

## ARTE HUMANISTA, PROJETO NACIONAL-POPULAR E A TRAGÉDIA ARGENTINA NO FILME *SUR* DE FERNANDO PINO SOLANAS E ASTOR PIAZZOLLA<sup>1</sup>

*HUMANIST ART, NATIONAL-POPULAR PROJECT AND THE  
TRAGEDY ARGENTINA IN THE FILM SUR OF FERNANDO  
PINO SOLANAS AND ASTOR PIAZZOLLA*

Antonio Rago Filho\*

**RESUMO:** Nosso intento visa a esboçar a tragicidade das composições que formam uma série tanguera, de Troilo a Piazzolla, que plasmam o retorno atropelado pela tragédia, o volver machucado, dolorido, sangrado. Sem abandonar a história do tango, em parceria com o cineasta Fernando Solanas, criador do filme *Sur*, Troilo e Piazzolla amplificam nossa capacidade de sentir, de sofrer e tomar posição diante dos atos desumanos e cruéis engendrados pelo genocídio da ditadura militar argentina. *Sur* (1988) é um drama entecido pelos dilaceramentos de um casal de trabalhadores impingido pela autocracia burguesa bonapartista, que transfigurou por inteiro a vida de uma nação. Como enfatiza Pino Solanas, volver ao Sul é reencontro com a vida, com o amor, com a sua própria história, com a tentativa de resgatar a realização de indivíduos emancipados num novo mundo. Se não libertos do capital, ao menos livres dos grilhões de uma ditadura genocida. As canções “Sur”, “María”, “Garúa”, de Homero Manzi, Cátulo Castillo, Enrique Cadícamo, musicadas por Aníbal Troilo e a composição “Vuelvo al Sur” de Solanas e Piazzolla, ancoram a narrativa-fílmica e dão expressividade aos dramas cotidianos. O cinema militante de Solanas evoca os exílios, os dilaceramentos, os tormentos, os desaparecimentos e desfazimentos que não se apagam, o exílio interior, as separações amorosas, mas também os reencontros afetivos que nos fazem recobrar o sentido de uma nova forma de vida. No duelo contra o aniquilamento promovido por meio dos tormentos de um terrorismo de Estado, a vida transtornada acena com a renovação. A vida contra a morte.

**Palavras-chave:** *Sur* de Solanas; Astor Piazzolla; Aníbal Troilo; exílios; reencontros.

**ABSTRACT:** Our purpose is to outline the tragic character of the compositions that form the tango series, from Troilo to Piazzolla, which mold the return knocked down

---

<sup>1</sup> Este trabalho nasceu de uma comunicação intitulada “Con alma y vida: as canções de Astor Piazzolla e Anibal Troilo no filme *Sur* de Fernando Pino Solanas”, apresentada no VIII Congresso da IASPM-AL, em Lima, Peru, no ano de 2008.

\* Professor titular Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Faculdade de Ciências Sociais da PUC/SP, Departamento de História. E-mail: depaularago@uol.com.br

by tragedy, the coming back bruised, painful, bleeding. Without setting aside the history of tango, and in partnership with the filmmaker Fernando Solanas, creator of the movie *Sur*, Troilo and Piazzolla enlarge our capacity of feeling, suffering and assuming an attitude in face of the inhumane and atrocious acts that form the genocide engendered by the Argentinean military dictatorship. *Sur* (1988) is a drama intertwined by the dilacerations of a couple of workers, under the constraint of the Bonapartist bourgeoisie autocracy, which has transformed the whole life of a nation. As Pino Solanas emphasizes, the return to the South is the rediscovery of life, of love, of the self-history, of the attempt to rescue the accomplishment as emancipated individuals in a new world. If not freed from the capital, at least liberated from the chains of a genocide dictatorship. The songs “Sur”, “Maria”, “Garua”, by Homero Manzi, Cátulo Castillo, Enrique Cadícamo, set to music by Anibal Troilo, and the composition “Vuelvo Al Sur”, by Solanas and Piazzolla, anchor the movie plot and provide expressiveness to everyday dramas. Solanas’ militant filming evokes exiles, afflictions, torments, missing people, unlikes that won’t vanish, the interior exile, separation of lovers, but also affective re-encounters that allow us to recover the meaning of a new life. In the duel against extinction, promoted by the torments of a State terrorism, the transformed life beckons with renovation. Life in duel with Death.

**Keywords:** *Sur* by Solanas; Astor Piazzolla; Aníbal Troilo; exiles; re-encounters.

A arte humanista teve um de seus esplendores no renascimento. Não havia a separação e autonomia dos fazeres arquitetônicos, poéticos, musicais, intelectuais, práticos. O “filósofo” e o “artista” como conhecemos no mundo atual era estranho ao homem e mulher renascentista. Era-lhe mais comum o *artífice*. O homem como construtor de si. Indivíduo multiverso, dinâmico, autoproducente, que concentrava porções de engenheiro, arquiteto, matemático, físico, músico, pintor e filósofo. Expressando as potencialidades humanas sem os preconceitos hierárquicos da desigualdade social, atento às transformações que marcaram seu tempo com a revolução técnica que se processava, Tommaso Campanella em sua utópica *Cidade do sol* descreveu uma situação com traços delicados e densamente humanos.

Ninguém considera baixaza o servir à mesa, na cozinha ou em outro lugar, mas chamam-no aprender. (...) Donde quem é incumbido de algum ofício fá-lo como coisa honradíssima, e não mantém escravos, porque bastam a si mesmos, e até excedem. (...) E quem mais artes aprende, e melhor as faz, é tido em maior nobreza. Daí riem de nós que aos artífices chamamos ignóbeis, e dizemos nobres aqueles que na arte aprendem e ficam ociosos. (CAMPANELLA apud ROSSI, 1989, p.89).

