



UNICAMP

NATACHA MURIEL LÓPEZ GALLUCCI

**CINEMA, CORPO e FILOSOFIA:
CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DAS *PERFORMANCES*
NO CINEMA ARGENTINO**

**CAMPINAS
2014**



UNICAMP

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

NATACHA MURIEL LÓPEZ GALLUCCI

**CINEMA, CORPO e FILOSOFIA:
CONTRIBUIÇÕES PARA O ESTUDO DAS *PERFORMANCES*
NO CINEMA ARGENTINO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual
de Campinas para obtenção do título de Doutora em
Multimeios

Orientador: Prof. Dr. FRANCISCO ELINALDO TEIXEIRA

Este exemplar corresponde à versão final de Tese
defendida pela aluna Natacha Muriel López Gallucci,
e orientada pelo Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira

**CAMPINAS
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

L959c López Gallucci, Natacha Muriel, 1973-
Cinema, corpo e filosofia : Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino / Natacha Muriel López Gallucci. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Francisco Elinaldo Teixeira.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Cinema. 2. Filosofia. 3. Performance (Arte). 4. Tango (Dança). I. Teixeira, Francisco Elinaldo, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Cinema, body and philosophy : Contribution to de study of performances in Argentine cinema

Palavras-chave em inglês:

Cinema

Philosophie

Performance art

Tango (Dance)

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutora em Multimeios

Banca examinadora:

Francisco Elinaldo Teixeira [Orientador]

Miriam Viviana Gárate

Oscar Ángel Cesarotto

Paulo Roberto Masella Lopes

Monica Toledo Silva

Data de defesa: 28-08-2014

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela Doutoranda
Natacha Muriel López Gallucci - RA 010427 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutora, perante a Banca Examinadora:



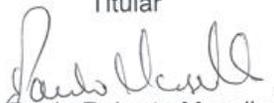
Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira
Presidente



Profa. Dra. Miriam Viviana Garate
Titular



Profa. Dra. Mônica Toledo Silva
Titular



Prof. Dr. Paulo Roberto Masella Lopes
Titular



Prof. Dr. Oscar Angel Cesarotto
Titular

RESUMO

Neste trabalho pretende-se pesquisar e refletir sobre o corpo performático do tango interveniente na evolução estilística e nos modelos de representação da cinematografia argentina. Tomando como paradigma o processo de criação do corpo gestual codificado do tango dança dentro do espaço fílmico, o estudo propõe-se a investigar, em perspectiva histórica, as dimensões axiológica e estética a que serviram as representações da dança nos períodos mudo, clássico, moderno e contemporâneo na Argentina. Essas criações fílmicas constituem um *locus*, âmbito do intercâmbio de saberes e práticas corporais ritualizadas e espetaculares do povo, e no contexto sociocultural o tango opera como uma categoria de análise estética e de transmissão de valores que constitui um verdadeiro sistema de representação social. Esta pesquisa revelou, nas análises fílmicas e nos estudos fotográficos e coreográficos realizados, de maneira participante, o papel do tango dança na consolidação de uma linguagem cinematográfica característica, cuja dimensão tem sido sistematicamente ignorada pela historiografia. O *corpus* fílmico organizado neste recorte permite fundar e fundamentar, do ponto de vista imagético, uma discussão estética, mostrando a presença de operações próprias da linguagem cinematográfica, inerente à concepção coreográfica e à filosofia do corpo presentes no tango dança.

Palavras-chave: Cinema. Filosofia. Corpo. Performance. Tango dança.

ABSTRACT

On this study it is intended to research and reflect about tango's performance body intervenient in the stylistic evolution and in the representation models from Argentina's cinematography. Having as a paradigm the process of creation of the gestural body coded from the tango dance within the film space, the study has the proposal to investigate, in a historical perspective, the axiological and aesthetic dimensions to which served in the representations of the mute, classic, modern and contemporary periods in Argentina. The film representations of the dance constitute a *locus*, scope of the exchange of corporal knowing and practices ritualized and spectaculars from the people, and tango operates as a category of aesthetic analysis and transmission of sociocultural values which constitutes a truly system of social representation. This research has revealed that, in the film analysis and photo and choreographic studies performed, from a participant manner, the role of tango dance in the consolidation of a characteristic cinematographic language, in which its dimension has been systematically ignored by the historiography; the film *corpus* organized on this essay allows us to establish and fundament, from the magnetic point of view, an aesthetic discussion, showing the presence of proper operations of the cinematographic language, inherent to the choreographic conception and body's philosophy present in the tango dance.

Keywords: Cinema. Philosophy. Body. Performance. Tango dance.

*A Mercedes, minha avó.
Ao Gabriel, meu filho querido.*

SUMÁRIO

| | |
|------------------------------------|------|
| Agradecimentos | xvii |
| Apresentação | xix |
| Introdução geral..... | 1 |
| Relação dos filmes estudados | 15 |

CAPÍTULO 1 - Breve história do surgimento do tango e do cinema na Argentina

| | |
|---|----|
| Apontamentos sobre as tradições artísticas argentinas | 19 |
| <i>O surgimento do tango dança</i> | 33 |
| <i>A chegada do cinematógrafo a Buenos Aires</i> | 43 |
| Teorizando nosso objeto | 63 |
| <i>Estudos propedêuticos</i> | 81 |
| <i>Tango, um pensamento cinematográfico</i> | 87 |

CAPÍTULO 2 - As linguagens do tango e do cinema: imbricação dos dispositivos

| | |
|---|-----|
| A propósito da periodização do cinema argentino | 99 |
| Período <i>mudo</i> | 105 |
| Período <i>clássico</i> | 125 |
| Período <i>moderno</i> | 147 |
| Período <i>contemporâneo</i> | 153 |

CAPÍTULO 3 - Performance de tango dança e cinema documentário

| | |
|--|-----|
| Performance, ritual e cinema | 161 |
| <i>Performance de tango no cinema documentário argentino</i> | 165 |
| <i>Documentários modernos e contemporâneos</i> | 166 |
| <i>Tipos de performance e processos de subjetivação</i> | 198 |

| | |
|------------------------|-----|
| CONCLUSÃO | 203 |
|------------------------|-----|

ANEXOS

A. Sobre a pesquisa empírica

| | |
|--|-----|
| A. 1 Informações sobre as entrevistas..... | 211 |
| A. 2 Coletâneas em vídeo..... | 213 |
| A. 3 Estudo fotográfico de tango dança | 215 |

B. Produtos decorrentes da pesquisa

| | |
|--|-----|
| B.1 Disciplinas Ministradas..... | 247 |
| B. 2 Grupos de pesquisa | 252 |
| B. 3 Cursos de formação ministrados | 254 |
| B. 4 Portfólio | |
| <i>Performances e Espetáculos</i> | 257 |
| <i>Concurso Sinfônica Unicamp(OSU) para realização de espetáculo 2014.</i> | 279 |

REFERÊNCIAS

| | |
|--------------------|-----|
| Bibliografia | 283 |
|--------------------|-----|

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira, pela orientação e participação entusiasta nesta pesquisa, meu profundo agradecimento.

Ao Departamento de Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp, aos professores e funcionários, que me deram a oportunidade de imprimir um importante rumo ao crescimento científico e profissional.

Aos professores Fernando Passos e Graziela Rodrigues, pelas valiosas sugestões e pelo estímulo; a Regina Machado e Ney Carrasco, em cujas disciplinas encontrei espaços de criação e preciosas informações para a realização deste trabalho.

Aos cineastas, historiadores, bailarinos e coreógrafos que participaram das entrevistas preliminares deste trabalho: Beatriz Mendoza, Betzabet Flores e Jonathan Spitzel, Eber Molina, Gerardo Quilici, German Ruiz Diaz, Lucrecia Mastrángelo, Dorothy Max Prior, Lautaro Kaller, Laura Murphy e Fransley Padilla, Marisa Talamoni, Mauricio Berú, Néstor Zapata, Sol Viviano e Osmar Odone, Vilma Vega e Fernando Galera.

Aos compositores argentinos Leonel Capitano, Joel Tortul, Carlos Quilici e Aldana Moriconi, pelos ensinamentos e a amizade.

A Leonardo Tellez, Sylvia Carolina Alay, Bruno Marton, João Pereira, Osvaldo López Ruiz, Chelaine Silva, pelo apoio na realização de registros fílmicos e fotográficos, transcrição de entrevistas, diálogo teórico; pelo carinho e amizade.

Aos meus pais Nancy e Osvaldo sempre presentes. A meu companheiro Lucas de Camargo Magalhães, de vida e de tango.

A Rubén Leva, *escuchador* dos rumores das distâncias atravessadas.

À equipe da Fundação Memorial de América Latina, São Paulo, Brasil. À equipe e alunos do Grupo de Trabalho “Tango & Cultura do Río de La Plata”, do Espaço Cultural Casa do Lago, Unicamp. Aos membros da Companhia Típica Tango, Espaço Cultural Típica Tango, Campinas.

APRESENTAÇÃO

A filosofia e a dança haviam sido sempre, em nossa trajetória¹, dois territórios paralelos, que, apesar do tempo e da proximidade, nunca chegavam realmente a tocar-se: um desses territórios apelava sempre à linguagem verbal, girava em redor da estética especulativa e da vida acadêmica; o outro, manifestação criativa e corporal, transitava entre os espaços alternativos de formação, as práticas ritualizadas e os momentos de produção artística de traços espetaculares. Mas, no diálogo interior, nessa voz muda que acompanha o sujeito reflexivo na sua experiência formativa, ambas estavam fundidas e vibravam em inúmeras reflexões sobre o corpo e os valores que emergiam do ambiente cultural, *locus* tingido, em grande medida, pela filosofia implícita nas tradições rio-platenses do tango.

Em meados de julho de 2006 recebemos uma proposta da Fundação Memorial da América Latina (São Paulo) para ministrar um seminário teórico e prático sobre a história cultural do tango. O convite trazia, de maneira tácita, o crescente interesse do público brasileiro em acessar, conjuntamente à dança e à música, os valores envolvidos na cultura do tango. Em um primeiro momento, foram grandes nossa surpresa e alegria, pois imaginávamos que, no espaço de um seminário teórico-prático (a meio caminho entre o acadêmico e o criativo), poderíamos articular elementos da nossa própria formação artística e pedagógica na Escola Nacional de Danças (Rosário, Argentina) com a teoria estética contemporânea, objeto dos estudos de filosofia na Universidade Nacional de Rosário (Argentina). A proposta era estimulante, pois naquele momento nos encontrávamos finalizando uma pesquisa doutoral em filosofia, abordando aspectos de estética contemporânea, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

Foi justamente na preparação desse seminário que percebemos a carência de informação pertinente, que reunisse a música, a poética e a dança e pudesse apresentar aspectos dos valores culturais e a idiosincrasia do tango na Argentina. Em função dessa carência, começamos a projetar como deveria desenvolver-se um material que complementasse a literatura existente e aproximasse o público contemporâneo dos

¹ Assim como um cantor explora as especificidades da voz erudita e popular no seu corpo e na história, o artista da dança, na contemporaneidade, desdobra-se nos papéis de pesquisador e de intérprete.

processos artísticos detalhados e dos valores do *ethos* que deu nascimento ao tango. Iniciamos, assim, ainda de maneira extra-acadêmica, uma investigação, refletindo sempre acerca de qual seria o formato mais adequado para conceber tal mediação.

Intuímos que o cinema argentino poderia ocupar esse lugar, reunindo, na urdidura fílmica de experiências narrativas, ficcionais e documentárias, imagens acústicas e visuais – captadas *in situ* ou recriadas – da cultura popular vernácula do tango, permitindo ao público estabelecer um diálogo com as manifestações desse estilo hoje globalizado. Mas um *corpus* fílmico de tais características não se encontrava reunido em um único espaço para poder ser assistido diretamente: acessava-se essa informação de maneira fragmentária, através de projeções no canal público argentino, de ciclos em cineclubes e de literatura histórica e matérias especializadas.

Começamos, assim, uma longa peregrinação, à procura de filmes de diferentes períodos, vídeos caseiros, revistas de época que trouxessem à tona as representações de tango dança e outras informações históricas relativas às práticas corporais no Río de La Plata. Despontou imediatamente uma diferença entre o caudal de material existente sobre a música “ciudadana”, que se serve de uma notação padronizada mundial, cujas figuras eram estrelas no cinema ou capas de revistas de cinema, e as informações sobre práticas corporais do tango, que se apresentavam em forma de estilhaços; seus protagonistas – como bem o observou Estela dos Santos – eram grandes coreógrafos, bailarinos de reconhecimento internacional ou “maestros” de tango, mas que tinham sido relegados pela literatura e cujos ensinamentos e experiências performáticas estavam se perdendo. Talvez porque não estivessem muito acostumados a resenhar ou escrever sobre sua própria práxis e tampouco contavam com um modo de notação *standart* de suas criações coreográficas, como acontece com música ou sua poesia.

O material fílmico achado colocava a sucessão de cenas traçadas na luz em uma sequência cronológica que significou para nós uma forma de “escritura” do tango dança. Descortinava-se uma série imagética singular que nos manifestava sua temporalidade imanente. A dança não era apenas um objeto visual, mas um artefato socializado,

convencional e codificado; e, pela nossa formação e história pessoal², percebemos como estavam sendo manipuladas pelo cinema essas estratégias do corpo e o valor cultural desses processos narrativos orais que acompanhavam a transmissão das técnicas.

Em 2006 realizamos uma viagem de estudos a La Havana, onde visualizamos com surpresa, na Biblioteca da Casa das Américas, um amplo acervo reunido e sistematizado sobre tango; durante o VII Congresso da Associação Internacional para os Estudos da Música Popular – Rama América Latina tivemos um amplo diálogo a partir de imagens que apresentamos, referentes ao grupo de estudos em tango criado por nós na Unicamp. Foi-nos sugerido, nesse contexto, aprofundar o trabalho, colocando os alunos do grupo em maior contato com a materialidade das imagens, que trazia o cinema argentino e bibliografia a ele relativo.

A primeira projeção com fins de pesquisa foi em 2007, nas sessões do Grupo de Trabalho “Tango & Cultura do Río de la Plata”, que então coordenávamos na Biblioteca Central da Unicamp. Apresentamos o filme *Quereme asi, piantao*, de Pagliere (1997), com roteiro de Eliseo Álvarez, sobre a vida e a obra de Ástor Piazzolla. O filme misturava cenas de ficção, recriando a história do ícone, com imagens de arquivo e depoimentos do próprio músico, somando, na trilha sonora, diversas *performances* musicais de reconhecidos bandoneonistas argentinos. O ciclo continuou com a apresentação de outros filmes, como *El exílio de Gardel* (SOLANAS, 1985), *Luna de Avellaneda* (CAMPANELLA, 2004), *Tango* (SAURA, 1998), *Tango, un giro extraño* (GARCÍA GUEVARA, 2005), entre outros de fácil acesso no Brasil.

Nesse mesmo período, na Argentina, começou a ser produzido um conjunto de documentários sobre tango, que traziam à tona o furor da formação de novas “orquestras

² Em um vídeo familiar, minha avó, Mercedes Jubillá, narra como aprendeu dançar tango com um brasileiro no interior da província de Santa Fe (Argentina). Durante as “Romerías Españolas”, Mercedes conheceu o famoso Negro Carol, acrobata do circo “criollo”. Esses circos eram acompanhados por conhecidas orquestras típicas de tango. A cada ano, ela encontrava o negro Carol, que dançava como um portenho, até que, em uma “Romería” ele não voltou. Teve-se notícia de sua morte aproximadamente em 1935: Carol caiu, fazendo um truque na corda bamba. Assim, o fascínio de minha avó, até a atualidade, pela dança do tango, pela voz de Gardel e de Libertad Lamarque, vistos e ouvidos só no rádio e no cinema, intrigaram-nos sempre, pois refletia uma vivência emocional forte do povo argentino.

escolas”, a renovação das técnicas de dança e abordavam a vida de muitos artistas esquecidos. Emergem da obscuridade circuitos alternativos de exibição fílmica e espaços multiplicadores, como as “milongas” e os grupos de pesquisa; coincidentemente, também proliferou, como em outros países da América Latina, a tendência a desenvolver investimentos e políticas estatais de restauração e catalogação de filmes mudos e clássicos que, de outro modo, teriam ficado perdidos para sempre. Nessas condições nos sentíamos muito mais perto da realização de um trabalho fundamentado e iniciamos a escrita de um projeto de pesquisa de doutorado que foi aceito em 2009 pelo Departamento de Multimeios da Unicamp.

Para a escrita do projeto, cujo principal objetivo era fundar um problema, recorremos a um circuito amplo, que engloba nossos anos de formação em dança com maestros que haviam sido convocados por diretores de cinema para realizar performances e coreografia; Carlos Copes e Maria Nieves³, Milena Plebs⁴, Gustavo Naveira e Giselle Anne⁵, Ana María Jaime⁶, Orlando Paiva⁷, Ana Maria Stekelmann⁸, Melina Brufmann e Claudio Gonzalez⁹, Silvio La Via e Trinidad Garbo¹⁰ e muitos outros, com quem compartilhamos atividades profissionais como os coreógrafos e intérprete Roberto Herrera¹¹, Sol Viviano e Osmar Odone¹², Cesar Agazzi e Virginia Uva¹³, Sebastián de La Vallina¹⁴, e a pesquisa em pedagogia da dança junto aos maestros Victoria Colosio e Germán Ruiz Diaz.

³ Coreógrafos de inúmeros filmes entre eles *Gardel, la historia de un ídolo*, 1964; *Esta es mi argentina*, Fleider, 1974; *Tango Bayle Nuestro*, Zanada, 1988; e *Funes un gran amor*, De la Torre, 1993.

⁴ Coreógrafa e produtora de *Milena baila el tango*, Peiretti, 2000 e *Tango Bayle Nuestro*, Zanada, 1988.

⁵ Intérprete de tango no filme *Tango Lesson*, Potter, 1997.

⁶ Professora de dança moderna na Escola Nacional de Danças de Rosario e intérprete no documentário *Sexo, dignidad y muerte*, 2010, Mastrángelo.

⁷ Nosso maestro na cidade de Rosario e *performer* no filme *Assassination Tango*, Duvall, 2002.

⁸ Coreógrafa da curta metragem *Tango deseo*, Klimosky, 2002; *La puta y la ballena*, Puenzo, 2003.

⁹ Coreógrafos do espetáculo *Episodios cifrados en Tango*.

¹⁰ Coreógrafos e colegas no espetáculo *Viaje al sentimiento*, São Paulo, Brasil.

¹¹ Intérprete no filme *Tango Bar*, Zurinaga, 1987 e bailarino convidado do Iº Festival de Tango FTC, que produzimos em Campinas, 2008.

¹² Participantes do filme *El último Bandoenon*, Saderman, 2007; colegas no espetáculo *Esto es Tango*, São Paulo, Brasil, 2008.

¹³ Participantes do filme *Tango, un giro extraño*, García Guevara, 2006, bailarinos convidados do IIº Festival de Tango FTC, que produzimos em Campinas, 2010.

¹⁴ Nosso maestro na cidade de Rosario, coreógrafo do curta metragem *Mariposas*, Rosario, 2003 e realizador do espetáculo em que participamos, *De adentro hacia afuera*, Alianza Francesa, Rosario, 2011.

Iniciada a investigação e a recopilação de filmes na Universidad del Cine em Buenos Aires e outros acervos privados e públicos, sucedeu-se uma série de entrevistas preparatórias, trajetórias de formação (produção de documentários, edição e roteiro), estudos em composição coreográfica para tango dança, assim como diversas instâncias pedagógicas e criativas multimediais, que permitiram concretizar este trabalho de pesquisa que hoje apresentamos.

A possibilidade de realizar esta investigação como segundo doutorado¹⁵ no Departamento de Multimeios no Instituto de Artes da Unicamp, assim como um percurso artístico desenvolvido quase em paralelo, tem sido a forma que adotamos para começar a construir nossa ponte entre esses dois territórios.

Esta tese está organizada em três capítulos, anexos e bibliografia.

No primeiro capítulo, “O surgimento do tango e do cinema na Argentina”, realizaremos alguns apontamentos históricos dos debates suscitados a respeito do corpo e da dança e faremos a relação entre a chegada do cinematógrafo a Buenos Aires e os acontecimentos que o registro do tango dança suscitou na Argentina. A partir do levantamento de aspectos formais relevantes de ambos os dispositivos articulados, buscamos produzir uma reflexão sobre a incidência dessas representações na percepção e na experiência (*Erfahrung*¹⁶) dos argentinos, surgida na modernidade. No segundo capítulo, “*O tango e o cinema: imbricação imagética dos dispositivos*” apresentamos um estudo periodizado das representações de tango dançado nos filmes argentinos de ficção, mostrando, em série de fotogramas, aspectos importantes das principais *mises-en-scène* em cada período. Aspiramos a visualizar a gestualidade que compõe as representações fílmicas de tango e sua importância na definição da linguagem corporal dos argentinos; para logo desenvolver um salto conceitual, no terceiro capítulo, “Performance e cinema”, em que, com essa bateria de elementos imagéticos, buscaremos acessar aspectos axiológicos nos filmes documentários; através dos diversos tipos de *performances* registradas envolvendo

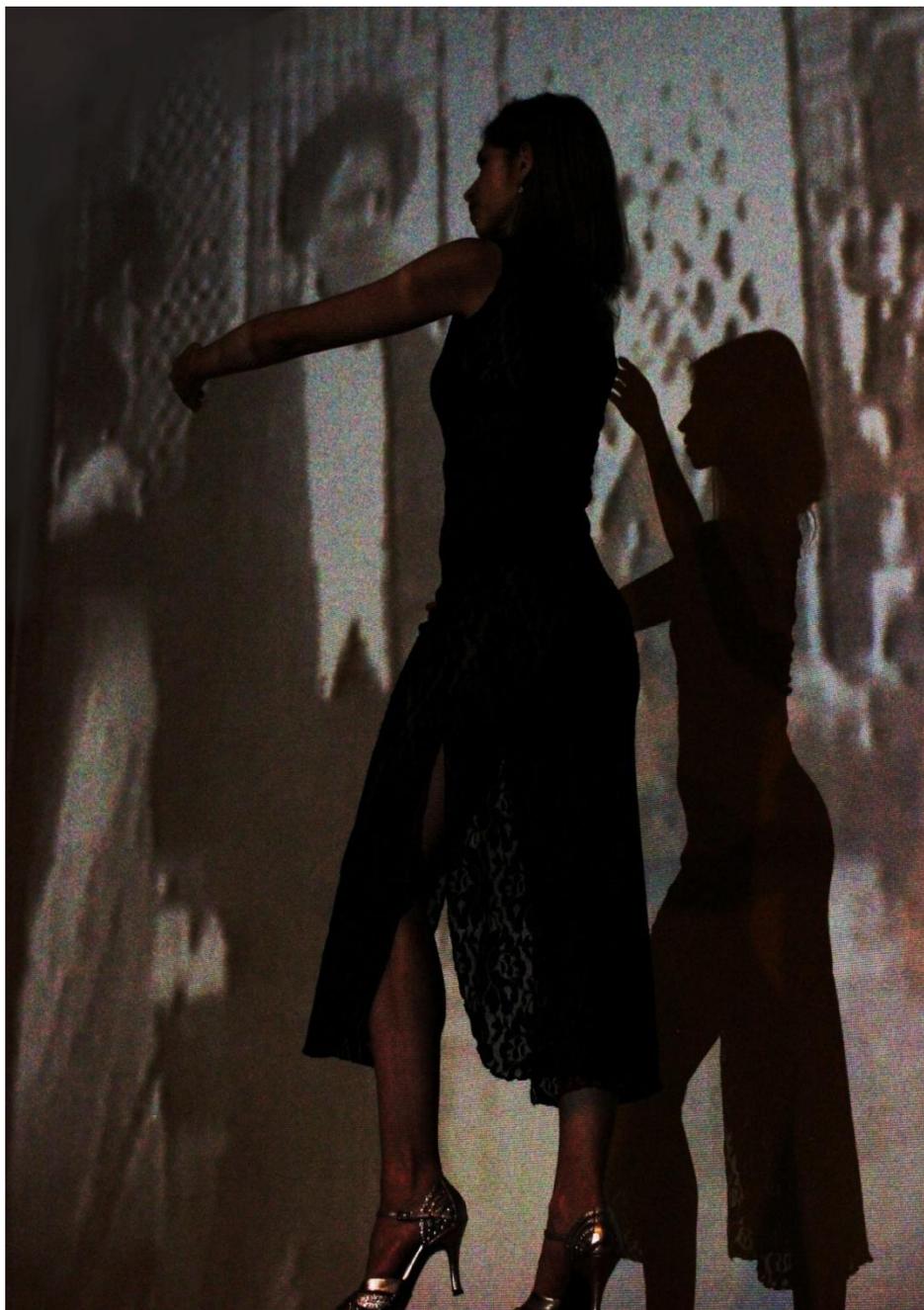
¹⁵ Entre 2004 e 2008 desenvolvemos pesquisa doutoral sob a orientação da Prof. Dra. Jeanne Marie Gagnebin de Bons no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Nessa ocasião abordamos o problema da imagem acústica em *La prisonniere* de Marcel Proust à luz dos estudos sobre a afasia de Sigmund Freud.

¹⁶ Retomaremos o conceito de experiência (*Erfahrung*) desenvolvido por Walter Benjamin (1993, 1997) em dois artigos: “Experiência”, de 1913, e “Experiência e pobreza”, de 1933.

processos de subjetivação e traçando uma reflexão sobre o papel do corpo nos documentários argentinos contemporâneos.

Entre os anexos, trazemos a. *Sobre a pesquisa empírica* e b. *Produtos decorrentes da pesquisa*; incluindo informações sobre as entrevistas preliminares, um estudo fotográfico a respeito das células originárias do tango dança realizado para acompanhar as análises fílmicas, e a relação dos produtos pedagógicos e criativos mais importantes decorrentes desta pesquisa.

**Figura 1: *Performance Tango no Salão Armenonville.*
Natacha Muriel dançando com a projeção do filme *Noblezza Gaucha*, 1915**



Fonte: Fotografia Bruno Martón

Depois de tudo, acaso o corpo do bailarino não é justamente um corpo dilatado segundo todo um espaço que é interior e exterior à vez? [...] O corpo é o ponto zero do mundo, aí aonde os caminhos e os espaços vem a se cruzar, o corpo não está em nenhuma parte: no coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a partir do qual sonho, falo, exprimo, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.

Michel Foucault

INTRODUÇÃO GERAL

O presente trabalho tem por objeto pesquisar o corpo performático do tango, interveniente na evolução estilística e nos modelos de representação da cinematografia argentina. Tomando como paradigma os processos de criação e codificação gestual do tango dança dentro desse espaço fílmico, propõe-se a investigar as dimensões axiológica e estética a que serviram as ditas representações em perspectiva histórica nos períodos mudo (1896/1933), clássico (1933/1955), moderno (1955/1996) e contemporâneo (1996/2014) do cinema desse país. O registro fílmico da dança coloca um problema formal de primeira ordem, do ponto de vista da estética contemporânea, e no recorte indicado a representação do corpo situa o entrecruzamento de dois processos criativos que, em princípio, podem ser tomados como independentes – o da criação das performances de tango dança¹⁷ e o da criação cinematográfica –, mas que, na Argentina, confluíram, gestando formas características da *mise-en-scène*¹⁸ fílmica em uma experiência artística significativa. Entendemos que esse problema reveste um aspecto pouco examinado entre os estudos culturais e cinematográficos latino-americanos¹⁹; uma abordagem atualizada do belo romance entre o tango e o cinema pretende contribuir para a elucidação das relações filosóficas suscitadas entre o corpo que dança e a imagem dentro da história audiovisual argentina.

¹⁷ Gênero que, com sua dança, sua poesia e sua música, inaugurou todas as mídias desde o final do século XIX (ARAUJO, 2012, p. 10), ocupou os cineastas argentinos durante todo o XX e, atualmente, também é objeto dos documentários argentinos contemporâneos.

¹⁸ O conceito de *mise en scène* tomou destaque no debate estético dos críticos que formaram parte da revista *Cahiers du Cinéma*, criada em 1951. Nesse contexto, o conteúdo dos filmes, suas mensagens, foram pensados em íntima relação com a forma cinematográfica de cada autor (ritmo, enquadramentos, movimentos de câmera, movimento dos atores no espaço, etc.); um bom filme estaria definido pela sua *mise en scène*. A ideia de que o corpo do ator deve ocupar o centro geométrico e gravitacional da *mise en scène* foi clara no artigo de Mourlet, escrito em 1959 nos *Cahiers*: “Sur un art ignoré”. A encenação em grande medida passa pelas atitudes corporais e pela energia do ator (AUMONT, 2008, p. 85).

¹⁹ Apontamos para um tipo de interpretação das performances de tango dança no cinema argentino, auxiliados pela nossa trajetória artística e pelas teorias estéticas que no contexto da filosofia contemporânea consideram o corpo como um campo de forças e núcleo simbólico dos gêneros artísticos populares. Portanto, esta abordagem não irá se restringir a uma “leitura sinestésica” do produto audiovisual, mas, sobretudo, buscamos alcançar maior compreensão acerca dos processos coreográficos inscritos nos produtos fílmicos desse país; trilhando um caminho que parte das codificações do gênero dançado na ficção muda e clássica, passando pela modernidade fílmica, até chegar a visualizar os modos de subjetivação dos artistas e performers envolvidos em processos fílmicos documentários na contemporaneidade.

Do ponto de vista histórico, o tango nasceu como gênero diferenciado nas últimas duas décadas do século XIX, após um longo processo de reconfiguração social, devido às políticas imigratórias; nesse mesmo período, surgiu o cinema, na França, e chegou rapidamente à Argentina, produzindo um acontecimento digno de destaque e motor da nossa pesquisa. Trata-se do nomeado “segundo nascimento do tango”, a partir da reprodutibilidade técnica das imagens em movimento da sua dança. O curta-metragem *Tango argentino* (LEPAGE & CIA), hoje perdido, realizou-se em Buenos Aires, nas arenas do “circo criollo”, em 1906; sua exibição gerou ampla repercussão na Argentina, na Europa e nos Estados Unidos. Esse acontecimento operou como um ritual de passagem que mostrou uma técnica corporal em pleno *status nascendi*, fazendo confluír, pela primeira, vez o tango e o cinema.

Nesse sentido, nossa investigação parte da premissa de que exista uma “fusão de origem” (FUSTER, 2007), um conúbio entre estes dois dispositivos:

La relación del tango y el cine es una relación de tipo connubio, como lo llamé en un artículo. Es un matrimonio con todos sus atributos, todas sus parafernalias, etc., un matrimonio católico, un matrimonio interesado en que las partes jugaron a ver quién le sacaba provecho a la otra, y ambas lograron su cometido. Ya que, tanto en la época del cine mudo como del cine sonoro, ambos salieron gananciosos. El tango, porque pudo encontrar un vehículo para su difusión muy masiva. No olvidemos que, sobre todo, desde 1930 o 1933, con la aparición del cine sonoro, se masifica la difusión del cine. Todo el mundo va al cine, hay cines en los barrios, en los pueblos, hay miles y miles de cines desparramados por toda la geografía del país. Ahí pudo el espectador apreciar a sus ídolos, como el título de la película, los Ídolos de la radio de Morera (1937). Tener la posibilidad de verlos, además de oírlos, fue algo muy reconfortante para el espectador, que llenaba las salas. Esto logró entonces para el tango una difusión mucho más amplia de la que tenía a través de la radio o del espectáculo directo (MOLINA, 2010, Entrevista)

De um lado, o dispositivo fílmico, definido como aquela red que regula um encontro entre o espectador e a obra, entre o público e as imagens em movimento, em certo contexto simbólico e social, permitindo apreender aquilo que se olha (AUMONT, 1992, p. 202); e, de outro lado, o dispositivo performático do tango dança, ato corporal comunicativo (ZUMTHOR, 2007), definido em sua especificidade como a condição de possibilidade que legitimou essa experiência nas práticas do povo e arbitrou a fundação e o reconhecimento de processos multiespaciais e multitemporais inéditos na história mundial

da dança (DINZEL, 2011; HESS, 2005). Considera-se que essa tecnologia corporal da dança promoveu, em comunhão com a chegada do cinema a Buenos Aires, um *locus*, âmbito do intercâmbio simbólico e da elevação de saberes éticos e estéticos (discursivos e não discursivos), ponte do subjetivo para o coletivo, gerando profundos laços sociais reconhecíveis na história cultural argentina.

Não existe, porém, a ambição, neste trabalho, de esquematizar uma cronologia de todos os filmes argentinos que dialogam de algum modo com esta dança; pretendemos apenas analisar aqueles que, tendo sido acessados, proporcionaram modelos e informação a serem sinalizados e estudados. Assim, a temática geral do tango, desde o cinema mudo até os filmes documentais argentinos contemporâneos, institui um percurso que acrescenta elementos aos estudos do vínculo entre cinema e história, do ponto de vista da América Latina. A investigação das correspondências entre a série estética, política, social e cinematográfica permite traçar relações entre os registros do corpo na dança e os diferentes modelos representacionais próprios do cinema argentino, proporcionando um panorama de conjunto sobre o tema.

Organizamos esta pesquisa de acordo com uma metodologia de estudo diacrônica e sincrônica, levando em consideração um conjunto periodizado de filmes argentinos que apresentam tipos de performances de tango dançado²⁰, documentos de época que facilitam o exame imanente dessas obras e, apresentado em anexo, um Estudo fotográfico de tango dança (Anexo, p. 215-246) em que sintetizamos as principais técnicas coreográficas registradas pelo cinema argentino: “*Células coreográficas*”, “*Eixos corporais no tango dança*” e “*Sistemas de movimientos*”. Em primeira instância, buscaremos avaliar as hipóteses trazidas pelos estudos históricos (COUSELO, 1977; ESPAÑA, 2000; FUSTER; 2007; GETINO, 2005, etc.), tentando verificá-las no *corpus* fílmico por nós organizado, a saber, que o tango e o cinema partilham de uma fusão de origem, tornando o cinema argentino um dos âmbitos naturais de sua expressão como construção artística; e que ambos os dispositivos, cinema e tango dança, trazem novos questionamentos à representação do corpo dentro dos discursos da modernidade argentina. Em segunda

²⁰ Alguns filmes foram recentemente restaurados. Vide relação de filmes no final desta seção.

instância, procuraremos somar uma discussão estética, produto do nossa indagação, que indica a presença de operações próprias da linguagem cinematográfica na concepção coreográfica e na “filosofia do corpo” no tango dança.

As *mises-en-scène* de tango no cinema argentino serão examinadas com o auxílio das três variáveis contextuais propostas por Ricardo Parodi (2004), úteis para pensar o corpo no espaço fílmico e em consonância teórica com os estudos contemporâneos de antropologia da dança e do gênero desenvolvidos por Judith Hanna (1999). A primeira variável remete ao tango, servindo à recriação cinematográfica de ambiente e de época; a segunda, ao estudo da representação da canção; e a terceira variável é conformada por esses aspectos que nos interessa priorizar neste estudo, trazida pelas coreografias de tango, que Parodi propõe nomear como o tópico da dança-pulsão. Este neologismo responde a essa condição desejante e pulsional do improvisado que prima na dança do tango, em que se prioriza a escuta musical subjetiva como fonte do impulso corporal dentro de uma estrutura complexa de criação como é o abraço.

O estudo das *mises-en-scène* coreográficas implica abordar as *performances* de tango para cinema como aquelas expressões em que prevalece a imagem visual e acústica, em detrimento da palavra falada; isso nos remete a três modos básicos de apresentação do corpo na cena de baile – modos teorizados por Hanna em *Dance, Sex and Gender. Sings of identity, dominance, defiance and desire* (1999) – onde a autora propõe pensar o corpo: *on, back* e *off stage*. De um lado, os diretores argentinos exploraram a representação do salão de baile privado ou público: a “milonga”; em cenas que focam nas práticas ritualizadas (*off stage*) e acentuam a repetição e a transmissão de saberes corporais urbanos; de outro, as performances espetaculares (*on stage*), exacerbando a dramaturgia coreográfica; e, a meio caminho (*back stage*) entre o ritual e o espetáculo, um terceiro espaço fílmico, revelado pela pesquisa, composto pelo subgrupo de documentários e curtas experimentais – *impass* reflexivo, em que personagens reais e as técnicas do corpo dão lugar aos registros fílmicos de ensaios, processos criativos, aulas de dança, âmbitos que enfatizam ainda mais a oralidade no suporte audiovisual.

Fica expressa a importância de trazer um *corpus* organizado para compreender que o cinema e o tango criam uma nova maneira de pensar o corpo fragmentado da modernidade, que foi um salto para o desconhecido na sua época e que, a partir deles, estabeleceram, em chave latino-americana, um novo rumo na cultura ocidental. O tango dança entendido como dispositivo visa a desmecanização dos movimentos (caminhar o tango não é caminhar na rua nem no ballet); sua codificação implicou a busca da expressão das pulsações subjetivas no contexto da dupla, com todas as tensões internas que vivenciam esses dois sujeitos a partir da ilusão (conceito cinematográfico por excelência) de sincronia e de unidade. O cinema produz uma operação de destaque, quando registra performances populares, ao passo que,

[...] si los hermanos Marx hubieran sido solo un espectáculo de cabaret, probablemente no tendríamos ningún recuerdo de ellos. Entonces hay una operación particular en el cine que consiste en elevar el varieté, en construirle una dirección universal, y finalmente integrarlo en una nueva síntesis (BADIOU, 2004, p. 44).

Isso que Badiou nomeia “operação” e, antes dele, Delluc e Epstein definiram como “fotogenia”²¹ nos primeiros estudos formalistas sobre a linguagem cinematográfica é uma elevação peculiar da imagem em movimento, que estabelece uma distância produtiva da realidade, trazendo algo mais que o mero documento. Considerando que as imagens do tango tiveram suma “*pregnancia*”²² na cinematografia argentina, buscamos fundar um olhar sobre essas representações, dotando-as de sentido e visibilidade para contribuir com o avanço das investigações sobre o *status* imagético do corpo nos produtos emergidos desses dispositivos, operando criativamente em conjunto²³.

²¹ Louis Delluc (apud AUMONT, 2002, p. 162) definia a fotogenia como “...qualquer aspecto das coisas, dos seres e das almas que aumente sua qualidade moral pela reprodução cinematográfica. Qualquer aspecto não majorado pela reprodução cinematográfica não é fotogênico, não faz parte da arte cinematográfica”.

²² Em espanhol, “*pregnancia*” significa a qualidade das formas visuais que captam fortemente a atenção do observador pelo equilíbrio e pela estabilidade no tempo da sua estrutura.

²³ Acreditamos que, para abordar a relação entre o cinema e o tango dança como representação social da cultura popular, como transmissão de técnicas de movimento e, fundamentalmente, como dispositivo performático de criação, temos de seguir os passos daqueles antropólogos, bailarinos, coreógrafos e realizadores audiovisuais, que se atreveram a refletir sobre essa prática corporal, levando em consideração sua própria práxis artística e pedagógica (AZZI, 1991; CARROZZI, 2009; PLEBS, 2005 - 2010; SAVIGLIANO, 1997; TAMBUTTI, 2004, entre outros).

Os filmes analisados informam acerca da maneira com que as representações do tango dança têm servido a um amplo leque de interesses artístico-culturais, estaduais e industriais em consonância com cada momento histórico-político. Do ponto de vista metodológico, as perspectivas filosóficas contemporâneas de análise fílmica que nos orientam a partir de um panorama internacional privilegiam teoricamente o reconhecimento de aspectos estéticos que insistem ou se atualizam no decorrer da história cinematográfica de um país ou região determinada do planeta (ELENA, 1999; FERRO, 1980; XAVIER, 1983) – neste caso, a América Latina.

Os estudos fílmicos nesta região salientam que, nas últimas décadas, um importante número de pesquisadores do cinema (AMADO, 2009; COUSELO, 1977; DI NUBILA, 1998; DOS SANTOS, 1971; ESPAÑA, 1984; FINKELMAN, 2004; FUSTER, 2007; GENTILE, 2007; GETINO, 1998; LUSNICH, 2007; MAIEU, 1966; MARANGHELLO, 2004), dos estudos culturais e dos rituais e performances, tem realizado análises de *corpus* fílmicos restritos, com o objetivo de decifrar as pautas cinematográficas de temas específicos latino-americanos: política, gênero, identidades nacionais, conflitos socioeconômicos, culturas populares e performances autóctones. Estes últimos dois aspectos, o das culturas populares na América Latina e suas performances, foram núcleo das investigações de Xavier (1983) e Teixeira (2012), no Brasil, e de Claudio España, Getino e Wolf (2009), entre outros, na Argentina; e podem ser analisados segundo modelos imagéticos espetaculares e narrativos que afirmam as tendências de regionalização e a modernização da arte e da cultura sul-americana em todo o século XX. Nestes autores há um especial interesse por situar os vaivéns políticos e sociais que atravessam as performances artísticas em relação às cinematografias do Cone Sul.

Para o estudo do cinema argentino, os critérios de periodização estabelecidos por Di Núbila, España e Getino foram muito esclarecedores e mostraram que a divisão em períodos esteve intimamente ligada aos limites tecnológicos de cada momento histórico e também a uma forma de fazer cinema *à la argentina*, que não se regeu pelos gêneros clássicos (o drama, a épica e a comédia) como nos cinemas centrais dos países do primeiro mundo. As teorizações e os conceitos trazidos pelos estudos dos cinemas periféricos e não

hegemônicos, marginais e alternativos nos permitiram compreender, além do teor do problema estético do corpo nos registros de tango, a incidência do produto “tango” no estado da circulação desses filmes em língua castelhana dentro das relações desiguais do mercado das artes da América Latina.

Os registros inaugurais do cinema mudo reafirmam justamente uma ideia chave sustentada por Marc Ferro, ao ocupar-se do teor histórico do cinema, quando afirma que o filme não é apenas um documento, mas, às vezes, cria o “acontecimento”, incidindo na apresentação de novos modelos à sociedade, antes velados ou dispersos. O cinema faz conscientes as fantasias intrínsecas aos costumes populares, materializa desejos e integra, nessa intersecção entre a imagem acústica e a visual, óticas subjetivas que traduz para o coletivo, sendo, na modernidade, a máquina por excelência de construção de mitos. Nas palavras de Ferro (1980), o cinema é, nesse sentido, um verdadeiro “agente da história”. Ao que Paranaguá (2003, p. 15) agrega: *“Por mucho que escriban los historiadores, la memoria del cine tiene una presencia y una potencia incomparablemente superiores a la historia editada o transmitida en recintos académicos”*.

Levando em consideração essas afirmações, resulta pertinente questionar, neste trabalho, por que os estudos acadêmicos e cinematográficos argentinos durante o século XX foram tão reticentes em abordar o gênero tango como uma categoria de análise estética e sociocultural, constituindo um verdadeiro “sistema de representação social” (ROMERO PEREIRA, 2009). Consideramos relevante um estudo aprofundado das imagens do corpo performático do tango dança, devido ao fato de que esses registros atravessam as produções cinematográficas argentinas desde sua origem e têm subsistido no tempo, tornando-se uma verdadeira “representação coletiva” (CHARTIER, 1992, p. 56; MAUSS, 1969, p. 13-89). Essas representações nas diferentes etapas do cinema argentino de ficção e não ficção configuraram uma tradição que privilegia certas pautas, estratégias de produção e criação, em que cobra importância a legitimação dos registros audiovisuais com sustento testemunhal das técnicas corporais que expõem a sensibilidade do povo. Pois, como afirma Mauss, é possível teorizar sobre essas técnicas do corpo (lembramos que devem cumprir o requisito maussiano de serem parte de uma tradição que as torna eficazes na transmissão de

sentido) partindo de um estudo expositivo simples que descreva o *habitus*, a forma e os usos do corpo, para alcançar os conceitos que regem essas práticas.

Todos hemos caído en el error fundamental, yo mismo durante muchos años de creer que solo existe una técnica cuando hay un instrumento. Era necesario volver a las viejas nociones, a las consideraciones platónicas sobre la técnica y ver como Platón hablaba de una técnica de la música y especialmente de la danza, y entonces hacer más general esta noción. Denomino técnica al acto eficaz tradicional (ven, como este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición (MAUSS, 1979, p. 340)

As práticas de tango dança foram ignoradas como objeto de estudo tanto pelos escritores e jornalistas que vivenciaram o processo de gestação do estilo²⁴, na virada do século XIX para o XX, quanto pelos estudos históricos posteriores.

Isso se evidencia, por exemplo, no famoso livro de história do tango escrito pelos irmãos Bates, que focalizaram o desenvolvimento da “orquestra típica” ou a figura do “cantor de tango” (BATES; BATES, 1936), sem mencionar quase a dança. Muitas problemáticas do gênero foram assumidas por personalidades da literatura argentina, como Carriego, Borges, Arlt, Martinez Estrada, Gálvez, Tallón ou Cortazar, ficando sempre um pouco foscas as criações e as vozes de bailarinos, maestros e coreógrafos não muito acostumados, salvo exceções, a registrar sua própria práxis ou a escrever sobre ela. Algo intrínseco à linguagem corporal das danças populares manteve essas práticas na dependência da transmissão oral até depois da metade do século XX. O livro *El tango argentino de salón: Metodo de baile teórico y práctico*, de Nicanor Lima (1916) e os estudos musicológicos de Carlos Vega²⁵ – iniciados nos anos 1930, mas publicados

²⁴ Lamas e Binda ressaltam que a maioria dos comentários e das crônicas jornalísticas na primeira década do século XX representa o olhar da oligarquia argentina, desconsiderando a dança. A estratégia desses autores foi retomar esses depoimentos negativos para extrair informação importantíssima sobre a condição multiclasse do tango dança, tema que abordaremos no decorrer deste estudo.

²⁵ Carlos Vega (1898-1966) foi um pioneiro nos estudos de musicologia na Argentina, iniciados nos anos 1930. Seus livros mais destacados são: *Danzas y canciones argentinas* (1936), *La música popular argentina. Canciones y danzas criollas* (1941), com seu segundo tomo, *Fraseologia (Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular)*, *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore* (con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina) (1944), *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (1946), *Bailes tradicionales argentinos* (1948), *Las danzas populares argentinas* (1952), *El origen de las danzas argentinas* (1956), *Danzas argentinas* (1960-61). Para Vega, “lo que diferencia a esta especie

recentemente²⁶ – sobre a origem das danças argentinas foram exceções isoladas, que reverteram a pressuposta minoridade da dança²⁷.

Na história do cinema na Argentina, torna-se inevitável a referência à linguagem e ao ambiente tanguero da sociedade rio-platense (e seu *alter ego* em Paris), que desenhou um forte contraponto fílmico entre dois modelos de representação: o modelo do “drama social folclórico” e o do “drama social urbano” (DI NÚBILA, 1998; LUSNICH, 2007, p. 19). Este último assentou suas bases durante o período mudo, persistindo e aprofundando-se no período clássico delineado pela indústria para a ficção ou o melodrama, a partir de 1933, com o cinema sonoro. O caudal de filmes cresceu enormemente com a indústria – assim como o tango –, em um sistema de *Estúdios* que fabricou, moldou e alavancou inúmeras estrelas. Contudo, a partir dos anos 1950, esse modelo declinou com o modernismo fílmico e a crise política: surgiram os primeiros documentários, panorama que se transfigurou diante das estratégias do cinema de autor e do cinema social²⁸.

de las demás es su articulación coreográfica. La música tiene muy poco que ver con su importancia y con su universalización. Comparte su ritmo (su ritmo antiguo) con varias otras especies...”. Segundo Kohan (2007), “La teoría del origen del tango de Vega puede ser enmarcada dentro de una particular corriente de pensamiento pro hispánico que comienza a asentarse firmemente a principios del siglo XX, antes del Bicentenario, con la avalancha de la inmigración como gran decorado cuando, desde sectores oficiales, se promueve la consolidación de una identidad nacional. Esta línea que sostiene la hispanidad argentina se aplica en la historia, en el arte, en la literatura y también en la musicología. Pero, además, la búsqueda peculiar de Vega merece ser considerada dentro del proceso de establecimiento de los emblemas de la nacionalidad que comienza a darse después de 1930, tiempo en el cual el tango ya es, sin lugar a dudas, el símbolo cultural de la Argentina. Por lo tanto, la faena del adecentamiento del tango para disimular aquel origen marginal, oscuro, orillero y pecaminoso puede ahora completarse con el otorgamiento de una estirpe (hispánica) que concuerda con una muy particular idea de lo nacional que no acepta que el tango pueda tener algún color latinoamericano o, mucho menos, africano”.

²⁶VEGA, Carlos. Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica* "Carlos Vega", n. 1, p. 9-10, 1977.

²⁷ A música folclórica argentina, diferentemente de outras na América Latina, manteve sua forma no decorrer do tempo, chegando intacta até a atualidade, justamente por ser uma dança coreograficamente regrada e, portanto, transmitida para ser interpretada não só como canção, mas como dança de pares e grupo coreográfico.

²⁸ O Instituto Nacional de Cinematografía foi criado em 1957, pelo decreto lei 62/57. Entre seus principais objetivos encontra-se o apoio à cinematografia nacional em caráter de indústria, arte, meio de difusão e educação; a garantia da liberdade de expressão; a proteção de conteúdos para os menores; a conformação de um Fondo de Fomento Cinematográfico; o fundo de benefícios econômicos para essa indústria; e o fomento aos curtas-metragens. Em 1958, com a chegada de Frondizi ao governo, iniciou-se uma política de estímulos parciais à produção independente.

Um representante desse período foi o cineasta Manuel Antín. No seu documentário *¿El tango ha muerto?* (ANTIN, 1970) situa, entre os anos 1960 e 70, alguns dos mais importantes estudos críticos envolvidos nesse resgate do tango, que reafirmam seu valor para a cultura; e menciona o escritor Ernesto Sábato (1963), o historiador Luis Sierra (1959) e o poeta Horacio Ferrer (1960); Carella (1956), Stilman (1965), entre outros. Entre os primeiros estudos cinematográficos, consta a *Historia del cine argentino* (1961-62), de Domingo Di Núbila, que, como não podia ser de outra maneira, outorga ao tango um importante papel. Nesse estudo, riquíssimo em informações, estabelecem-se períodos e categorias de análise, extraídos tanto da sociologia e da antropologia quanto da crítica de arte. Mas a abordagem específica das performances artísticas e da dança se restringe à breve alusão aos bailarinos famosos. A dança popular sempre se reduz a breves crônicas e obtém pouca relevância ou aparece como uma arte menor. Isso surpreende mais ainda, pois, nessa década, havia grande fervor intelectual e entusiasmo cultural; e os diretores do nomeado “*nuevo cine argentino*”, como Antin, Birri, Martinez Suarez e Feldman, tinham em comum o fato de não provirem da indústria do cinema e terem se formado em outras disciplinas artísticas, como a literatura, o teatro de bonecos e a pintura. E isso teve seu peso na hora de tornar outras linguagens artísticas objeto dos seus filmes.

O primeiro passo dessa geração em relação ao tango foi dado pela obra experimental de Ricardo Alventosa (1965), com *Gotán*, curta de obras pictóricas sequenciadas com textos de Ernesto Sábato e música de Julian Plaza e Anibal Troilo. Mauricio Berú²⁹ filmou, em 1966 *Fuelle querido*, 1968 *Quinteto* documentários, trazendo o depoimento de músicos como Pedro Maffia, Ciriaco Ortiz e Astor Piazzolla. Do ponto de vista do tango dança foi Simon Feldman o primeiro diretor a registrar detalhes importantíssimos, desde a perspectiva dos bailarinos, no filme *Tango Argentino* (1969), colocando, pela primeira vez, a dança e os dançarinos em primeiro plano na história do cinema de não ficção. Logo depois, Leo Fleider dirigiu *Esta es mi argentina*, com a participação de Anibal Troilo e o Ballet de Juan Carlos Copés. O convite que realizaram os

²⁹ Sua filmografia se destaca pelo apelo ao tango com produções como *Filiberto* (1965), *Fuelle querido* (1966), *Quinteto* (1968), *Tango y tango* (1984), *Hablemos de tango* (1986) série de oito capítulos de uma hora, *Vamos tango todavía* (1990-1992) coprodução com a Televisión Española.

diretores argentinos a reconhecidos bailarinos de tango, verdadeiros criadores da “maneira de pensar e dançar” (DINZEL, 2011, p. 13) se intensificou nesse período, desenvolvendo técnicas-chaves para essa geração de cineastas, como foi a do tratamento dos “personagens reais” na ficção e no documentário (TEIXEIRA, 2012). Emergiram mudanças cruciais no conceito de subjetivação dentro do cinema, desdobrando novos modos de pensar as personagens ficcionais ou reais no documentário e o trabalho de atores, representando *performers* de tango.

Progredindo nesta cronologia, é de enorme importância referir-nos à situação política e ao golpe militar de 1976, que sufocaram o ímpeto das pesquisas, da arte e das publicações surgidas na década anterior na Argentina. Nos anos 70, durante o período militar, o cinema atravessou uma fase de “simbolismo hermético” (LUSNICH, 2011), e a ditadura impôs cortes, proibições e perseguições que levaram intelectuais e artistas ao exílio, até o retorno do sistema democrático em 1983. Nesse novo contexto democrático, o cinema de Solanas e a música de Piazzolla tiveram um importantíssimo papel na difusão do tango. O espetáculo *Tango Argentino*³⁰ estreou em Paris em 1983, criado e dirigido por Claudio Segovia e Héctor Orezza. Chegou à Broadway em 1985 e permaneceu em cartaz no mundo durante dez anos. O tango, no cinema e nos espetáculos de teatro, atraiu a atenção dos intelectuais e das novas gerações de músicos, cantores e dançarinos, que, diante da falta de referentes da tradição, envolveram-se ativamente na busca e na redescoberta de material de arquivo e depoimentos dos velhos maestros esquecidos.

A partir desse momento, começou um processo de reabertura nacional, inclinada a fomentar o estudo e a transmissão cuidadosa da dança, o que evidenciou a profunda carência de registros audiovisuais. Nos últimos anos, diversos investigadores do cinema na Argentina estabeleceram avanços substanciais, decifrando modelos e estratégias de representação vinculadas ao fenômeno do tango. Isso nos confronta com outro

³⁰ Dançam Juan Carlos Copes e María Nieves (bailarinos que participam de inúmeros filmes argentinos), Cecilia Narova, Carlos e María Rivarola, Mayoral (que atualmente participou do filme *Hombres que bailan*) e Elsa María, Néida Rodríguez e Nelson Ávila, Virulazo e Elvira, Mónica e Luciano Frías. Cantam Roberto Goyeneche, Elba Berón, María Graña, Raúl Lavié e Jovita Luna; as orquestras Sexteto Mayor, Horacio Salgán e Ubaldo De Lío.

questionamento, a saber, se seria plausível, neste mundo de imagens e músicas globalizadas, desenvolvermos uma aproximação imagética e acústica autóctone do tango dançado em estilo argentino, apesar das múltiplas recepções e dos desdobramentos desta dança no mundo³¹. O estudo sistemático da história do cinema é uma tarefa recente na Argentina, cada vez mais completa e possível, graças ao trabalho atual de restauração (realizado pelo *Museo del Cine*, pela *Cinemateca*, na Argentina, e pela FUNARTE, no Brasil, entre outros), catalogando e difundindo material que parecia perdido.

³¹ A transmissão dos saberes artísticos da cultura popular e sua relação com os conteúdos cinematográficos são tópicos recorrentes no debate latino-americano. Sabemos que o cinema argentino é, neste sentido, um restrito, mas importante, acervo cultural, que guarda desde sua origem imagens de performances de tango dança que datam de 1915 e mostram, sobretudo, os momentos chave de inflexão pelos quais atravessou o gênero, pois todos os registros anteriores foram perdidos. Muitos dos saberes artísticos e das técnicas corporais do tango registrados e apresentados nas telas desde a chegada do cinematógrafo a Buenos Aires haviam sido transmitidos oralmente, no processo de consolidação desse estilo popular, e os conteúdos dessa transmissão oral conformam hoje um patrimônio imaterial integralmente perdido.

RELAÇÃO DOS FILMES ESTUDADOS

RELAÇÃO DOS FILMES ESTUDADOS

Período Mudo (1900/1933)

(Ficção)

Nobleza gaucha, Gunche, De la Pera, 1915

Juan sin ropa, Benoit, 1919

La mujer de medianoche, Campogalliani, 1925

La vuelta al bulin, Ferreyra, 1926

Perdón viejita, Ferreyra, 1927

La borrachera del tango, Cominetti, 1928

(Musical)

Mosaico Criollo, Iribarren, 1929

Período clássico (1933/1955)

(Ficção)

Tango!, Moglia Barth, 1933

Los tres berretines, Susini, 1933

Las noches de Buenos Aires, Romero, 1935

Los muchachos de antes no usaban gomina,

Romero, 1937

Melodias Porteñas, Moglia Bart, 1937

Carnaval de antaño, Romero, 1940

La cabalgata del circo, Soffici, 1945

La historia del tango, Romero, 1949

Derecho viejo, Romero, 1951

Período moderno (1955/1996)

(Ficção)

El exilio de Gardel, Solanas, 1985

Tango Bar, Codazzi-Zurinaga, 1987

(Documentários)

Gardel, historia de un ídolo, Solly, 1964

Fueye querido, Berú, 1966

Tango Argentino, Feldman, 1969

¿El tango ha muerto? Antín, 1970

Tango Bayle Nuestro, Zanada, 1988.

Vamos tango todavía: El tango bailado, Berú,
1990-92

Período contemporâneo (1996/2014)

(Ficção)

Tango, Saura, 1998

Aniceto, Favio, 2008

(Documentários)

Abrazos. Tango en Buenos Aires, Rivas, 2003

El último bandoneón, Saderman, 2003

Tango, um giro extraño, García Guevara, 2004

Sexo, dignidad y muerte, Mastrangelo, 2010.

CAPÍTULO 1

BREVE HISTÓRIA DO SURGIMENTO DO TANGO E DO CINEMA NA ARGENTINA

APONTAMENTOS SOBRE AS TRADIÇÕES ARTÍSTICAS ARGENTINAS

Articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo “como ele de fato aconteceu”. Significa apropriar-se de uma recordação [reminiscência] como ela relampeja no momento do perigo. Walter Benjamin, *Teses sobre o conceito da história*.

Segundo esboça Gobello na sua *Crónica general del tango* (1980), as inúmeras polémicas sobre o nascimento do tango na Argentina talvez não se cheguem a concluir jamais. Colocar a questão da origem provavelmente seja menos uma necessidade histórica que uma maneira própria dos mitos para estabelecer-se como ordem ou princípio fundante das ações humanas. A fábula da origem do tango, nesse sentido, pretende sustentar uma identidade; apoiando-se na ideia de que, se algo advém, múltiplo e polimorfo, na atualidade, alguma vez esteve completo na sua matriz. O mito suspende o tempo para propor a lógica da origem; entretanto, a história tenta interpretações do desenvolvimento e das condições que presumivelmente estiveram lá. As definições e as categorias históricas parecem transformar em cosmos aquilo que em sua origem foi caos. Apelando às forças do mito, o escritor argentino Jorge L. Borges outorgou à “milonga de campo” características matriciais³²; essa milonga briguenta apelava a uma palavra própria dos *argentinos* e teve imensa missão de outorgar-lhes a certeza de terem sido valentes (BORGES, 1996).

A interpretação filosófica adotada nesta investigação propõe uma genealogia³³ descentrada da temática da música, embora a inclua, como ao teatro; e se propõe a abordar

³² Em 1930, no *Evaristo Carriego*, IV: *La canción del barrio*, Borges (2006) escreve: “*En lo que se refiere a la música, tampoco el tango es el natural sonido de los barrios; lo fue de los burdeles nomás. Lo representativo de veras es la milonga. Su versión corriente es un infinito saludo, una ceremoniosa gestación de ripios zalameros, corroborados por el grave latido de la guitarra. Alguna vez narra sin apuro cosas de sangre, duelos que tienen tiempo, muertes de valerosa charlada provocación; otra, le da por simular el tema del destino. Los aires y los argumentos suelen variar; lo que no varía es la entonación del cantor, atiplada como de ñato, arrastrada, com apurones de fastidio, nunca gritona siempre conversadora y cantora. El tango esta en el tiempo, en los desaires y contrariedades del tiempo; el chacaneo aparente de la milonga ya es de eternidad. La milonga es una de las grandes conversaciones de Buenos Aires; el truco es la otra*”. No apartado *Las letras*, escreve: “*La milonga y el tango de los orígenes podían ser tontos o, a lo menos, atolondrados, pero eran valerosos y alegres; el tango posterior es un resentido que deplora con lujo sentimental las desdichas propias y festeja con desvergüenza las desdichas ajenas*”.

³³ Uma genealogia pode ser definida como a pesquisa histórico-crítica que procede por meio da análise dos dispositivos, afastando-se de estruturas formais de caráter universal na organização do conhecimento e das

uma temática fugidia, como é a das representações do corpo no tango no cinema argentino. Em sentido amplo, entende-se o gênero tango como um problema ontológico que tem gerado diversas séries de acontecimentos (discursivos e não discursivos) e mobilizado redes conceituais com amplas consequências axiológicas e estéticas. Tradicionalmente, as historiografias³⁴, despreocupadas, em sua grande maioria, pelas questões do corpo, estiveram pouco implicadas no estudo dos acontecimentos intrínsecos ao tango dança. A dança é um artefato que permite diversas abordagens; contudo, a nossa envolve um momento histórico e um espaço geopolítico determinado.

Com pouca documentação sistemática sobre a história do tango na primeira metade do século XX, destacou-se um trabalho escrito pelos irmãos Bates em 1936, conhecido como *La Historia del Tango*. O objetivo desse livro era difundir no programa de rádio que conduziam artistas esquecidos, como eram os compositores e os letristas que nesse momento estavam ofuscados pelo brilho dos cantores³⁵. Por meio de entrevistas – sobretudo com músicos e personagens da época –, Bates e Bates recriaram o processo de emergência do gênero musical, situando-o nos *bajofondos porteños*, e formataram um discurso mítico em redor da origem: são atribuídos símbolos e significados gerais ao tango, apelando às memórias dos personagens, sem a pretensão de corroborar as fontes desse

ações; investiga acontecimentos históricos para reconhecer formas com que se tem construído o campo da experiência, em consonância com a forma com que nos constituímos como sujeitos daquilo que preferimos, pensamos e fazemos.

³⁴ A historiografia do tango consta de fontes primárias e documentos secundários não sistematizados até a atualidade, integrados por dados e materiais sumamente heterogêneos: crônicas jornalísticas, fotografias, partituras, cartazes de espetáculos, discos, programas de teatros, letras de canção, filmes, literatura crítica e narrativa, métodos de dança e música, dicionário de lunfardo, vídeos caseiros, assim como programas de rádio, televisão e registros de espetáculos, etc.

³⁵ O maior desacerto, segundo Taboada (2012), foi que os Bates tentaram entrar na polêmica musicológica difundida no momento da edição, em 1936, entre Carlos Vega e Vicente Rossi. Os Bates se opõem às teses de Carlos Vega sobre as influências do tango andaluz no argentino. Vega havia lançado uma crítica a Vicente Rossi, por sustentar a tese da ascendência afro da milonga uruguaia e do tango, e, do ponto de vista musicológico, Rossi teria confundido as fontes filológicas da etimologia da palavra *tangó* com os costumes de grupos sociais de reunir-se para cantar e dançar. Os irmãos Bates não descartaram a influência negra, mesmo que em seu livro repitam a teoria de que o tango é fusão de *habanera* (de quem toma a linha melódica), milonga (de onde toma a coreografia) e candombe (de onde toma o ritmo). Para Vega, como para Taboada, o tango, iniciado em 1880 até 1960 (que Taboada considera o momento de sua “destruição” vanguardista), não tem nenhuma influência afro, nem reflexos indiretos do candombe; o tango não foi nunca *tangó*. Haveria uma grande confusão entre a análise sociolinguística e a musical; o tango, “entidade necessariamente musical”, tomou uma de suas qualidades de algo não musical, como “a dança”.

enorme caudal de dados³⁶ ou estabelecer um diálogo crítico com o material levantado. De outro lado, a partir dos anos 1960 e em investigações mais recentes (AZZI, 1991, 1997; CEÑAL et al., 1980; KALLER, 2010; LAMAS; BINDA, 1998; SAVIGLIANO, 1995, 2005, entre outros.), esse *modus operandi* foi substituído por estudos críticos que abordam fontes primárias em uma perspectiva sociopolítica e a partir de uma rigorosa documentação histórica, incluindo o tango dança como práxis popular ritualizada. O valor destes novos estudos esta sendo reconhecido também por pesquisadores da dança do tango na atualidade como é o caso de Gustavo Naveira quem percebe a importância de textos como o de Lamas e Binda para a cultura do tango³⁷.

