

# O OLHO QUE DANÇA: MIRADAS E MEMÓRIAS DO CORPO NOS DOCUMENTÁRIOS ARGENTINOS MODERNOS E CONTEMPORÂNEOS

Natacha Muriel López Gallucci

## Introdução

315

Nosso objetivo neste trabalho visa refletir em redor do status da performance em dança na filmografia documentária argentina moderna e contemporânea. Buscamos pistas que nos permitam avistar nestes documentários expandidos a estrutura desejante do olhar nos processos de sublimação<sup>113</sup> artística de ambos os lados da câmera. Aposta de realizadores e performers vinculados ao complexo cultural do tango

---

113 O termo sublimação foi introduzido na psicanálise por Sigmund Freud retomando o conceito de “sublime”, tradicionalmente utilizado nas artes para expressar produções que sugerem elevação e grandeza. Freud recorre à sublimação – ou pulsão deslocado do seu fim - para explicar certos tipos de atividade sustentadas por um desejo que se afasta do fim sexual. A sublimação é um mecanismo que opera ao nível da pulsão tornando possível certa satisfação pulsional que, de outra forma, exigiria uma repressão. Um dos aspectos salientados por Freud como critério de sublimação está vinculado reconhecimento da criação em seu valor social e cultural.

na Argentina no desenvolvimento de novas convergências. E, assim, compreender em maior profundidade a construção de um tipo de memória cinestésica associada ao universo simbólico da práxis coreográfica desse país. Nesse contexto problemático remetemos a definição de Elinaldo Teixeira para quem

[...] o composto “documentário expandido”, homólogo do composto cinema expandido, retém e incorpora, de maneira muito mais eficaz e pertinente, essas mutações todas pelas quais passou o documentário ao longo da sua história. Ou seja, retorna-se ao termo substancial – documentário – mas inscrevendo seus novos contornos enquanto domínio, suas trocas, intercâmbios, reversibilidades, com os demais domínios, deixando-se de ver aí relações de confusão e abrindo-se para o que de fato elas são, relações de indiscernibilidade. (TEIXEIRA, 2012, p. 182-183)

Escolhemos como território de análise um *corpus* de documentários argentinos modernos e contemporâneos produzidos após a queda do peronismo em 1955. Momento associado à tentativa de apagamento do tango dentro da cultura popular. Do período moderno tomamos *Gardel, historia de un ídolo* (1964), de S. Wolodarsky; *Fueye querido* (1966), de M. Berú; *Tango Argentino* (1969), de S. Feldman; *¿El tango ha muerto?* (1970), de M. Antín; *Tango Bayle Nuestro* (1988), de J. Zanada; *Vamos tango todavía: El tango bailado* (1990-92), de M. Berú. E, do período contemporâneo escolhemos *Abrazos. Tango en Buenos Aires* (2013), de D. Rivas; *El último bandoneón* (2003), de A. Saderman; *Tango, un giro extraño* (2004), de M. García Guevara e *Sexo, dignidad y muerte* (2010), de L. Mastrángelo.

Em pesquisas anteriores, desde a perspectiva das

filosofias do corpo<sup>114</sup> e dos estudos da performance, elaboramos uma investigação detalhada sobre o lugar que ocupa o tango dança na filmografia argentina (LÓPEZ GALLUCCI, 2014). Nesse percurso observamos que, desde a chegada do cinematógrafo a Buenos Aires em 1896, diretores como Eugênio Py, J. Agustín. Ferreyra, Moglia Barth e Manuel Romero, apelaram à dramaturgia do tango como fonte poética de inspiração popular. Instauraram um vínculo original entre cinema e tango lançando um modelo representacional do popular que perdurou, como foi mostrado, e atravessou, sob diversas mutações, todos os períodos históricos do cinema argentino até a atualidade.

Entretanto, nos últimos anos, nasce uma reflexão inédita. O longo romance entre tango e cinema estabelece, nos períodos moderno e contemporâneo, um diálogo renovado introduzindo nas performances coreográficas fatores de tom ativista e político na menção e abordagem performática das crises sócio-políticas que se sucederam na Argentina; a saber: a tensão suscitada no final dos anos de 1960 diante da falta de apoio estadual à cultura popular argentina, a relação entre tango e a ditadura militar iniciada em 1976, o lugar do tango no retorno à democracia em 1983, as questões de gênero na estrutura dessa dança cuja tradição esteve associada a um contexto heteronormativo e, fundamentalmente, aspectos relativos ao êxodo dos artistas de tango na crise de 2001, que se tornará estruturante da linguagem coreográfica atual na internacionalização da transmissão da dança.