Lukács, em suas reflexões sobre a especificidade do fenômeno estético, reconheceu o realismo como uma forma de conhecimento histórico e o *dever ser* apropriado ao sentido humano, na medida em que explicitava os destinos humano-societários, mas que se diferenciava da apreensão científica. O caráter mimético da obra de arte reside na reprodução particular de determinações extraídas das tramas de ações, da práxis efetiva de indivíduos vivos e atuantes que se apresentam num quadro de tensões e contradições típicas do evoluir da sociedade burguesa. Ao descrever a função do realismo fantástico – comparando romances como os de Cervantes e de Rabelais, obras que nasciam marginadas pela visão utópica do novo emergente e a comparação satírica entre o velho mundo que se esboroava e o aríete do novo ideal humanista que se colocava contra a degradação do homem e da mulher –, o filósofo húngaro ressaltou que

Os grandes princípios ideológicos e sociais da época são percebidos e representados pelo romancista de modo realista; realistas são os tipos representados, que, por meio da heterogênea variedade das aventuras, são conduzidos pelo artista a verdadeiras ações, a uma verdadeira manifestação de sua essência; realista é o modo da representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nesses pormenores. (LUKÁCS, 1999, p. 101)

Lukács sabia que, no renascimento, aonde as forças produtivas estavam aflorando e o mundo reificado não tinha invadido todos os poros da sociedade, o elemento fantástico carregava forte potencial de revolucionamento social. No entanto, com a consolidação do sociometabolismo do capital com seu imanente desenvolvimento desigual e combinado, em especial na periferia do sistema, no *Sur* simbolicamente representado, forma social subalterna e explorada pela burguesia associada e o imperialismo,

A impotência prática do homem para dominar interiormente o mundo cada vez mais fetichizado da sociedade capitalista conduz à tentativa de encontrar para a subjetividade humana um ponto de apoio dentro de si própria, criando para ela um universo particular da vida interior, não reificado e ‘independente’. (...) A base ideológica dessa dissolução da forma é o deslocamento relativista das contradições reais da vida para o ‘coração do poeta’. (LUKÁCS, 1999, p. 105)

Na revolta dos artistas sul-americanos, desde o *Cine Liberación*, a arte realista se faz necessária na medida em que o humanismo é o seu verdadeiro conteúdo. Quando amargou as dilacerações do exílio, o cineasta Fernando Ezequiel Solanas, de saída, imaginou filmar a história contida em “Adiós Nonino”, a bela música de Astor Piazzolla feita sob o impacto e dor da perda de seu pai, Vicente Piazzolla, pessoa decisiva nos rumos que o destino reservava ao músico. Esta ideia, todavia, não vingou. Podemos imaginar que a própria vida de Astor Piazzolla tornar-se-ia ela própria enredo para ser transposto à tela. Basta pensar em sua vida, quando os pais se aventuraram na América do Norte, habitando nos bairros pobres do Harlem, seu problema físico, os enfrentamentos das gangues de rua, as suas aptidões iniciais, a vivência cultural dos imigrantes que para lá iam, no convívio com negros, irlandeses, judeus, italianos, incluindo mafiosos, e que acreditavam sair da miséria costumeira. Uma criança que cresce em outro país, sem se dar conta dos mundos contrapostos que são o de habitar uma sociedade do grande capital e que exerce à força o domínio imperialista sobre outros povos.

No filme *Sur* de Fernando Solanas e Astor Piazzolla, o realismo faz jorrar os destinos de um casal de operários, com seus conflitos num cotidiano minado, ceifado e controlado pela autocracia bonapartista do grande capital em Argentina (1976-1983), nele, o autor põe como narrador um homem consciente de todos os atos e movimentos do terrorismo oficial, um operário que foi assassinado e considerado “desaparecido” pela própria ditadura. O narrador, um morto- desaparecido, é a consciência histórica, que tem preservada a sua memória, mas que dispõe também do conhecimento de vários acontecimentos para se sobrepor a memória dos vencedores, e, com isso, destrinçar a realidade, enxergar de vários ângulos e, de forma lúcida e cômica, aquietar os espíritos que não sabem mais o que devem esperar.

Fernando Solanas, além do cinema, também é apaixonado pela música. Desde criança se educou para ser concertista, tendo, inclusive, composto algumas músicas de seus próprios filmes. Intenta extrair da cultura argentina o que julga essencial, como “o senso de humor, do fantástico e do irreal”. Dispõe que seu

amor pela canção popular sempre foi profundo, pois eu a vejo como o espelho mais autêntico da alma do povo. O cinema nunca soube aproveitá-la ao máximo. Basta pensar em Roberto Goyeneche, um dos melhores intérpretes do tango argentino, personagem que ninguém nunca tinha ousado colocar diante de uma câmera! *Sur*, em síntese, recupera a alma popular argentina, bem presente nos tangos e nos velhos cafés das periferias. E um conceito que deve ser ressaltado, visto que vivemos num país ‘hegemoneizado’ pelos modelos estrangeiros.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Recorde-se que “Vuelvo al Sur” é um tema desdobrado por Solanas a partir de uma composição de Piazzolla. Ver PIAZZOLLA *in* Portrait, 2005.

(SOLANAS, 1993, p.63).

No exílio parisiense nasce *Tangos – el exilio de Gardel*, um filme que denota seu esforço em resistir ativamente às interdições, acusações e tormentos impostos pela ditadura militar argentina<sup>3</sup>. Com o fim dos anos de chumbo (1973-1983), Solanas em seu regresso do exílio, filma *Sur* com a direção musical de Astor Piazzolla, tematizando a crueldade dos militares com relação a um casal operário, seus familiares e amigos. Desse modo, Solanas é levado a

abordar o exílio tanto no estrangeiro quanto no interior com uma sensibilidade não disfarçada pelas pessoas simples. (...) *Sur* coloca no primeiro plano homens e mulheres de condição modesta, vítimas da repressão. Resistentes obscuros do movimento operário, reatualizando assim o engajamento de Solanas com uma cultura nacional e popular. (PARANAGUÁ, 1991, p. 86)

Desde fins da década de sessenta do século passado, Solanas e Getino com *Cine Liberación* produziram e disseminavam com debates o filme *La hora de los hornos*:

De fato o que mostrávamos era insólito: pessoas torturadas ou fugidas por milagre de fuzilamentos clandestinos, imagens da repressão que jamais ninguém vira. Tínhamos percorrido a Argentina toda, filmando até mesmo o grupo indígena dos Maticos. A segunda parte era dirigida aos próprios protagonistas da obra, às pessoas comuns. *La hora de los hornos* devia ajudá-las a participar, de modo ativo, dos acontecimentos de nosso país naqueles duros anos de luta contra a ditadura militar do general Onganía<sup>4</sup>. (SOLANAS, 1993, p. 38-39)

Com a consolidação da Junta Militar de Jorge Rafael Videla, Hector Orlando Agosti e Emilio Eduardo Massera, a ditadura do grande capital intenta confrontar o movimento operário em fase ascensionais<sup>5</sup>. O “Processo de Reorganização Nacional”, como era denominado o novo regime, transformar-se-á num terrorismo de Estado, num governo genocida:

A ‘Reorganização’ consistiu, em primeiro lugar, na eliminação de uma parte da

---

<sup>3</sup> Posteriormente, em 1991, já instalado em sua cidade portenha, Solanas é alvejado por vários tiros pela corja das classes possuidoras, os representantes da “máfia econômica”, tão bem denunciados em *Memoria del Saqueo* (2003).