Em nossa tentativa de abordagem, visamos a uma breve contextualização histórica inicial das práticas corporais rio-platenses, no período entre 1810 e 1920, que

³⁶ Entretanto, esses relatos serão de grande interesse, pois aparecem refletidos no cinema argentino de ficção como verdades. Uma origem imprecisa, fugidia e vazia de certezas em redor do tango compõe um núcleo ausente, cuja indeterminação funcionará, no período clássico do cinema argentino, como motor por excelência da narrativa fílmica.

³⁷ “*Yo soy bailarín de tango, y siempre tuve un interés particular en este asunto, siempre estuve interesado en conocer la historia de los movimientos que componen el baile que tenemos hoy. Es evidente para mí, lo intrincado del recorrido del tango bailado a través de la historia, los cambios increíbles que se dieron y lo insólito de la creatividad popular. Con lo cual resulta aún más difícil hacer el camino para atrás y llegar al conocimiento del origen. Para colmo los bailarines, siempre movidos por una suerte de torrente emocional, rápidamente asimilan aquella teoría del origen “prostibulario” al punto que hoy en día, todos los espectáculos de tango, se remiten a contar su historia, en la cual la escena del prostíbulo es un verdadero clásico absolutamente infaltable. Ahora, luego de leer con especialísimo interés a Lamas y Binda, queda expuesta la inconsistencia del tan mentado origen, con lo que me pregunto: no estamos en problemas? Porque entonces hay que reformular el espectáculo del Tango Argentino, y sobretodo avisarle al mundo entero que hasta ahora ha venido consumiendo nuestro espectáculo que resulta que nos habíamos equivocado. Al decir mío, este no sólo es un libro científico por basarse en documentación probatoria, catalogada y perfectamente ubicable, sino que además es la primera y única reflexión seria, clarísima, cabal, y absolutamente necesaria, que haya caído a mis manos hasta el día de hoy. Es la primera vez que me encuentro ante un trabajo que respira total y absoluta honestidad. Se trata de personas que han ido seriamente en busca de la “realidad” histórica, de aquello que sucedió “realmente” en el contexto de aquella época del fin y principio de siglo. No se dejaron atrapar nunca por ese alegre pintoresquismo del que sufren no sólo el tango sino también otras diversas expresiones culturales populares. Se pusieron a reflexionar con serenidad, con el genuino objetivo de entender lo que ocurrió, y satisfacer esa necesidad de todos de saber cómo fue que hoy tenemos lo que tenemos.” NAVEIRA, Gustavo. *Sobre El Tango en la sociedad porteña (1880 - 1920)*. Disponível em: <http://www.abrazosbooks.com/pdf/textonaveiraesp.pdf>
Acesso em: 01/2013*

cobre o processo cultural de passagem das danças folclóricas e tradicionais³⁸ da Argentina independente da Espanha, até a codificação corporal do tango dança, que os historiadores situam entre 1900 e 1914. No decorrer desse processo, a chegada do cinematógrafo e o registro das imagens em movimento do tango dança, na primeira década do século XX, iriam causar o que nomeamos o segundo nascimento do tango.

Pela análise dos registros policiais da cidade de Buenos Aires, mencionando acontecimentos em casas noturnas, Lamas e Binda afirmam que foi possível acessar documentos contendo informações de uma classe social não representada nos jornais da época, para esclarecer em que locais constava efetivamente – ou não – a existência da dança do tango. Esse estudo histórico conseguiu arrebatar também, nas matérias jornalísticas - achadas no *Archivo General de la Nación* -, informação importante, embora a maioria dos jornais, nesse período, pertencesse aos setores da oligarquia portenha, que traçava censura contra qualquer dança que excedesse o recato esperado nos salões tradicionais da alta sociedade. A ascensão dos representantes da oligarquia ao poder na Argentina participou do processo de consolidação do Estado nacional, iniciado em meados do século XIX, compreendendo a guerra contra o Paraguai, conhecida como da Tríplice Aliança; a grande crise econômica argentina de 1860 a 1870; e a ascensão de Julio A. Roca ao governo em 1880. Portanto, quando Lamas e Binda afirmam que o tango despontou como estilo definido de dança e música entre 1880 e 1900, percebemos que isso aconteceu em paralelo, contrapondo-se a esse momento de reconfiguração social e discursiva representada pela *Generacion del 80*³⁹. Essa geração pretendeu esgrimir as diretrizes para

³⁸ Para Aricó, uma dança é folclórica se ela está vigente na atualidade e se é praticada há muito tempo; portanto, está instalada na cultura (tradicional), sendo apreendida espontaneamente, sem outra escola que o olhar, a imitação e algumas dicas. Uma dança é folclórica, ao ser adotada por grupos ou comunidades não interessados na procedência nem no autor da coreografia, ou seja, é de apropriação coletiva; sua música é anônima e recria a vontade de uma grande quantidade de pessoas que a fazem sua (pertença), pois se sentem identificadas com essa dança. Quando um baile folclórico deixa de ser vigente, continua sendo só tradicional e será praticado em escolas de danças, saraus, espetáculos ou centros de tradição (ARICO, 2011).

³⁹ Destacam-se diversas personalidades desta geração, como Miguel Cané, Eduardo Wilde, Carlos Pellegrini, Lucio V. Mansilla, entre outros poetas e escritores. O contraponto campo-cidade/ civilização-barbárie seria refletido no filme *Nobleza Gaucha*, de 1915, o mais antigo registro conservado de performances de dança na Argentina (folclore e tango). Assim também, no filme mudo, *Juan sin ropa*, de 1919, as danças folclóricas do campo são opostas ao tango e contracaras da modernidade urbana.

a consolidação da unidade cultural do país, segundo as ideias positivistas⁴⁰ e baseando-se em uma interpretação da tradição que apelou a textos fundadores, como foram o *Facundo* (SARMIENTO, 2000)⁴¹ e o *Martin Fierro* (HERNANDEZ, 1872)⁴², que se tornariam mitos da origem e, em posições opostas, eram cânones literários da poética argentina.

Do ponto de vista imagético e em consonância com as ideias da *Geração de 80*, ressalta o trabalho fotográfico de Francisco Ayersa (1968) no campo bonaerense a partir de 1885. Ayersa fotografou cenas dos costumes gaúchos, com o objetivo maior de ilustrar o poema *Martín Fierro*. Estas fotografias foram apresentadas no primeiro concurso organizado pela Sociedade de Fotografia Argentina de Aficionados e obtiveram o prêmio de honra. A série ganhou ampla difusão, pois misturava tomadas de índice documentário (registrando o trabalho no campo, enquanto os gaúchos trabalhavam) e outras cenas ficcionais, em que personagens reais recriavam os argumentos dos poemas de José Hernandez. A mitificação do gaúcho dentro do discurso nacionalista dessa Sociedade, cujos membros eram representantes da aristocracia, fazia conviver a ênfase do progresso da cidade de Buenos Aires, as ideias positivistas e da modernização sociopolítica com uma nostalgia, produto da exaltação do interior rural (re)criado⁴³.

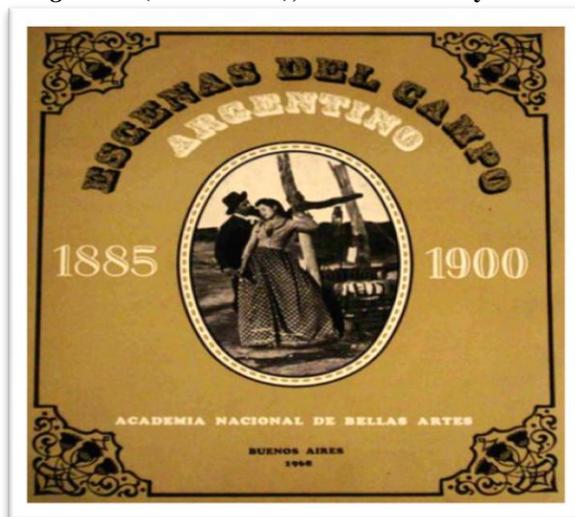
⁴⁰ Segundo Terán, o positivismo ofereceu a essa geração tanto uma filosofia da história, que relevou as ideias religiosas nesse sentido, quanto um modelo organizador das problemáticas sociopolíticas da elite entre 1880 e 1910 (TERAN, 2004, p. 18).

⁴¹ O livro escrito em 1845 leva como subtítulo *Civilização e Barbárie* e aborda aspectos da vida de Facundo Quiroga, caudilho federal da província de San Juan, no noroeste argentino. A personagem de Facundo representa, em Sarmiento, a barbárie, produto do entorno físico argentino, a extensão do país e da natureza selvagem primitiva dos gaúchos. Sarmiento propõe nesse livro repovoar o país com imigrantes que saberiam trabalhar a terra e propõe que a solução dos problemas do país estaria na regeneração por meio da educação.

⁴² Datado de 1872, o poema de Hernandez é uma profunda reflexão sobre a condição humana dos gaúchos e sua existência infeliz; a diferença do gringo resgata os saberes dos gaúchos: o trabalho da terra, montar a cavalo, manejar a faca após as vivências nas guerras e as lutas contra os índios. *Martin Fierro*, depois de ter perdido quase tudo, isolado e ressentido, adota finalmente uma posição conformista e reflexiva, trazendo conselhos aos filhos e aos gaúchos, para que assumam obedientemente o trabalho no campo.

⁴³ Muitas dessas temáticas, o tipo de vestuário e as escolhas do ponto de vista formal desenvolvidas pelos fotógrafos dessa entidade foram recuperadas pelo cinema mudo argentino, como observaremos mais adiante. Esta tensão se evidencia entre um discurso positivista instalado no cinema de atualidades, exaltando os progressos técnicos e científicos da modernidade, e o discurso nacionalista, que se desenvolveu, mais ainda, nos filmes históricos de ficção que irromperam tardiamente para o *Centenario*, fundando um tipo de tradição argumental (CUARTEROLO, 2006, p. 125).

Figura 1: Capa do livro *Escenas del campo argentino* (1885 – 1900), de Francisco Ayersa



Fonte: Capa do livro publicado em 1968 pela Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Figura 2: Gaúcho com violão



Fonte: AYERSA, Francisco. *Escenas del campo argentino* (1885 – 1900). Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1968.

O corpo dos gaúchos, suavizado, mostrava-se sentado, com um violão em frente da *tapera* (casa de campo), andando a cavalo, assombrado pela chegada do *organito* (órgão com manivela) ou tomando “mate” (chimarrão); exhibe-se com rigor a *pilcha criolla* (roupas de campo) da vida pampeana: alpargatas, bombacha, *rastra*, botas de potro (feita de couro nobre da pata traseira do cavalo) e chiripá; longas saias com *enaguas* nas mulheres e vestidos simples nas crianças. Longe da épica hernandiana e do padecer da guerra na fronteira, as cenas campestres de Ayersa foram cuidadosamente harmonizadas na composição visual⁴⁴ de um campo produtivo e pacífico.

O enquadramento foca as narrativas dos personagens (cantando, trabalhando, ouvindo música, conversando) moldados por diversos objetos, a uma distância que permite integrar figura e fundo, destacando a perpétua linha do horizonte pampiano; a silhueta do

⁴⁴ Em 2010 esta série formou parte da mostra do *Pabellón de las Bellas Artes del Bicentenario*, organizada em Buenos Aires pela UCA Pontificia Universidade Católica de Buenos Aires.

gaúcho é exaltada, sem que o céu limpo e o piso rústico percam nitidez; o quadro era amplamente aceitável aos olhos da alta sociedade portenha.

Figuras 3 e 4 : Escenas del campo argentino



Fonte: Ayersa (1968).

Para a mitificação do gaúcho, a *Geração de 80* também remeteu à narrativa sarmientina e à poética hernandiana, retomando-as como discursos fundadores; fontes de uma pressuposta pureza prévia aos desequilíbrios trazidos pela imigração. Na Argentina, como também em outros países latino-americanos, desenvolveu-se uma ambígua relação entre as tradições e o projeto modernizador: “[...] algumas ideologias nacionalistas — um fenômeno moderno — tendem a ser formuladas e articuladas em uma relação íntima com o que é visto como tradicional, como produto de um passado rural idealizado” (ARCHETTI, 2003, p. 9-10).

Segundo Kaller, devemos compreender, nesse sentido, a rivalidade que os setores de poder trataram de estabelecer entre os gaúchos e os imigrantes. O gaúcho, que tinha sido excluído do projeto nacional em prol da imigração, foi reinventado como modelo e logo ocupou o lugar de paradigma do ser nacional, em oposição à imigração que, no final do século, já começava a incomodar⁴⁵. Entre 1880 e 1930, as identidades sociais do país mudaram, com a imigração europeia, e a proporção de estrangeiros alcançou um nível tão

⁴⁵ Entrevista com Lautaro Kaller, Rosario, 2010.

alto, que, na capital, 70% eram imigrantes (GERMANI, 1962, p. 179). Alavancando a estrutura tradicional para um modernismo, por sua vez, primitivo, os imigrantes mais empreendedores e formados foram os responsáveis também por introduzir muitos dos avanços técnicos no país.

Não sendo uma essência, o nacional pode ser pensado como um conjunto de representações simbólicas por meio das quais os sujeitos definem laços identitários e de pertença a um Estado-Nação; trata-se de uma construção (TERÁN, 2006, p. 187), de lutas e práxis cotidianas⁴⁶.

[...] O processo de construção do Estado-nação argentino diz respeito não só à extensão efetiva da autoridade sobre um território e um povo, mas também à constituição de sujeitos como seres “nacionais”, aceitando e identificando-se com as demandas que o Estado lhes viesse a impor. Se a construção do Estado depende, como é largamente reconhecido, de anexar, subjugar e cooptar, a “nação” é seu complemento, devido à sua capacidade de agrupar, gerar compromisso subjetivo e criar um sentimento de pertencimento. Um projeto de nação, portanto, mascara sua heterogeneidade e nega espaço tanto às comunidades que nele submergem quanto aos imaginários alternativos que exhibe (ARCHETTI, 2003, p. 10, grifos do autor).

Representantes da *Geração de 80* perseguiram ideais positivistas e higienistas em voga na Europa, expressaram em suas produções literárias ampla rejeição contra os imigrantes (ARGERICH, 1884) e contra as artes não líricas, como o teatro popular, descrito como “*feria y el proscenio uma barraca de saltimbanqui*” (CAMBACERES, 1884). Conceituaram os usos do corpo em espetáculos de atração, como simples representações circenses, que o deterioravam e o rebaixavam; concepções que provinham dos fundamentos de ginástica europeia, cujos métodos foram iniciados na França em meados do século XIX. Essa nova disciplina se serviu dos estudos do movimento, baseados na fisiologia e na

⁴⁶ O conceito de “vida cotidiana” de um povo, segundo Heller (1985), parte da experiência moderna constitutiva dos sujeitos sociais na aquisição de modelos e saberes do mundo circunscrito esse a um momento pré-reflexivo. O sentido último irá se construir na reflexão subjetiva e coletiva posterior operada nas narrativas, nas mitologias e nos rituais de diversas procedências, que dão forma às práticas e aos saberes das diversas sociedades e subsistem, apesar do programa imposto pelo projeto do Estado-Nação.

cronofotografia⁴⁷, procurando alcançar maior economia e utilidade das ações e dos gestos corporais (SOARES, 2002, p. 18).

Com o objetivo de mostrar as tradições e as codificações das danças que mais transcenderam entre as artes populares rio-platenses, evocamos esse processo histórico iniciado em 1810⁴⁸, quando a Argentina se emancipou da Espanha, até as primeiras décadas do século XX. Na cidade e no campo argentino⁴⁹ se definiram formas de divertimento, esportes⁵⁰ e locais de encontro após as jornadas de trabalho, em bailes oficiais, familiares ou públicos. Uma breve síntese desse contexto nos aproxima das práticas corporais e dos ritmos herdados dos salões da antiga colônia, geralmente dançados por duplas soltas ou de mãos enlaçadas. Essas danças começaram a misturar-se, progressivamente (pelo formato do teatro espanhol assiduamente representado no Rio de La Plata), com as manifestações trazidas do Alto Peru, da população negra, dos imigrantes e dos povos originários. De um lado, nas cidades, praticaram-se, em tertúlias familiares da classe alta, a contradança, o *pericón* e o *cielito* (forma de contradança), o *chotis*, a mazurca⁵¹, enquanto a valsa, que esteve proibida nos salões coloniais desde 1806 (LIPCOVICH, 2005), voltou a aparecer com a revolução de 1810. O *minué federal*, dança que abria os bailes de salão oficiais, sobreviveu como um anacronismo do *minué colonial*, na época de Rosas. Por outro lado, em estabelecimentos públicos, bares dos arrabaldes, em bailes de negros e regiões

⁴⁷ Método fotográfico aplicado às ciências experimentais.

⁴⁸ A Revolução de Maio de 1810 estabeleceu na Argentina sua Primeira Junta de governo independente do reinado espanhol dominado por Napoleão. Em 1816 seria declarada a Independência.

⁴⁹ O campo argentino foi carente de infraestrutura até o início, em 1855, da rede ferroviária, que partia de Buenos Aires e só em 1884 chegou a cobrir o território do interior do país até o Pacífico.

⁵⁰ Na cidade de Buenos Aires praticavam-se esgrima, bochas (ambos proibidos em momentos diferentes no século XIX), tênis, bola, danças de salão, etc. Alguns jogos grupais no campo foram a *taba*, trazida pelos espanhóis; o *fronton*, entre os vascos; o *polo*, levado pelos ingleses; e a bola. A eles se somam as formas locais de cantos e danças, cujas coreografias eram transmitidas oralmente. As mulheres participaram ativamente apenas destas últimas. Estes dados aparentemente soltos abrem uma genealogia das práticas corporais na direção que nos interessa, prévias à codificação do corpo no tango dança, e conformam cenas do corpo que não figuram na visão de fotógrafos como Ayersa. Em palavras de Foucault (1992, p. 7), talvez seja o momento de reencontrar cenas em que o corpo tem jogado diferentes papéis, trazendo também à tona os âmbitos em que têm estado ausentes.

⁵¹ Carlos Vega sugere que, do ciclo de danças enlaçadas composto pelo *vals*, a polca, o *galop*, o *chotis* e a mazurca, que entrou nos salões de Buenos Aires depois de 1880, a última foi a unicadanga com cortes e pequenas quebradas.

portuárias, foram habituais o candombe entre negros, o gato (trazido via Chile, desde Lima capital do Virreinato do Alto Peru), a polca e a habanera⁵² de duplas entrelaçadas.

**Figura 5: *Media Caña* (Camp Dance - República Argentina, 1840),
Caricatura n. 4. De Luis Luiggi.**



Fonte: Postal de coleção da Filatelia Arguello, Buenos Aires. Editadas por Michel's.

No interior do país, no campo, dançavam-se o *cielito*, a *media caña*, o *pericón* e o *malambo* (dança individual com intenso sapateio, reminiscências do “solo inglês”), também o gato, a *chacarera*⁵³, o triunfo e a *zamba*. Mas nada indicava ainda a presença do tango. No final do citado período, nos limites de Buenos Aires, surgiram as primeiras “academias”, estabelecimentos cujo nome tinha um sentido ambíguo, pois designava locais onde se ensinava a dançar todas essas danças; “academia” referia-se também a salões de baile para onde acorriam mulheres dedicadas à atividade sexual. Nas academias, cobrava-se

⁵² Mãe da milonga, segundo Bates e Sandoval (2006, p. 102).

⁵³ Algumas *chacareras* começaram a bailar-se em 1850 (o nome “chacra” significa *maizal* em quíchua), por isso se considera que têm influências indígena e africana, fundamentalmente no toque do *bombo leguero*.

pelo serviço de baile e, além de dançarinas contratadas, havia outras atividades imprecisas, que podiam gerar situações de violência⁵⁴.

Um registro destacado por Lamas e Binda descreve uma “academia de pardos e morenos” que foi fechada por ter público bêbado e mulheres do tipo que leva a faca na liga⁵⁵; a menção de donos “morenos” foi comum em documentos até 1860; estes pediam permissão ao município portenho para estabelecer bailes exclusivos para pessoas negras. Um exemplo desses salões foi *El tambor*, cujo nome fazia homenagem à figura principal dos ritmos africanos disseminados pelos escravos desde sua chegada a América do Sul. O termo *tangó* significou tanto o instrumento como o local e a dança praticada pelos negros:

Decir en su época “los tangos de los negros”, por “los tamboriles” (o tantanes) de lo negros, se hizo equivalente [a decir] “los bailes de los negros” [...] al decir “tangó” se englobaban local, instrumentos y baile, y esta manera de interpretar fue sugerida por los mismos negros que titulaban a sus reuniones por el acto principal de ellas “tocar tangó” (tocar tambor), por eso cuando pedían permiso a candombear decían: [vamos] “a tocar tangó!” (ROSSI, 2001 p. 149-151)⁵⁶

Uma observação preliminar da evolução populacional de Buenos Aires alega que, em 1770, segundo a crônica de Sarmiento (2000)⁵⁷, havia na região 16 mil habitantes;

⁵⁴ As casas de dança, os prostíbulos e os cafés (bares) de Buenos Aires estavam divididos em quatro zonas: *La Boca*, setor portuário; a *Plaza Lórea*, que era um mercado de produtos do interior; *El Bajo*, que se estendia até a Estação de trens de *Retiro* e a zona de Córdoba e Corrientes (LAMAS; BINDA, 1998, p. 28). No distrito de *La Boca*, por exemplo, Juan Perazo Tancredi e Zanni tinham academias, como aparece nas notas policiais da época.

⁵⁵ Brigas entre academias pela afluência de fregueses e desordens públicas aparecem também registradas na polícia. Eram locais de bailes públicos que estavam camuflados como bar, com as vidraças pintadas de branco para esconder a clientela, semelhantes ao boteco recriado por Rex Ingram em *Quatro cavalheiros do apocalipse*, de 1920.

⁵⁶ Segundo Rossi “a principios del siglo XIX, el Cabildo de Montevideo certifica la presencia de los Candombes a los que llama indistintamente ‘tambos’ o ‘tangos’ prohibiéndolos em provecho de la moralidad pública, y castigando fuertemente a sus cultores”. Segundo documentação do Cabildo de Montevideu (“Sobre Tambos bailes de Negros”), muitas confusões foram geradas a partir de 1807, no Índice Geral, com as palavras “tangos” e “tambos”. Em 1808, os vizinhos de Montevideu solicitaram ao governador Francisco Javier Elío uma nova e enérgica proibição de “tangos de negros”, para que seus escravos acabassem com os bailes nas casas. Argumentavam que isso gerava moléstias e até roubos. (ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN, Montevideo. Caja 321, carpeta 3, documento 66, apud ROSSI, Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6887186/Vicente-Rossi-La-milonga-La-academia-El-tango>).

⁵⁷ Sarmiento (1811-1888) foi eleito presidente dos argentinos em 1868. Controvertido a escritor, jornalista, pedagogo, normalizador da educação argentina, preocupou-se com o atraso nas comunicações e investiu em telégrafos e linhas férreas. Realizou o primeiro censo nacional em 1869, contabilizando 1.836.460 habitantes no país. 71% da população era de analfabetos e só 1 % era profissional. Ao terminar seu mandato, mais de

mil eram espanhóis e 4 mil eram nascidos no país, os que foram chamados de *criollos*; os outros 11 mil eram todos mulatos, mestiços e negros. Devido às lutas contra os espanhóis e chegada a Revolução de Maio em 1810, o Estado requereu de peitos fortes, e uns 3 mil negros foram libertos e somados às tropas do General Belgrano. Segundo Sarmiento, os negros serviram “voluntariamente” à guerra do “amo” contra os espanhóis⁵⁸. Em 1826 a quantidade de negros já havia diminuído notavelmente e se congregaram majoritariamente nas cidades⁵⁹.

Entretanto, apesar do massacre nas guerras, a cultura negra adquiriu rápida relevância artística no Río de La Plata. Eram representadas peças teatrais com números de danças africanas que, curiosamente, seguiam a estrutura do teatro espanhol constituído de danças, *tonadillas* (canções) e *entremés* (textos). Um comentário trazido pelo historiador Rubén Pesce, no artigo “Relação escena – baile”, menciona a representação do sainete⁶⁰ *El criollo socarrón* (1814), que introduziu na cena portenha a dança negra lundu (PESCE, 1979). Essa dança mistura batuques e ritmos portugueses de salão e pertencia ao grupo das *cheganças* (danças de luta entre o mouro e o cristão, tradicionais em Portugal), trazidas ao Brasil pelos escravos bantos. De alguma forma, também chegou a Buenos Aires, não como dança cortesã, porém como espetáculo de atração. Contrariamente à quadrilha ou contradança, que passou da classe alta para o povo, o lundu ascendeu do povo escravo até os salões dos reis de Portugal e as classes altas. Segundo Câmara Cascudo (1999), a chula, o tango brasileiro e o fado devem também muito ao lundu. À diferença do lundu, cujas

cem mil crianças já cursavam a escola primária. Só em 1884 concretizou sua vontade e conseguiu que fosse sancionada a lei 1420, de educação gratuita, laica e obrigatória na Argentina.

⁵⁸ A partir de 1853 foi abolida oficialmente a escravatura na Argentina, mas já em 1813 existia a norma da “liberdade de ventre”, lei que transformava em libertos os filhos nascidos de mulher escrava a partir dessa data.

⁵⁹ “*La raza negra quedó diezmada por varios motivos, aunque fueron las guerras y epidemias las que hicieron estragos. También influyó la falta de apoyo económico del Gobernador Rosas, quien tras la derrota de Caseros, ya no tuvo la posibilidad de seguir protegiéndolos.*” (CARAMBULA, 2005, p. 30). Em 1871 a epidemia de febre amarela matou milhares de negros que foram cercados pelo exército nas regiões sul de Buenos Aires e não tinham acesso à atenção médica.

⁶⁰ O sainete espanhol se iniciou no século XVIII, como breve peça teatral cômica, que se inseria no meio ou no final de uma obra maior; paulatinamente substituiu o *entremés* (sessão dos versos). Na Argentina, misturando-se com o circo, tornou-se peça completa. O sainete *criollo* representa personagens populares e a vida nos cortiços, agregando conflitos sentimentais e ações trágicas ao elemento cômico tradicional.

sequências coreográficas eram determinadas, a dança negra que se expandiu no Uruguai e na Argentina foi o candombe⁶¹. Essa dança coletiva praticada pelos escravos africanos foi pública nos festejos dos Reis Magos no dia 6 de janeiro e privada em locais exclusivos para negros; contava com personagens que desempenhavam diversos papéis no “espetáculo” de música e dança: acrobatas, porta-bandeiras, o ministro com a vassoura representando uma lança, a mãe velha, o curandeiro (*gramillero*), o corpo de baile, entre outros, e os tambores. Como foi mencionado, existiu um amplo debate musicológico sobre o candombe⁶².

Muitos autores consideraram que a música e as danças praticadas nos candombes negros formam parte da proto-história da música e das células coreográficas do tango, enquanto outros, como o musicólogo Carlos Vega, discordaram dessa vinculação. Talvez o apelo dramático do candombe, sua encenação do sofrimento e do desenraizamento, sua forma de dança gregária em redor de tambores, ainda mais que o ritmo, sejam o elo digno de destaque que o une ao tango⁶³. Para o coreógrafo argentino Rodolfo Dinzel, a relação entre o tango e as danças de raiz africana é um fato evidente, pela dinâmica da dissociação corporal, uma condição que lhe parece fundamental e que, em outra seção deste trabalho, estudaremos especificamente, conformando uma das ferramentas, por excelência, da coreografia do tango.

La mecánica de disociación es la única certeza y confirmación de la influencia afro dentro del tango [...] Pero hay un detalle muy importante a tener en cuenta. En todas aquellas [danzas], el movimiento surge en la cadera, mientras que aquí [en el tango] termina en la cadera. Cómo es esto? La cadera en el tango se mueve por influencia de las piernas y no al revés (DINZEL, 2011, p.10 e 22).

⁶¹ O ritual do candombe na Argentina remonta ao final do século XVIII na Buenos Aires colonial e era praticado por grupos de negros divididos em nações ou municípios, segundo sua procedência africana. Mais tarde teve lugar só em certos dias festivos, sobretudo nas festas dos reis magos e no carnaval, logrando seu maior apogeu. Nos começos do século XX se deu uma retomada do candombe, que apareceu em obras de teatro, sainetes ou zarzuelas, revistas, espetáculos coreográficos e festivais (PICOTTI, 1998, p. 56). “*El candombe tuvo sus apologistas y sobre todo sus detractores, como las demás manifestaciones culturales negras, a menudo calificadas de bárbaras, sensuales, eróticas, primitivas, desde una visión etnocéntrica y colonizadora*” (PICOTTI, 1998, p. 155).

⁶² Na outra margem, em Montevideu, em torno de 1866, foi conhecida como tango uma canção intitulada “El Chicoba” (em língua negra ou *bozal* significava “vendedor de vassouras”), mas que era, segundo Rossi, um ritmo de candombe.

⁶³ O contraste cênico entre o candombe, as zarzuelas e os tangos conformariam um material indispensável do teatro portenho da segunda década do século XX, sob a direção de Francisco Canaro, entre outros.

O que acontece nos membros inferiores e na pelve está dissociado dos movimentos do torso⁶⁴, e isso se encontra em todas as danças de influência africana na América, como o samba, o *loropo*, a *cúmbia* e o candombe uruguaio.

Retomando a questão da presença e da organização dos povos africanos na Argentina, do ponto de vista de Sarmiento (1915, p. 120-123), cronista dessa época, em Buenos Aires,

...cada pueblo africano [...] establecía su municipalidad llamada Candombe a causa del tambor que sirve para acompañar el baile, que es la expresión de la vida y de la felicidad del africano [...] Los candombes fueron el terror de Buenos Aires durante la tiranía de Rosas, que hizo de [su hija] Manuelita la patrona de la institución [...] un día se pasearon por las calles de Buenos Aires [...] aquellos africanos reunidos en clubs patrióticos, tras de banderas rojas [...].

Para Sarmiento, a presença do negro era ampla na capital, no período rosista, porém a primeira imigração europeia, principalmente de italianos, provavelmente de Ligúria, Piemonte e Lombardia, iniciada na segunda metade do século XIX, deslocou os negros para o serviço doméstico, os trabalhos de artesanato e os postos de venda na rua (CARAMBULA, 2005, p. 30). A partir da década de 1860, surgiram leis específicas para abertura de estabelecimentos, e esta começou ser negada aos negros: estes desapareceram como proprietários de bailes, nos registros policiais estudados por Lamas e Binda, e prevaleceram, a partir daí, os primeiros imigrantes italianos. Contabilizaram-se inúmeras multas a casas de baile, como *La pandora*, por ter público bêbado e desonroso; no entanto, esses locais não eram fechados, pois contavam com uma enigmática proteção política (LAMAS; BINDA, 1998, p. 41).

⁶⁴ No tango, não há uma intenção expressa de mexer a pelve; contrariamente, isso foi mal visto pelos dançarinos de salão.

O SURGIMENTO DO TANGO DANÇA

La documentación que fuimos hallando nos revela que el fenómeno sociocultural llamado tango se desarrolló con normalidad dentro del crecimiento intelectual de la ciudad. [...] La fascinación por la épica y la inclinación al pálpito por sobre el dato duro han llevado a lo que Binda denomina “confundir la historia del tango con la historia de los tangueros”: el error consiste en haber transformado el derrotero de unas cuantas personalidades en la historia de todo un movimiento socio-cultural.

Lamas e Binda.

O surgimento do tango como dança partilha desse processo de reestruturação social vinculado à finalização da guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). As consequências políticas, econômicas e populacionais desse que foi o maior conflito armado da América do Sul trouxeram para as cidades novas práticas, cujas técnicas do corpo, sem precedentes, erigiram-se, criando uma síntese da cultura local. A dança que hoje conhecemos como tango foi resultado de uma lenta decantação das práticas do corpo rio-platenses; sua formação está associada, em grande medida, a uma forma de abraço praticado nos bailes pelas *cuarteras*, mulheres que acompanhavam os batalhões de “mestiços e pardos” enviados a lutar nas fronteiras (SAVIGLIANO, 1995). Sublinhamos que esse processo de transformação em redor dos quartéis conflui com os registros mais antigos de tangos dançados, constatados por Lamas e Binda. Terminada a guerra, essas práticas se deslocaram para os espaços de convívio próximos dos quartéis reinstalados nas beiradas da cidade de Buenos Aires.

Apareceram casas de baile e trabalho sexual, os famosos *cuartos de las chinas*, em que mulheres negras, mulatas, aborígenes, mestiças ou brancas davam festas e ofereciam divertimento nos dias de folga da milícia. Concorria também um público avulso, músicos e cantores de ritmos variados, acompanhados de *mate* (chimarrão), *caña* ou *ginebra* (aguardente) e de violão, com que recitavam suas *payadas*⁶⁵, cantavam *tristes*⁶⁶,

⁶⁵ Segundo Rossi (s.d.), “... la sincera y sentida Payada visitó los poblados llevada por la fama de su virtud; cambió la vincha y el chiripá por las ropas del criollo; [...] el payador se fue esfumando en el milonguero; y la Payada injenua de los fogones pastoriles, único romance de los nativos sanos de cuerpo y alma, se convirtió en la Milonga de los fogones milicos y de los tugurios ciudadanos. Por eso la Milonga es

cielitos ou rimavam virtuosamente *relaciones* (versos intercalados às danças de dupla solta que as exigiam, como o *gato* com *copla* ou *relación*). Sabido é que se espelhava a situação na outra margem e que, nas cidades do Uruguai (*la banda oriental*), se escutavam ritmos como as *milongas camperas* e os *estilos*. A milonga é composta de música e verso de criação espontânea, como havia sido a *payada*, no campo e nos batalhões, durante a temporada dos combates. *Payar* e *payador* foram sinônimos de “canto” e “cantor”, e a milonga tomou, na cidade, o significado de “reunião para cantar e dançar”. Dessa maneira, as reuniões dançantes nas regiões portuárias e nos *cuartos de las chinas* começaram a chamar-se também de milongas.

Todas as danças que haviam sido praticadas até então começaram a ser interpretadas, introduzindo novos movimentos e gestos, de acordo com a necessidade expressiva desses grupos. A *habanera*, dança das Antilhas espanholas, disseminada pelas frotas de navios nas costas da América do Sul, foi dançada assiduamente, mas, nesse processo, sofreu uma série de modificações no Ríó de La Plata: sob o influxo das duplas de bailarinos *orilleros*, impregnou-se desse abraço íntimo, produto de uma proximidade antes impensável entre bailarinos. Nascia, assim, um novo estilo de dançar com “cortes”

la payada pueblera. Son versos octosílabos, que se recitan con cierta tonada no desagradable matizada con intervenciones adecuadas de guitarra, llenando los compases de espera entre una estrofa y otra, un punteado característico de tres tonos, mientras el milonguero resuella o se inspira. [...] Es canto cuando recita improvisaciones conservadas en la memoria popular; es payada cuando improvisa. La clásica, la de los payadores, solía ser de seis versos; la de los milongueros de cuatro. En la banda oriental del Plata [hoye Uruguai] se llamaron "milongas" a las reuniones de los aficionados a pagar en los suburbios ciudadanos, dispensándoles en consecuencia el título de "milongueros", porque se reservaba el de "payadores" para los genuinos improvisadores camperos, por quienes el pueblo tenía sincera admiración y respeto. Por derivación forzosa se llamaron "milongas" los versos que en esos torneos se estilaban. Distingue por lo tanto a la versada milonguera su especial carácter de polemista y orillera, por eso se le agregó, muy acertadamente, el calificativo de "canto de contrapunto", que denota bien el hecho del choque de cantores. Los anónimos poetas del pueblo compusieron cantos amorosos, satíricos y alegres que también llamaron "milongas", por haber usado su métrica y tonada.

⁶⁶ “En la etapa prehistórica del tango cabe recordar los tristes pampeanos, difundidos en los años del virreinato. Esta especie musical traducía las quejas de los indígenas del Perú hispanizado y la frustración de los descendientes de los conquistadores en el mar desolado de las planicies rioplatenses. “En cada pulpería hay una guitarra” -refiere don Félix de Azara a fines del siglo XVIII- (AZARA, 1943:202) y con ella “se cantan yarabís o tristes, que son cantares inventados en el Perú, los más monótonos y siempre tristes, tratando ingratitudes del amor y de gentes que lloran desdichadas por los desiertos (CASADEVALL, 1968).

(detenções intempestivas no descolamento) e “quebradas”⁶⁷ (requebros) no corpo da parceira (forma de ruptura nas figuras ou passos), o que a tornou habanera “*con quebradura y quites*”⁶⁸. Segundo os comentários de Rossi, podemos achar a origem dos “cortes” na própria prática das danças folclóricas com “relação” (versos). Os contrapontistas ou *payadores*, no momento em que aparecia a “voz de mando”, parando a dança para recitar um verso rimado, realizavam uma “agachada”, movimento corporal para acompanhar o final da frase musical. A “quebrada” e os “cortes” são as ações de interromper o andamento reto da dança para um luzimento pessoal, espécie de ato ou cena dentro da dança. Por isso, dançar com “corte” significa dançar fazendo uma exibição pessoal, em que se apresentam as habilidades do bailarino. Dançar com corte foi sinônimo de milonguear, tanto no litoral uruguaio, em terras de Corrientes e Entre Ríos, como na região portenha argentina (à exceção do interior do país, do campo argentino, onde não se passou tão rapidamente das danças folclóricas de casal majoritariamente solto às de casal abraçado).

A classe alta nos salões costumava praticar todo tipo de dança de abraço como um passeio discreto, e não havia um verdadeiro contato corporal; os homens caminhavam em linha e retrocediam na pista de baile. Os fregueses dos bailes *orilleros*, em contato com dançarinos negros, apesar de caminhar em linha reta, usavam movimentos associados aos batuques, contrastando movimentos cortados e ligados, dentro das possibilidades do abraço. Esta forma de dança inverte a marcha, sendo a mulher a que retrocede na pista, e o homem quem avança sobre ela, tendo domínio do espaço próprio e da dupla. Coreograficamente, há um antecedente dessa caminhada no *pericón*, fundamentalmente na parte valseada. No momento da valsa, as duplas soltas se entrelaçavam no abraço, dançando homem e mulher de maneira espelhada em três tempos, sendo que a mulher girava ou caminhava de costas.

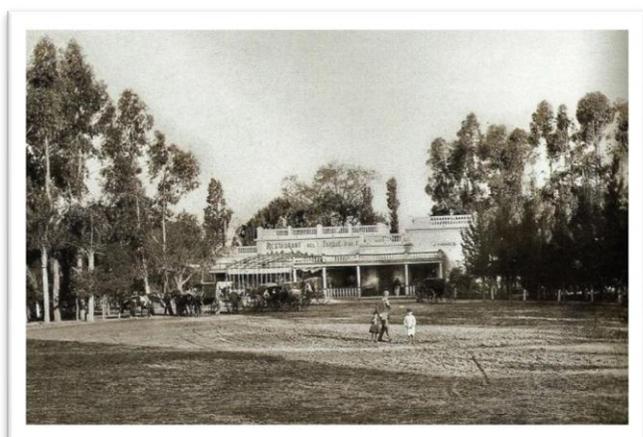
⁶⁷ Vicente Rossi menciona as apreciações de Malaret e de Segovia: “quebrada” ou “firuletes” eram contorsões aparatosas na dança; quebrar-se é fazer requebros, ao dançar ou caminhar, “*como los compadritos*”. Villoldo (1916, p. 5) usa, em *El criollo más criollo* (tango), junto à quebrada, quebradura: “*Para hacer unas cuantas quebradas de este lindo tanguito al compás* e em *Cuerpo de alambre*: “*Y si le tocan un tango! de aquellos con ‘fiorituras’ / a más corte y quebraduras / nadie le puede igualar*”.

⁶⁸ No *Martín Fierro* de Hernandez, os “quites” também são “agachadas” para esquivar a faca na briga entre os gaúchos.

Os músicos foram desenvolvendo um repertório que contornasse esse estilo de dança com caracteres próprios. À diferença dos intérpretes dos salões sociais, que possuíam partituras compostas por músicos profissionais, o repertório de tangos-milongas dos bordéis e dos botecos dependia da memória e da transmissão oral⁶⁹.

Em 1890, alguns empresários da dança começaram a organizar bailes não autorizados oficialmente nos abarrotados *conventillos* (cortiços) de famílias de imigrantes. Nesses ambientes abarrotados, majoritariamente de italianos e espanhóis, se começou a dançar tango, segundo (1980 p.21), sob uma espécie de consenso pelo qual se devia prescindir de “cortes e quebradas”.

Figura 6: Café de Hansen (Abertura em 1877)



Lo de Hansen, em Palermo, mistura de bordel e restaurante. Um comércio precursor, com o acréscimo de suas frequentes brigas de cabaré. Foi recreio para moços com dinheiro, malandras e *patoteros* (moços briguentos) As orquestras eram as mesmas que havia nos salões semanais da classe média (TALLON, 1959, p. 47-48 Trad. própria).

Fonte: Rimathé, 2007

Este dado histórico, aparentemente menor, demonstra como nesses dez anos se popularizou a dança dentro de muitos grupos sociais; inúmeras regras externas ao estilo começaram a comprimi-lo, porém esse foi o ônus da expansão da dança.

Nesses bailes mais familiares, era comum a utilização dos *organitos* (órgãos de manivela) para produzir música mecanicamente. Nesses círculos domésticos populares, dançavam-se, geralmente, polcas, *schottisch*, *habaneras*, tarantelas, tangos-milongas e gato.

⁶⁹ Por volta de 1880 foram escritas as primeiras partituras conhecidas como tangos-milongas.

O *organillero*⁷⁰ girava sua manivela, animando sessões de títeres, bailes na rua ou cortiços. Segundo os comentários registrados em 1890, mulheres harpistas, duos de violino, flauta, sanfonas e violão tocavam nas ruas por uma paga. O fenômeno dos bailes ganhou ampla transcendência nacional e indica a unificação cultural argentina; fato evidente, segundo consta nos jornais da época, em que se oferecia trabalho a professores de dança em todas as províncias da região. Destacamos que, a partir de 1890, os bailes passaram também a fazer parte das festas internas da milícia⁷¹, que contavam com suas próprias “bandas de guarnición”. E, paralelamente, aumentaram as notícias sobre bailes nas sociedades beneficentes da aristocracia. Mas os eventos que realmente atraíram multidões em todo o país foram as festas de Carnaval⁷² e as romerías⁷³, em que, paulatinamente, se passaram a dançar, principalmente, ritmos com “corte”, predominando o tango.

No capítulo “Registros de tango más antiguos verificados”, Lamas e Bindas (1998) sintetizam três referências básicas ao tango dançado a partir de 1880: primeiro, a menção do tango dança em obras de teatro representadas no circo *criollo*⁷⁴; segundo, textos e crônicas que lembram situações da guerra contra o Paraguai⁷⁵; e, terceiro, os comentários jornalísticos sobre bailes de tango em povoados de veraneio na província de Buenos Aires. Os autores localizaram, no jornal *El diario*, de 30 de janeiro de 1888, a que foi – tardiamente – a primeira descrição de tango dançado.

⁷⁰ Desde 1837 se devia já pagar uma taxa municipal para tal fim, pelo que o *organillero* cobrava para girar a manivela.

⁷¹ A Banda de la Guarnición tocava milongas disfarçadas de *habanera* (LAMAS; BINDA, 1998, p. 84).

⁷² O primeiro corso (bloquinho) oficial de carnaval em Buenos Aires foi em 1869. A partir daí, cada bairro começou a ter seu próprio bloquinho, alcançando o auge no final do século.

⁷³ Festas que duravam entre dois e sete dias. Colocavam-se tendas com serviço de bar, café, sucos e entretenimentos variados, como bingo, títeres, leituras poéticas, animação e bailes. Passavam orquestras musicais e havia dançarinas contratadas que cobravam um peso a peça. Uma das *romerías* mais conhecidas em Buenos Aires era a de Palermo. Em um dia só, passaram 40 mil pessoas em 1879 e 50 mil pessoas em 1907. A prensa oligárquica as chamou “festas de facão” (LAMAS; BINDA, 1998, p. 89).

⁷⁴ Termo usado para distinguir as manifestações tendentes a revitalizar as expressões rurais tradicionais.

⁷⁵ Em 1886, Jose Clementino Soto, usando como apelido J.C. Wald, escreveu: “*Era de noche; me situé fuera de la gran tienda donde tenia lugar la comida; alrededor estaban las bandas de música; de tiempo en tiempo salía un oficial y hacia guardar silencio a la que por turno estaba haciendo oír sus armonías. Era que iba a hacer uso de la palabra alguno de los ilustres comensales. Con la última frase del orador, rompía la banda un “ondú” o un ‘tango’ quebrado, de esos que sólo los brasileros saben ejecutar y que son interpretados por músicos con tres cuartos de sangre africana*”. (EL CENSOR, 1886, apud LAMAS; BINDA, 1998, p. 98).

En San José de Flores y La Plata, se han inaugurado los famosos bailes de máscara en los teatros, que no son ni por asomo, esas alegres reuniones de otros tiempos, sino escenas vergonzosas e inmorales indignas de nuestra cultura. En estos primeros bailes ha reinado bastante orden... No sucedió lo mismo con algunos oficiales del ejército, pues faltando a las ordenanzas, al decoro propio y a la dignidad del uniforme, los hemos visto en el teatro de Flores, “quebrándose” al compás del milonguero tango, sin miramiento alguno. Es menester que no se repita. (EL DIÁRIO, 1888, apud LAMAS; BINDA, 1998, p. 99)

Em 1891 foi cantado e dançado tango pela primeira vez em um espetáculo teatral: *Julian Giménez*⁷⁶, que foi representado pela companhia de circo Podestá-Scotti, na cidade de Rosário, em 1891.

Concluida esa temporada regresamos a Rosario funcionando nuestro circo desde el 21 de noviembre de 1891 hasta el 7 de febrero del siguiente año, con un total de 52 funciones. Por primera vez se iluminó un circo con luz eléctrica. El 24 de diciembre estrenamos un acto de “Julián Gimenez” de Don Abdón Aróztegui, que fue todo un éxito (PODESTA, 2003, p.74).

O circo encarnava o espetáculo moderno por excelência, e seu sucesso era inegável nas diferentes classes sociais; nesse âmbito, o ritual do tango ganhou um lugar preponderante. O palhaço *Pepino el 88* (personagem de José Podestá) dançava tango como um “[...] *compadre de las orillas, el que se enredaba en las ‘fintas’⁷⁷ y ‘cortes’ del tango prohibido [...] dibujado por Pepino el 88 en feliz estampa*” (CASTAGNINO, 1981, p. 8-9;).

A companhia de circo de José Podestá tinha uma grande versatilidade corporal, adquirida por meio da linguagem codificada da pantomima. Esta técnica foi utilizada, antes de inserir diálogos verbais na obra *Juan Moreira*, estreada em 1896. Antes de Moreira, dança e pantomima se misturavam; a voz era utilizada somente em canções e versos. A passagem da mímica para o roteiro verbal, contrapuntista e vernáculo, pode ser tomada como uma antecipação do processo que atravessaria o cinema alguns anos mais tarde. Os próprios artistas tiveram que escrever roteiros e articular, de uma maneira bem estipulada, as músicas, os versos e as danças que formavam parte da diegese.

⁷⁷ “Fintas” eram chamadas as ações de enganar com gestos rápidos o oponente, por exemplo, na esgrima e no boxeio. Esse gesto sobrevive no tango como “amague”.

Figura 7: *Pepino el 88*, Jose Podestá (1858-1937)



Fonte: Desconhecida. Finais do século XIX. Archivo General de la Nación

O ator de circo *criollo*, além dos códigos da pantomima, para interpretar o papel de gaúcho, devia saber andar muito bem a cavalo, manejar a faca, dançar vários estilos folclóricos, tocar muito bem o violão e cantar.

Nas apresentações no Teatro Nacional, os irmãos Podestá também haviam incorporado o *pericón*⁷⁸ (que substitui o gato), entre outros elementos do *criollismo*. Segundo Rossi (1969), na última cena da peça, o Fin de fiesta, em que convidavam todos os atores a cantar e dançar, apresentavam-se milongas dançadas e cantadas como recurso coreográfico. Esse momento cênico ganha importância, pois coloca *on stage* um gênero misto de duplas abraçadas, que escapa à repressão social e vira sucesso generalizado (ROSSI, 1969, p. 42). Certo é que os Podestá dançavam algo mais parecido com a milonga que com o tango, e muitas dessas músicas geralmente utilizadas nas cenas finais eram escritas pelo próprio Antonio Podestá.

⁷⁸ Dança representada no cinema silencioso argentino, em filmes como *El pericón nacional*, de 1903, *Nobleza Gaucha*, de 1915 e *Juan sin Ropa*, de 1919.

Os roteiros dos sainetes e suas partituras popularizaram a milonga, embora, às vezes, só se tratasse de algo semelhante à habanera. No programa de *Juan Moreira* aparece detalhado: "*Décimas para la Rubia. Relaciones. Milonga*" e, no final, *Pericón Nacional* (CASTAGNINO, 1953, p. 68-70 apud ROSSI). O teatro rio-platense, nesse âmbito de criação e inovação cultural que era o circo, transformou o tango em um “espetáculo de atração”. Os corpos dançantes anônimos se tornaram objetos estéticos da cultura popular nascente e se abriu o campo para um novo olhar: o do público de tango.

Figura 8: *El Pericón*, dançado pela família Podestá, no Fin de Fiesta da obra *Juan Moreira*



Fonte: Fotografia do Diário *El día*, Juan Terry, 2011

O processo acelerado de inserção do tango trilhou um caminho desde o circo criollo até as obras de teatro portenho antes da virada do século, continuando esse caminho até o cinema. São testemunhas disso obras como *Lazaro* e *Gabino El Mayoral* (1898), de E. García Velloso (cuja versão fílmica apareceu posteriormente), em que os atores dançam tango exclusivamente compostos para eles. Animados pelo teatro *criollo*, as famílias de classe média alta dançavam alguns tangos milongas com elegância e recato. A milonga e o

tango, afirma Héctor Negro⁷⁹, foram em um primeiro momento uma coisa só, era o que se dançava; quando a milonga adquire sua coreografia, agrega-se o *corte* e a quebrada, a milonga depois continua como canto. A grande aventura da milonga é o canto.

A Revista *Caras y Caretas* menciona, em 1900, que as danças de moda são a *Gabota pompadour*, a *Estrella giratoria* e o *pericón*. Entretanto, em Buenos Aires, os bailes públicos de carnaval eram realizados nos teatros Ópera, Victoria, Doria, Casino e Politeama e congregavam cem mil pessoas para dançar com máscaras. Logo se abriram outros bailes, como *Frontón de Buenos Aires*, *Marconi*, *Coliseo*, *El Nacional*, e salões, como *El pabellón de las rosas*. Das crônicas jornalísticas sobre os carnavais⁸⁰, embora preconceituosas, podemos obter uma noção clara do que e de como se dançava. Mencionam-se o *cake-walk*, as habaneras mestiças, as tarantelas, os bailes piemonteses, *vales* lisos e o tango.

Figura 9: Nuevos bailes de salón: “Gabota pompadour”, “La estrella giratoria”



Fonte: *Caras y Caretas*, Sección: Para la familia. Buenos Aires, 15 dic. 1900.

⁷⁹ Depoimento no documentário *Vamos Tango* Todavía 5. El tango y la mujer de Mauricio Berú, 1990-92.

⁸⁰ Em 1869, em Buenos Aires, realizou-se o primeiro corso oficial (baile de carnaval) e, em 1900, a cidade contou com 19 corsos. Apareceram a “*murga picaresca*”, os primeiros disfarces e o famoso urso “Carolina”.

Figura 10: El pericón. Agachados para coroação “El baile de Moda”



Fonte: Revista *Caras y Caretas* N° 358, 12/08/1903.

Figura 11: El pericón. Espelho com a Companheira “El baile de Moda”



Fonte: Revista *Caras y Caretas* N° 358, 12/08/1903.

Tudo isso indica que o tango não era algo proibido. Contrariamente, citam-se inovações na dança, dando ideia de continuidade na execução. Entre os passos e movimentos reconhecidos, estavam as “[...] *quebradas, medias lunas, corridas, zapateos y tendidos*” (LAMAS; BINDA, 1998, p. 154). O teatro Politeama, por exemplo, foi descrito como uma “*verdadera academia*”, pois seus bailarinos dançavam com “*requiebros y variación*”, expressão da linguagem musical que denota, entre os tangueros, mesmo no estilo de salão, um clímax coreográfico de grande intensidade, controle e velocidade.

A CHEGADA DO CINEMATÓGRAFO A BUENOS AIRES

Poucos meses depois da exibição dos irmãos Lumière em Paris, com sua câmera, o Cinematographe, o produtor Enrique Mayrena conseguiu importar uma câmera inglesa a Buenos Aires, uma das primeiras cidades sul-americanas a conhecer o invento. Em 6 de julho de 1896, na Rua Florida, 334, Mayrena apresentou com o Vivomatógrafo seis curtas-metragens, todos de Robert William Paul, que também havia inventado o aparelho. A novidade foi seguida de perto e apoiada pela imprensa: o Diário La tribuna a descreveu como *“un ingenioso aparato que reproduce la vida por medio de la imagen, cuyos objetos y seres están puestos en acción...”* (MARANGHELLO, 2005, p. 12). Poucos dias depois, em 18 de julho, Francisco Pastor, empresário teatral, decidiu incrementar suas funções e projetou curtas dos irmãos franceses com o próprio Cinematographe que conseguiu importar, ciente das possibilidades comerciais desse aparelho que simultaneamente filmava, projetava e copiava. Em seguida, Federico Figner apresentou em Buenos Aires o Vitascopio, de Edison; projetou diversos curtas e começou a realizar suas próprias vistas da cidade em novembro de 1896.

Estes três sistemas de exibição coexistiram em salas próximas durante um longo período. O sucesso foi de tal magnitude que, um ano depois, podiam ser assistidos breves filmes em toda a capital argentina, em teatros, cafés, bares, terraços, circos e quermesses. Em 1900, Gregorio Ortuño inaugurou a primeira sala cinematográfica portenha chamada El Nacional, que contou com noticiário próprio. O grande fluxo do público foi resultado dos baixos preços dos ingressos, mas também da ampla variedade na programação. Era habitual encontrar, entre as projeções de noticiários e filmes silenciosos, rolos com fragmentos teatrais concebidos especialmente para cinema, que eram filmados com o objetivo de atrair mais público às salas.

Com uma câmera Elgé (fabricada por León Gaumont), Eugênio Py, fotógrafo da casa Lepage⁸¹, filmou *La bandera argentina* (1897), breve rolo de 17 metros e 3 minutos de duração, com vistas do mastro da Plaza de Mayo (MARANGHELLO, 2005, p. 14). O primeiro filme profissional ele realizou cobrindo a chegada ao país do presidente eleito no Brasil, Dr. Campos Salles, em 1900, nesse que foi considerado o primeiro noticiário argentino. Os historiadores do cinema destacam o esforço e a dedicação de Eugenio Py, por aprimorar as técnicas de filmagem. E, nesse processo, percebe-se um grande interesse nas atualidades rio-platenses: Py iniciou uma série de registros que não tinham argumento específico, mas que revelam a interação dos artistas locais, músicos, atores do circo e do teatro, dançarinos, entre outros, do varieté portenho (PARANAGUÁ, 2003, p. 36).

Figura 10: Gabino, el Mayoral, Py, 1906.



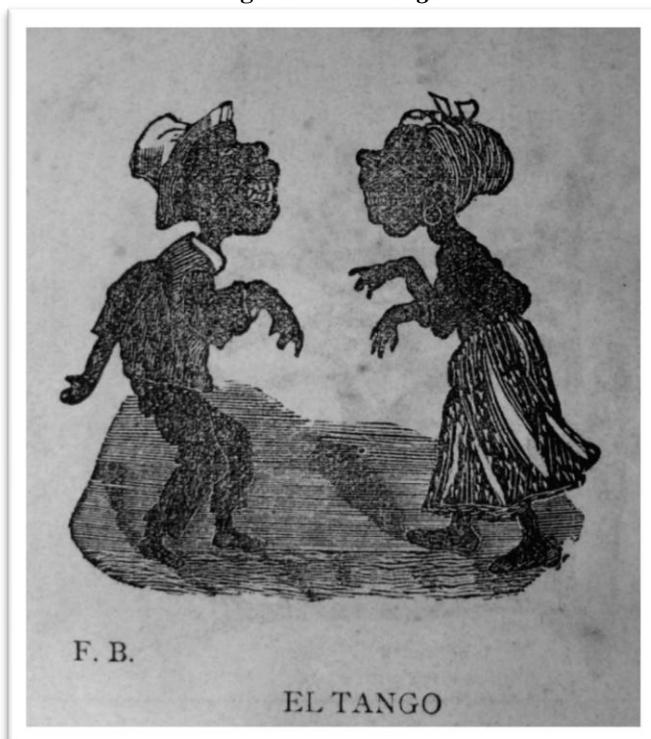
Fonte: Museo del Cine, Buenos Aires.

Py filmou diversos curtas-metragens que ilustram canções, operetas, zarzuelas e também o tango, hoje, virtualmente perdidos. Em 1901, realizou *Bohemia Criolla*, curta cuja projeção era acompanhada pela música de Antonio Reynoso gravada em disco; *Abajo la careta* (1904), com o ator Antonio Podestá; *Ensalada criolla* (1906); e o famoso sainete

⁸¹ Lepage abriu suas portas por volta de 1890 e, além do cinematógrafo, importou também o fonógrafo. Em 1901, enviou à Exposição Internacional de Paris um lote de seus filmes e ganhou a medalha de ouro (MARANGHELLO, 2005, p. 16).

em versão fílmica *Gabino, el Mayoral* (1906), entre muitos outros que o empresário pioneiro Max Glucksmann distribuía para Lepage na Argentina, no Chile e no Uruguai. Py também registrou as danças folclóricas, pela primeira vez na Argentina, para Lepage, no curta-metragem conhecido como *El pericón nacional* (1903). Nesse curta-metragem, mostrava toda a família Podestá, representando o *pericón* em quadro com excelente recepção do público. Trilhando o interesse pelas manifestações artísticas locais, Py se deslocou até as arenas do circo para dar visibilidade a um novo estilo de baile e filmou *Tango argentino* ou *Tango popular*. Deste curta-metragem mudo, atualmente perdido, ficam apenas comentários na literatura, sendo que diversos autores coincidem em afirmar que *Tango argentino* foi o primeiro registro de tango, que inaugurou o longo romance entre o tango e o cinema nesse país.

Figura 11: *El Tango*



Fonte: *La ilustración argentina*, n. 33, 30 nov. 1882

Esta caricatura de dois negros dançando “tango” foi muito difundida na literatura argentina. A imagem traz a tona essa longa discussão musicológica acerca da relação entre o ritmo de candombe dançado pelos negros no Río de La Plata e o tango.

No artigo *Relación escena - baile* de Rubén Pesce, o autor discute essa relação do ponto de vista da coreografia visto que essa dança não era uma dança de abraço mas sim de um profundo caráter cênico.

Destaca a relação coporal e os contrastes entre os movimentos do homem e da mulher (e tal vez assim tenha sido o tango dançado por Agapito no filme *Tango argentino* de Py). O candombe surge na Buenos Aires colonial no final do século XVIII; durante o século XIX, e diante da enorme proliferação da cultura negra em geral, muitos sainetes retomam essa dança. PESCE, Rubén. *Relación escena-baile*. In: FONTEVECCHIA, Alberto (Org.) *Un siglo de historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979. p. 33- 48.

A performance foi realizada especificamente para a câmara de cinema e contou com quatro minutos de duração. Estudos históricos duvidaram sobre a data desse

registro durante algum tempo, mas as pesquisas atuais têm removido essas hesitações: “*El 2 de julio [de 1906] se estrenó en el Salón del Sud [Buenos Aires] Tango criollo, de Eugenio Py, primero e modesto antecedente del ‘musical’ a la argentina. Citada erróneamente por algunos historiadores como Tango argentino, se le atribuyó una fecha de rodaje mucho anterior, en 1901*” (CANETO, 1996, p. 84-5).

O filme mostrava imagens coreográficas de uma dupla cujo dançarino era conhecido como o *negro* Agapito, nas tradicionais arenas do circo. Segundo Giménez, Agapito havia sido palhaço assistente da Companhia de Pepe Podestá⁸² (COUSELO, 1977, p. 1.294; GIMENEZ, 2005).

Figura 12: Arenas do Teatro San Martin.



Fonte: Archivo Greneral de la Nación, Argentina

A cena coreográfica de Agapito mostrava como se dançava tango nos espetáculos circenses, às vezes soltos e às vezes abraçados, mas quase sempre de maneira brincalhona. Filmada *in situ*, nas arenas do circo do Teatro San Martin (COUSELO, 2007), a vista reproduzia técnicas corporais totalmente diferentes da rítmica repetida da valsa ou

⁸² Pepe Podestá e seus três irmãos, Gerónimo, Juan y Antonio, desenvolveram a ideia do circo *criollo*. Podestá foi considerado o primeiro *clown* portenho, e seus espetáculos obtiveram imenso sucesso em todo o Río de La Plata. Entre 1873-1930, o circo *criollo* era o *show* de entretenimento mais aguardado em Buenos Aires. Estava dividido em duas partes: primeiro havia malabares e equilibristas, depois obras de teatro com temas campestres, abordando gaúchos, facas, futebol, mulheres, lutas greco-romanas. Assim, o circo *criollo* colocava em destaque temas e aspectos da identidade sul-americana, se distanciando dos formatos artísticos europeus (PODESTA, 2003).

da polca. A expressão corporal dessa gestualidade era incomum para a época, insólita e provocante. Coreograficamente, a cadência do tango trazia elementos da tradição gestual negra desenvolvida amplamente no Ríó de La Plata; o jogo de confronto e distanciamento dos corpos, assim como um profundo teor lúdico, não era estranho às habituais interpretações dos palhaços. Agapito e sua desconhecida parceira partilharam desse momento histórico e dessa geração observadora, que, como muitos atores de circo, estava sempre em busca de novas atrações. Cativados pela maneira de dançar dos *orilleros* e pelo alarde dos “compadritos”, eles os introduziram no filme como jogo de pantomima; o recurso cênico, na sua gestualidade exagerada era, porém, habitual e não recebia os questionamentos da alta sociedade.

Py havia realizado vários registros filmicos em exteriores da cidade, mas não temos notícias de filmagens de tango nos arrabaldes ou nos salões de baile. O filme *Tango argentino* pertenceu a um conjunto de rolos exibidos na Espanha, em Paris, Saint Louis, em Milão e no Vaticano (COUSELO, 1977), compondo, junto com o *Pericón Nacional* (1903), aquelas imagens que foram elevadas mundialmente a símbolos nacionais e pelas quais seria reconhecida a Argentina no exterior: o gaúcho e o tango. O ritmo desses dançarinos, até então inédito, deve ter aberto suspeitas entre o público europeu sobre a origem não elitizada dessa dança. O antropólogo francês Remi Hess (1996, p. 111) comenta o furor que causou em Paris a exibição dessa vista de tango. Esse registro inaugural legitimava o atrelamento do tango com o circo – vastamente acolhido pelo público no Ríó de La Plata – e informava a seu respeito.