---

114 Nas pesquisas audiovisuais realizadas pelo grupo *FiloMove: Filosofia, artes e estéticas do movimento*, temos abordado aspectos do corpo performático na cultura popular, associando as produções artísticas à sua performatividade; produzindo narrativas, autorreflexões sobre as identidades, relatos de autodescrição histórica e de processos de criação. Como exemplo dessa metodologia pode ser acessado o ensaio filmico *Tango e Reisado* disponível em <<https://vimeo.com/339971246>>

Produto de um novo cenário geopolítico e em paralelo com o nascimento do Nuevo Cine Argentino (PIEDRAS, 2014), os documentaristas deste período reabrem as portas da história e contemporaneidade do tango sob um olhar totalmente inovador. Convocando personagens reais, os documentaristas apresentam a vigência desta linguagem expressiva nomeada, em sua mutação corpóreo vocal desterritorializada, como o Tango Contemporâneo. Nos documentários estudados, cada vez mais experimentais e performativos, encontramos processos fílmicos de autodescrição artística e de *auto-mise en scène* (FRANCE, 1998); redefinindo-se a condição criativa do corpo dos próprios diretores, músicos, pesquisadores, roteiristas e performers no espaço fílmico.

Avançando na investigação estética destas pistas performativas surgem alguns questionamentos sob a perspectiva das filosofias do corpo e das contribuições da psicanálise aos estudos cinematográficos. Sendo o documentário sobre tango na Argentina uma prática coletiva atrelada à produção de autodescrição cultural e de narrativas em primeira pessoa (NICHOLS, 1997; TEIXEIRA, 2012; PIEDRAS, 2014) questionamos qual o status destas novas práticas coreográficas e dramatúrgicas da crise associadas à *auto-mise en scène*? Perseguimos aqui os caminhos da dialética produzida entre o olhar que (se) filma e o filmar que (se) dança (MULVEY, 1983), entre o gozo e o prazer cinestésico do corpo que dança (performance) recortado pela fala (performatividade).

### Metodologias e epistemologias: as abordagens da dança no cinema

Para situar o problema da expressão dramatúrgica na relação entre o tango dança e o cinema argentino é importante

considerar alguns aspectos metodológicos que possibilitem compreender o status da composição coreográfica nos documentários. Pois, como afirma Hilda Islas ao abordar o problema da relação dança, corpo e história, no campo artístico, os processos internos da arte e os processos externos, que a vinculam com o entorno social, são complementares e cada um faz ênfase em um aspecto diferencial. Se o conceito de ideologia sublinha a necessidade de decifrar as imagens no interior da obra para relacionar a arte com seu contexto, o conceito de campo artístico traça a necessidade de definir as ações sociais, as relações materiais que se estabelecem entre imagens e criadores com o resto da estrutura social (ISLAS, 1995) que devem ser estudada como imagens históricas.

Assim, a complexidade epistemológica levantada ilumina uma relação histórica entre o tango e o cinema ligada a espaços híbridos de estilos, linguagens e interesses. Iremos nos centrar no problema da definição do corpo no âmbito do tango dança e seus protocolos de criação no espaço fílmico argentino. Se há uma história manifesta desse romance entre tango e cinema argentino, ela remete às primeiras décadas do século XX. Inicia-se com às vistas de tango realizadas no circo criollo<sup>115</sup> (1906), com os primeiros filmes silenciosos de ficção<sup>116</sup>, passando pela apropriação da arte coreográfica no cinema clássico industrial - na época dos grandes Estúdios e do Star System -, até acessar a modernidade fílmica, em uma

115 Espetáculo circense e teatral de origem sul americano e rio-platense que insere diversos aspectos identitários na sua proposta cênica como versos gauchescos, danças folclóricas e urbanas (pericón, milonga e tango), libertando-se dos rígidos padrões do teatro europeu.

116 No período silencioso, entre 1915 e 1931, um dos exemplos mais citados é o do diretor José Agustín Ferreyra que filma, entre outros, *Una noche de garufa* (1915), *El tango de la muerte* (1917), *La chica de la calle Florida* (1922), *La maleva* (1923), *Melenita de oro* (1923), *El organito de la tarde* (1925), *Mi último tango* (1925), *Muchachita de Chiclana* (1926), *La vuelta al bulín* (1926) e *Muñequitas porteñas* (1931) primeiro filme falado, cujos discos se encontram perdidos.

tentativa de autoconsciência e libertação do corpo. É índice desse processo, o fato de que muitos filmes argentinos se tornam de grande interesse para diversas disciplinas acadêmicas e para os estudos das culturas populares, sendo também retomados nas histórias do audiovisual argentino (ESPANA, 2000). A investigação deste corpus fílmico segue os caminhos traçados pela Antropologia Visual (ROUCH; FRANCE)<sup>117</sup>, as filosofias decoloniais de América latina (ISLAS, 1997), as histórias das performances urbanas argentinas (LONGONI, 2014; CITRO, 2012) e os estudos do “populismo” e da divisão de classes sociais nesse país (KARUSH, 2013). Assim, nos últimos anos, a dança vem aportando um novo campo de estudo transdisciplinar (ISLAS, 1997) constelando os problemas das memórias óticas, gestuais e cinestésicas dos países colonizados do Cone Sul.