<sup>4</sup> Para Solanas e Getino, “A expansão imperialista e a dependência dos países periféricos desembocariam no ‘cosmopolitismo cultural’. A cultura torna-se bilíngüe, pois esposa modelos de pensamento importados pelas classes subordinadas aos influxos do exterior. Neste caso, ‘a colonização pedagógica toma como eficácia o lugar da política colonial’, como é dito em *La hora de los hornos*. O intelectual descolonizado será necessariamente nacionalista, ao menos em um primeiro momento.” (PARANAGUÁ, 1991, p.81)

<sup>5</sup> Segundo CASTILLO, 2006, p.51: “Como es sabido, el golpe dirigió sus fuerzas contra la clase obrera inmediatamente, rodeando los militares con tanques las principales fábricas y deteniendo a centenares de delegados combativos. La burguesía sabía que debía golpear en el momento en que las clases medias abonaban los pedidos de “orden” y donde la clase trabajadora todavía no había completado su proceso de superación de la dirección peronista. Bajo la influencia negativa de la estrategia guerrillera, y ante las oscilaciones de las organizaciones que se reclamaban del trotskismo que le impidieron ofrecer una alternativa de mayor envergadura, la vanguardia obrera llegó a estos procesos sin que hubiesen terminado de madurar ni los organismos a través de los cuales ejercer su hegemonía ni la dirección política capaz de conducirla a la victoria. Evitar esta maduración era también para la burguesía una cuestión vital para poder pasar a la contraofensiva”.

população do país. Mais de um milhão optou pelo exílio, fugindo das diversas formas de repressão e da miséria. O Centro de Estudos Legais e Sociais calculou, em 1983, em 2,5 milhões o número de argentinos vivendo no exterior (10% da população de 1976). A contra-revolução resolveu a crise eliminando forças produtivas ‘excedentes’ (as pessoas). (COGGIOLA & BILSKY, 1999, p. 151)

Há que registrar que

la Argentina vivió entre 1969 y 1976 un verdadero proceso revolucionario, no reductible a la acción de las organizaciones guerrilleras, que tuvo a la clase obrera como principal protagonista. Una clase que pese a la derrota sufrida con el golpe siguió resistiendo en la clandestinidad y fue posiblemente el principal factor de erosión del poder militar, ya en crisis aguda antes de que la derrota militar en la guerra de Malvinas provocase su derrumbe”. (CASTILLO, 2006, p. 51)

Pondo em xeque as suas direções burocráticas, movimentando-se contra a própria plataforma político-social da dominação peronista,

Además, en el curso de este proceso, y esto es una cuestión de gran importancia, cobraron fuerza las llamadas “coordinadoras interfabriles”, con fuerza particular en el Gran Buenos Aires, que organizaron las primeras movilizaciones y constituyeron formas embrionarias de un ‘poder dual’ de los trabajadores, en cierto sentido comparables, aunque de menor envergadura, que lo que fueron los “cordones industriales” en el Chile previo al golpe pinochetista. (CASTILHO, 2006, p. 51)

Por essa razão a ação do terror bonapartista se dirige aos sindicatos. Desde o assassinato de lideranças sindicais expressivas, as intervenções nos sindicatos mais significativos, a tática da incriminação “por corrupção” e mesmo a legislação ajustada a essa repressão.

As restrições legais impostas desde abril de 1976 às atividades sindicais foram quase absolutas: suspensão temporária de tudo que não fosse administrar e participar da assistência social; proibição de assembleias, greves, negociações coletivas; e abolição da Lei de Associações Profissionais. Para o setor público, promulgou-se uma lei de disponibilidade que foi utilizada basicamente contra militantes políticos e sindicais. Em setembro, foi acrescentada a Lei 21.400 de Segurança Industrial, com penas de prisão por instigar ou participar de medidas de força. (NOVARO & PALERMO, 2007, p. 271)

Esta história do reencontro em *Sur* se passa no momento em que Argentina, assim como os países que saíram de regimes militares, transita para uma difícil e nebulosa “distensão democrática”, uma “transição transada”, juntando os estilhaçamentos humanos que a barbárie da autocracia burguesa produziu. Solanas refigura com maestria esse momento, o fim da política de genocídio. Enquadra seus personagens numa longa noite, uma única noite,

daí os tons cinzentos, azulados, com a luz dos postes a refletir as brumas de um fim de guerra, mais de 30.000 desaparecidos e mortos, e o início de um novo tempo, imprevisível por certo, mesclando imagens da alegria dos jovens e crianças em suas manifestações livres nas ruas, o contentamento manifesto com o entoar do lema “vai acabar, vai acabar, a ditadura militar”!

Os papéis picados da festa, muros pichados e faixas com a inscrição dos desejos pela liberdade, mas nas sombrias noites, (com a ausência de seus entes queridos, o filme denota a tristeza dos bairros em sua vida noturna) as névoas que se movimentam a traduzir o estrago, a destruição, as mutilações, vidas perdidas. Em seu escrito “Metáforas”, María Paulinelli decifra a presença permanente dos papéis picados que povoam as ruas, os bairros, as esquinas de *Sur*:

Los papeles son mensajes: expresan ideas, referencian acontecimientos, vehiculizan sentimientos, explican ideologías... Es así que su presencia metaforiza la libertad en la enunciación. Por eso su presencia en las calles, en el suelo, en la atmosfera toda, como una confirmación de un nuevo momento histórico, del regreso del país de la oscuridad a la luz. Pero también metaforiza la desaparición de la censura y la represión. Esa censura que aparece ironizada en la escena de la biblioteca con la absurda y ridícula calificación con que unas voces van calificando los distintos textos. Esa censura que posibilitó la quema y desaparición de una buena parte de la cultura argentina. (PAULINELLI, 2006)

*Sur* tem múltiplos significados. O título da canção de Troilo e Manzi *Sur* traduz os dramas vividos nos bairros. Mas *Sur* se multiplica nos Cafés, nos bares, nas esquinas, nas periferias. De acordo com Paulinelli, *Sur*

Es el espacio donde se anota la historia, mejor, las historias que se cuentan. (...) *Sur* es el espacio desde donde se escribe la historia de una libertad, de una asunción de la humanidad, de esa síntesis que nos reenvia a esa ‘unidad primordial’. Por eso ubica desde la misma referenciación inicial del film – su nombre – en ese espacio que es sinónimo de lucha y resistencia, pero también de deseos conquistados, que es afirmación y por lo tanto diferenciación. Es uno y no los otros. Es el sur, y no es el norte. El tiempo de la Historia es el de los pueblos de América, pero también es el espacio, parece decir Solanas. (PAULINELLI, 2006, p.95)

O enredo de *Sur* é, aparentemente, muito simples. Um operário de um Frigorífico, prisioneiro político, sem consciência de classe, sem formação revolucionária, sai da penitenciária de Devoto, após conhecer o martírio da tortura, anos de privação, da prostração e impotência humana calcada na barbárie do capital. Todavia, o retorno ao lar será um repassar de sua vida e de seus próprios dramas. É a jornada de uma só noite. Uma fria e longa noite! A bruma e a névoa em seu movimento e que tomam conta de todas as praças, ruas e esquinas. Garúa!