Em 1910, Py filmou a chegada e a partida da Infanta Isabel de Borbón a Buenos Aires para os imponentes festejos do Centenário da Revolução de Maio de 1810. Alsina realizou a *Revista do Centenário* (1910), misturando sem conflito o público e o privado. Os filmes institucionais das classes dirigentes se intercalavam nos catálogos das cerimônias sociais da aristocracia local. O cinema de ficção, por sua parte, iria se impregnar do discurso nacionalista que nascia da euforia patriótica e dos festejos do centenário da Revolução de Maio de 1810. É importante destacar que, nos primeiros anos, o cinema argentino não se serviu dos clássicos gêneros literários que moldaram os inícios do cinema

mundial (comédia, drama, épica, etc.), mas aproveitou os modelos teatrais da Espanha (*zarzuelas*) e da França (*varietés*) formatados como circos *criollos* e *sainetes* (SOSA CORDERO, 1999; ESPAÑA, 2007).

Figura 13: Cartaz de jornal que anuncia a participação do ator circense Pablo Podestá (irmão de José Podestá) no cinema. Dirigido por Mario Gallo, atua em *Tierra baja* (1913), em *Mariano Moreno y la Revolución de mayo*, de Garcia Velloso, em 1915.

Fonte: Fotograma pertencente ao filme *La cabalgata del Circo* (SOFFICI, 1945)



Suas estrelas eram jovens artistas que migravam do varité portenho, acostumadas a cenários multiespaciais que deveriam se adequar a um espaço reduzido de trabalho à frente da câmera (GIMENEZ, 2003). Os primeiros filmes musicais para cinema mudo foram rodados segundo o sistema conhecido na Argentina como “sistema francês”: situavam-se os artistas diante de um pano de fundo, para que gesticulassem olhando a câmera, ao som de discos gravados previamente; no momento da projeção, sincronizava-se um fonógrafo e reproduzia-se a imagem com a música (DOS SANTOS, 1971, p. 12; GETINO, 2005, p. 12-13).

Finalizando a primeira década do século XX, chegaram notícias ao Río de La Plata sobre o furor do tango longe de casa. A indústria cultural internacional, a partir dos avanços técnicos do disco e do cinematógrafo, não tardou a se interessar pelas figuras portenhas, propiciando viagens de artistas relevantes para Europa. Ángel Villoldo, Alfredo Gobbi e Flora Rodríguez, entre outros músicos, viajaram a Paris para gravar seus discos, pois lá se encontravam as melhores técnicas de gravação. Lá permaneceram mais de sete anos, trabalhando nos *music halls* (BATES; BATES, 1936; SALAS, 1986). Atores

européus e americanos representavam o tango em filmes mudos, inflexão que trouxe mudanças inegáveis na estética do tango portenho desde vários pontos de vista. Estando em Paris, Villoldo vivenciou esse processo de recepção e adaptação do tango aos padrões estéticos europeus e escreveu *Corpo de Alambre*, um retrato da dança em estilo argentino⁸³. O sindicato de músicos de Paris permitia tocar aos estrangeiros que demonstrassem possuir alguma característica autóctone e levassem roupas típicas; por isso, muitas orquestras de tango e até o próprio Carlos Gardel, tempo depois, tiveram que utilizar figurinos gaúchos para tocar e cantar tangos.

Quando o tango apareceu no velho mundo, originou um frenesi, quase uma mania (SACHS, 1944, p. 5-6). Artemis Cooper (1997, p. 77) destaca, contudo, que a classe trabalhadora europeia não se identificou com essa dança. Uma matéria do jornal *Le Figaro* (apud OCHOA, 2003) comentou, em 1911, que naquele inverno se dançaria um ritmo argentino, pois o tango havia destronando a valsa⁸⁴ e a mazurca. Entre 1912 e 1913, produziu-se o auge do tango nos *music halls* de Paris e Londres, em chás dançantes e hotéis de veraneio; o público pedia as “bananas-tango” ou o drinque “tango” (com acréscimo de licor de laranja); a roupa adotou um tom laranja vivo, que passou a ser chamado *color tango*. Os parisienses conheciam bem a valsa, a polca, a mazurca e o *chotis*, danças de dupla enlaçada que consistiam na repetição mais o menos sistemática de um passo básico; o tango trazia a possibilidade de caminhar em inúmeras direções; deter intempestivamente; variar a velocidade; ou suspender a marcha para realizar alguma “figura” (sequência).

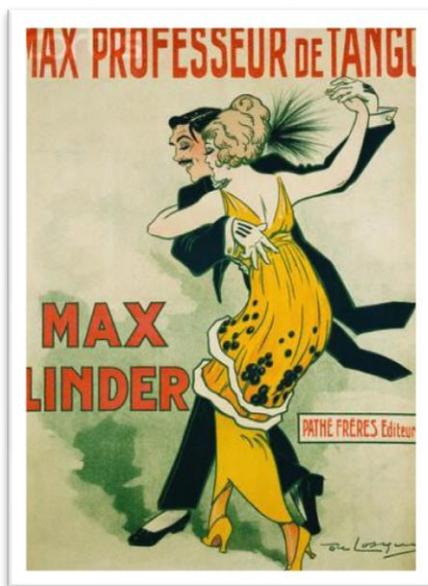
A tangomania teve como principais características a curiosidade pelo esquisito, o mórbido e o exagerado. Nos círculos da burguesia parisiense se debatia a moral desta

⁸³ Em 1910, Villoldo escreveu *Cuerpo de Alambre*: “*Yo tengo una percantina / que se llama Nicanora / y da las doce antes de hora / cuando se pone a bailar, / y si le tocan un tango, / de aquellos con fiorituras, a más corte y quebraduras / nadie la puede igualar. / En los bailongos de Chile / siempre se lleva la palma, / pues baila con cuerpo y alma / el tango más compadrón. / Las turras estriladoras / al manyarla se cabrean / y entre ellas se secretean / con maliciosa intención. / Es mi china la más pierna / pa’ tango criollo con corte; / su cadera es un resorte / y cuando baila, un motor. / Hay que verla cuando marca / el cuatro o la media luna, con qué lujo lo hace ¡ahijuna! / Es una hembra de mi flor. / Yo también soy medio pierna / pa’l baile de corte criollo, / y si largo todo el rollo / con ella, me sé lucir. / En Chile y Rodríguez Peña / de bailarín tengo fama: / Cuerpo de alambre, me llama / la muchachada gili”.*

⁸⁴ Introduzida em Paris por volta de 1798.

dança, a ponto de produzir, nas classes nobres, um processo que dividiu a sociedade entre *tanguistas* e *antitanguistas*.

Figura 14: *Max Professeur de Tango*, Linder, Paris, 1912



Fonte: Cartaz do Filme

Para os parisienses, o tango era uma dança intraclasse, do ponto de vista sociológico, enquanto, em Buenos Aires, a dança avançava paulatinamente, vencendo as barreiras sociais e produzindo um fenômeno interclasse (AZZI, 1997, p. 116-117). Na Argentina, as notícias causaram estranheza, já que se concebia o tango, pela primeira vez, como objeto *a distancia*. Expropriado de seus referentes territoriais, gestuais e corporais, o tango transculturalizado adotava uma nova identidade performática, construída em Paris e Hollywood; daí em diante, o tango *a la francesa* seria referente imagético para o público internacional. Esse processo foi fruto da comercialização das imagens de tango como um “espetáculo de atração”. A dança registrada pelo cinema mudo europeu e norte-americano mostra de forma ambígua – entre a elegância de Max Linder e a jocosa recriação de Chaplin – um estilo extravagante (o burlesco), que modifica a visão que europeus e norte-americanos tinham da cultura argentina e da América Latina. E, embora para muitos o tango fosse uma dança vinda de terras selvagens sul-americanas, o cinema conseguia somar

grande quantidade de público, que terminou se transformando em praticantes ativos desse estilo de dança.

Figura 15 e 16: Charles Chaplin dançando tango em *Titles punctured romance* (SENNET, 1914)



Fonte: Fotograma extraído pela autora



Fonte: Fotograma extraído pela autora

O cinema mudo internacional cumpriu importante papel na desterritorialização do gênero, mas também abriu na Argentina a reflexão sobre a potestade desse produto cultural. O tango *criollo* se transformou em algo exótico na Europa, onde sofreu uma estilização e se colocou a serviço das pautas ideológicas do colonialismo, que não significa só expansão territorial, mas também dominação cultural e etnocentrismo. Sua matriz conceitual parte do pressuposto de que uma cultura impera sobre as outras e, fundamentalmente, impõe suas técnicas (nas quais podemos incluir as técnicas de movimento e de expressão corporal dos afetos), legitimando ou não as relações sociais. Como prática de apropriação cultural seletiva, o exotismo recria as codificações do tango, separa-as da forma estético-afetiva dos seus produtores e praticantes nativos, e as prepara para um consumo do tango como bem cultural, sem reconhecer a existência daqueles que o produzem. Essa cara amável do imperialismo (SAVIGLIANO, 2012) nega a tradição que inclui uma transmissão cultural. Na Europa colonialista, o orientalismo e o espanholismo recorrente nas telas do cinema silencioso⁸⁵, assim como nos *music halls*, estimularam esse

⁸⁵ *Mania*, de Eugene Illés, protagonizado pela polaca Pola Negri (1897-1987), trata de uma mulher trabalhadora de uma fábrica de tabaco; sua vida muda, quando é escolhida como imagem promocional para a publicidade da firma. *Carmen*, dirigido por Lubitsch, foi uma adaptação da obra de Bizet escrita em 1875.

viés etnocêntrico do público, fazendo contraponto ao extravagante tango argentino (SAVIGLIANO, 1995).

Figura 17: Pola Negri dançando flamenco



**Fonte: Fotograma extraído pela autora.
Carmen (LUBITSCH, 1918)**

Figura 18: Pola Negri representado danças orientais



**Fonte: Fotograma extraído pela autora.
Mania (ILLÉS, 1918)**

As representações de danças flamencas e orientais partilharam com o tango esse circuito imagético nas atuações de Linder, Chaplin, Eva Francis, Rudolf Valentino ou Pola Negri. Aparecem em cartaz *Max, professeur de tango* (1912) e *O tango tem a culpa*, de Linder (1913); *Tillie's punctured Romance* (1914) e *Tango Tangles* (1914) de Sennet, 1914; mas a consagração definitiva do tango a trouxe *The Four Horsemen of the Apocalypse*, de Ingram, 1921, *Forbidden Paradise*, de Lubitsch, 1924; *The Way of Lost Souls*, de Czinner, 1929. As danças flamenco e oriental entram também na encenação fílmica em *Carmen* (1918) de Lubitsch; *Mania* (1918), de Illés; *Eldorado*, de L'Herbier, 1921., entre outros.

E, embora o tango seja só um título em muitos dos filmes, colocado apenas como sinônimo de “dança”, sabido é que Chaplin era um grande dançarino de tango, igual a Valentino. Ambas os astros eram conhecedores do estilo argentino, porém não o mantiveram diante da câmera e preferiram uma versão “apache” (exagerada) de tango dança, que teve uma excelente recepção do público internacional.

Terminada a Primeira Guerra Mundial, chegou à Argentina o filme de Rex Ingram, *The Four Horsemen of the Apocalypse*, baseado no romance do espanhol Vicente

Blasco Ibáñez. Seu protagonista, o italiano Rodolfo Valentino, conhecido pelas performances de tango, mostrou ao mundo um estereótipo do “macho argentino”. Sugerindo as influências espanholas do tango, o figurino de gaúcho argentino traz toques de andaluz no chapéu e armas típicas do gaúcho argentino, como o rebenque e as esporas nas botas, enquanto Beatriz Dominguez veste *mantón* de franja tipo espanhola. Sabe-se que Valentino, antes de filmar *The Four Horsemen of the Apocalypse*, assistiu em Paris a um *show* de tango, em que todos os músicos (tratava-se da orquestra de Pizarro) estavam vestidos de gaúchos argentinos (ZALKO, 2001).

Figura 19: Rudolf Valentino e Beatriz Dominguez



Fonte: Fotograma do filme *Quatro cavalheiros do Apocalipse* (INGRAM, 1921)

O público argentino lançou inúmeras críticas ao tango de Hollywood; no entanto, esse filme mostrava aspectos centrais da relação entre o tango das margens e a estética *criolla*. Ingram situa a coreografia temporalmente em 1914, em um boteco do bairro portuário de La Boca (Buenos Aires); Valentino e Dominguez realizam cortes, corridas, recuos e quebradas de maneira exagerada, representando a dominação masculina nessa dança, os ciúmes e a condição marginal. Gesta-se uma matriz simbólica, que tem como pano de fundo a trilha sonora de um tango-marchinha (indicada no roteiro de June Mathis). A sucessão de movimentos oscila entre o *apache* (tango exagerado), o *passo-doble*

espanhol e o tango *orillero*. Essa cena culmina com a intenção de um beijo apaixonado, que se constitui também em um clichê da linguagem cinematográfica mundial.

Na Argentina, durante o furor da tangomania e até a Primeira Guerra Mundial, multiplicaram-se as notícias sobre o tango na Europa; a aristocracia portenha se liberou de muitos preconceitos bem arraigados e adotou o tango como reflexo da parisina. Mas o tango já não era o mesmo tango. Em 1912, no *Palais de Glace* se organizou um concurso de tango após a projeção de filmes mudos. Concorreu a alta sociedade, que agora sofria as críticas lançadas por todos os bailarinos que cultuavam o tango *criollo* e se opunham a seu “adecentamento”. No artigo do *Viejo Tanguero*, o cronista narra assim os acontecimentos do concurso:

Después de la primera parte de cintas cinematográficas, llegó el organizador de los tangos a la secretaria e inmediatamente se impartieron las órdenes necesarias para que los bailarines no se apartaran de la compostura y discreción que habían observado desde el primer momento [...]. Herrera no pudo contenerse - dice el cronista-, y entró también a meter pierna para no ser menos que los demás... convirtiéndose aquello en un tango de alta presión. ...Lástima grande que en lugar de frac no vistieran smoking, y en lugar de ajustarse a severas instrucciones no se los dejara en libertad de bailar tal cual es el tango....De todo lo cual se deduce, que el ambiente europeo de que está impregnando el tango, lo ha devuelto a la patria con otro acento y otra indumentaria. Su larga permanencia en el viejo continente, lo ha hecho extranjero, ...el tango, tal como fue ejecutado anteanoche, puede ser llevado a los salones aristocráticos, pero, para ello, será necesario cambiarle el nombre desde el momento que se lo despoja de su carácter movible y atrevido (GOBELLO, 1980, p. 122)

As polêmicas acarretadas pelo iminente “ressurgimento” do tango na Argentina trouxeram consigo diversas problemáticas relativas à origem do estilo, fundamentalmente na dialética entre o tango de salão e o estilo *criollo* dançado nos carnavais. Em 1914, nos Estados Unidos, reclamava-se de uma verdadeira pedagogia que standardizava o ensino do tango dança, estilo que representa a essência da alma moderna⁸⁶. Em 1913, os comentários

⁸⁶ Castels afirma: “El tango no tiene, como se cree comúnmente, origen sudamericano. Es un viejo baile gitano que llegó a Argentina a través de España, donde, probablemente, se contagió de ciertas características de las antiguas danzas moriscas. Los argentinos adoptaron este baile, eliminando algunos de sus rasgos gitanos, y le agregaron una cierta indolencia lánguida propia de su temperamento. Luego de que París adoptó el baile hace unos años, su carácter sensual fue disminuido, y de una exhibición más bien obscena, que aún se permiten ciertos ejecutantes de cabaret, surgió una danza refinada y extremadamente fascinante, que no ha tenido igual en atractivo rítmico desde los días del minué. Sin duda, el tango

de *Viejo Tanguero* ressaltavam também a perda de elasticidade e mobilidade que sofria o tango com a inovação.

En este barrio el tango sufrió grandes innovaciones, cambiando no solamente sus figuras sino también su elasticidad y contoneos, que fue la interesante característica de origen. Interpretado por muchachas, en su mayor parte italianas, no se adaptaban al movimiento que le imprimían los criollos de cepa y fue entonces que se le dio el nombre de "tango liso". La modificación se hizo casi general, perdiendo el aire primitivo. Por tal motivo muchos de los que allí bailaban fracasaban en las academias. Sin embargo, aficionados de nombres, como el flaco Saúl, por ejemplo, se identificó con los dos estilos y bailaba con igual facilidad en uno u otro salón. (GOBELLO, 1980, p. 37)

Em 1913 também sobe pela primeira vez uma orquestra de tango ao palco teatral, o dia 27 de dezembro desse ano quando a Companhia de Pancho Aranaz estreou a ópera prima de José Antonio Saldías “*Noche de garufa*”. No seu terceiro quadro se representava o salão Hansen com a orquestra de Osvaldo Fresedo como atração. Poucos meses depois apareceu o primeiro cabaré em cena: “*El cabaret. Escenas de la vida porteña*”, de Carlos Mauricio Pacheco, apresentada o 5 de março de 1914 no Teatro Argentino pela Companhia Vittone-Pomar.

Ao teorizar sobre as histórias do corpo no século XX, Sant’Anna (2007, p. 72) sustenta, neste sentido, que “liberta-se libera o corpo, sim, mas cada um no seu lugar. E é justamente a atribuição dos lugares que não está liberada nem circula facilmente entre os diferentes corpos e práticas sociais”. Segundo Tallón, a Argentina viveu duas realidades com relação ao tango: para os jovens, era uma forma revolucionária, cujo sensualismo eles não podiam desconhecer; para outros, ser um homem de tango significava apenas ser um homem de Buenos Aires; o tango não era meramente uma música, uma canção, um baile, mas algo consubstancial, um estilo psicológico e uma maneira de viver. Paralelamente à

correctamente practicado es la esencia del alma moderna de la danza, el autócrata de la "soirée dansant" actual. Ya que no es sólo un baile, es un estilo; para dominar el Tango uno debe primero dominar su estilo, absorber su atmósfera. Entre los muchos puntos a su favor, éste no es el menos importante: que no sólo domina la gracia, y especialmente el reposo, sino que desarrolla e incluso crea estos dones. La única desventaja en los Estados Unidos es el hecho de que casi todos los profesores lo enseñan en forma diferente. Profesores ineficientes han enseñado y practicado una cantidad de pasos que no pertenecen a este baile ni a ningún otro. Para brindarle a la danza la popularidad absoluta que merece, debe ser estandarizada (CASTLE, 1914, p. 1.433).

realidade dos *compadritos*, houve outra, nos lares do povo. Ao mesmo tempo e sem muita ligação entre si. Tallón sustenta a hipótese dos dois tangos, o coreográfico e lascivo dos *compadritos* e o tango liso das massas populares nascentes.

A etapa tradicionalista do tango que mais reivindicou o *criollismo* concluiu, segundo Carlos Vega, ao redor de 1914; entretanto, esse tom primitivista que ele descreve não foi causada por uma prédica antinacional, mas pela intensa imigração e pelos sucessos internacionais da Primeira Guerra Mundial.

Figura 12: Método de Baile (Teórico Prático) de Tango argentino



Fonte: Capa do livro (LIMA, 1916).

Naquele período se produziu uma letargia nos âmbitos artísticos, como o da novela, o teatro nacional e a poesia gauchesca. O tango persistia sobre os palcos e as telas de cinema, afiançando sua imagem, associada a uma identidade nacional. Na Argentina, as academias de baile se multiplicaram e também os métodos de transmissão oral do estilo, à exceção de uma obra que pretendeu sistematizar a dança: Nicanor Lima publicou o primeiro *Método de tango argentino de salón* em 1916, tentando disseminar o tango, mas

de maneira prescritiva, focando nos aspectos “sociais” “europeizantes” do baile de salão, maquiando-o e subtraindo-lhe qualquer sinal de voluptuosidade própria do tango circense e dos espetáculos de atração. No prólogo do *Método*, González afirma que, nos últimos anos, em todas as classes sociais do país, o tango vinha ocupando o comentário geral. E louva a Nicanor Lima, por contribuir para a difusão da escola de baile de tango de acordo as regras elementares da gentileza, da correção e da moralidade, fazendo do baile argentino uma dança para ser praticada sem medos mal dissimulados (LIMA apud FERRARI, 2007).

Para Lima, o “exercício” do tango deve ser recreativo, higiênico, e contribuir ao desenvolvimento físico, mas não se deve abusar da dança. Quando as moças se entregam “apaixonadamente” à dança, em meio à atmosfera viciada dos salões, passam a não dormir bem e contraem afecções pulmonares pelo fumo e dores de costas pelo *corset*.

Figura 21: Posição Inicial



Fonte *Método de Baile* (LIMA, 1916)

Figura 22: Dupla em paralelo para Avance ou retrocesso



Fonte *Método de Baile* (LIMA, 1916)

Algumas das 33 regras que se propunham para o bom desenvolvimento da dança apontaram a simplicidade e o recato nos bailes floreados do cavalheiro; a amabilidade e cortesia da dama. Indicaram não pressionar o braço do parceiro e não fazer “sandices” nem exagerações, justamente para eliminar toda crítica. Sugeriram adotar uma postura sempre erguida e manter distância entre os corpos, forma considerada a do tango correto. Lima escreve: (apud FERRARI, 2007)

que después de lo expuesto la sociedad argentina será indulgente con su tango, por cuanto no tiene la culpa el mismo si ella lo tuvo abandonado imputándole un espíritu lascivo, si la misma ignoraba su belleza o no lo sabía bailar, pues el mundo entero lo recibirá como vale y merece ser recibido, por no haber baile que lo supere y no debemos dudar que será la danza del futuro, lo que debe halagarnos por cierto. Como he dicho más arriba, me propongo por medio de este Método difundir el conocimiento perfecto del tango y sobretodo reglamentarlo y demostrar que bajo ningún punto de vista es inmoral, pues por el contrario, se trata de una danza hermosa y de arte, y no creo que la Sociedad Argentina se considere ya sea moral como espiritualmente por encima de las de Francia, Inglaterra, Rusia, Norte América, Italia, etc. rechazándolo, tan moral y cierto es todo esto, que en este último País y a estar a lo que se dice, hasta la venerable personalidad de Pío X llegó la ola avasalladora del tango, y quiso presenciar, como lo hizo, a una pareja que le mostrara su elegancia sui-generis, y el santo hombre encontró íntima semejanza entre el popular baile, y la antigua furlana que ha mucho tiempo se bailaba en Italia.

Concomitantemente às propostas sociabilizadoras e europeizantes de Nicanor Lima, uma série de filmes argentinos trazia à tona a geografia mental que respirava tango em Buenos Aires. Devido ao enfraquecimento da indústria cinematográfica europeia, alguns diretores produziam filmes mudos de imenso sucesso: *Nobleza Gaucha*, de Cairo, Martinez de La Pera e Gunche, 1915, que apresenta danças folclóricas e tango (filme ainda conservado, que estudaremos na segunda parte deste trabalho); *Una noche de garufa* (FERREYRA, 1915), interpretado por Menito Acuña, que contava as aventuras de uma adolescente na incipiente noite portenha, destacando a apresentação da primeira orquestra de senhoritas; e *Resaca* (LIPIZZI, 1916), versão fílmica atualmente perdida do sainete de Alberto Weisbach, que tinha cenas de tango dançado exclusivamente para o filme pelo famoso Benito Bianquet, El “Cachafaz”, que realizou dezenas de filmes em toda sua vida.

Figura 23: Orquesta de señoritas



Fonte: *Una noche de Garufa* (FERREYRA, 1915)
www.informadanza.com

Figura 24:

**Primeiro filme do Benito Bianquet
“El Cachafaz” e Carmen Calderón**



Fonte: *Resaca* (LIPIZZI, 1916)
www.informadanza.com

Nesses anos se destacou também a estreia cinematográfica de Carlos Gardel na ficção *Flor de Duranzo*, de Defillipis Novoa (1917). O tango, antes do período industrial iniciado em 1933, foi centro de inúmeros filmes mudos (a maioria virtualmente perdidos), como *El tango de la Muerte*, de Ferreyra, 1917; *Federacion o Muerte*, de Lipizzi, 1917 (interpretado pelo cantor Ignacio Corsini); *De Vuelta al Pago*, de Ferreyra, 1919.

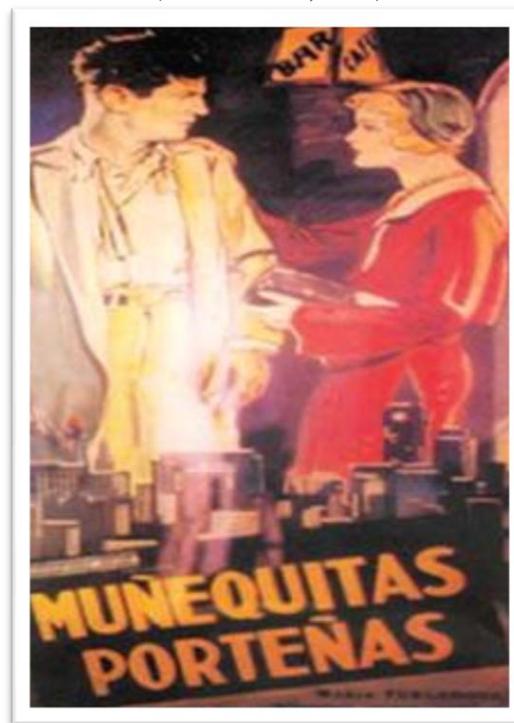
Entre os anos 20 e 30, figuraram muitos mais: *La Muchacha del Arrabal*, de Ferreyra e Torres Rios, 1922; *Milonguita*, de Bustamante e Ballivian, 1922; *Melenita de Oro*, de Ferreyra, 1923; *Mi último Tango*, também de Ferreyra, 1925; *La mujer de medianoche*, de Campogalliani, 1925; *La vuelta al bulin*, de Ferreyra, 1926; *El Organito de la Tarde*, de Ferreyra, 1926; *Perdón viejita*, de Ferreyra, 1927; *La Borrachera del Tango*, de Cominetti, 1928; *Mosaico criollo*, de Iribarren 1929; *Mano a Mano, Rosas de Otoño, Padrino Pelao, Yira-Yira*, de Valle, 1930 (curtas musicais com sistema Movietone); *El Cantar de Mi Ciudad*, de Ferreyra, 1930; *Adios Argentina*, de Parpagnoli, 1930 (*début* de Libertad Lamarque), e *Muñequitas porteñas*, de Ferreyra, 1931.

Figura 25: Matéria de jornal que anuncia o primeiro ensaio sonoro na Argentina, *Muñequitas porteñas*, realizado por Ferreyra em 1931



Fonte: Fotograma do filme *La cabalgata del Circo* (SOFFICI, 1945)

Figura 26: Cartaz de *Muñequitas Porteñas*, (FERREYRA, 1931)



Fonte: www.cinenacional.com

Este último filme utilizou discos para acompanhar os diálogos e a música do filme. José Ferreyra desenvolveu um roteiro argumental, ilustrando a letra do tango *Muñequita*. Para Néstor Zapata (ZAPATA 2010, *Entrevista*), os pioneiros argentinos, entre eles Gallo e Ferreyra, tiveram a intuição de captar o dia a dia, e com isso gerar uma linguagem cinematográfica diferente do circuito europeu, era algo para o público interno; poucos anos depois esse cinema de raiz argentina, esse germe deu produções que começaram se exportar ao mundo de fala castelhana, chegando a ter uma época de esplendor nos anos de 1940 e 1950 em que se exportou constantemente material fílmico. A mulher que vai embora, a velha que morre, Ferreyra criou essa dramaturgia.

O espetáculo profissional de tango com orquestra, cantores e dança tomou forma definida e obteve um lugar destacado em peças teatrais. Segundo os estudos musicológicos de Goyena, os dois formatos que desenvolveram cenas dançadas e cantadas de tango foram o do teatro tradicional e o do teatro com cabaré⁸⁷.

Ha vuelto a su apogeo el 'cabaret'. Ya casi no hay teatro nacional en Buenos Aires donde no haya uno. En el Buenos Aires, Apolo, Politeama y Mayo funciona actualmente y con fecha próxima se anuncia en El Nacional el estreno de una pieza que también tendrá su correspondiente 'cabaret'. Lo mismo sucederá en el San Martín donde debutara el 15 la Compañía Arata-Simari-Franco con El cabaret de la muerte. Pero lo más gracioso es que estos "cabarets", salvo insignificantes detalles, son idénticos. Tienen la misma orquesta típica, el tanguito sentimental cantado por un hombre o una mujer; los bailarines profesionales, sus borrachos cargosos, el inglés que no sabe bailar tango, el provinciano ridículo a quien los patoteros toman para la farra y la mar de cosas gastadísimas y sin embargo, el público acude a todos y no se cansa. Lo prueba el éxito que en todos los teatros alcanza" (CRÍTICA, 1922, apud GOYENA, 1994, p. 100).

No primeiro formato de sainete lírico, a cadência musical adotada era a de um tango azarzuelado; os atores falavam, cantavam e dançavam de forma concatenada, a letra e a melodia desses tangos formavam parte da composição teatral de personagens que condicionavam a estrutura dos tangos. As orquestras eram quintetos de cordas, flautas, oboé, clarinete e fagote, entre as madeiras; os metais eram cornos, cornetines, trompetas e trombones. Em certas ocasiões, completava-se com piano, violino ou *cello*, mas estavam ausentes os *bandoneones* (instrumentos que não foram considerados eruditos, apesar da sua origem alemã). A percussão compreendia timbales, tambor e bumbo. Para Goyena (1994), mesmo que os compositores usassem as síncopas e os silêncios, recursos definidores do tango do ponto de vista musical, nas peças de teatro havia uma simplificação do esquema formal.

Em outro formato, as obras que representavam o cabaré se iniciaram em 1918, com o sainete *Los dientes del perro*, de Weisbach e Gonzalez Castillo; em um dos quadros, representava-se o tango *Mi noche triste*, considerado o primeiro tango canção. O cabaré era o pretexto para exibir orquestras típicas e bailarinos profissionais e explorar a popularidade

⁸⁷ Sugiro incluir esta citação no corpo do texto.

do tango através de intérpretes famosos. Com a estreia de *La muchachada del centro*, em 1932 (PELAY; CANARO), o tango se tornou eixo temático de todos os argumentos. Os tangos da peça não se reduziam à diegese.

Figura 27: Quadro de Cabaré com bailarinos e orquestra pertencente à peça teatral *El tango de la muerte* de Alberto Novión apresentada no teatro San Martín de Buenos Aires em 1922



Fonte: Archivos del Inst. Nac. de Estudios de Teatro, Buenos Aires (GOYENA, 1994)

Francisco Canaro colocava a orquestra típica de tango no fosso para acompanhar os números musicais dançados, que se alternavam com cenas da orquestra no palco, como as do cabaré. A instrumentação, em geral, tinha quatro *bandoneones*, quatro violinos, um *cello* e um ou dois pianos. E, com o tempo, agregou clarinetes, trompete e bateria.

Suspendemos aqui esta aproximação histórica, que será retomada a partir da perspectiva de sua representação no cinema argentino.

TEORIZANDO NOSSO OBJETO

O corpo exposto no cinema é o primeiro traço da crença no espetáculo, portanto o lugar onde o espetacular se investe de maneira privilegiada.
(Antoine De Baecque)

Na sessão anterior nos aproximamos das danças praticadas no contexto cultural argentino a partir da independência da colônia espanhola; chegadas às últimas décadas do século XIX, algumas dessas práticas, associadas às manifestações do *criollismo*, foram adotadas e estimuladas pelo projeto político da classe dirigente, com o objetivo de gerar um sentimento de unidade nacional. O casal de tango emerge nesse contexto histórico, cunhando uma maneira própria de dançar, cuja expressão corporal gerou resistências sociais, pois não se ajustou rapidamente às diretrizes do modelo nacionalizador impregnado das ideias higienistas.

O discurso corporal do tango dança adquiriu, nas arenas do circo, nos palcos de teatro e no cinema argentino, um espaço importante de experimentação artística, cujos desafios desencadearam um intenso processo de codificação gestual e imagética. Após o registro inaugural que Py realizou para a casa Lepage, o tango formou parte de muitos filmes mudos, em sua maioria “sainetes”, comédias e musicais hoje perdidos. Diferenciando-se cada vez mais do estilo “azarzuelado”, começou a ter uma linguagem cênica de procedimentos composicionais e interpretativos próprios e, fundamentalmente, procedimentos de registro fílmico dos diretores argentinos e apreciativos do público.

A cultura de massa que se impôs na Europa em redor do cinema mudo deu continuidade aos espetáculos que mostravam corpos excepcionais, assustadores, magníficos ou perversos, inseridos na linha dos espetáculos corporais da *Belle Époque*, que sobreviveram, até a Primeira Guerra Mundial (BAECQUE, 2009, p. 483), no cinema mudo argentino, interessado em apresentar o progresso e a história nacional. No campo, o corpo se mostrou nos trabalhos agrários e na festas rurais, interpretando danças folclóricas; nas cidades, em eventos oficiais, nos trabalhos em frigoríficos, no porto, na vida pública

registrada em parques, estações de trens, bares e salões de baile privados e públicos portenhos, onde se interpretavam, entre outras danças, a milonga e o tango. O cinema de ficção acompanhou a passagem das danças gregárias, em rodas e grupos coreográficos para as danças de casal, representantes da modernidade urbana.

Propõe-se uma interrogação que, à primeira vista, pode parecer ingênua, mas se torna de primeira ordem, ao ponderar o *status* que adquire o corpo na dança popular do tango, a saber: como surgiu historicamente o casal na dança? Importa destacar que essa separação do grupo coreográfico denota uma experiência simbólica para uma comunidade. O problema nos remete ao processo de aparição do casal na vida pública, a partir da revolução industrial europeia, e à consolidação de uma nova classe social emergente que o alavancou — a burguesia industrial⁸⁸.

Essas mudanças na estrutura social europeia – com a qual tenta dialogar e se medir a sociedade argentina — precipitaram a difusão da valsa, uma das primeiras danças de casal entrelaçado consideradas de salão. Antes dela, as danças eram grupais: homens e mulheres dançavam em roda ou fileiras, com breves momentos de intercâmbio. Com a revolução industrial se reivindicou a existência autônoma do casal, e a valsa o apresentou como algo universal; deixou-se entrever a divisão do “trabalho” criativo e a dependência no movimento. A valsa europeia propôs um paralelismo corporal entre o homem e a mulher que permitiu sincronia e velocidade. O casal entrelaçado desenha uma estrutura semirrígida, sem contato efetivo entre os torsos, apenas entre os braços, o ombro e as mãos, buscando manter sempre uma perfeita equidistância.

O ideal de repetição dessa dança social foi, até a primeira década do século XX, acompanhado pelo monótono deslocamento no salão. Em 1910, a valsa começou a ser ralentada e se introduziu um novo estilo coreográfico na Inglaterra, chamado *hesitation waltz*, que possibilitava suspensões e pausas, permitia desfazer o enlace para realizar giros individuais e caminhadas com condução invertida e favorecia que ambos os bailarinos confrontassem o público⁸⁹. O eixo corporal circulava do centro para a ponta dos pés; em

⁸⁸ A burguesia europeia adotou a valsa, que passou a ser a dança da revolução e destronou o *minué*, com que se identificava a aristocracia. Ou, em português, “minuete” ou “minueto”.

⁸⁹ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Sistema “V” (Abraço por detrás). Eixo “0”.

diversos momentos se produziam elevações, dando um tom aéreo ao estilo, que buscava novas possibilidades coreográficas. A valsa e a polca, e depois o *one step* e o *ragtime*, na era do *jazz*, permitiam concatenar sequências e antecipar combinações, graças às *variations*⁹⁰; estes movimentos foram sistematizados na Inglaterra como passos básicos próprios de cada dança de salão.

O processo de transformação gerou grande alvoroço e esteve intimamente relacionado à chegada do tango aos Estados Unidos e à Europa. Nos salões de baile, fez sucesso, dançado por duplas como Casimiro e Martina Aín, Bernabé Simarra e a cubana Ideal Gloria; atores como Mariano Podestá e Carlos Herrera; o famoso bailarino Benito Bianquet, Vernon e Irene Castle; e Max Linden e Charles Chaplin no cinema. Paris, como *manager*, promoveu o tango no resto do mundo (SAVIGLIANO, 1995, p.122) e as habilidades dessa dança como símbolo do exótico cortejo heterossexual.

No cinema mudo, o tango formou parte do nascimento do gênero burlesco internacional, em que o casal aparece em chave cômica, primeiro na França e logo se desenvolveu plenamente nos Estados Unidos. Instaurou-se uma tradição cinematográfica em que o corpo agia por sobressaltos e pausas, interrupções e tombos que faziam parte explícita do jogo; a encenação dependia de uma polifonia de gêneros que eram convocados (teatro, mímica, acrobacia, dança, etc.). Passaram para a tela formas de expressão corporal, existentes previamente nos cafés-concertos e nos *varietés*. O lugar da obra dependia, em grande medida, do próprio corpo do artista (DE BAECQUE, 2009, p. 483-7), tendência que também se aprofundou no musical de Hollywood.

⁹⁰ Segundo comenta em entrevista a coreógrafa inglesa Dorothy Max Prior (2014): “No início, a valsa foi rápida e só se girava de uma maneira, para a direita (isso é chamado de giro natural). Em seguida, uma curva para à esquerda; então não havia necessidade de mudar de uma direção para outra. Isso é chamado de “passo à mudança”. A “hesitação” é comum na valsa “moderna” (início do século 20) - é uma transferência de peso, apenas um pé lentamente para o outro pé, muitas vezes usado em como uma forma alternativa de mudar de direção. Esta valsa lenta “moderna” formou parte do estilo de desenvolvimento “Inglês de salão”, no qual um grupo de dançarinos e professores estabelecidos formaram uma organização chamada Sociedade Imperial e fez regras sobre quais as danças eram “boas” e quais eram os passos básicos acordados e chamado variações. Os cinco bailes aprovados naquela época foram: valsa (a nova versão mais lenta), valsa vienense (o estilo tradicional rápido), slow foxtrot, quickstep, e tango. O tango, claro, muito menos fluente do que na versão argentina, porque o staccato Inglês no salão de baile tornou o estilo ridiculamente exagerado ao longo dos anos e agora dificilmente se assemelha a tango”.

O cinema mudo europeu mostrou o corpo formando parte de espetáculo de atração, mas, em alguns diretores destacados, a dança foi elemento das reflexões formais que atravessaram os grupos de vanguarda e os diretores do classicismo. No cinema impressionista francês se experimentou o caráter subjetivo da linguagem cinematográfica em poses semiestáticas de dança, por exemplo, em *Eldorado* (1921), de L'Herbier.

Figura 28: Sibila dança flamenco



Fonte: Fotograma de *Eldorado*, 1921

Figura 29: Angústia de Sibila



Fonte: Fotograma de *Eldorado*, 1921

Figura 30: Salão de Baile. Valsa.



Fonte: Fotograma de *Maldone*, 1928

Figura 31: Salão de Baile. Valsa.



Fonte: Fotograma de *Maldone*, 1928

Na famosa sequência de dança flamenca desse filme, Sibila, interpretada pela atriz Eva Francis, deslumbrava o público do bar andaluz com mínimos movimentos corporais. A imagem do palco registrada *en plongée*, que traz o movimento, é uma ilusão (BERNARDET, ano, p. 9) da própria câmera dançante, que se acerca do corpo da bailarina

e enfatiza suas mãos e seu rosto inertes; a imagem do corpo se desmancha em uma veladura produzida por tules colocados diante da lente. Um olhar desesperançado recobre o roteiro deste filme, em que a arte não pode salvar a artista bailarina, que cai em desgraça e deve entregar seu próprio filho.

No contexto do classicismo francês, as danças populares confluíram no cinema mudo com um naturalismo mecânico de movimentos fluentes e velozes, por exemplo, em *Maldone* (1928), de Gremillón. Na cena do baile, durante a festa de São João, o diretor elaborou três versões de danças populares francesas dentro dessa diegese naturalista. Os casais entrelaçados dançam uma valsa lenta que os aborrece e pedem a Maldone que toque a sanfona; ele assume a interpretação musical e acelera o andamento, para agradar os bailarinos, que giram freneticamente. O diretor mostra a integração social do casal de dança através de uma técnica espelhada, sempre girando em três tempos, mecânica que permite formar também trios abraçados, girando sem dificuldades. Mas a verdadeira algaravia chega quando Maldone propõe ao grupo dançar uma *farandole* (ritmo semelhante à tarantela italiana), cuja coreografia grupal foi muito difundida no interior da França. Essa dança gregária, de grupo coreográfico, permite o deslocamento por meio de caminhadas a tempo, tomando-se das mãos e gerando trajetórias no espaço do salão de baile. Finalizado esse baile grupal, todos voltam a formar casais - Maldone interpreta a valsa *A belle marinière* anunciada no intertítulo -, entretanto, o que continua primando é a concepção da dança como máquina, em que dois fazem “um”. A valsa registrada com a câmara alta e perpendicular – estratégia que vira clichê no musical hollywoodiano – transformou os dançarinos em traços circulares na tela e os corpos, em peças de uma engrenagem. Gremillón traduziu, assim, a angústia de Maldone, quando viu a mulher que amava com outro homem. A dança acelerada pelo cineasta transforma os corpos em borrões, vestígios de movimento, produto da aceleração. A imagem cinematográfica propôs, assim, um corpo-traço, sendo a tela também um quadro com desenhos circulares. Nestes dois exemplos, a dança acentua a progressão narrativa e diz da maestria dos diretores franceses na apresentação de estados psicológicos através de movimentos corporais populares espetaculares em *Eldorado* (encenação *on stage*) e das danças francesas em *Maldone* (*off stage*).

As danças de salão social, a partir da valsa, dotaram de um caráter “positivo”, “apropriado” e “universal” o casal, carregado do “romantismo revolucionário” que o difundiu pela Europa. Segundo o antropólogo Remi Hess, esse caráter naturalizado do casal, de rítmica precisa e mecânica, foi uma das grandes conquistas dos salões europeus; contudo, seria isso o que se reverteria no final do século XIX, quando apareceu o tango. Sendo as danças metáforas da vida social, Hess argumenta que o tango argentino pode ser pensado como uma crítica ao ideal do casal na sociedade moderna — uma forma de resistir à mecânica imposta ao corpo pela reprodução em série e também de assumir a alteridade.

Uma leitura filosófica do processo criativo em tango dança compreende o diálogo que as práticas do corpo rio-platenses mantiveram com a lógica do exotismo, imposta pelo olhar europeu e norte-americano e trazida pelo espetáculo cinematográfico à região. O processo de criação no tango, para quem desse exotismo, foi fruto de um diálogo imagético com os produtos europeus e de uma experiência corporal de reelaboração coletiva do material gestual existente (tradições e danças rio-platenses); isso acarretou uma verdadeira construção (*Gebilde*) de sentido, pela transmissão oral das ideias sobre o corpo no tango. Esse discurso corporal remete a uma série de estratégias imago-poéticas que abriu caminhos à criação popular desde estratos sociais heterogêneos.

O musicólogo Carlos Vega intui este problema e sugere avaliar, como ponto de partida, o procedimento de criação em tango dança. No ensaio *Danzas y canciones argentinas* (1936 Apud KOHAN, 2007), distingue três tipos de danças no país: as individuais, as coletivas e as de casal. Subdivide as danças de casal em casal aberto (*minué, pericón*) e casal fechado. Especifica que há dois tipos de ligação corporal no casal fechado — pode ser através de um entrelaçamento ou de um abraço. Exemplos do primeiro grupo é a valsa, a polca, o *schottish* (chótis ou xote); entretanto, o grupo de danças de casal abraçado está conformado pela milonga e pelo tango (VEGA, 1936, p. 57). Segundo Vega, os bailarinos rio-platenses tiveram de resolver um dilema simples para poder improvisar: ou se juntavam, apertando o abraço, ou pisavam (VEGA, 1936, p. 200). Mas, por que eles “deveriam” se abraçar? Vega responde que, no tango, não existe uma regularidade que permita a antecipação das sequências; a simples figura, a série completa de movimentos e a

dança inteira se elaboram no momento da realização. Esta resposta, que traz a carência de regularidade como fundamento, entretanto, devolve o problema para a questão do corpo, que fica não esclarecida. Falar em “dever”, contudo, é algo observado *après-coup*, espécie de imperativo social que demandou a elaboração de uma técnica para estabilizar um conjunto de gestos e intenções inexprimíveis, que emergiam na experiência temporal da improvisação. Observaremos que no tango dança se elabora o movimento enquanto ele é apresentado, motivo pelo qual alguns teóricos contemporâneos a nomeiam “dança pulsão” (PARODI, 2004). A contribuição do tango como tecnologia de movimento⁹¹ é um achado cuja descrição pode parecer simples, mas os teóricos – entre eles, Carlos Vega e Rodolfo Dinzel, com seus estudos, ou Gustavo Naveira e Fernando Galera, em seus seminários – destacam o esforço intelectual e de reconhecimento perceptual requerido por essa mudança sem precedentes, na concepção das possibilidades do corpo para o casal de baile.

O processo de criação no tango está associado a uma forma de conhecimento e de autoconhecimento corporal que suscitou, chegados os anos 1930, uma reação em cadeia nessa práxis popular cada vez mais massiva do tango “de salão”. A resultante foi uma concepção do corpo que possibilitou pensar o casal como um espaço imaginário dialético de liberdade/contenção.

El tango danzado es una actitud concreta inteligente de un grupo social que en la búsqueda de obtener una identidad propia procuró para sí todo un aparato expresivo completo contundente abarcativo e intemporal que lo definiera como tal más allá de la individualidad (DINZEL, 2012, p. 29)

A interpretação da música nesse processo é complexa e não pode ser unívoca (por exemplo, seguir o ritmo), pois são dois bailarinos em um processo de criação, que dependem, em grande medida, da percepção de camadas acústicas fortuitas – o cavalheiro pode conduzir, buscando caminhar o ritmo ou a melodia, ou interpretar mudanças quando entra um instrumento com outro timbre, etc.

⁹¹ Nesta seção abordaremos os aspectos mais importantes dessa tecnologia corporal, com o auxílio de séries fotográficas, para logo contrastar suas estratégias com as da linguagem cinematográfica.

Conjuntamente ao aspecto essencial de sua constituição dinâmica, o intérprete de tango tem o poder de estabelecer a maneira como quer apresentar sua dança. Dinzel define esse aspecto vinculado à descarga do peso corporal no discurso coreográfico, o que nunca ocorre de forma idêntica. Uma definição, em princípio, que contenha a percepção do outro e a percepção da música poderia afirmar que o tango em um nível de improvisação consiste em um jogo (no sentido medial do alemão *Spiel*), performático, pois é em primeira pessoa que se dança o tango. Submergimo-nos em um território que nada tem a ver com o “que” (sequências de movimento) se faz, mas com o “como” (qualidades do movimento) se faz. Segundo Hess (apud entrevista realizada por LIPCOVICH, 2005),

Todo bailarín está en su individualidad, en su encuentro con el otro, y pendiente de la mirada de un tercero. Este es el valor del tango: la multidimensionalidad de la experiencia. En lo individual, hay que tener un equilibrio personal. Pero se baila de a dos, entonces hay que estar con el otro. Y esa pareja tiene que estar en el grupo y respetar las normas de la institución. Pero lo que se vincula más fuertemente con la experiencia religiosa es el milagro de que, viviendo al mismo tiempo y en el mismo lugar, los bailarines están en temporalidades diferentes. El hombre, puesto que guía, está obligado a pensar en el futuro. La mujer está en el presente absoluto. Y el que mira ve la figura terminada, es decir que está en el pasado. El hombre, la mujer y el tercero están en tres temporalidades diferentes. Esto es lo que hace que, en el tango, se suspenda el tiempo. El tiempo está detenido, hecho estático, y cuando uno participa de ese misterio, cuando uno tiene a una mujer en sus brazos, se tiene la impresión de estar frente a un milagro. Se hace como una experiencia de la eternidad.

Para pensar a improvisação como uma das muitas das coisas emergentes por volta de 1900, o jazz, a música contemporânea⁹² e as vanguardas artísticas, Hess propõe retomar a definição que o dicionário Littré oferece do termo: improvisar é fazer sem preparação (“*improviser, c’est faire sans préparation et sur le champ des vers, la musique, un discours, voire un dîner ou encore au sens figuré un système, une explication, en les donnant, en les exposant sans préparation*” in LITTRÉ apud HESS, 1996, p. 22- 23). Mas, no tango, considera que se trate de um acontecimento que, centrado no corpo, abrange uma cena, a cena do ritual, isso que está dentro e fora do circuito do abraço do casal e que envolve não só os dançarinos, mas também a temporalidade que, enquanto se dança, se

⁹² A música contemporânea se libera da tonalidade, da simetria, da periodicidade rítmicas, em busca de novas sonoridades instrumentais, concretas e eletrônicas.

compartilha com quem olha e interpreta; uma experiência existencial que se torna ética, porque remete a uma responsabilidade simultânea de quem dança e à aguçada percepção de quem olha, partilhando esse “momento tango”, o momento puro da improvisação. Cada bailarino, no circuito paradigmático das milongas (*off stage*), assume a parcialidade do movimento e a interdependência com o parceiro e o olhar que persegue seu trajeto, um *sistema criativo assistemático*. Improvisação e codificação não se opõem, são produtos da dedicação de grandes maestros, por afiançar elementos *mágicos* que desejavam transmitir às novas gerações, buscando compreender a lógica daquilo que eventualmente surgia e se desvanecia no final da performance.

Nesse sentido, a especificidade da técnica do tango é um achado, uma *descoberta* (VEGA apud HESS, 1996). Improvisar com rotinas abertas e de maneira espontânea significou, para os bailarinos, adotar papéis nesse abraço, criando um diálogo entre duas energias, dois eixos e dois saberes corporais, um constituído e codificado em redor do feminino, deixando-se conduzir na dança; e outro saber codificado em redor do masculino (CAROZZI, 2009). Embora possam ser identificadas “figuras” (passos), o ponto candente está moldado por um momento – que pode ser chamado de intervalo – em que o casal se entrega a uma experiência pura de criação. Criar significa sair das breves sequências exteriorizadas para se entregar a uma energia própria, revelada pelo abraço de tango. O desejo de transmitir a dança e de exhibir-se através dela demanda elencar seus micromovimentos, e isso depende da auto-observação e da nomeação de conteúdos proprioceptivos e energéticos.

Rodolfo Dinzel descreve uma série de elementos essenciais do tango, que possibilitaram esse jogo da improvisação: o abraço como posição da dança; o manejo livre do espaço; a quietude como elemento coreográfico; a ausência de forma potencial⁹³; a maneira coreográfica como determinante da dança; a unificação das mecânicas da dança de casal; a invasão do espaço corporal no plano entre meio dos membros inferiores do(a) parceiro(a); e o apoio ou descarga segundo estímulo sonoro, entre outros. Estes aspectos remetem à codificação dos movimentos operativos dentro do abraço de tango, para

⁹³ Pensar a “forma” coreográfica como adjetivação da dança.

alavancar a improvisação. Visto que o conceito de improvisação não é específico do tango dança, mas uma ideia que adquire força nos processos de criação surgidos na modernidade, é possível aprofundar o sentido que tem esse conceito na observação de elementos técnicos básicos desta dança.

Figura 32 : O abraço de tango.



Fonte: Estudo Fotográfico

A conexão do abraço é um processo: estando cada bailarino no seu próprio eixo, ambos buscam a aproximação dos torsos e a projeção dos braços a partir da cintura escapular, enquanto se mantêm distância na pelve e nos pés.

Figura 33: Processo de conexão do abraço de tango.



Fonte: Estudo Fotográfico

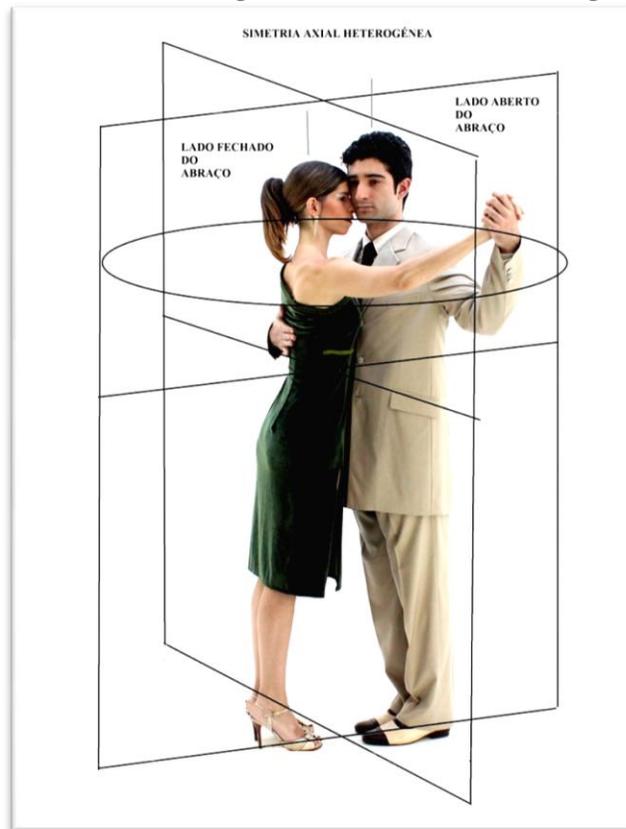
Podemos definir o abraço de tango como uma estrutura dinâmica, cuja simetria axial é heterogênea e elástica, e a partir da qual os sujeitos se projetam na criação em diferentes direções, “eixos”, “alturas” e “sistemas de movimento”.

A instalação do repertório coreográfico de tango dança no começo do século dependeu da inversão da direção, já que os cavalheiros começaram a avançar, abraçando a mulher, que retrocedia; e dependeu também da adaptação espacial das figuras a uma linha de baile imaginária anti-horária no salão. Os movimentos mais recorrentes até os anos 1930 eram de avance, retrocesso, pivôs, cruces, “cunitas”, “amagues”, oitos com “adornos” (floreios), “cortes” e “quebradas” (requebros) – a isso, HESS nomeia o paradigma do tango dança, fixado entre 1896 e 1897 (HESS, p. 122). Esses movimentos se ampliam ou exageram, como observaremos mais adiante, no espetáculo de circo, de teatro e depois nas performances para cinema. No próximo capítulo desta pesquisa, adentraremos um pouco mais a progressão coreográfica reconstruída historicamente pelos diretores argentinos.

Segundo Gustavo Naveira⁹⁴, foi entre os anos 1930 e 1940, a partir da prática e da observação dos bailarinos, que se desenvolveu a codificação da caminhada de tango. A caminhada ou marcha se produz no tango por uma dinâmica dissociativa do casal abraçado, liberando os bailarinos do espelhamento, a partir da movimentação da pelve e dos membros inferiores. Os corpos produzem espirais ascendentes e descendentes internas (movimentos que nascem dos pés e repercutem no torso e movimentos que nascem do torso e migram para os pés). Essas espirais em torno do eixo manifestam-se por meio de mudanças no tônus da condução (levar), utilizando micromovimentos internos ao abraço, que são interpretados (seguir) para dançar, fruto da energia corporal emergente dos centros, do motor (na cintura pélvica) e do centro da direção (na cintura escapular).

⁹⁴ O coreógrafo e professor argentino Gustavo Naveira aborda seus seminários práticos de tango a partir de uma perspectiva histórica, estabelecendo uma fundamentação dos movimentos que ele ensina e pratica. O objetivo dessa fundamentação é mostrar aos bailarinos como são organizadas as sequências na improvisação de tango em relação a esse código de marcha.

Figura 34: Simetria axial heterogênea em redor de um eixo imaginário da dupla



Fonte: Estudo Fotográfico

Figura 35: Dissociação



Fonte: Estudo Fotográfico

Diferentemente das danças que adotam um passo básico relativo ao ritmo, a caminhada de tango é produto da codificação gestual de eixos e sistemas de movimento convergentes com as camadas interpretativas da música.

El tango posee una condición mas, que es una condición de las danzas escolásticas. Estas suelen apoyar la coreografía sobre la línea melódica, escapando al ritmo. Las partituras musicales cuentan con dos pentagramas, un pentagrama responde al ritmo de esa composición y otro responde a la melodía. Las danzas populares se apoyan en los ritmos, mientras que el tango salta al otro pentagrama y apoya la coreografía ondulando sobre la melodía. [...] La posibilidad expresiva que da el no estar haciendo una apoyatura prevista, me permite en primer lugar volcar parte de mi personalidad en el desarrollo natural de la danza, y desde otro ángulo, mi autodeterminación en ir descargando los movimientos en relación directa con la música. Esto ayuda a no poder adivinar el final, a no poder sentir el recorrido [...] Este juego de tiempo y espacio imprevisibles es de alguna manera el secreto del tango, en donde cada uno auto determina en libertad su tiempo y espacio del tango, evolución trascendental en lo que hace a la dancística universal: la libertad de espacio de cada bailarín” (DINZEL, 2011, p.15-16).

Figura 36: Eixos Corporais. Eixo “+1” La volcada. Eixo “0” com a intenção para frente. Eixo “-1” La colgada.



Fonte: Estudo Fotográfico

Figura 37: Sistema “H”. Lateralização. *La Abertura*.



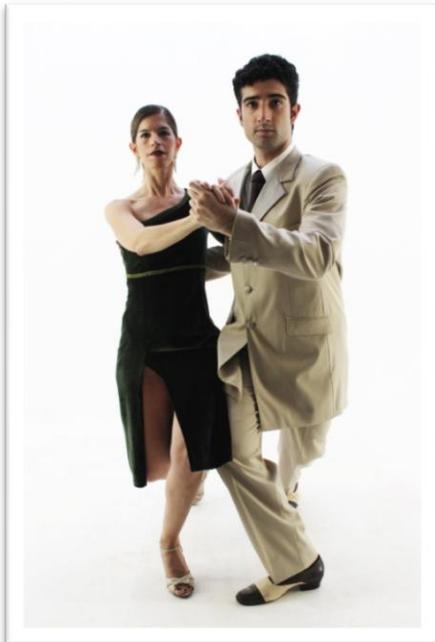
Fonte: Estudo Fotográfico

Figura 38: Sistema “L”. Invassão. *La sacada*.



Fonte: Estudo Fotográfico

Figura 39: Sistema “V”. Avance.



Fonte: Estudo Fotográfico

Figura 40: Sistema “V”. Lateralização.



Fonte: Estudo Fotográfico

Os eixos corporais podem ser resumidos em: eixo “0”, estando cada bailarino no seu eixo, mas com a intenção do torso para frente, buscando o torso do parceiro; eixo

“+1”, no afastamento da base do triângulo do casal; e eixo “-1”, compartilhando o espaço de base na área dos pés e afastando os torsos em oposição. Esta síntese dos eixos corporais representa apenas uma porção das possibilidades experimentadas em diferentes momentos da história do tango, combinados com as possibilidades trazidas por diferentes sistemas de movimento que nomeamos “H”, “L” e “V”.

Na orquestração da dinâmica de levar-seguir, surge a paulatina evidência de que existe um código específico de marcha que pode abranger os produtos dessa gestualidade e que abre o verdadeiro caminho da criação. Essa sequência que tentou ser banalizada e regrada como um “passo básico do tango” está sendo desconstruída, na atualidade, para poder voltar a um estado puro de improvisação (DINZEL) e contornar os estados de predictibilidade que oferece a dança, em um nível absolutamente diferenciado.

Em entrevista pessoal com os bailarinos Fernando Galera e Vilma Vega, ambos mencionam que eles coordenaram em Buenos Aires um projeto pedagógico chamado “*Troesmas*” (maestros)⁹⁵, com o objetivo de manter vivos o legado de grandes maestros de tango, por meio de material fílmico, e o conhecimento das técnicas de ensino lembradas por seus discípulos diretos (GALERA; VEGA, 2014). Este trabalho pressupõe que bailarinos profissionais abordem um *corpus* fílmico amplo de um maestro, para extrair componentes substanciais de seu estilo pessoal e da sua capacidade para improvisar. A partir dessa pesquisa, Galera e Vega desenvolvem, nos seus seminários, uma abordagem periodizada da caminhada de tango, mostrando como a conexão entre os bailarinos de tango se ilumina, quando se visualiza o código da marcha. Revela-se uma matriz, fruto das maneiras de ativar o corpo espiralado do tango, que tornaram previsíveis, embora não determinantes, as possíveis respostas a certos movimentos de condução, disposição a que o casal se entrega, quando assume uma dança que não é totalmente espelhada. Segundo Gustavo Naveira, o que ocorria antes disso não era propriamente improvisação; a compreensão dessa matriz na caminhada permitiu ao casal de tango entrar no jogo da improvisação, concatenar os movimentos de torso com os dos membros inferiores, antecipar, adiar, invadir o outro,

⁹⁵ Verónica Alvarenga, Eduardo Arias, Fernando Galera, José Garófalo, Ramiro Gigliotti, Graciela González, Patricia Lamberti, Milena Plebs, Marcelo Varela, Analía Vega y Vilma Vega.

cortar, respirar, pausar, elevando uma práxis ritualizada ao *status* de uma experiência estética.

Figura 41: Antecipação e *barrida* em contra-passo. Sistema “H”.



Fonte: Estudo Fotográfico. Montagem

Segundo Dinzel, são três os níveis de execução no tango: o nível tradicional de improvisação, por meio de sequências completas repetidas; o nível de improvisação encadeada ou mista, que aborda partes de sequências e as agrupa, formando novas figuras. Estes dois primeiros níveis trabalham com grupos de movimentos apreendidos e depois automatizados pelo treinamento. O último nível proposto é o da improvisação pura, em que nada está previsto; sem perder o estilo do tango, se mantém a relação dinâmica do casal, resposta ao estímulo sonoro, que depende da capacidade motora dos parceiros. Um presente pleno, em que os bailarinos têm consciência de cada parte do corpo do parceiro, dentro do abraço de tango, em função da própria estrutura e em função da movimentação da estrutura do outro (DINZEL, 2012, p. 212).

A filosofia contemporânea auxilia na descrição dessa experiência estética de improvisação, entendida como jogo cultural. O filósofo alemão Hans G. Gadamer teoriza esse conceito de jogo (*Spiel*) e lhe outorga uma posição metodológica. No drama social, afirma que o jogo não se esgota na subjetividade; sua importância para a estética contemporânea está vinculada ao plano relacional que pressupõe esse conceito. O jogo é pensado também como o âmbito em que emerge o imprevisto da improvisação – aspecto

que nos interessa -; a codificação na dança, assim como as regras de um jogo, podem gerar processos que se tornem recorrentes e, nessa repetível permanência, pode emergir o “não pensado” da improvisação, que toma corpo na dança ou nos jogadores. Daí que o sentido do termo *Spiel*, em alemão, transcenda de “*Spielmann*” (dançarino/juglar), para “*aufs Spiel setzen*”, a experiência de se colocar em perigo, estar em jogo, colocar o corpo. As tradições antropológicas, manifestas na obra de Kant e Schiller, conceberam o jogo em sua significação subjetiva de sensações e afetos, mas Gadamer propõe que, na experiência estética, além do afetivo, o jogo e o jogador sejam aspectos não distinguíveis.

Para o filósofo alemão, nas trilhas da filosofia existencial, o *status* do jogo é uma maneira de ser da obra de arte, definida como a experiência que modifica a quem a experimenta. O jogo tem uma forma além daqueles que o jogam, seu sentido medial aparece, quando se diz: “algo joga, algo está em jogo”, colocando o jogo para além e aquém da consciência dos jogadores. Os jogadores exercem uma fascinação entre eles na escolha de participar, pois jogar é reapresentar o próprio jogo; e sempre tem de haver outro para se estar em risco no drama cultural. Segundo Gadamer, todo brincar é ser jogado. No drama social e na dramaturgia artística, a ação estende sua representação para o espectador, cumprindo-se o objetivo constitutivo da obra de arte. Toda ação cultural remete a um espectador e, segundo Gadamer (1996, p. 153), o espectador só realiza o que a obra é enquanto tal. A representação dramática tem a estrutura do jogo aberto para o espectador, pois o conceito de jogo traz a ideia de conjunto, de intérpretes e espectadores. A arte é a elevação do jogo humano, âmbito em que se produz a transformação do jogo em uma construção (*Gebilde*) da obra de arte.

