

O valor da música: O popular e o erudito segundo Astor Piazzolla

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO
SUBÁREA: SA4. MÚSICA POPULAR

Thomas Fontes Saboga Cardoso
Instituto Federal Fluminense
thomas.saboga@gmail.com

Resumo. Nesse artigo¹, propomos abordar a dicotomia entre música popular urbana e música erudita presente no discurso do compositor e bandoneonista argentino Astor Piazzolla (1921-1992), passível de revelar um verdadeiro sistema de valores musicais. Trata-se sobretudo de compreender como este sistema hierárquico, que parece definir o valor social das diversas músicas, desempenhou um papel na construção da sua estética musical particular. Assim, a partir da análise das declarações do compositor extraídas de diversas fontes – biografias, entrevistas, periódicos – propomos reconstruir a divisão entre essas duas esferas culturais, tal como este compositor a vivenciou. A base teórica e conceitual fundamenta-se em importantes trabalhos da história cultural, destacando-se nomes como Lawrence Levine e Matthew Gelbart, e na teoria da legitimidade cultural de Pierre Bourdieu. O interesse de tal abordagem é, portanto, duplo: por um lado, permite-nos compreender como tal dicotomia e seu sistema intrínseco de valores tiveram impacto nas decisões musicais, artísticas, de carreira e de vida do indivíduo Piazzolla; por outro lado, também podemos compreender melhor como se constituíram essa divisão e esse sistema axiológico, nesse dado momento cultural e histórico, a partir da visão apresentada por este músico. Como parâmetros deste sistema de valores, encontramos a importância dos estudos; a elaboração e a complexidade musical; e a busca de uma música não funcional, em um discurso onde a “hierarquização” do tango, ou seja, a sua ascensão social, é almejada.

Palavras-chave. Música popular; Música erudita; Tango; Astor Piazzolla.

¹ O presente trabalho é uma versão traduzida e adaptada do artigo “Valeur et légitimité du tango: le populaire et le savant selon Astor Piazzolla” publicado na revista *Musicologies Nouvelles*, Opus 5. Lyon: Éditions Musicales Lugdivine, 2018.

**Title. The Value of Music: Popular Music and Art Music According to
Astor Piazzolla**

Abstract. In this article, we propose to address the dichotomy between urban popular music and classical music present in the discourse of the Argentine composer and bandoneonist Astor Piazzolla (1921-1992), capable of revealing a true system of musical values. It is above all about understanding how this hierarchical system, which seems to define the social value of different musics, played a role in the construction of his particular musical aesthetics. Thus, based on the analysis of the composer's statements extracted from various sources – biographies, interviews, periodicals – we propose to reconstruct the division between these two cultural spheres, as this composer experienced it. The theoretical and conceptual basis is based on important works in cultural history, highlighting names such as Lawrence Levine and Matthew Gelbart, and also on Pierre Bourdieu's theory of cultural legitimacy. The interest of such an approach is therefore twofold: on the one hand, it allows us to understand how these categories and their intrinsic system of values had influence and impact on the individual's musical, artistic, career and life decisions; on the other hand, we can also better understand how this division and this axiological system were constituted, in this given cultural and historical moment, based on the vision presented by this musician. As parameters of this value system, we find the importance of studies; musical elaboration and complexity; and the search for non-functional music, in a discourse where the “hierarchization” of tango, that is, its social ascension, is sought after.

Keywords. Popular Music; Art Music; Tango; Astor Piazzolla.

Tal hierarquia [propriamente cultural] constitui o fundamento do juízo primeiro que funda todos os juízos particulares e que permite ao conhecedor discernir desde logo, a partir de indicações como por exemplo o gênero da obra, a cadeia de rádio, o nome do teatro, da galeria ou do diretor de teatro, as ordens de legitimidade (vivas como “níveis de qualidade”) e adotar a postura conveniente em cada caso.

Pierre Bourdieu (1987, p.146)

Introdução

Nesse artigo, propomos abordar a dicotomia entre música popular urbana² e música erudita presente no discurso³ do compositor e bandoneonista argentino Astor Piazzolla (1921-1992), passível de revelar um verdadeiro sistema de valores musicais. Trata-se sobretudo de compreender como este sistema hierárquico, que define o valor das diversas músicas, desempenhou um papel na construção da sua estética musical particular. Assim, a partir da

² Quando falamos de música popular, referimo-nos sempre à música popular urbana.