A narrativa que acompanha os tortuosos golpes da vida de um casal operário, Floreal e Rosí, tem como nódulo o desfazimento e dilaceramento deste matrimônio, não por uma crise amorosa ou desavenças cotidianas, mas com a perseguição e prisão de Floreal, um

indivíduo que não se vinculava a nenhum grupo de esquerda, todavia, com o desaparecimento e morte de companheiros de fábrica, em especial de “El Negro”, toma partido, revoltando-se contra seus patrões e capatazes. O medo, a opressão, a tortura, o terror permanente se impõem, como um rio de sangue a preencher todos os poros da vida cotidiana. Floreal passa, assim, a ter de conviver com o “divertimento” dos torturadores nas infindáveis horas de tormentos físicos e psicológicos, ameaças de execuções, transferências de presídios (do presídio de Devoto à Patagônia) e o desaparecimento daqueles que formavam um contingente numeroso dos “inimigos internos”.

É a viagem de retorno:

Ese viaje que está representado en el paso de la oscuridad a la luz, de la noche al día, de los sueños y la memoria a la realidad cotidiana. Por eso los recursos que Solanas emplea para representar esta ambivalencia de imaginación y realidad, de pasado y presente. La niebla, los papeles, el humo marcan esa irrealidad de la memoria, acompañados por planos fijos. Los planos secuencia enmarcan la representación del presente en esa referencia al barrio. (PAULINELLI, 2006, p. 95)

De modo fantástico, posto em liberdade, guiado pela memória de “El Negro”, Floreal aflora seus desejos. Temeroso ante o reencontro com Rosi, ao mesmo tempo em que sua paixão se intensifica. A imagem de Rosi é permanente. Como ela lidou com seus desejos reprimidos? Porém, outro fantasma o espera. Uma moto com seu motor ensurdecedor o acompanha. É Roberto, o mesmo companheiro operário que lhe propiciou escapar do cerco dos policiais, dos capatazes e dos proprietários do Frigorífico, o amigo que se tornou íntimo de Rosi.

A narrativa feita pelo companheiro-desaparecido do Frigorífico, apelidado de “El Negro”, é a consciência do processo vivido, a memória da barbárie que despedaçou vidas já fragmentadas pelo capital atrofico, que controla o metabolismo social por inteiro, que se manifesta nas condições materiais de vida, que impõe sua vigilância nos bairros dispersos. Cotidiano travejado pelo tacão da ditadura militar (1976-1983), cerceado pelo toque de recolher, por tanques que passam a vigiar as ruas, megafones que amplificam as vozes da ordem e da repressão, provocando sobressaltos diários e medo a partilharem com os familiares, com os vizinhos, com os mais próximos. O companheiro desaparecido do Frigorífico, o narrador-morto, “El Negro”, chega a revelar que não possuía muita intimidade com Floreal, mas que por causa de sua digna atitude de revoltar-se contra a situação imposta por mãos e cérebros criminosos, conquistou-lhe admiração. A solidariedade humana germina nesse turbilhão social, está presente com a consciência operária desperta, mas também nos bairros e nas famílias que saem em busca dos seus, passando a se indignar, contrapor, resistir, a aspirar à liberdade, contra as ações desumanas da autocracia burguesa bonapartista, ancorada nos empresários, militares e na igreja.

O cineasta *Pino Solanas* constrói esta tragédia argentina – comum às várias ditaduras do cone sul – centrada no reencontro de Floreal e Rosi. O despedaçamento advindo da separação do casal e do convívio com seu filho, uma criança ainda, é, de outra parte, entoado nos tangos de Aníbal Troilo, o Pichuco, e Astor Piazzolla. É o encontro de dois “monstros” da história do tango. Tangos que contam histórias de desencontros e de encontros. Todavia,



são canções que dão expressividade sonora ao drama vivido, por meio de imagens.

Tal como uma peça teatral, Solanas articula seu filme em quatro partes<sup>6</sup>. A primeira intitulada “La mesa de los sueños”; a segunda, “La búsqueda”; a terceira, “Amar y nada más” e a quarta, “Morir cansa”. Não à toa nas entradas dos “movimentos musicais”, um quadro ilustra a história com a imagem de Aníbal Troilo. Músicos se encontram na esquina do Bar Sur a tocarem a música de “Pichuco”, Aníbal Troilo.

O filme abre-se com o tango Sur, um dos mais bonitos da década de 40, escrito por Anibal Troilo – o ‘Duke Ellington argentino’ – e Homero Manzi, um grande poeta: ‘Sur, paredón y después’ – dizem os primeiros versos – ‘ya nunca volverán como volvieron aquellos años’, ou seja, a história de um homem que volta ao bairro onde viveu na juventude, lembrando o amor perdido. A obra encerra-se com outro tango, escrito por Piazzolla e eu: ‘Vuelvo al Sur como se vuelve siempre al amor’ – canta-se – ‘con el deseo, con el temor’. Desejamos e, ao mesmo tempo, tememos as coisas do passado. (SOLANAS, 1993, p. 61)

Está que claro que as significações de *Sur*, vão ganhando conteúdos concretos vários a cada movimento da tragédia. É o *Sur* em sua luta contra o norte imperialista. É o *Sur* simbolizando a classe operária argentina, o sul periférico contra o norte dos proprietários, mas também *Sur* simboliza todos os povos latino-americanos, cujos anseios e sonhos são continuamente reprimidos e abandonados em favor da expropriação e o endividamento crescente de suas economias subordinadas ao capital metropolitano.