Nesse sentido, sendo o tango uma práxis ritualizada (*off stage*) na Argentina, o público que iria transformá-lo em uma construção (*on stage*), um dispositivo de conexão corporal totalmente original em prol da criação artística, seria o público do teatro e do cinema – aspecto que não tem obtido a suficiente atenção dentro do panorama mundial da história da dança.

ESTUDOS PROPEDÊUTICOS

Nada é mais falso para mim que a máxima universalmente admitida nas Ciências Sociais, segundo a qual o investigador não deve por nada de si próprio na sua pesquisa. Necessitamos pelo contrário referir-se permanentemente a sua própria experiência, mas não, como se faz habitualmente, inconsciente ou incontroladamente.

Pierre Bordieu

A investigação das representações de tango dança no cinema argentino demandou de estudos propedêuticos que nos permitissem jogar luz na relação entre o corpo e a imagem na *mise en scène* fílmica. Esses estudos preparatórios não significaram uma observação participante⁹⁶, mas uma objetivação participante⁹⁷, entendida como uma objetivação do sujeito da objetivação, do sujeito analisante, do próprio investigador, que, neste caso, desenvolve uma práxis artística. Não se trata de apresentar relatos de observação, nem de uma refletividade textual como processo hermenêutico cultural, mas de descobrir algo, na imagem, que possivelmente esteve sempre diante dos olhos, de desvelar estruturas de um microcosmo criativo e social do qual, como pesquisadores, nós formávamos parte.

Os estudos propedêuticos⁹⁸ compreenderam:

- registros fílmicos e edição de entrevistas preliminares;
- seleção de filmes e edição de fragmentos com performances de tango dança e depoimentos de performers em cinco coletâneas: período mudo, clássico, moderno, contemporâneo e documentários;

⁹⁶ A observação participante designa a conduta, por exemplo, de um etnólogo que submerge em um universo social alheio, para observar uma atividade, um ritual, uma cerimônia, acreditando no ideal da participação. Isso pressupõe o desdobramento da consciência em sujeito e objeto (BORDIEU, 2003, p. 87).

⁹⁷ A objetivação participante se dá por objeto a explorar, não a experiência vivida de um sujeito cognoscente, mas as condições sociais de possibilidade - os efeitos e os limites - dessa experiência, mais precisamente, do ato de objetivação. Ela pretende uma objetivação da relação subjetiva com o objeto. A objetivação científica não está completa, se não inclui a reflexividade, o ponto de vista do sujeito que a opera e os interesses que ele pode ter pela objetivação (especialmente quando objetiva seu próprio universo), mas também as estruturas cognitivas comuns, pressupostas naquilo que parece necessitar de explicação (BORDIEU, 2003, p. 87).

⁹⁸ Em Anexo realizamos a descrição dos produtos utilizados para a pesquisa e dos processos dela decorrentes, acompanhados das fichas técnicas, *releases* e depoimentos.

- registros fílmicos de improvisações realizadas com os entrevistados⁹⁹;
- registro de um estudo fotográfico (Eixos corporais, Sistemas de movimento e Células coreográficas de tango dança);
- registro de performances, com projeção de filmes mudos e sonoros;
- roteirização e registro do documentário *Tango, uma filosofia do abraço*.

E, se, como afirma Bordieu, não alcança exprimir a experiência vivida do sujeito ou as particularidades biográficas do pesquisador, tentaremos, neste salto conceitual – que inclui tanto a análise subjetiva, a criação artística quanto as condições de possibilidade desta experiência de pesquisa–, desvendar no processo de criação algumas categorias da linguagem cinematográfica que consideramos formam parte da concepção coreográfica do tango dança. Esta articulação é também uma forma de criação que possibilitou a emergência de ideias provindas de experiências tão heterogêneas que se utilizaram formatos imagéticos mediadores. A seguir realizaremos uma breve descrição dos processos.

O estudo fotográfico

O estudo fotográfico não foi pensado para ensinar a dançar; nosso objetivo foi trazer algumas formas básicas da codificação corporal do tango, sintetizadas a partir do fio condutor da linguagem cinematográfica. Buscamos uma compreensão imagética das estratégias coreográficas passíveis de serem aplicadas na compreensão dos espaços fílmicos criados pelos diretores argentinos. Dividimos este estudo fotográfico em três partes: o primeiro conjunto de fotografias¹⁰⁰ mapeia os sistemas de movimentos corporal diferenciados em “H”, “L” e “V”; posições que remetem aos ângulos que adotam os corpos no espaço da dupla relativos às três linhas paralelas imaginárias – paralelas – do horizonte

⁹⁹ *Tango, uma filosofia do abraço*, López-Gallucci, 2013. Documentário em etapa de finalização. In: <http://youtu.be/3smal-95Do?list=PLbnJ7nxwqkBj2cX6hlWZ5mrF2cq6lSGh5>

¹⁰⁰ O estudo fotográfico retoma as possibilidades do abraço de tango tradicional (fechado), com contato entre os bailarinos no torso (cintura escapular), e sua elasticidade nas estéticas do tango contemporâneo (semiaberto ou aberto), sem contato no torso.

corporal, a linha dos ombros, das cristas ilíacas e da pelve e do sistema maléolo-calcanhar. Estes ângulos mudam de forma constante e muito sutilmente, na dança do tango, e optamos por registrá-los em detenção.

O segundo grupo remete aos eixos corporais, tomando como referência uma linha vertical imaginária entre os bailarinos (eixo da dupla); o eixo “0” (esse “estar no eixo” com as características que isso implica no tango argentino), o eixo “+1” (sair do eixo e debruçar-se para frente sobre o esterno da/o parceiro/a), o eixo “-1” (sair do eixo e pendurar-se no parceiro para trás ou de lado). O último grupo de imagens aponta para as células coreográficas, aqueles movimentos codificados mais simples, que, combinados em sequências mínimas e realizados segundo uma tradição, produzem os passos de tango. O intuito foi recortar as sequências que mais nos ajudassem nas análises fílmicas.

As montagens fotográficas

A montagem de séries fotográficas recai nos movimentos que se desenvolveram por volta dos anos de 1940 e 50, anos dourados do tango, depois do estabelecimento do código de caminhada ou marcha que permitiu ao casal iniciar o processo de descentramento dos papéis (levar-seguir), para iniciar juntos uma busca através da energia e da improvisação, até hoje vigente. Observamos que, na atualidade, aquilo que bailarinos de tango acham natural na improvisação e orgânico na sua dança se refere a uma codificação da marcha (a caminhada da dupla abraçada, passível de ser objeto de estudo como dança pessoal-individual), devinda da assídua prática do tango, da improvisação nos salões, mas também da observação das relações que se manifestaram na dança de tango como cena. Estas séries fotográficas foram produtivas nas análises fílmicas periodizadas da investigação¹⁰¹, permitindo observar e discriminar os anacronismos coreográficos, o valor estético das cenografias, assim como os diversos valores e mitos da cultura do tango nas cenas fílmicas.

¹⁰¹ Referimo-nos ao segundo capítulo deste trabalho.

Figura 42: Abertura, transferência de peso, pivô, boleó.



Fonte: Estudo Fotográfico. Montagem

Solo “Verano Porteño” (Performance)

O solo registrado fotograficamente foi realizado sobre palco italiano durante a projeção de um fragmento fílmico pertencente ao documentário *Quereme así, Piantao* (1997) de Eliseo Alvarez. A peça musical corresponde ao tango *Verano Porteño*, de A. Piazzolla, interpretado por Néstor Marconi. Essas imagens foram registradas na costa do Uruguai e trazem como fundo o sol sobre o horizonte do mar, alargando a profundidade de campo e, em contracampo, *Casapueblo*, residência do artista Paez Vilaró.

Para o solo, elaboramos uma sequência coreográfica – síntese de várias improvisações – que buscou ressaltar os movimentos de passagem entre as células coreográficas do tango dança, considerando repertórios de ambos os papéis, o levar e o seguir. As duas técnicas corporais foram assumidas pela bailarina. Levando em consideração uma característica recorrente na interpretação do bandoneon nas peças de tango, foi utilizada como organizador rítmico a pulsação eventualmente elidida dentro da frase musical, oscilando entre melodia e acompanhamento. Esse caráter da música produziu um encontro virtual com a materialidade da imagem projetada através de trajetórias corporais destacando as microintencões com que se iniciam as células coreográficas no tango. O corpo dissociado¹⁰² dos bailarinos de tango tem como estratégia básica de movimentação ser uma dança em que todos os movimentos nascem do abraço de tango¹⁰³, que poderíamos

¹⁰² Vide, nos Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Dissociação.

¹⁰³ Vide, nos Anexos, Estudo fotográfico, Figura: O Abraço de tango. Eixo “O”.

enunciar como o fato de receber-efetuar impulsos na cintura escapular do parceiro; e, sendo minimizada a resposta a esse impulso nesse trecho corporal, desenvolver um movimento-efeito na pelve e nos membros inferiores, transformando – segundo uma interpretação muito pessoal ligada a tradição – esses impulsos em caminhadas, rulos, pivôs, aberturas, cruces, boleos, suspensões do peso corporal, etc.

O recurso do abraço nesta performance foi exaltado e comparado à movimentação produzida pelo intérprete do bandoneon quando abraça o fole. A pressão sobre ambos os lados do instrumento, independentemente de ele estar apoiado nos joelhos demanda uma concentração e um controle extremos. Cada braço do intérprete desenvolve uma movimentação diferente sobre o instrumento e um tónus diferente na produção do som. Essa simetria axial heterogênea (o corpo do intérprete entre os dois teclados do fole) é comparável ao abraço de tango, instaurando a produção imaginária de um centro corporal forte e organizador. No tango dança, a pose do corpo material concreto do parceiro, como a pose do corpo do bandoneon, produz técnicas específicas; o estudo de cada braço, o tónus de cada braço é diferente e alternado. Os botões do bandoneon possuem uma ordem esquizofrênica, quando se abre o fole, e outra ordem, quando se fecha o fole; o abraço de tango tem uma ordem semelhante para quem se apropria tanto das técnicas de levar quanto das técnicas do seguir, pois, não sendo uma dança espelhada, cada braço ativa e recebe intenções de movimento através de mecânicas diferentes que, apesar disso, produzem uma ilusão de unidade.

Partindo do princípio da espiral dissociativa na técnica corporal do tango, introduzimos os adornos (floreios) que essa técnica determina; há, nesses movimentos, toda uma tradição por trás da transmissão que os associou às técnicas femininas ou masculinas (“boleos”, “agachadas”, “enrosques”, “saltos”, “giros”, “suspensão do movimento”, “ganchos”, “amagues”, etc.). Nesses repertórios manifestaram-se diversas qualidades de movimento (cortado, ligado, aéreo, pesado, etc.), eixos¹⁰⁴ (“0”, “+1”, “-1”) e cadências coreográficas (entrada nas frases musicais a tempo e contratempo – tético e anacúsico -, duplo tempo, contratempo, síncopa, suspensão temporal). Quando se aplicam técnicas de

¹⁰⁴ Vide, nos Anexos, Estudo fotográfico: Eixos.

tango em um solo, é possível migrar o impulso que ativa os movimentos em espiral do torso para os pés e dos pés para o torso, alternando focos cênicos do bailarino, endereçando o olhar para a projecção ou para a câmera fotográfica.

Os movimentos definidos como de articulação (trajetos da transferência de peso) nos permitem pensar a maneira em que as técnicas de dança no corpo individual do bailarino de tango trazem a imagem e as sensações do corpo do outro inserido na coreografia individual.

TANGO, UM PENSAMENTO CINEMÁTICO

Nada es más falso para mí que la máxima universalmente admitida en las ciencias sociales, según la cual el investigador no debe poner nada de sí mismo en su investigación. Hace falta al contrario, referirse permanentemente a su propia experiencia, pero no, como es demasiado a menudo el caso, inconscientemente o incontroladamente. (Pierre Bordieu)

El tango es un sentimiento triste que se baila
(Discepolin)

No decorrer da presente pesquisa se comprovou que a ponte que se pretendia realizar entre a filosofia e a dança, para refletir sobre a imagem do corpo nas performances de tango, trazia certas complexidades. Não poderia ser construída somente a partir da dança, mas tampouco podia apelar só ao discurso da filosofia. A formação artística do intérprete mostrava que, na cultura do tango, o discurso sem palavras da dança confluía com a escuta da música e com a poética das canções, e que os componentes perceptuais e proprioceptivos se congregavam no discurso da formação pedagógica adquirida e transmitida oralmente¹⁰⁵. Nesse território estavam envolvidas a discursividade sobre os valores do corpo e o casal de tango. Apesar do amplo caudal de informação que trazíamos, foi importante para a pesquisa realizar esses estudos propedêuticos narrados para avançar em uma outra direção.

Desde a chegada ao Brasil, e pela intermitência produzida com relação aos que consideramos nossos referentes dentro da cultura do tango, aprofundou-se à distância, a concepção de que havia uma geração de artistas semelhante à nossa, que estava voltando a pensar sua realidade social e cultural a partir do tango; o produto global mercadológico e estratégico *for export* havia crescido e se disseminado de maneira incontrolável, a ponto de ser reintroduzido na cultura e reterritorializado, apesar da crise, do desemprego e da corrupção, a partir da década de 1990. Aquilo que parecia uma repetição do cíclico retornar do tango na Argentina trazia, contudo, certas questões pelo teor de suas diferenças: já não

¹⁰⁵ No último capítulo deste trabalho, voltaremos nosso olhar para os conceitos de formação e registros de processos criativos como âmbitos performáticos.

se olhava o produto apenas desde as indústrias como objeto de exportação; o tango permitia transmitir experiências a muitos sujeitos e fazer uma crítica atualizada da indústria e das ferozes políticas neoliberais que fustigavam o país. Essa geração – à que nós também pertencemos -, cujos pais não foram *tangueros*, salvo raras exceções, mas adeptos de Elvis e *The Beatles* e do florescimento do folclore e das trovas latino-americanas, encontrava na dança, na música, na poética e no cinema, formas de expressão e modelos de laços sociais (o bairro, o clube, a escola pública, as oficinas de produção artísticas e culturais, etc.) e de rédeas desintegradas na Argentina desde a ditadura militar. Segundo a metáfora solaniana, para as novas gerações de artistas, os que foram embora e os que ficaram no país, o cinema propunha a possibilidade, por excelência, de construção de uma expressão cultural da crise contemporânea e do reestabelecimento de rédeas sociais comunicativas. O *corpus* investigado da cinematografia argentina permitiu, neste sentido, realizar uma arqueologia da história corporal do tango dança, em seus estratos imagético, dentro do espaço fílmico, e conceitual que o envolve, constituindo uma exiologia das práticas corporais da dança nesse país.

O importante papel que cumpre o cinema na compreensão da história (FERRO, 1987) remete às representações seletivas que cada cultura realiza ou à “tradição seletiva”, que se impõe como classificação valorativa do passado, feita a partir do presente. Versões do passado e do presente resultam operativas dentro do processo de definição cultural. A seletividade torna o estudo da relação entre produtos culturais ainda mais problemático e complexo, à luz do processo de industrialização do cinema latino-americano; as músicas e as danças populares, como o tango, o samba, no Brasil, o bolero, no México, e o son¹⁰⁶, em Cuba, fazem parte da materialidade acústica e visual dos cinemas de cada país. Sendo a cultura não uma qualidade perene, mas uma construção presente que recria o passado, com vistas a um porvir desejado, Barbero propõe introduzir estudos culturais que ofereçam uma maior compreensão dos processos sociais como mediações dentro dos projetos hegemônicos. Isso significa abandonar a noção de dominação e pensar a hegemonia cultural, as relações entre classes desiguais que se transformam dentro de uma densa trama

¹⁰⁶ Ritmo que dá origem à Salsa cubana.

social (BARBERO, 1987). O trabalho de seleção do *corpus* fílmico nesta pesquisa mostrou a maneira seletiva como foram transmitidas mensagens no discurso corporal coletivo, fonte de um diálogo entre a sociedade e suas próprias pulsões. As representações da dança fazem convergir as pegadas de um estilo de dançar, abraçar e andar, que, no campo imagético, conformou um “ethos da identificação” (RECONDO, 1981, p. 322). Cabe a reflexão de Éric Rohmer nos *Cahiers du Cinéma* (1958), que afirma: o que resta dos filmes é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais.

Foi importante, neste percurso, voltar o olhar para o cinema argentino, para tentar resgatar esses espaços e gestos, apesar do tratamento inconsistente de muitas performances de dança; foi necessário compreender como do vigor se passava a um estado de precariedade na relação tango-cinema; que, sobrevivendo a todos os períodos, ganhava coerência novamente, funcionando como procedimento de criação e construção do olhar contemporâneo no país. O espaço e o corpo, a partir da modernidade cinematográfica argentina, propunham um novo artefato de experimentação.

No mundo contemporâneo, a proliferação dos registros sobre técnicas corporais de tango dança, graças à utilização de câmeras digitais, acaba transformando os registros da transmissão da dança em pura informação para ser esquecida – um presente contínuo que impossibilita a reflexão histórica sobre a subjetividade e sobre o papel da transmissão nas artes populares. O tango dança, como práxis ritualizada (*off stage*) e como espetáculo teatral (*on stage*), é uma arte processual, no sentido em que se partilha com o público do mesmo tempo fenomenológico; e, justamente, essa temporalidade se desmancha, na cisão que produz o cinema, entre o tempo de produção e de apresentação; estas problemáticas estão sendo amplamente discutidas a partir das instalações e das performances do Live Cinema.

Os filmes do período clássico argentino – como será notado nas análises do próximo capítulo – apresentam, nas cenas de dança, certa ambivalência e desconforto entre a grande produção e a aceitável qualidade das performance. No final do período sobressai a encruzilhada entre a sobrevivência da indústria dentro dos mecanismos da realização institucional e do *Star System*, e um desejo coletivo, claro nos filmes da década de 1960, de

refletir sobre as linguagens corporais artísticas e do tango¹⁰⁷ diante da chegada, por exemplo, do *rock and roll*; com a reveldia da juventude, a dissolução dos espaços públicos e de lazer com o golpe de estado em 1955 e o derrocamento do peronismo. A partir do paradigma semeado pelo cinema social nos anos 1960, buscaram-se espaços e estratégias novas de produção para outorgar voz aos próprios sujeitos históricos – ideal procurado pelo grupo de cineastas –.

No andamento da pesquisa se produziram descobertas com relação a essas mudanças no dispositivo fílmico que tentamos incluir na organização deste trabalho. Por esse motivo, abordaremos separadamente, no último capítulo, alguns documentários à luz das teorias da performance para poder pensar as cenas de dango dança que eles propõem. Afiançamos, assim, a possibilidade de ter uma visão histórica dos períodos mudo e clássico argentinos e, a partir daí, dar atenção especial aos registros de tango dança nas propostas do cinema moderno e contemporâneo, períodos esses em que os documentários de tango adquiriram amplo sucesso. Deixamos em suspenso ainda a questão do pertencimento ou não dos documentários argentinos contemporâneos ao paradigma experimental e à reflexão artística do Nuevo Cine Argentino.

As entrevistas com coreógrafos e bailarinos de tango mostraram o desapontamento que sentiam diante do cinema clássico com relação às restrições e às formas de tratamento coreográfico. Entre historiadores e cineastas, a situação foi diferente, porque havia um maior contato com esse cinema e maior conhecimento das condições de produção desse período. Segundo afirmam em entrevista Betzabet Flores e Jonathan Spitzel, campeões mundiais de tango show em Buenos Aires em 2009, há grande consciência corporal dos bailarinos de tango na atualidade; e embora um cineasta faça cortes na coreografia desenhada pelos bailarinos, ao estar bem realizados os movimentos, segundo um bom alinhamento do casal, um bom abraço, truques bem concebidos e realizados, ele ganha liberdade e pode fazer o que desejar no filme com essas cenas.

¹⁰⁷ *Mi último tango*, Amadori, 1960; *Buenas noches Buenos Aires*, Del Carril, 1964; *Carlos Gardel, la historia de un ídolo*, Solly, 1964; *Tango Argentino*, Feldman, 1969, entre outros.

Entre os bailarinos, a identificação se percebeu, quando foram comentados alguns filmes contemporâneos, como *El exílio de Gardel* (1985), *Tango Lesson* (1999), *Aniceto* (2008), e documentários, como *Tango Bayle Nuestro* (1988), *Tango um giro extraño* (2005). A clara inclinação pelos filmes documentários remeteu à sensação de compartilhar os processos criativos e conhecer melhor os artistas por seus depoimentos.

O documentário não apenas permite a conservação da memória, mas busca construí-la. E, segundo Teixeira, é possível pensar em uma política de reinvenção do documentário contemporâneo, em diálogo com as tradições clássica e moderna; o autor enumera alguns dos traços que o distinguem dos produtos do período clássico e moderno:

Um novo estatuto ontológico como domínio cinematográfico que lhe confere relevo e autonomia em relação ao domínio ficcional a que esteve quase sempre subsumido. Uma nova base técnica que vem acrescentar, primeiro a imagem videográfica e, a seguir, a imagem digital. Um deslocamento do processo de realização das esferas, antes prioritárias, da pré-produção e produção para a da pós-produção que se torna determinante. Uma hibridez constitutiva (de mídias, de materiais, de estilos) que lhe confere uma consistência multiforme e polifônica sem precedentes (TEIXEIRA, 2012, p. 289-291)

Na Argentina, as experimentações coreográficas, dramatúrgicas e cinematográficas se entrelaçaram de uma maneira particular: o corpo codificado do tango se transformou em núcleo invocativo de ambos os processos, na centralidade gestual que o tango adquire nas *mises en scène* do cinema mudo, estratégias iniciadas antes do processo de industrialização. Segundo Gimenez, é destacável, nesse processo de atrelamento, o surgimento de um homem de tango no cinema argentino: José A. Ferreyra, que se impôs nos anos 1920 e nos primeiros anos do cinema sonoro (GIMENEZ, 2005, p. 2). Ferreyra¹⁰⁸ desenvolveu uma forma cinematográfica, entre 1914 e 1915, cuja linguagem vinculava o cinema aos personagens de tango que desenhava para representar o mundo. Ele criou um modelo reconhecido como original por diversos pesquisadores, já que se considera sua filmografia uma espécie de poema cinematográfico do tango (COUSELO, 1977, p. 1.298). Retomada por outros, essa poética associou o tango a lugares, personagens e situações, criando um imaginário coletivo. Couselo (1977, p. 1.293-1.296) assegura que “o realmente importante é o tango no cinema argentino, seu âmbito natural [...] o tango se converte em

¹⁰⁸ Trabalhou no teatro Colón entre 1907 e 1910, graças a seus conhecimentos em pintura e fotografia.

uma de suas primeiras incitaciones descritivas, inconfundível e de uma realidade que o vai incorporando por sobre resistências ou preconceitos”.

O diálogo entre o público argentino e as performances de tango esteve associado historicamente à possibilidade de descortinar a bateria gestual que eventualmente mostrava os processos de codificação da dança; com dificuldade, o cinema conseguiu sair do formato do folhetim, do melodrama, da *cavalgata* ou da representação da *milonga*, a maioria das vezes, registrados em planos frontais e com câmeras fixas. Os paulatinos avanços técnicos permitiram registros de cenas representando espetáculos teatrais e performances dentro da diegese em Manuel Romero, Mario Soficci e Hugo Del Carril (um moderno no classicismo), que também tentaram ser mais inovadores, no registro da dança e do musical, dentro de seus estilos pessoais.

O cinema clássico representou a passagem das narrativas cotidianas para o que seriam as formas rio-platenses consensuais do espetacular; o povo vai ao cinema para se olhar, afirma Barbero (2009, p. 236), “[...] *en una secuencia de imágenes que mas que argumentos le entrega gestos, rostros, modos de hablar y caminar [...]*”. Perseguimos a ideia de um deslocamento da tradição, na Argentina, que esteve vinculado ao desejo de legitimar a dança como experiência, sem conseguir, por muito tempo, fazer dessa experiência uma forma de criação. O cinema moderno varreu esse ideal de demonstração por verossimilhança, para questionar um componente central do dispositivo fílmico – que coincide com sua centralidade no tango dança, relativo ao problema do corpo em estado de criação, pois, como afirma Ricardo Parodi (2004, p. 73):

Si algo inquieta, nos inquieta, en el cine, y en el arte moderno en general, es esa posibilidad latente en cada imagen en cada vibración sonora, de comprobar que el cuerpo no es más un dato seguro [...] Son sus diversos avatares y devenires los que se señalan o se hacen visibles en las mutaciones y transfiguraciones actualizadas en la representación cinematográfica. El cuerpo en permanente movilidad. El cuerpo en velocidad. [...] pensar el estatuto de la representación del cuerpo en el cine implica poner en correspondencia, conectar, los conceptos de afeción, expresión e intensidad postulándolos como integrantes de aquella potencia capaz de desestabilizar la organización institucional de lo corporal.

A inquietação acerca das potências do corpo torna as performances de tango no cinema um tipo de experiência (*Erfahrung*) – no sentido que Walter Benjamin (1993)

outorgou ao termo – passível de reunir, na imagem, as tradições, o passado e o presente. Dentro do paradigma lúdico do tango, os *performers* repetem rotinas tradicionais da dança como uma forma de filosofia do movimento, que carregam um profundo conteúdo popular, pois se considera que, desse lugar de saber corporal, podem surgir os achados da improvisação.

Por trás do fascínio que há na dança do tango, há também um modelo de produção: sua condição da experiência estética no tango dança, como foi mencionado, remete ao problema das artes populares na modernidade. Nesse sentido, são instigantes as considerações de Benjamin, ao teorizar sobre a arte na modernidade, em diálogo com Adorno e Horkheimer. Ambos os filósofos – é bem conhecido este tópico – sustentaram que a principal característica dos meios modernos era seu desenvolvimento a partir da lógica da indústria regida por uma racionalidade técnica acorde ao conceito de “unidade de sistema” (HORKHEIMER; ADORNO, 1971, p. 147-165). A arte sacrificaria, na modernidade, sua lógica imanente e passaria a ser, segundo Adorno, mercadoria; esses produtos gerariam no homem apenas uma forma de extravio, fruto de um tipo de “prazer” estético degradado. Sabemos que Benjamin (1916) havia pensado o contrário: para ele, “perder-se, em câmbio em uma cidade como quem se perde em um bosque, requer de aprendizado”.

A forma da obra moderna estaria, para Adorno, só vinculada aos meios de reprodução vindos do modelo de produção capitalista; esse modelo de racionalidade conforme ao trabalho em série se reproduziria mimeticamente e se adequaria, no fundo, ao mercado. Desprendia-se, assim, do sagrado e passava a ser arte dessublimada, cobrindo apenas a demanda de diversão da massa. Adorno se mantém fiel à premissa de que “o estranhamento da arte é a condição básica da sua autonomia”. Benjamin (1936) considera abusivo emparelhar todas as obras de arte moderna ao sistema serial e reprodutivo. O popular, para ele, não é a negação da cultura, como haviam pensado seus colegas frankfurtianos; para Benjamin, a arte é um modo de produção, mas também uma experiência. O conceito de experiência proposto por ele, apesar de ter sido gestado nos seus escritos de juventude, acompanha as formulações sobre a arte e a técnica na maturidade. E

nos aproxima de um problema nuclear na compreensão da arte como processo, em seu aspecto medial ou de *medium* (forma-conteúdo-significante), ou da arte como objeto coisificado (significado unívoco), do mundo da informação.

O processo – produto da modernidade – que abrange a experiência estética da criação coreográfica em tango dança e o procedimento da feitura fílmica, embora possamos fragmentá-lo em seus momentos internos e suas ações, em células, envolve, na conexão dessas células, um componente mágico, uma ilusão (BERNARDET, 1980, p. 9)

E também nos dizem que o cinema reproduz o movimento da vida. Mas sabemos que não há movimento na imagem cinematográfica. O movimento cinematográfico é uma ilusão, é um brinquedo ótico. A imagem que vemos na tela é sempre imóvel. A impressão de movimento nasce do seguinte: "fotografase" uma figura em movimento com intervalos de tempo muito curtos entre cada "fotografia" (= fotogramas). São vinte e quatro fotogramas por segundo que, depois, são projetados neste mesmo ritmo. Ocorre que o nosso olho não é muito rápido e a retina guarda a imagem por um tempo maior que 1/24 de segundo. De forma que, quando captamos uma imagem, a anterior ainda está no nosso olho, motivo pelo qual não percebemos a interrupção entre cada imagem, o que nos dá a impressão de movimento contínuo, parecido com o da realidade. É só aumentar ou diminuir a velocidade da filmagem ou da projeção para que essa impressão se desmanche.

Nesse sentido, é importante destacar que o tango busca também no movimento uma imagem da unidade, de continuidade e de fluência; em palavras de Dinzel (2011, p. 9):

En el momento en que empezamos a observar a un bailarín, tanto se observe al hombre o a la mujer, es cuando la pareja comienza a perder concepto de unidad. Por el contrario, si el tango está bien bailado, es imposible observar al individuo. Por lo tanto, la búsqueda de la perfección en la técnica, es llegar al concepto de unidad, llegar a la imagen de unidad. Perseguir continuamente la idea de comunión entre esos dos cuerpos en una sola estructura dinamizada.

Afirmamos que há uma busca estética no tango dança, uma forma de assumir a alteridade e brincar com a ilusão de unidade e com a fluência. A assunção é uma construção; e podemos observar em detalhe como as técnicas de tango dança se permitem concentrar e expandir o elástico que se produz no abraço. Na *mise en scène*, as provocações dos *performers* de tango não provêm do direcionamento do corpo para frente. Seus rostos e olhares (tão importantes para o cinema) estão endereçados para o parceiro ou para o lado,

de maneira oblíqua (em espanhol, *mirando al sesgo*), ou os rostos estão entrelaçados. Tal *mise en scène* fílmica se distingue daquela dos dançarinos dos musicais norte-americanos, cujo olhar repousa indefectivelmente na lente da câmera. Abraçados em uma interdependência, os dançarinos de tango produzem movimentos que emanam de um centro imaginário no interior do abraço e repercutem para as extremidades do corpo, como uma estela¹⁰⁹. Na improvisação, os bailarinos de tango articulam movimentos de uma maneira específica, partilhando de um tônus que produz a imagem fluente e consegue construir essa ilusão de continuidade. A fluência, nesta dança de casal, provém da amortização ou mudança de direção que um dos bailarinos realiza, quando recebe um impulso motor do outro. Quando a energia não se transforma em deslocamento ou em pivô, o que acontece é a expulsão controlada dos membros inferiores (*boleos*).

Figura 43: Saída do chão com inversão da pelve.



Fonte: Coreografía *Ensueños*. Festival Internacional de Tango 2010. Teatro Losso Netto. Piracicaba, SP

Apesar do ideal de unidade e de sincronia, o processo é uma montagem que parte de uma concepção muito específica: não se trata de unir mecanicamente movimentos pré-estudados, mas de trazer ideias, símbolos, gestos, para uma forma especial de colagem. A forma temporal da improvisação é a do *kairos*.

No tango como no cinema se ativam operadores que os vinculam com a lógica da modernidade; o corpo é núcleo de ambos dispositivos, o fílmico e o de criação no tango dança, em que o movimento é em si uma ilusão. No tango improvisado, o problema da

¹⁰⁹ Jerzy Grotovsky, nos anos 1950, estudou e sistematizou a partir da experimentação teatral a relação entre os movimentos gerados pelos centros corporais e os das extremidades abrindo novos caminhos para a formação de atores e bailarinos

criação gira ao redor de momentos articulados e posições articuladas por cortes que, ao olho humano, trazem a fantasia de fluência; o maior destaque dessa ilusão, nas coreografias para *shows*, são as saídas, os truques e os saltos.

O tango busca que a energia circule pelo corpo mudando a atenção do espectador; dentro do quadro que propõe a estrutura do abraço os bailarinos focam para um local específico sua intenção (pelve, ombro, pés, torso, etc.); ambos os bailarinos introduzem o espectador na improvisação; a direção do olhar é sugerida a través do trabalho de interpretação dessa relação levar –seguir, no recorte produzido pela cisão do corpo no tango. O que é um efeito visual na estrutura corporal do tango encobre micro movimentos selecionado por cortes, como no processo de decoupage cinematográfica; os bailarinos trabalham por enxertos, constroem o plano apelando a uma *collage* de movimentos entre a tradição e o achado, isso que alguns românticos alemães chamaram de sistema assistemático de criação (sempre trazendo referências históricas comuns), uma estrutura heterogênea que pela sua mobilidade e não universalidade pode ser emparentada ao conceito de dispositivo em Foucault.

CAPÍTULO 2

AS LINGUAGENS DO TANGO E DO CINEMA: IMBRICAÇÃO DOS DISPOSITIVOS

A PROPÓSITO DA PERIODIZAÇÃO DO CINEMA ARGENTINO

Uma história do tango no cinema não pode ter epílogo. [...] Ora, no cinema o tango é um fenômeno definitivamente estabelecido, se menos ostentoso mais comovedor, como os amores que já não se proclamam a força de afirmados. (Jorge Miguel Couselo)

Nos anos 1960 se abriu na Argentina um debate sobre os critérios que deviam ser utilizados na divisão histórica do cinema “nacional” para seu estudo. Domingo Di Núbila foi um dos primeiros investigadores a propor uma divisão sistemática. Em sua *Historia del cine argentino 1896 -1942*, escrita em 1959, o autor escolhe tomar como elemento divisor a chamada Época de Ouro do cinema argentino, situada entre 1933 e 1942. Nesse lapso, justificava-se um ápice na produção local, ganhando também relevância dentro da indústria internacional de fala espanhola. Contudo, Di Núbila considera como antecedente direto do período dourado um filme mudo de 1915, *Nobleza Gaucha*, dirigido por Cairo, Martinez de La Pera e Gunche, pelo enorme sucesso de bilheteria. Como referência para encerrar o período de ouro, menciona *La guerra Gaucha*, de Lucas Demare (1942), que considerou um dos melhores filmes do cinema argentino (DI NÚBILA, 1998, p. 396).

Qualquer investigador que tenha o propósito de abordar o cinema mudo na Argentina se encontra com uma infeliz realidade: do total de material produzido entre 1896 e 1933, 95% se considera perdido (QUARTEROLO, 2009, p. 166). Por esse motivo, é importante contextualizar o trabalho dos primeiros historiadores do cinema argentino, como foi o caso de Di Núbila, pois, no momento em que ele escrevia, contabilizavam-se apenas 232 filmes mudos realizados no país¹¹⁰, mas acharam-se depois muitos mais. Desse

¹¹⁰ Atualmente, sendo um campo de dimensão econômica crescente, o número de filmes mudos e também de documentários apresentados em ciclos de cinema ou em formatos DVD proporciona um *corpus* que se amplia ano após ano; as boas condições de exibição em festivais e a catalogação para o estudo mudam o panorama dos investigadores e do público em geral, visto que “ninguna cinematografía puede mantener o conquistar un espacio en el nuevo paisaje audiovisual si no viene avalada por un repertorio de películas capaz de alimentar los catálogos y programaciones de los nuevos soportes y vectores. Por consiguiente, la conservación y la restauración dejaron de ser cuestiones puramente patrimoniales o culturales y adquirieron una dimensión económica de extrema actualidad” (PARANAGUÁ, 2003, p. 15).

período, Di Núbila (1998, p. 12) destacou os filmes realizados pela casa Lepage e as produções de Federico Valle; porém afirmou que o verdadeiro começo se produziu com o filme argumental dirigido por Mario Gallo¹¹¹ em 1909, *La revolución de Mayo*. Caracterizou o período mudo como a “pré-história” do cinema argentino, uma empresa impetuosa e caótica de encantador do primeiro cinema¹¹²: telões pintados, sombras da câmera nas cenas, entradas em quadro do público assistente às rodagens e mínimas perspectivas nos enquadramentos, reconhecendo nos diretores certo domínio dos meios de expressão visual e da linguagem dramática (DI NÚBILA, 1998, p. 52). Ressalta alguns acontecimentos, como a fundação da Sociedade General Cinematográfica, em 1912, empresa que substituiu a venda pelo aluguel de filmes e se converteu na mais poderosa distribuidora (DI NÚBILA, 1998, p. 16).

Destaca o trabalho jornalístico, os registros documentais e de produção, em diretores como Valle, Greca, Lipizzi, Ferreyra, Benoit. *El último malón*, de Alcides Greca, filmado em 1917, e *Juan Sin Ropa*, de Benoit-Quiroga, em 1919, ambos sob a influência do melodrama e do folhetim, afastam-se dos modelos desse primeiro cinema e abordam em seu argumento, com recursos formais modernos, a realidade dos povos originários e as influências anarquistas trazidas pelos imigrantes (ALVIRA, 2012). Federico Valle, grande admirador de Griffith, produz *Milonguita*, dirigido por Bustamante e Saliván, um filme – aparentemente perdido – que desenvolvia jogos de planos, ação paralela e contraluzes. O caráter nacional do cinema mudo acordou o interesse no público local e lhe permitiu sobreviver à concorrência internacional. Di Núbila deixa expresso que o cinema mudo não constituiu, na Argentina, porém, um bloco homogêneo. Seu trabalho mostra a dificuldade que surgiu, ao tentar enlaçar a história do cinema local aos padrões mundiais, produtos não se encaixavam facilmente nos gêneros e nos modelos estéticos tradicionais. Isso acontecia porque, mesmo no auge do classicismo industrializado, o cinema argentino sofreu entraves

¹¹¹ *La creación de la bandera nacional* em 1910, *El fusilamiento de Dorrego* em 1909 e, depois, *Juan Moreira*, em 1913 (DI NÚBILA, 1998, p. 13).

¹¹² Sugere que quem mais superou esse estilo dos primeiros cineastas foi Roberto Guidi, fundador da Ariel Film e Irigoyen e que fundou também, em 1913, a Buenos Aires Film.

no acesso ao material que devia importar para fazer cinema e teve que ajustar sua ambição estética às condições técnicas reinantes. E o que mais afetou a indústria cinematográfica argentina foi o tardio apoio do Estado com políticas econômicas e quotas de exibição, visto que até 1944 não houve estímulo oficial à indústria cinematográfica¹¹³.

Na Argentina, a passagem do primeiro cinema para o cinema institucional foi sinuosa. O cinema dos pioneiros foi definido por Jean Claude Bernardet (1980, p. 18-19) como aquele que depende de certos métodos, entre os quais cita a autonomia do enquadre subordinado à câmera fixa; o estilo teatral na interpretação; a não continuidade da montagem; e a sobreposição de planos, sem intenção narrativa nem contenção (ou “restrição”) do relato¹¹⁴. Depois da Primeira Guerra Mundial começaram a ser utilizados recursos como o da narratividade do espaço, os movimentos de *travelling*, os jogos de campo e contracampo, da montagem em paralelo, que outorgavam coerência, causalidade e continuidade interna à ficção nos parâmetros internacionais. Para David Bordwell (2013), os princípios básicos da prática cinematográfica internacional de perfil *hollywoodiano* se instalaram no mundo todo, quando a maioria dos filmes começou a se basear em uma história, a fazer imperceptíveis as técnicas de montagem e a controlar o público com a clausura completa da narrativa. Porém, a fronteira entre uma pré-história e a história do cinema argentino estabeleceu a utilização do som. Este fator deu ímpeto à indústria que se estruturou em torno dele, acordando o maior interesse dos setores popular. O teatro nacional e o *criollo* tinham grande aceitação social, todavia o público era de quantidade limitada; portanto, quando um espetáculo semelhante ao do teatro conseguiu ser filmado e reproduzido em várias salas a baixos preços, isso fez do produto algo plenamente massivo.

Na tentativa de indagar as mudanças e as continuidades dos modelos narrativos e ampliar os elementos considerados na divisão histórica do cinema argentino, o

¹¹³ Entre 1944 e 1955 se produziram as medidas intervencionistas do peronismo e, entre 1955 e 1983, o panorama era absolutamente irregular e descontínuo com relação às medidas do Estado; a democracia permitiu exibir inúmeros filmes proibidos e abriu o caminho, com financiamento, para diretores que haviam estado proscritos pela ditadura (SCHMOLLER, 2009, p. 25-28).

¹¹⁴ Os filmes mudos norte-americanos, como *Nascimento de uma nação*, de 1915, e *Intolerância*, de 1916, dirigidos por D. W. Griffith, iniciaram um caminho para novas formas fílmicas organizadas em sistemas convencionais.

investigador Claudio España traz à tona as técnicas cinematográficas utilizadas no país e as buscas estéticas dos diretores argentinos, independentemente da repercussão internacional ou dos acasos das bilheterias. Propõe três períodos, que têm sido adotados por muitos pesquisadores; o período mudo, entre 1896 e 1932, contendo os filmes de transição para as técnicas de sonorização óticas¹¹⁵; o período clássico industrial, que se iniciou em 1933, determinado pelo surgimento dos filmes sonoros, até 1956, em que teve início a modernidade fílmica nesse país. À diferença de Di Núbila, sugere situar a modernidade e o cinema de autor, tomando como inflexão o ano de 1956, em que se promulgou a Lei de Cinematografia Nacional na Argentina (ESPAÑA, 2000). Esta periodização está em consonância com a hegemonia do modelo de representação clássico no nível mundial, que se estendeu até meados da década de 50. Para Jacques Aumont (1996, p. 147), a hegemonia do cinema clássico se apoiou em dois pilares: de um lado, na eficácia obtida pelas características de sua narrativa, ocultando o ponto de vista traz a história; e de outro, o pacto ficcional, a aparência de verdade, no ganho de verossimilitude, chamado também o “efeito gênero”.

Da mesma forma que Claudio España, Octavio Getino (2005), Agustín Mahieu (1974), César Maranghello (2005) e Jorge Miguel Couselo (1997)¹¹⁶ têm se interessado por estabelecer critérios de periodização bem fundamentados e vêm desenvolvendo investigações, dando especial atenção ao cinema mudo argentino; estes autores incorporam à questão técnica o debate sociopolítico na periodização cinematográfica e as análises de produtos específicos, aparecidos nos anos 1960, com o surgimento do cinema social, e depois da ditadura militar, enfatizando o cinema de não ficção, pois, “[...] *un análisis crítico de la historia del cine argentino no puede desprenderse de su contorno social y*

¹¹⁵ Durante muito tempo pensou-se que *Muñequitas porteñas* (FERREYRA, 1931) teria sido o primeiro filme sonoro na Argentina, mas, segundo Fernando Peña, a primeira fonografia com cena falada e fundo musical de orquestra por trás foi *El adiós del Unitario* (COMINETTI, 1929), com Neda France e Ned Rocha, hoje restaurada e passada para som digital. Esta fonografia semelhante a *Mosaico Criollo* foi gravada pela S.I.D.E. (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos). Atualmente, as imagens foram transformadas de nitrato a 35 mm., para logo entrar em sincronia. Estreavam-se em 1929 os primeiros longos sonoros norte-americanos e europeus em Buenos Aires.

¹¹⁶ Segundo Larroca (2009), Jorge Miguel Couselo, durante muitas décadas, insistiu em assinalar a importância do que se produziu nesses anos; buscou e reuniu informações dispersas, entrevistas sobreviventes, resgatou filmes e tratou o tema em artigos, dando ênfase ao problema.

económico, de la política y la cultura que se manifiestan dominantes en sus diversos períodos” (MAHIEU, 1974).

Paulo Antonio Paranaguá (2003), enfatizando os estudos do cinema documentário latino-americano, propõe uma periodização inclusiva da Argentina em seu contexto do Cone Sul, destacando com ênfase a industrialização do cinema argentino e mexicano entre 1937- 1949; o predomínio dos cineclubes na década de 50 e entre 1960 e 1969; o despontar do Cinema Novo no Brasil e do Nuevo Cine Argentino, assim como o cinema pós-revolucionário em Cuba; entre 1970 e 1989, as adaptações literárias; e, finalmente, uma mudança-chave na região, após 1990, quando se produziu o esgotamento do apoio por parte do Estado no México, no Brasil, na Argentina e em Cuba, com consequências nas leis audiovisuais na América Latina.

Ocupar-nos-emos da análise das representações fílmicas de tango dança no cinema argentino, considerando dois modelos de representação, o modelo do Drama social urbano e o Drama social folclórico, retomando as informações e os aspectos mais importantes dessas propostas de periodização. Conjuntamente aos fotogramas aqui apresentados, remeteremos o leitor ao material fílmico desenvolvido¹¹⁷ e ao acervo fotográfico anexo a esta pesquisa, para um acompanhamento mais amplo.

¹¹⁷ Disponível em: <http://www.tipicatango.com/cinemaepformance1.html>

PERÍODO MUDO

Nesta seção, tomaremos como objeto sete filmes mudos argentinos¹¹⁸ conservados, para introduzir o problema da dança no contexto sociocultural dos primeiros realizadores; estes formam parte de um momento protoindustrial, entre 1896 e 1932, em que se configuraram as bases dos modelos de representação do Drama social urbano e do Drama social folclórico (LUSNICH, 2007, p. 19), que, com a chegada do som, se tornaram modelos hegemônicos de produção narrativa e espetacular.

Figura 44: Nobreza Gaucha, Capa da Partitura que Canaro dedicou a F. Cairo.



Fonte: www.cinemanacional.com.ar

¹¹⁸ *Nobleza gaucha* (GUNCHE; DE LA PERA, 1915); *Juan sin ropa* (BENOIT, 1919); *La mujer de medianoche* (CAMPOGAGLIANI, 1925); *La vuelta al bulin* (FERREYRA, 1926); *Perdón viejita* (FERREYRA, 1927); *La borrachera del tango* (COMINETI, 1928); *Mosaico Criollo* (IRIBARREN, 1929).

Na primeira década do século XX, o cinema se alinhou ao projeto da classe dominante argentina, que, do ponto de vista da cultura, buscava criar um sentimento de pertença orientado a construir a identidade nacional; isso implicou a exclusão de crítica social e a invisibilização das classes subalternas. Em contrapartida, após o Centenário, uma série de filmes trouxe a crítica política e social e apresentou os vínculos entre a população urbana, o campo e o imigrante. O longa-metragem ficcional *Nobleza Gaucha*, de 1915, um dos poucos filmes resgatados do período, foi dirigido por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de La Pera e Enrique Gunche. A ampla repercussão, os ganhos financeiros obtidos na Argentina e sua exportação à Espanha assentaram as bases de uma incipiente indústria cinematográfica, quebrando a hegemonia que os filmes europeus tinham nas telas da América do Sul.

Os diretores tomaram como modelo estético e criativo a fotografia e os temas da literatura *criollista*; o filme apelou a um forte realismo e desenvolveu o conflito entre as classes sociais no campo e na cidade, com recursos do folhetim e do melodrama. Foram convocados atores famosos do teatro e do circo criollo: Orfilia Rico, Celestino Petray, Julio Scarcella e María Padín, que, segundo Di Núbila (1998, p. 18) tiveram atuações sem exageros. Em uma segunda montagem foram agregados intertítulos extraídos dos poemas do *Martin Fierro* sugerido por José Gonzales Castillo.

Nobleza gaucha narra uma história de amor nobre entre um gaúcho das pampas argentinas e uma jovem camponesa. A jovem é raptada pelo dono da fazenda e patrão do gaúcho, que a leva para a cidade de Buenos Aires e a esconde na sua mansão. O gaúcho, com ajuda de um imigrante italiano, empreende sua viagem para a capital e resgata a jovem. Voltando à fazenda e utilizando as influências na polícia, o patrão o acusa falsamente de *quatreiro* (ladrão de gado). Depois de uma perseguição a cavalo, o patrão termina caindo em um barranco; e, embora o gaúcho tente salvá-lo, o vilão morre.

Para a realização deste filme, Norberto Cairo redigiu um roteiro e logo se associou a Gunche e Martinez de La Pera, que lhe deram assessoria na fotografia, pois ambos participaram da *Sociedade fotográfica argentina de aficionados* e tinham se iniciado

na fotografia trabalhando em conjunto¹¹⁹. Parte do sucesso do filme se deveu, de um lado, à diversidade de paisagens e costumes registrados em cenários com luz natural, exceto o interior da mansão na cidade, e, de outro, à colocação de intertítulos, em uma segunda edição, que lhe valeram uma aceitação massiva. Para esses intertítulos, utilizaram fragmentos de *Martín Fierro*; de *Fausto*, de Estanislao del Campo; e de *Santos Vega*, de Rafael Obligado, que se expõem por vários segundos, dando tempo ao leitor recém-alfabetizado e ao público analfabeto para assistir e comentar (TRANCHINI, 2000, p. 118).

O filme *Nobleza gaucha*, assim como as fotografias do campo de Francisco Ayersa, relacionaram-se tangencialmente com o *Martin Fierro*, através da ideia da opressão do gaúcho argentino. Os diretores – assim como o fotógrafo – construíram um espaço fílmico com imagens documentais e ficcionais (QUARTEROLO, 2013, p. 146). O resgate da cultura *criolla* e a mitologização do gaúcho foram edificados por meio de cenas documentais, como dos trabalhadores na fazenda com o gado, e de cenas ficcionais (encenação construída), entre elas a da camponesa sobre o cavalo, levando chimarrão ao gaúcho; a serenata com o violão; e a do churrasco. Ao mesmo tempo em que se mitifica um passado fundacional situado no mundo rural, apresenta-se o devir desse mundo na era agroexportadora pela qual passava o país. O casarão de campo contrasta com as pobres vivendas dos gaúchos. E, embora o filme apresente uma visão nostálgica do campo, também se problematizam os conflitos e as tensões sociais do momento: o mundo urbano e o rural estão sendo observados, há referências claras à situação do gaúcho oprimido pela exploração de uma sociedade quase feudal (MAHIEU, 1966, p. 19). Exalta-se o progresso modernizador e urbano que causa a agonia desse mundo, em uma luta desigual entre a modernidade capitalista e o sistema econômico que sustentava a tradição rural; entre o automóvel do vilão e o cavalo do gaúcho, perseguindo-o, porque raptou a jovem. Os realizadores exaltam as rédeas de amizade entre os gaúchos, que se estendem agora ao imigrante. O gaúcho e seu amigo italiano viajam a Buenos Aires para resgatar a *china* das mãos do malvado fazendeiro e percorrem essa capital cosmopolita pelos trilhos do

¹¹⁹ Os diretores adquiriram uma câmera cinematográfica Urban. Ambos trabalharam em filmes documentais, como *Las cataratas del iguazú* (GUNCHE; DE LA PERA, 1911). Contratados pelo governo argentino levaram imagens à Exposição Internacional de San Francisco, Califórnia, em 1915.

progresso. Diversas cenas dão conta da modernização, com planos de conjunto: mostram a estação de trens de *Retiro*, o Congresso da Nação, os maravilhosos *travellings* no trem e no tranvia (bondinho), apresentando os caracteres urbanísticos europeus da capital. No filme, o campo argentino está representado pelo *Pericón Nacional*; a dança folclórica foi filmada em um pátio de campo nos exteriores da fazenda *La Armonia*. A cena teve mínimos movimentos de câmara laterais, com a roda coreográfica como eixo.

Figura 45: Gaúcho recitando com seu violão



Fonte: Fotograma de *Nobleza Gaucha*, 1915.

Figura 46: Pericón Nacional



Fonte: Fotograma de *Nobleza Gaucha*, 1915.

Figura 47: Tango no salão Armenonville



Fonte: Fotograma de *Nobleza Gaucha*, 1915.

Figura 48: O gaúcho e seu amigo italiano no bonde



Fonte: Fotograma de *Nobleza Gaucha*, 1915.

No primeiro movimento se deixam ver o estábulo, os cavalos e os músicos tocando violão; o segundo movimento de câmara se justifica pela rápida aparição do patrão, que observa brevemente, mas não intervém na dança e dá as costas ao grupo. No decorrer da coreografia, tem destaque, entre os bailarinos, com roupa típica de campo argentino, um

personagem estrangeiro, vestido de terno – tipo levita –, que tenta seguir com dificuldade os comandos do *pericón* com sua aflita parceira. As sequências tradicionais em duplas e a roda apelam aos giros e contragiros para mudar as posições. O grupo realiza a *cadena* (corrente tomando-se das mãos), o *paseito del campo* (passeio pelo campo), a ponte, o passo valesado, a formação dos *corrales* (rodas de homens e mulheres) e a roda com os lenços brancos em alto, para formar o *pabellón de la patria*. Em duplas confrontadas, improvisam-se *zapateos* (sapateios masculinos) e *zarandeos* (movimentos da saia feminina) semelhantes aos da *chacarera*. A burguesia da cidade está representada neste filme pelo tango dançado no *Armenonville*¹²⁰, primeiro cabaré portenho estilo francês, inaugurado em Buenos Aires em 1912.

Figura 49: Tango dança no Salão Armenonville



Fonte: Foto resgatada de *Nobleza Gaucha*, 1915 (FONTEVECCHIA, 1979)

São valiosas as imagens históricas registradas nesse local, hoje conservadas em mínima parte. Pelos fotogramas que acessamos, conseguimos ter uma mínima noção do estilo de tango que os bailarinos encenaram. As mulheres com chapéu de penas e longos vestidos; os homens de fraque são índices da moda burguesa europeia; a direção dos casais na pista de baile é anti-horária, os cavalheiros avançando e as damas retrocedendo, com o torso

¹²⁰ O Salão Armenonville ficava ao lado do Pabellón de las Rosas (onde atualmente funciona o Canal 7 da televisão pública). Nesses salões atuaram orquestras e figuras do tango, como Greco, Firpo, Arolas, Canaro e Carlos Gardel.

bastante erguido, comparável mais ao tango dançado na França que ao tango dos arrabaldes portenhos.

O braço esquerdo dos cavalheiros, no entanto, eleva pronunciadamente o direito da dama, características do tango argentino nesse período, e, pela fotografia resgatada desta cena, observa-se um casal realizando o pivô¹²¹, necessário para efetuar a dissociação dos membros inferiores. Dos quatro casais na pista de baile, três deles se encontram em sistema H¹²²; entretanto, a dupla de vestido branco realiza o oito à frente, apresentando o sistema V¹²³, utilizado até o exagero pelos bailarinos de tango no cinema mudo mundial, desde Rex Ingram até Rodolfo Valentino. Das mesas, alguns homens aguardam e observam a cena dançante com atenção. O tango reproduzido é liso e estilizado, de abraço fechado, com uma elegância que lhe outorgou a França durante o furor da tangomania, no processo de transculturação em que se perderam muitos gestos e maneiras de dançar primitivas. Nesse sentido, *Nobleza gaucha* mostra como Buenos Aires tinha inclinado seu tango para o formalismo. A pista de baile coloca em evidência aquilo que Rodolfo Dinzel retoma acerca da controvérsia entre forma e conteúdo: o coreógrafo afirma que o estudo profundo das danças populares argentinas revela que as coreografias estão divididas em dois estádios diferenciados: a forma coreográfica e a maneira coreográfica. Forma são os desenhos da dança, figuras e trajetórias imaginárias através dos quais se projeta e desloca o dançarino; a maneira é o modo como são realizados esses desenhos: como se mexe seu corpo, quando desenha no espaço. Nas danças argentinas, em geral, o que determina que se esteja dançando é a forma coreográfica; no tango, ocorre algo inverso: o que determina é um conteúdo transmitido culturalmente, é a maneira:

El tango es una danza improvisada, por lo tanto jamás podrá ser la forma el determinante, puesto que esta no existe. Se va haciendo en el momento de su ejecución. El tango por su improvisación carece de forma potencial. Lo único preestablecido es la posición del abrazo y el recorrido direccional [anti horario en el salón] en el espacio, dos elementos que precisamente no constituyen la forma. [...] De ahí que sostengo que es más importante para bailar un tango, observar una

¹²¹ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Pivô.

¹²² Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Sistema “H”.

¹²³ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Sistema “V”.

correcta manera más que una gran cantidad de elementos de la forma
(DINZEL, 2011, p. 13-14).

Nobleza gaucha pretende, com o pericón e o tango, exaltar a tensão entre as práticas corporais das danças folclóricas – em que prima uma forma coreográfica e que se realizam em plena luz, na vida rural – e a técnica corporal do tango, de casal abraçado, em que prevalece a maneira coreográfica, associada a este novo tipo de dança. Mas essa tensão está ancorada em um olhar idealizado: o tango que se pratica no filme evade aspectos gestuais dos arrabaldes, da cena teatral de circo e dos cortiços de imigrantes. O salão do cabaré Armenonville apresenta um clima estereotipado, sem cortes, quebradas ou brigas, mostrando o produto que passou a ser centro da cultura europeia e se reverteu nos salões de diversão das classes altas portenhas.

Figura 50: Cartaz do filme *Juan sin ropa*



Fonte: www.cinenacional.com

O filme *Juan sin ropa* o *La lucha por la vida*, de 1919, foi dirigido por Georges Benoit¹²⁴ e teve roteiro de José González Castillo. O título e o prelúdio do filme traçam relação com o argumento do livro *Santos Vega*, de Rafael Obligado, em que o *payador* (poeta repentista e cantor) era vencido em um duelo lírico¹²⁵ pelo imigrante Juan sin ropa, símbolo do progresso e do triunfo da civilização. No filme, a dança remete a duas culturas: a dos índios do interior do país, na primeira cena, e as danças folclóricas rurais. O registro

¹²⁴ Ex-operador da casa Gaumont de Paris e da Fox nos Estados Unidos, viajou para a Argentina em 1917, contratado pela Platense Film.

¹²⁵ *La muerte del payador*. OBLIGADO, Rafael. *Santos Vega*.

documentários dos trabalhos no campo foi na fazenda *La laguna*, de San Miguel del Monte, na província de Buenos Aires; as tarefas com o gado, no frigorífico *La negra* (QUARTEROLO, 2009, p. 156).

O argumento narra a história de Juan, gaúcho que viaja à cidade em busca de melhores condições de vida e começa trabalhar em um frigorífico. Pela avareza do dono, transforma-se em líder de uma greve que termina com a repressão da polícia¹²⁶. Enquanto ele foge, Elena, a filha do dono do frigorífico, dá-lhe refúgio no seu carro e ele se apaixona por ela. Juan volta ao campo para fugir das autoridades, ali se torna dirigente agrário e, com outros trabalhadores, resiste aos especuladores no âmbito rural. Juan transforma-se em um importante empresário rural de cereais e chega a ser postulado no parlamento.

As duas primeiras imagens mostram o contraste entre danças aborígenes, não contextualizadas no espaço-tempo, mas pressupomos que se passem no Pampa e nas ruas cheias de automóveis da moderna Buenos Aires. Em seguida, no intertítulo, afirma-se: “*Juan sin ropa es la simbolización diabólica del vencedor de Santos Vega. Es el capital nuevo, el ideal moderno desnudo, que viene a desvirtuar la falsa versión de la indolencia criolla*”¹²⁷. A cena no campo, com um grupo de gaúchos dançando, molda o retorno de Juan, que mostra seus talentos, enlaçando os cavalos na doma. Os gaúchos dançam solos de *malambo*, acompanhados de violão, chamando a atenção do público; e logo, com as mulheres, dançam o *pericón*. Aqui as danças folclóricas são produto de uma sociedade que tenta manter suas tradições, apesar do avanço do modelo agroexportador. As danças aborígenes, brevemente apresentadas no começo do filme, remetem às manifestações de culturas que não sobreviveram às políticas hegemônicas no processo de configuração do Estado nacional argentino. Este filme coloca em relação, por meio da dança, duas culturas argentinas do interior do país; por esse motivo o comentamos, apesar de não mostrar cenas de tango.

¹²⁶ Este filme foi realizado em 1918. Muitas das suas imagens parecem prenunciar as manifestações da Semana Trágica argentina, a partir dos conflitos nos Talleres metalúrgicos de Pedro Vasena, em janeiro de 1919, durante o governo de Irigoyen.

¹²⁷ “*Juan sin ropa* é a simbolização do vencedor de Santos Vega. É o capital, o ideal moderno nu que vem desvirtuar a falsa versão da indolência criolla”.

Figura 51: Dança aborígine



Fonte: Fotograma de *Juan sin ropa*, 1919

Figura 53: Panorâmica dos frigoríficos em Buenos Aires.



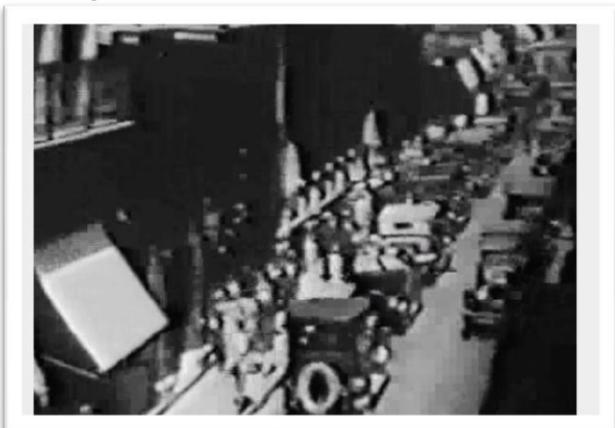
Fonte: Fotograma de *Juan sin ropa*, 1919.

Figura 55: O Payador.



Fonte: Fotograma de *Juan sin ropa*, 1919.

Figura 52: Rua da Buenos Aires moderna



Fonte: Fotograma de *Juan sin ropa*, 1919.

Figura54: Gado no frigorífico portenho.



Fonte: Fotograma de *Juan sin ropa*, 1919.

Figura 56: Pericon Nacional.



Fonte: Fotograma de *Juan sin ropa*, 1919.

Em 1925 o filme mudo, *La mujer de medianoche*, trazia uma curiosa cena de tango dança. Essa coprodução entre Argentina e Brasil foi dirigida por Carlo Campogalliani e produzida por Federico Valle. Um aspecto interessante dessa produção conservada em parte é que, no setor inferior dos fotogramas, se encontra o pentagrama musical para ser interpretado na sala de cinema durante a projeção. Imagens aéreas de Buenos Aires situam o espectador na localização da história, cujo conteúdo se desconhece: os lagos de Palermo, o Monumento aos dois Congressos¹²⁸ e o Congresso Nacional se concatenam, trazendo o tom das *atualidades*. A cena de tango dança transcorre no cais do porto de Buenos Aires: enquanto um grupo de pessoas aguarda, desanimado, um jovem tira uma moça para dançar tango. Um plano conjunto inusitado na época registra sobre o ombro do bailarino o rosto da moça, que olha para ele enquanto ela o abraça para dançar.

Surgem ritmicamente intertítulos na tela, com a letra de um tango canção chamado *Buenos Aires* (1923), de Romero e Jovés, acompanhando os passos de dança:

*Buenos aires la reina del plata,
Buenos aires mi tierra querida;
[...] Y decir toda la vida
Antes morir que olvidarte.*

A coreografia tem um tom fresco e ligeiro, em contraste com o ritmo cadenciado dessa peça musical; os movimentos trazem elementos desse momento histórico, entre os anos 1920 e 30, em que se começava a estabelecer um código da caminhada no tango dança. O abraço de tango está bem estruturado no sistema “H”¹²⁹, e o eixo da dupla “0”¹³⁰ denota não serem pessoas que dançam no cabaré, mas de boa família, talvez imigrantes. Os torsos mantêm um contato justo e necessário para criar entre eles uma conexão que lhes permite improvisar, mas também dançar diante de idosos e crianças.

¹²⁸ O *Monumento a los Dos Congresos* se encontra em frente ao Congreso Nacional em Buenos Aires e foi realizado para a celebração do Centenario da Revolución de Mayo, pelo arquiteto belga Eugenio D' Huicque e pelo escultor J. Lagae. Sobre a plataforma está representada uma alegoria da República Argentina.

¹²⁹ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Sistema “H”.

¹³⁰ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Eixo “0”.

Figura 57: Vista aérea do Congresso Nacional.



Fonte: Fotograma de *La mujer de medianoche*, 1925

Figura 59: Primeiríssimo plano *en plongée* sobre ombro.



Fonte: Fotograma *La mujer de medianoche*, 1925.