320

A pesquisa das manifestações coreográficas em danças rituais, folclóricas e cênicas no cinema contribui para um campo de investigação em que arquivos de registros fílmicos e experimentação em danças apresentam aspectos chaves para conhecer e compreender, não só o passado, mas processos de subjetivação e criação das culturas emergentes ou alternativas, até hoje invisibilizadas pela pressuposta falta de valor epistêmico dos estudos do corpo no âmbito acadêmico.

O problema gestual na cena fílmica trilhou os caminhos de um desterro sistemático dessas histórias que David Bordwell considera a versão padrão dos estilos cinematográficos

---

117 A Antropologia Visual ao discutir os pressupostos epistemológicos da Antropologia cultural produz, a partir dos anos de 1950, um mapeamento dessa relação histórica dança e cinema para poder pensar sua própria práxis no trabalho etnográfico, cultural e sociológico. Essa tem sido uma importante leitura crítica dos discursos historiográficos tradicionais que apelam ao cinema para a conceituação do corpo na contemporaneidade, hoje revisitados tanto pela Filosofia, quanto pela Antropologia da Dança, os Estudos da Performance e a Psicanálise (BORDIEU, 2013).

(BORDWELL, 2013); e, na atualidade, atravessa a dificuldade epistemológica de uma heterogeneidade teórica primordial: entre as abordagens tradicionais do corpo material e a concepção do corpo simbólico e real na contribuição da semiótica, da filosofia e da psicanálise aos estudos fílmicos. Algumas pesquisas historicistas chegam a assumir, dissimuladamente, que quem dança (o intérprete) é um objeto cenográfico do olhar de quem filma (o realizador) desconsiderando o tratamento das subjetividades coadjuvantes na produção e no registro audiovisual do corpo em estado de criação. Em outros casos, excluiu-se o coreógrafo da pós-produção, assim como se exclui o público nas análises deste tipo de obras, sendo o coreógrafo e o público, junto ao realizador, os componentes fundamentais da efetivação do dispositivo fílmico. Durante muito tempo, a indústria pressupôs que o cinema seria uma linguagem opaca e inacessível para quem desenvolve a arte coreográfica, excluindo o coreógrafo da práxis e da concepção audiovisual.

Na nossa pesquisa doutoral foi enfatizado que, na trajetória comum entre tango dança e cinema na Argentina, esse processo foi desconstruído; não somente os cineastas se serviram do tango como dramaturgia predominante (sendo muitos deles praticantes da dança, compositores e letristas)<sup>118</sup> trabalhando a partir das propostas dos dançarinos e cantores, mas que, diversos aspectos da linguagem fílmica foram introjetados na composição improvisacional e coreográfica do tango dança (LOPEZ GALLUCCI, 2014).

---

118 São exemplos e antecedentes do interesse que diretores argentinos outorgaram às danças os trabalhos perdidos de Py, registrando as danças da Companhia Podestá; o filme sobre a sublevação dos índios Mocovies *El último malón* (1919), de Alcides Greca [resgatado por Fernando Birri], que registra as danças e romarias dos aborígenes na província de Santa Fe, Argentina; e a imensa obra de Agustín José Ferreyra, com mais de 40 filmes sobre tango entre silenciosos e sonoros.

## Dramaturgia e performances de tango nos documentários argentinos modernos

A partir dos anos de 1950 e 1960 encontramos um grande interesse dos diretores argentinos por produzir filmes documentários sobre tango como resposta aos processos de revisionismo histórico, às ideias lançadas pelo Cinema Social da Escola de Santa Fé<sup>119</sup> e pela Revolução Cubana. Muitos desses diretores formaram parte de grupos de cinema social, militante, de base ou artísticos de vanguarda. Um dos elementos recorrentes, para além dos filmes políticos, foi a reconstrução, agora sob o olhar do modernismo, dos símbolos nacionais, entre eles o do tango, mas desde um olhar totalmente novo.

322

A dança havia ocupado um lugar central no cinema silencioso argentino; entretanto, com a chegada do sonoro a canção prima no período clássico industrial e faz recuar aos bailarinos criando estratos superiores e inferiores de artistas na cena fílmica do Star system. Com a queda do peronismo e as novas leis audiovisuais, o processo de resgate da dança impõe um novo regime de relações entre performers e diretores, fazendo declinar também o interesse do cinema por reverenciar o Estado Nacional. O documentário moderno e contemporâneo se projeta desde a imagem das representações coletivas para o interior de histórias subjetivas na reconstrução de fatos e procedimentos criativos

---

119 Na cidade de Santa Fe (interior da Argentina) – em diálogo com as ideias que culminaram na Revolução cubana e com o Neorealismo italiano - nasce o nomeado Cinema Social, que marca um ponto de inflexão antes de iniciada a longa década dos 60'. Seu criador, o diretor Fernando Birri (1925- 2017), deixa uma vida de ensinamentos e filmes de culto. Quando fundou a Escola de Cinema do Litoral em 1956 (conhecida como Escola de Santa Fe) buscava um cinema comprometido de amplo conteúdo social em consonância com os novos cinemas e cineastas revolucionários que estavam surgindo no panorama Latino-americano como Garcia Espinoza em Cuba e Nelson Pereira dos Santos no Brasil.

nunca explicitados, como os do tango. Retomando alguns documentários do período faremos um breve percurso na expectativa de apresentar a dança como eixo desse processo.