*Sur* começa no bairro. Na vida noturna em volta de uma mesa, a mesa dos sonhos, com a luz a revelar os movimentos das névoas, brumas que saem da sangria, dos sofrimentos, dos tormentos, das mutilações, dos extermínios praticados pelo terrorismo oficial. *Sur* começa com o barulho da festa, com a comemoração popular pelo fim do regime militar. Floreal sai da prisão. Os minutos que o colocaram lado a lado com Rosí se constituem na reconstituição da tragédia vivida. Tragédia que não é só sua, mas que envolve a substância social. A canção *Sur*, de Pichuco, é entoada por seu pai. Um velho cantor de tangos, preso ao passado, à bebida e a presença feminina. O ator que faz a personagem, um não-ator, nada mais é do que Goyeneche, o Polaco, um dos principais cantores da história do tango. Floreal contorna o quarteirão, adentra no bairro operário, casas modestas, espreita a janela onde presume está sua amada. Rosí presente que ele está a rondar o seu casebre. Casas de um bairro operário, germinadas, onde as histórias individuais são refletidas nos espelhos, nas vidraças, nos quintais. O enlace amoroso é antevisto através das vidraças da janela.

O tango *Sur* estreado em 1948, composto por Aníbal Troilo e Homero Manzi intensificam a dor e os infortúnios da separação e do regresso. Os bairros marginais que ainda sofrem com as inundações e a nostalgia que invade a alma por uma paixão desvanecida:

## SUR

---

<sup>6</sup> Segundo Paranaguá, “Todos os seus filmes são estruturados sob a forma de movimentos musicais: três partes, que por sua vez se subdividem em *La hora de los hornos*; três movimentos em *Los hijos de Fierro* (‘A partida’, ‘O deserto’, ‘A volta’) quatro movimentos em *Tangos*, da mesma forma que em *Sur*. *El exilio de Gardel* propõe, além do mais, um tipo de composição, a *Tanguedia*, que se baseia tanto na comédia quanto no drama, na música e no recitativo. Solanas, desta forma, mostra abertamente todo o interesse que tem em relação à ópera, como síntese de diversas linguagens.” (PARANAGUÁ, 1991, p.85-86)

[...] San Juan y Boedo antiguo y todo el cielo;  
 Pompeya y más allá la inundación;  
 Tu melena de novia en el recuerdo  
 Y tu nombre flotando en el adiós.  
 La esquina de herrero, barro y pampa,  
 Tu casa, tu vereda y el zanjón  
 Y un perfume de yuyos y de alfalfa  
 Que me llena de nuevo el corazón

Sur,  
 Paredón y después,  
 Sur,  
 Una luz de almacén...  
 Ya nunca me verás como me vieras  
 Recostado en la vidriera  
 Y esperándote...  
 Ya nunca alumbraré con las estrellas  
 Nuestra marcha sin querellas  
 Por las noches de Pompeya...  
 Las calles y la luna suburbana  
 Y mi amor y tu ventana  
 Todo ha muerto... Ya lo sé.

San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,  
 Pompeya y, al llegar al terraplén,  
 Tus veinte años temblando de cariño  
 Bajo el beso que entonces te robé...  
 Nostalgias de las cosas que han pasado,  
 Arena que la vida se llevó,  
 Pesadumbre de barrios que han cambiado  
 Y amargura del sueño que murió.

O mundo do trabalho é também uma parte do *Sur*. O cotidiano de Floreal, dos amigos, Roberto, o operário de origem francesa e técnico em refrigeração, de “El Negro”, do “Peregrino”, indivíduos que fazem parte da força de trabalho que faz o abate, sangra, mutila e impulsiona a produção de carne. A carne bovina, produto argentino por excelência, parte alimentar da cultura gastronômica de Argentina, é o produto que extraído da natureza pelo trabalho humano, transforma-se em valores de troca a ser consumido, devorado e realizado como valor, como capital<sup>7</sup>. No frigorífico, há a junção de fatores do campo e da cidade. O gado no cercado enfileirado para o abate. Os pedaços de carne a perfilarem na refrigeração como peças suspensas e em movimento. Trabalhadores que são obrigados a conviverem com o martírio animal. No processo de trabalho, processo no qual à capacitação subjetiva se agregam as

<sup>7</sup> O trabalho alienado responde pela separação das condições objetivas do trabalho (natureza, meios de produção, riqueza) das capacidades subjetivas dos indivíduos vivos e atuantes. Como a criação de riqueza é criação de nossa riqueza genérica, possibilidade de nossa própria potencialização pelas forças produtivas criadas e pela apropriação da riqueza genérica, os produtores diretos se vêem como que invertidos, estranhos ante o mundo que eles próprios produzem.

condições objetivas do trabalho – os meios de produção, as ferramentas, as pinças, as alças – , que resultam sempre no produto do trabalho, materialização da forma subjetiva, os trabalhadores sujam-se com o sangue animal; esquartejam corpos em pedaços sublimes: os *chorizos*, os *lomos*, etc., transportam com esteiras mecânicas, resfriam os valores de uso a graus insuportáveis para o ser humano. Em suma, trabalho dilacerante, mas que levados à esfera da troca, ao mercado, tornam-se objetos de fascínio e satisfação popular. Alimentam parte da população e, ao mesmo tempo, engordam os bolsos dos proprietários.

O morto-vivo, “El Negro”, é um trabalhador identificado por sua militância que é seqüestrado, pelos órgãos de segurança, por agentes dos órgãos de repressão. O morto-vivo é roubado, surrado, humilhado e fuzilado. Renasce para voltar à cena. Ainda que *Morir cansa!* Ainda que a sua missão se dê por cumprida! Pode a vida conter o aniquilamento de indivíduos como forma rotineira?

Recorde-se a crítica de Lukács ao fenômeno da burocratização. Quando o burocratismo reina cessa-se a indignação, a rebeldia; em seu lugar se dissemina o medo, o pavor, a insegurança, a angústia, o terror na vida cotidiana. Haja vista que “a espontaneidade trasmuda-se em burocratismo de acordo com um processo que não é mais do que a intensificação extrema do hábito, que é o efeito conservador, socialmente estabilizante, da própria espontaneidade” (LUKÁCS, 1968, p.129).