Figura 61: Família aguarda no cais



Fonte: Fotograma *La mujer de medianoche*, 1925.

Figura 58: Família aguarda no cais.



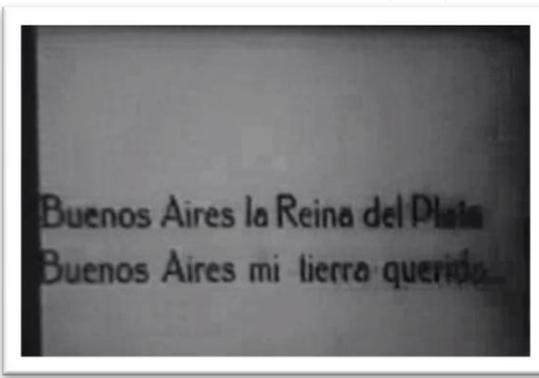
Fonte: Fotograma de *La mujer de medianoche*, 1925.

Figura 60: Tango dança



Fonte: Fotograma *La mujer de medianoche*, 1925.

Figura 62: Intertítulo com letra do tango *Buenos Aires* de Romero e Jovés (1923).



Fonte: Fotograma *La mujer de medianoche*, 1925.

Graças à altura dos braços, a câmera consegue captar o perfil de ambos os dançarinos, dando ênfase ao olhar entre eles. A cadência e as pausas que propõe o bailarino são acentuadas por cortes¹³¹, breves invasões¹³² que realiza com o pé. Observamos leves vaivéns do torso, para transferir o peso da parceira antes da saída em abertura¹³³, e câmbios de frente no espaço reduzido da cena mostram grande domínio da condução. Os *amagues* que realiza o cavalheiro para frente são realizados também pela moça, permitindo que ambos mudem de direção repentinamente, com leves *cunitas*¹³⁴. Caminhadas em diagonal são características do estilo *milonguero*, que permitem ao cavalheiro fazer oitos sem pivô e cruzar¹³⁵ a parceira intempestivamente, em avanço e retrocesso.

A comédia *La vuelta al Bulín*, dirigida por José Ferreyra, foi realizada em 1926. Este curta de 20 minutos havia sido concebido para o espetáculo de variedades de seu protagonista, o ator Albaro Escobar. A história transcorre no bairro de *La Boca* e recria com humor o tango *La vuelta al bulin*, de Pascual Contursi e José Martinez, que Gardel gravou em 1919. Segundo José Miguel Couselo (1977, p. 1.299), Ferreyra retrata, em uma linguagem cinematográfica que ele mesmo cria – a partir de seus conhecimentos em pintura e cenografia –, lugares, situações e personagens do tango, com a virtude de incorporar uma visão plástica que assimila, na materialidade da imagem, os produtos musicais do tango como motivos “não exclusivamente” ilustrativos ou de atração. Pulguita é uma moça do bairro pobre que decide abandonar seu marido apelidado *Mucha espuma* (Albaro Escobar) – cansada de seus alardes de malandro –, para entregar-se ao sedutor *Laucha colorada*, que a convida a viver no centro da cidade, com suas noites de cabaré, *champagne* e vestidos de seda. Entre borrifos de fumaça, o animado cabaré abriga um público de alto nível social, que dança graciosamente pelo salão de baile. Uma orquestra de tango acompanha as duplas e se eleva por trás das últimas mesas do salão; conta com um piano, dois *bandoneones* e dois violinos.

¹³¹ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Corte.

¹³² Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Invasões.

¹³³ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Abertura.

¹³⁴ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: A “Cunita”.

¹³⁵ Vide, em Anexos, Estudo fotográfico, Figura: Cruze.

Figura 63: Tango dança.



Fonte: Fotograma de *La vuelta al Bulín*, 1926.

Figura 64: Tango dança. Oito cortado



Fonte: Fotograma de *La vuelta al Bulín*, 1926.

Figura 65: Tango dança.



Fonte: Fotograma de *La vuelta al Bulín*, 1926.

Figura 66: Orquestra Típica de Tango



Fonte: Fotograma de *La vuelta al Bulín*, 1926.

A câmera de Ferreyra, à altura da orquestra, serve-se das colunas e das linhas das molduras na parede para criar um espaço requintado e maximizar a profundidade no espaço. Em alguns momentos, a câmera afastada mostra a dança de uma perspectiva alta, não muito comum nesse período do cinema argentino. Enquanto o pianista fica escondido, Ferreyra ilumina, no fundo da cena, um personagem em pé, enigmático, que parece observar os casais dançando; também deixa escuras as costas dos que estão sentados mais perto da câmera. O espelho reflete a enorme luminária que escapa ao ângulo direto da câmera. O primeiro casal que dança o faz em estilo liso, sem adornos, mas com *amagues*,

cunitas e *ocho cortado*, produzindo o *cruze* dos pés da parceira. Longe da pista de baile, o cafetão repassa dinheiro para uma moça, mas, quando Pulguita se senta, ele a maltrata e ela reclama, ironicamente, do ambiente tão limpo e sem barulho desse salão em que na verdade não está ganhando o que esperava. Na cena seguinte, quando começa a tocar a orquestra, vários homens se levantam das mesas para convidar para dançar. Uma das tradições que caracteriza os tangueros a partir dessa época era tirar para dançar com o gesto da cabeça, sem se acercar da parceira antes que ela desse prévia aceitação, com outro gesto de aprovação e conformidade. O afastamento da câmara do centro da cena condiz com a pretensão do filme de desmerecer a vida do bordel e do tango, uma espécie de moral com humor contra as *milonguitas*, mulheres que começam a liberar-se a partir dos anos 1920, para viver de maneira mais independente. Pulguita percebe que não recebe o que esperava trabalhando como dançarina e retorna ao *bulín* que é seu lar; um quarto pobre todo bagunçado. Ali está Mucha Espuma, que, apesar de malandro, tem um viés bondoso e a aceita de volta.

O drama *Perdón Viejita* foi realizado por Ferreyra um ano depois, com a atuação de María Turganova, Floricel Vidal, Stella Maris, Ermete Meliante, Albaro Escobar, Mario Zappa e Luis Moresco. A trama gira em redor de uma família de classe baixa: Camila, mãe de dois filhos – Carlos, um ex-ladrão reformado e operário fabril, e Elena, uma jovem cortejada por diversos homens. Carlos conhece Nora em um parque e a leva a seu lar, para tirá-la da má vida que levava como prostituta e cantora de um bar noturno manejado pelo Gavilán. Nora percebe que a irmã de Carlos, Elena, está sendo seduzida por um homem de baixa moral e pede a ele que se afaste. O pretendente tinha dado um anel a Elena, mas, depois das exigências de Nora, denuncia na polícia o paradeiro do anel, que, na verdade, tinha sido roubado. Nora assume a responsabilidade pelo anel, para não fazer sofrer a mãe de Carlos pelos erros de Elena; sai da casa de Dona Camila e volta a cantar no bar noturno. Quando Carlos vai buscá-la no bar, Gavilán o ataca e Nora recebe um disparo. Um intertítulo descreve as queixas sonoras do melancólico *bandoneon*, que choram em um tango a dor das almas torturadas pelo destino: “*Y los rezongos de un*

melancólico bandoneón, lloraron en un tango el dolor de las almas torturadas por el destino”.

Em *Perdón Viejita* irrompe a problemática da família desenvolvida a partir do interior da casa pobre até um novo espaço que se incorpora à cinematografia argentina, o subúrbio urbano. O espaço fílmico do bar noturno propõe um subsolo; Ferreyra cria uma perspectiva com barras de madeira que confluem no palco, para reforçar a sensação de profundidade; no ponto de fuga está Nora, que recebe destaque graças à iluminação. Os intertítulos ressaltam a voz de matizes tristes, parecendo, às vezes, lamentos e, outras vezes, orações.

Figura 67: Orquestra de tango.



Fonte: Fotograma *Perdon viejita*, 1927

Figura 68: Nora cantando com violão.



Fonte: Fotograma *Perdon viejita*, 1927.

Este filme, que não possui imagens de baile, apresenta o clima vivenciado nos bares de Buenos Aires com o desenvolvimento da indústria fonográfica, que permite à música circular por fora do circuito hegemônico da dança. O hábito de escutar discos e orquestras se populariza. Após 1917, com o surgimento do tango canção, e a partir de 1918, com a conformação do sexteto típico (SIERRA, 1997, p. 56), bifurcam-se as manifestações do tango e crescem amplamente.

Figura 69: Orquestra de tango no rádio



Fonte: Fotograma de *La Borrachera del tango*, 1928

Figura 70: Sintonizando o rádio para dançar



Fonte: Fotograma de *La Borrachera del tango*, 1928.

Figura 71: O abraço de tango



Fonte: Fotograma de *La Borrachera del tango*, 1928.

Figura 72: Baile de tango animado pelo rádio



Fonte: Fotograma de *La Borrachera del tango*, 1928.

Outra classe social advém em *La borrachera del tango*, de Edmo Cominetti, estreada em 1928. Este filme mudo foi restaurado pela Funarte no Brasil em 1998. Baseado no sainete de Elias Alippi e Carlos Schaeffer Gallo, tinha entre seus atores Nedda Francy, Eduardo Morera, Felipe Farah, Carlos Dux, Siches de Alarcón, Elena Guido, Alicia Vignoli e as irmãs Elena e Haydee Bozán. O conflito se desenvolve no seio de uma família burguesa: um dos filhos do casal perambula pelos cabarés de Buenos Aires e o outro é um

engenheiro, lutando para conquistar um futuro. Convive com a família uma jovem órfã, com quem o irmão mais desleixado tem um romance, mas ele a abandona por uma moça que gosta da noite.

Durante uma festa animada pelo som do rádio, os casais dançam *foxtrot*; no meio da buzina do rádio, em superposição, aparece primeiro a imagem da orquestra de *jazz*; e logo a imagem da orquestra típica tocando tango, com um intertítulo que anuncia: “*Tango!, Tango!*”, criando uma mudança de dinâmica na pista de baile, quando todos se abraçam e caminham cadenciadamente. O filme foi divulgado como “Una película nacional que no parece nacional” enquanto o andamento do tango contesta o pressuposto de que é essa era uma dança vírus que contagia as pessoas (como se descrevia a dança nos Estados Unidos). O irmão bom, o engenheiro, para apaziguar a dor da moça e dos pais, leva-os morar no campo, onde trabalha na nova usina hidroelétrica. Propõe casamento à jovem, mas, seu irmão reaparece, arrependido, e se casa com a garota.

Figura 73: Malambo dançado por Giménez e Suárez.



Fonte: Fotograma *Mosaico criollo*, 1929.

Figura 74: *Botarate* cantada por Anita Palmiero.



Fonte: Fotograma *Mosaico criollo*, 1929.

Descrita como uma revista musical filmada, *Mosaico criollo*, de 1929, foi dirigido aparentemente por Ydibarren¹³⁶; alternavam-se diversas atrações já populares em Buenos Aires. Segundo Fernando M. Peña, cumpria o objetivo de acercar do grande público a voz e a imagem dos artistas popularizados pelo rádio. Foi filmado em um galpão de propriedade de Alfredo Murúa e sonorizado por meio de um sistema que ele inventou. As cenas musicais que se sucedem são *Triste está mi rancho*, cantado por Joaquina Carreras; *Malambo*, dançado por Giménez e Suárez (“*genuinos bailarines norteños*”); tango improvisado em piano por Julio Perceval; e *Botarate*, que, interpretado por Anita Palmiero, a convertia, involuntariamente, na primeira cantora de tango do cinema argentino.

Em 1930 Carlos Gardel filmou uma série de musicais dirigidos por Eduardo Morera e produzidos por Federico Valle associado com Francisco Canaro. Estes curtas tinham breves argumentos vinculados às letras dos tangos ou diretamente Gardel encenava para a câmera. *El carretero* (1930), *¡Leguisamo solo!* (1930), *Padrino pelao* (1930), *Yira Yira* (1930), *Mano a mano* (1930), *Canchero* (1930), *El quinielero* (1930), *Tengo miedo* (1930), *Enfundá la mandolina* (1930), *Añoranzas*(1930), *Viejo smoking* (1930), *Rosas de otoño* (1930). Apelando ao sistema *Movietone*, o produto foi “discretamente satisfatório”, trazendo um Gardel insólito e engraçado (COUSELO, 1977, p. 1307). Em 1931, Gardel iniciou em Paris e nos Estados Unidos sua carreira, truncada pela sua repentina morte. Di Núbila comenta que um fator que contribuiu definitivamente a popularizar o cinema sonoro argentino foi a série de filmes realizados por Gardel para Paramount, quase todos com diretores e elenco estrangeiro, mas com um ar tipicamente argentino.

Como afirma Cláudio España (2000), o cinema industrial na Argentina não nasceu dos tradicionais gêneros, mas foi se afirmando pouco a pouco, até se acercar do drama, da comédia ou de uma espécie de mistura recorrente de ambas. Contudo, aquilo que o afirmou como verdadeiro espetáculo de massa foi a chegada do cinema sonoro. No filme estadunidense, *The jazz singer* (1927), Al Jolson endereçou à plateia algumas palavras, que

¹³⁶ “Los títulos acreditan como director al músico vasco Eleuterio Ydibarren, si bien algunos historiadores opinan que pudo haber dirigido el film Roberto Guidi, aunque no se conservan pruebas fehacientes” (PEÑA, 2010). Segundo o historiador Lautaro Kaller, Ydibarren era um músico de jazz de origen navarro (Espanha), conhecido porque Gardel gravou seu tango “*Chinita*”, com letra de Carrera Sotelo.

foram registradas em disco (sistema Vitaphone), produto de diversas experimentações possíveis graças à criação da válvula em 1925. Mas o aperfeiçoamento do método possibilitou registrar o som oticamente, em um sistema que recebeu o nome de Movietone: um sistema único, que gravava sincronicamente na película, produzindo a interdependência de imagem e som (*single system*). O avanço, porém, não permitia a edição independente de som e de imagem, o que só ocorreria nos alvares de 1933. A edição sonora independente foi possível graças ao emprego de duas séries paralelas, som/imagem (*double system*), utilizada pela primeira vez no filme *King Kong* (COOPER; SCHOEDSACK,1933).

PERÍODO CLÁSICO

Figura 75: Cartaz do Filme *Tango!* Moglia Barth, 1933



Fonte: www.cinenacional.com

Houve várias tentativas de sonorização, na Argentina, com sistema Vitaphone: o musical *Mosaico criollo*, de Ydibarren, *La canción del gaucho*, *El cantar de mi ciudad* e *Muñequitas porteñas*, de Ferreyra, além dos curtas musicais cantados por Carlos Gardel e dirigidos por Morera em 1930. Todos realizados com câmeras sem blindagem contra os ruídos e com tom bastante artesanal.

Dentro del cine argentino ese período de cambios, guerra de patentes, paulatinas transformaciones de lenguaje, se tradujo, en un simple y directo fenómeno de reactivación. El modesto cine de entonces aplastado por la desigual competencia del arte mudo extranjero, encontraba la posibilidad de hablar al pueblo en su propio idioma. Y cantar su musica: el tango (MAHIEU, 1974, p. 26)

O primeiro filme sonoro projetado na Argentina foi o espanhol *La divina dama* (1929), coprotagonizado por Victor Varconi e Corinne Griffith; rapidamente, em 1933, lançou-se o primeiro filme sonoro argentino estreado comercialmente: *Tango!*, dirigido por Luis Moglia Barth para Argentina Sono Film, que tinha realizado, em 1932, *Consejo de tango*, mas nunca foi estreado. Moglia Barth era publicitário e editor, acostumado a adaptar filmes europeus, colocando intertítulos em castelhano. Apresentou um plano de trabalho a Angel Mentasti, naquele momento gerente de distribuição da Argentina Sono Film: reunir capital e gerar, pelo menos, três filmes, que foram: *Tango*, *Dancing* e *Riachuelo*. Esse programa comercial perseguia o ideal de industrialização e estava sendo traçado em nível mundial.

Esse modelo de produção e de representação industrial seguido pelo cinema na segunda década do século XX se tornou hegemônico e vigorou até os anos 1950 e 1960 (BURCH, 1991), tendo sido também adotado, com clara variante local, na Argentina. Essas variantes estiveram regradas por duas categorias operantes no período nomeado clássico industrial desse país: a categoria de *drama social-folclórico*¹³⁷ e a de *drama social urbano*, que se impuseram como modelos narrativos hegemônicos (LUSNICH; DI NÚBILA). Segundo Getino (2005, p. 144),

La "comedia musical" en el cine argentino, como la "ranchera" en el mexicano o la "chanchada" en Brasil, tienen sus orígenes cinematográficos en la narrativa genérica diseñada en Europa o en los EE.UU., pero incorpora elementos de la cultura y de los procesos de autorreconocimiento de cada país, lo que los hace fácilmente distinguibles entre sí.

¹³⁷ Estes são alguns dos filmes e os diretores representantes desse formato: *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) – filme épico, sua história se desenvolve em torno das guerras gaúchas de Güemes, na província de Salta, durante o período da Independência argentina; *Pampa bárbara* (Lucas Demare e Hugo Fregonese, 1945) – representa a vida nos fortes na fronteira argentina no século XIX; *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938) – com elementos da comédia e do melodrama, narra a luta entre os agricultores do pampa, os sistemas de trens manejados pelos ingleses e os empresários rurais; *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) – filme baseado no conto de Horacio Quiroga, narra a história da exploração dos coletores de erva-mate no Alto Paraná; *Surcos de sangre* (Hugo del Carril, 1950) – um melodrama situado na região rural, com os conflitos na sociedade de classes; *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952) – um filme que se tornou modelo da denúncia social na Argentina, assim como *Prisioneros de la tierra*, baseado no romance *El río oscuro*, de Alfredo Varela.

Moglia Barth estrategicamente convocou para *Tango!* as atrizes-cantoras mais populares da Argentina: Tita Merello e Libertad Lamarque e as cantoras Mercedes Simone e Azucena Maizani. Atuam Alberto Gómez, Luis Sandrini e Pepe Árias, entre outros; as orquestras de Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Edgardo Donato, Pedro Maffia, Juan Darienzo e Ponzio-Bazan. O filme desenvolve a estrutura de uma *cabalgata*, cujo formato designa a representação alternada de diversas canções, músicas e danças sobre uma história. Manteve-se, apesar do som ótico, o recurso dos intertítulos transparentes em momentos diversos, quando o tango muda de cenário, apoiado na história; dos arrabaldes lindando o Riachuelo, em Buenos Aires, para a Tour Eiffel, em Paris e as ruas da Broadway, nos Estados Unidos.

Além de cantores e orquestras famosas, Moglia Barth outorgou atenção ao tango dança e convocou o famoso dançarino José Ovídio (Benito) Bianquet, “*El Cachafaz*”, que, contudo, não apareceu nos créditos do filme. A primeira cena de baile se representa em um cortiço de italianos. A orquestra típica anima a *milonga* e interpreta o tango *Don Juan* (PONZIO; PODESTÀ, 1910) para um grupo de dançarinos; entre os figurantes do baile aparece uma dançarina negra e, logo, Tita Merelo, que dança tango com Alberto Gómez.

El Cachafaz se destaca do grupo pela postura inclinada¹³⁸ sobre sua parceira, Carmen Calderón, com quem depois realiza a *performance* do tango *El Entreriano*¹³⁹ (MENDIZÁVAL, 1897). No início da *performance*, o público se encontra em uma roda em redor do casal, e o personagem italiano avança para olhar de perto os pés dos bailarinos. *El Cachafaz* olha para o violinista, sinalizando para iniciar a dança.

¹³⁸ Bianquet, para se destacar do grupo de figurantes no baile grupal, recorre a uma postura inclinada estilo *orillero*, mas, quando realiza sua *performance*, o eixo do casal volta a “0”.

¹³⁹ Tango do pianista Rosendo Mendizábal, estreado em 1897 e considerado, pela sua estrutura musical, um dos primeiros tangos.

Figura 76: Inclinação do torso no tango



Fonte: Fotograma *Tango!*, 1933.

Figura 77: Preparação do abraço



Fonte: Fotograma *Tango!*, 1933.

Figura 78: Saída lateral



Fonte 80: Fotograma *Tango!*, 1933.

Figura 79: Contraluz destaca a resolução na linha de baile



Fonte 81: Fotograma *Tango!*, 1933.

Figura: Boleos femininos



Fonte 82: Fotograma *Tango!*, 1933.

Figura : O cruze feminino



Fonte 83: Fotograma *Tango!*, 1933.

Esta performance apresenta uma sequência de movimentos desenvolvidos para a câmera, sem alterar a forma do abraço fechado. Isso implicou que Bianquet colocasse taticamente a sua parceira de lado, mudando também a forma de se tomarem as mãos, habitual no tango, para levantar apenas o braço dela, sustentando os dedos, tudo em prol de dar enquadramento ao rosto dele e de impedir que ela interfira na encenação. E a cena se constrói através de um espaço frontal para a dança, chegando a ser um plano *à la* francesa (BORDWELL, 2013, p. 234), quando se cortam os pés dos dançarinos; eles desenvolvem uma caminhada que os acerca demais da câmera, enquanto esta produz breves movimentos laterais para seguir o casal, mas não consegue recuar. O olhar dos dançarinos e do público está no chão, nos pés dos *performers*, mas o foco da cena está no processo de condução da dança, no abraço e na liberdade da pelve de Calderón. Dentro do estilo milonguero, *El Cachafaz* produz uma dança sobre seus metatarsos, que parecem escorregar entre *amagues*, cortes, suspensões e *cruzes* da sua parceira sem pivô; todos os componentes de um repertório que ele inventa são passíveis de serem desenvolvidos por afiados bailarinos. A sequência pode ser descrita a partir do momento em que o corpo de Bianquet se encontra de costas para a câmera, realizando o processo de “conexão do abraço”, enquanto ela se inclina com a intenção para frente e adorna com a perna livre; logo se realiza uma saída lateral (abertura); um avanço com dissociação; a parada, permitindo a Calderón adornar com *boleo*, jogos de avanços e retrocessos que apresentam a forma portenha de caminhar em diagonais controladas, e um famoso *boleo* de Bianquet, patada que chega até a cintura de Calderón, mas que termina sendo registrada como um plano médio e sai do enquadramento. Após esse destaque pessoal masculino, passa-se ao destaque para a parceira: uma suspensão deixa recair todo o peso sobre a perna direita de Calderón e permite que ela eleve sua esquerda, acariciando levemente a perna do cavalheiro. O final da encenação traz deslocamentos com pequenos saltinhos conduzidos e controlados, em que o casal muda a direção (segundo o sentido anti-horário da pista de baile), há um dos pés da mulher e a suspensão, que detém a parceira com uma parada, para reintroduzir os demais bailarinos, ativando novamente o baile grupal.

As restantes cenas de tango dança no filme remetem a milongas com orquestras em bares de Buenos Aires, salões de Paris e Nova York, mostrando o sucesso mundial do tango. O filme inicia um caminho de grandes produções, fortemente marcadas pela canção, pela música e pela dança.

Figura 84: *Boleo* masculino



Fonte: Fotograma *Tango!*, 1933

Figura 85: *Boleo* masculino



Fonte: Estudo fotográfico.

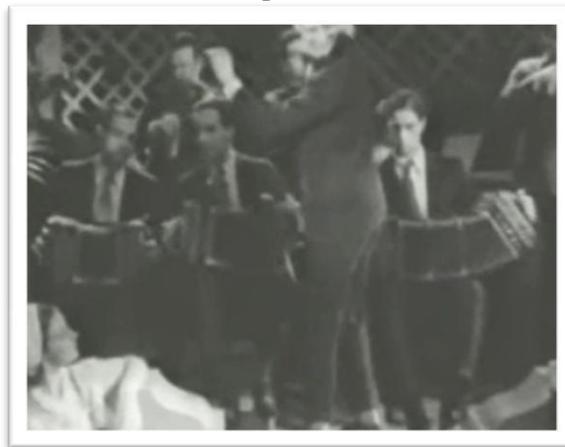
Em seguida, aparece *Los tres berretines* (1933), dirigido por Susini, produto inaugural do Estudio Lumiton, erigido à imagem e semelhança dos estúdios de Hollywood, com a participação de Luis Arata, Luiz Sandrini, Luisa Vehil, entre outros. A história é uma adaptação de um sainete homônimo e trata das três paixões (*berretines*) de uma família de imigrantes com desejos de acender socialmente: um dos filhos tem o *berretin* do futebol; outro, o do tango; e a mulher, do imigrante do cinema. A menção a estas três práticas nascentes antecipa a importância que adquirirão na cultura de massa argentina nos anos seguintes. Como bandoneonista da orquestra Focile-Marafioti, aparece um jovem, Anibal Troilo, animando a *milonga*.

Figura 86: Orquestra dominando a cena da milonga



Fonte: Fotograma de *Los três berretines*, 1933.

Figura 87: O filho de imigrante dirige sua própria orquestra



Fonte: Fotograma de *Los três berretines*, 1933.

Figura 88: A milonga



Fonte: Fotograma de *Los três berretines*, 1933.

Este filme apresenta exteriores de Buenos Aires prévios à utilização do *back projecting*; oferece uma ilusão de uniformidade no seu naturalismo fotográfico e no resgate das formas de falar dos argentinos. As sequências de tango dança e das orquestras na *milonga* trazem um jogo de campo e contracampo, como se a orquestra fosse olhada pelos bailarinos, e os bailarinos, pelos integrantes da orquestra. Na pista de baile, o rigor da caminhada anti-horária e o abraço estilo argentino.

Figura 89: Corpo de Baile também canta



Fonte: Fotograma de *Las noches de Buenos Aires*, 1935

Figura 91: Tita Merello bailando com requebros



Fonte: Fotograma de *Las noches de Buenos Aires*, 1935

Figura 90: Tita Merello dançando tango



Fonte: Fotograma de *Las noches de Buenos Aires*, 1935

Figura 92: O Giro



Fonte: Fotograma de *Las noches de Buenos Aires*, 1935

No mesmo Estúdio, a dança toma a cena com Romero em *Las noches de Buenos Aires* (1935), seu primeiro filme. Romero havia participado em Paris como assistente de direção de Millar na rodagem de *Las luces de Buenos Aires* (1931), para a Paramount, cuja estrela principal foi Carlos Gardel. Romero foi compositor de letras de tangos, obras teatrais e um dos diretores mais prolíficos do cinema argentino, com 53 filmes, muitos deles musicais. Sua chegada ao Lunitón possibilitou uma mescla dos típicos argumentos das comédias e dos *gansters* de Hollywood, adequada à mentalidade rio-platense; essa mistura lhe gerou críticas, como a de populista. No entanto, na sua obra

emergem muitos dos valores e ideias próprias da sociedade argentina e suas instituições (CIRIA, 1995, p. 268).

Em *Las noches de Buenos Aires* inicia-se sua forte exaltação do espetáculo portenho com personagens interpretados por Tita Merello, Francisco Ochoa, Irma Córdoba e Guillermo Pedemonte, entre outros.

Na cena que representa o musical de teatro, Tita Merello canta o tango *Las noches de Buenos Aires*; a orquestra, no fosso, libera o palco para que os atores que cantam e dançam sejam acompanhados por um “corpo de baile”. Romero coloca 25 violões e 12 casais de tango em cena, em arquibancadas concêntricas ao “farolito”, símbolo da esquina nas noites de Buenos Aires antes da chegada da eletricidade. Diversos ângulos acompanham a pretendida dinâmica do teatro de revista. A representação da dança se inicia com um plano geral de ambientação que não mostra o público no teatro, pois, enquanto Merello canta, diversas imagens de Buenos Aires se superpõem à sua performance: a menina dormindo na rua, os cartazes de teatros e cinemas iluminados, a prostituta, etc. Quando seu parceiro entra em cena, do lado esquerdo do palco, dança com Merello uma coreografia construída a partir da montagem de diversos planos: o primeiro, iniciando a dança com uma caminhada – com um lado do casal fechado para o público –, em que o cavalheiro deve andar de costas. Esse problema técnico, que remete ao pouco aproveitamento do espaço, teria sido resolvido, se o bailarino entrasse em cena pela direita do palco; o diretor resolve a situação, inserindo um avanço dos bailarinos para câmera, o que evita a sensação de descontinuidade, mas também causa a saída do quadro. O corpo de baile forma duplas de tango, moldando o casal, que mostra certa agilidade na dança, eslocando-se com graça para ambos os lados do farol; a saia de Tita Merello, com um grande corte, permite à cantora fazer a *sentadita* e mostrar sua perna, agradando o público. Romero leva para tela o final coreográfico construído também por uma montagem do casal em pose estática.

Em *Los muchachos de antes no usaban gomina*, de 1937, Romero realiza a abertura do filme com o seguinte intertítulo introdutório:

Una evocación del Buenos Aires de antaño, de la naciente gran urbe moderna de principios de siglo, tan llena de recuerdos para los que la conocieron, y de sugerencias para quienes vinieron después... Costumbres, relaciones familiares, psicología del pueblo... Todo se há trasformado enormemente, para bien: dicen las nuevas generaciones; para mal: dicen como siempre los viejos... Ese contraste entre la ciudad romantica de ayer y la metrópoli cosmopolita de hoy es lo que hemos intentado destacar em este film puramente argentino.

O filme é uma adaptação de comédia homônima que tinha sido interpretada com sucesso no teatro. A história se situa em 1906, no aniversário de 25 anos de Alberto. Nessa ceia familiar, encontram-se as oposições com relação ao tango: para a mãe de Alberto, o tango é uma dança imoral, que causa asco às pessoas decentes, enquanto Alberto contesta que o tango, com o tempo, poderá entrar na moda e ser dançado por todos.

Figura 93: Oitos atrás



Fonte: Fotograma de Los muchachos de antes no usaban gomina, 1937

Figura 94: Doble Gancho



Fonte: Fotograma de Los muchachos de antes no usaban gomina, 1937

Apesar da negativa do pai, Alberto e seu amigo, El Mocho, escapam para festejar em “Lo de Handsen”, bar do bairro de Palermo, em Buenos Aires, onde se dança tango. Surge um personagem mítico, *La rubia Mirella*, por quem Alberto se apaixona, mas deve desistir dela em prol de Camila, jovem indicada para o casamento, com quem forma família tradicional e tem filhos. Diversas situações fazem que Alberto e Mirella se encontrem e desencontrem durante suas vidas.

Romero e a Lunitón pedem a Ricardo Conord para reconstruir o bar para a filmagem, o que deu ao filme grande sucesso. Em plena noite de tango, abrem-se as portas

do bar Handsen ao que chegam diversos os carros com fregueses. As mulheres, após um empurrão na pista de baile, protagonizam uma cena de briga com uma linguagem masculinizada, representando as bravas tangueriras das noites portenhas.

A cena de tango dança foi realizada por um casal de bailarinos não famosos. O casal desenvolve sua performance com o abraço fechado e em uma linha que atravessa a pista de baile. Enquanto eles dançam, utilizando uma estratégia de ida e volta por essa linha, os figurantes circulam atrás, gerando duas cenas coreográficas independentes: uma cena de tango estilo liso dos figurantes e outra, em que o casal destacado dança com cortes e quebradas. O repertório da dupla é amplo; oitos à frente femininos com *boleos* masculinos, retrocessos do cavalheiro (isso não é tão habitual no tango de salão), giros femininos e *boleos* e castigadas masculinas, corridas em retrocesso e agachadas, pulinhos, suspensões, patada feminina à frente e *boleos* atrás, vaivéns de espera da variação, soltada do abraço e giros individuais, sentada para ambos os lados. A câmera não mostra os pés dos bailarinos e mantém a abordagem estilo frontal. O cavalheiro sabe como mostrar sua parceira, abrindo um ângulo entre os corpos; contudo, o figurino feminino da época, com rigoroso chapéu e saia longa, tira o brilho da performance feminina.

O filme *Melodias porteñas* (1937), dirigido por Moglia Barth, contou com a participação de Rosita Contreras, Enrique Santos Discépolo, Marcos Claplan, Amanda Ledesma, entre outros, e com as orquestras de Santa Paula Serenaders e Juan D'Arienzo. Colocam-se em destaque os empecilhos do ambiente de produção de rádio, contratos e clientes, revelando os registros e as transmissões ao vivo nos estúdios radiofônicos; as cenas com as *big bands* que faziam sucesso na Argentina e a famosa cena da Orquestra típica de tango ao ar livre, sob a direção de D'Arienzo, que interpreta *Melodia porteña* (Santos Discépolo), enquanto as duplas dançam tango no coreto do parque. Mostra o massivo do tango e a legitimação do tango de salão.

Figura 95: Orquestra de Juan D´Arienzo



Fonte: Fotograma de *Melodias porteñas*, 1937.

Figura 96: Orquestra de Juan D´Arienzo



Fonte: Fotograma de *Melodias porteñas*, 1937.

Figura 97: Milonga



Fonte: Fotograma de *Melodias porteñas*, 1937.

Figura 98: Dança campestre



Fonte: Fotograma de *Melodias porteñas*, 1937.

O filme é tomado pelo ritmo de *jazz* e por um corpo de baile que realiza deslocamentos coreográficos pelo parque, moças brincam em balanços com flores, nas fontes com água; em grupos, de mãos dadas, os jovens passam pela pequena ponte sobre as lagoas de Palermo em Buenos Aires.

Em *Carnaval de antaño* (1940), de Manuel Romero, a situação é algo diferente. O diretor convoca o ator Florencio Parravicini e os cantores Sofia Bozán e Charlo. Uma

moça *milonguera* (Olmos) abandona seu namorado (Charlo), para se entregar à noite e ao tango. Trinta anos depois, voltam a se encontrar, tendo ele triunfado na vida e ela, caído em desgraça. A diversidade cultural das tradições argentinas está disposta nos blocos de carnaval que percorrem as ruas da Buenos Aires de 1912: blocos de marinheiros, espanhóis, italianos, negros *candombeiros*, gaúchos dos pampas, e inúmeros personagens e fantasias desfilam entre o barulho e as grinaldas que abrem o filme.

Figura 99: Salão Armenonville



Fonte: Fotograma de *Carnaval de Antaño*, 1940

Figura 100: El Cachagaz e Sofia Bozan Armenonville



Fonte: Fotograma de *Carnaval de Antaño*, 1940

Na cinematografia argentina há uma constante recorrência da questão da origem do tango e sua relação com as influências negras, o que leva a muitos estereótipos na cena do carnaval: figurinos que misturam tradições caribenhas, sul-africanas, chapéus com frutas, etc. Os negros nunca tiveram papéis de grande importância no cinema argentino; atores negros participam, em geral, de quadros de *candombe* associados ao carnaval rioplatense ou como figurantes em bailes e outros personagens menores, como por exemplo, em *Tango!* (Moglia Barth, 1933); *El ídolo del tango* (Canziani, 1949), *La historia del tango* (Romero, 1949), *Ritmo, Amor y Picardia* (Carreras, 1954), etc. E, em que pese que o cinema argentino se esforce por mostrar as origens negras do tango, não há remissão à música negra acadêmica, que teve enorme participação documentada na Argentina.

Figura 101: Matéria. *Carnaval de Antaño* rememora a vida dos primeiros anos de 1900



Fonte: *Revista Cine Argentino*, 1940.

Sofia Bozán e *El Cachafaz* apresentam o tango dança como parte de uma cena de cabaré; em verdade, a estrela tenta seguir o bailarino, que realiza os característicos passos que o fizeram famoso. No espaço reduzido do palco, realizam breves caminhadas adornadas pelos pés dele, oitos, *amagues*, cortes e a famosa patada envolvendo a pelve da parceira. Di Núbila observa que a dança começa a ficar fora do cinema argentino; não existem estrelas fora das aparições de Bianquet. O grande bailarino Tito Lusiardo teve poucas aparições; as telas de cinema eram assexuadas e pararam de dialogar com o tango dança por um tempo (DI NUBILA, 1998, p. 305). Na *Revista Cine Argentino*, as fotos e os comentários do filme ocultam a grande produção de Romero. O espetáculo carnavalesco teve críticas medianas, apesar da extensão das cenas e do investimento, mas o filme apelou às estrelas da canção.

Em *La cabalgata del circo* (1945)¹⁴⁰, Mário Soficci evoca a história e a criação do circo *criollo* em um período que abarca de 1880 a 1930. Os avatares da vida nômade desses primeiros atores são mostrados com riqueza e agradáveis atuações. Libertad

¹⁴⁰ Este filme faz parte dos dezoito longas restaurados em 2013 na Argentina.

Lamarque, Hugo del Carril, José Olarra, Eva Duarte, em sua face de atriz, entre outros. Teve Ralph Papier na direção de arte. Soffici mostra os formatos do espetáculo rio-platense com cuidado e sem maquiagem. Das arenas do circo ao espetáculo teatral, da pantomima ao roteiro falado, canções espanholas, *milongas cuarteleras* (dos quartéis) e ritmos folclóricos argentinos. A cena do final de festa com o *pericón* retoma as lembranças da família Podestá.

Figura 102: Representação do *Pericón* dançado pela Companhia Podestá



Fonte: Fotograma de *La cabalgata del circo*, 1945.

O multifacetado Hugo del Carril canta na peça teatral representada já em palco italiano e, ao lado do órgão, dança tango com Libertad Lamarque, com uma dinâmica que homenageia a postura e os adornos masculinos de *El Cachafaz*. Nessa cena, Soffici traz a divisão que se realizava no público entre as classes sociais; depois de certas provocações, começa uma briga que termina no famoso incêndio do teatro *Politeama*.

Figura 103: Del Carril e Lamarque dançam tango



Fonte: Fotograma de *La cabalgata del circo*, 1945.

Figura 104: Filma-se a história do circo.



Fonte: Fotograma de *La cabalgata del circo*, 1945

O filme se torna emotivo com a abordagem de duas gerações de artistas que crescem e se envolvem, além do circo, com a música e o cinema. Os intertítulos, de grande valor histórico, são capas de jornais da época, com informações produto de uma grande pesquisa histórica. O corolário é a filmagem da história da família e da realização dos desejos artísticos dos pais nos filhos.

Segundo Manuel Romero, diretor de *La historia del tango* (1949), o filme conta “uma história humilde como seu protagonista, com o acento dos músicos e dos poetas do povo”. Com roteiro de Enrique Cadícamo e Francisco Garcia Gimenez, foi protagonizado por Fernando Lamas e Tito Lusiardo.

Figura 105: Negros em barcos chegam da “velha” África



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 106: Negros *candombeando* em Buenos Aires



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 107: Os comitês políticos. *Milonga* e Tango



Fonte : Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 108: Lo de Hansen



Fonte : Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 109: *Lo de Hansen*



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 110: *La morocha*. Chega às classes media e alta



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

O filme narra a paixão entre o músico Villalba (encarnando o pai do tango, Angel Villoldo) e Aurora Vega, *La Morocha*, argentina, estereótipo da mulher autóctone e tangureira e nome do tango composto por Villoldo. Romero, em sua visão dos avatares do tempo, coloca a figura feminina de Aurora em uma luta para sair do “bajo fondo” (arrabaldes), representando o próprio tango na luta pela aceitação social e pelo reconhecimento.

O filme tem aspectos bastante estereotipados, em geral. Na primeira cena, negros são transportados em barcos da “velha África para a jovem Buenos Aires”. Não se mencionam a escravidão, a violência nem o racismo, e o adjetivo “jovem” denotaria a chegada a algum lugar melhor. Os bailes de negros remetem ao ano de 1840, em que o *candombe* era dançado livremente. O *Candombe para los negros* (CANARO) é representado nos festejos da assunção de Rosas ao poder. Um salto histórico situa os negros em 1880, nos comitês políticos; o *candombe* se insere como aspecto rítmico que influi nas *milongas* tocadas com violão pelos *payadores* (repentistas). Fundamenta-se assim a origem do tango, quando o narrador esclarece: “aquilo que foi milonga na boca do *payador* (repentista), dos comitês políticos desce, a começos do século, aos pés dos portenhos em forma de tango”.

A cena do café *Hansen* e sua pista de baile é animada pelo tango *milonga El porteño*. As duplas representam uma dança ágil e adornada, própria das margens. Um casal mostra oitos, sentadas, e todos comentam sua agilidade. O diálogo de aprovação entre o público sentado e os bailarinos traz essa reflexão acerca de como deve ser dançado o tango. A polícia chega, e o dono do local pede aos músicos para trocar o ritmo por uma mazorca. Mas o policial conhece o tango e o defende, falando que, no futuro, o tango será tocado até nas classes altas, como na família dos Anchorena (sobrenome de família rica portenha). No bar e com fundo musical de *El Chicho* (Villoldo), entra em cena Aurora Vega, *La Morocha*, cantora que todos disputam, começando uma briga até com balas.

Figura 111: Escola de dança com músicos ao vivo



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 112: Intertítulo. Jornal de época



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 113: Intertítulo. Programa de peça teatral em que nasce o tango canção



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 114: Intertítulo Matéria sobre tango em Paris



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 115: Crescem as escolas de baile



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 116: O tango no espetáculo teatral



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Aurora quer sair do café e cantar em teatros; caminhando com Villalba pela rua, escutam o som de um *bandoneon* (tocado pelo *Pardo Sebastián*) e um piano. Os personagens se deliciam e acham bonito o tango com esse instrumento; Villalba acredita que serão a base da orquestra típica do futuro e pensa que ele poderia formar essa orquestra.

A partitura de *La Morocha* toma as ruas e é tocada pelos *organilleros* e ensinada por professores de piano. O tango cresce e surgem escolas em que se devem utilizar discos de para aprender a dançar; os movimentos típicos da época, como a *cunita* e os *amagues* são ensinados por cinco pesos. O disco é substituído por música ao vivo que tocam nas aulas: chegam Arolas e Agustin Bardí, músicos que representam a *Velha Guarda*, e encontram Villalba (Villoldo) para ensaiar, introduzindo o *bandoneón*. Quebram o gramofone e dizem que, a partir daquele momento, na aula, passar-se-á a ensinar com *bandoneón*. Um bar anuncia “Hoje toca Eduardo Arolas”, o famoso Betinotti, o *payador* portenho canta *Pobre mi madre querida*. O argumento apela constantemente à evolução e à defesa do tango: o tango não é aquela música canalha que imaginam. Está destinada a ser célebre, pois nasceu do coração do povo.

Figura 117: Tita Merello canta El choclo



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Figura 118: Estilização da coreografia de tango



Fonte: Fotograma *La historia del tango*, 1949

Em *Derecho Viejo* (1951), Romero conta a história do *bandoneonista* Arolas e assume um novo desafio fílmico em relação à dança: representar a improvisação do casal

de tango na música ao vivo. A cena, com muitos *closes* na pelve e nos pés, permite ao espectador observar os processos de conexão que os bailarinos realizam para improvisar com figuras adornadas para o público do bar. O figurino *milonguero*, chapéu e sapato de tango, destaca os adornos para o ângulo da câmera, com clara concepção da direção do torso do casal em um reduzido espaço.

Entre os anos 50 e 60 se produz um quebre nos modelos tradicionais de representação para abrir outro cuja visão do mundo é mais problematizadora. Concomitantes dois olhares em tensão convivem nas telas a partir das mudanças políticas que trazem um “escurecimento do mundo” (BERARDI, 2006, p.193) uma espécie de mal-estar que invade os personagens do cinema argentino. Os filmes *La casa del Angel* (1959) e *Fin de fiesta* (1959) de Leopoldo Torre Nilsson mostram a decomposição das famílias ricas; os jovens já não são otimistas mas rebeldes que fogem do próprio entorno familiar. Nesse período foram realizados alguns filmes destacando o tango no espaço social; *Mi noche triste* (1952) de Lucas Demare, *La voz de mi ciudad* (1953) de Tulio Demicheli, *La parda flora* (1952) León Klimosky, *Barrio Gris* (1954) Mario Soffici, *Adiós Muchachos* (1955) Armando Bó, *El tango en Paris* (1955) Arturo S Mom, *Del Cuplé al Tango* (1959) Julio Saraceni, *Mi Último Tango* (1960) Luis Cesar Amadori, *La calesita* (1963) Hugo del Carril, *Buenas Noches Buenos Aires* (1964), Hugo del Carril, *Esta es mi argentina* (1973) Leo Fleider. Nestes filmes podemos visualizar a preeminência do tango instrumental nas figuras de Mariano Mores, Ástor Piazzolla, mas também persiste a dança com o balé de Juan Carlos Copes e María Nieves e a canção com Hugo del Carril, entre outros.

O malestar social começa ser refletido nas telas nos anos 60 e começo dos 70'; desse período, em consonância com o nascimento do cinema social na Argentina, comentaremos - no terceiro capítulo desta pesquisa - os documentais que abordaram o tango e desenvolveram inúmeras estratégias para enlaçar as imagens da dança à voz dos personagens da cultura que sobre ela refletem.

PERÍODO MODERNO

A câmera não tem que filmar, tem que dançar
Félix Monti (Director de fotografía *El Exilio de Gardel*)

A volta da democracia permitiu o ressurgimento da cinematografia, caracterizado pelas mudanças nas leis de censura dos anos de ditadura na Argentina. Manuel Antín foi nomeado diretor do Instituto de Cinematografia dois dias depois da assunção do presidente Raul Alfonsín. O cinema argentino tornou-se uma narrativa social do exílio, como podemos ver, a partir do *El exílio de Gardel* (1985), que representa esse momento de fervor social. A coprodução argentino-francesa dirigida por Fernando Solanas se iniciou nos últimos anos da ditadura e finalizou com a democracia. Os atores Marie Laforet, Miguel Angel Solá, entre outros, viajaram a Paris e depois a Buenos Aires para a rodagem, junto com uma equipe técnica e com Felix Monti na direção de fotografia. A música é de Astor Piazzolla Castañeira de Dios e do próprio Solanas.

Estabelece-se um diálogo com o público, e o tango tem um papel central. A população sente-se identificada com as situações do filme, pois Solanas recoloca a questão da identidade, da imigração, o desterro e o exílio, problemas universais, pela importância das raízes culturais.

Solanas comenta que não queria fazer uma comédia musical: criou algo quase surrealista, que chamou de *Tanguedia*, mescla de drama, comédia, *vaudeville*, cenas absurdas, canções e dança. Em determinadas cenas, pensou que, para expressar certo tema, poderia suprimir o *script* e colocar uma metáfora coreográfica. Para a realização das coreografias, convocou o grupo *Nucleodanza*, com Susana Tambuti, Marisa Bali, Codina e Sanguinetti e bailarinos de tango tradicionais: Gloria e Eduardo Arquimbau (PEÑA, 2010). O trabalho grupal foi criar seis cenas de dança que mostrassem a opressão, a perseguição e a solidão, etc. Através do tango se evidenciam os valores contrapostos dos argentinos. Solanas (1989) afirma que o seu sonho era desvendar a beleza do tango, não só para o

mundo, mas para as novas gerações de argentinos que não o conheciam ou o subestimavam. O que ele propunha era uma reincorporação do tango, apesar das cíclicas crises.

Figura 119: *Tanguedia*



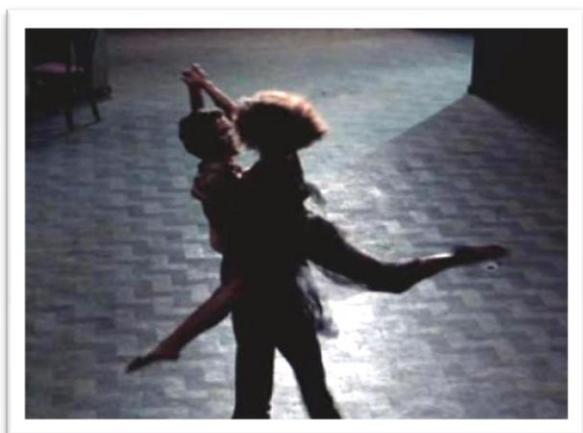
Fonte: Fotograma de *El exilio de Gardel*, 1985

Figura 120: *Tanguedia*



Fonte: Fotograma de *El exilio de Gardel*, 1985

Figura 121: *Tanguedia*



Fonte: Fotograma de *El exilio de Gardel*, 1985

Figura 122: Gloria e Eduardo *Milonga loca* (Piazzolla)



Fonte: Fotograma de *El exilio de Gardel*, 1985

O filme narra duas histórias: a dos exilados, representada pelo personagem Juan Uno, e a daqueles que ficaram no país, Juan Dos. As letras de tango, a música e a dança alinhavam a fragmentação do filme, antídoto contra a saudade e o rancor desses personagens.

O drama musical *Tango bar* (1987), coprodução argentina-portorriqueña, foi dirigido por Marcos Zurinaga. Baseado no livro de Pablo Feinmann, Codazzi e Zurinaga

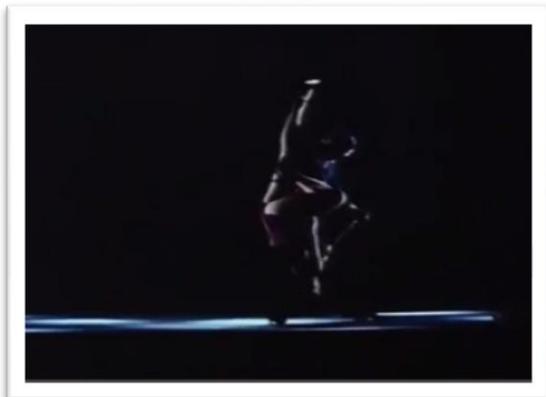
teve direção musical de Atilio Stampone. Os protagonistas são o falecido Raúl Juliá, a cantora Valeria Lynch e Rubén Juárez, com coreografia de Santiago Ayala, *El Chúcaro*, Norma Viola e Carlos Rivarola.

Com o retorno da democracia na Argentina, dois amigos se reencontraram: Ricardo Padin (Juliá), poeta e pianista porto-riquenho radicado em Buenos Aires, e Antonio Esteves (Juárez), bandoneonista argentino que havia voltado do exílio. A vida de ambos é narrada como *flashback*, para apresentar o espetáculo que realizavam juntos, no seu próprio bar noturno, e que contava a história do tango através de canções e danças. A mulher de Estevez, Elena (Lynch), começa uma relação com o pianista após seu marido ter decidido exilar-se, temeroso do clima opressivo da ditadura. Anos depois, com a democracia, Antonio regressa, com o forte desejo de reencontrar-se com seus amigos e o mundo do tango.

A apresentação do filme é uma coreografia de palco (Nélida Rodríguez e Nelson Ávila), filmada oscilando em planos americanos e gerais, com uma iluminação violeta *em contre-plongée*, que define os perfis e captura sombras invertidas. Nesta coreografia de tango, a mulher vai sendo exposta pelo bailarino, que tira sua roupa.

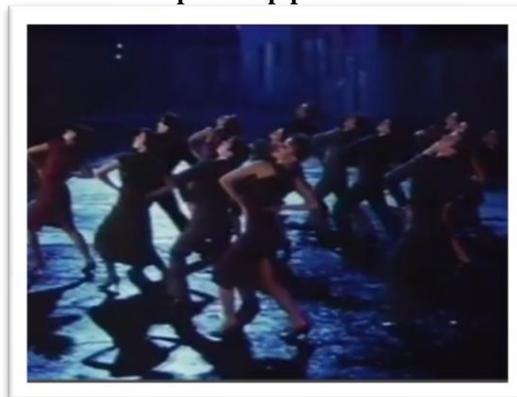
As inúmeras cenas de dança (de qualidades e estilos bem diferentes) realizadas para o filme contrastam, *ex professo*, com as cenas recopiladas de arquivos de cinema mundial em versões jocosas: Charles Chaplin, *The Flintstones*, Rodolfo Valentino, Laurel y Hardy. Também a milonga é representada no bordel portenho (Mabel Dai e Roberto Herrera, Carolina Lotti e Orlando Diaz). Em um avanço temporal, a cena de tango em pontas, realizada no Mercado Spinetto por Liliana Belfiore e Guido Di Benedetti, de boa qualidade técnica, tem uma iluminação deficiente.

Figura 123: Abertura Tango de palco com Nélide e Nelson



Fonte: Fotograma de *Tango bar*, 1987

Figura 124: Corpo de Baile na rua de paralelepípedos



Fonte: Fotograma de *Tango bar*, 1987

Figura 125: A milonga no bordel



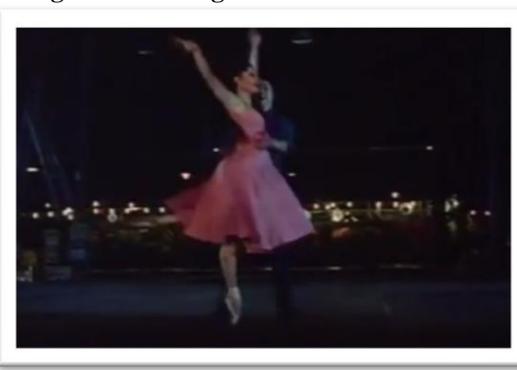
Fonte: Fotograma de *Tango bar*, 1987

Figura 127: Tango de salão. Mordida com gancho



Fonte: Fotograma de *Tango bar*, 1987

Figura 126: Tango fusão com balé clássico



Fonte: Fotograma de *Tango bar*, 1987

Figura 128: Tango de Salão. *La bicicleta*.



Fonte: Fotograma de *Tango bar*, 1987

Parte do roteiro do *show* que os amigos realizam são comentários sobre como foi a recepção do tango em Hollywood, o nível e a sofisticação, como o “refinam” nos

salões parisiños; e o tango foi tomado pelos cineastas europeus, embora questionem: “*Uma flor, castanholas, isso é tango?, o “verdadeiro tango” – afirma – “é o tango de salão”.*

A cena de tango salão foi louvada por muitos críticos. Em entrevista com *El Tangauta*, o coreógrafo desta cena, Carlos Rivarola, comenta que valoriza suas experiências em cinema com Saura, protagonizando *Tango* (1998), e a participação que teve com María em *Naked tango* (Leonard Schrader em 1991), mas que a experiência-chave em sua carreira foi essa cena em *Tango Bar*, que considera a melhor jamais filmada:

*Los productores querían filmar una escena de los años '40 –narra–. Entonces convoqué a milongueros mayores que estaban volviendo a las pistas para que bailaran La Cumparsita. El director, Marcos Zurinaga, tuvo una visión extraordinaria: hasta 15 segundos antes de que termine el tango, sólo filmó de la rodilla para abajo. Recién al final el espectador descubre que es toda gente mayor, algo que parecía imposible por la vitalidad de los pies y la interpretación de la música.*¹⁴¹

Nesta cena, que poderia ser uma síntese da codificação do tango até esse momento, o espectador vê os pés dos bailarinos, justamente porque o casal de tango estava construído a partir do abraço fechado, que é pressuposto, até a imagem final (variação de *La cumparsita*), em que a câmera abre o enquadramento para os casais no salão.

São dançados, sutilmente, a caminhada de tango com o alongamento dos joelhos, próprio do tango de salão, os *boleos* e as *castigadas* (chicotes) femininas, os enrosques e cortes masculinos, o *sandwichito*, a mordida, os *planeios* masculinos e os ganchos femininos.

¹⁴¹ Disponível em: <http://www.eltangauta.com/nota.asp?id=1205&idedicion=0#nota-mas>

PERÍODO CONTEMPORÂNEO

O musical *Aniceto* (2008) é a segunda versão que realiza Leonardo Favio do conto de Zuhair Jury “*El cenizo*”. O primeiro filme, chamado *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de como quedo trunco, comenzo la tristeza y unas pocas cosas mas...* (1966), caracterizou-se por uma estética realista de espaços e personagens, longos silêncios e olhares entre os protagonistas. Existe – segundo Farina – um contraponto entre a simplicidade da história e a riqueza dos personagens; os enquadramentos, a iluminação, a composição e a montagem nesse primeiro filme (FARINA, 1993, p. 18).

Figura 129: A milonga na primeira versão de Aniceto...



Fonte: Este es el Romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más..., Favio, 1966

Nesta oportunidade, Favio apresenta a música como fonte de imensa dinâmica, dirigida por Iván Wyszogrod. Ela e a dança interpretada pelos bailarinos Hernán Piquin, Natalia Pelayo e Alejandra Baldoni compõem uma poética coreográfica inédita dentro da cinematografia argentina.

Figura 130: Tango e balé clássico. Colgada Eixo “-1”



**Fonte: Fotograma de *Aniceto*, 2008
Figura 132: Tango e balé contemporâneo**



**Fonte: Fotograma de *Aniceto*, 2008
Figura 134: Tango e balé contemporâneo**



Fonte: Fotograma de *Aniceto*, 2008

Figura 131: Tango e balé clássico



**Fonte: Fotograma de *Aniceto*, 2008
Figura 133: Tango e balé contemporâneo**



**Fonte: Fotograma de *Aniceto*, 2008
Figura 135: Leonardo Favio dirigindo ensaio**



Fonte: Filmagem de *Aniceto*, 2008

O estilo coreográfico de Margarita Fernandez e Laura Roata trava relações entre o balé clássico, o contemporâneo e técnicas de tango. A história transcorre em um povoado do interior da província de Mendoza. Francisca, empregada doméstica de uma casa no centro da cidade, é seduzida por Aniceto, um galã, proprietário de um galo de briga. A história de amor se quebra quando aparece Lucia, mulher erótica e sensual que conquista Aniceto e o faz perder tudo: a moça e o galo, sua única fonte de renda. Nesta segunda versão, estruturada como ópera, não se oculta o dispositivo. O filme foi rodado em um hangar do bairro portenho de Quilmes e tem uma característica de plano bidimensional, com ausência de perspectivas; as cenas de colorida composição se aparentam com os rastros da cena onírica. Portas de papelão, um desenho de som que traz o vento e a água para o primeiro plano. O interior da casa parece os quadros do espanhol Joaquín Sorolla, que Favio toma como modelo.

A dança, registrada em planos gerais, partilha da movimentação na cena do encontro entre Aniceto e Francisca, com um céu móvel e a lua, que fica encoberta pelo movimento das nuvens. Os olhares dos protagonistas são captados em primeiro plano, mas, em seguida, a coreografia do encontro e a sedução de Francisca mantêm planos gerais. Entre o vento e a tormenta, os bailarinos trocam de cenário. A coreografia de balé remete aos elementos experimentais do eixo corporal no tango e no trabalho de duos contemporâneos. Há claras referências ao abraço de tango, a caminhadas e *boleos*, e muitos dos pivôs realizados por Hernán Piquín remetem aos movimentos dos *milongueiros*.

Segundo comenta o realizador Néstor Zapata (2010, *Entrevista*) há um gesto do diretor aqui; Leonardo Favio convoca o dançarino Hernán Piquín; alguém sem experiência em cinema nem em teatro; realiza provas de olhares e o escolhe. Favio o converte em um ator dramático através da linguagem da dança, da disciplina do corpo. O estilo de Favio está na forma em que a câmera resgata a eficácia dos movimentos coreográficos; entretanto, se eu for um espectador, assistindo o filme, estou diante de um personagem nesse bailarino. Havendo dramaturgia há composição, representação em uma linguagem ampla que é a teatral, mais a música e a dança. Há uma complexidade que não devemos minimizar.

O registro de performers, afirma Zapata, lhe parece uma experiência excelente no cinema argentino; o registro de bonecos, de músicos, etc., também significa trabalho coreográfico, não exclusivo do registro fílmico de bailarinos. Bailarinos também se inserem no trabalho com atores desenvolvendo trajetos e expressões corporais previamente coreografadas do ator.

Figura 136: Coreografia masculina

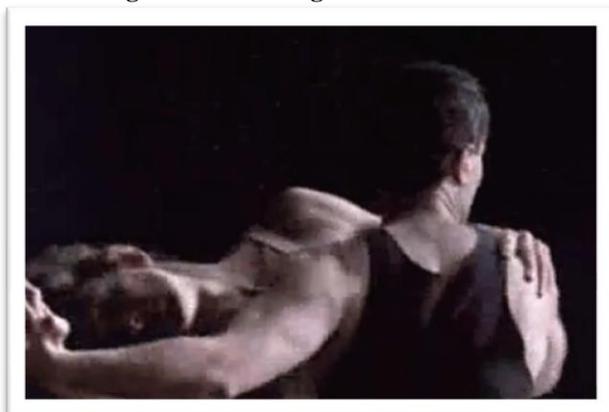


Figura : Fotograma de *Tango, no me dejes nunca*, 1998

Figura 137: Coreografia masculina

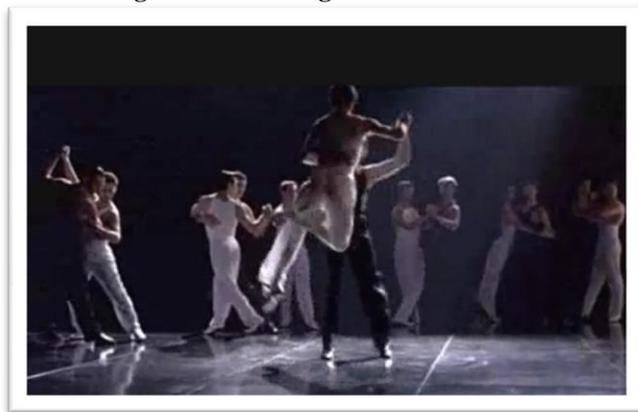


Figura : Fotograma de *Tango, no me dejes nunca*, 1998

Figura 138: Coreografia masculina



Figura : Fotograma de *Tango, no me dejes nunca*, 1998

Figura 139: Coreografia masculina



Figura : Fotograma de *Tango, no me dejes nunca*, 1998

Algumas coproduções chamaram muito a atenção do público argentino; *Tango, no me dejes nunca* (1998), uma coprodução entre Argentina e Espanha, dirigida por Carlos Saura, foi filmado em Buenos Aires. O melodrama narra a história de um cineasta interpretado por Miguel Angel Solá, enquanto produz uma obra musical com tons políticos. Para Maranghello, Saura consegue captar a essência da dança, com penetrante beleza e energia erótica, embora a coreografia seja *for export*. Apesar dos maravilhosos músicos e dançarinos que participam: Lalo Schifrin, Salgan, De Lío, Marconi, Cardozo Ocampo, Juan Carlos Copes e Julio Bocca, não é possível esquecer o tom comercial que envolve o filme (MARANGHELLO, 2005, p. 267).

Desse período de coproduções realizada na Argentina ressaltamos *Assassination Tango* (2002) Robert Duval, *La puta y la ballena* (2004) Luis Puenzo com coreografia de Ana Maria Stekelman; e os filmes argentinos *Luna de Avellaneda* (2004) Juan José Campanella e *Lifting del corazón* (2005) de Eliseo Subiela.

CAPÍTULO 3

PERFORMANCE DE TANGO DANÇA E CINEMA DOCUMENTÁRIO

PERFORMANCE, RITUAL E CINEMA

Solo se trata de que haya lo representado.
Aristóteles, *Poética* 4, 1448b 16

*O fenómeno de filmar individuos que representam
a si mesmos como atores profissionais já valeria
per se uma extensa pesquisa*
Bill Nichols

O termo “performance” nomeia um campo de produção e investigação multidisciplinar. Entre as décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos, nasceram os chamados *Estudos da Performance*. O objetivo desses estudos foi organizar diversas linhas de pesquisa convergentes e abordar teoricamente as ações denominadas “performáticas”. Condensaram-se tópicos comuns para lograr uma conceituação da performance, que ficou definida, de maneira muito geral, como aquele ato ou ação comunicativa em relação de contiguidade com os cerimoniais e rituais estudados pelos antropólogos, a dramaturgia teatral em geral e a expressividade em primeira pessoa (SCHECHNER, 2012).

Esta definição buscava enfatizar o conceito de repetição; destacar ações da vida cotidiana como meios de intercambiar informação, mercancias, reforçar a memória coletiva e seus costumes. O problema da restauração de certas ações ou atos repetidos, pensados como algo sem originalidade, estava, no entanto, elevado a formas concretas, específicas e diferentes com que os sujeitos de uma comunidade se representam a si mesmos, conformando o paradoxo e a riqueza teórica principal do conceito de performance. Nesse sentido, nas ações restauradas que compõem uma performance, a repetição abre o espaço que torna possível a diferença.