Figura: Cartaz do filme *Carlos Gardel, Historia de un ídolo* (1964) Solly Wolodarsky



Fonte: Cartaz restaurado do filme [www.benitomovieposter.com](http://www.benitomovieposter.com)

*Carlos Gardel, historia de un ídolo* (1964) foi o 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. As coreografias do filme foram realizadas pelo *Tango Ballet* de Juan Carlos Copes e Maria Nieves. Em diálogo com o musical norte-americano, o corpo de baile entra em cena com um fundo de música jazzística e uma coreografia de marinheiros que nos lembra cenas dos clássicos musicais como *Sete noivas para sete irmãos* (1954), de Stanley Donen. A origem do tango é representada por personagens arquetípicos que introduzem a Habanera no Río de La Plata, os *compadritos*. Eles dançam passos de milonga e *jazz* utilizando os desníveis cênicos para produzir pulos e movimentos sincrônicos para a câmera.

Um grupo de negros traz o ritmo do Candombe, entre saltos e movimentos africanos; e uma coreografia de milonga é desenvolvida por duplas que fazem *ochos*<sup>120</sup> e *médias lunas*<sup>121</sup>. Carlos Copes e Maria Nieves, destacados do corpo de baile, realizam um *solo* de tango cheio de detalhes e aproximações às pernas de Nieves, inéditos na filmografia argentina. O diretor dá maior velocidade à coreografia, criando um modelo coreográfico que Copes instaura nos *Varietés* portenhos com Maria Nieves, a “variação final de tango show”.

No curta-metragem *Fuelle Querido* (1966) Maurício Berú tem por objetivo explícito mostrar a validade estética do tango em um período de desvalorização da música nacional. Entrevista a Astor Piazzolla quem lhe aponta quais são os elementos característicos do tango que nomeia *nuevo*: uma mudança harmônica, do ritmo, algo mais excitante e, sobretudo, salienta, o tango é música insinuando que não é dança nem depende da dança. O diretor não o questiona sobre esta

---

120 Os oitos na dança são movimentos associados à sensualidade feminina que envolvem pivôs e giros da bacia em avance ou retrocesso.

121 A meia lua produz um efeito de giro, como um leque, em redor de um eixo que é proposto por quem lidera a dança.

afirmação, pois nesse momento está dado por verdade que a dança não pode acompanhar os avanços, a evolução do *tango nuevo* que Piazzolla 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. Berú tenta levar o espectador a refletir sobre um problema mais amplo da cultura popular na Argentina: a dominação cultural e o pouco apoio dado ao tango pelos meios de comunicação. Em contrapartida, em documentários posteriores a 1990, como ele mesmo nos revela em uma entrevista realizada em 2014, ocupa-se da dança e fala do prazer que significou filmar e conversar com os bailarinos que reconhecem seu trabalho pelo tango (BERÚ, 2014, *Entrevista*).

Na sequência, três anos mais tarde, aparece o documentário *Tango argentino* (1969) de Simon Feldman. A arte coreográfica toma a dianteira com Lita e Jorge Méndez que compõem belíssimas cenas, entre elas a da improvisação com *El marne* de Arolas. Entendida como uma demonstração – segundo narra a voz em *off* –, foi filmada sem cortes quase em contraluz no pátio de um bar. Feldman escolhe um plano frontal e outorga certa inclinação ao eixo de câmera, para não cortar os pés rebeldes do casal quando se acercam a ela. O bailarino não usa sapatos de tango, ele dança em alpargatas, com chapéu e *lengue*<sup>122</sup>; a bailarina usa botas *canha baja*<sup>123</sup> como as imigrantes européias. A dança traz elementos acordes à codificação da caminhada de tango; e podemos afirmar que o cinema argentino só consegue mostrar essa codificação

---

122 Lenço no pescoço com pequeno nó associado aos dançarinos e malandras ou *milonguero*.

123 Botinhas curtas.

conscientemente a partir deste filme.<sup>124</sup>

Chegados os anos de 1970, Manuel Antín realiza *¿El tango ha muerto?* para a televisão argentina. Intempestivamente, surgem imagens de uma pista de baile e jovens dançando Rock and Roll em uma casa noturna em Buenos Aires. A voz do diretor narra um experimento sociológico realizado com a câmera em mão a partir da pergunta *O tango está morto?*

Muitas pessoas dançavam neste salão toda classe de música. A mais estranha e extravagante; colocamos um disco de tango; só uns 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.” (ANTIN, 1970)

326 Passada a época da ditadura militar, e com o furor da retomada da democracia, surge um filme diferente sobre tango na Argentina. O documentário experimental *Tango, baile nuestro* (1988), de Jorge Zanada apela às estratégias da performance e 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 antigas diapositivas na parede com imagens de tango, *Rock and Roll*, militares, em uma miscelânea estilo *clip* dessa Argentina do *Break Dance* nos anos de 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”.

---

124 Um estudo coreológico mais exaustivo sobre a coreografia do tango no cinema argentino pode ser acessada na nossa tese de doutoramento, com exemplos do abraço em diversos momentos da história e uma análise dos sistemas de movimento (H, L e V), dos eixos corporais (=1, 0 e -1) e das alturas dentro da dramaturgia fílmica (LOPEZ GALLUCCI, 2014).

Quem fala é um “eu” que representa a geração desse país cuja juventude, na década de 1950 e 1960, foi marcada pela crise social após a queda do peronismo, pela chegada do *Rock* 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 1950. E, diante dessa insistência do gênero que retorna e conquista os jovens, o narrador reflete: “Marginal, tango! Os mais negativos temos sido nós, os argentinos. Era só dançar. Para que tanto proibir e mandar em cana [encanar]?”. O diretor traz os depoimentos de Juan Carlos Copes, Miguel Angel Soto entre outros.

Representando o elo perdido entre essas duas gerações, a dos 1950 e a de 1980, surge o depoimento de Gerardo Portalea, um reconhecido maestro *milonguero* portenho. Ele menciona que esteve muitos anos sem dançar e, ao voltar para as *milongas*, consegue observar as diferenças nas pistas de baile. 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”). 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*. Nunca dois casais dançam igual. Para Portalea, o bailarino *del compás* (com bom ritmo) é o melhor bailarino; por isso não é possível dançar e falar; quem dança só está pensando nesse processo de improviso como um momento de alta intensidade subjetiva e controle corporal.

Para muitos diretores argentino este filme 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. A tese levantada afirma que o tango é, em essência, uma dança representada corporalmente, mas também verbalmente, pelos dançarinos em sua transmissão oral da cultura. A tensão entre o passado narrado e o presente reativado – na cena dos jovens Milena Plebs e Miguel Angel 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 também as músicas que formam parte da vida cotidiana dos dançarinos.

O documentário *El tango bailado: Tango, un sentimiento triste que se baila* (1991) forma parte da série *Vamos tango*

*todavía* dirigida por Mauricio Berú e realizada entre 1990 e 1992 em coprodução com a Televisão Espanhola. Berú divide o filme em dois âmbitos; um deles guiado pelas reflexões do escritor argentino E. Sábato, outro na entrevista realizada aos bailarinos Miguel Ángel Zotto, Antonio Todaro e Milena Plebs. Neste documentário se outorga especial destaque aos sistemas de movimento do tango de salão, de palco, à milonga e às 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.

O maestro 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 nos anos de 1936. O diretor registra performances de tango *fantasia* e do tango *al revés* (sistema "H" invertido. In: Estudo Fotográfico. LÓPEZ GALLUCCI, 2014) que Plebs e Zotto aprenderam com Todaro e desenvolvem nas cenas do show. Ambos resgatam a didática de Todaro, e o que ele fez no mundo inteiro foi ensinar a codificação, a maneira de levar no tango, isso não existiu fora da Argentina até 1980, em que Antonio Todaro desenvolve sua metodologia na Europa. Há uma nova geração de tango de salão graças a Todaro e sua pedagogia. Zotto sublinha que o tango é uma expressão nossa, dos seus antepassados familiares, de seu avô que dançava elegante como *El Cachafaz*.

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

Entre os últimos depoimentos, Zotto retoma essa ideia de que o tango é nosso e tem de ser defendido.

Do ponto de vista do diretor, apesar de ele ser conhecido pelos sucessivos registros fílmicos de Ástor Piazzolla e Chico Buarque, 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*). O próprio diretor sentiu-se tocado pelo processo de transformação que produz o documentário (NICHOLS, 1997). Isso condiz com a reflexão de Zotto que encerra ressaltando a importância deste trabalho, pois não há muito material filmado de tango nos anos do chumbo, e por isso está aí, apoiando o projeto. Afirma que é muito importante para os dançarinos que isso fique registrado e Antonio Todaro não pode ficar anônimo; assim, agradecem ao diretor do documentário pelo que está fazendo pelo tango.

330

Berú surpreende quando nos conta que adorou filmar as performances da dupla, como foram combinando os espaços e movimentos; também diz que é muito difícil filmar o improviso nas milongas. Para a última cena escolhe o Salão Antezana Club onde todos o conhecem; em outros lugares as pessoas não gostam de serem filmadas no salão, tem muitos viúvos...[risas] (BERÚ, 2014 *Entrevista*)

A partir de 1999 começa a realizar-se em Buenos Aires o *Festival Internacional de Tango*, e em 2003 aparece o documentário *Abrazos. Tango en Buenos Aires* do produtor e fotógrafo Daniel Rivas. Neste filme, encontramos uma clara divisão do trabalho cênico dessa indústria cultural emergente 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 e de outro lado a competência da dança. O diretor entrevista os participantes e

artistas, entre eles o falecido Pepe Libertella da Orquestra Sexteto Mayor. Libertella 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 (LIBERTELLA Apud RIVAS, 2003).