Nesse realismo fantástico, o morto-vivo é a autoconsciência do processo de desfiguração da vida cotidiana. É a autoconsciência dos desaparecidos. Retoma o fio da meada. Devolve-nos as subtrações, a fuzilaria e ocultamento dos cadáveres. Repõe o tombamento dos resistentes e corajosos. Sabe das tramas secretas, de quem é quem, de que lado gerais e empresários estão a combater! De que lado os operários, jovens e velhos nacionalistas estão a batalhar! Retira dos escombros as motivações inumanas, denuncia a barbárie, os tormentos, os atos recheados de vandalismo. Ele acompanha o regresso de Floreal – a viagem de volta! Aonde está o companheiro que trabalhava lado a lado, que jogava futebol e se divertiam... Aliás, diga-se de passagem, foi o motivo da rebeldia de Floreal. Diante do sumiço do colega de trabalho, Floreal se indigna diante de tal assombro. Floreal acusa a complacência dos patrões, dos capatazes, dos gestores do capital que se transmutam em agentes dos órgãos de repressão. Agora, em sua postura intransigente, Floreal se põe do lado do *Sul*. Da resistência, da tomada de posição, Floreal passa do soerguimento moral ao combate prático. Basta! Ainda que não pertença a nenhuma organização revolucionária! Tem a consciência *humanista* dos feitos da autocracia burguesa bonapartista. Em sua viagem de regresso, da cela a sua casa, uma longa marcha se porá. *El Negro*, o morto-vivo acompanha *pari passu* os movimentos de Floreal. Em suas lembranças, em suas hesitações, em sua andança pelos bairros portenhos, em seu caminhar por Buenos Aires. O inevitável reencontro com sua amada Rosí, com seu filho e sua família. Todavia, é um reencontro posto à prova. Os desfazimentos não podem ser esquecidos, as traições, as frustrações, as dores, os constrangimentos, fazem parte da breve separação que durou uma eternidade: o tempo da ditadura militar, os anos entre 1976 e 1983.

Uma das figuras mais expressivas do filme de Solanas é Emílio Ortiz. Velho combatente nacionalista que transborda valores como generosidade, coragem e dignidade. O *Proyecto Sur*, utopia nacional-popular, não se apresenta *para além do capital*, acalentada ao longo de sua vida, agora é despedaçada por completo pela política econômica da autocracia burguesa, dadas às necessidades do capitalismo monopolista subordinado ao imperialismo

norte-americano, a intensa exploração da força de trabalho nacional e o mando bonapartista repressivo descomunal.

Por esse motivo, Solanas enaltece

aqueles que sempre souberam dizer – Não!”. Uma vez que Solanas quando “evoca um passado de lutas e sonha com uma nação reconciliada em Sur, prefere se reportar a uma das últimas utopias intelectuais, aquela encarnada pelo FORJA, misturando radicais autênticos (do velho partido fundado por Yrigoyen) e os precursores do peronismo. Uma das personagens de Sur, entre os mais destacados, veio do além-túmulo trazer suas verdades essenciais e proclama seu desgosto com o sectarismo, uma doença mortal na Argentina. (PARANAGUÁ, 1991, p. 84)

Não à toa, a letra de “Sur” é do *forjista* Homero Manzi. Desde o golpe militar de setembro de 1930, com o degredo de Hipólito Yrigoyen confinado na ilha de Martín García, um grupo de jovens amplificam o legado do “caudillo”. Dissidentes da Unión Cívica Radical – UCR, entre eles, Homero Manzi, empenharam-se no combate ao imperialismo e seus parceiros locais. Estes intelectuais, entre os quais figuravam: Homero Manzione<sup>8</sup>, Luis Dellepiane, Martín Irigoyen, Arturo Jauretche, Ernesto Laclau e Jorge Luis Borges, lançam o movimento nacionalista FORJA – *Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina* -, com sua consigna: “Somos una Argentina colonial, queremos ser una *Argentina libre*”. Em sua ata inaugural, os *forjistas* defendiam a soberania popular, a emancipação nacional, “(...) para la realización de los fines emancipadores de la Revolución Americana, contra las oligarquias como agentes de los imperialismos em su penetración económica, política y cultural, que se oponen al total cumplimiento de los destinos de América” (SALAS, 2007, p. 161).

Homero Manzi escreveu sua “Milonga de FORJA”:

*Forjista que está de guardia,  
Si te preguntan, contesta,  
Que estás de guardia en la noche  
Esperando que amanezca...  
(...) Está velando la noche  
en que Argentina despierta:  
mañana cuando haya sol  
será libre nuestra America.*

Solanas enaltece os *viejos* dirigentes nacionalistas. Nos termos do cineasta:

Na sequência de La mesa de los sueños (A mesa dos sonhos) assistimos às vicissitudes dos quatro idosos, que dedicaram a vida inteira à criação de uma nova Argentina. Reúnem-se para falar dos malogros e das traições por que passaram. Aqui prevalece o elemento poético. Encontramos o velho escritor que trabalhou sua vida toda num projeto democrático e popular (o Proyecto Sur); o velho militar enxotado do exército; o cantor de tango constantemente bêbado

<sup>8</sup> Homero Manzi é a firma artística de Homero Nicolas Manzione (1907-1951)

(representado pelo magistral Polaco) – pai de Rosí – e, enfim, o velho dirigente sindical, pai de Floreal. Através destes quatro personagens pretendi resgatar a dignidade e a nobreza da resistência popular argentina, como no caso do líder sindical que sempre soube dizer não; a ele dedico a Milonga do tartamudo, por seu defeito de balbuciar durante os discursos públicos, provocando assim a hilaridade dos trabalhadores. Mas há também quem — como Emilio — prefere morrer combatendo em sua pobre trincheira a ter que se entregar à patrulha da polícia que veio prendê-lo<sup>9</sup>. (SOLANAS, 1993, p. 62).

Grife-se que essa cena da resistência de Emilio e sua nobre esposa é de uma força magistral, que faz tremer os telespectadores. É o momento da *catarsis*, da “decantação” da alma, das transformações recíprocas, incluindo, os fruidores da obra humanista. O velho nacionalista pede a esposa que se esconda e ele com arma em punho espera o arrombamento de sua própria casa pelos terroristas e “gorilas”.

Os efeitos da separação se apresentam no largo espectro da vida cotidiana. Após o corte brutal, resta a Rosí sair à procura de Floreal. Após a ação de Emilio Ortiz em encontrar um refúgio para Floreal, num velho galpão a simbolizar o abandono pelos “entreguistas” do *Proyecto Sur*. Dia após dia, Rosí visita a Associação dos familiares dos desaparecidos, dos seqüestrados, recorre a advogados, padres influentes e a rotineira peregrinação aos quartéis. Rosí e Roberto se deparam sempre com negativas. Os militares com seu sórdido humor vão responder: “será que ele não fugiu do país, não terá outra?”