Segundo Diana Taylor, a partir dos anos 1990 surgiu, na América Latina, um amplo interesse pelos *Estudos da Performance*, e muitas equipes empenhadas em pesquisar as manifestações próprias do hemisfério sul nas artes plásticas, na dança, na poesia, no videoarte, no cinema e nas tradições orais. A autora salienta que, do ponto de vista da América Latina, não temos uma tradução para o termo *performance* (que, por exemplo, no espanhol, fica sob certa ambiguidade entre “el” ou “la” performance). No entanto, pesquisadores e artistas começaram, nesse período, a utilizar o termo também para nomear

manifestações dos dramas sociais e práticas corporais de uma maneira mais ampla e abrangadora (TAYLOR, 2011). Este crucial empenho permite introduzir aspectos negligenciados pela estética tradicional e pelos estudos literários, ambos centrados na palavra escrita; possibilita conceber linhas próprias de investigação sobre linguagens não verbais (como o da dança e o cinema) e historiar formações originárias da cultura latino-americana para um público também latino-americano. Esses estudos fazem uma grande diferença e atualizam os processos de descolonização teórica e cultural colocados como prioridade nos anos 60 por inúmeros manifestos artísticos da América Latina.

Tradicionalmente, para explicar a realidade, as pesquisas acadêmicas ocidentais se centraram no ideal de sistematização do conhecimento segundo a concepção das ciências modernas. Essa ordem esteve impreterivelmente ligada à conceituação impessoal dos discursos científicos e à escritura assertiva. Porém, a partir inclusão dos estudos da oralidade, da leitura como performance, das artes corporais como formas de conhecimento e das criações cinematográficas como processo de subjetivação, entre outras manifestações, as teorias da performance insuflam um novo destaque à interpretação da realidade cotidiana, agregando disciplinas e métodos não tradicionais de investigação.

Do ponto de vista da cultura latino-americana, essa reflexão contribui para definir novos espaços de enunciação desde enfoques transdisciplinares e transculturais. O pressuposto comum é, justamente, que estamos em um mundo pós-colonial, longe dos esquemas etnocêntricos que haviam estabelecido as ciências modernas para estudar os países não centrais ou periféricos, evidenciando-se que se deviam concentrar esforços para resgatar longos períodos de história cultural, dos povos originários e das artes populares ocultados e esquecidos em todo o hemisfério sul. Isso abre uma enorme brecha para o estudo e a investigação da nossa cultura a partir de espaços não hegemônicos, contemplando novos olhares teórico-epistemológicos. Adentramo-nos pela via dos estudos da performance na região, da antropologia cultural, da psicanálise, das análises fílmicas e da corrente dos estudos culturais e se abrem paradigmas sociais alternativos de pensamento, em uma realidade coletiva que, apesar das diferenças econômicas e sociais intrínsecas, está hoje eminentemente midiaticizada.

A inclusão das poéticas regionais e dos dramas sociais contemporâneos do Cone Sul, a partir de um novo olhar participante, significa uma maior observação dos traços materiais, das percepções e associações subjetivas, enfatizando a centralidade do corpo nestas disciplinas (TURNER, 2002; ZUMTHOR, 2007). Exalta-se a necessidade de um exame minucioso do problema da subjetividade na contemporaneidade, englobando esses ritos urbanos, as dramaturgias do corpo e as técnicas de si (FOUCAULT, 1997). Segundo Santaella:

A centralidade do corpo, especialmente nas artes, deve-se, entre outros fatores, ao fato de que, sob efeito de suas extensões científico-tecnológicas, o corpo humano deve muito provavelmente estar passando por uma mutação, cujos efeitos ainda não estamos em condições de discernir. Daí os artistas estarem tomando a si a tarefa de anunciar essa nova antropomorfia que se delineia no horizonte humano. (SANTAELLA, 2003, p. 271-302).

Mas a autora também se refere a que “o corpo está obsessivamente onipresente porque se tornou um dos sintomas da cultura do nosso tempo”. Diferentemente dos sintomas do século XIX, gradativamente esses sintomas foram crescendo, até tornar o corpo, ele mesmo, como sintoma da cultura. A preeminência do corpo partilha atualmente do espaço da tecnologia, gerando novos dispositivos de comunicação e produção de sentido. Contudo, essa nova *semiose* demanda, do ponto de vista cultural, que as performances sejam analisadas junto à performatividade, isto é, apelando ao plano discursivo. O corporal e o vocalizado, intrincados no processo da representação, índices do desejo, denotam um dos caminhos possíveis para nos aproximarmos dos processos artísticos como modos de subjetivação no mapa contemporâneo.

O problema do corpo no tango dança foi abordado por Marta Savigliano (1995) da perspectiva antropológica pós-colonial que vive a América Latina. A autora desenvolve uma reflexão sobre como a paixão e o exotismo se conformam justamente na abordagem do mundo como periférico e formam parte do desejo construído nesse caminho. No dilema entre sexo, classe e poder, a autora examina como os usos “pós-modernos” da paixão arraigada na cultura latino-americana podem ser a matéria-prima de uma crítica da

dominação cultural, da dependência e da tradição patriarcal, na busca de uma política do corporal e desses usos.

Como podemos afrontar, do nosso contexto latino-americano, as referências autóctones nesta época de cultura híbrida e transnacional? Que caminhos e que vozes tomam nossas manifestações para resistir o apagamento das pegadas culturais no devir desterritorializado? (DELEUZE, 1995; PELINSKI, 2000). Estes questionamentos nos permitem orientar nossa abordagem não apenas para a repetição vazia das teorias da performance. Fazer isso seria apenas aplicar uma “forma” a nossas expressões, histórias orais e corporais, outorgando a estas últimas unicamente o valor de ser “conteúdos-objeto” de estudos previamente formalizados nos países centrais. Contrariamente, avistamos o desafio de envolvimento que significa radicalizar o conceito de performance. Esse desafio implica tratar as manifestações latino-americanas como (con)formadoras de seus próprios *mediums* de comunicação (BENJAMIN, 1916). Desta maneira, os pesquisadores ficam, muitas das vezes, implicados no desafio de “fazer”, “vivenciar” corporalmente “participar” de performances para iluminar formatos que possam fazer jus aos problemas das ações performáticas nas culturas da nossa região. O registro audiovisual de performances e o documentário performativo se somam como experiência corporal de realizadores, pesquisadores e *performers*, evidenciando uma integração transformadora envolvida nessa relação.

A performance como realização artística e sua documentação - entendida como projeção da proposta original desde sua concepção-, comportam processos de criação especialmente para o seu registro. O meio de expressão é o seu registro como todas as etapas envolvidas, inclusive a recepção estética do público. E se o registro não esgota o processo este se esforça por ressaltar que foi desenhado em função do meio escolhido, sendo a performance o objeto criado “em” sua documentação e não por fora dela.

Performance de tango no cinema documentário argentino

A partir da década de 1990, um crescente número de documentários de tango outorga espaço à voz de diversos artistas amadores e profissionais que narram suas histórias e refletem sobre o papel da dança na sociedade argentina contemporânea. Muitos realizadores são também dançarinos, cantantes ou vivenciam a dança em práticas e milongas.

Longe da “tradição negativa” que marcou o documentário durante muitos anos na Argentina (SANTAOLALLA, 2009) – porque muitos foram produtos manipulados pelos governos-, excluído das salas cinematográficas comerciais ou, em caso de produtos experimentais censurados pela repressão militar, surgem, com força, documentários moldados pela busca de referentes culturais, em resposta a uma forte crise na identidade popular pela transculturização. Segundo Pelinsky, o tango “desterritorializado”, “transculturizado” é aquele que se desenvolve fora dos limites territoriais que lhe deram origem (PELINSKY, p. 36-7).

[...] desde la década de los ochenta, la relación de tango nómada con la dinámica mas vasta de los procesos globales de la cultura contemporánea ha llevado a la cristalización de fenómenos musicales y coreográficos que generalmente escapaban de las posibilidades del tango porteño tradicional. Dan testimonio de ello la aparición de formas mestizas, cuyas etiquetas publicitarias [...] delatan más los imperativos de la promoción comercial que la naturaleza silenciosa de los procesos de transculturación musical (PELINSKY p. 27-70).

O documentário atual coloca em primeiro plano essa polifonia de expressões, através das ideologias da representação manifesta pelos próprios bailarinos, cantores e músicos, construindo um recorte no olhar desse espaço de superposição entre camadas históricas, sociais, autobiográficas e subjetivas. As cenas de dança visam desconstruir o movimento, fazendo que a câmera resgate a polissemia da dança como objeto artístico experimental. O fenômeno do tango dança é recolocado como um gênero estético artesanal, que evidencia o sujeito criador. Do ponto de vista psicológico, alguns documentários mostram a dança em situações singulares da vida dos *performers* e não apenas como atração ou acessório da ficção narrativa; assim resgatada, a dança forma parte de uma

experiência estética que revela o sujeito de desejo, e isso é captado na verborragia de dançarinos diante da câmera. Retomaremos alguns documentários argentinos que colocam a dança em primeiro plano.

Documentários modernos e contemporâneos

O tango é a voz do povo.
Rodolfo Dinzel

O roteiro de *Carlos Gardel, la historia de un ídolo* (1964), primeiro filme de Solly Wolodarsky, analisa o mito e toma a vida de Gardel como fio condutor que lhe permite contar a história de Buenos Aires e o do tango, abarcando um período entre 1890 e 1935, data da morte do ídolo. Com música de Atílio Stampone e o *Tango Ballet* de Juan Carlos Copes e Maria Nieves, no documentário encontramos fotografias de Buenos Aires do *Archivo Gráfico de la Nación*, imagens dos filmes realizados por Gardel, registros de bailes de carnaval, entre outros, e cenas musicais ficcionais. Entre os registros fílmicos, apresenta corridas durante a “semana trágica”, a ascensão de Urriburu ao governo e o enterro de Yrigoyen. Uma introdução, ao estilo Manuel Romero, abre o filme:

En el entendimiento de que lo fundamental es la comprensión del espíritu de nuestro relato y ante la imposibilidad en algunos casos de ajustarla a un estricto rigor histórico, se incurren en algunas transgresiones cronológicas inevitables. Creemos que lo importante de un hecho es su concepción, finalidad y consecuencia, no su parte accidental (WOLODARSKY, 1964)

O amigo de Gardel, Tito Lusiardo, é convocado para recitar *La fundación mítica de Buenos Aires*, de Jorge Luis Borges; essa participação foi criticada, porque, sendo um documentário, os personagens convocados deveriam enriquecer a temática com aportes sobre Gardel, mas isso não acontece. Solly ilustra o recital de Lusiardo com fotos do porto e da cidade, concatenando essa que é uma moldura para o surgimento do tango com as novidades do trem, a luz eléctrica e as fábricas. Quando o narrador, em *off*, pergunta a Lusiardo onde nasceu o tango, a dança desponta. O corpo de baile do *Tango Ballet* entra em cena, com um fundo de música jazzística e uma coreografia de marinheiros que nos lembra das cenas do tipo de musical que impõe *Sete noivas para sete irmãos* (1954), de Stanley Donen.

Figura 140: Marinheiros caribenhos trazem a Habanera



Fonte: Fotograma Gardel, la historia de un ídolo, 1964

Figura 142: Carlos Copes & Maria Nieves



Fonte: Fotograma Gardel, la historia de un ídolo, 1964
Figura 144: Carlos Gardel dança no filme *El Tango en Broadway* (1934) Luis Gasnier



Fonte: Fotograma Gardel, la historia de un ídolo, 1964

Figura 141: Negros candombeando



Fonte: Fotograma Gardel, la historia de un ídolo, 1964

Figura 143: Carlos Gardel dança no film *Tango Bar*, de (1935), de Jonh Reinhardt



Fonte: Fotograma Gardel, la historia de un ídolo, 1964

Figura 143: Multidão no funeral de Gardel



Fonte: Fotograma Gardel, la historia de un ídolo, 1964

A origem do tango remete, no filme, a esses personagens arquetípicos que introduzem a habanera no Ríó de La Plata – com breve *insert* musical de uma habanera –, os “compadritos” dançando passos de milonga e *jazz dance* utilizando o espaço e seus desníveis cênicos para produzir pulos e movimentos sincrônicos para a câmera. Um grupo de negros traz o ritmo de Candombe, entre saltos e movimentos africanos, para o que Stampone fusiona um candombe com base jazzística. E nasce a milonga que entrelaça as duplas, destacando a sonoridade da flauta.

A coreografia de milonga é desenvolvida por casais que realizam *ochos e media lunas*. Carlos Copes e Maria Nieves, destacados do corpo de baile, realizam um solo que traz detalhes de inúmeros ganchos. Esta coreografia com o figurino de milonguero foi usual em espetáculos teatrais dos anos 1940. O diretor dá maior velocidade à coreografia, acentuando esse modelo que Copes cria com Nieves, a “variação de tango *show*”. Nesse contexto situam o filme a chegada de Gardel e sua mãe a Buenos Aires antes de 1900, momento apresentado como o do surgimento da União Cívica Radical; a descoberta de petróleo no sul argentino; o recorde de altura de Jorge Newbery no aeroplano – parafraseando Borges, em que nasce a capital e morre a aldeia. O filme traz imagens de arquivo do filme *Carnaval de antaño* e *Los muchachos de antes no usaban gomina* (Romero).

A voz do narrador, acompanhada de imagens das “chamadas” candomberas durante o carnaval, afirma que Gardel, quando jovem, viajou a Montevideu; vem à tona a história do encontro com Razzano e a apresentação deles no Armneonville em 1911; em 1915, Gardel e Razzano debutam no teatro San Martin com a Companhia Tradicionalista, que representava Juan Moreira (imagens de *La cabalgata del circo*) [segundo Lautaro Kaller, Gardel e Razzano debutam antes de 1915]; e a viagem a Brasil quando canta para o famoso Enrico Carusso. O cinematógrafo é mencionado neste momento como o meio que leva Gardel pelo mundo. Os inícios do cinema mudo esta marcado por cenas de *Nobleza gaucha* (1915) e do cinema sonoro pelos filmes de Gardel para *Paramount* (realizados fora da Argentina).

Segundo a crítica de Antonio A. Salgado o fenômeno de Gardel é destacável na Argentina pela durabilidade e o sentido do filme “*fue establecer un paralelo entre la evolución del cantor y la del país*”. No entanto, as cenas fixam épocas, mas não incrementam debates para o problema central do mito gardeliano. A premissa do diretor, embora recopile, de forma louvável, material do cantor e da época, não chega a se cumprir, pois não há uma verdadeira análise do mito nem do vazio que sofre a cultura argentina após de sua morte.

O curta-metragem *Fuelle Querido* (1966), de Maurício Berú, foi realizado com o apoio do Instituto Nacional de Cine, com o objetivo explícito de mostrar a validade estética do tango. A história do bandoneon, narrada pela voz em *off* de Lautaro Murua, instrumento que identifica o tango, é narrada, mencionando a qualidade dos intérpretes atuais e sua expansão internacional; fotografias de Buenos Aires e dos chás-tangos na Europa são apresentadas como índices do *status* mundial do gênero. O diretor traz depoimentos imperdíveis de Pedro Maffia, considerado o pai do bandoneon; Ciriaco Ortiz, que interpreta uma belíssima versão de *Niebla en el Riachuelo* (COBIÁN; CADICAMO, 1937); são entrevistados também Pedro Laurenz e Astor Piazzolla. Maffia afirma que na Argentina se descobre uma maneira diferente e sutil de interpretar o bandoneon, característica essa que seria das mais significativas da história do tango. Anibal Troilo, que aparece no filme interpretando o tango *Madame Ivonne* (PEREYRA; CADÍCAMO, 1933), é considerado o mais complexo executante do bandoneon, pois sintetiza a sonoridade de Maffia, o brilho harmônico de Laurenz e o fraseio oitavado de Ciriaco Ortiz.

O tango se tornou independente da dança – afirma o narrador do documentário– algo para ser escutado. O narrador sustenta que o tango entrou em crise. As políticas o reduziram a 20% da música executada na mídia. Contudo, surgiram Piazzolla, Rovira e outros, revitalizando o culto ao bandoneon. As imagens que Berú apresenta dos locais em que estava sendo interpretado o tango durante esse período – muitos registros de bares portenhos – esclarecem o espectador sobre o ambiente boêmio da década de 1960 e sobre a crise, mas não há depoimentos do público. As imagens de dança apenas mostram um

concurso, como uma forma de manter vivo o baile de salão após do período de ouro, entre os anos de 1940 e 1950.

Figura 144: Concurso de Tango nos anos 1960



Fonte: Fotograma de *Fueye Querido*, 1966

Quando Astor Piazzolla é questionado se ele se considera expressão desse momento histórico, responde que se sente eco de sua cidade, mas que, na verdade, ele admira os compositores da Velha Guarda, como Cobián, Mora, os irmãos De Caro, Laurenz, Troilo e um contemporâneo, Horacio Salgán. O compositor não fala sobre seus pares, sua geração de músicos, cantores ou bailarinos. Neste curta-metragem, Piazzolla tem a possibilidade de apontar quais os elementos que caracterizam o tango que nomeia “*nuevo*”: uma mudança harmônica, do ritmo, algo mais excitante e, sobretudo, salienta que o tango é música. O diretor não dialoga sobre esta afirmação, pois nesse momento está dado por verdade que a dança não pode acompanhar os avanços, a “evolução” do *tango nuevo* que ele propõe. O conjunto de imagens deste curta, em que a dança está quase ausente, apresenta a vanguarda associada aos achados formais de Piazzolla, mas não há depoimentos do público, de cantores, arranjadores, bailarinos ou produtores. Berú¹⁴² tenta levar o espectador a refletir sobre problema mais amplo – a cultura popular na Argentina –, sobre a dominação cultural e sobre o pouco apoio dado ao tango pelos meios de comunicação. Na origem, o tango foi o triunfo de uma arte maioritariamente rebelde. Nos

¹⁴² Em documentários posteriores a 1990 o diretor ocupase da dança e fala do prazer que significou para ele filmar bailarinos (BERÚ, 2014, *Entrevista*).

nossos dias, a negação do tango não chega pelo viés do tradicionalismo, mas pela arte industrializada e massiva, imposta pelos poderosos monopólios que determinam e desagregam as peculiaridades nacionais da cultura popular, para introduzir substitutos, músicas pressupostas nacionais que não têm surgido do povo, nem são desinteressadas. Apresentar o valor estético do tango, com já quase um século de permanência, através dos grandes intérpretes de seu peculiar instrumento, o bandoneon, e sua integração histórica em nossa complexa e contraditória cultura nacional, tem sido a intenção deste documento, assim como também a de contribuir para que sua crise atual, como em outros momentos, se transforme em uma ressurreição (BERÚ, 1966).

Três anos mais tarde aparece o documentário *Tango argentino* (1969) de Simon Feldman que não circula comercialmente até hoje. Comentaremos apenas um fragmento que cinéfilos disponibilizam com a coreografia *El marne* (AROLAS), dançada por Lita e Jorge Méndez. Esta é uma “demonstração” – segundo se narra em *off* – que foi filmada no pátio de um bar, com bastante contraluz. O plano frontal tem certa inclinação no eixo de câmera, para tentar que não se cortem demasiado os pés rebeldes do casal que se acerca à câmera. O bailarino não usa sapatos de tango, ele dança em alpargatas (figurino *canyengue*), usa chapéu e “*lengue*” (lenço *milonguero*).

A dança traz elementos destacados que resumem diversos problemas já mencionados sobre a interpretação do tango após ter sido introduzida a codificação da caminhada (sugere-se assistir o vídeo em câmera lenta), mas o cinema argentino só consegue mostrar conscientemente a partir deste filme. Só no final da demonstração percebemos que há outra câmera, ou que talvez tivessem sido feitos vários registros e, por escolha do diretor, manteve-se a câmera quase fixa durante a performance.

Nesta coreografia já se vislumbra a antecipação do cavalheiro na dança como uma forma codificada. A abertura maior do cavalheiro permite ganhar à mulher (ganhar espaço dela) e afastar-se dela (afatar os pés sem abrir o abraço). O afastamento produz uma queda da mulher sobre o homem (*la volcada*) e, nesse exato momento em que a mulher sai do eixo, é possível que ela produza um *cruze* da perna esquerda por trás da direita,

adornando a caminhada tradicional. O casal traz um fator determinante: a criação de adornos pode ser resultado da mudança no eixo da dupla (apresentando o processo de codificação). Mostra-se também o adiamento da caminhada masculina, enquanto a mulher realiza oitos atrás, estratégia para poder realizar o “corte” e o *sandwichito*, que consiste em prender o pé da mulher entre os pés do homem.

Figura 145: Abertura.



Fonte: Fotograma de *Tango Argentino*, 1969

Figura 146: Início do giro em sistema “V”.



Fonte: Fotograma de *Tango Argentino*, 1969

Figura 147: Intenção dos torsos Eixo “+1”.



Fonte: Fotograma de *Tango Argentino*, 1969

Figura 148: Corte e dissociação.



Fonte: Fotograma de *Tango Argentino*, 1969

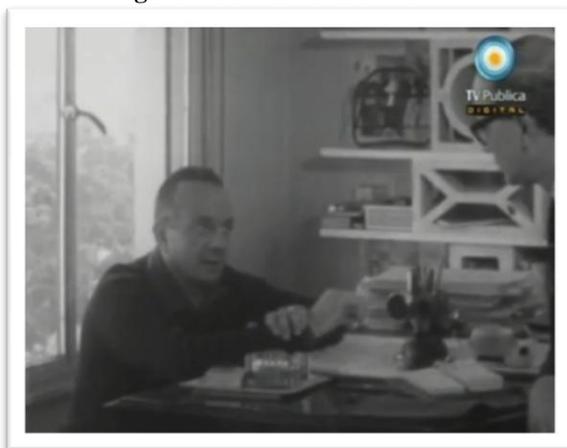
Os ganchos são realizados a partir de uma dissociação que produz *pivôs* e os oitos da mulher (como uma consequência da espiral do corpo), sem necessidade de abrir muito o abraço. Quase todos os giros se iniciam no sistema “V” (talvez um movimento que o tango argentino imitou do cinema internacional à *Valentino* e transformou em movimento organizado). A *cunita* e as poses formam parte da sequência. A intenção do eixo é captada em várias oportunidades.

Chegados os anos 1970 aparece outro documentário com entrevistas dirigido por Manuel Antin para a televisão, *¿El tango ha muerto?* (1970). A estátua de Gardel emerge no cemitério de Chacarita e a voz do ator Sergio Renan conta a história do tango, ilustrada com fotos de Buenos Aires. O diretor traz imagens de arquivo de filmes como *Tango!*(1933) nas vozes de Maizani e Merello. Antín entra em cena quando entrevista Astor Piazzolla e lhe pergunta se acredita que o tango esteja morto; Piazzolla defende o tango como algo absolutamente vigente e fala do seu projeto para gravar a história do tango.

Intempestivamente, surgem imagens de uma pista de baile e jovens dançando em uma casa noturna em Buenos Aires. A voz *over* conta um experimento realizado com a dança: “*O tango está morto? Três mil pessoas dançavam neste salão toda classe de música. A mais estranha e extravagante; colocamos um disco de tango; só um 20% saiu da pista de baile. Aqui a fria estatística serve para demonstrar uma realidade vigente. Na superfície ou no fundo, o tango está vivo em nós*”.

Antín entrevista Julio De Caro, que também defende o *status* do tango. As empresas gravadoras travam a difusão, e o sindicato de músicos sofre com as medidas de um governo que intervém e não dá resposta. Assim como Mauricio Berú, o interesse de Antin é expor uma crise, um problema social e cultural que se estende até os anos de 1980.

Figura 149: Piazzolla e Antín



Fonte: Fotograma *¿El tango ha muerto?*, 1970

Figura 150: Casa noturna portenha



Fonte: Fotograma *¿El tango ha muerto?*, 1970

Passada a época da ditadura militar e com o furor da retomada da democracia surge um filme diferente sobre tango na Argentina. Um documentário experimental *Tango, baile nuestro* (1988), de Jorge Zanada, que apela ao vídeo arte. A voz em *off* de Oscar Martinez, materializa-se para falar diretamente como o tango, como aquele personagem com quem dialoga todo argentino: “a dança do tango mais ainda que o tango. Você dança: esplendor do tango. Vocês e agora eu, buscando-te”. Enquanto se projetam dispositivos na parede de tango, *rock and roll*, militares, em uma miscelânea estilo *clip* dessa Argentina do *break dance* nos anos 1980, o narrador se questiona: “Eu odiava o tango. Parecia antigo e igualmente alheio, superado. Uma profunda vergonha paralisou o tango no meu corpo e foi um assassinato”.

Quem fala é um “eu” que representa a geração desse país cuja juventude, na década de 1950, foi marcada pela crise social após a queda do peronismo, pela chegada do *rock* nos 60, do *pop* internacional nos 70 e pelo despojamento das produções locais. Um eu que reflete e se questiona por ter matado, nele próprio, o tango; nele, e em seus filhos (uma segunda geração). E afirma a ambivalência de muitos argentinos, nesse sentir o tango como próprio, mas, ao mesmo tempo, como uma cultura inferior. Certo orgulho e certa culpa por ter matado o tango dentro de si. Como uma súplica geracional, o narrador pede ao tango: “Tango, chame ao pibete!” e lhe pergunta: “O que você é para eles, Milonga?”.

A câmera destaca, na parede, um *grafitti* que organiza os ideais deste filme-ensaio: “identidade”, “criação”, “arte”, “cultura”, “documental”. Sucede-se uma série de depoimentos e, na busca dessa identidade, surge o nome de Carlos Vega e seu livro, *La coreografía del tango argentino*. Nesse estudo, muito valorizado nos últimos anos, o autor sustenta a tese de que o tango argentino é uma coreografia, uma dança, vinculada com outras da sua época, mas que é – fundamentalmente – uma criação original. O diferencial da articulação coreográfica do tango se encontra no casal abraçado e nas possibilidades de executar movimentos independentes (técnicas feminina e masculina, levar e seguir) que não se confundem.

Um plano sequência *en plongée* apresenta, panoramicamente, esse espaço/mundo da milonga. Em um salão de baile dos anos 1980, as duplas dançam os

clássicos tangos gravados nos anos 1940 e 50. E, diante dessa insistência do gênero que retorna e conquista aos jovens, o narrador reflete: “*Marginal, tango! Os mais negativos temos sido nós, os argentinos. Era só dançar, para que tanto proibir e prender [encanar]?*”.

Valendo-se da ficção, o diretor traz imagens da repressão policial nas ruas de Buenos Aires. Um casal corre e foge da polícia, escalando os muros de um antigo prédio, em cujo frontispício aparece o nome “*La Unión*”, referindo-se a um conhecido clube social portenho. Já dentro do recinto, o casal caminha pelo mato descuidado do pátio, e na parede emerge um cartaz de metal entre as trepadeiras: “*Proibido dançar com cortes e requebros!*”, trazendo essa dialética básica entre o tango com requebros e aquele permitido pelas políticas de “*adecentamiento*”¹⁴³. Ambos os personagens cavam na terra e acham caixas com livros – o que remete à furiosa repressão contra os intelectuais no país – e também sapatos de tango, escondidos, que calçam, em uma espécie de cerimônia acompanhada pelo *bandoneon* de Daniel Binelli.

Regressando ao mundo dos personagens reais, o maestro de tango Juan Carlos Copes, no decorrer de uma aula de tango, elucubra sobre o papel do homem no tango. Afirma que o homem é igual à mulher, mas superior. Os passos de tango lhe permitem tudo, deixam inventar e dizem aquilo que ele sente. Revela que aquilo que diferencia o tango é a maneira de caminhar e comenta que, quando vê, por exemplo, a interpretação de tango de Vasiliev (1985), confronta-se com um corpo aéreo. Lembra ter-lhe sugerido que descesse à terra, assim como o faz Julio Bocca, que, mesmo dentro da linguagem do balé clássico, consegue caminhar o tango como um verdadeiro portenho. O diretor não questiona sobre esta superioridade do homem colocada por Copes e deixa um silêncio insinuante.

Este documentário aborda, sem maquiagem, o problema das técnicas do tango, essa constante pugna entre a dança social e a coreografia para espetáculo. Copes observa que dançar em um salão de maneira improvisada é uma árdua tarefa, cuja resultante é a sensação de liberdade, enquanto as coreografias para palco são o produto da disciplina dos

¹⁴³ Tornar-se decente, digno da sociedade.

bailarinos, da consciência de um foco em relação ao público, do respeito às frases musicais e à concretização de um argumento coreográfico.

Figura 151: Aula de tango



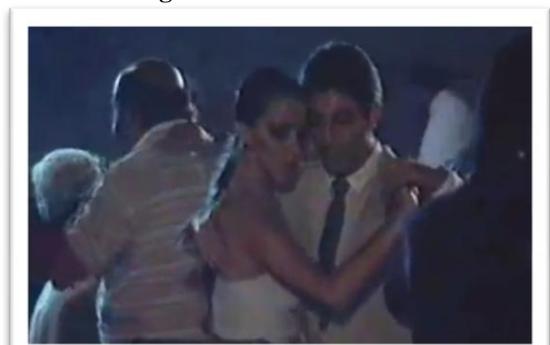
Fonte: Fotograma de *Tango, bayle nuestro*, 1988

Figura 152: Sunderland Milonga.



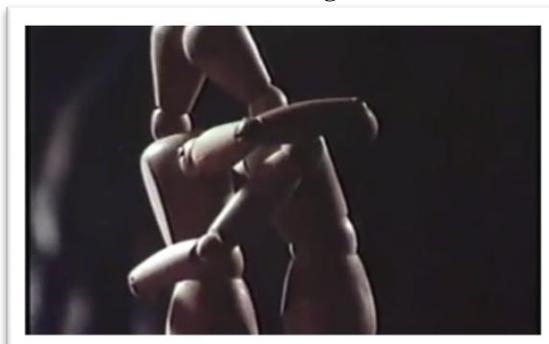
Fonte: Fotograma de *Tango, bayle nuestro*, 1988

Figura 153: Zotto e Plebs



Fonte: Fotograma de *Tango, bayle nuestro*, 1988

Figura 154: Susana Azzi esclarece as afirmações de Carlos Vega



Fonte: Fotograma de *Tango, bayle nuestro*, 1988

Outro depoimento pertence ao bailarino Miguel Angel Zotto, convocado pela coreógrafa Ana Maria Stekelmann para o famoso espetáculo *Jazmines* (1986) – o primeiro em que se fusiona o tango com a dança moderna. Para Zotto, a falta de formação em balé não lhe trouxe dificuldades e, diante dessa dualidade salão/palco, afirma que não há necessidade de brigar entre os tangueros, mas importa unir-se e tentar encontrar formas de passar o tango, transmiti-lo às novas gerações, respeitando o passado, mas trazendo o novo. Representando o elo perdido entre essas duas gerações, a dos 1950 e a dos 80, surge o depoimento de Gerardo Portalea, um reconhecido *milonguero* portenho. Ele menciona que esteve muitos anos sem dançar e, ao voltar para as *milongas*, consegue observar que se continua dançando o mesmo tango, como nos 50, com algumas diferenças. O *tanguero* dos

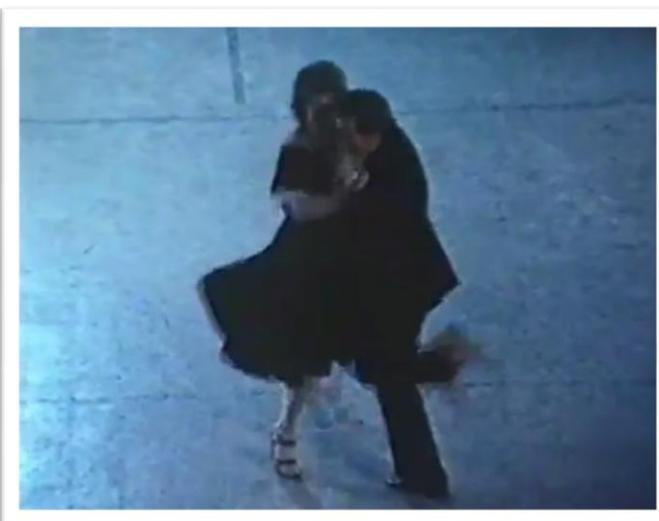
50, que ele representa, gosta e procura a elegância, busca acompanhar os pés da mulher; entretanto, na atualidade, percebe que os homens se adiantam para poder gerar figuras ("*hacer verdura*"¹⁴⁴).

Figura 154: Improvisação. *La volcada*.



Fonte: Fotograma de *Tango, baile nuestro*, 1988

Figura 156: Improvisação. *Boleo*.



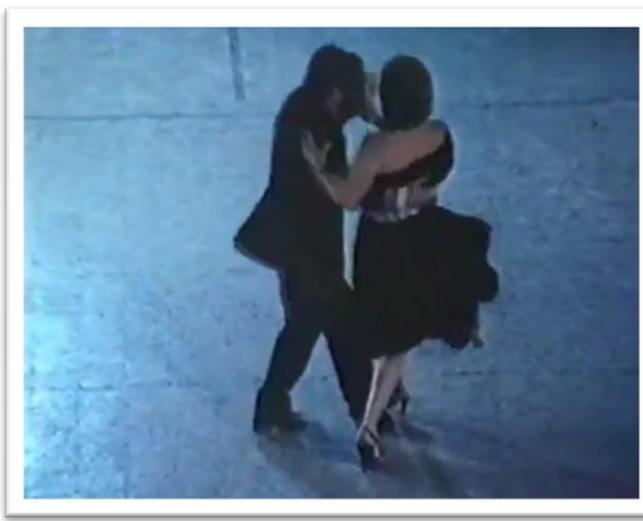
Fonte: Fotograma de *Tango, baile nuestro*, 1988

Figura 155: Improvisação. *Invasão*.



Fonte: Fotograma de *Tango, baile nuestro*, 1988

Figura 157: Improvisação. *Castigada*



Fonte: Fotograma de *Tango, baile nuestro*, 1988

¹⁴⁴ "Fazer firulas".

O filme resgata um pensamento comum aos *milongueros*, para quem os bailarinos de destaque não são os que aprendem em escolas, pois a melhor escola é a própria *milonga*. Há nesta um diferencial, nunca dois casais dançam iguais. O bailarino "*del compás*" (com bom ritmo) é o melhor bailarino; por isso não é possível dançar e falar: quem dança só está pensando nisso. Além disso, contam a elegância e as figuras, nos muitos estilos existentes: tango cruzado, de salão, *orillero*, *canyengue*.

Outra cena de ficção representa os anos 1940: o diretor traz um gesto-chave usado nos salões de baile, "el cabeceo" (mexer a cabeça), usado pelos homens para convidar a mulher para dançar. A voz *over* reflete sobre esse gesto, que afirma ser autoritário, pois a mulher acata uma espécie de convite/ordem e aceita dançar, abaixando sua cabeça ou entrefechando os olhos, submissão que culturalmente é entendida como um signo de amor. Seguidamente, o casal se abraça, mas entre as mãos há um pequeno lenço de percal¹⁴⁵ branco, indicando a separação, o limite dentro dessa estrutura ousada de dança, sempre prestes a desafiar o tempo e o espaço.

Tenta-se esclarecer o conceito de cadência entre os bailarinos através do depoimento de um personagem não referenciado; acompanhado de imagens com movimentos corporais de abertura suave com a perna esquerda do cavalheiro e um balanceio também leve do torso o bailarino afirma: [cadência é] "*isso que não tem Rodolfo Valentino*" a cadência é do tango argentino; esse estilo Valentino é um baile comercial, não tem nada a ver com a gente.

Voltando à voz em *off*, menciona-se que o tango dançado se pratica diariamente e que existiam inúmeras academias de ensino e clubes na Argentina, até 1955 ou 56. Com a queda do peronismo o regime militar que assume não permitia reunião de mais de duas pessoas após as 22h. Nesse momento, penetrou, feroz e de forma irrestrita, a música estrangeira, fazendo declinar os bailes de tango no país por 25 anos, entre 1955 e 1980.

O documentário traz duras críticas ao governo argentino, denunciando a falta de interesse dos meios massivos em divulgar o tango. Em contraponto, a televisão americana produziu uma série de programas sobre esse país e um espetáculo de tango para o público

¹⁴⁵ Percal era o tecido usado pelas moças de classes mais populares na Argentina.

em geral. Porém, o tipo de tango ali exibido é criticado pelos velhos *milongueros*, que o consideram cheio de "piruetas", uma espécie de fraude: "os profissionais dançam a 50 ou 60 centímetros da mulher isso é muito mais fácil". O depoimento de um argentino, ao assistir aos casais jovens que dançam o tango e têm sucesso nos Estados Unidos declara que os verdadeiros bailarinos devem ter um bom ouvido, coração e pés. Para o diretor Robert Duvall, "o tango não é uma linguagem literal; não pode se dizer por que a gente gosta"; a mulher no tango, esclarece, é tão importante quanto o homem. Segundo Duvall, se ele tivesse que afirmar qual é o nexos entre a dança de salão e o palco, exemplificaria com a performance de Maria Nieves, quem faz melhor esse trabalho teatral, bailando com destreza [os dois estilos]. Duvall não acha que algum homem possa fazê-lo melhor que ela. O diretor traz o depoimento de um estrangeiro amante do tango e de Buenos Aires que defende o papel da mulher muito mais que muitas argentinas muitas vezes subsumidas nesse respeitoso silêncio.

Segundo a crítica de Quintin (1988), *Tango, baile nuestro* é um dos melhores filmes argentinos em vídeo e tem o raro mérito de mostrar uma particularidade cultural em seus próprios termos, longe da condescendência. Trata-se de uma verdadeira e profunda poética do tango em termos cinematográficos.

Segundo a tese deste filme-ensaio o tango é, em essência, uma dança representada corporalmente, mas também verbalmente, pelos dançarinos. A tensão entre o passado narrado e o presente reativado – na cena dos jovens Plebs e Zotto dançando entre os velhinhos – apresenta uma crítica aos preconceitos históricos da sociedade argentina. O cinema traz a possibilidade de dialogar, olhando a dança, e de falar, escutando as músicas – tanto para bailarinos quanto para a sociedade –, gestando narrativas desse cotidiano.

Para os argentinos, após ciclos militares e de repressão, a *milonga* retornou, nos 1980, como algo mais que dança, como uma narrativa decorrente da dança. O cotidiano não seria um ritual comum sem essas narrativas, essas imagens e esses sons. Refletindo sobre este filme Fernando Galera e Vilma Veja, bailarinos argentinos, comentam que eles têm voltado muito às cenas registradas por Zanada, quem filma alguns dos melhores bailarinos da história, da década de 1950 (GALERA; VEJA, 2014, *Entrevista*). No momento desse

registro se encontravam em um ponto alto, com sessenta e poucos anos, saindo novamente para dançar em clubes como *Sunderland*. Veja ressalta que não se trata de aprender a bailar com o cinema, o cinema traz uma encenação. O tango não é o a prostituta e o “compadrito”, o lenço no pescoço de Tita Merelo. Nós como maestros enxergamos na encenação as técnicas corporais depois de um longo trabalho de observação, essas técnicas que queremos transmitir. O problema é como transmitimos a maneira de bailar, como realizar essa transposição pedagógica, sermos pontes entre a imagem cinematográfica e a transmissão de técnicas tradicionais e contemporâneas, essa ponte é oral e visual, e sua resultante é prática e criação.

O documentário *El tango bailado* (1991) cujo subtítulo é “*Tango, un sentimiento triste que se baila*” forma parte da série *Vamos tango todavía* dirigida por Mauricio Berú e realizado entre 1990 e 1992 em coprodução com a Televisão Española S. A. Berú divide o filme em dois âmbitos; um guiado pelas reflexões do escritor argentino Ernesto Sábato, outro na entrevista realizada aos bailarinos Miguel Ángel Zotto, Antonio Todaro e Milena Plebs que conversam e dançam em um salão estilo anos 40 com o diretor. Neste documentário se outorga especial destaque aos sistemas de movimento do tango de salão, de palco (fantasia), à milonga e as formas de criação do improvisado nos salões e nos shows. Inúmeras performances feitas para o filme são intercaladas com registros das coreografias de Plebs e Zotto em espetáculos da Companhia Tango x 2.

Berú pede a Zotto que comente aspectos históricos, por exemplo, o tango que dizem foi dançado diante do Papa no Vaticano. Segundo Zotto foi o Barão Megata quem dançou diante do Papa, pois o bailarino Casimiro Aín não podia entrar em uma festa de nobres; no entanto, Aín foi quem ensinou a dançar a Rodolfo Valentino quando esteve em Paris; no filme *Quatro cavalheiros do apocalipse* Valentino faz movimentos muito “nossos”; utiliza os requebros, as curvas do tango que provém do candombe negro. Esse momento de surgimento nós não o vivemos, e as pessoas que o viveram não o documentaram; o baile foi o mais abafado da nossa cultura, se fala do bandoneon, da flauta e do violino, mas é difícil ilustrar os começos do tango como baile.

Figura 158: El tango *al revés* (Sistema “H” invertido)



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991

Figura 159: Virulazo e Elvira. *Tango argentino*



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991

Figura 160: *La cumparsita*. Tango europeu Zotto e Plebs. *Tango argentino*



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991

Figura 161: Zotto e Plebs Companhia Tango x 2.



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991

Figura 162: *Bailarin compadrito*. Zotto e Plebs Companhia Tango x 2.



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991

Figura 163: *Canaro en Paris* Zotto e Plebs Companhia Tango x 2.



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991

Quando Carlos Gardel viaja ao Chile aproximadamente em 1914 com a Companhia de Elías Alippi, ele dança um tango e ainda não cantava tango, cantava folclore e música de campo [Esta afirmação de Zotto é errada; segundo o historiador Lautaro Kaller Gardel viaja com Alippi a Uruguai e Brasil, mas não a Chile]. Gardel diante da câmera faz um tango cênico bem feito e, segundo Zotto destaca, caracterizou-se por dançar sempre sorrindo, com isso quebra essa coisa séria de *El cachafaz*. No espetáculo da Companhia Tango x 2, com Milena Plebs montam uma coreografia em homenagem a esse formato alegre criado por Carlos Gardel.

Antonio Todaro e Zotto dançam juntos para a câmera de Berú e mencionam que quando se revoluciona a música, com orquestra típica, o bailarino entra com força na cena social; isso foi fundamentalmente com a orquestra de D'Arienzo. O diretor registra performances de tango *fantasia* e tango *al revés* (sistema “H”investido) que Plebs e Zotto aprenderam com Todaro e desenvolvem na cenas do show. Quando Zotto lembra sua formação menciona a Juan Carlos Copes, Rodolfo Dinzel, Virulazo, Ana Maria Stekelmann e a Todaro. Plebs também lembra que interessou pelo tango a partir do Espetáculo *Jazmines* (Stekelmann), e começou estudar com Zotto. Aos oito meses de começar ambos foram convocados para dançar juntos no Espetáculo *Tango Argentino*, esse que acredita marca a segunda época de ouro do tango.

Ambos resgatam a didática de Todaro; narram que os bailarinos não conheciam o mestre; o que ele fez no mundo inteiro é ensinar os códigos, a maneira de levar no tango, isso não existiu fora de Argentina até 1980, em que Antonio Todaro desenvolver sua metodologia na Europa. Há uma nova geração de tango de salão graças a Todaro e sua pedagogia. Zotto admira e dança muito bem Rock, mas o importante do tango, sublinha, é ser uma expressão “nossa”, dos seus antepassados, familiares, seu avô que dançava elegante como *El Cachafaz*. “*Aqui a qualquer pibete que a gente pegue e fale, faça um oito, o menino faz. De todas formas até não ter alguma experiência de vida não se compreendem certas coisas; em Estados Unidos um jovem de 15 anos não entende o Jazz negro ou o Blues, no tango passa igual. O tango se dança com o coração e com sentimento, mas se isso causa prazer melhor*”.

Figura 164: Performance *Chiqué*. Zotto e Plebs



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991
Figura 165: Performance *Chiqué*. Zotto e Plebs



Figura 166: Performance *Chiqué*. Zotto e Plebs
Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991



Fonte: *El tango bailado. Vamos tango todavía*, 1991

Os bailarinos contam que depois do teatro vão dançar, mas não dançam juntos; um bailarino não pode perder o improviso para poder seguir criando. Plebs acredita que entrar no baile e mixturar-se com as pessoas é a coisa mais atrativa do tango, justamente não saber o que vai acontecer quando vamos dançar com alguém desconhecido.

Neste documentário os registros do espetáculo da Companhia Tango x 2 se misturam com tomadas (em vídeo?) de Berú desde os dois laterais do palco sem coxias expondo as câmeras e a atenção do público.

Entre os últimos depoimentos, Zotto retoma essa ideia de que o tango é “nosso”, tem de ser defendido; são os argentinos caminhando pela Rua Corrientes, agrega Plebs; até os 24 anos Plebs nunca tinha dançado tango, mas estava *incorporado* embora não houvesse consciência daquilo. No registro fílmico da performance com a música *Chiqué* (BRIGNOLO), Berú traz diferentes enquadramentos do casal; *contre plongée*, *closes* dos pés e do torso que possibilitam observar como funciona nos jovens dançarinos a estrutura do abraço e a relação levar – seguir. Uma belíssima performance com diversos movimentos de tango de salão contemporâneo.

Apesar de ser conhecido pelos sucessivos registros fílmicos de Ástor Piazzolla, Mauricio Berú sente que este foi o melhor dos documentários da série *Vamos tango todavía*, porque os bailarinos foram tomando consciência do sentido do documentário no processo (BERÚ, 2014 *Entrevista*). Parece que o diretor sente-se tocado pela transformação. Isso condiz com a reflexão de Zotto quem encerra ressaltando o importante que é este trabalho do diretor, pois há muito pouco material filmado de tango, por isso está aí, apoiando o projeto, é muito importante para os dançarinos que isso fique registrado; Antonio Todaro não pode ficar anônimo e lhe agradecem ao diretor do documentário pelo que esta fazendo pelo tango.

Berú nos surpreende quando conta que adorou filmar as performances da dupla, como foram combinado o espaço e movimentos; também diz que é muito difícil filmar o improviso nas milongas para a última cena ele escolhe o Salão Antezana Club onde que

todos o conhecem; em outros lugares as pessoas não gostam de serem filmadas no salão, tem muitos viúvos...[risas] (BERÚ, 2014 *Entrevista*)¹⁴⁶.

A partir de 1999 começa a realizar-se em Buenos Aires o *Festival Internacional de Tango*, e em 2003 aparece o documentário *Abrazos. Tango em Buenos Aires* do produtor e fotógrafo Daniel Rivas. Ele com sua equipe acompanham diversos momentos *on, back* e *off stage* do quinto Festival. Nos nove dias de concertos musicais e de competição, tenta reunir com excelentes imagens mas sem muita emoção, atuações, vivências, testemunhos mais consistentes entre os músicos locais que entre os participantes. Mais de 300 casais chegam de todo mundo, representando seus países e em busca das coroas mundiais. Neste filme, encontramos uma clara divisão do trabalho cênico em prol da realização de um festival: de um lado, a palavra autorizada dos grandes intérpretes que realizam toda noite *shows* paralelos para atrair o público local: Pepe Libertella, Rubén Juárez, María Graña, Raúl Lavié, Julio Pane, Juanjo Dominguez, Adián Iaies e Liliana Herrero, entre outros; e, na dança, se dá especial destaque à bailarina e coreógrafa Mora Godoy, que aparece em sua própria escola – o que parece fora do contexto do próprio Festival –, treinando dançarinos para a realização de tango *show*.

De outro lado, os bastidores com os participantes que chegam de todo o mundo a Buenos Aires, espécie de meca do *firulete*, em busca da taça de melhor casal de tango de salão e melhor casal de tango *show*. Os critérios dessa competição não são esclarecidos tecnicamente no filme; e talvez nunca sejam muito claros neste gênero, justamente pelo fato de que – apesar da expectativa comercial – a estética do tango remete a um elemento experimental que se opõe à mimese mecânica da música e cujo ideal máximo é a improvisação. O que se toma como referência é um jurado portenho e autorizado. Uma jurada afirma que em tango *show* se levam em consideração mais coisas que no tango de salão: fundamentalmente a correspondência ou não entre a coreografia e o estilo que os casais dançam; a musicalidade; a conexão do casal; a adequação do vestuário e da

¹⁴⁶ Tivemos acesso a este documentário no final da pesquisa e alguns dias antes de entregar o texto, Mauricio Berú nos recebeu na sua casa para realizar uma entrevista que desejamos publicar no final de 2014.

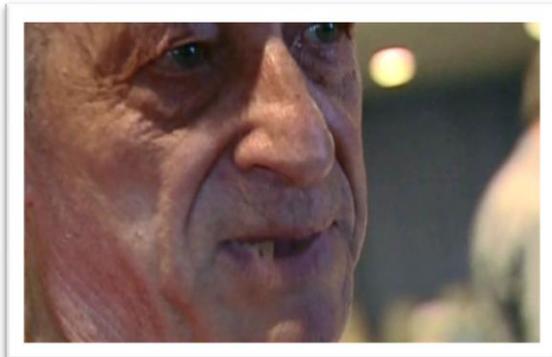
maquiagem ao tema musical, não devemos ver um homem e uma mulher, afirmam os jurados, mas um casal de tango; são três minutos que são o céu.

Figura 167: O bandoneonista Pepe Libertela



Fonte: *Abrazos*, 2003

Figura 168: O bailarino Roberto Tonet



Fonte: *Abrazos*, 2003

Figura 169: Participantes japoneses fazem exercícios de concentração, olhando figuras, antes de dançar.



Fonte: *Abrazos*, 2003

Figura 170: Gaspar Godoy e Gisella Galeassi, campeões mundiais de tango de palco em 2003, viajam a Paris.



Fonte: *Abrazos*, 2003

Na busca de sair da tradicional entrevista na mesa de café, Rivas traz primeiríssimos planos e detalhes inusitados, como os ritos que alguns dançarinos japoneses realizam antes de competir: exercícios de concentração, olhando cartões com figuras tradicionais do Japão. Certos depoimentos nos chamaram a atenção pelo inusitados e interessantes mas que não tem conexão com a competição. Pepe Libertella (*Orquestra Sexteto Mayor*), por exemplo, comenta que a primeira vez que assistiu a um tango *show* foi no cinema: “A primeira vez que assisti um tango dançado na tela lamentavelmente não foi o tango argentino, mas um tipo de tango sofisticado, com chapéu mexicano, castanholas, e um intertítulo com a frase “pampa argentina”; mas o tango esse ninguém o escreveu,

ninguém o ouviu [era cinema mudo] ninguém sabe do que se trata. Alguém mais inteligente que eu disse que, a partir daí, cada um pode imaginar seu próprio tango”. Ignacio Varchausky (contrabaixista da orquestra *El arranque*) fala da responsabilidade desta geração de registrar, estudar e conhecer os músicos de tango que, pela idade, já estão deixando de tocar. Segundo afirma a filósofa e cantora Liliana Herrero, às vezes os tradicionalistas, tanto no folclore quanto no tango, acreditam seja uma heresia pegar uma música e a fazer conversar com outras formas musicais. Se a gente ficar preso em um gênero determinado e considera que esse gênero não deve ser modificado ficaríamos cativos de uma repetição eterna. Fica expresso que os músicos convocados acham no festival uma vitrine para apresentar sua obra e ideias; o diretor não os indaga sobre a questão do tango em um âmbito de competição.

Um bailarino veterano e famoso no ambiente portenho, Roberto Tonet, participa do festival. Comenta: *“Eu danço, não dou aulas; só ministrei com María Nieves para alguns japoneses. [Entrevistadora pergunta: E, os japoneses apreendem?] Sim, o que acontece é que a gente não ensina tudo. Por exemplo, uma sequência de oito compassos eu ensino cinco, os outros três compassos eles tem de inventar. Porque se eu ensinar tudo, eles com a técnica que têm dançam melhor que a gente”*.

Diversos casais fazem marcação de palco antes da abertura da competição; esse tipo de registro da caminhada entre camarins e palco e dos ensaios não referencia o modo como foram criadas essas coreografias, a escolha da música, e do figurino pelos participantes.

Os campeões do mundo em tango de salão e *shows* são premiados e, no caso de Gaspar Godoy e Gisella Galeassi, o documentário os acompanha até o Teatro Colón e, depois, em sua viagem para a França, validando o poder comercial do Festival para casais que se inserem no mercado internacional. Para Gisella (que fala com assombro), há algo que une Paris e Buenos Aires com o tango.

Voltando para as imagens do Festival, a relação do público argentino com os artistas se observa na *milonga* realizada na Rua Corrientes, em que Ana Varela canta para

todo o público o tango *Como dos exaños*, conectando o cidadão comum com a competição que se realiza portas adentro, uma das cenas que traz também o fervor dos jovens que cantam com ela.

No mesmo ano foi produzido o documentário *El último Bandoneon* (2003), de Alejandro Saderman, uma coprodução entre Argentina e Venezuela. Os personagens reais vinculados ao tango se representam a si próprios e contam a história de Marina (Gayoto), jovem bandoneonista em busca de oportunidades que realiza teste para ingressar na orquestra típica de tango dirigida pelo Rodolfo Mederos. Marina, contudo, enfrenta o problema de ter que achar um instrumento adequado a um grupo profissional, um bandoneon “Doble A”, que já não se fabrica mais. Inicia-se uma busca por Buenos Aires, no subúrbio, em bares, escolas de tango dança e surgem insólitos personagens. Marina é uma espécie de *Alice no país das maravilhas* que nos mostra quanto esquisito pode ser o próprio, a cidade, o cotidiano. A câmera caminhante de Saderman se ata à garupa do desengonçado bandoneon de Marina que sobe e desce tocando nos ônibus de Buenos Aires. De outro lado, a orquestra de tango é uma das facetas de Rodolfo Mederos, arranjador, compositor e intérprete do bandoneon. No final da travessia Marina consegue comprar um instrumento antigo e debuta com a orquestra.

O filme percorre caminhos paralelos, entre eles a evolução do projeto da orquestra e aspectos associados, na concepção do diretor, como o caso da dança do tango em Buenos Aires. No Estúdio de Rodolfo Dinzel os alunos escutam o mestre e enquanto ele dança com Glória, sua esposa, esclarece: “*o bailarino o que faz é dançar o que quer, enquanto está escutando os movimentos de sua parceira; de maneira tal que ela está fazendo o que quer, como se estivesse sozinha, mas está escutando o corpo do bailarino; o que se vê em definitiva é a construção do desenho do casal*”.

Segundo Dinzel: “*O espetáculo Tango Argentino foi uma circunstância cultural mais que um espetáculo, pois terminou alavancando a reposição do tango, não só na Argentina, mas no exterior*”. [Glória acrescenta] *O tema era resgatar a essência do tango colado ao chão, à terra; não o tango de palco que é fantasia*”. Para o coreógrafo e

dançarino, as outras disciplinas da dança (ballet, jazz, etc.) são imaginadas e produzidas pelos artistas, enquanto o tango é a voz do povo.

Conversando com Osmar Odone e Sol Viviano, formados por Dinzel e participantes dessa cena, há uma filosofia do corpo no tango dança que eles como docentes querem transmitir (ODONE; VIVIANO, 2006, *Entrevista*). Em primeira instância para não perder o tango dos anos 40', o tango de salão que fez brilhar à Argentina e Buenos Aires no mundo como a cidade do tango. O movimento corporal mesmo codificado tem de ser consequência de uma emoção, de um sentimento, da relação com a música e com a pessoa que abraçamos; o tango não deveria ser movimento só pelo movimento; o bailarino não deveria se conformar com ganchos e adornos. Os estilos de caminhar fazem a diferença no tango, por exemplo, o caminhar no tango *canyengue* (associado à Velha Guarda); caminhar a música nesse estilo, sentir a música é uma experiência maravilhosa. Alguns dias antes da entrevista¹⁴⁷, comentam, refletiamos sobre isso; ao Brasil o tango chegou da mão dos ganchos, os saltos, a acrobacia não da caminhada. Na Argentina os salões de baile privilegiaram a caminhada e depois, quem faz shows sim, mostra ganchos, etc., um processo inverso da informação. Uma alumna brasileira, descreve Sol Viviano, pediu-me que lhe ensine a transmitir um sentimento, a expressar sentimentos com a dança; talvez ela nem imagine, mas para mim como docente, esse gesto foi muito valioso.

Retomando o filme, Saderman toma o depoimento e a performance da bailarina Geraldine Rojas; ela conta que aprendeu dançar aos 6 anos e conseguiu ir aos bailes só com 8 anos. Os bailarinos *milongueros* foram ensinando a ela como a mulher se acopla aos diferentes estilos; a seguir, a *marca* (condução) e como caminhar. Javier Rodriguez, parceiro de Rojas nesse momento, pensa que o caminhar deve ser o mais natural para cada pessoa. Por isso, quando alguém diz que é duro, ele o considera “*Melhor!*”.

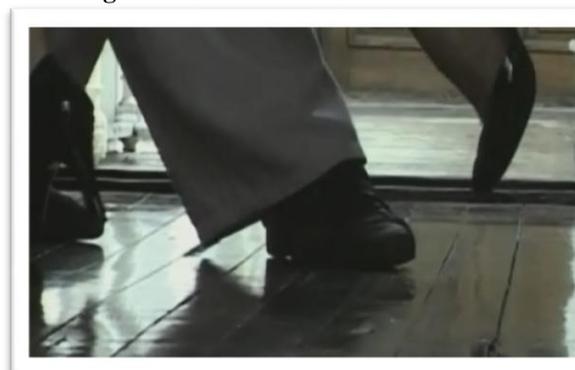
¹⁴⁷ Realizada em São Paulo em 2006 na milonga *Tango B'aires*.

Figura 171: Marina toca nos onibus de Buenos Aires



Fonte: Fotograma de *El último bandoneón*, 2003

Figura 173: Rodolfo e Gloria Dinzel



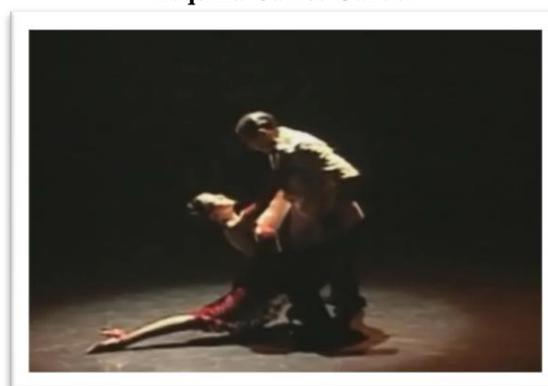
Fonte: Fotograma de *El último bandoneón*, 2003

Figura 175: Sexteto de bandoneones se reúne todo sábado a tocar



Fonte: Fotograma de *El último bandoneón*, 2003

Figura 172: Bailarinos Show Esquina Carlos Gardel



Fonte: Fotograma de *El último bandoneón*, 2003

Figura 174: Filmagem no clube Sin Rumbo de Geraldine Rojas e Javier Rodriguez



Fonte: Fotograma de *El último bandoneón*, 2003

Figura 176: Orquestra Típica de Mederos na estreia na Milonga Niño Bien



Fonte: Fotograma de *El último bandoneón*, 2003

Se se analisar muito, opina ele, a gente se perde, pois é infinito, e começa ser uma dança, e não um “*sentimiento que se baila*”. Para Geraldine, sempre se fala dos

homens, e a mulher só acompanha; mas ainda temos exemplos como o de Margarita Serantes, Lidia Filippini e Ofelia Rosito (registradas por Saderman), de mulher *milongueira nata*, não de bailarina de escola, elas sim têm estilo.

Sendo que o filme não tem por eixo a dança, Saderman une o desenlace da orquestra de Mederos em um espetáculo, a intervenção de Marina com seu “novo” bandoneon Doble A, e aos bailarines Rodriguez e Rojas em uma cena final na milonga. Dança e música podem se tornar produtivos para câmera em um jogo ficcional também atrativo para o público. Uma forma de encenação que retrotraí ao espaço fílmico personagens do espetáculo e os coloca a funcionar no espaço ritualizado do baile.

Outro documentário musical sólido e *Tango, un giro extraño* (2004), de Mercedes García Guevara¹⁴⁸, foi rodado em Buenos Aires em bares do bairro de San Telmo, em Constitución e em diversas milongas. Narra as histórias de artistas da nova geração de músicos e bailarinos de tango argentino surgidos na última década. Acho Estol e Fernando Otero (compositores); a cantora Dolores Solá (*Orquesta La chicana*); Pablo Mainetti, Brian Chambouleyrón e os bailarinos Juan Fossati e Gimena Aramburu, que conduzem Mercedes para outros artistas, como Mayra Galante e Silvio Grand, Kelly e Facundo Podadas, Cesar Agazzi e Virgínia Uva, e para as orquestras *34 Puñadas* e *Las muñecas*. A diretora traça relações muito interessantes entre os jovens artistas, suas ideias políticas e suas novas composições. Neste documentário a diretora registra 20 performances realizadas para a camera. Conjuntamente com as performances, García Guevara aborda longos depoimentos sobre os processos de criação destinados a um público exigente e local, sem o objetivo de se inserir em festivais ou competições. Revela-se aquilo que é mais eloquente à contemporaneidade do tango, sem apelar para a ríspida e incessante divisão músico-cantor-bailarino do sistema industrializado que impôs o cinema clássico na Argentina.

¹⁴⁸ Diretora também de *Río escondido* (1999), longa de ficção selecionado em mais de trinta festivais internacionais e adquirido por cadeias de televisão dos Estados Unidos, do México e do Japão.

A diretora manifesta à Revista digital *Como hacer cine* (2005)¹⁴⁹ que o projeto nasceu de uma conversa sobre os documentais musicais existentes anteriormente do gênero tango, pois ela, de fato, conhecia muito pouco sobre o tango – obviamente conhecia a Carlos Gardel –, mas começou a pesquisar, a fazer aulas de dança, a escutar centenas de tangos e compositores:

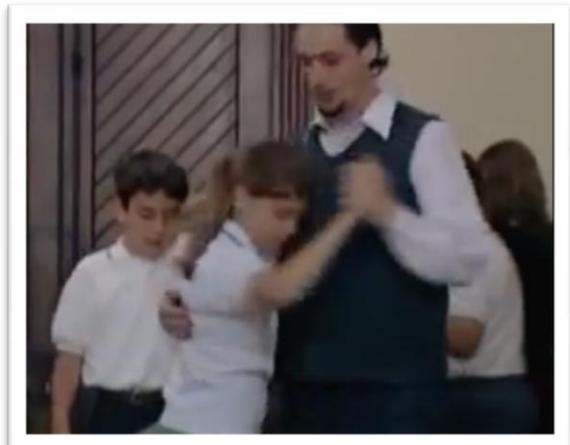
A través de letras de tangos de todos los tiempos comprendí aspectos de nuestra forma de ser. Creo que los porteños, aún sin darnos cuenta, respiramos tango desde que nacemos.[...] Creo que el tango está en las calles de Buenos Aires, en la manera de caminar de muchos hombres y mujeres, en una mesa de cualquier café. Creo que el tango está adentro nuestro, en nuestra manera de hablar, en nuestro sentido del humor e ironía, en nuestra arraigada melancolía.

A dança traz diversas nuances neste documentário, tanto estilísticas quando das técnicas de registro fílmico. As excelentes performances de dança, canto e música são registradas juntas e separadas. Neste sentido, um aspecto interessante são os testemunhos de Juan Fossati e Gimena Aramburu, acompanhados de imagens de aulas de tango para crianças, que eles ministram no Colégio Nacional de Buenos Aires. Esta cena sem paralelo na história do cinema argentino quebra o mito do erotismo e apresenta – embora sem detalhes orais – a forma como são ministradas as aulas aos alunos da escola primária na Argentina. Fossati também aprendeu a dançar assim; “*en el nacional de Buenos Aires tuvimos clases de tango todos los años del secundario [...] el tango hoy incluye a todas las generaciones y creo que es el cambio mas importante de los ultimos tempos*”.¹⁵⁰ A concentração e a movimentação das crianças na dança, o trabalho de equilíbrio nos pivôs e a tentativa de seguir a música com o professor propõem um olhar sobre o componente lúdico e experimental do tango, operando há vários anos nos espaços da formação pública desse país.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=1348&id_cat=7>

¹⁵⁰ “*No Colégio Nacional de Buenos Aires tivemos aulas de tango todos os anos desde o segundo grau. O tango inclui todas as gerações e acredito que essa é a mudança mais importante dos últimos tempos*”.

