla confirma a ideia: “yo vengo escuchando a De Caro desde pibe; mi viejo tenía discos de él, y reconozco que puedo tener algo de De Caro”.¹⁵ E reconhece a marca: “yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, es lo que le da el swing”.

O irônico é identificar que a marca tomada como caracterizadora da corrente renovadora seja exatamente aquela que remete ao passado da cidade, na figura entre histórica e mítica do *compadrito*. Essa, aliás, é precisamente a marca não só do estilo interpretativo do sexteto de Julio De Caro, mas também dos tangos que compôs. O melhor exemplo será sempre o tango *Guardia Vieja*. Na gravação de 1926, o sexteto de Julio De Caro resgata gestos corporais que caracterizam o *compadrito*, transgredindo mais uma vez a escrita musical, permitindo-se uma liberdade interpretativa muito além das prescrições da partitura. O *compadrito* é representado, na retórica musical, por um registro irônico, valendo-se de uma série de gestos sonoros: os *portamentos* nos violinos – espécie de deslizamentos que ligam uma nota à outra – que sugerem o “andar hamacado”, oscilante e requebrado dos *compadritos*; o uso do assobio e do ruído, a “lija”, som raspado obtido pela fricção do arco do violino nas cordas na região sem afinação; e a simulação de um diálogo de iniciação entre um jovem e uma prostituta. O jovem diz: “mama, tengo miedo”, e a “mama” responde: “viene, cuco, viene”.¹⁶

Enfim, essas indicações corroboram a ideia de que o título não traz referência a qualquer ideia de “evolução” técnica ou a representação de um estilo superado. Nomeia um momento anterior, sem intenção crítica, tão somente como evocação daqueles tempos em que o tango estava identificado aos ambientes prostibulários marginais,

¹⁵ SPERATTI, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Galerna, 1969, p. 97.

¹⁶ Disponível em *Julio De Caro y su sexteto: 1924-1928*. CD. Barcelona: El Bandoneón, 1996.

como seria agora identificado ao cabaré, não menos prostibulário, mas certamente, menos marginal. Completando a ironia, e revelando a ambiguidade desse tango de raiz popular, mas em ascensão social, é o fato de a composição ser dedicada a Marcelo T. de Alvear, o aristocrático e *tanguero* presidente da república.