³ Nos propomos, nesse artigo, a considerar o discurso de Piazzolla. Mas em nossos trabalhos, investigamos musicologicamente também a relação entre popular e erudito em sua música. Ver Cardoso, 2017.

análise dos depoimentos do compositor extraídos de diversas fontes – biografias, entrevistas, periódicos – pretendemos reconstruir a divisão entre essas duas esferas culturais, tal como este compositor a vivenciou – ou pelo menos, a partir da maneira como ele conta (Bourdieu, 1986). O interesse de tal abordagem é, portanto, duplo: por um lado, permite-nos compreender como essas categorias e seu sistema intrínseco de valores tiveram uma influência, um impacto nas decisões musicais e artísticas tomadas pelo indivíduo Piazzolla durante sua carreira e vida; por outro lado, também poderemos compreender melhor como se constituiu esta divisão e este sistema axiológico, num determinado momento cultural e histórico, a partir da visão apresentada por este músico.

Este compositor foi escolhido pois ao longo de sua carreira sua música gerou inúmeros comentários de críticos, músicos e pesquisadores sobre as relações particulares que propõe entre música popular e erudita. Estas observações constantes, muitas vezes contraditórias e polêmicas, mostram claramente que a sua música esbarra nestas classificações e por vezes até parece questioná-las: este artigo será uma oportunidade para observar o ponto de vista do próprio músico sobre esta divisão que, como veremos, parece orientar a construção da concepção estético-musical do compositor.

Obviamente, não consideraremos essas categorias popular e erudito como estáticas, nem como essenciais, mas como construções sociais produzidas historicamente. Os excelentes trabalhos de Lawrence Levine (2010, p.16), Matthew Gelbart (2007, p.10), Peter Van der Merwe (1989, p.3) e William Weber (2008, p.4-5) permitem-nos vislumbrar a dimensão sócio-histórica desta dicotomia e situar o estabelecimento deste paradigma entre o final do século XVIII e o início do século XX. Para identificar as relações de poder, presentes nomeadamente nas fortes desigualdades de valores socialmente atribuídas a essas duas categorias sócio musicais - popular e erudita - recorreremos à teoria da legitimidade cultural de Pierre Bourdieu (1987).

Começaremos por observar algumas afirmações de Piazzolla que dizem diretamente respeito à questão dos valores das diferentes músicas, examinando depois a importância dada pelo compositor aos estudos formais, nos conservatórios. Em seguida, veremos como a complexidade e a elaboração constituem para este músico critérios de avaliação musical, observando, posteriormente, como o compositor parece estar em busca de uma legitimidade diferenciada para sua música. Por fim, examinaremos a sua busca por uma música não funcional, despojada da dança e da letra, voltada para uma audição atenta, semelhante à escuta de um concerto.

A dicotomia popular e erudito segundo Piazzolla

Começamos por assinalar que o compositor diz ter vivido esta divisão entre o popular e o erudito de uma forma particularmente intensa. Na juventude, viu-se dividido entre o mundo do tango, no qual toca bandoneon, compõe e escreve arranjos para ganhar a vida, e o sonho de se tornar um compositor no mundo da música erudita através dos estudos com Alberto Ginastera. Para ilustrar a dimensão do conflito que então o afetava, o músico diz que tinha até vergonha das suas raízes “tangueras”: queria tornar-se um compositor “clássico” (Diana Piazzolla, 2002, p. 128). Perseguindo esse objetivo, o compositor foi a Paris estudar com Nadia Boulanger, que lhe recomendou voltar às origens e ao tango. Mesmo que inicialmente tenha ficado desconcertado com esta recomendação, ela o guiaria nos anos seguintes – ele afirmaria que a partir deste encontro teria se encontrado (Azzi e Collier, 2002, p. 104-105) –, e o compositor passaria a construir então uma obra musical em que o diálogo entre o tango e o a música erudita ocuparia um lugar central.

Examinemos agora uma afirmação de Piazzolla que nos ajuda a começar a compreender o sistema de valores utilizado pelo compositor.

o que fazem ritmicamente os ingleses e norte-americanos é de tirar o chapéu, ainda que dentro da música barata. Por exemplo, os Bee Gees, que embora façam uma música sem muito valor, esses músicos têm um grande sentido rítmico. Depois de um tempo, se os músicos querem escrever ou querem estudar, eles passam a fazer a outra música, a grande música.⁴ (Thiers, 1999, p. 405)

Neste trecho, percebemos uma visão hierarquizada, entre a música “sem muito valor”, “barata”, representada pelos Bee Gees e o jazz-rock, em oposição à “grande música”, aquela que deve ser estudada e na qual pode-se escrever obras valiosas. Podemos, portanto, perceber no discurso de Piazzolla uma clara e profunda cisão, que pode ser compreendida como a cisão entre música popular e erudita. Ao mesmo tempo, porém, ele reconhece qualidade nesta música “barata”. Parece assim que Piazzolla avalia este produto cultural em duas etapas, uma vez que as qualidades que o músico nele encontra não parecem influenciar o valor que lhe atribui⁵. Noutra ocasião, o compositor fala em “escutar música em maiúsculas”

⁴ Todas as traduções são de nossa responsabilidade. Os originais não foram incluídos em nota por questões de espaço.