Figura 177: Juan Fossati. Aula de tango para crianças e adolescentes. Colégio Nacional de Buenos Aires



Fonte: Tango un giro extraño, García Guevara, 2004

Figura 178: Cesar Agazzi e Virgínia Uva dançando. Oro y Plata (Candombe)



Fonte: Tango un giro extraño, García Guevara, 2004

Figura179: Maira Galante e Silvio Grand



Fonte: Tango un giro extraño, 2004

Figura180: Maira Galante e Silvio Grand



Fonte: Tango un giro extraño, 2004

Na performance realizada no tradicional *Salão Canning*, Mayra Galante e Silvio Grand dançam com música interpretada ao vivo para eles. A câmera de Garcia Guevara consegue se afastar sem medos, para captar a especial relação temporal e de intenções na acentuação que os músicos estabelecem com os bailarinos. Sem anseio de mostrar uma bateria coreográfica se destacam as pausas, os adágios e os acentos que constroem nexos subjetivos entre os quatro artistas em estado de criação. Essa performance, sem perder os aspectos-chave de conexão com o chão, busca definir limpidamente poses

dos repertórios de *show* elaborando a mostração do sistema “L” para câmera, brincando com as alturas do casal nos adornos.

Figura 181: Gimena Aramburu e Juan Fossati



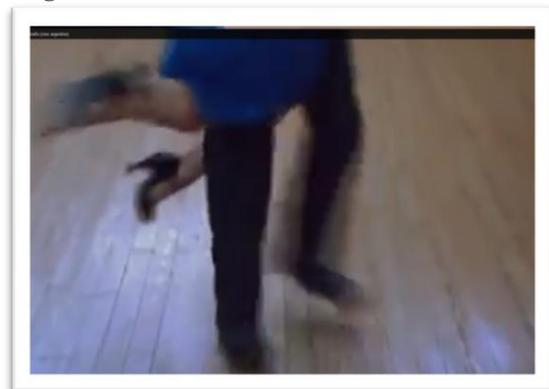
Fonte: *Tango un giro extraño*, 2004

Figura 182: Kelly e Facundo Posadas



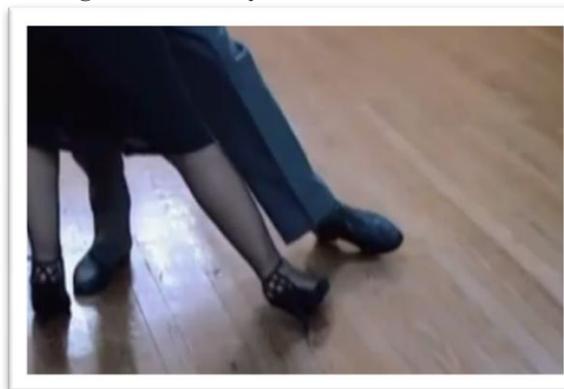
Fonte: *Tango un giro extraño*, 2004

Figura 183: Gimena Aramburu e Juan Fossati



Fonte: *Tango un giro extraño*, 2004

Figura 184: Kelly e Facundo Posadas



Fonte: *Tango un giro extraño*, 2004

Outra cena muito bem lograda é a do contraponto *milongueiro* entre os veteranos Kelly e Facundo Posadas e Juan Fossati e Gimena Aramburu. Registrada em sala de aula, com uma iluminação geral e sem intenção outra senão a de mostrar duas gerações apaixonadas pela dança, a diretora consegue uma dinâmica ajustada ao clima de improvisação que propõem os bailarinos. Eles dançam milonga com movimentos de milonga, mas cada casal interpreta esses movimentos de forma absolutamente diferente. Facundo Posadas brinca com o eixo corporal pasando seu peso dos dedos do pé para o

calcanhar, segmentando os movimentos de abertura e fechamento ritmicamente da mesma forma que hoje o fazem os bailarinos do chamado *tango nuevo*. Juan e Gimena trazem a leveza e a precisão da milonga em um abraço que muda sem perder sua estrutura e desafiam a câmera na saída final da milonga.

Essas duas cenas, realizadas para o filme com excelente iluminação e jogos de câmera, contrastam com os registros de *shows* ao vivo de Dolores Solá com a orquestra *La Chicana*. Na pista de baile, Cesar Agazzi e Virginia Uva extremam o conceito de improviso com um candombe cantado por Solá, *Oro y Plata* (MANZI). Os ritmo do candombe demanda de muita agilidade e antecipação para ser dançado com o abraço fechado de tango; misturam-se movimentos sincopados e de milonga. Rico em entrevistas, conteúdos sonoros e coreográficos, este filme é digno de ser assistido várias vezes; abre-se um panorama inovador sobre as possibilidades de tango no país.

Um documentário que aborda o tango desde uma perspectiva diferente foi realizado em Rosario no interior do país; trata-se de *Sexo dignidade y morte. Sandra Cabrera, el crimen impune* (2010), da premiada Lucrecia Mastrángelo. Ela reúne, em sua equipe de atores e técnicos, ao músico Claudio Zemp e à bailarina Ana María Jaime. Em chave birriana¹⁵¹, o documentário se ocupa de um problema social, a partir da morte de Sandra Cabrera, trabalhadora sexual da cidade de Rosario. As únicas certezas são trazidas pelos depoimentos afirmam que Cabrera morre com um balaço na nuca e, segundo as testemunhas, o tiro partiu da polícia local. Cabrera havia sido dirigente gremial e foi ameaçada, junto com sua filha, e advertida a ficar quieta e interromper as denúncias que ela realizava sobre a venda de drogas envolvendo policiais e sobre as casas noturnas que faziam – e ainda fazem – trabalhar menores de idade. Segundo Mastrángelo, o problema fílmico que, neste documentário, introduz o tango dança é o da representação da morte de Cabrera (MASTRÁNGELO, 2012, *Entrevista*).

¹⁵¹ Segundo Birri (2003) “*diante de uma comunidade local e nacional em sua maioria indiferente enganada ou presa do desengano o documentário coloca, mostra um entre muitos problemas. Não dá uma solução, qualquer que desse seria parcial, excludente e limitada. Quer que o espectador comovido, mas lúcido buscando dentro de sí proprio encontre a solução que ache mais justa*” (BIRRI apud MASTRÁNGELO) (Disponível em: <<http://sexodignidadymuerte.wordpress.com/>>)

Figura 185: Ana Maria Jaime



Fonte: Fotograma de *Sexo, Dignidad y Muerte*, 2010

Figura 186: Ana Maria Jaime



Fonte: Fotograma de *Sexo, Dignidad y Muerte*, 2010

Figura 187: Ana Maria Jaime



Fonte: Fotograma de *Sexo, Dignidad y Muerte*, 2010

Figura 188: Ana Maria Jaime



Fonte: Fotograma de *Sexo, Dignidad y Muerte*, 2010

Figura 189: Ana Maria Jaime



Fonte: Fotograma de *Sexo, Dignidad y Muerte*, 2010

Figura 190: Ana Maria Jaime



Fonte: Fotograma de *Sexo, Dignidad y Muerte*, 2010

A diretora comenta que ela não queria realizar uma crônica da morte nem recriar o momento. Poderia ter colocado uma mão com uma arma e mostrar a atriz que representa Cabrera sendo atacada, mas queria ir mais além. O fato de a filha pré-adolescente de Cabrera também ter sofrido ameaças tornava-se mais pesado na hora de narrar o fato. Então pensou em uma bailarina e em música - o bolero e o tango -, peça que solicita ao músico Claudio Zemp. Necessitava de alguém que não fosse a atriz que representava Cabrera, “*que me ajudara um pouco a descolar os pés do chão, valendo a associação da bailarina, para me atrelar a uma metáfora para contar a morte*”.

O público não sabe quem é a bailarina – afirma Mastrángelo –; ela aparece três vezes no filme, dançando tango, para comunicar diversas questões segundo uma coreografia que ela cria. Na cena registrada no espaço cultural *Mano a Mano*, um *travelling* circular em torno da mesa das colegas de Cabrera registra os depoimentos e, em seguida, um corte traz a cena de dança. A princípio, a bailarina está sozinha mas no mesmo local em que se realizam os testemunhos das colegas de Cabrera, personagens reais que participam do filme. As três performances denotam momentos distintos: na primeira performance – descreve o processo Mastrángelo -, ela está com muita expectativa, muito apaixonada; na segunda performance, está magoada; finalmente, “[...] *é a morte, é a bailarina que sabe que virão matá-la e lhe disparam enquanto dança. E, paralelamente, na montagem estamos chegando às ameaças que sofreu, entrelaçando isso com o clímax da dança; e alguém aparece e mata, não a atriz que representa Cabrera, mas a bailarina*”. Filmada em um centro cultural vinculado ao tango, a performance propõe nesses três tempos uma aproximação da *performer* à câmera; o desvelamento da situação de vida de Sandra Cabrera parece pedir um acercamento do público, da comunidade. O olhar insinuante da bailarina, na primeira performance se transforma em uma mão que aponta ao um ponto cego, na última dança, ou talvez ao impune assassino.

TIPOS DE *PERFORMANCE* E PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO

Na atualidade existe um grande consenso entre realizadores, artistas, teóricos e críticos sobre a primazia do cinema documentário como um território privilegiado de experimentação. Diversos fatores justificam dita situação; e, embora não seja nosso objetivo investigar esse tópico em especial, mencionaremos que as inovações tecnológicas no campo cinematográfico a partir dos anos cinquenta e sessenta, com a incorporação de câmeras muito mais leves, gravação de som com sistema Nagra, assim como as tendências surgidas no final da década de 1950 do *Cinema Verité* na França e do *Direct Cinema* nos Estados Unidos, transformaram o escopo da subjetividade no cinema. Nos anos 70 e 80 o periodismo televisivo, a evolução do vídeo e os formatos digitais converteram e democratizaram os meios audiovisuais, tornando-os, em certos casos, vias de expressão pessoal, formatos acessíveis para as artes populares e matéria de experimentação para os realizadores audiovisuais.

No contexto contemporâneo observamos uma grande quantidade de documentários produzidos anualmente na América Latina; em consonância com esta conjuntura benéfica, mas não homogênea, na Argentina atual tem se desenvolvido uma série de trabalhos documentais em que a subjetividade se coloca em cena na sua relação com o tango: como tema, como objeto e como experimentação artística. O dispositivo fílmico outorga uma presença marcante a realizadores audiovisuais e artistas constituindo espaços de diálogo sociocultural e reflexão histórica envolvendo, de diversas maneiras, a dança e a gestualidade do tango. Destacamos alguns formatos que compõem estes processos de subjetivação em relação a uma temática no *corpus* analisado: um formato recorrente é a convocação de casais de tango para realizar performances como personagens reais no documentário, tradição recorrente em toda a cinematografia argentina; a participação de bailarinos representando um papel no documentário; a situação inversa, em que atores profissionais representam *performers* de tango, e também o *performer* sendo parte integrante de aspectos do processo da produção do filme (investigação, roteirista, voz em *off*, coreógrafo, câmeras, etc.)

Estes formatos não são fixos, apenas apresentam itinerários ou modelos para pensarmos a inscrição da subjetividade dos *performers* de tango dança e sua relação com as tipologias mais recorrentes, por exemplo, as propostas por Bill Nichols na sua *Introdução ao documentário*. Na tipologia de Nichols encontramos a diferenciação entre o modo expositivo, o observacional, o participativo, o reflexivo, o poético e o performativo. A inscrição do “eu” no cinema de não ficção estaria vinculada, segundo Nichols, embora não exclusivamente, aos modos participativo e performativo. No modo participativo – afirma o autor –, o diretor é um mentor, participante, acusador ou provocador em relação aos sujeitos representados (NICHOLS, 1997, p. 32) mobilizando processos de transformação nos sujeitos e agentes abordados; apesar dessa afirmação, ele reconhece que pode, ou não, haver uma repercussão direta na experiência subjetiva do realizador. No modo performativo, o corpo do cineasta e suas disposições psíquicas estão afetados, trazendo uma mudança e movimentando a dimensão afetiva e da experiência. Estes aspectos produzem um desvio do tradicional problema da objetividade e da verdade que acompanharam as teorias sobre o gênero documentário durante muito tempo: enfatizam-se, neste novo contexto, outros territórios e potencialidades do corpo e da comunicação, já que o diretor intervém com seu próprio corpo diante da câmera, podendo ou não participar da encenação construída ou direta, ou através de sua voz, de movimentos de câmera livre, tipos de edição.

Para nossa análise das performances de tango, tivemos que somar aos modelos de interpretação do documentário participativo e performativo o fato ou a condição especial que significa a dança, sua tradição no cinema argentino, entre outras questões, pois há diferenças de expressão quando se dança em primeira pessoa e o diretor acessa o momento da improvisação, o “eu” não é verbalizado pelo *performer*, no entanto há uma construção subjetiva. O diretor e os *performers* na *mise en scene* se apropriam do espaço fílmico para sublinhar o pertencimento desses gestos à linguagem popular, a uma tradição. Daí que performance e performatividade devam ser complementares neste ponto: dançar e falar, dançar e escrever, dançar e fotografar, dançar e filmar. O realizador audiovisual contemporâneo forma parte ou propicia ações corporais e narrativas orais sobre essas ações, os depoimentos e processos pedagógicos, formando parte de um contexto de realização

experimental. Uma decantação ou maturidade das linguagens de ambos os dispositivos operando na autoreflexão cultural.

Neste breve quadro observamos como se incrementa o interesse dos diretores pelos processos pedagógicos.

Figura 191: Os performers de tango dança nas mises en scène do documentário

| Ano | Diretor | Documentários Período Moderno | Registro de Performances | | | Registros Oraís | Transmissão Pedagógica |
|------|---------|-------------------------------------|--------------------------|------------|-----------|-----------------|------------------------|
| | | | On Stage | Back Stage | Off Stage | Depoimentos | Processos Pedagógicos |
| 1964 | Solly | <i>Gardel, historia de un ídolo</i> | x | | | | |
| 1966 | Berú | <i>Fueye querido</i> | | | x | | |
| 1969 | Feldman | <i>Tango Argentino</i> | x | | | x | x |
| 1970 | Antín | <i>¿El tango ha muerto?</i> | | | x | | |
| 1988 | Zanada | <i>Tango Bayle Nuestro</i> | x | x | x | x | x |
| 1990 | Berú | <i>El tango bailado</i> | x | x | x | x | x |

| Ano | Diretor | Documentários Período Contemporâneo | Registro de Performances | | | Oralidade | |
|------|----------------|--|--------------------------|------------|-----------|-------------|-----------------------|
| | | | On Stage | Back Stage | Off Stage | Depoimentos | Processos Pedagógicos |
| 2003 | Rivas | <i>Abrazos. Tango en Buenos Aires</i> | x | x | x | x | |
| 2003 | Saderman | <i>El último bandoneón</i> | | x | x | x | x |
| 2005 | García Guevara | <i>Tango, um giro extraño</i> | x | x | x | x | x |
| 2010 | Mastrángelo | <i>Sexo, dignidad y muerte,</i> | | x | | | |

Entre os documentários estudados, alguns trouxeram o tango *show* (*on stage*), por exemplo, *Tango Bayle nuestro* (1988), *Vamos tango todavía* (1991) e *Abrazos, Tango en Buenos Aires* (2003). No primeiro, o tango *show* forma parte de um espetáculo que se realiza nos Estados Unidos; enquanto as duplas dançam, o público argentino que assiste à filmagem que realiza um canal de TV americano critica esse estilo. Nesse documentário, Zanada realiza uma montagem paralela, apresenta os *shows* de balé clássico com tango do russo Vasiliev e do argentino Julio Bocca, mas revestidos dos comentários de Juan Carlos

Copes e Zotto; ambos opinam sobre o debate entre o tango no salão e no palco. Berú em *Vamos tango todavía* mostra como se introduzem as técnicas de tango *show* no espetáculo. No documentário *Abrazos*, o diretor, Daniel Rivas, registra coreografias de casais profissionais no Festival Internacional de Tango, enfatizando com sua câmera o trabalho em palco e dando menos atenção aos bailarinos de tango de salão que também concorrem; sendo que atualmente esse estilo tem captado muito maior interesse no público local e internacional. Contudo, não há uma reflexão sobre os processos de criação em ambos os estilos nesse documentário.

Acessamos documentários em que o tango formou parte de cenas de ficção, por exemplo, em *Gardel, historia de un ídolo* (1964); o diretor recorre a uma coreografia realizada especialmente para o filme pelo corpo de baile de Juan Carlos Copes e Maria Nieves; o *Tango Ballet* representa os diversos estilos e épocas do tango, com seus figurinos, em locações externas.

Entre os registros da milonga ou baile social (*off stage*) Berú captura, em *Fuelle querido* (1966), imagens de um concurso de baile nos anos 60: os bailarinos dançam em estilo liso, sem adornos, para mostrar seu tango de salão; não há nenhuma reflexão sobre a dança nesse registro. Diferentemente, Zanada, em *Tango Bayle Nuestro* (1988), e García Guevara, em *Tango, um giro extraño*, oferecem registros das milongas, realçando, através de *closes*, a improvisação e em panorâmicas, a relação dos casais com os músicos ao vivo e com o contexto da pista de baile. Berú (1991) filma a Zotto e Plebs dançando também na milonga com diferentes parceiros.

Outro formato é o da performance para cinema, com diversas nuances que fazem complexa a *mise en scène*. Em *Tango argentino* (1969), por exemplo, Geraldine Rojas e Javier Rodriguez realizam uma síntese verbal do estilo que eles recriam. Em *Vamos tango todavía* Zotto e Plebs junto a seu maestro Todaro mostram para a câmera diversas performances com fines de exibição técnica, e no final do filme, o casal interpreta *Chiqué* uma performance preparada com o diretor. Em *El último bandoneon* (2003), Rodolfo e Gloria Dinzel dançam para uma câmera que mostra seus pés e dialogam sobre o problemas

de estilo nos *shows* de tango, suas experiências e filosofia. Em *Tango, um giro extraño* (2005), duas gerações são representadas por Kelly e Facundo Posadas e Juan Fossati e Gimena Aramburu, numa montagem rítmica bem milonguera de García Guevara.

A bailarina que realiza as três performances de tango em *Sexo, dignidad y muerte* (2010) tem uma relação propositalmente ambígua com a narrativa que sustenta o filme: não dança em primeira pessoa nem representa a heroína da história, que é representada por uma atriz. Essa ambiguidade permite que a performance seja construída desde a subjetividade do próprio *performer*.

Deste grupo de documentários, *Tango Bayle nuestro*, de Zanada, e *Vamos tango, todavia* de Berú têm características claramente performativas: os mesmos bailarinos que participam em outras produções fílmicas se permitem a si mesmos a reflexão sobre a dança, sobre o corpo, os estilos e a história pessoal envolvendo o diretor.

O aspecto que traz evidentemente à tona os valores culturais do tango são os registros pedagógicos. O grande respeito pelos mestres de tango e pelas técnicas corporais que eles desenvolvem toma cada vez maior espaço na narrativa fílmica argentina. A transmissão do tango ativou diversos questionamentos sobre os valores nos próprios bailarinos e diretores, fruto da preparação em reprodução dos registros de processos pedagógicos e de criação em tango. Este tema atualmente está sendo abordado nas universidades argentinas, nas escolas e nos grupos de pesquisa, como fica manifesto por Juan Fossati, em *Tango um giro extraño*, quem teve aulas de dança na escola pública e considera essa experiência marcante na sua vida e história profissional. Ou, como afirmam Galera e Vega, que seguem de perto os filmes documentais e os estudam junto aos seus grupos de pesquisa em Buenos Aires; para eles o grande valor dos documentários argentinos contemporâneos remete a um diálogo aberto e experimental dentro da própria cultura.

CONCLUSÃO

Neste trabalho de pesquisa, nosso principal objetivo foi fundar uma discussão estética a partir da relação entre o cinema argentino e as performances de tango dança. Alentados pelo caudal de filmes contemporâneos que abordam o tema e pela possibilidade de acessar material cinematográfico que parecia perdido e foi recentemente achado e restaurado, propusemo-nos a selecionar um conjunto de filmes cujo recorte proporcionou, a partir de uma perspectiva histórica e crítica, estratégias e formas características de representação, produzidas na Argentina nos períodos mudo, clássico, moderno e contemporâneo.

Ao iniciar nossa investigação, em 2009, partimos de um conjunto de mais de 200 filmes, que foi se circunscrevendo, ao longo da pesquisa, tendo-se reduzido a cerca de 50, no momento da qualificação. As análises aqui apresentadas envolvem um *corpus* de 30 desses filmes. A escolha esteve ligada, entre outras questões, ao vigor com que representaram o atrelamento dos dispositivos elevando as performances de tango dança na história audiovisual argentina. Neste conjunto de filmes, os diretores trazem um estilo característico e um mapeamento amplo dos repertórios e das técnicas corporais de tango, apelando a bailarinos amadores, profissionais e mestres, atores e cantores que dançam e bailarinos que atuam como personagens reais ou ficcionais na dramaturgia fílmica.

Detivemo-nos primeiro a ressaltar que o tango dança formou parte das práticas corporais ritualizadas anônimas e das manifestações artísticas rio-platenses desde seu surgimento, o qual resultou da reelaboração de material coreográfico existente a partir de ritmos afluentes nessa região (o ritmo e encenação do candombe e da milonga, os cortes e gestos corporais das danças com relação, a dissociação corporal e pausas da zamba argentina, os três tempos cadenciosos do pericón, etc.). Tornou-se forma de expressão no circo, no teatro e finalmente no cinema, que o difundiu de maneira massiva, produzindo-se também resistências sociais à forma corporal e à dinâmica da dança.

Nesse salto para a midiatização cinematográfica, que consideramos o segundo nascimento do tango (apesar do pouco material fílmico resgatado), observamos como o

gênero precisou ser construído; trabalho de diretores, cantores e *performers* assumido culturalmente como uma forma poética e cinematográfica preeminente centrada no aparelho gestual surgido da dança. O conjunto de filmes mudos e as fotografias das revistas da época proporcionaram informação sobre os usos do corpo e os repertórios coreográficos de tango que formaram parte da estruturação do modelo de representação emergente: o drama social urbano. Esse modelo, insinuado no cinema mudo paulatinamente, tornou-se hegemônico, a partir da chegada do som, e fez contraponto ao modelo do drama social folclórico. Contudo, o tango que formou parte do modelo hegemônico foi produto de um debate entre a imagem acústica (incrementada pela indústria radiofônica) da canção e a imagem visual do corpo na dança. Dentro do modelo de representação do drama social urbano, as estruturas comerciais do *Star System* abdicaram da dança como poética e a relegaram, em ocasiões, ao papel de acompanhar as figuras da canção ou formar corpos de baile teatral.

No período mudo, a exaltação da gestualidade do corpo esteve acompanhada da narrativa que traziam os intertítulos *tangueros*; estes descreviam poeticamente os ambientes e a sonoridade da voz e dos instrumentos de tango; eram essas marcas fortes do modo expressão que significavam o tango para diretores como Ferreyra, Moglia Barth, Campogalliani, Romero e Soficci, entre outros.

Na passagem para o período sonoro, o rearranjo da produção cinematográfica dispôs o corpo em outro *status* visual, partilhando a tomada fílmica com a materialidade sonora dos diálogos, dos ruídos e da música do tango, fixada no celuloide. O cinema industrial mudou a forma de representação da dança: apesar de conviver com um dos momentos de ouro em que a sociedade argentina se voltou assiduamente à prática do tango nos salões, as cenas são representações do passado, da história do tango e seus personagens ou exaltações do espetáculo teatral em encenação construída. Apesar disso, os anacronismos coreográficos do cinema clássico, em descompasso com a realidade social da dança nesse país, trouxeram múltiplas informações: em primeira instância, noções sobre os processos de criação coreográfica para a câmera, que não são os mesmos do tango de salão; em segunda instância, evidenciou-se a maneira com que os diretores argentinos retornaram

aos mitos da origem do tango, apelando à habanera, ao candombe, ao folclore argentino e à milonga. E nesse período muitos *performers* foram as estrelas da canção.

As pautas que orientaram os registros cinematográficos das performances de tango dança desses períodos de codificação puderam ser observadas em sequência periodizada de fotogramas extraídos nos 30 filmes estudados. Nesta pesquisa destacamos a materialidade dos filmes na manipulação do corpo na cena performática, resultado de uma tensão própria, acorde à adequação dos processos criativos do tango dança.

As técnicas que compõem o repertório coreográfico foram sintetizadas na escolha dessas imagens. O processo de construção gestual, na coreografia de tango para cinema, foi abordado por meio de um estudo fotográfico, que sintetizou aspectos chaves do enquadramento do casal, da divisão estrutural do corpo dissociado nessa dança e da simetria axial heterogênea do plano do abraço, entre outros detalhes que compõem pontos cegos na *mise en scène* fílmica. À luz desse estudo fotográfico, proposto, aliás, como uma guia interna de leitura dos processos corporais do tango no cinema argentino, conseguimos analisar as estratégias dos bailarinos, mantendo uma associação simbólica entre os micromovimentos e as tradições gestuais pré e pós-codificação das células coreográficas do tango. Comparamos os fotogramas extraídos com as referências trazidas por cinco métodos pedagógicos que refletem acerca do aspecto social da dança e dos valores filosóficos do corpo em estado de criação (ARCE, MONTES, 2013; COLOSIO, 2005; COPES, 1994; DINZEL, 2001; LIMA, 1916). Dessa comparação concluímos que os modelos de representação dos dramas urbanos e folclóricos que regeram o cinema clássico se mantiveram indiferentes às novas tecnologias do corpo no tango dança, de que se aprovisionou o povo na época de ouro.

Diretores de grande relevância na história do cinema latino-americano, vinculados ao nascimento do cinema social e ao cinema de autor na Argentina, como Mauricio Berú, Simon Feldman, Manuel Antín, Fernando Solanas, Zanada, Leonardo Favio, entre outros, deram ampla atenção ao tango em sentido renovado. Há nestes cineastas uma demanda recorrente e um ressurgimento consciente da expressividade e da

gestualidade do tango como sistema representacional que havia ficado na penumbra após a queda do peronismo. A partir dos anos 1960, o cinema moderno argentino de ficção e documentário produziu um giro estético profundo, vinculando seu dispositivo ao processo experimental da dança, tomando elementos do ritmo pulsional da dança (ZAPATA, 2012, *Entrevista*). Os documentários participativos e reflexivos que começaram a se realizar conseguiram também reunir o viés performático da dança à sua performatividade, às ideias filosóficas sobre a dança, um trajeto que parte do corpo como imagem para o corpo como significante, aspecto esse simbólico, trazido pela oralidade no depoimento dos bailarinos.

Em função dos objetivos desta pesquisa, temos visualizado que o cinema moderno recupera muitas das atitudes dos diretores do primeiro cinema, abrindo caminhos para a emergência de narrativas próprias ao tango dança, em uma retomada da posição central do corpo expressivo. Estes documentários modernos e contemporâneos, aproveitando-se das novas tecnologias, buscam alternativas ao dilema entre mostrar o corpo em detalhe ou captar panorâmicas gerando postais *for export*. Entre as alternativas acessadas, o documentário experimental, apresentando o realizador em processo, envolve performances e aspectos de cunho autobiográfico. Neste tipo de processo, a coreografia é tempo de síntese de vários improvisos estabilizados (preparação no passado): a interpretação e o registro são um presente que só emerge e chega ao público a partir da montagem futura; com regras próprias de enquadramento, sincronia musical, iluminação, montagem e *raccord*, o produto desafia o espectador nessa forma de criação conjunta dentro do processo cultural argentino atual.

ANEXOS

A SOBRE A PESQUISA EMPÍRICA

A. 1 Informações sobre as entrevistas

As entrevistas preliminares para a pesquisa foram realizadas entre 2006 e 2014 nas cidades de Buenos Aires e Rosario (Argentina) e São Paulo (Brasil). O foco das perguntas girou em torno da relação entre o tango dança e o cinema argentino. Nos casos em que o próprio entrevistado era um realizador audiovisual, aprofundamos a indagação acerca dos métodos e estratégias utilizados no trabalho com bailarinos; nos casos em que os entrevistados eram bailarinos de tango, coreógrafos ou professores, indagamos se eles se sentiam identificados com a forma com que o cinema argentino havia representado ao tango.

Sobre os entrevistados (em ordem alfabética):

Beatriz Mendoza. Coreógrafa e bailarina argentina residente em Milão.

Betzabet Flores e Jonathan Spitzel. Campeões mundiais de tango 2009, Argentina. Eber Molina. Escritor, Argentina.

Sérgio Fuster. Escritor, Argentina.

Gerardo Quilici. Jornalista radiofônico, colecionista, Argentina.

Germán Ruiz Díaz. Coreógrafo e bailarino. Docente da Escola de Danças, Argentina.

Lucrecia Mastrángelo. Realizadora audiovisual. Docente da Escola de cinema, Argentina.

Lautaro Kaller. Historiador do tango, Argentina.

Laura Murphy e Fransley Padilla. Docentes da Escola Dinzel, Argentina. Escola do Teatro Bolshoi, Brasil.

Marisa Talamoni. Coreógrafa e bailarina argentina.

Néstor Zapata. Dramaturgo. Diretor teatral e cineasta argentino.

Sol Viviano e Osmar Odone. Docentes formados na Escola Dinzel. Coreógrafos e bailarinos do Espetáculo de Hernán Piquín; Argentina.

Vilma Vega e Fernando Galera. Coreógrafos e Bailarinos. Projeto “Troesmas”, Argentina.

Dorothy Max Prior. Docente de danças de salão. Diretora teatral, Inglaterra.

Maurício Berú. Cineasta argentino residente em Brasil.

A. 2 Coletâneas em Vídeo

As coletâneas de fragmentos fílmicos de tango dança foram editadas por nós entre 2011 e 2012, após o curso de Realização Audiovisual, com o objetivo de compor um panorama de conjunto sobre o tema. As imagens tiveram diversas procedências e qualidades. Escolhemos alguns dos filmes e tivemos que deixar outros. Notícias sobre a restauração de *La borrachera del tango* só tivemos depois de acabada a edição; e consideramos melhor assistir de maneira integral a alguns filmes, como *Aniceto* (2007), de Leonardo Favio.

Entrevistas preliminares (2010 -2011). (Fragmentos em ordem de aparição):

Eber Molina, Lautaro Kaller, Beatriz Mendoza, Sergio Fuster, Marisa Talamoni, Germán Ruiz Díaz, Gerardo Quilici, Betzabet Flores e Jonathan Spitzel, Lucrecia Mastrángelo, Néstor Zapata

Cinema e Performance: tango dança no cinema argentino¹⁵²

Período Mudo (1896 -1933)

1915. *Nobleza Gaucha*, Cairo, Martínez de la Pera e Gunche
1919. *Juan sin ropa*, Benoit e Quiroga
1925. *La Mujer de Medianoche*, Campogalliani
1926. *La vuelta al bulín*, José A. Ferreyra
1927. *Perdón Viejita*, José A. Ferreyra
1929. *Mosaico Criollo*, Eleuterio Idibarren

Período Clássico (1933-1955)

1933. *Tango!*, Moglia Barth
1933. *Los tres Berretines*, Enrique Sussini. (Equipe Lumiton)
1937. *Los muchachos de antes no usaban gomina*, Manuel Romero
1940. *Carnaval de antaño*, Manuel Romero
1945. *La cabalgata del circo*, Mario Soffici
1949. *Historia del 900*, Hugo del Carril
1951. *Derecho Viejo*, Manuel Romero
1951. *Con la música en el alma*, Luis J. Bayón Herrera

¹⁵² Disponível em: <http://www.tipicatango.com/cinemaepformance1.html>

Período Moderno (1955 – 1996)

1964. *Buenas Noches Buenos Aires*, Hugo del Carril
1969. *Este es el romance del Aniceto y la Francisca*, Leonardo Favio
1985. *El exilio de Gardel*, Fernando Solanas
1993. *Funes, un gran amor*, Raúl de la Torre

Período Contemporâneo em coprodução (1996 – 2012)

1997. *Tango Lesson*, Sally Potter
1999. *Tango*, Carlos Saura
2002. *Assassination Tango*, Robert Duvall
2005. *Lifting del Corazón*, Eliseo Subiela

Documentário Argentino (1955 – 1996)

1970. *El tango há muerto?*, Manuel Antín
1969. *Tango Argentino*, Simon Feldman
1988. *Tango Bayle nuestro*, Jorge Zanada
2003. *Abrazos*, Daniel Rivas
2003. *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, Wolff e Muñoz
2005. *Milena baila el tango* Rodrigo Peiretti
2006. *Si sos brujo*, Carolina Neil
2008. *12 Tangos*, Arnes Birkenstock
2009. *Al sur del tango*, Guillermo Tello
2010. *Sexo, dignidad y muerte*, Lucrecia Mastrángelo

A. 3 Estudo fotográfico de tango dança

Ficha Técnica

Performance: Natacha Muriel López Gallucci e Lucas de Camargo Magalhães

Fotografia: Bruno Martón

Câmera: Cánon EOS REBELT3i

Tempo de Exposição: 1/125

ISSO: 1600

Distância: 2 m.

Flash: Não foi utilizado

Pesquisa e Edição: Natacha Muriel López Gallucci

Estúdio de Fotografia Bruno Martón, Campinas, 2013

SISTEMAS DE MOVIMENTO

“H”, “L” E “V”

Figura 191: Sistema “H”.



Figura 192: Sistema “L”. Eixo “0”.



Figura 193: Sistema “V” . Eixo “0”.



Figura 194: Sistema “V” ” (Abraço por trás). Eixo “0”.



Sistema 195: “V” (Abraço tradicional).



EIXOS CORPORAIS NO TANGO DANÇA

“0”, “+1” E “-1”

Figura 196: Eixo “O”. O Abraço de tango.



Figura 197: Eixo “+1”. A “volcada”.



Figura 198: Eixo “+1”. Cruze da mulher.



Figura 199: Eixo “-1”. O “corte”

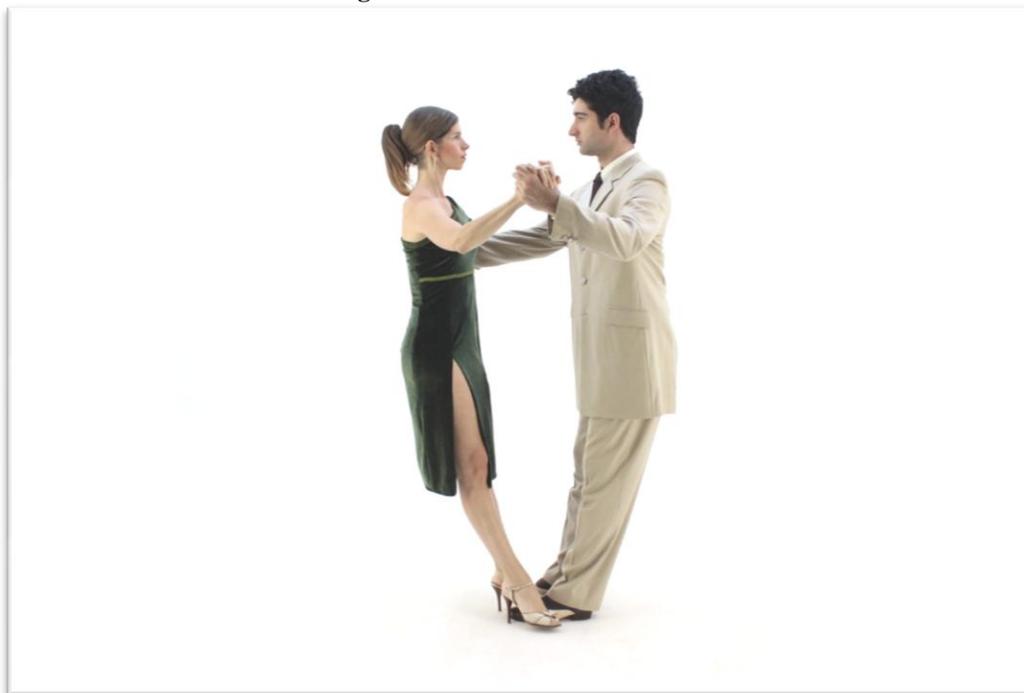


Figura 200: Eixo “-1”. O “corte” e “rulo”.



Figura 201: Eixo “-1“. “Boleo”.



Figura 202: “-1”. “Passé”.



CÉLULAS COREOGRÁFICAS DE TANGO DANÇA

Transferência de peso
Avance
Pivô
Abertura
“Cunita”(Berço)
Oito à Frente
Boleo
Oito Atrás
Castigada
Boleo linear atrás
Dissociação
Avance em contrapasso
Ganchos
Barrida
Invasão/Sacada em Abertura
Invasão/sacada no oito à frente
Posse

Figura 203: Transferência de peso

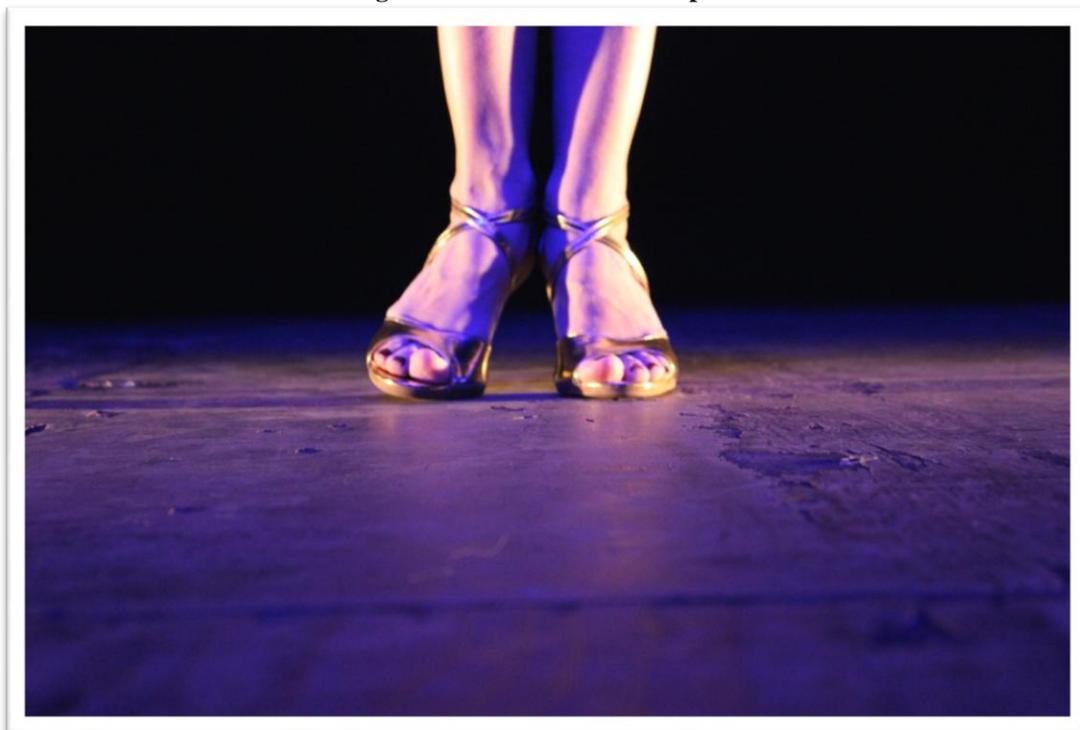


Figura 204: Avance. Eixo "0".

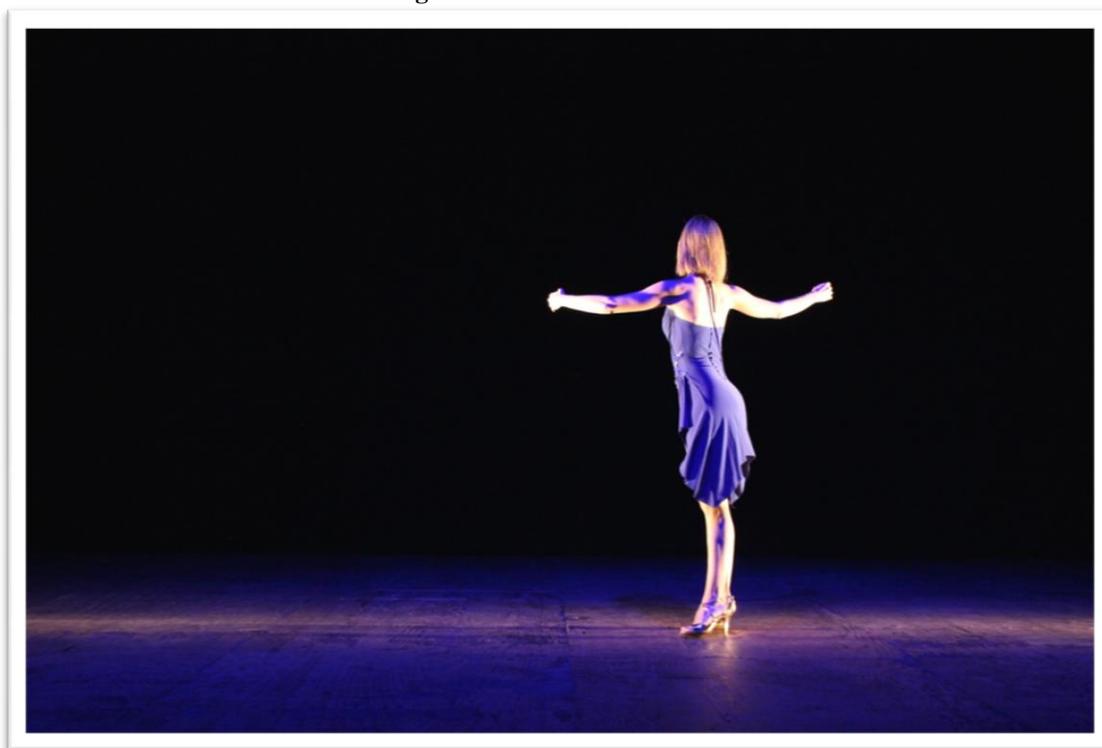


Figura 205: Pivô. Eixo “0”.



Figura 206: Oito à frente. Eixo “0”.

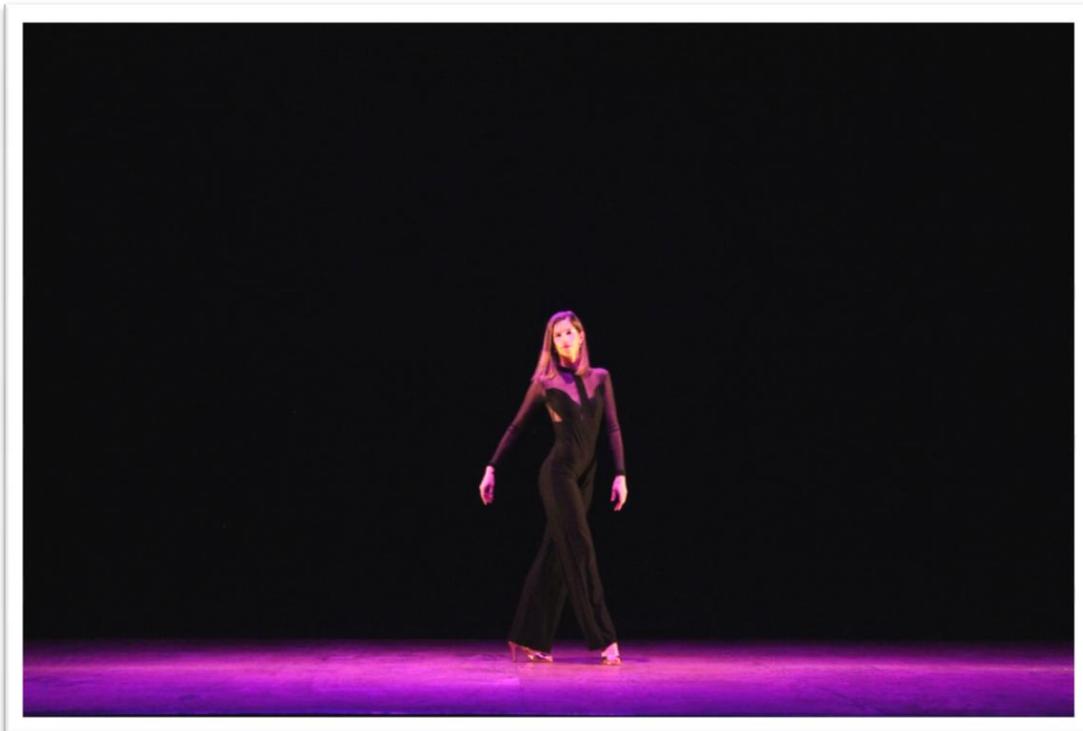


Figura 207: Boleo. Eixo "0".



Figura 208: Castigada (Chicote). Eixo "0".

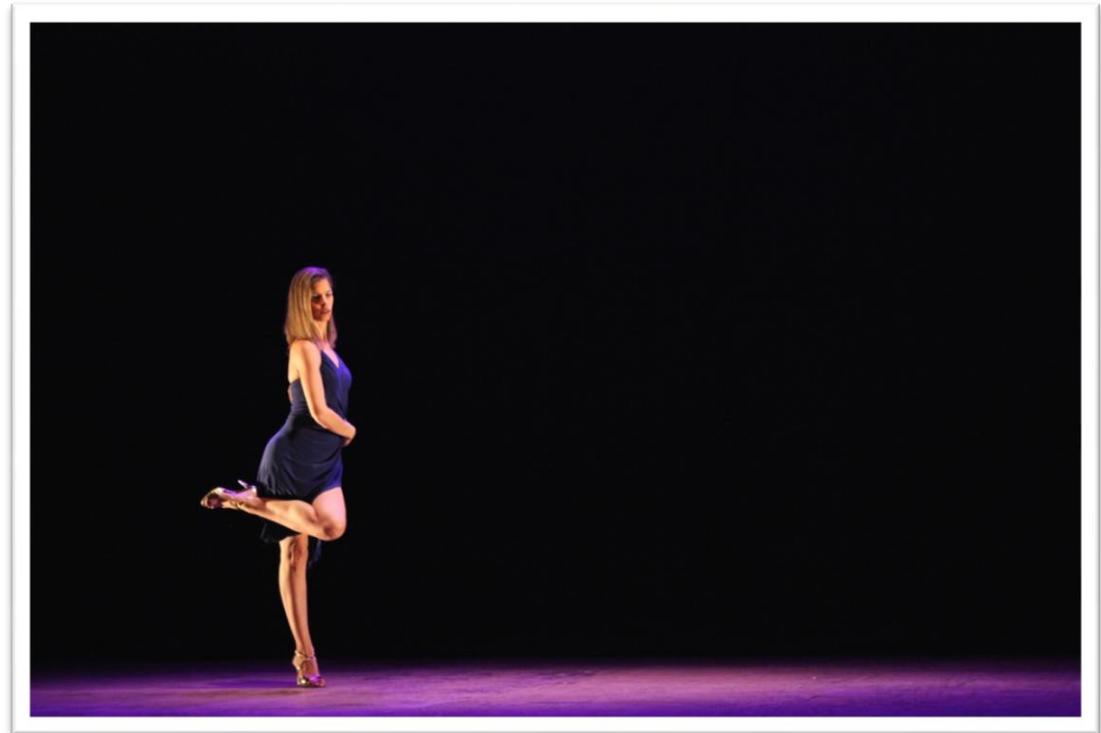
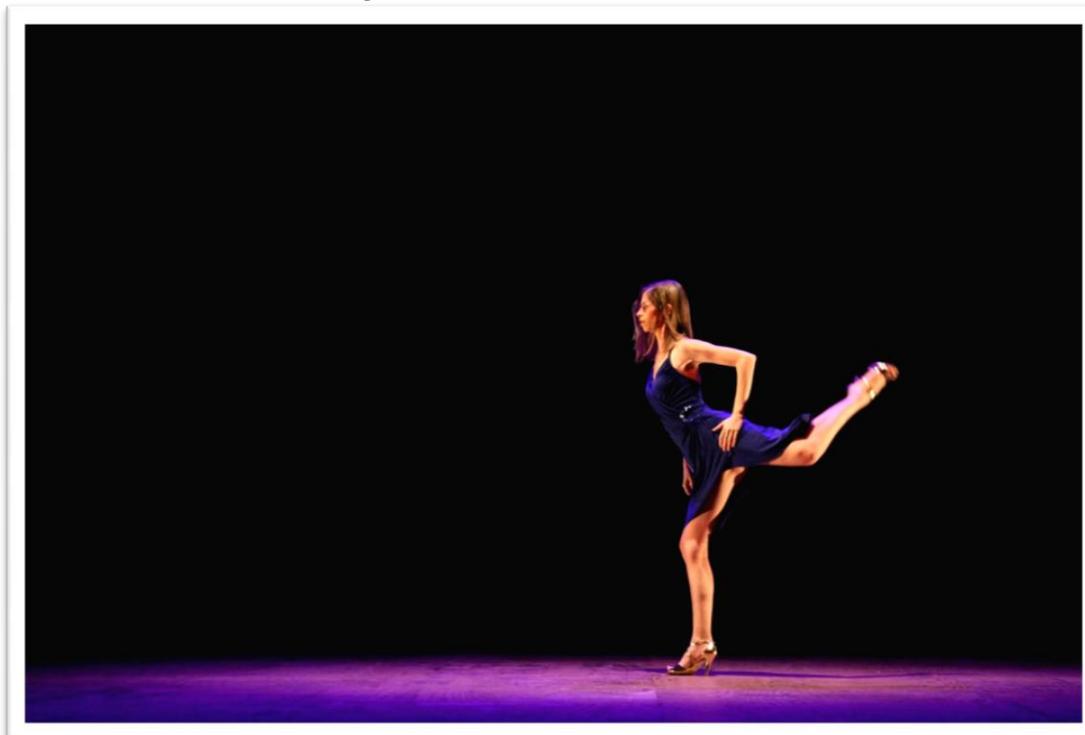


Figura 209: Dissociação. Exercícios de Barre à terre.



Figura 210: Boleo linear atrás. Eixo "0".



”.

Figura 211: Avance (Contra passo). Eixo "0".



Figura 212: Dissociação.



Figura 213: Pose.



Figura 214: Abertura. Eixo “0”.



Figura 215: A “Cunita”.



Figura 216: Oito atrás. Eixo “0”.



Figura 217: Invasão no oito a frete. Eixo “0”.



Figura 218: Sacada em abertura da mulher. Eixo “0”.



Figura 219: Barrida. Eixo “0”.



Figura 220: Ganchos. Eixo “+1”.



Figura 221: A “Patada”.



Montagem fotográfica

Figura 222: Processo de conexão



Fonte: Estudo fotográfico

Figura 223: Eixos “+1” (La volcada), “0” (Abraço com a intensão para frente) e “-1” (La colgada)



Fonte: Estudo fotográfico

Figura 224: Dissociação



Fonte: Estudo fotográfico

Figura 225: Abertura, Pivô, Boleo



Fonte: Estudo fotográfico

Figura 226: Caminhada em contrapasso e barrida



Fonte: Estudo fotográfico

B. PRODUTOS DECORRENTES DA PESQUISA

B.1 Disciplinas ministradas

Imagem do Espetáculo. PED. [COD: AD 429] Semestre: 2º / 2012

Professor Responsável: Dra. Daniela Gatti.

Professor Ministrante: Dra. Natacha Muriel López-Gallucci.

Instituto de Artes. Departamento de Artes Corporais. UNICAMP.

Ementa:

O curso pretende desenvolver um olhar alargado sobre a imagem do espetáculo na contemporaneidade. Fazendo foco principalmente nas produções devidas das artes populares latino-americanas (dança, teatro, cinema, performance, música, literatura, etc.), buscamos introduzir os artistas *em formação acadêmica* nas linguagens audiovisuais como dispositivo de criação e apoio à pesquisa. Tomando como eixo o diálogo entre a câmera e o corpo em estado de criação, desenvolveremos breves registros audiovisuais *on, back, off stage*, apelando a diferentes estratégias de abordagem; o vídeo dança, o curta experimental, os registros de processo de criação, o documentário performativo e o vídeo instalação, etc.

Objetivos:

Introduzir a conceituação da imagem em movimento, vinculada ao registro de espetáculos e processos de criação.

Analisar e comparar a relação câmera-corpo em diferentes tipos de registros de processos criativos.

Estimular um olhar crítico dos registros audiovisuais dentro da cultura popular latino-americana contemporânea.

Estudar e pôr em prática os fundamentos da realização audiovisual, levando em consideração seus princípios norteadores e formatos úteis para a pesquisa acadêmica.

Desenvolver breves trabalhos grupais de produção audiovisual a partir de processos artísticos.

Figura 227: Imagem do Espetáculo. PED 2012



Fonte: Fotografia Natacha Muriel

Figura 228: Imagem do Espetáculo. PED 2012



Fonte: Fotografia Natacha Muriel

Metodologia:

Aulas expositivo-teóricas fundamentadas nas leituras da bibliografia básica e complementar. Análise e caracterização de: a) fragmentos fílmicos experimentais, b) obras de vídeo dança, c) registro de processos criativos, d) documentário performativo, e) instalações e vídeos como suporte de espetáculos.

Realização grupal de curtas-metragens com os meios técnicos acessíveis aos alunos (equipamento próprio e do IA)

Conteúdo Programático

AGOSTO

- ✓ Apresentação do curso
- ✓ Conceituação da imagem
- ✓ Introdução e conceitos básicos da linguagem audiovisual
- ✓ Tópicos básicos de realização audiovisual

Leituras:

AUMONT, Jaques. *A imagem*, Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papyrus, 1995.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter (1936). *A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras Escolhidas*, São Paulo: Brasiliense, 1994.

COMOLLI, Jean-Luis. *Cine contra espetáculo & Técnica e ideología* (1971-2); Trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 2010.

DELEUZE, Gilles (1985). *Estudios sobre cine 2. La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós, 2009.

_____. *A imagem-tempo*, São Paulo: Brasiliense, 1990.

Figura 229: Ensaios para rodagem. Imagem do Espetáculo. PED 2012



Fonte: Fotografia Jonas Matsumoto
Figura 230: Imagem do Espetáculo. PED 2012



Fonte: Fotografia Jonas Matsumoto
Figura 231: Imagem do Espetáculo. PED 2012



Fonte: Fotografia Jonas Matsumoto

NICHOLS, Bill . *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
_____ (2001). *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus, 2005.

SETEMBRO

- ✓ A imagem do espetáculo e debate estético na América Latina.
- ✓ Exemplos e caracterização dos tipos de registro das artes populares. O diálogo entre a câmera e o corpo.
- ✓ Das ruas ao *music hall* e muito mais: Breve história do tango dança no cinema argentino.
- ✓ Análise de registros de espetáculos e performances *on, back* e *off stage*. As videoinstalações; a videodança; o documental performativo; o registro de processos de criação e pesquisa em artes corporais; o curta experimental (Vide: **Filmografia sugerida**) .

Leituras:

AZZI, María Susana. *The Golden Age and after 1920-1990*. In: COLLIER, Simon. *Tango!*, London: Thames and Hudson, 1997).

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COUSELO, Jorge Miguel *El Tango en el Cine. La historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1977. Tomo 8, v. 1.

DI NÚBILA, Domingo (1964). *Historia del cine argentino I*. La época de oro. Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998.

LÓPEZ-GALLUCCI, Natacha. Tango, una filosofía del abrazo. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE MÚSICA POPULAR ISPM-AL, 2006, La Habana, Cuba: Casa de las Américas. Santiago: PUC Chile, 2006.

PESCE, Rubén. Relación escena-baile. In: FONTEVECCHIA, Alberto (Org.) *Un siglo de historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979. p. 33- 48.

WARWICK, Henry. What is performance in cinema?. In: THE SAN FRANCISCO PERFORMANCE CINEMA SYMPOSIUM, 27 de setembro de 2003.

ZUMTHOR, Paul Performance e recepção. In: _____. Performance, recepção, leitura, São Paulo: Cosacnayf, 2007.

_____. Permanencia de la voz. In: EL CORREO - UNESCO. *De la palabra viva a la escrita*. ano 38, n. 8, , p. 4-8, ago. 1985.

OUTUBRO

- ✓ Projeto de Realização Audiovisual. Desenvolvimento grupal.
- ✓ Roteirização. Discussão dos projetos.
- ✓ Processo de Criação. Desenvolvimento de plano de rodagem.
- ✓ Ensaios.
- ✓ Rodagem.

NOVEMBRO /DEZEMBRO

- ✓ Edição de trabalhos. Sinopse e Ficha técnica.
- ✓ Apresentação dos trabalhos e debate.
- ✓ Avaliação do Curso.
- ✓ Confraternização grupal.

FILMOGRAFIA (Sugerida)

Documentários

Abrazos (RIVAS, Daniel, 2003)

¿Cómo se hizo El exilio de Gardel? (PEÑA, Fernando, 2010). Documentário.

Si sos brujo (NEIL, Carolina, 2006)

Tango Bayle nuestro (ZANADA, Jorge, 1988).

Tango Argentino (FELDMAN, Simon, 1969)

Curta experimental

The Very Eye Of Night (DEREN, Maya, 1958)

Vídeodança

A study in choreography for camera (DEREN, Maya, 1945).

Pizzurno Pixelado (BALI, Margarita, Videodança, 2005, 42 min.) Festival de Teatro Internacional, Buenos Aires, 2005.

Para encontrar(se), hay que bajarse Natacha Muriel & Lucas Magalhães (LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel, 2011)

Videoinstalação

Medusas III (BALI, Margarita, 2008, Videoinstalação)

Pizzurno Revisitado (BALI, Margarita, Videoinstalação, 2008) Festival El Cruce.

Ficção

Cinema e Performance. Tango Dança no Cinema Argentino (LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel, 2012). Coletânea de cenas de tango dança no cinema argentino: *Período Silencioso* (1900-1932); *Período Clássico* (1933-1955), *Período Moderno* (1956-2005), *Período Contemporâneo* (2006-2012);

El exilio de Gardel (SOLANAS, Fernando, 1985)

La puta y la ballena (PUENZO, Luis, 2004)

Musical

Aniceto (FAVIO, Leonardo, 2008)

Os trabalhos realizados pelos alunos da carreira de dança foram:

Terra de Sombra (Videodança). Trabalho Final apresentado pelos alunos da Disciplina "Imagem do Espetáculo em Dança" AD 429 (PED) Dança - Departamento de Artes Corporais Instituto de Artes - Unicamp, Campinas, SP, Brasil, 2012. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u4P7-1LGQBU>

Claquetes Câmera Ação (Documentário sobre a história do Sapateado). Fragmento. Acessível em: <http://youtu.be/rgBwoK5ph9U>

...Foi Lá e Fez! (Documentário sobre *hip hop* em São José de Rio Pardo, SP, Brasil) Trabalho Final apresentado pelos alunos da Disciplina "Imagem do Espetáculo em Dança" AD 429 (PED) Dança - Departamento de Artes Corporais Instituto de Artes - Unicamp, Campinas, SP, Brasil, 2012. Acessível em: <http://youtu.be/NTEN2pDwDKI>

Transbordante (Curta Experimental). Trabalho Final apresentado pelos alunos da Disciplina "Imagem do Espetáculo em Dança" AD 429 - (PED) Dança - Departamento de Artes Corporais Instituto de Artes Unicamp, Campinas, SP, Brasil, 2012. Acessível em: <http://youtu.be/ANamr70dgQQ>

O Corpo que Habito (Videodança). Trabalho Final apresentado pelos alunos da Disciplina "Imagem do Espetáculo em Dança" AD 429 - (PED) Dança - Departamento de Artes Corporais Instituto de Artes Unicamp, Campinas, SP, Brasil, 2012. Acessível em: <http://youtu.be/Hqg7WDKcFN4>

B.2 Grupos de pesquisa

Figura 232: Grupo de Trabalho “Tango & Cultura do Rio de la Plata” Unicamp 2006



Fonte: Fotografia anônima. Auditorio do Instituto de Artes. Unicamp

O Grupo de Trabalho “*Tango & Cultura do Río de la Plata*” funciona no Espaço Cultural Casa do Lago, Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários (PREAC), Universidade Estadual de Campinas. A proposta reúne um público heterogêneo (estudantes, acadêmicos, funcionários e público externo), com o objetivo de estudar o contexto das danças e dos ritmos que influenciaram o tango. A metodologia parte do conceito de criação

grupala, estimulando a pesquisa corporal coletiva e individual. As aulas práticas têm como objetivo a elaboração de performances a partir de ritmos latino-americanos abordados: zamba, chacarera, candombe, milonga, tango e tango valsa. Embora esse grupo de pesquisa não esteja formado por “artistas”, ele envolve a todos os que o integram em um espetáculo, estimulando a expressão corporal e contribuindo para a difusão da cultura latino-americana dentro do *campus* da Unicamp.

Depoimento:

Ayana Martins (Brasil) A proposta do Grupo de Trabalho Tango e Cultura do Ríó de La Plata me cativou desde o princípio. Ao me inscrever no GT buscava, de certo modo, ajuda para preencher um vazio causado por alguns anos de aprendizagem do Tango pautado apenas em figuras e aspectos da técnica da dança. Acredito que o GT tem buscado preencher um nicho vago no contexto do ensino-aprendizagem e da experimentação em dança, o que reforça a sua importância e a necessidade de dar continuidade ao trabalho.

Neste trabalho pretendo: 1) comentar a minha percepção sobre o desenvolvimento do grupo e pessoal após quatro meses de participação no GT; 2) expressar o significado que o “abraço de tango” vem adquirindo, desenvolvendo especialmente o tema: “O Abraço e os Signos do Tango”; 3) expressar as minhas expectativas para o próximo semestre.

Cheguei ao grupo, por um lado, ansiosa por preencher lacunas da minha concepção do Tango; por outro, temerosa de que outros participantes não compartilhassem comigo essas expectativas. Acreditava que as pessoas estariam mais interessadas nas células coreográficas do que na música, poesia ou história do Tango e que a proposta de análise filosófica do abraço de tango pudesse não cativar pessoas que nunca experimentaram esse abraço e, portanto, não conhecem suas dimensões. Essa visão adveio da minha própria experiência como iniciante. Meus primeiros contatos com o Tango se resumiram ao estudo de figuras e do posicionamento do corpo em relação a ele próprio e ao corpo do parceiro de dança, e resultaram em uma experiência incompleta. De fato, mesmo eu, que já entrei no GT com alguma vivência em tango, tinha feito poucas reflexões sobre os temas propostos. Entretanto, a ideia de refletir, analisar e produzir alguma coisa pautada no abraço do tango me cativou tanto, que, mesmo antes do início das atividades, já comecei a pensar no tema. Apesar disso, acreditava que minha participação no grupo acrescentaria muito à minha experiência em Tango.

O grupo acabou sendo uma grande surpresa para mim. Algumas pessoas se mostraram bastante interessadas e pareceram abraçar a ideia de um grupo de trabalho. Quando acompanhamos um processo de perto, às vezes, fica difícil perceber mudanças, e acho que minha ausência de um mês contribuiu para que eu valorizasse mais o grupo, me fazendo perceber seu potencial. A minha ausência também prejudicou a minha integração com grupo. Neste semestre comecei a estudar a posição de “leva” e, por enquanto, tenho mais dificuldades do que conquistas para apresentar. Embora eu conheça as sensações que devo produzir no parceiro, conseguir fazê-lo tem sido um grande desafio. Tenho tido dificuldade de concentrar energia no

abdome e transmiti-la e tenho dirigido meus esforços essencialmente neste sentido. A dificuldade encontrada permitiu que essa vivência desencadeasse muitos questionamentos a respeito da dança, o que muito contribuiu para as minhas reflexões sobre o abraço de tango. Acho que a parte teórica do curso foi pouco explorada. Como estive ausente por um tempo, não sei se a discussão do texto lido se concentrou nesse período. De modo geral, diria que o desenvolvimento do grupo foi principalmente prático, mas que meu desenvolvimento pessoal foi essencialmente teórico

B. 3 *Cursos de formação ministrados*

2014. Curso de Extensão. *Tango, uma filosofia do abraço*. Escola de Extensão da Unicamp (Extecamp).

2013. *Tango, ritual urbano*, Espaço Cultural Casa do Lago, Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários (PREAC), Universidade Estadual de Campinas.