Ignácio Varchausky, contrabaixista da orquestra *El arranque* reflete sobre a responsabilidade desta geração em registrar, estudar e conhecer os músicos de tango que, pela idade, já estão deixando de tocar. Segundo a filósofa e cantora Liliana Herrero muitas interpretações contemporâneas de tango são criticadas. Entretanto, ela defende que o gênero deve acompanhar os desejos criativos dos artistas e que as mudanças nos protegem de cair numa repetição eterna.

Um bailarino veterano, famoso no ambiente portenho, Roberto Tonet, participa do festival. Ele 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 têm de inventar. Porque se eu ensinar tudo, eles com a técnica que têm dançam melhor que a gente (TONET apud RIVAS, 2003).

Rivas enfatiza no documentário a competição de palco e dá menor atenção aos bailarinos 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.

Figura: Registro de improviso Geraldine Rojas e Javier Rodriguez



332

Fonte: Imagem do filme O último Bandoneon. In: [www.adorocinema.com](http://www.adorocinema.com)

## Performances de tango nos documentários argentinos contemporâneos

No mesmo ano foi produzido o documentário *El último Bandoneon* (2003), de Alejandro Saderman, uma coprodução entre Argentina e Venezuela. Os personagens reais são músicos e bailarinos de tango que contam suas histórias. Marina (Gayoto), jovem bandoneonista em busca de oportunidades realiza testes para ingressar na orquestra típica de tango dirigida pelo Rodolfo Mederos. Enfrenta o problema de ter que achar um instrumento adequado a um grupo profissional, um

bandoneon “Doble A”, que já não se fabrica mais. O filme percorre caminhos paralelos, entre a evolução da orquestra e a dança em Buenos Aires.

No Estúdio de Rodolfo Dinzel os alunos escutam o mestre enquanto dança com Glória, sua esposa:

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 (DINZEL, 2003).

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 que o tema era resgatar a essência do tango colado ao chão, à terra; não o tango de palco que é cheio de fantasia (firulas e saltos). 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.

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 opina: “se se analisar muito a gente se perde, o tango 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 mulheres *milongueiras natas*, não de bailarina de escola, elas sim têm estilo. Apesar

de que o filme não tem por eixo a dança, Saderman consegue cenas belíssimas e une no desenlace a Orquestra de Mederos, a intervenção de Marina com seu bandoneon *Doble A* e os bailarinos Rodriguez e Rojas. Dança e música podem se tornar produtivos para câmera em um jogo que expressa a paixão dos próprios intérpretes para o público. Uma forma de encenação que desloca personagens do espetáculo para o espaço ritualizado do baile.

O documentário musical *Tango, un giro extraño* (2004), de Mercedes García Guevara, foi rodado em Buenos Aires em bares do bairro de San Telmo, de Constitución e em diversas milongas. Narra as histórias de artistas da nova geração de músicos e bailarinos de tango argentino surgidos nas últimas décadas.

Os compositores Acho Estol e Fernando Otero; a cantora Dolores Solá (*Orquestra La chicana*); Pablo Mainetti, Brian Chambouleyrón e os bailarinos Juan Fossati e Gimena Aramburu conduzem a Mercedes para outros artistas como Mayra Galante e Silvio Grand, Kelly e Facundo Podadas, Cesar Agazzi e Virgínia Uva. A diretora traça relações muito interessantes entre os jovens artistas, suas ideias políticas e suas novas composições. Neste documentário, ela registra 20 performances coreográficas realizadas para a câmera. 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<sup>125</sup>.

Figura: Imagens de divulgação do Filme *Tango um giro Extraño*



335

Fonte: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

Na procura pelas filosofias do corpo nos documentais contemporâneos um aspecto a destacar 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 de transmissão

---

125 A diretora manifesta à Revista digital *Como hacer cine* (2005) 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.

da dança, sem paralelo na história do cinema argentino, quebra o mito do erotismo do baile e apresenta a forma como são ministradas as aulas aos alunos da escola primária na Argentina. No seu depoimento Fossati narra que também aprendeu a dançar assim; “no [Colégio] Nacional de Buenos Aires tivemos aulas de tango todos os anos do secundário [...] o tango inclui a todas as gerações e acredito esse é o câmbio mais importantes dos últimos tempos”.

A câmera se detém na concentração e a movimentação das crianças na dança, o trabalho de equilíbrio nos pivôs (giros em um pé só) e na tentativa de seguir o ritmo da música com o professor; aspectos esses que propõem um olhar tanto da diretora quanto dos performers e maestros sobre o componente lúdico e experimental do tango, operando como método de educação somática há vários anos nos espaços da formação pública desse país.

336

Outra cena muito bem elaborada mostra um contraponto *milongueiro* entre os veteranos Kelly e Facundo Posadas (afrodescendentes argentinos) e os jovens Fossati e Aramburu. Filmada em uma sala de aula, com iluminação geral e sem intenção outra senão a de mostrar duas gerações apaixonadas pela dança, a diretora consegue uma dinâmica fílmica com cortes e planos ajustados 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 passando 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 (sistemas H, L V) sem perder sua estrutura e desafiam a câmera na saída final da milonga.

O documentário de Lucrecia Mastrangelo aborda o tango de uma perspectiva diferente. Realizado em Rosario, no interior do país, a obra se chama *Sexo dignidade y morte. Sandra Cabrera, el crimen impune* (2010). Mastrangelo reúne em sua equipe atores, técnicos, o músico Claudio Zemp e a bailarina Ana María Jaime. O documentário se ocupa de um problema social, a partir da morte de Sandra Cabrera, trabalhadora sexual dessa cidade. 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 e a prostituição infantil. Segundo Mastrángelo, neste documentário se introduz o tango dança buscando a representação da morte de Cabrera (MASTRÁNGELO, 2012, Entrevista). “Necessitava de alguém que não fosse a atriz que representava Cabrera, alguém que me ajudara um pouco a descolar os pés do chão; e busquei uma associação com a bailarina Ana Jaime, para ativar a metáfora da morte”, afirma.

O público não sabe quem é a bailarina; ela aparece três vezes no filme, dançando tango. Na cena registrada no espaço cultural *Mano a Mano*, um *travelling* circular em torno da mesa das colegas da falecida Sandra 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 ela está com muita expectativa, muito apaixonada; na segunda performance, está magoada; finalmente é a morte, a bailarina sabe que virão matá-la e lhe disparam enquanto dança. Paralelamente, na montagem, estamos chegando às ameaças que sofreu, entrelaçando isso com o clímax da dança quando alguém aparece e a mata, não a atriz que representa Cabrera, mas à bailarina. Filmada em um centro cultural vinculado ao

tango, a performance propõe nesses três tempos uma aproximação da *performer* à câmera; o desvelamento do caso de Sandra Cabrera parece pedir uma aproximação do público. O olhar insinuante da bailarina, na primeira performance se transforma em uma mão que aponta a um ponto cego direto a câmera, na última dança, ou talvez ao impune assassino.

### Algumas conclusões

Nesta aproximação observamos que a abordagem do tango dança, nos documentários modernos e contemporâneos argentinos, expressa um movimento intrínseco de passagem, em que os personagens reais delineiam, junto aos diretores ou com os diretores, o desafio da apresentação subjetiva e da criação coreográfica. A intensão destes filmes “expandidos” não é justamente como no modelo clássico de realização documental ilustrar e ratificar com imagens de tango dança as vozes over. A composição fílmica nestes documentários expressa um olho que dança, entendido como esse olho subjetivo na tensão temporal do acontecimento da dança, no trabalho de fronteira entre os processos de registro audiovisuais, performáticos e ensaísticos. A performance ocupa um lugar preponderante, musical e coreográfica, mas aspecto ensaístico destes documentários se robustece tanto da pesquisa histórica, imagética quanto das filosofias do corpo apontadas pelos depoimentos dos artistas. A dança insere um corpo e um sujeito de desejo na cena fílmica carregado de técnicas, saberes e valores culturais. Sendo que, à diferença dos filmes de ficção, há um especial interesse por transformar a *auto-mise en scène* em uma reflexão pedagógica sobre a transmissão do tango, sobre as crises recentes ou sobre relações não evidentes na divisão do trabalho dentro

da cultura do tango entre cantores, músicos e bailarinos. O cineasta não apenas entra nesta cultura nas escolhas técnicas, nos diálogos, nas provocações dos performers, mas com suas próprias ideias sobre o corpo e o tango.

O corpus fílmico escolhido evidencia como a dança introjeta a linguagem do cinema produto de uma longa convivência nesse país que propiciou um diálogo fervoroso entre público, artistas tangueros e filmes. Componentes chaves da montagem fílmica como o corte, o *fade in*, o *fade out* e a superposição de cenas formam parte da composição coreográfica do tango, assim como o foco, o campo e fora de campo, os movimentos do eixo de câmera, as alturas da câmera, o enquadramento, são alguns dos elementos que o tango dança assume tanto na criação ritualizada dos bailes, quanto na composição coreográfica para shows de palco e cinema. A dupla de tango produz velocidades, focos e superposições orientando o olhar do público, pois o componente fílmico está na dramaturgia coreográfica e na memória do público que assume as técnicas de improviso<sup>126</sup> como uma linguagem representacional da filosofia do corpo no tango dança.

De fato, ambos os dispositivos de criação, o do tango e o do cinema, provém das primeiras décadas do século XX e ambos tiveram um componente teatral no começo, ingressando na multiespacialidade da linguagem fílmica através de um processo que deixou fortes pegadas na memória sinestésica do público. Nesse contexto, a representação do casal abraçado comporta um dispositivo histórico que se expressa dentro de um sistema assistemático de criação, porém codificado; consolidando à improvisação em tango dança como

---

126 As técnicas de improviso em tango podem ser acessadas no Ensaio fílmico *In corpo Tango* (2009-2018) LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Campinas: Unicamp. Disponível em < <https://youtu.be/nBORrkP9LZk> Acessado 12/2018 >

um dos desafios mais complexos para os realizadores audiovisuais. E se há uma exaltação do olhar intracênico, fundamentalmente no sistema H, associado ao tango tradicional (LÓPEZ GALLUCCI, 2014), outros sistemas como L e V invertido quebram a ilusão teatral da quarta parede (LÓPEZ GALLUCCI, 2014) quando ambos os performers olham para câmera convidando o público a (re)criar juntos.

Neste breve percurso histórico buscamos aprofundar, mais um pouco, na investigação estética das pistas performativas trazidas pelos documentários modernos e contemporâneos sobre tango. A produção de *auto-mise en scène* como resposta desde o campo artístico às diversas crises sócio-políticas vivenciadas na Argentina expressa a complementariedade na convivência entre realizadores, coreógrafos e intérpretes no fazer audiovisual. Filmar e performar a dança, as crises e as histórias mínimas prometem um alargamento cada vez maior da experimentação com o corpo no cinema articulando à dança, reflexões, falas e cantos. O tango assumindo o tempo e as mutações históricas continua oferecendo aos argentinos, ainda hoje, essa linguagem-ferramenta de autodescrição e reflexão representando processos de subjetivação e criação da cultura popular.

### Referências bibliográficas

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Trad. L. Carlos Borges. Campinas: Unicamp, 2013.

CITRO, S. ASCHIERI, P. *Cuerpos en movimiento. Antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Biblos, 2012.

COUTINHO, Eduardo. O olhar no documentário. In: LABAKI, Amir (Org.) *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosacnaify, 2015, pp. 223-230.

ESPANA, Claudio (Org). Cine argentino: industria y clasicismo. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

FRANCE, Claudine. *Cinema e antropologia*. Campinas: Unicamp, 1998.

FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. Obras Completas. Vol. V. Bs. As.: Amorrortu. 2001.

ISLAS, Hilda. *Tecnologías corporales: danza, cuerpo e historia*. México, D.F.: Cenidi, Danza/INBA, 1995. ISBN: 968-29-8258-8

KARUSH, MATH. *Cultura de Clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida*. Buenos Aires: Ariel, 2013.

LONGONI, Ana. Vanguardia y Revolución. Buenos Aires: Ariel, 2014.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. Processo de codificação gestual do tango-dança no cinema argentino In: Anais do 18º Congresso Mundial de Antropologia IUAES World Congress, Florianópolis, 2018.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. Voces y cuerpos femeninos: educación y resistencia en el cine argentino. In: *Educar em Revista*, Curitiba, v. 34, n. 70, ago., 2018 pp. 85-100. Disponível em <<https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/58764/35902>> Acessado em 11/2018.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. *Cinema, corpo e filosofia: contribuições para o estudo das performances no cinema argentino* (Tese de Doutorado) Decine. Instituto de Artes IA, Campinas: UNICAMP, 2014. Disponível em <[repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285222](https://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285222)> Acessado em 11/2018.

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. Ato fílmico entre a imagem do corpo e o corpo da imagem. In: SORANZ, Gustavo [et al.]. *Imagens que falam: olhares contemporâneos sobre cinema, fotografia e audiovisual*. Campinas: Unicamp/IA, 2015. pp. 211-230. Disponível em <<https://www.natachamuriel.com/publicacoesnatachamuriel>> Acessado em 01/2019.

MULVEY, Laura. *Prazer visual e cinema narrativo e A voz do cinema: articulação de corpo e espaço*. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

SANTAELLA, Lúcia. *Corpo e comunicação. Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

TEIXEIRA, Francisco E. *Cinemas "não narrativos". Experimental e documentário—passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

VEGA, Carlos. La coreografía del tango argentino In: *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi, Buenos Aires, 1956, pp. 193-204

VVAA. *Historia del tango. El tango en el espectáculo (1)*. Buenos Aires: Corregidor, 1978.

342

### Filmografia (em ordem cronológica)

*Gardel, historia de un ídolo* (1964), de Solly Wolodarsky

*Fueye querido* (1966), de Mauricio Berú

*Tango Argentino* (1969), de Simon Feldman

¿El tango ha muerto? (1970), de Manuel Antín

*Tango Bayle Nuestro* (1988), de Jorge Zanada

*Vamos tango todavía: El tango bailado* (1990-92), de Mauricio Berú

*Abrazos. Tango en Buenos Aires* (2013), de Daniel Rivas

*El último bandoneón* (2003), de Alejandro Saderman

*Tango, un giro extraño* (2004), de Mercedes García Guevara

*Sexo, dignidad y muerte* (2010), de Lucrecia Mastrángelo

RAFAEL DE ALMEIDA é doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual de Goiás – UEG. E-mail: [rafaeldealmeidaborges@gmail.com](mailto:rafaeldealmeidaborges@gmail.com)