⁵ Dito de outra forma, se a música tem qualidades, porque continuar a descrevê-la como “barata”? Esta classificação pode assim ser entendida como uma certa consequência da incorporação da “hierarquia propriamente cultural” de que fala Pierre Bourdieu na epígrafe deste artigo. Parafraseando o sociólogo, Piazzolla parece assim adaptar a posição que cabe a cada caso com base em referenciais tão extrínsecos como o gênero da música e o nome do grupo musical.

(Thiers, 1999, p. 399) e esta importante distinção entre as músicas – uma estaria em maiúscula, a outra em minúscula – é novamente acentuada. Voltemos às suas palavras.

Eu não escuto tango, mas sim música. Quero dizer que ouvir música de valores elevados – *A Sagração da Primavera* ou Bach, por exemplo – me emociona, me deixa arrepiado. Se eu me limitasse a ouvir tangos comuns, escreveria tangos dentro da tônica comum. (Benarós, 2005, p. 77)

Neste trecho, vemos o compositor fazer uma divisão muito clara e nítida entre a música comum, aqui representada pelo tango, e a música de “valores elevados”, exemplificada com Bach e Igor Stravinsky. Assim, se o compositor é capaz não apenas de compor tangos comuns, ele atribui isso ao fato de ouvir e conhecer música “legítima”, aqui representada pelos músicos Bach e Stravinsky – dois grandes representantes da música erudita. Esta passagem parece atestar uma visão extremamente dicotômica e hierárquica entre a música popular e a erudita, considerando a primeira (tangos comuns) inferior à segunda (valor elevado), e parece que encontramos aqui os efeitos da “sacralização da arte” tão bem descrita pelos estudos de Levine quando afirma que o “processo de sacralização conferiu à música sacralizada uma estética única e propriedades espirituais que a tornavam inviolável, exclusiva e eterna.” (Levine, 2010, p. 142)

A importância dos estudos

Esta visão hierárquica e dicotômica entre popular e erudito se faz sentir também na importância atribuída pelo compositor aos conhecimentos e estudos musicais. O músico afirma que “o presente e o futuro do tango estão em outras mãos: nas que estudam seriamente” (Verdeux, 2005, p. 27). Já tivemos a oportunidade de ver como Piazzolla combina arte musical com estudos⁶; neste último caso, a importância dos estudos para o sucesso futuro do tango é aqui novamente sublinhada pela sua seriedade: a referência à música erudita pode mais uma vez ser percebida graças a esta expressão que, na língua inglesa⁷, oferece um sinônimo de música erudita (*serious music*). Vejamos outro trecho.

É fundamental ter uma formação sólida e aplicá-la ao tango, como a tive eu quando estudei oito anos com Alberto Ginastera, e mais tarde em Paris, com a falecida Nadia Boulanger. No conservatório está a abertura, como acontece com o jazz, que é a música dos Estados Unidos e lá todos se aperfeiçoam para alcançar a evolução, à qual não se pode alcançar se não se tiver cultura musical. (Thiers, 1999, p.400)

⁶ Ver citação anterior sobre os Bee Gees.

⁷ Piazzolla morou em Nova York durante parte considerável de sua infância e era fluente no idioma inglês.

O uso da expressão “formação sólida”, a precisão sobre a longa duração de seus estudos, e a referência aos seus ilustres mestres no restante desta primeira frase, mostram que o compositor reivindica seus estudos de música erudita, o que aqui parece objetivar legitimar a sua própria trajetória e produção musical⁸. A presença deste objetivo de aplicar os conhecimentos resultantes desta formação ao tango, permite-nos vislumbrar uma vontade de realizar um diálogo entre este gênero popular e a música erudita. Posteriormente, tomando o jazz como exemplo, Piazzolla indica que lhe parece que o único caminho para alcançar o que chama de “evolução” é o aperfeiçoamento dos músicos, através da aquisição de uma “cultura musical”⁹ no conservatório, instituição de ensino tradicionalmente ligada à música erudita. Notamos assim o lugar diferenciado e superior ocupado, no discurso de Piazzolla, pela música erudita, cujo estudo se revela, segundo ele, “indispensável”. Vejamos outra passagem.

Mas meu estilo principal é ter estudado. Se não tivesse feito isso, não estaria fazendo o que faço, o que fiz. [...] tudo que eu faço é muito elaborado. Se eu fizer uma fuga à maneira de Bach, ela será sempre “tanguificada”.
(Saavedra, 1989)

Nessas linhas, o compositor reivindica novamente o fato de ter estudado e a importância desses estudos; a alusão a Bach, no final do trecho, permite-nos compreender que tipo de música se tratava de estudar. Além disso, Piazzolla também reivindica uma complexidade, uma elaboração de sua música, que atinge seu ápice ao vincular sua música à fuga de Bach¹⁰, música eminentemente complexa.

A elaboração e a complexidade da música

Este tema da complexidade e da elaboração, que tem uma relação direta com a complexidade da música erudita, como o último exemplo mostrou claramente, é também um elemento constante no seu discurso. Passemos a outra declaração.

⁸ Aqui concordamos com as palavras de Leandro Donozo (2014), segundo quem devemos levar em consideração que a fala de Piazzolla foi uma forma de valorizar a sua produção musical, o compositor utilizando muito sua trajetória como forma de legitimação. Apesar disso, e com o devido cuidado que tal informação nos coloca, nos parece possível ter uma boa ideia do panorama musical e da dicotomia entre popular e erudito no momento em questão examinando o discurso de Piazzolla.

⁹ Nesta última expressão, “não tem cultura musical”, parece que o músico se refere a uma cultura musical legítima, que neste discurso pode ser entendida como a da música erudita. Piazzolla usaria aqui, nos termos de Bourdieu, “‘cultura’, no sentido restrito e normativo do uso comum” e não “‘cultura’ no sentido amplo da etnologia”. (Bourdieu, 1979, p. 109)

¹⁰ A escolha da fuga, como forma emblemática da cultura erudita, pode ser vista como uma busca de legitimidade. Esta é também a visão de Fischerman e Gilbert (2009, p. 192).

Gosto muito de “Balada para un loco”, mas acho que é uma obra menor [comparada a Adiós Nonino]. É uma obra cantada. E a obra cantada tem que ser mais simples que a instrumental, ou seja, é mais simples porque tem que ser cantada, precisamente. (López, 1993, p. 112)

Nesta passagem, Piazzolla propõe um julgamento sobre sua própria produção e considera *Balada para un loco* uma obra menor em comparação com *Adiós Nonino*. Complexidade e simplicidade são aqui diretamente invocadas como parâmetros de avaliação; o compositor considera, de fato, que a obra instrumental, mais complexa, se situa em um plano superior ao da obra cantada, menos complexa e, portanto, por isso, menor em relação à primeira. Aqui encontramos uma concepção hierárquica, que estabelece distinções importantes entre as qualidades das obras e segundo a qual os critérios de complexidade e simplicidade parecem ter grande importância.

O compositor reivindica, em vários momentos, esta complexidade para a sua música, afirmando que esta é “bastante difícil” (López, 1993, p. 111) mas também “muito pensativa, muito elaborada” (López, 1993, p. 114), e vendo nesta elaboração o que distingue a sua música do tango tradicional (López, 1993, p. 114). Constatamos então no seu discurso uma reivindicação de complexidade e de sua valorização, elementos que também encontramos na música erudita¹¹ da qual parece se originar. Noutra entrevista, afirma que essa elaboração está ligada ao fato de ter “quebrado a cabeça a estudar” (Gorin, 1990, p. 31-32), pelo que a ligação entre a complexidade e os estudos sérios nos conduz, mais uma vez, à música erudita. Nas próximas linhas veremos como sua proposta de articular o tango e a música erudita parece ter um objetivo particular.

Uma busca de legitimidade

Quando Piazzolla fala das afinidades entre sua música e a de Georges Gershwin, ele explica que “ambos, partindo de coisas muito tradicionais, ele com o jazz e eu com o tango, procuramos hierarquizar o que gostávamos e dar-lhe um vôo especial” (Gorin, 1990, p. 79). Tentar compreender o significado desta palavra “hierarquizar” nos permitirá compreender melhor as relações propostas.

Num dicionário online específico da cultura argentina, um dos significados de *jerarquizar* é “ascender profissionalmente” (<http://que-significa.com>, 2015). Seguindo esta

¹¹ Judith Becker, na sua tentativa de compreender os fundamentos conceituais da crença na superioridade da música artística ocidental, descreve a convicção de que esta é “estruturalmente mais complexa do que outras músicas; suas hierarquias arquitetônicas, relações tonais complexas e sintaxe harmônica elaborada não apenas desafiam uma análise completa, mas não têm paralelo no mundo.” (Becker, 1986, p. 341-342).

definição, podemos pensar que se trata da “ascensão social” do tango, que muitas vezes acompanha a ascensão profissional. Através dessa relação assimétrica entre popular e erudito, Piazzolla procuraria “hierarquizar” o tango, portanto fazê-lo “ganhar hierarquia” e elevá-lo socialmente, conferindo-lhe autoridade, legitimidade, através desse “vôo especial”. Considerando o músico com quem estabelece tal comparação, podemos afirmar que este vôo parece advir efetivamente do contato com a música erudita, tanto de sua técnica de escrita quanto de suas formas instrumentais, elementos utilizados pelos dois compositores. Na capa de um álbum de Piazzolla, Luis Sierra (1964) compartilha esse vocabulário de Piazzolla. No contexto de uma “hierarquização de um gênero musical popular”, trata-se da “universalização do tango”, que consistiria em incorporar os recursos da “arte musical” e em conseguir uma “superação estética”, fazendo assim o nome de Piazzolla constar, de forma “honrosa e definitiva”, “entre os grandes músicos modernos de transcendência universal”, expressões que sustentam nossa interpretação inicial. Vejamos outra passagem em que encontramos a mesma palavra.

Trazer o bandoneon para a música de concerto é hierarquizá-lo? – [A. Piazzolla:] Claro. Hierarquiza o bandoneon e a música de Buenos Aires. E acima de tudo ao tango. (*Tango un siglo de historia*, 1979, p. 767)

A palavra “hierarquizar” refere-se à ideia de levar o bandoneon, o tango, a música de Buenos Aires, até a música de concerto: trata-se, portanto, de conjugar o popular e o erudito, dando ao primeiro a legitimidade, a partir do contato com o segundo. Em outra ocasião, Piazzolla propôs escrever um balé baseado em um conto de Jorge Luis Borges e especificou: “Eu escreverei a partitura, com base exclusiva de tango. Quero sinalizar que esta obra será estreada no Teatro Colón, onde pela primeira vez na história entrará o tango” (*Democracia*, 1960, p. 6). Escrever uma partitura para um balé, a partir de um texto de um grande escritor da literatura argentina, já constitui fortes referências à cultura erudita; ao escrevê-lo com base exclusiva no tango, vemos o desejo de construir pontes entre esses universos. Quando afirma que pela primeira vez o tango entrará no Teatro Colón, notamos a existência de uma simbologia muito forte na qual Piazzolla terá então chegado a esta “hierarquização” do tango, que poderá entrar e ser tocado neste emblemático palco da música erudita. Vejamos outra afirmação.

fazer tango como eu sinto [...] cem por cento musical. Agora que estamos em pleno período de elevação do tango – eu diria de salvação do tango – há que encontrar uma forma de alcançá-lo, e creio que a saída tem que ser buscada dessa maneira: tornando-o musical. [...] Por acaso não é possível elevar o

tango com novas formações orquestrais sem que perca sua essência?
(*Cantando*, 1957)

Nesta passagem, vemos o compositor referir-se diretamente a uma “elevação do tango”, e mesmo à sua “salvação”. A forma de elevar este gênero musical seria torná-lo “cem por cento musical”, fórmula na qual identificamos uma oposição entre música e tango¹², que pode ser entendida como uma analogia com a música erudita e popular, respectivamente. Parece, portanto, que Piazzolla pretende trabalhar o tango com as ferramentas da música erudita; o fato de esta elevação musical surgir ao mesmo tempo que as novas formações orquestrais reforçam esta interpretação. Assim, vemos que, no discurso de Piazzolla, e em particular através de diversas expressões utilizadas pelo compositor como “hierarquização”, “elevação” e “salvação”, uma das questões presentes nesta relação buscada entre o popular e o erudito parece ser a busca de um reconhecimento diferenciado para a sua música e para o seu tango, a procura de uma legitimidade diferente, semelhante à que goza a música erudita. Seguindo essa interpretação, parece-nos que o compositor está buscando ganhar “legitimidade ao associar-se a outra pessoa mais legítima do que ela, ao apegar-se a um objeto muito legítimo ou abordando, temporária ou permanentemente, uma instituição muito legítima”, buscando fazer uso assim do “caráter contagioso do sagrado”, para usar os termos de Bernard Lahire (2015, p. 108-109).

A busca de uma música “não funcional”

Piazzolla propôs notadamente mudanças importantes nos aspectos “funcionais” que tradicionalmente regiam o gênero popular argentino. Com efeito, quando inicia suas experiências estéticas com o tango, um dos principais parâmetros para avaliar uma orquestra de tango é verificar se o resultado é dançante (Pujol, 2008, p. 234). É notório que Piazzolla não liga muito para dançarinos (Azzi, 2002, p. 35; Clemente, 2012, p. 7; Mauriño, 2008., p. 24), e o próprio compositor se orgulha de nunca ter feito música dançante (Contreris, 2004, p. 10; Speratti, 1969, p. 102) e de sempre ter odiado dançarinos (Martínez, 2005, p. 38). Parece também procurar afastar-se de uma função de entretenimento, afirmando que a sua música não é feita para “entreter as pessoas”, mas para que elas “ouçam e pensem um pouco” (Benarós, 2005, p. 74), e nessa visão podemos identificar o que Levine (2010, p. 142) chama de sacralização da arte, o músico almejando, nas palavras do pesquisador, “algo duradouro

¹² Esta oposição entre tango e música é bastante antiga no mundo do tango. Para mais informações sobre isso, ver Mauriño, 2008, p. 19 ; Marsili, 2012, p. 135 ; Pelinski, 1995, p. 66-67 ; Matamoro, 1969, p. 232.

[...] [e] permanente” e não “simplesmente um fenômeno efêmero no mundo do entretenimento”.

Constatamos que o músico reivindica o fato de nunca escrever música para dança, mas sim almejando a escuta, uma escuta semelhante, com “a mesma quietude e recolhimento” (Speratti, 1969, p. 65) de um concerto. Neste objetivo de aliar o tango à música erudita, observamos então uma busca de criação de um tango, mas não para dançar, e sim para ouvir, como num concerto. Kuri (2008, p.14-15) define ainda mais precisamente a relação do músico com a funcionalidade do tango, falando da eliminação do “lugar privilegiado do cantor”, do esquecimento e da expulsão brutal do dançarino, da definição do “caráter auditivo de seu tango” e da renúncia à “dimensão do tango espetáculo”, no que é corroborado por Fischerman e Gilbert (2009, p. 142), que destacam a busca de uma “música popular com todos os atributos de seriedade [...] da música erudita”.

Assim, ao se afastar das funções práticas às quais o tango estava vinculado, como dança, espetáculo, letra, cantor, o compositor muda intencionalmente o objetivo musical em relação ao universo do tango, afastando-se da música “funcional” – criada para contribuir musicalmente para um espetáculo ou servir de base para cantar ou dançar – para passar a propor uma música destinada a ser ouvida, música produzida com uma clara intenção “artística”, onde o interesse pela “forma” eclipsa o da sua “função”, para usar os termos de Erwin Panofsky (1969, p. 38-40), e que recusa, para isso, qualquer referência funcional que não seja a audição “estética”¹³, como a de um concerto.

Assim, pelos relatos do próprio compositor e desses escritores, parece que a busca de Piazzolla consiste em produzir uma música popular despojada de sua função de entreter e com as virtudes “sérias” da música erudita, que exige notadamente uma escuta atenta. Como bem resume Sergio Pujol (2008, p. 234), Piazzolla reivindicava “o tango como objeto de contemplação”, a música “para ouvir e não para dançar”; o “tango como “música artística”, finalmente libertada da sua função lasciva e social” e que requer “escuta atenta e passiva”.

Conclusão

Tivemos a oportunidade de ver como encontramos no discurso de Piazzolla um verdadeiro sistema axiológico, onde até mesmo o uso da própria palavra “valor” pôde ser percebido. Segundo esta visão, música popular e erudita estão situadas em níveis

¹³ Estas aspas pretendem propor um distanciamento do discurso dominante que parece aqui retomado por Piazzolla, segundo o qual a única cultura verdadeira, digna de ser chamada de arte, e capaz de moldar produtos culturais transcendentais, universais e eternos, é a cultura legítima.

hierarquicamente distintos, com valores desiguais, como sugere a expressão “alto valor”: uma seria baixa e minúscula, a outra alta e maiúscula. A complexidade, a simplicidade e a elaboração são mencionadas como critérios de avaliação, mas também é possível detectar uma avaliação em duas fases, com critérios que parecem nem sempre atuar sobre as classificações, como no caso do reconhecimento de uma qualidade concomitante com o não reconhecimento de legitimidade concedida aos Bee Gees. Esta hipótese, aqui brevemente delineada, revela também um importante caminho aberto a futuras contribuições sobre este tema.

Também podemos captar nas falas de Piazzolla o desejo de estabelecer um diálogo entre música popular e erudita, esta última trazendo um elemento de “artisticidade” ao gênero urbano. Na prossecução deste objetivo, Piazzolla vai, portanto, na direção oposta às orquestras de tango, com o objetivo claro e intencional de se afastar de uma função que não seja a do prazer “artístico” e da contemplação “estética”, ao mesmo tempo em que exige uma escuta atenta para a sua música, semelhante à escuta dos concertos de música erudita. Voltando ao sistema de valores exposto por Piazzolla, podemos pensar também que essa relação com uma funcionalidade externa à música desempenha um papel nos seus critérios de avaliação, o que o levou a desvalorizar a música com elementos “funcionais”, e a valorizar uma música “pura”, destinada a ser ouvida no ambiente recolhido de uma sala de concerto.

Observamos também que um dos objetivos desse diálogo consiste em conseguir uma legitimidade diferenciada para o seu tango, permitindo alcançar a sua “elevação” e “hierarquização”, que seria possível graças ao contato com a música erudita explorando o caráter contagioso do sagrado do qual fala Lahire. Assim, essa dicotomia entre popular e erudito, que implica valores fortemente hierárquicos e atribuídos de forma desigual às músicas, parece desempenhar um papel importante na construção da estética musical de Piazzolla, o que é confirmado pela sua música, que é, ela também, fortemente marcada por essa dicotomia, como tivemos oportunidade de observar em nossas análises musicais (Cardoso, 2017).

Toda essa trajetória de Piazzolla também nos permitiu perceber como essa dicotomia entre popular e erudito, depois de um momento inicial em que se impôs como uma dificuldade e um grande obstáculo, transformou-se em um elemento que o compositor soube explorar, e que gradualmente transformou-se numa espécie de fonte de inspiração que lhe permitiu estabelecer um roteiro, uma estética definida e, portanto, uma base para a construção da sua música. Desta forma, o compositor soube partir de uma dificuldade, e ao considerá-la um desafio, apoiou-se nessa dicotomia para construir um projeto musical e assim erigir uma obra que deve a esse feito parte importante do seu sucesso.

Se levarmos em conta tanto a experiência vivida por Piazzolla, como os elementos que emergem de seu discurso – uma concepção claramente hierárquica da música, e uma valorização tanto dos estudos da música erudita quanto da complexidade e elaboração, uma busca por legitimidade e intenção de produzir um tango “artístico” destinado a ser ouvido – vemos como a visão do compositor está fortemente imbuída desta dicotomia entre popular e erudito. Se assumirmos que esta hierarquia de valores descrita pelo músico constitui, em certa medida, um reflexo do momento cultural que viveu, tendo sido partilhado por muitos outros indivíduos, então é possível tomar consciência do poder das hierarquias culturais no período histórico em questão, por onde é possível constatar a importância de aprofundar o estudo dessas relações de poder nas experiências culturais e artísticas das nossas sociedades contemporâneas.

Referências

AZZI, María Susana. The tango, peronism, and Astor Piazzolla during the 1940s and ‘50s. *In: CLARK, Walter Aaron. From Tejano to Tango: Latin America popular music.* New York; London: Routledge, 2002.

AZZI, María Suzana e COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla.* 2ª ed. Buenos Aires: El Ateneo, 2002.

BECKER, Judith. Is Western art music superior?. *The Musical Quarterly.* vol. 72, Nº3 (1986), Oxford University Press. <<http://www.jstor.org/stable/948146>> <30/07/2014>.

BENARÓS, León. *Siete para el tango.* Buenos Aires: Corregidor, 2005.

BOURDIEU, Pierre. L’illusion biographique. *In: Actes de la recherche en sciences sociales,* Vol.62-63, junho 1986, p. 69-72.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction.* Paris: Les éditions de minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. *In: BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas.* 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Cantando La revista de la música popular. Ano 1, Nº 31. Buenos Aires: Editorial Emilio Roca, 5/11/1957.

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *L’expansion du tango d’Astor Piazzolla.* Conjugaison du populaire et du savant à travers l’articulation avec le jazz, la musique baroque et la musique savante moderne. Thèse de doctorat. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2017.

CLEMENTE, Peter Arthur. *The Structural and Cyclical Organization of Astor Piazzolla's Las Cuatro Estaciones Portenas*. Thesis of Doctor of musical arts. University of Hartford: 2012.

CONTRERIS, Híber. Entrevista com Astor Piazzolla e Eduardo Rovira. [publicado originalmente em 1966]. In: *Tanguedia* – Revista cultural de tango. Ano 1, número 2. Montevideo: março de 2004.

Democracia. Ano 15, Nº 5140. Buenos Aires: 12/7/1960.

Dicionário “que-significa”. <http://que-significa.com>, <<http://que-significa.com/significado.php?termino=jerarquizar>> <26/06/2015>.

DONOZO, Leandro. [Entrevista concedida a Thomas Saboga em Buenos Aires no dia 20/11/2014]. Não publicada.

FISCHERMAN, Diego e GILBERT, Abel. *Piazzolla el mal entendido*. Buenos Aires: Edhasa, 2009.

GELBART Matthew. *The Invention of “Folk Music” and “Art Music” – Emerging Categories from Ossian to Wagner*. New York: Cambridge University Press, 2007

GORIN, Natalio (org.) *Astor Piazzolla*. A Manera de Memorias. Buenos Aires: Editorial Atlantida, 1990.

KURI, Carlos. Agonía del género y potencia del nombre. In: BRUNELLI, Omar G. (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008.

LAHIRE, Bernard. *Ceci n'est pas qu'un tableau*. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré. Paris: Éditions La Découverte, 2015.

LEVINE, Lawrence W. *Culture d'en haut, culture d'en bas*. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis. Paris: Éditions de la découverte, 2010 [publicado originalmente em inglês em 1988].

LÓPEZ, Luciano Londoño. Astor Piazzolla, la leyenda [Entrevista com Astor Piazzolla]. *Revista universidad de Antioquia*, volume LXII, número 232. Medellín: abril/junho de 1993.

MARSILI, Andrea. *Potentialité de mutation du tango rioplatense*. Bornes du tango porteño et réseaux d'interconnexion avec le tango nomade. Tese de doutorado. Paris: Université Paris-Sorbonne, 2012.

MARTINEZ, Ariel. Entrevista com Astor Piazzolla [publicado originalmente em 1973]. In: *Tanguedia* – Revista cultural de tango. Ano 2, número 6. Montevideo: agosto de 2005.

MATAMORO, Blas. *La ciudad del tango*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.

MAURIÑO, Gabriela. Raíces tangueras de la obra de Astor Piazzolla. In: BRUNELLI, Omar G. (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008.

PANOFSKY, Erwin. *L'œuvre d'art et ses significations*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

PELINSKI, Ramón. Le tango nomade. In: PELINSKI, Ramón (dir.): *Tango nomade*. Études sur le tango transculturel. Montréal: Triptyque, 1995.

PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Anglet: Atlantica, 2002.

PUJOL, Sergio A. Más allá de Piazzolla. Con el pasado que vuelve. In: BRUNELLI, Omar G. (org.). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2008.

S.A. *Tango un siglo de historia 1880-1980*. Tomo III Consolidación y ruptura. Buenos Aires: Editorial Perfil, 1979.

SAAVEDRA, Gonzalo. *Entrevista con Astor Piazzolla*. Barcelona: 1989.
<<http://www.piazzolla.org/interv/>><16/07/2013>.

SIERRA, Luis A. Astor Piazzolla 1944-1964 [texto da capa do LP]. In: PIAZZOLLA, Astor. *Astor Piazzolla 1944-1964*. 20 años de Vanguardia con sus conjuntos. PHILIPS 85510 PY [LP(stereo)], Argentina, 1964.

SPERATTI, Alberto. *Con Piazzolla*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1969.

THIERS, Walter. *El jazz criollo y otras yerbas*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

VAN DER MERWE, Peter. *Origins of the popular style*. Oxford: Oxford University Press, 1989.

VERDEUX. El Tango, ¿Avancis o esclerosis? [publicado originalmente dia 15/09/1961]. In: *Tanguedia*. Centro Cultural Piazzolla, Montevideo: Ano 2, número 6, agosto de 2005.

WEBER, William. *The great transformation of musical taste*. Concert programming from Haydn to Brahms. New York: Cambridge university press, 2008.