2012. 2014. Curso de Formação em Tango. Sesc Araraquara, São Paulo.

B. 4 *Portfólio*

PERFORMANCE

Verano Porteño (Registro fotográfico da performance)

Ficha Técnica

Performance: Natacha Muriel López Gallucci

Projeção: Fragmento *Verano porteño* (A. Piazzolla). Intérprete: Néstor Marconi.

Filme: *Quereme asi, Piantao* (1997), de Eliseo Alvarez

Vídeo: Sylvia Carolina Alay

Câmera: Nikon D90

Tempo de exposição 1/30s

ISO: 800

Distância: 4

Flash: Não foi utilizado

Fotografia: Bruno Martón

Câmera: Cónon EOS REBELT3i

Tempo de Exposição: 1/125s

ISO: 1600

Distância: 4 m.

Flash: Não foi utilizado

Pesquisa e Edição: Natacha Muriel López Gallucci

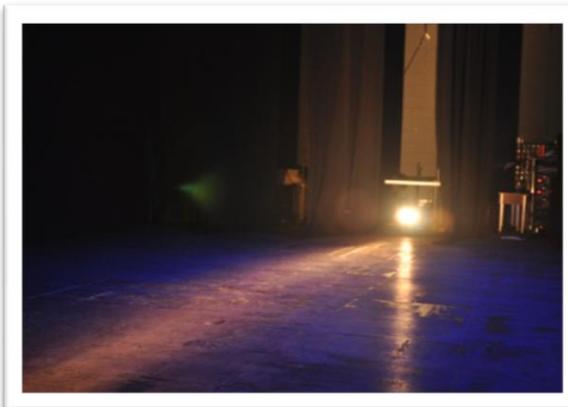
Apoio: CEPROD, UNICAMP.

Auditório do Instituto de Artes, Unicamp Campinas, SP, 2013

**Figura 233 : Detalhe da Iluminação utilizada:
corredor a 3 m do telão (Lilás e Branco)**



**Figura 234: Detalhe da Iluminação utilizada:
corredor a 3 m do telão (Congo Blues e Branco)**



**Figura 235: Detalhe da medição de luz em
diferentes profundidades do palco**



**Figura 236: Detalhe da projeção e Contraluz
(Vermelho)**

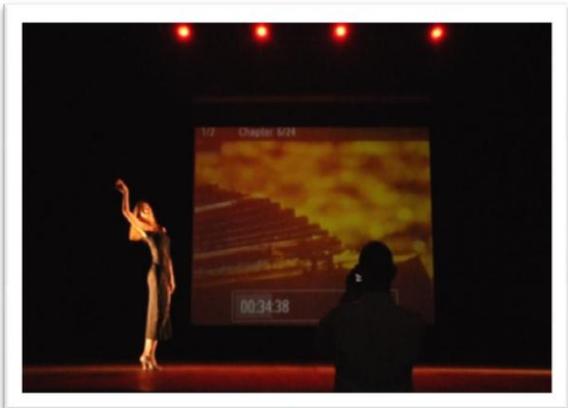


Figura 237: Enquadramento. Marcação dos limites no palco

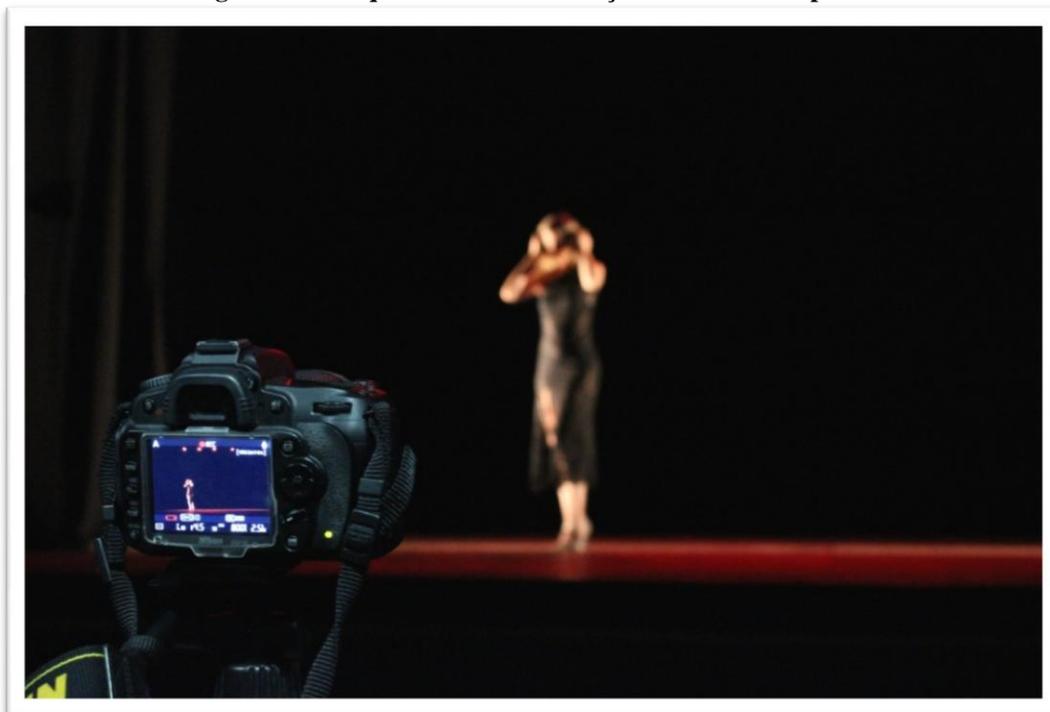


Figura 238: Preparação

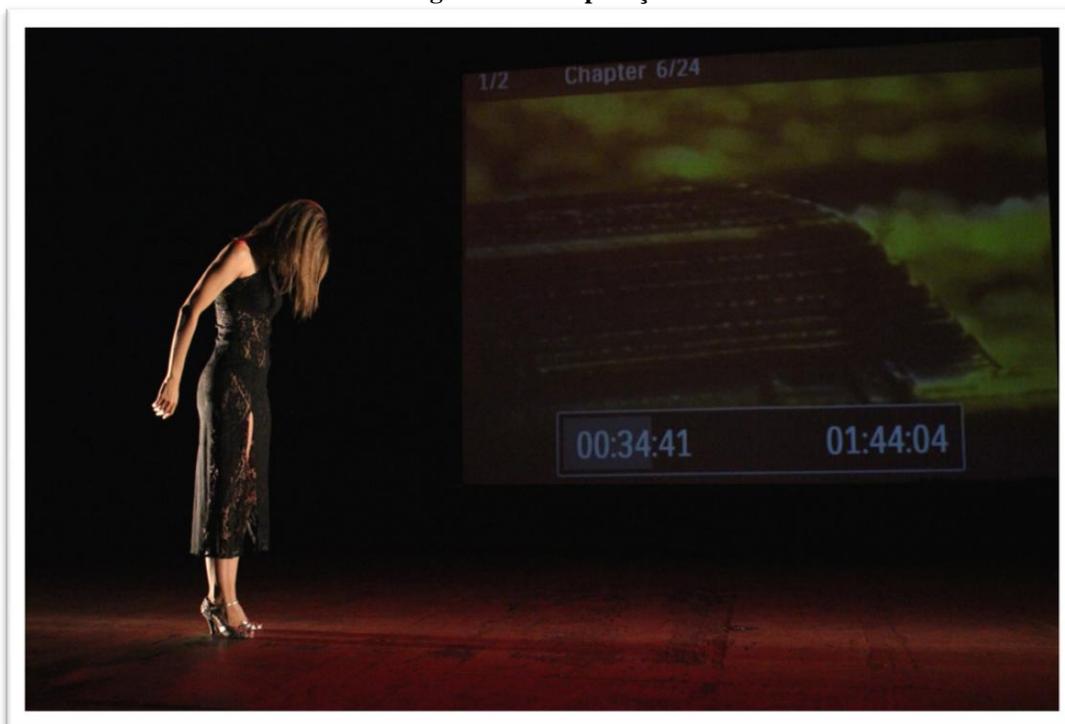


Figura 239: Respiração do fole



Figura 240: Caminhada e dissociação



Figura 241: Espirais nascendo do ombro para os pés



Figura 242: Adornos em espiral



:

Figura 243: Água. Projeções e inclinação



Figura 244: Trabalho axial do torso na dança e na interpretação do bandoneon



Figura 245: Extensão do fole no corpo humano



Figura 246: Abraço de tango e extensão do fole

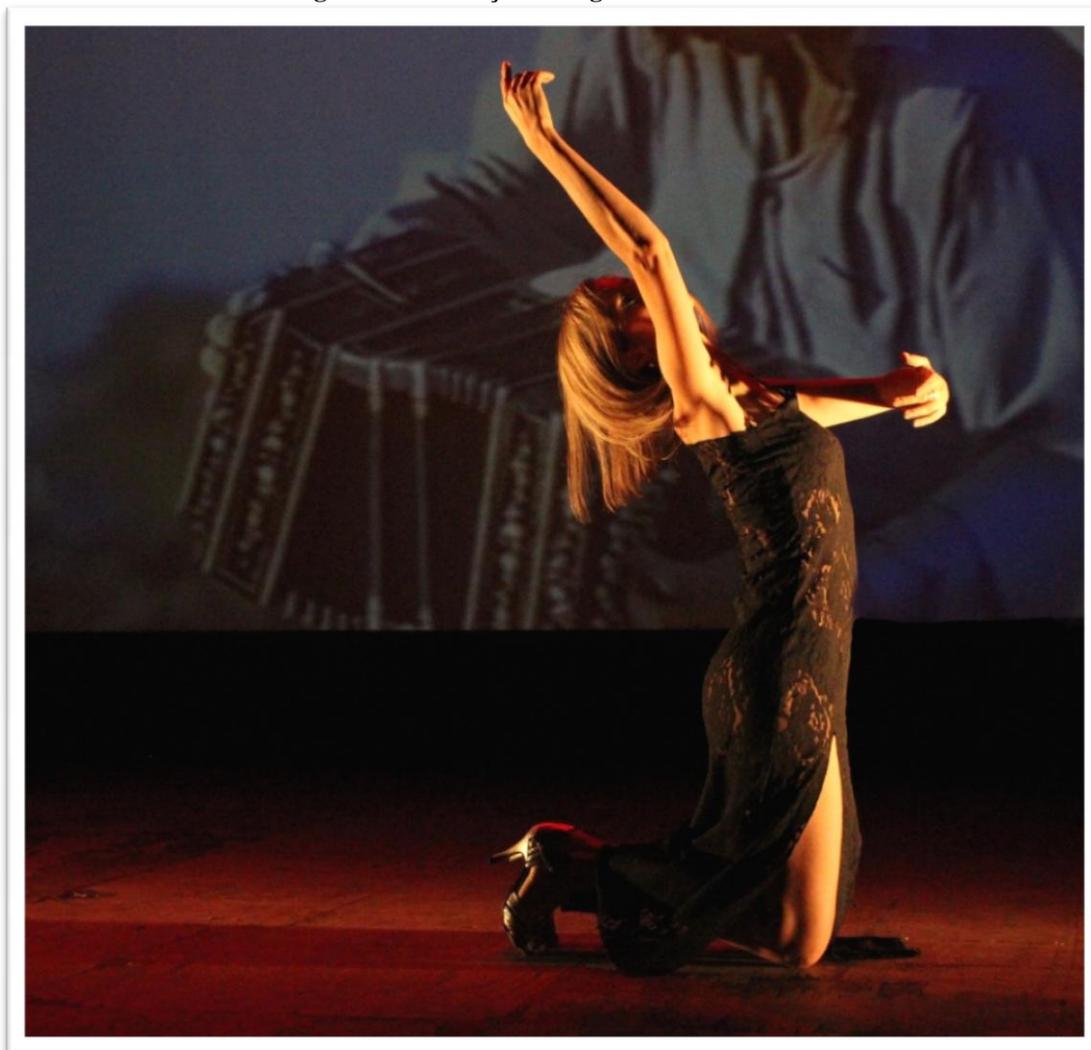


Figura 247: Rubatos e giros



Figura 248: O instrumento incorporado



Figura 249: Inclinação do torça dissociado. Candombe

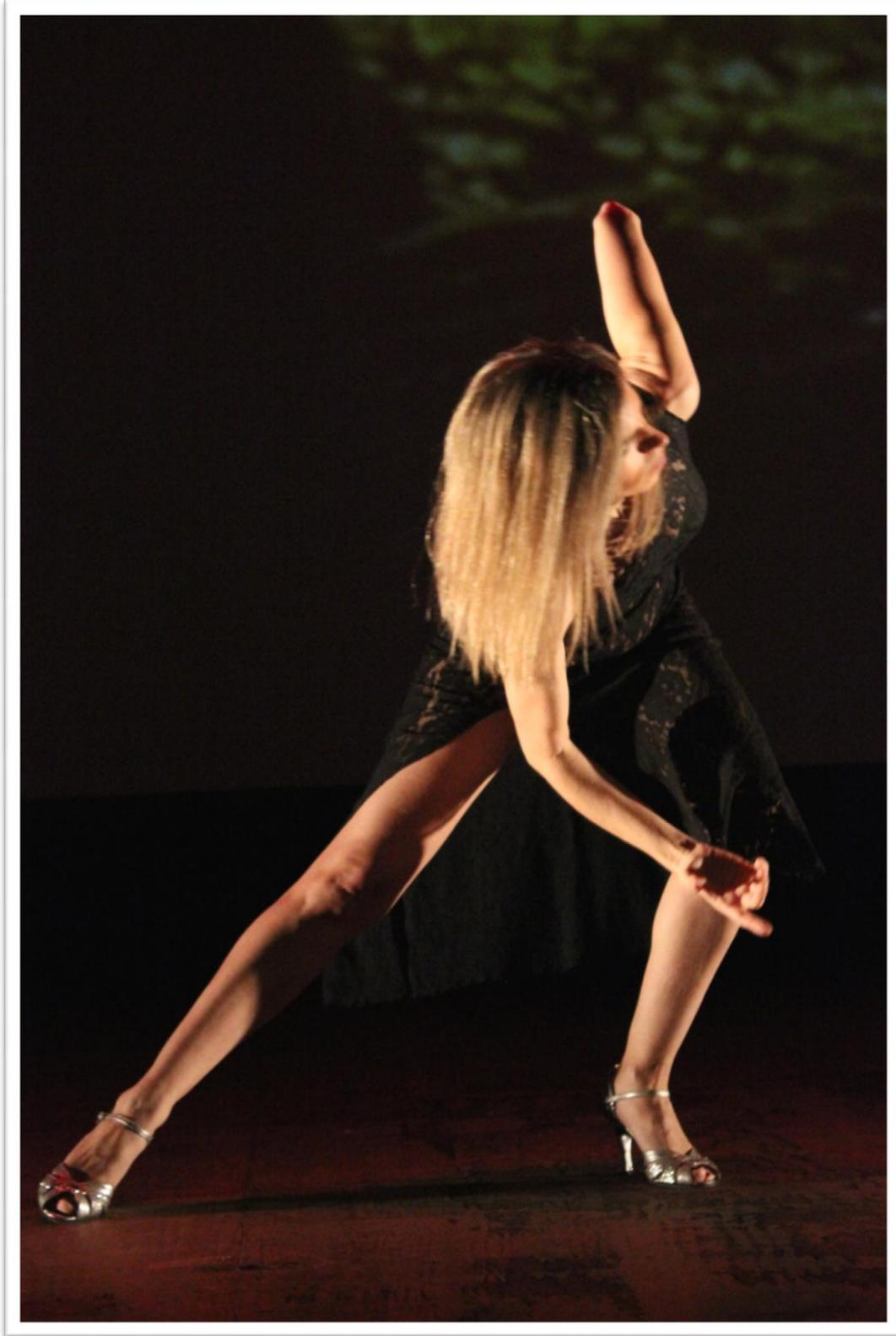


Figura 250: Saída



Figura 251: Encerramento



ESPETÁCULOS

Ficha Técnica

Ano: 2008; 2009; 2010.

Nome: *Espectáculo Tango Forasteiro. As raízes do tango.*

Duração: 80 min.

Coreografia: Natacha Muriel López Gallucci

Apresentação: Teatro Municipal Losso Netto, Piracicaba, SP; Teatro Municipal Sylvia de Alencar Matheus, Vinhedo, SP; Teatro Municipal Lulu Benencase, Americana, SP; Teatro Municipal Vitória de Limeira, SP; Jockey Piano Bar, Campinas, SP.

Cenografia: Lucas Magalhães. Descrição: mergulha na história subjetiva e social do povo, representada através das canções, da dança e da música pela CIA Típica Tango: Orquestra Típica de Tango, Cantor, Casais de Tango, Corpo de Baile e atores.

Oldimar Cáseres (Bandoneon),
Leonel Capitano (Voz e Bandoneon)
Carloz Estevez (Voz)
GermanWajnrot (Violino)
Ay Iasaki (Piano)

Elenco: Natacha Muriel López Gallucci, Lucas Magalhães, Omar Forte, Aline Scofaro, Marcelo Roratto, Mariah Guedes, Gabriela Guinatti, Maria Mercedes Monsalve, Cida Guerra, outros.

Fotografia: Daniel Hirata, outros

Depoimento: Leonardo Tellez (Bolívia)

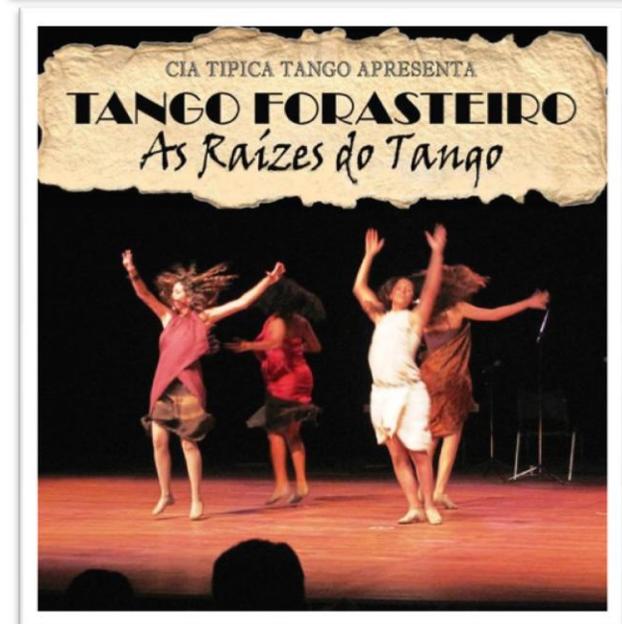
Particpei do processo de criação de Tango Forasteiro nas suas versões de 2009 e 2010. A primeira como suporte técnico e na segunda como membro do corpo de dança.

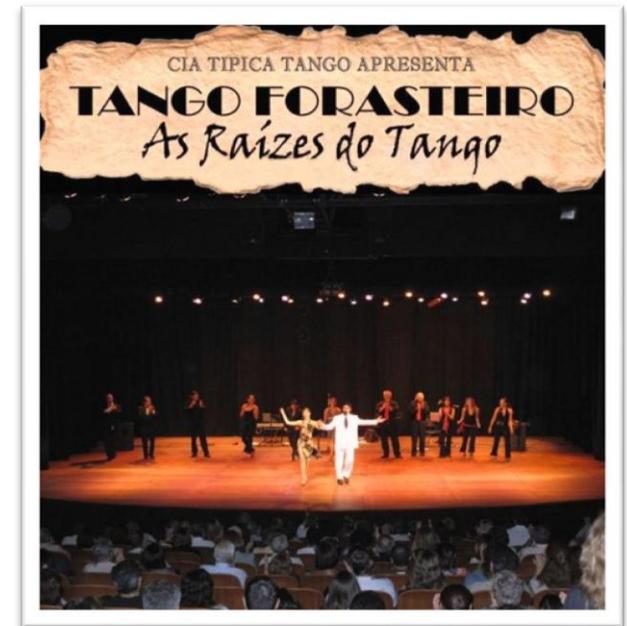
As duas experiências foram muito enriquecedoras para mim, no aprendizado da montagem de um espetáculo de tango, desde a parte técnica até a organização. A



atenção aos detalhes e o convívio com os parceiros artistas. A elaboração do roteiro foi muito interessante, pois é uma viagem no tempo e aprendi muito sobre a evolução do tango e as suas influências. Operar luzes e montar a cenografia foi dar uma cara lúdica, uma personalidade própria ao espetáculo, sem o qual a história não chegaria do mesmo jeito ao público. Fiquei surpreendido com o profissionalismo com que foi levado a cabo, *mise en scène* do *show* especialmente pela diretora Natacha Muriel. Foram muitas horas de trabalho e esforço, mas o resultado foi ótimo. Daqueles dias ficaram as melhores lembranças da minha vida.

a:





Ficha Técnica

Ano: 2009, 2013.

Nome: *Tango, Poética Del Sur*.

Duração: 60 min.

Roteiro e Direção: Natacha Muriel López Gallucci

Coreografia: Natacha Muriel López Gallucci e Lucas Magalhães

Apresentação: Estação Santa Barbara D'Oeste, Santa Barbara D'Oeste, SP e Almanaque Café, Campinas, SP.

Descrição: Apresentação de tango dança com projeção de vídeos, músicos e cantante.

Oldimar Cáseres (Bandoneon),

German Wajnrot (Violino)

Pedro (Piano)

Elenco: Germán Ruiz Diaz, Joel Tortul, Leonel Capitano, Carolina Polezi, Viviane Rosa, Débora Taberga Fernandes, Ebenezer Fernandes Oliveira, Raissa Tomasin, Laiz Gonçalves de Souza, Maria Velasquez, Thiago Dias Venâncio, Aline Pinotti e Lucas de Camargo Magalhães.

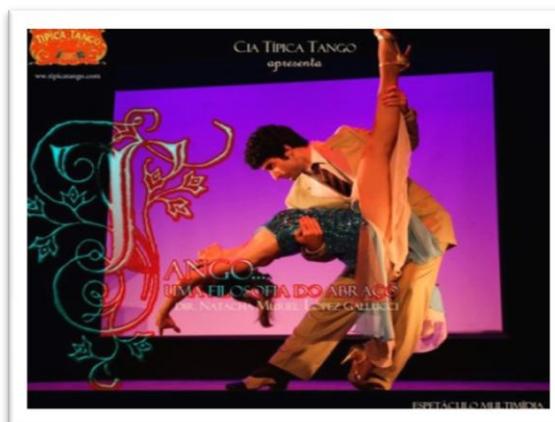


Tango Uma filosofia do Abraço, 2012

Duração: 60 min.

Roteiro e Direção: Natacha Muriel López Gallucci

Coreografia: Natacha Muriel López Gallucci e Lucas Magalhães



Libertango, 2013

Orquestra Sinfónica da Unicamp. Abertura do Espetáculo Jota Quest.

Duração: 10 min.

Coreografia: Natacha Muriel López Gallucci e Lucas Magalhães



Ficha Técnica

Ano: 2009, 2013.

Nome: *Luna de Tango*.

Duração: 30 min.

Coreografia: Natacha Muriel e Lucas Magalhães.

Apresentação: SESC Pompéia, São Paulo, SP;
Espaço Cultural Típica Tango, Campinas, SP;
Casa do Lago – Unicamp, Campinas, SP.

Descrição: Espetáculo de tango para crianças conta a história de um eclipse que acontece em 1900. Todos os personagens de um bairro portenho se reúnem na esquina para aguardar esse que dizem é o FIN DO MUNDO.

Elenco: Natacha Muriel, Lucas Magalhães,
Maria Mercedes Vasconcelos, Ian Moroni,
André Matos da Gama, Patrícia Pressutti.

Fotografia: Daniel Hirata

Depoimento: Leonardo Tellez (Bolívia)

O *show Luna de Tango* foi apresentado em várias versões, mas a que mais gostei foi a que aconteceu no SESC Pompeia em São Paulo, no qual eu também participei como apoio técnico.

Foi um *show* diferente, direcionado a um público infantil, em um espaço aberto.

O mais relevante neste *show* é o roteiro, devindo da inspiração da diretora Natacha



Luna de Tango

Diversas situações de uma rua de bairro em Buenos nos anos 30 apresentadas ao ritmo de tangos, milor tango-valsas. Com Cia Típica Tango.

Dias 18 e 19.

Sábado e domingo | 14h30, 15h30 e 16h30.



Muriel o qual eu acho primoroso.

O fio condutor da narrativa é coeso como para não perder a essência apesar das variações que possam ser introduzidas para adaptar o *show* a diferentes situações e Espaços Culturais.

É um *show* alegre com muitas cenas divertidas e fácil de adaptar para diversas audiências.



Ficha Técnica

Ano: 2010.

Nome: *Muerto perpétuo* (Gustavo Mazon)

Duração: 4 min.

Coreografia: Natacha Muriel López Gallucci

Música: Orquestra Café Tango

Direção: Diego da Costa; Patricia Castillo

Assistente de Direção: Maira Martinez

Direção de Fotografia: Ana Lua Cantatore; Manoel Castello Branco

Montagem: Henrique Cartaxo

Produção: IMAGO, São Paulo

Descrição: Filmado no Jockey Club Piano Bar, Campinas

Link: <http://youtu.be/ST3-Bw14Kcc>

Projeto ganhador do Concurso Orquestra Sinfônica da Unicamp OSU 2014

NOME DO(S) PROPONENTE(S): Natacha Muriel López Gallucci | Joel Tortul
E-MAIL(S): natacha_muriel@hotmail.com | joeltortul@hotmail.com
VÍNCULO PROFISSIONAL/ACADÊMICO: Doutoranda em Multimeios (Instituto de Artes, Unicamp). **Orientador:** Prof. Dr. Francisco Elinaldo Teixeira (DECINE)

APRESENTAÇÃO DA PROPOSTA:

OBJETIVOS: O objetivo desta proposta é desenvolver 4 a 6 concertos, produtos da parceria entre os pesquisadores proponentes e a Orquestra Sinfônica da Unicamp (OSU) com os fins de produzir, sob o método de laboratório de criação, um espetáculo multimedial, articulando três elementos cênicos: a) arranjos de tango e música rio-platense para piano e orquestra de cordas; b) projeção de cinema; e c) coreografias ao vivo. (Ficha Técnica).

DESCRIÇÃO: O espetáculo multimedia “Tango, uma filosofia do abraço” é produto da pesquisa doutoral em multimeios “Corpo, Cinema & Filosofia”, Natacha Muriel López Gallucci, (Multimeios, IA, Unicamp). O espetáculo (60´) revisita de maneira instigante diversos aspectos musicais, fílmicos e coreográficos do *corpus* performático latino-americano. Baseado nas imagens de tango registradas pelo cinema argentino (períodos mudo, clássico e moderno), o itinerário simbólico do tango traz elementos sonoros e imagéticos capitais na construção da sensibilidade cultural rio-platense, que se torna hoje de importância no panorama mundial. Os proponentes, em parceria com a Companhia Típica Tango (cinco casais de bailarinos) e o cantor Leonel Capitano, desenvolvem um espetáculo musical para piano e orquestra de cordas, com apresentação simultânea multimedial de filmes argentinos (*corpus* da pesquisa doutoral editado) e coreografias de Tango tradicional, Tango Fusão Jazz, Rasquido Doble, Milongas, Zambas e Tango contemporâneo.

REPERTÓRIO (NA ORDEM DO CONCERTO):

| OBRA (ano de composição, movimentos) | COMPOSITOR (ano de nascimento/ morte) | INSTRUMENTAÇÃO | DURAÇÃO |
|---|--|---|---------|
| [Zamba, 2010] <i>Oigo tu voz</i> | Joel Tortul | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 4:30 |
| [Milonga, 1950] <i>La trampera</i> | Aníbal Troilo | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 4:30 |
| [Rasguido doble. Litora, 1963] <i>El cosechero</i> | R. Ayala | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 4:00 |
| [Tango, 1973] <i>Canaro en Paris</i> | Scarpino-Caldarella | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 4:00 |
| [Tango, 1923] <i>Buenos Aires</i> | Romero – Jovés | Solo de Piano | 4:00 |
| [Tango fusão Jazz, 2009] <i>Tangótico</i> | Joel Tortul | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 4:30 |
| [Tango contemporáneo, 1998] <i>Soledad</i> | Astor Piazzolla | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 5:00 |
| [Tango fusão Jazz, 2010] <i>Divadagio</i> | Joel Tortul | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 5:00 |
| | | Piano, Voz y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, | |

| | | | |
|---|------------------|---|------|
| [Tango, 1939] <i>Tormenta</i> | E. S. Discépolo. | viola, violonchelos y contrabajo). | 3:30 |
| [Tango contemporáneo, 2010] <i>Soy</i> | Leonel Capitano | Piano, voz, bandoneón y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 4:30 |
| [Tango contemporáneo, 1995] <i>Vuelvo al Sur</i> | Astor Piazzolla | Piano, Voz, bandoneón y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 4:00 |
| [Tango tradicional, 1955] <i>Tanguera</i> | Mariano Mores | Piano y Orquesta de cuerdas (1 Violín, 2 violín, viola, violonchelos y contrabajo). | 8:00 |

BIOGRAFIA (S):

JOEL TORTUL (Pianista, arreglador y compositor). Nacido en 1986 en Fuentes, Argentina. Es uno de los jóvenes pianistas solistas más destacado de los últimos tiempos de su generación en la Argentina. Se ha presentado en los escenarios más importantes del país: Festival de Cosquín, Baradero, Festival de Tango de Buenos Aires, así como en el exterior, con notable repercusión en el seminario de Música Latinoamericana de Osorno - Chile, en la Asociación Pró-música de Uberlandia de Brasil, en el Centro Pablo de la Torriente Brau de La Habana - Cuba, Festival de Tango - Ecuador, en la Universidad Nacional de México y en el Festival de tango de Medellín - Colombia. discos grabados: IMPULSO DE TANGO, PUNTO VIVO y VIVO EN CUBA <http://www.joeltortul.com/> + <https://myspace.com/joeltortul>

BIBLIOGRAFIA

- ALVIRA, Pablo. Modelo, variantes y ruptura en el período clásico del cine argentino: Demare, Soffici, Del Carril. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, Bilbao, v. 17, n. 32, p. 157-169, 2012.
- AMADO, Ana. *Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- ANDERMANN, Jens. *New Argentine cinema*. Londres: Tauris, 2012.
- ARCHETTI, Eduardo. O gaúcho, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina. *Mana – Revista de Estudos de Antropologia Social*; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-PPGAS, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p.9-29, 2003.
- ARGERICH, Antonio. *Inocentes o culpables?*. Buenos Aires: Hispanoamérica, 1884.
- ARICÓ, Héctor. *Danças praticadas nos salões na Argentina*. Panorama histórico-geográfico de las danzas argentinas de esparcimiento (período 1800-1950), 2011. Disponível em: <<http://www.hectorarico.com.ar/pdf/PANORA2.pdf>>
Acesso em: 11/2013
- _____. *Sobre los conceptos y denominaciones de las danzas practicadas en Argentina*. 2011. Disponível em: <<http://www.hectorarico.com.ar/pdf/conceptos.pdf>>
Acesso em: 11/2013
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.
- _____. *Le cinéma et la mise-en-scène*. Paris: Armand Colin, 2006.
- _____. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Texto & Gráfica, 2008.
- _____ et al. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- AUMONT, Jacques; MARIE, M. *L'analyse des films*. Paris: Nathan, 1988.
- ASTRUC, Alexandre. “Qu'est-ce que la mise en scène?”. *Cahiers du Cinéma*, n. 100, out. 1959.

- AZZI, María Susana. *Antropología del tango*. Buenos Aires: De Olavarría, 1991.
- _____. *The Golden Age and after 1920-1990*. In: COLLIER, Simon *Tango!*. London: Thames and Hudson, 1997.
- BADIU, Alain. *El cine como experimentación filosófica*. In: BADIU, Alain. *Pensar el cine. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004, p. 23-81
- BAECQUE, Antoine de. O corpo no cinema. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). *História do corpo*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. v. 3: As mutações do olhar: o século XX. p. 481-507.
- BARBERO MARTÍN, Jesús. *Dos meios à mediação. Comunicação, cultura e hegemonía*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.
- _____. Medios y culturas en el espacio latinoamericano. Industrias culturales latinoamericanas. *Pensar Iberoamérica – Revista de Cultura*. Disponível em: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm> . Acesso em: 2014.
- BATES, Héctor; BATES, Luis. *La historia del tango*. Sus autores. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera, 1936.
- BATES, Héctor; SANDOVAL, Ángel Martín. *La historia del tango*. Los intérpretes. Buenos Aires: Posuar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos. In: _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Tradução de R. Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1989. (Iluminaciones, IV). Publicado originalmente em alemão em 1916.
- BENJAMIN, Walter. Erfahrung. In: _____. *La metafísica de la juventud*. Barcelona: Paidós, 1993. p. 93-97.
- _____. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. p. 114-119.
- BERARDI, Mario. *La vida imaginada: vida cotidiana y cine argentino (1933-1970)*. Buenos Aires: Jilguero, 2006.

- BERARDOZZI, José Luis. ¡Tenga mano, compañero, con este baile! *Diário*, 14 de abril de 2005 p. 12. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-49690-2005-04-14.html>>. Acesso em: 10/2013
- BERNARDET, Jean Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *O que é o cinema*, São Paulo: Brasiliense, 1980.
- BERTI, Eduardo. Primer tango en París. *La Nación*, 9 dic. 2001. Suplemento Cultura, Disponível em: <<http://www.lanacion.com.ar/212378-primer-tango-en-paris>>. Acesso em: 1 jun. 2012.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008.
- _____. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas : Editora da UNICAMP, 2013.
- BORGES, Jorge Luiz. Evaristo Carriego. In: BORGES, Jorge Luiz. *Obras Completas*. Barcelona: Emecé, 1996. v. 1, p. 103-180.
- BOURDIEU, Pierre. Participant objetivation. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Reino Unido, v. 9, n. 2, p. 281-294, 2003.
- BRAUNSTEIN, Florence ; PÉPIN, Jean Françóise. *O lugar do corpo na cultura ocidental*. São Paulo: Piaget, 2001.
- BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico). Madrid: Cátedra, 1991.
- _____. *Práxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CADICAMO, Enrique, *La historia del tango en Paris*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.
- CAMBACERES, Eugenio. *Música sentimental*. (Silbidos de un vago). Buenos Aires: Librería Española, E. Denné, 1884.
- CANCELA, Lorena; RIVAL, Silvina. Los venerables -no- todos, momentos de la periodización de la historia cinematográfica argentina: Un recorrido. *Inti*:

Revista de literatura hispânica, n. 52, Article 33, 2000. Disponível em:
<<http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/33>>. Acesso em: 3/2014

CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar e salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.

CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en La Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996. p. 84-5.

CARAMBULA, Rubén. *El candombe*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2005.

CARELLA, Tulio. *Mito y esencia*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina, 1956.

CAROZZI, María Julia. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 126-145, 2009.

CARRASCO, Claudiney. *Syghkronos - A formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera, 2003.

CARRASCO, Claudiney. *Trilha Musical*. Música e articulação fílmica. Dissertação (Mestrado em Cinema) – Universidade de São Paulo, 1993.

CARRIEGO, Evaristo. *Misas hereges*. Buenos Aires: 1908. Disponível em:
<<http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/poesia/carriego/poesia.htm>>. Acesso em: 03/2014

CASADEVALL, Domingo F. *Buenos Aires: Arrabal, Sainete, tango*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora, 1968.

CASCUDO, Luis de Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*, São Paulo: Global, 1999.

CASAK, Andrés. El tango objeto de estudio académico. *Crítica de la Argentina*, 15 dic., p. 27, 2009.

- CASTAGNINO, Raúl H. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981.
- _____. *El Circo Criollo*. Buenos Aires: Lajouane, 1953.
- CASTLE, Vernon. *Modern dancing*. New York, 1914. Tradução de Estela Inés Fernández publicada em *Club de Tango*, n. 48, maio-jun. 2001. Disponível em <www.todotango.com>. Acesso em: 6/2014
- CEÑAL, Nestor et al. *Antología del tango rioplatense I*. (Desde sus comienzos hasta 1920). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Veja, 1980.
- CESARINO COSTA, Flavia. *O primeiro cinema*. São Paulo: Página Abierta, 1995.
- CESAROTTO, Oscar Angel, *Tango malandro*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación*. Historia cultural: entre práctica y representación. Barcelona: Gedisa, 1992.
- CIRIO, Norberto Pablo; PÉREZ GUARNIERI, Augusto; TOMAS CÁMARA, Dulcinea. La temática de la negritud en el cine argentino. La narrativa audiovisual como estrategia para la detención, crítica y visibilización de la tercera raíz de la Argentina. *Quaderns*, Barcelona, n. 7, p. 113-134, 2011.
- COMOLLI, Jean-Luis. *Cine contra espectáculo & Técnica e ideología (1971-2)*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- COOPER, Artemis. *Carlos Gardel*. Su vida, su música, su época. Santiago: Ariadna, 2009.
- _____. *La tangomania en Europa y Estados Unidos de América*. In: COLLIER, Simon (Org.). *Tango!* Barcelona: Paidós, 1997.
- CORRALES, G. L. *La dramatización política en el cine argentino*. Mendoza: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales/UNCuyo, 1996.
- CORTAZAR, Julio. *Salvo el crepúsculo*. Editora on line Leer-e, 2012.
- COUSELO, Jorge Miguel. *El tango en el cine*. In: ALPOSTA, Luis; ORDAZ, Luis; COUSELO, Jorge Miguel. *La historia del tango VIII: el tango en el*

- espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p.1190-1328.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma*. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840- 1933). Montevideo: CDF Ediciones, 2006.
- _____. Investigar sobre cine silente en Latinoamérica. *Imagofagia – Revista de la Asociación de Cine*. Buenos Aires, n. 8, 2013. Disponível em: http://asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf8/n8_dossier1.pdf. Acesso em: 2/2014.
- CURUBETO, Diego. *Babilonia Gaucha / Hollywood en la Argentina, la Argentina en Holliwood*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO (INTERCOM), 28., 2005, Rio de Janeiro. *Anais...*
- DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1, L´image movement*. Paris: Seuil, 1983.
- _____. *Estudios sobre cine 2*. La imagen-tiempo. Barcelona: Paidós, 1987.
- _____. *Lógica del Sentido*. Tradução de Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1994.
- _____. Qué es un dispositivo? In: VVAA. *Michel Foucault, filósofo*. 2. Ed. Barcelona, Espanha: Gedisa,, 1999. p.155-163.
- _____. *La imagen movimiento*, Buenos Aires: Paidós, 2008.
- _____. *La imagen tiempo*, Buenos Aires: Paidós, 2009.
- DELORME, Stéphane. *Mystique de la mise en scène*. *Cahiers du Cinéma*, n. 668, jun. 2011.
- DESALOMS, Daniel. *Vidas de Película - Generación del 60´*. Entrevista a Simon Felman. (Videoentrevista) Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TxiR2ulgVuc> Acesso em: 3/2014.

- DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Edição atualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998.
- DOS SANTOS, Estela. *Damas e milongueras del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- _____. *El cine nacional*. Buenos Aires: CEAL, 1971.
- _____. *Las cantantes*. In: VVAA (Org.). *Historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. v. 13.
- DUARTE, Carolina Natal. *Dancine: sob a perspectiva da inter-relação espacial*. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- DUARTE VALENTE, Heloísa de Araújo. *Música é informação. Música e mídia a partir dos conceitos de R. Murray Schafer e Paul Zumthor*. In: CONGRESSO AMPPOM, 2009.
- DURKHEIM, Émile ; MAUSS, Marcel. De quelques formes primitives de classification. Contribution à l'étude des représentations collectives. *Annés Sociologiques*, Paris, 1903.
- ELENA, Alberto. *Los cines periféricos, África, Oriente Medio e India*. Barcelona: Paidós, 1999.
- ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1984.
- _____. (Org.). *Cine argentino. Industria y Clasicismo I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.
- _____. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.
- FALICOV, Tamara. *The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film*. Londres: Wallflower Press, 2007.
- FARINA, Alberto. Aniceto de Leonardo Favio. *Revista Ñ*, Buenos Aires, 2008. Disponível em:
<http://www.elpsicoanálisis.net/index.php?option=com_content&view=article

&id=99:aniceto-de-leonardo-favio-por-alberto-farina&catid=43:articulos-cine&Itemid=162> . Acesso em: 5/2014

FERRARI, Lidia. *El problema de la autenticidad en el tango*. Comentarios sobre “El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico” de N. Lima 1916. Buenos Aires, 2007. Disponível em: <<http://www.buenosairestango.com/docum/danza/limaweb.html>> Acesso em: 12/2013

FERRER, Horacio. *El tango*. Su evolución y su historia. Buenos Aires: Peña Lillo, 1960.

FERRO, Marc. *Cine e historia*. Barcelona: Gilli, 1980.

FERRO, Marc (Org.) *Film et Histoire*, n. 1. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1984.

_____. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel, 1995.

_____. Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine, Conferencia pronunciada em francés "Histoire et non-Histoire, sous leur forme savante, romanesque ou cinématographique", nas VI Jornades d' Història i Cinema de la Universidad de Barcelona. In: CAPARROS LERA, I. M. (Org.). *6 anys d'Història i Cinema a la Universitat de Barcelona*. Memòria. Barcelona: Facultat de Geografia i Història, 1987. p. 11-17.

FINKIELMAN, Jorge. *The film industry in Argentina*. Jefferson, North Carolina: Mc Faland & Co. Inc., 2004.

FONTEVECCHIA, Alberto (Org.) La hora del cine mudo. *Un siglo de Història (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979a. v. 25.

_____. La oportunidad del cine sonoro. *Un siglo de Història (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979b. v. 34, p. 529-539.

_____. *Predominio del baile*. *Un siglo de Historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979c. p.465-475.

- FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1997.
- _____. *A vontade de saber*. Tradução de Maria T. Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- _____. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. *La inquietud de sí*. Historia de la sexualidade. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.
- _____. Le jeu de Michel Foucault. Entretien avec Colas, D. Grosrichard, A. Le Gaufey, G. Livi, J. Miller, G. Miller, J. Miller J.-A. Millot, C. Majeman, G. *Ornicar* – Bulletin périodique du champ freudien. Paris, n. 10, p. 62-93, juil. 1977.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- _____. *História da sexualidade*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1991.
- _____. *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1985.
- FARINA, Alberto. *Los directores del cine argentino, Leonardo Favio*, Buenos Aires: CEAL, 1993.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 1978a.
- FREUD, Sigmund. (1921) *Psicología de las masas y análisis del yo*. Obras completas Buenos Aires: Amorrortu, 1978b. Cap. VII.
- FUSTER, Sergio Luis. *Tango y Cine Nacional. Una fusión de origen*. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.
- GADAMER, H.G. *La actualidad de lo bello*. Tradução de A. Gómez Ramos. Buenos Aires: Paidós, 1991.
- _____. *Verdad y Método I*. Fundamentos de una hermenéutica filosófica, Salamanca: Sígueme, 1996.
- _____. *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme, 1994.
- GALVEZ, Manuel. *Nacha Regules*. Buenos Aires: Pax, 1919.

- GARATE, Miriam V. *Entre la letra y la pantalla: crónica cinematográfica en el México de principios del siglo XX*. Disponible em: <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/tag/luis-g-urbina>. Acceso em: 03/2014.
- GARCÍA GIMENEZ, Francisco. *El tango, historia de medio siglo (1880-1930)*. Buenos Aires: Universitaria, 1970.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen; RUIZ, Irma. “Vega, Carlos”. In: *Diccionario de la música española e hispano-americana*. Madrid: SGAE, 1999-2002. v. X, p. 776-779.
- GARRAMUNO, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- GENTILE, Mónica; DIAZ, Rogelio; FERRARI, Pablo. *Escenografía cinematográfica*. Buenos Aires: La crujía, INCAA, 2007.
- GERMANI, Gino. *Política y sociedad en una época de transición*. De la sociedad tradicional a la sociedad de masas. Buenos Aires: Paidós, 1962.
- GETINO, Octavio. *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus, 2005.
- _____. *Cine y televisión en América latina. Producción y mercados*. Buenos Aires: Ciccus, 1998.
- GIMÉNEZ, Horacio G. El ‘Negro’ Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional», *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, 3, 2005 Disponible em: <http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf>. Acceso em 7/2007.
- GOBELLO, José. *Crónica general del tango*. Buenos Aires: Fraterna, 1980.
- _____. *El tango como sistema incorporación*. Buenos Aires: Academia Nacional de Lunfardo, 1987.
- _____. *Enrique Delfino y el tango canción* In: VVAA. *La historia del Tango. Los años veinte*. Buenos Aires: Corregidor, 1977. Tomo 6, p. 843-907.

- GOYENA, Héctor Luis. El Tango en la Escena Dramática de Buenos Aires Durante la Década del Veinte. *Latin American Music Review – Revista de Música Latinoamericana*, v. 15, n. 1, p. 93-109, 1994.
- HANNA, Judit. *Dance, Sex and Gender. Sings of identity, dominance, defiance and desire*. Londres: Editora, University of Chicago Press, 1988.
- HERNANDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: La Pampa, 1872.
- _____. *Martin Fierro*. Buenos Aires: Colihue, 1982.
- HESS, Remi. *El vals: Un romanticismo revolucionario*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- _____. *Le moment tango*. Paris: Anthropos, 1997.
- _____. *Le tango*. Paris: PUF, 1996.
- _____. *Les tangomaniaques*. Paris: Anthropos, 1998.
- HOBBSAWN, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1995.
- _____. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1991.
- HORKHEIMER, M.; ADORNO, Theodor W. *Diáléctica do iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1971.
- HORST, Louis; CARROL, Russell. *Dance Forms in relation to the modern arts*. New Jersey: Princeton, 1987.
- HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. Londres: Dance Book, 1987.
- KALLER, Lautaro. *EL tango en rosario*. Origen y desarrollo de la Orquesta Típica Rosarina. Rosario: UNR, 2010.
- KASAC, Andrés. El tango objeto de estudio académico. *Crítica de la Argentina*, 15 de dezembro de 2009, p. 27. Número especial, 2010, p. 1.001-1.014.

- KOHAN, Pablo. Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango. *Espacios*, p. 74-85, 2007. Disponível em: <www.filo.uba.ar/contenidos/.../34.8-CarlosVega.pdf> Acesso em: 01/2014.
- KOHAN, Pablo. *Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango*. p.74-85. Disponível em: www.filo.uba.ar/contenidos/.../34.8-CarlosVega.pdf; Acesso em: 07/2013
- KURI, Carlos. *Piazzolla. La música limite*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- LABARRERE, André. *Atlas del cine*. Madrid: AKAL, 2009.
- LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *Patrimonio y pasiones identitarias*. Paris: Fayard, 1998.
- LIMA, Nicanor M. *El tango argentino de salón*. Método de baile teórico y práctico. Buenos Aires: , 1916.
- LIPCOVICH, Alejandro. El tango imposible. Reportaje a Remi Hess. *Diário*, página 12, 24 mar. 2005. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-48855.html>>. Acesso em: 05/2011
- LOPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. *Corpos Apaixonados: Narrativas de tango no cinema documentário argentino contemporâneo*. *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas, v. 1, p. 207-224, 2010.
- _____. Diálogos sobre o corpo feminino no tango-dança. Revista eletrônica *Jornaldance Campinas*, Campinas, p. 10-10, 1 abr. 2007.
- _____. Documental argentino contemporâneo: la identidad cultural a través de las imágenes de tango. *Extraprensa – USP*, São Paulo, v. 1, p. 1.001-1.014, 2010.
- _____. Lecturas del joven Benjamin. Lo inquietante en la cultural. Revista *Nadja*. Rosario, n. 3, 01 abr. 2001.

- _____. Sobre La Crítica. *Tragaluz* – Escuela de Filosofía, Facultad de humanidades y Artes Universidad Nacional de Rosario, Rosario, Argentina, p. 131, 1 dez. 2003.
- LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folklórico*. El universo rural en el cine argentino. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo (Org.). *Una historia del cine político y social en argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- _____. *Una historia del cine político y social en argentina (1969-2009)*. Formas, estilos y registros. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011
- MAHIEU, Agustín. *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- _____. *Breve historia del cine nacional (1896-1974)*. Buenos Aires: Alzamor, 1974.
- MARANGHELLO, César. *Artistas Argentinos Asociados*. La epopeya trunca. Buenos Aires: Del Jilguero, 2000.
- _____. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005.
- _____. *Cine en 2 x 4*. Buenos Aires: Museo del Cine, 2004.
- _____. El cine argentino entre el mudo y el sonoro (1928-1933). *La Mirada Cautiva*, Buenos Aires, n. 4, p. 49-87, 2000.
- MARINO, Alfredo. *Cine argentino y latinoamericano: una mirada crítica*. Buenos Aires: Nobuko, 2004.
- MARTINI REAL, Juan Carlos (Org.). *La historia del Tango*. Sus Orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976. Tomo 1.
- MATAMORO, Blas. *La historia del tango*. Orígenes musicales. Buenos Aires: Corregidor, 1976. v. 1.

- MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EDUSP, 1974. p. 209-233.
- _____. *Oeuvres 2. Représentations collectives et Diversité des Civilisations*, Paris: Minuit, 1969. p.13-84.
- _____. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.
- MILLER, J. Alain. El juego de Michel Foucault. Entrevista traduzida por Javier Rubio. *Diwan*, Paris, n. 2-3, p. 171-202, 1978. Originalmente publicado na Revista *Ornicar*, Paris, n. 10, p. 62-93. jul. 1977.
- MOURLET, Michel. *Sur un Art Ignoré: la mise-en-scène comme langage*. Paris: Ramsay, 2008.
- NANCY, Jean-Luc. La imagen: Mímesis & Méthexis. Tradução de Julián Santos Guerrero. *Escritura e imagen* – Universidad de Estrasburgo, Estrasburgo, v. 2, p. 7-227, 2006.
- _____. *La mirada del retrato*. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- _____. *Le Regard du portrait*. Paris: Galilée, 2000.
- NATALE, Oscar. *Buenos Aires, negros y tango*. Buenos Aires: Peña Libros, 1984.
- NAVEIRA, Gustavo. *Sobre El Tango en la sociedad porteña (1880 - 1920)*. Disponível em: <http://www.abrazosbooks.com/pdf/textonaveiraesp.pdf> Acesso em: 01/2013
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- NUDLER, Julio. *Tango judío*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- OCHOA, Pedro. *Tango y cine mundial*. Buenos Aires: Jilguero, 2003.
- ORDAZ, Luis. El tango en el teatro nacional. In: *Historia del Tango*. El tango en el espectáculo. Buenos Aires: Corregidor, 1977. v. 8, p. 1.215-1.245.

- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina – longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- _____. (Org.). *El documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- _____. *Tradición y modernidade en el cine de América Latina*. Madrid: FCE de España, 2003.
- PARODI, Ricardo. Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal. In: YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar el cine*. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías. Buenos Aires: Manantial, 2004. v. 2. P. 73-100.
- _____. *La patria es un mito*. Transcripción de clases (Clase 4). Buenos Aires: Alianza Francesa, 2004.
- PELINSKI, Ramón (Org.). *Tango nómade*. Ensayos sobre la diáspora del tango. Buenos Aires: Corregidor, 2000.
- PESCE, Rubén. Relación escena-baile. In: FONTEVECCHIA, Alberto (Org.) *Un siglo de historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979. p. 33- 48.
- PEÑA, Fernando Martín. *Mosaico criollo*. Primera antología del cine mudo argentino. Biblioteca Nacional, 09/03/2010. Disponible em: <http://www.bn.gov.ar/noticia/mosaico-criollo-primera-antologia-del-cine-mudo-argentino> Acesso em: 01/2012.
- _____. PEÑA, Martín F. *Cómo se hizo El exilio de Gardel*, 2010. Documentário.
- PESSOA RAMOS, Fernão. A mise-en-scène do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles. *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2012. Disponible em: <http://www.socine.org.br/rebeca/index.asp>) texto em arquivo pdf> Acesso em: 12/ 2012
- PICCOTTI, Dina. *La presencia africana en nuestra identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1998.
- PODESTA, José. *Medio siglo de farándula: memorias*. Buenos Aires: Galerna, 2003.

- PODESTÁ, Martha Morando. Don Pepe Podestá. A 145 años del natalicio de un ícono del teatro. *Diário Hoy*, La Plata, 6 out. 2003. Disponível em: <<http://pdf.diariohoy.net/2003/10/06/pdf/11.pdf>> Acesso em: 01/2012
- PUJOL, Sergio. Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo. Buenos Aires, Emecé, 1994.
- _____. *Discépolo*. Una biografía argentina. Buenos Aires: Emecé 1997.
- _____. *Historia del baile de la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé, 1999.
- QUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma*. Relaciones entre la fotografía y el cine en Argentina (1840-1933). Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- _____. Los antecedentes del cine político y social en Argentina. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo. (Ed.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.
- QUINTÍN. Tango: Dance, then song. In: *The Penguin Encyclopaedia of Popular Music*, 1988. Disponível em: <<http://www.cinenacional.com/critica/tango-bayle-nuestro>> . Acesso em: 01/2014.
- RAGO FILHO. Cinema, Astor Piazzolla e a polifonia da cidade de Buenos Aires. Mauricio Berú. *Projeto História*, São Paulo, n. 32, p. 257-277, jun. 2006. Disponível em: <<file:///C:/Users/Lucas/Downloads/2429-5086-1-PB.pdf>> Acesso em: 01/2011
- RANCIERE, Jaques. *A fábula cinematográfica*. Campinas: Papirus, 2013.
- RANZANI, Oscar. No hay una política de preservación. Entrevista a Fernando Peña. *Diario*, Buenos Aires, 5 ago. 2009, página 12.
- RECONDO, G. *La Argentina desconocida*. De la imitación a la creación. Buenos Aires: Belgrano, 1981.

- RIMATHÉ, Samuel. *Ciudad y campo entre dos siglos: Buenos Aires, Cuyo y el Litoral 1890-1910*. Buenos Aires: Ediciones de La Antorcha, 2007.
- ROHMER, Eric. *Cahiers du Cinéma*. Paris: 1958.
- ROLDAN, Diego. *La inversión de las masas. Ciudad, corporalidades y culturas, Rosario, 1910-1945*. La Plata: FaHCE, 2012.
- ROMERO PEREIRA, Avelino. El tango objeto de estudio académico In: CASAK, Andrés. Congreso Internacional de Tango “Baile, música y sociedad”, 2. Diário *Critica de la Argentina*, San Luis, 15 de dezembro 2009, p. 27.
- ROSSI, Vicente. *Cosa de negros*. Buenos Aires: Taurus, 2001.
- _____. *La milonga – La academia – El tango*. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/6887186/Vicente-Rossi-La-milonga-La-academia-El-tango> Acesso em: 01/2014.
- _____. *Teatro nacional rioplatense*. Contribución a su análisis y a su historia. Buenos Aires: Hachette, 1969.
- SABATO, Ernesto (Org.). *Tango, discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1963.
- SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Tradução de Adolfo Jascalevich. Buenos Aires: Centurión, 1944.
- SALAS, Horacio. *El tango*. Una guía definitiva. Buenos Aires: Ediciones B, 1986.
- SANTAELLA, LÚCIA. Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano nas mídias. *FAMECOS*, Porto Alegre, n. 22, dez. 2003.
- SANT’ANNA, Denise. Corpo e História. *Cadernos de Subjetividade – Núcleo de Pesquisa da Subjetividade do Programa de Pós-Graduação da PUC-SP*, São Paulo, p. 243-266, 1993.
- SANTAOLALLA, Gustavo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 05 de maio de 2009. Entrevista a Sylvia Colombo.
- SARMIENTO, D. F. *Facundo*. Civilización y barbárie. Buenos Aires: Colihue, 2000.

- SAVIGLIANO, Marta. Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico, *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 25, p.327-356, jul./dez. 2005.
- SAVIGLIANO, Marta. Tango Queer. In: Jornadas de tango y género en Buenos Aires 3er Festival Internacional de Tango Queer., Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”, 2012, Buenos Aires.
- _____. *Tango and the political economy of passion*. Oxford: Westwiew, 1995.
- SCHECHNER, Richard. *Estudios de la representacion: una introducción*. Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- _____. *Performance Studies. An introduction*, New York: Routledge, 2006.
- SCHMOLLER, Ezequiel. Cuatro tiempos y un epílogo. In: WOLF, Sergio (Org.). *Cine argentino*. Estéticas de la producción. Buenos Aires: Bacifi, n. 11, 2009. p. 25-36.
- SCHWARZBOCK, Silvia. Tango y cine argentino clásico. In: ANIÑA, Rafael (Org.). *Cinema d'Amérique Latine. Revue Annuelle de L'Assotiation Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse*, Arcalt, n. 8, 2000.
- SEIBEL, Beatriz. *El tango en el circo y el espectáculo*. En *Tango tuyo, mío y nuestro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano, 1995.
- _____. Hace 80 años. Teatro, Tango y otros sucesos. *Farsa*, Buenos Aires, n. 2, jul. 1998.
- _____. *História del teatro argentino*. Desde los rituales hasta 1930. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- SIERRA, Luis A. *Historia de la orquesta típica*. Evolución instrumental del tango. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- SIERRA, Luis. *Historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1959.
- SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*, São Paulo: Autores Associados, 2002.

- _____. Pedagogias do corpo. Higiene, ginásticas, esporte. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, Alfredo. *Figuras de Foucault*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. p. 75 -85
- _____. (Org.). *Corpo e História*. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2006.
- _____. (Org.). *Pesquisas sobre o corpo*. Campinas, São Paulo: Autores Associados; FAPESP, 2007.
- SOLANAS, Fernando. *La mirada*. Reflexiones sobre cine, cultura y descolonización. Buenos Aires: Punto Sur, 1989.
- SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine*. La apertura para la historia de mañana. México: FCE, 1995.
- SOSA CORDERO, Osvaldo. *Historia de las varietés en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- STEKELMAN, Ana Maria; VASILISADIS, Niko. *Jasmines*. Music by Carlos Gardel, Leopoldo Federico and Osvaldo Requena; music direction by Osvaldo Requena, 1986.
- STILMAN, Eduardo *Historia del Tango*. Buenos Aires: Brújula, 1965.
- TABOADA, Pablo, El aporte de los hermanos Bates. Notas para una historiografía en el tango. In: *Investigación Tango*, 29 de Enero de 2012 Disponível em: <http://www.investigaciontango.com/inicio/index.php>>. Acesso em: 5/2014.
- TAL, Tzvi. *Del cine-guerrilla a lo grotético*. La representación cinematográfica del latinoamericanismo en dos filmes de Fernando Solanas: La hora de los hornos y El viaje, 1998.

- TALLON, José Sebastián. El tango en sus etapas de música prohibida. *Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino*, Buenos Aires, , 1959, p. 28-29 TAYLOR, Diana. *Estudios avanzados de performance / Advance Studies of Performance*. Estados Unidos: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas “não narrativos”*. Experimental e documentário – passagens. São Paulo: Alameda, 2012.
- _____. *O terceiro olho*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TERÁN, Oscar. *De utopías, catástrofes y esperanzas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- TERÁN, Oscar. *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- TRANCHINI, Elina. El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista, 1915-1945. *Entrepasados (Revista de Historia)*, Buenos Aires, n. 18-19, 2000.
- TURNER, Víctor. *La antropología del ritual*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- VARELA, Gustavo. *Mal de tango*. Historia y genealogía moral de la música ciudadanía. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- VASILIEV, Vladimir (Coreografía e direção). *Fragments of a Biography*. Music of Argentine Composers [Versão fílmica], VAI DVD, Soviet Central TV Channel, 1985.
- VILLOLDO, Angel. *Cantos populares argentinos*. Buenos Aires: N.F.P.G., 1916.
- VVAA. *Historia del tango*. Sus Orígenes. Buenos Aires: Corregidor, 1976. v. 1.
- VVAA. *Historia del tango*. Primera época. Buenos Aires: Corregidor, 1977a. v. 2.
- VVAA. *Historia del tango*. La Guardia vieja. Buenos Aires: Corregidor, 1977c. v. 3.
- VVAA. *Historia del tango*. Época de oro. Buenos Aires: Corregidor, 1977d. v. 4.
- VVAA. *Historia del tango*. El bandoneón. Buenos Aires: Corregidor, 1977e. v. 5.
- VVAA. *Historia del tango*. Los años veinte. Buenos Aires: Corregidor, 1977f. v. 6.
- VVAA. *Historia del tango*. La época decareana. Buenos Aires: Corregidor, 1977. v. 7.

- VVAA. *Historia del tango*. El tango en el espectáculo (1). Buenos Aires: Corregidor, 1978a. v. 8.
- VVAA. *Historia del tango*. Carlos Gardel. Buenos Aires: Corregidor, 1978b. v. 9.
- VVAA. *Historia del tango*. Las voces del tango (1) Ignacio Corsini. Buenos Aires: Corregidor, 1978c. v. 10.
- VVAA. *Historia del tango*. Las voces del tango (2) Magaldi - Los estribillistas 1920-30, Charlo. Buenos Aires: Corregidor, 1978d. v. 11.
- VVAA. *Historia del tango*. La milonga, el vals. Sebastián Piana. Buenos Aires: Corregidor, 1978e. v. 12.
- VVAA. *Historia del tango*. Los cantantes (Estela dos Santos). Buenos Aires: Corregidor, 1978f. v. 13.
- VVAA. *Historia del tango*. Osvaldo Pugliese. Buenos Aires: Corregidor, 1979. v. 14.
- VVAA. *Historia del tango*. Di Sarli – Vardaro – Gobbi – Goni Buenos Aires: Corregidor, 1980. v. 15.
- VVAA. *Historia del tango*. Aníbal Troilo. Buenos Aires: Corregidor, 1980b. v. 16.
- VVAA. *Historia del tango*. Los poetas (1) Buenos Aires: Corregidor, 1987a. v. 17.
- VVAA. *Historia del tango*. Los poetas (2) Buenos Aires: Corregidor, 1987b. v. 18.
- VVAA. *Historia del tango*. Los poetas (3) Buenos Aires: Corregidor, 1987c. v. 19.
- XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, Embracem, 1983.
- _____. *O olhar e a cena*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar el cine. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, 2004. v. 2.
- YOEL, Gerardo (Org.). *Pensar el cine*. Imagen, ética y filosofía. Buenos Aires: Manantial, 2004. v. 1.
- WARWICK, Henry. *What is performance in cinema?*. San Francisco Performance Cinema Symposium, Comunicação, 2003.
- WOLF, Sergio (Org.). *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- _____. (Org.). *Cine argentino - estéticas de la producción*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura - BAFICI, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Métodos consultados de tango-dança

ARCE, Sebastián; MONTES, Mariana. *Online lessons*. Disponível em:
<www.tangomeet.com> Acesso em: 10/2013

COLOSIO, Victoria. *Tango para vivir*. Propedéutica de la danza. Rosario: Sudamérica, 2005

COPEL, Juan Carlos. *Bailemos*. Buenos Aires: La canción, 1994.

DINZEL, Rodolfo. *El tango*. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

DINZEL, Rodolfo; DINZEL, Gloria. *El tango*. Una danza: la improvisación (Parte I). Buenos Aires: Corregidor, 2012.

DINZEL, Rodolfo; DINZEL, Gloria. *El tango*. Una danza: la improvisación (Parte I), Buenos Aires: Corregidor, 2012.

SILINGO, María del Carmen. *Tango-danza tradicional: Método*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1992.

TROSSERO, Federico. *Tango terapia*. Fundamentos. Metodología. Teoría. Práctica. Rosario: Coquena, 2006.

Revistas consultadas

Cine Argentino

Principios de Siglo: Carnaval de Antaño. Revista *Cine Argentino*, ano 3, n. 91, 01 fev. 1940.

Radiolandia, Buenos Aires.

La Porteña, Buenos Aires.