Aqueles que estavam tão próximos, agora são obrigados a pensar se é possível retomar uma vida posta em frangalhos. Roberto se despede escrevendo uma carta a Rosí: “O que o unia à cidade, ficou inatingível. É hora de partir. Adeus. Nada é mais estranho do que o amor; nada pode explica-lo!” *El Negro* ainda tenta persuadir Floreal, tenta derrubar o sentimento de traição que o persegue na longa noite. Em novo plano, faz Floreal enxergar que Roberto – precisamente o companheiro de fábrica que provocou sua separação de Rosí mesmo trancafiado nos porões da ditadura – o considerava um amigo especial. A sua palavra de ordem brandida em todos os cantos – “Hay que resistir!” – reconhecer o mundo da barbárie, não permitir mais o silêncio. É a memória da luta dos trabalhadores que está em jogo. Como diria Hebe de Bonafini: “É a memória do futuro!” que está em jogo. Pois, não se trata de mera denúncia, mas sim de superar o sociometabolismo que fabrica e nutre novas dilacerações humanas, como o sofrimento, a tormenta, a tortura, a prisão, o exílio, a humilhação, a fome, a solidão, o extermínio...

Por isso, o filme começa com Floreal colado à janela do quarto de Rosí, à sua espera... Produto de sua imaginação, mas que se converte em realidade! Assim, como o filme termina com o “Te quiero”, com a felicidade radiante, alegre e expansiva do reencontro com a mulher, o filho, a família, os amigos, enfim, reencontro com a vida.

Em suma, valendo-me dos próprios termos de Fernando *Pino* Solanas, a obra de arte *Sur*, composta de quatro partes, na forma teatral, “representa o exílio interno, com a volta do ausente e do prisioneiro político, bem como a volta de um povo à democracia e o retorno da luz do dia, após a noite da ditadura. Como acontece muito nesses casos, afloram as ilusões e as esperanças – que alimentam a fantasia e o desejo – mesmo que sempre acabe prevalecendo

---

<sup>9</sup> A cena é memorável, pois, liderados pelo sindicalista gago (pai de Floreal), os trabalhadores ocuparam o Frigorífico e soltaram o gado pelas ruas.

o duro embate com a realidade, que raramente corresponde às nossas expectativas. Voltam à tona fantasmas e conflitos. Decidi trabalhar sobre estas situações-limites, apostando no magma das reflexões e das lembranças de um homem. Para compreender *Sur*, é preciso saber enxergar aquelas ruas solitárias ao sul de Buenos Aires”. Por outra parte, frisa Solanas,

*Sur* também aborda o tema do desejo, entendido em seu sentido mais amplo, como energia que estimula a criatividade da vida, e não apenas como um fato erótico. Rosí discute longamente a respeito disso com Emilio, o escritor. ‘Todos os amores fazem-nos crescer’ – afirma ele –, ‘embora muitas vezes nos façam sofrer. Todos os amores são necessários’. (SOLANAS, 1993, p. 62)

Permitam-me, nessa finalização, uma digressão teórica. Lukács levou às últimas consequências a defesa da arte humanista, pois, repisava que

Nas grandes obras de arte os homens revivem o presente e o passado da humanidade, a perspectiva de seu desenvolvimento futuro, mas não os revivem como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante para apropriar existência individual (deles, homens).<sup>10</sup> (LUKÁCS apud KONDER, 1967, p. 150)

Se Hegel insistiu que a arte moderna se afastava das experiências vitais de homens e mulheres na sociedade burguesa, Marx, de sua parte, denunciou o caráter hostil da produção capitalista no que tange à elevação poética da vida. As formas da alienação e do estranhamento engendradas por esta forma de organização sócio-produtiva, que inverte as criações humanas com a lógica de uma sociabilidade coisificada, no entanto, ao revés da concepção hegeliana acerca da impotência da arte, Marx sustenta que as obras de arte, para não sucumbirem às necessidades do capital, deveriam descoisificar a crosta fenomênica e, dessa maneira, atingir a essência concreta da vida. A superação da relação coisificada, nessa forma social regida pelo valor, não pode ser capturada pela imediatidade aparential do cotidiano mercantilizado, só seria possível como expressão humanista. Marshall Berman empreendeu séria crítica ao mundo do capital e suas formas de dominação, que bloqueiam o livre desenvolvimento dos indivíduos:

Todos conhecem a vertigem e o terror de um mundo no qual ‘tudo o que é sólido desmancha no ar’. Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na

---

<sup>10</sup> Konder sintetiza esta posição estética: “A arte faz com que revivamos as experiências de todas as épocas e nos reconheçamos imediatamente eles. Através da arte, participamos de novas relações humanas, vemo-nos envolvidos em novas situações humanas que nos solicitam reações de tipo especial.” (KONDER, 1967, p. 150).

expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis. (BERMAN, 2003, p.12)

Todavia, se nos parece tranqüilo analisarmos os conteúdos das palavras poéticas, das representações teatrais, do cinema e da literatura, o que dizer da música? As rigorosas reflexões ontológicas de Ibaney Chasin sobre a problemática do *mélos falto* interrogam sobre a abstratividade da música sem a palavra, a sua incapacidade de mimetizar os dramas humanos puramente pelos sons sem os conteúdos materiais que nascem da vida social, que exprimam a pulsação anímica enraizada na interatividade humano-societária. Seguindo a orientação lukácsiana, segundo a qual a mímese dos sentimentos reside no centro da esfera musical, reconhece o influxo determinante do externo sobre a subjetividade dos indivíduos histórico-concretos. Sendo assim,

a música precisa da poesia porquanto a existência e curso da interioridade demanda e envolve ineludivelmente uma ambiência humana e situacional, as quais a poesia conforma e provê. Nesse sentido, sem o poema, sem a palavra, inexistente para a sonoridade, rigorosamente, homem, alma, ação, isto é, um sopro propulsante e arrimador à configuração da melodia – do interno. (...) Dito concisamente, música – mélos – sem poesia é sonoridade que se torna fugidia porquanto interioridade humana sem mundo; interioridade, concretamente, que não pode se pôr e repor afora da vida objetiva, vida que a engendra e propulsa.<sup>11</sup> (CHASIN, 2004, p.115)

Daí a importância da música nos filmes de Solanas. De certo modo, ele esclarece sua posição estética realista quando assegura que “Os elementos criativos se sobrepõem, amiúde, dialeticamente. No que me diz respeito, as imagens é que me inspiram as situações dramáticas”. Pensa sempre em como combater a barbárie do capital. Forma inumana que não permite o livre desenvolvimento de todos os indivíduos. Na medida em que sua reprodução metabólica se dá sob a forma da alienação e do estranhamento, bloqueando a plenificação dos indivíduos concretos na regência de seu próprio mundo.

O tema central de *Sur*, como vimos, é o regresso. Uma noite projetada na tela em duas horas. Longa noite que parece interminável. A retomada da vida destroçada pela ditadura militar. Floreal desde sua saída da cela do presídio se interroga: Rosí o espera como dantes? Rosí, da mesma maneira, em seu quarto, espreita pela janela à espera dele. Será que Floreal a tomará pelos braços novamente? A vida cotidiana de ambos foi revirada, suas singularidades perderam qualquer autonomia; não por outro motivo do que a perseguição e prisão dos companheiros de trabalho, mas em seu caso: a detenção de Floreal pela ditadura

---

<sup>11</sup>Ibaney Chasin aponta para a natureza dessa dimensão ontológica da música: “Ocorre que o *mélos* desvela também, *posturas, perspectivas* desta subjetividade anímica que instaura, isto é, dispõe a interioridade num sentido mais totalizante. *Mélos* que assim procede não determinado ou conduzido por fatores extrínsecos a si: mas porque as paixões e sentimentos que a melodia engendra contém em si, intrinsecamente, *posições, tendências* da subjetividade – ou seu *caráter*”. (CHASIN, 2004, p. 118-119)

militar. A primeira cena na qual Rosí aparece em trajes íntimos, revelam e fazem transbordar os desejos reprimidos. A necessidade vital da fruição amorosa, o reencontro desejado nas sombras das prisões, dos ambientes mal-cheirosos, dilacerarou corpos que labutam e almejam (ao menos) a construção humana. Nos termos do autor: “*Sur* es la historia de un regreso. *Sur* nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor.”

Aqueles que estavam separados pela fratura bonapartista, agora são obrigados a pensar se é possível retomar uma vida posta em frangalhos. O filme termina como começou, com o sonho de Floreal a mirar sua bela Rosí. Com seu humor, Solanas faz “El Negro” se despedir, pois o filme está prestes a se encerrar. E apressa o reencontro ao som de “Vuelvo AL Sur” de Solanas e Piazzolla. O filme termina com a esperança – “Te quiero” –, com a felicidade radiante e expansiva do reencontro com a família, com o filho, com a mulher, enfim, reencontro com a vida.

Por esta razão, tanto a obra “Sur” de Aníbal Troilo e “Retorno al Sur” de Piazzolla mimetizam dramas humanos. Se em “Sur” refigura o retorno malsucedido, pois encontra uma sorte de acontecimentos que já não mais permitem ser repostos, “Vuelvo al Sur”, mesmo em sua forma contida, canta os afetos expandidos:

#### Vuelvo al Sur (1988)

Vuelvo al sur  
Como se vuelve siempre al amor  
Vuelvo a vos  
Con mi deseo, con mi temor  
Llego del sur  
Como un destino del corazón  
Soy del sur  
Como los aires del bandoneón  
Sueño el sur  
Inmensa luna, cielo al revés  
Busco el sur  
El tiempo abierto y su después  
Quiero el sur  
Su buena gente, su dignidad  
Siento el sur  
Como tu cuerpo en la intimidad  
Vuelvo al sur  
Llego al sur  
Te quiero

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZZI, María Susana & COLLIER, Simon. *Astor Piazzolla: su vida e su música*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 2002.



- BERÚ, Mauricio. “Cinema, Astor Piazzolla e a Polifonia da cidade de Buenos Aires”. In: RAGO FILHO, A. *Projeto História* n.º 32. Polifonia e Latinidade. São Paulo: Educ, 2006.
- BENEDETTI, Héctor Ángel. *Las Mejores Letras de Tango*. 2.ª Ed. Buenos Aires: Planeta, 2002.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. 19.ª Reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CASTILLO, Christian. “Apreciaciones acerca de um ‘Quarto relato’ sobre o processo revolucionário dos setenta”. In: *Projeto história*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. V. 33. São Paulo: PUC, ago. / dez. 2006.
- CHASIN, Ibaney. “A forma-sonata beethoviana. O drama musical iluminista”. *Revista Ensaíos Ad Hominem*. Tomo II – música e literatura. São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.
- CESAROTTO, Oscar Angel. *Tango Malandro*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- COGGIOLA, O. & BILSKY, E. *História do Movimento Operário Argentino*. São Paulo: Xamá, 1999.
- DELLASOPPA, Emilio. *Ao inimigo, nem justiça*. São Paulo: Hucitec/Departamento de Ciência Política, USP, 1998.
- DEVOTO, Fernando J. & BORIS F.. *Brasil e Argentina*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FERRER, Horacio. *El Tango: su historia y evolución*. B. Aires: Peña Lillo, 1999.
- GILIO, María Ester. *Aníbal Troilo – Pichuco: conversaciones*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1998.
- GORIN, Natalio. *Astor Piazzolla – a manera de memorias*. Libros Perfil, 1998.
- HEGEL, G. W. F.. *O Belo na Arte – curso de estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KONDER, Leandro. *Os Marxistas e Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KURI, Carlos. *Piazzolla – la música límite*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- LUKÁCS, G. “O romance como epopeia burguesa”. In: *Música e Literatura*. Ensaíos Ad Hominem, tomo 2. Tradução Letizia Zini Antunes. Santo André/SP: Estudos e Edições Ad Hominem, 1999.
- MAMMI, Lorenzo *et alli*. Três canções de Tom Jobim. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MEDAGLIA, Júlio. *Música Impopular*. 2.ª Ed. São Paulo: Global, 2003.
- NOVARO, Marcos e PALERMO, Vicente. *A ditadura militar na Argentina. 1976-1983*. São Paulo: Edusp, 2007.
- PARANAGUÁ, Paulo A.. “Solanas”. In: *Nossa América*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, novembro-dezembro de 1991.
- PAULINELLI, Maria (org.), *Cine y Dictadura*. Córdoba: ComunicArte editorial, 2006.
- PIAZZOLLA, Diana. *Astor*. Buenos Aires: Emecé, 1987.
- ROSSI, Paolo. *Os filósofos e as máquinas*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo, Companhia das Letras, 1989
- SALAS, Horacio. *Homero Manzi y su Tiempo*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 2007.
- SIOLANAS, F. Pino. *Entrevista a Amir Labaki & Mario J. Cereghino*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- YANAKIEW, M. & CARMO, M. *Mitos, manias e milongas*. São Paulo: Planeta, 2005.

## CD

- PIAZZOLLA, Astor. *Astor Piazzolla – Sur*. Warner Music Brasil, 1998.

PIAZZOLLA, Astor. *Libertango*. Milão: Éditions Milan Music, 1997.

VELOSO, Caetano. *Fina Estampa*. Polygram do Brasil. Maio-Junho, 1994.

#### DVD

PIAZZOLLA, Astor. *Astor Piazzolla in Portait*. Londres: Opus Arte, 2005.

#### SITE

SOLANAS. “Carta a los Espectadores”. In: [www.pinosolanas.com/sur\\_info.htm](http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm)