

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO FÍSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DO MOVIMENTO HUMANO

Juliana de Abreu Werner

O passado é indestrutível:
História e memória em *Tango* de Carlos Saura

Porto Alegre

2012

Juliana de Abreu Werner

O passado é indestrutível:

História e memória em *Tango* de Carlos Saura

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência do Movimento Humano da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências do Movimento Humano.

Orientadora: Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner

Porto Alegre

2012

CIP - Catalogação na Publicação

Werner, Juliana de Abreu

O passado é indestrutível: História e memória em
Tango de Carlos Saura / Juliana de Abreu Werner. --
2012.

121 f.

Orientadora: Silvana Vilodre Goellner.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Programa
de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano,
Porto Alegre, BR-RS, 2012.

1. Tango. 2. Cinema. 3. Dramaturgia da dança. I.
Goellner, Silvana Vilodre, orient. II. Título.

Juliana de Abreu Werner

O passado é indestrutível:

História e memória em *Tango* de Carlos Saura

Conceito final: A

Aprovado em 27 de Setembro de 2012

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Adriane Vieira – ESEF/UFRGS

Prof. Dr. Airton Tomazzoni dos Santos – PUC-RS

Profa. Dra. Suzane Weber – IA/UFRGS

Orientadora – Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner – ESEF/UFRGS

Essa dissertação é dedicada postumamente a duas pessoas
que muito me ensinaram sobre o amor e sobre o amar.
A Líria Val de Abreu e Valentin Carvalho de Abreu,
Que suas almas possam ter se encontrado para um último e eterno tango.

AGRADECIMENTOS

A CAPES pela bolsa de estudos que permitiu dedicação integral ao desenvolvimento dessa pesquisa

Aos professores e professoras do PPGCMH que bondosamente compartilharam seus conhecimentos

A Ana, André e Rosane que gentilmente se dispuseram a ajudar sempre que solicitado

Agradeço a Professora Silvana que aceitou o desafio de investir tempo e energia nessa “dança”

Agradeço ao professor Airton Tomazzoni e à professora Adriane Vieira pelas importantes contribuições no momento de qualificação desse trabalho. E por terem aceito o convite de participarem da defesa dessa dissertação, agradecimento que estendo à professora Suzane Weber

As colegas do Centro de Memória do Esporte e Grupo de Estudos sobre Cultura e Corpo pelo aprendizado nesse percurso, em especial a amiga Christiane Macedo por tanto compartilhado

Agradeço ao Grupo Experimental de Dança da Cidade de Porto Alegre, aos “experimentais” de ontem e de hoje, por tanto me incendiar com a dança, tanto em seus aspectos físicos quanto intelectuais... em especial às amigas Carol Mendes e Lidi Santiago pela energia, apoio e carinho nessa fase final da escrita da dissertação

Agradeço aos meus pais, Claudete e Mauro, por terem sido meus primeiros professores e amigos, por terem sempre incentivado minhas buscas e minhas inquietações. Bem como aos meus irmãos Mauro e Maurício, e à minha irmã Rebeca, por fazerem parte da minha história

Agradeço ao Enéias, que me ensina a cada dia que tem coisas que as palavras não dão conta de expressar. Muito obrigada pela presença constante, mesmo apesar da distância

Por fim, agradeço ao meu amado Valentin Carvalho de Abreu, provável responsável por esse encantamento com o tango e a quem dedico esse trabalho

*El tango tiene un origen bastardo. Es un hijo natural, sin reconocimiento,
un vástago de madre soltera y padre múltiple.
El compadrito, el arrabal, un niño bien, los negros, las clases marginales,
el malevo, los cuchilleros, el pueblo, la melancolía del inmigrante:
cualquiera puede ser su simiente.*

*La discusión por la filiación aparece entre sus estudiosos como una cuestión de linaje.
El tipo sanguíneo del origen, suponen, ha de circular siempre por las venas del género.
Si ha nacido en los prostíbulos, si es el efecto de una confluencia de razas, si estuvo
prohibido, si fue una herejía, si es más negro que blanco, si era popular o sólo de los
márgenes. En el origen del tango todo se abre, todo es posible
y cada línea escrita va en busca una verdad que pretende ser definitiva.*

*Talvez sea este mismo origen bastardo el que lleve al tango a tener que definirse una
y otra vez a sí mismo, como si su identidad estuviera siempre en cuestión.*

*Una pregunta que se repite: decir qué es tango
y qué no, en el gesto, en el sonido, en el baile, en el alma que pena y recuerda:
“Es hijo malevo, tristón y canyengue, nació en la miseria del viejo arrabal,
su primer amigo fue un taita de lengue, su novia primera vestía percal”*

Gustavo Varela

RESUMO

Buenos Aires. Metade do século dezenove. Uma política de fomento à imigração europeia traz às terras portenhas mais de seis milhões de imigrantes. Ao contrário do que o governo argentino esperava, as que compunham esse cenário não eram pessoas requintadas, conhecedoras de arte e ciência, muito menos mão de obra qualificada. Os imigrantes de pouca instrução e de poucos meios que passaram a fazer parte da população residente nos *arrabais* portenhos, assolados pela saudade de suas terras, buscando no ambiente prostibulário por uma “natural” comunhão, dão origem ao tango nas últimas décadas do século dezenove. Por volta da mesma época, os irmãos Lumière produzem o invento que chamariam de cinematógrafo, palavra de raiz grega que significa “registro do movimento”. Portanto, percebo o tango e o cinema como expressões contemporâneas, no sentido de que ambas tem sua gênese ao final do mesmo século. Alguns/algumas historiadores/as apontam ainda que o cinema é um dos responsáveis pela valorização do tango e por seu reconhecimento mundial no decorrer do século passado. O que de certa forma sublinha a relação entre o cinema e a história. Sendo assim, esta dissertação de mestrado propõe analisar como os aspectos históricos do tango argentino são representados na película *Tango* de Carlos Saura. Usando o aporte teórico dos Estudos Culturais e entendendo as produções cinematográficas como artefatos pedagógicos, busco perceber quais são os sentidos produzidos sobre a história do tango argentino na narrativa construída por Saura. Início meu exercício analítico com um olhar atento sobre os elementos técnicos de cenário, iluminação e figurino empregados na construção da obra. Somado a isso, a linguagem cinematográfica utilizada por Saura, perceptível por meio dos planos, ângulos e movimentação de câmera, também são aspectos importantes que compreendem a análise. São quatro os momentos históricos do tango representados na película escolhidos para compor esse estudo. O período imigratório, quanto a sua relevância e envolvimento na gênese do tango, os duelos *criollos* e o tango dançado entre homens, o ambiente prostibulário e o tango entre mulheres e, por fim, o período da ditadura militar argentina em sua relação com o tango. Ao considerar esse último aspecto tento perceber ainda como outras películas abordam a memória do período, em especial quanto a temática do exílio. Por fim, proponho uma análise da dramaturgia da dança executada em cada uma das cenas a fim de perceber o que a linguagem coreográfica nos diz sobre o período que representa.

Palavras-Chaves: linguagem cinematográfica; dramaturgia da dança; cinema; dança.

ABSTRACT

Buenos Aires. Half of the nineteenth century. A policy to promote European immigration to Buenos Aires brings more than six million immigrants. Contrary to the Argentine government hoped, composing this scenario were not intellectual people, knowledgeable of art and science, much less skilled labor. Immigrants with little education and few resources that have become part of the resident population in *arrabais*, covered by nostalgia for their land, in the brothel environment looking for a “natural” communion, give rise to tango in the last decades of the nineteenth century. Around the same time, the Lumière brothers produce the invention that would call cinematographer, Greek root word meaning "record of the movement." Therefore, realize the tango and cinema as contemporary expressions, in the sense that both have their genesis at the end of the same century. Some historians still point that cinema is one responsible for the valuation of tango and its worldwide recognition during the last century. Which I think that somehow emphasizes the relationship between cinema and history. Thus, this dissertation aims to analyze how the historical aspects of Argentine tango are represented in *Tango* by Carlos Saura. Using the theoretical framework of Cultural Studies and understanding cinema as pedagogical artifacts, I seek to understand what are the meanings produced from the Argentine tango in the narrative constructed by Saura. First of all, my analytical exercise began with a look on technical elements of scenery, lighting and costumes. Added to this, the cinematographic language used by Saura, noticeable through the planes, angles and camera movements are also important aspects that comprise the analysis. There are four historical moments of the tango represented in Saura's movie, chosen to make this study. The period of immigration, as their relevance and involvement in the genesis of the tango, tango-dance executed by men, the brothel environment and tango between women and finally the period of Argentine military dictatorship in its relationship with the tango. In considering this latter aspect still try to understand how other films deal with the memory of the period, especially as the theme of exile. Finally, I propose an analysis of the dramaturgy of dance performed in each of the scenes in order to realize what a choreographic language tells us about the period it represents.

Key-words: cinematic language; dance dramaturgy; cinema; dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fig. 01	Fotograma de <i>Tango</i> [00:36:44]	80
Fig. 02	Chegada dos imigrantes ao porto de Buenos Aires ao final do século XIX	80
Fig. 03	Fotograma de <i>Tango</i> [01:41:34]	81
Fig. 04	Fotograma de <i>Tango</i> [01:42:40]	81
Fig. 05	Fotograma de <i>Tango</i> [01:42:46]	81
Fig. 06	Fotograma de <i>Tango</i> [01:42:33]	81
Fig. 07	Mario ataca Laura. Fotograma de <i>Tango</i> [00:08:36]	82
Fig. 08	Capanga de Larroca ataca Elena. Fotograma de <i>Tango</i> [01:43:03]	82
Fig. 09	Fotograma de <i>Tango</i> [00:11:00]	82
Fig. 10	Fotograma de <i>Tango</i> [01:32:50]	82
Fig. 11	Fotograma de <i>Tango</i> [01:15:03]	83
Fig. 12	Fotograma de <i>Tango</i> [01:15:19]	83
Fig. 13	Fotograma de <i>Tango</i> [01:15:50]	84
Fig. 14	Fotograma de <i>Tango</i> [01:17:36]	84
Fig. 15	Fotograma de <i>Tango</i> [00:49:44]	85
Fig. 16	Fotograma de <i>Tango</i> [01:17:57]	85
Fig. 17	Jogo de espelhos entre “ficção” e “realidade”. Fotograma de <i>Tango</i> [01:07:10]	86
Fig. 18	Fotograma de <i>Tango</i> [01:10:17]	86
Fig. 19	Fotograma de <i>Tango</i> [01:10:52]	86
Fig. 20	Fotograma de <i>Tango</i> [01:11:08]	86
Fig. 21	Fotograma de <i>Tango</i> [01:11:21]	87
Fig. 22	Fotograma de <i>Tango</i> [01:12:11]	87
Fig. 23	Estudo para a sequência da ditadura. Fotograma de <i>Tango</i> [01:18:06]	88
Fig. 24	Fotograma de <i>Tango</i> [01:19:14]	88
Fig. 25	Fotograma de <i>Tango</i> [01:23:12]	89
Fig. 26	Fotograma de <i>Tango</i> [01:23:23]	89
Fig. 27	Fotograma de <i>Tango</i> [01:24:16]	89
Fig. 28	Fotograma de <i>Tango</i> [01:24:56]	89
Fig. 29	Valas comuns com corpos dos desaparecidos	89
Fig. 30	Fotograma de <i>Tango</i> [01:25:21]	90
Fig. 31	Fotograma de <i>Tango</i> [01:26:16]	90
Fig. 32	Fotograma de <i>Tango</i> [01:26:42]	90
Fig. 33	Fotograma de <i>Tango</i> [01:29:03]	90
Fig. 34	Fotograma de <i>Tango</i> [01:29:17]	91
Fig. 35	Detalhe tango <i>estilo canyengue</i>	91
Fig. 36	Detalhe tango <i>estilo liso</i>	91
Fig. 37	Detalhe tango <i>estilo milonguero</i>	91
Fig. 38	Detalhe tango <i>estilo canyengue</i>	91
Fig. 39	Detalhe tango <i>estilo canyengue</i>	91
Fig. 40	Fotograma de <i>Tango</i> [01:37:21]	92
Fig. 41	Fotograma de <i>Tango</i> [01:38:03]	92
Fig. 42	Fotograma de <i>Tango</i> [01:38:37]	92
Fig. 43	Detalhe tango entre homens	92
Fig. 44	Detalhe tango entre homens	92
Fig. 45	Fotograma de <i>Tango</i> [01:16:21]	93
Fig. 46	Fotograma de <i>Tango</i> [01:17:00]	93
Fig. 47	Fotograma de <i>Tango</i> [01:24:02]	93
Fig. 48	Fotograma de <i>Tango</i> [01:25:54]	93
Fig. 49	Fotograma de <i>Tango</i> [01:27:18]	94
Fig. 50	Fotograma de <i>Tango</i> [01:27:42]	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. TANGO ARGENTINO – DE MARGINAL À ASTRO DE CINEMA.....	18
1.1 DOS ARRABAIS ÀS TELAS PRATEADAS DO CINEMA MUDO.....	20
1.2 CINEMA SONORO: DAS TELAS PARA O MUNDO.....	27
2. CAMINHOS INVESTIGATIVOS.....	31
3. O CINEMA DE CARLOS SAURA.....	40
3.1 NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE CARLOS SAURA.....	40
3.2 O ARTISTA CARLOS SAURA.....	41
3.3 OS MUSICAIS DE SAURA.....	44
3.3.1 O TANGO DE SAURA.....	47
4. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO AGENTE NARRADOR	56
4.1 A IMIGRAÇÃO E A GÊNESE DO TANGO ARGENTINO.....	56
4.2 TANGOS E DUELOS ENTRE HOMENS.....	63
4.3 O TANGO E O AMBIENTE PROSTITIBULÁRIO.....	67
4.4 TANGOS E A DITADURA MILITAR ARGENTINA.....	71
5. DRAMATURGIA DA DANÇA: O CORPO COMO AGENTE DE NARRAÇÃO... ..	95
5.1 HIBRIDISMOS EM “CONSTRUÇÃO”	97
5.2 DUELOS E COMPETITIVIDADE.....	100
5.3 SENSUALIDADE E SEDUÇÃO.....	102
5.4 VIOLÊNCIA E OPRESSÃO.....	104
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
7. REFERÊNCIAS.....	111
8. REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS.....	114
9. ANEXOS.....	116

Introdução

“Por que tango?” As múltiplas respostas se avolumam na mente, dando margem à outra pergunta. “Por que tango no cinema?” Embora saibamos que nenhum estudo é totalmente desinteressado e que a escolha do objeto de pesquisa não está dissociada de uma série de lembranças, experiências, decisões e desvios, é sempre difícil definir os “porquês” de nossos percursos investigativos. Nessa introdução, tentarei responder de forma biográfica às duas perguntas que abrem esse texto e de forma acadêmica à pergunta que segue: “Como estudar o tango no cinema?”

Início apontando minha dificuldade em ‘delimitar’ meu trajeto enquanto pesquisadora, possivelmente devido aos resquícios da minha formação em uma área de estudos mais exata, algo sobre o qual discorro à frente. Mas estando ciente da necessidade de localizar de onde falo, considerando o campo teórico pelo qual circulo atualmente, aponto alguns momentos pertinentes a esse percurso acadêmico.

Sou formada no curso de licenciatura plena em Educação Física na Escola Superior de Educação Física da UFPel. No decorrer dos meus quatro anos de curso, participei de diversas áreas de atuação, por meio de projetos de extensão oferecidos pela Escola. De atividades físicas e recreativas para terceira idade e populações especiais até experimentação animal no Laboratório de Bioquímica e Fisiologia do Exercício da mesma instituição. Participei também do Grupo Universitário de Dança (ESEF-UFPel) pelo curto período em que a então coordenadora teve tempo de mantê-lo. Esse foi meu primeiro contato com a dança, prática que viria a fazer parte da minha rotina anos mais tarde.

Tentei aproveitar ao máximo o curso de Educação Física no sentido de conhecer, mesmo que minimamente, cada um dos campos de atuação dos quais poderia me aproximar. Quanto ao campo de pesquisa acadêmica, desde cedo dois pólos chamavam minha atenção. Cursei disciplinas eletivas que me apresentaram ao campo dos estudos culturais, pelo qual tinha grande interesse, mas o fato de fazer parte de um laboratório de fisiologia me impedia, literalmente, de me aproximar de outros grupos de pesquisa de meu interesse.

Considerando que passei três, dos quatro anos da minha graduação, como estagiária no Laboratório de Bioquímica e Fisiologia do Exercício (LABFEX), nada mais ‘coerente’ do que seguir minha trajetória acadêmica nesse campo de estudos. Após minha formatura, em Maio de 2006, mudei para a cidade de Santa Maria e como o Centro de Educação Física e Desportos (UFMS) descontinuara seu programa de pós-graduação tentei prova no PPG em Farmacologia. Minha escolha por este programa pouco teve a ver com a área da minha

formação, sendo o único programa onde encontrei um professor disposto a me orientar no tema do meu interesse, que até então seria a relação entre exercício físico e depressão. Temática essa que não se manteve após meu ingresso, quando meu orientador sugeriu que eu testasse a atividade antinociceptiva de uma planta da flora brasileira. Até hoje, me questiono sobre essa escolha e sobre como acabei em algo tão distante da minha formação inicial.

De qualquer forma, sempre tentei me manter próxima ao meu curso de formação, tanto que meu estágio docente foi realizado na disciplina de fisiologia do exercício no Centro de Educação Física e Desportos. No decorrer dos 20 meses que abarcaram minha formação no PPG em Farmacologia, fiz experimentos em vários laboratórios e passei a voltar meu olhar aos aspectos éticos envolvidos na pesquisa experimental dentro de cada um desses. Essa vivência me levou a querer investigar no doutorado os aspectos éticos nas pesquisas experimentais com animais não-humanos. Fator que me trouxe a Porto Alegre em Novembro de 2008. Por motivo que se faz irrelevante aqui, não pude ingressar no doutorado no PPG em Ciências Médicas da UFRGS, onde poderia investigar tais questões bioéticas, o que me fez repensar minhas prioridades enquanto pesquisadora.

O não ingresso no curso como havia previsto, me levou a analisar meu percurso até aquele momento, despertando novamente meu interesse pela dança, há tanto tempo amortecido. Tomei conhecimento de um projeto da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre chamado Grupo Experimental de Dança. O projeto idealizado e dirigido por Airton Tomazzoni oferecia a oportunidade de fazer aulas de diversas técnicas de danças e técnicas corporais. Então, em Abril de 2009, retomei meu contato com a dança.

Ao conhecer Airton e seu trabalho acadêmico, especialmente após assistir à sua defesa de tese de doutoramento, comecei a perceber a dança como um objeto legítimo de pesquisa, o que me atentou para um campo de estudos com o qual tive pouco envolvimento na faculdade. O campo dos Estudos Culturais deu-me o suporte teórico necessário para investigar a dança como um problema científico. Procurei o PPG em Ciências do Movimento Humano para saber das possibilidades de investigação que poderiam ser aceitas no programa.

No primeiro semestre de 2010, me inscrevi como aluna do Programa de Formação Continuada (PFC) na disciplina de História do Corpo, ministrada pela Profa. Dra. Silvana Vilodre Goellner. No decorrer de um semestre de leituras e seminários, amadureci a ideia de trabalhar com o tango como objeto de pesquisa. Num primeiro momento, tive alguns receios, especialmente porque ainda não estava certa de que outras pessoas considerariam meu objeto como legítimo. Ainda assim, decidi que recomeçaria minha carreira no campo investigativo qualitativo com o tango. Sabendo que a professora Silvana havia aberto vagas para a seleção

de mestrado que se aproximava, perguntei a ela se poderíamos nos encontrar para conversarmos sobre a possibilidade de uma futura orientação.

Chegado o dia do esperado encontro, algumas questões precisavam ser esclarecidas... Por que eu havia decidido por investir meu tempo em outro mestrado? O que havia me levado a desistir de uma área onde já tinha certo percurso para recomeçar em um campo completamente novo? Por que Tango? Essa não foi a primeira nem única vez que fui questionada sobre minha predileção por tango, mas foi a primeira vez que tive de pensar em uma justificativa sobre meu interesse acadêmico por tal prática. Não recordo exatamente quais foram as respostas dadas à professora Silvana, mas tentarei narrar aqui um pouco da minha história com o tango, o que talvez ajude a elucidar essas questões.

Certa vez, minha mãe me perguntou por que eu havia decidido trabalhar com tango. Ela entendia que eu tivesse decidido mudar de área de estudo, mas não entendia porque eu havia escolhido tango. Tentei formular alguma explicação lógica, mas minha tentativa foi frustrada. Tinha consciência de um envolvimento emocional e de uma conexão com o tango que não conseguia precisar qual era ou como começara. Vendo minha hesitação, ela me disse que talvez essa conexão nascera quando eu era bem pequena, quando morava ainda nos fundos da casa dos meus avôs maternos. Meu avô Valentin, com quem eu tive uma relação muito próxima, gostava muito de tango e passava tardes ouvindo Gardel e Piazzola. Minha mãe conta que ele dançava muito bem. Possivelmente em alguma dessas muitas tardes eu tenha dançado um tango em seus braços, com meus pequeninos pés no ar. Gosto de pensar que minha paixão pelo tango tenha vindo dessa paixão eterna pelo meu avô Valentin.

Que eu me recorde, meu contato seguinte com tango foi por meio de um filme chamado *Perfume de Mulher* (1992), na famosa cena protagonizada por Al Pacino. Mas não estou certa de que meu encanto pelo tango tenha despertado nesse momento. Não é fácil precisar em que momento comecei a pensar no tango como algo mais do que o tal “pensamento triste que se baila”, como diria Discépolo.

Talvez esse envolvimento tenha tomado proporções maiores na minha primeira viagem a Buenos Aires em Maio de 2008. Vi e ouvi tango por todos os lados naquela semana. Ao sair do cemitério da Recoleta, avistei um casal que dançava um tango. Panfletos que anunciavam o tango, shows de tango ofertados aos turistas que caminhavam pela Florida, aulas de tango nas Galerias Pacífico. Na feirinha de San Telmo, observei um casal se preparar para apresentar um tango ao grupo que se aglomerava ao seu redor. Enquanto a jovem bailarina aquecia o corpo para iniciar a dança uma senhora idosa, provavelmente moradora do bairro San Telmo, convidou o tanguero para bailar. Acho que essa é uma das lembranças mais

fortes desse primeiro contato ‘direto’ com o tango. Um tango caminhado, sem muitos adornos e *firuletes*, foi uma das apresentações mais bonitas que assisti na capital argentina.

Mas como todo turista que vive Buenos Aires por alguns dias, não podia ir embora da capital portenha sem antes assistir a um show de tango. A produção indicada no hotel onde eu estava hospedada foi o *Señor Tango*. De fato um espetáculo, como um musical da Broadway. Mas um dos fatores que recordo daquela noite foi o encerramento do show. Depois de um espetáculo de aproximadamente duas horas, dos muitos tangos cantados pelo *Señor Tango*, das orquestras típicas e, claro, de muito tango dançado desde a básica caminhada até as piruetas mais ‘espetaculares’, uma recriação da cena do filme *Moulin Rouge*¹ (2001). O *Señor Tango* abria espaço para o Tango de Roxane após seu discurso acalorado sobre a homenagem de Hollywood ao tango através da película de Baz Luhrmann.

Acho que esse pode ter sido o primeiro momento em que me questioneei sobre o impacto do tango no cinema. A ponto de os próprios argentinos destacarem de forma orgulhosa a utilização do tango, a meu ver apenas uma reprodução das comuns associações dessa dança aos temas de luxúria, traição e ciúme. Gosto da cena de Luhrmann, da dramaturgia construída a partir de alguns elementos da dança, mas não entendi toda a louvação a ela, em especial no contexto portenho. Claro que na época eu estava concluindo meu mestrado na farmacologia e jamais imaginaria que questões como essa viriam a fazer parte do meu percurso investigativo. Todavia, ao relembrar a cena hoje, acho perfeitamente plausível que essa curiosidade pela representação do tango no cinema tenha começado ali.

Exatamente dois anos após esse episódio, em maio de 2010, eu estava tendo essa conversa com a professora Silvana, tentando explicar o porquê do meu interesse em trabalhar com tango no cinema. Meus objetivos ainda não muito claros na época eram referentes ao mapeamento das representações do tango-dança no cinema. Passados mais de dois anos daquele primeiro esboço de projeto e de muitas leituras acerca da história do tango e das poucas alusões às representações do tango no cinema, os objetivos desse trabalho foram tomando forma no decorrer do processo de escrita. Tendo revisitado minhas respostas às perguntas “por que tango” e “por que tango no cinema”, tentarei definir agora o “como”.

¹ Musical dirigido por Baz Luhrmann (indicado ao Oscar de melhor filme em 2002). O enredo trata de Christian (Ewan McGregor), um inglês que vai a Paris no intuito de se tornar escritor. Logo conhece um grupo de artistas, liderado por Toulouse Lautrec (John Leguizamo), que está tentando montar um show para o Moulin Rouge, importante “casa de shows” parisiense. No percurso de escrita do show se apaixona por Satine (Nicole Kidman), estrela da casa que já está destinada a outro homem, o Duke. A cena de tango aparece como uma alusão clara a traição e ciúme, ou mesmo um desejo de vingança da mulher amada que se entrega a outro homem. *Roxane* famoso *single* da banda inglesa *The Police*, recebe uma versão musical do tango que compõe a cena.

O objetivo geral desse estudo é analisar como a história do tango é representada² na película *Tango* (1998) de Carlos Saura. Ao entender a obra cinematográfica como um artefato pedagógico, viso perceber quais são os elementos da história do tango apresentados na película de Saura. A análise das cenas consistirá em perceber como os aspectos técnicos e a linguagem cinematográfica atuam como elementos de narração³ dos aspectos históricos abordados por Saura. A dramaturgia corporal e os aspectos coreográficos empregados nas cenas também receberão um olhar atento no sentido de perceber como eles fortalecem a narrativa construída pelo cineasta espanhol.

Justifico ainda a escolha de *Tango* como objeto de estudo, em virtude de dois aspectos relevantes na pesquisa. Primeiramente, o que me levou a escolher a película de Saura foi a narrativa histórica apresentada. Considerando que o filme trata de alguns aspectos históricos da gênese e desenvolvimento do tango argentino, optei por analisar a obra percebendo como tais momentos foram representados por Saura. Em um segundo momento, elegi *Tango* como foco do meu estudo em virtude do modo como o cineasta espanhol utiliza a dança como elemento de narração. Nesse sentido, percebo a dança como elemento que conta uma história do tango por meio de uma dramaturgia própria. Esse é, portanto, o segundo motivo que me fez designar tal obra como objeto dessa pesquisa.

O tango, assim como o cinema, tem sua gênese no final do século dezenove e o início dessa relação “remonta ao tempo que o cinema era mudo e o tango era só uma dança” (PALADINO, 2006). Considerando que essa relação entre as artes já vem de longa data, foram diversas as formas pelas quais o tango foi representado no cinema. Frente a essa relação de mais de um século, pesquisadores e historiadores do tango têm feito breves apontamentos sobre a relação duradoura entre tango e cinema. A maior parte desses escritos, porém, não trata o assunto com aprofundamento crítico. Isso se evidencia pela raridade de livros e ensaios críticos que tratam academicamente das atuações do tango no cinema. Nesse sentido, o presente estudo pretende suprir a relativa ausência de pesquisas acadêmicas pontuais sobre a relação entre tango e cinema. A fim de reforçar a necessidade de investir em análises mais aprofundadas sobre o tema.

² Consoante a perspectiva teórica desta pesquisa, o conceito de representação é entendido como “a produção de significados através da linguagem” (HALL, 1997, p. 16). Não é, portanto, um reflexo daquilo que vemos. É uma construção que envolve as práticas de significação e os sistemas simbólicos através dos quais os significados são construídos (Tomaz Tadeu da Silva, 2000, p. 43).

³ Narração é definida por Jacques Aumont e Michel Marie como “maneira de contar uma história... A narração é um ato, fictício ou real, que produz a narrativa” (2006, p.208).

Tendo localizado o/a leitor/a sobre o lugar de onde falo, meu percurso acadêmico dedicado às ciências biológicas e minha transição para a área de estudo das ciências humanas, destaco agora o percurso analítico sobre o qual se estrutura essa dissertação.

No primeiro capítulo, me detenho em apresentar alguns apontamentos sobre a história do tango-dança, desde sua composição nos subúrbios de Buenos Aires até sua atuação no cinema mudo e sonoro. Nesse breve mapeamento, trago algumas referências de pesquisadores/as que se detiveram em estudar o tango no cinema, destacando as frequentes representações cinematográficas da dança.

No segundo capítulo, apresento os/as autores/as que subsidiaram minha discussão, bem como aqueles/as que embasaram a metodologia utilizada nas análises cinematográficas dos aspectos históricos representados em *Tango*. Localizo meu objeto de estudo dentro da linha de pesquisa dos Estudos Culturais, focalizando em especial o conceito de modo de endereçamento proposto por Ellsworth e percebendo como ele se torna visível na análise das obras. Merten foi outro autor importante ao me suprir com os conceitos de linguagem cinematográfica necessária no desenvolvimento da pesquisa. Enquanto aspecto metodológico, destaco os trabalhos de Eli Fabris e Rosa Maria Bueno Fischer, que trazem em suas obras questionamentos importantes, além de sugestões de roteiros de análise e fichas de decupagem, que tornaram mais clara minha visão sobre o que buscar nas imagens escolhidas para a reflexão analítica.

O capítulo três é dedicado ao diretor Carlos Saura. Uma breve biografia menciona alguns aspectos importantes que irão permear toda a obra do cineasta. Destaco ainda sua extensa filmografia e a forma como diferentes artes são relacionadas em suas películas. Percebemos que a dança é uma expressão artística cara ao diretor que já produziu mais de dez películas musicais, ou poderíamos dizer, coreográficas. Seguindo nessa perspectiva, apresento uma breve introdução ao filme *Tango*, destacando sua narrativa melodramática e seus aspectos autobiográficos. Evidencia-se ainda a preocupação de Saura com as questões relacionadas à história e à memória não apenas nessa, como também em outras películas.

No quarto capítulo, analiso quatro momentos ou aspectos históricos representados na narrativa de Saura. São eles o período de imigração, o tango dançado entre homens, o ambiente prostibulário e sua relação com o tango e o período da ditadura militar argentina. Com um olhar atento quanto à constituição das cenas, especialmente no que concerne aos aspectos técnicos de iluminação, cenário e figurino, somados à linguagem cinematográfica, problematizei o que a narrativa construída por Saura nos fala sobre o tango argentino. Os

diferentes planos utilizados, os ângulos de filmagem e a movimentação de câmera criam uma linguagem própria, produzindo sensações e sentimentos específicos nos/as espectadores/as.

No último capítulo dessa pesquisa, me utilizo de alguns elementos propostos por Rudolph Laban (1978) na construção de uma análise do movimento, a fim de perceber o que as sequências coreográficas empregadas nas cenas nos dizem sobre determinado aspecto histórico. As cenas analisadas foram as mesmas sobre as quais me detive no capítulo anterior. Utilizando o “conceito” de dramaturgia da dança, tentei perceber quais diálogos foram produzidos a partir desse corpo que dança e como isso fica evidente nas cenas.

1. TANGO ARGENTINO – DE MARGINAL À ASTRO DE CINEMA

*Yo soy el tango que llega,
por las calles del recuerdo,
donde nació ni me acuerdo,
en una esquina cualquiera,
una luna arrabalera,
y un bandoneón son testigos,
yo soy el tango Argentino,
donde guste y cuando quiera*
Héctor Gagliardi

O tango argentino nasce nas periferias de Buenos Aires nas últimas décadas do século dezenove, produto da imigração intensa que teve início por volta da metade daquele século. Apesar de não sabermos ao certo como ou quando a dança teve origem, podemos presumir fortemente que a região portenha de Buenos Aires, com seus prostíbulos e *conventillos*⁴, foi o berço dessa prática cultural. Rememoremos alguns fatores que contribuíram nessa gênese.

Imaginemos a Buenos Aires da metade do século dezenove. Frente à sua difícil situação política e econômica, a constituição Argentina de 1853 estabeleceu que o Governo Federal deveria fomentar a imigração européia, favorecendo a entrada de “estrangeiros que tenham por objetivo lavrar a terra, melhorar as indústrias e introduzir as ciências e as artes” (FERNANDES, 2000, p.36). Porém, o objetivo do Governo de povoar a Argentina com pessoas requintadas, conhecedoras de arte e ciência, além da busca por mão de obra qualificada, não foi exatamente atingido.

Em vista da entrada irrestrita de imigrantes, sobretudo pela promessa do governo quanto ao auxílio moradia, alimentação e da possível aquisição de uma porção de terra, o resultado foi bem diferente do esperado (DENNISTON, 2007). No período entre 1880 e 1930 chegaram à região do *Mar del Plata* mais de 6 milhões de imigrantes (PLISSON, 2001). A população de Buenos Aires que era de aproximadamente 1,7 milhões passou a “acomodar” 8 milhões de pessoas, a maior parte delas vinda da Europa, além de algumas pessoas vindas do interior da Argentina e dos pampas gaúchos.

Ao contrário do esperado, grande parte da população imigrante era composta por europeus de pouca instrução, em sua maioria homens, que vinham ao novo mundo em busca de uma oportunidade de uma vida melhor. Esses traziam consigo apenas a esperança de um futuro mais aprazível, além das lembranças e práticas de sua terra natal, como sua música e

⁴ *Conventillos* eram cortiços onde viviam várias famílias de baixa condição social nos subúrbios de Buenos Aires no início do século passado. Podemos ter uma ideia de como era a vida das pessoas que compartilhavam esse espaço ao visitarmos um desses cortiços preservados como museu no Caminito, bairro La Boca.

dança, e alguns instrumentos musicais que contribuiriam fortemente para a criação do tango enquanto expressão musical. Nesse sentido, Ernesto Sábato conclui que “os milhões de imigrantes que chegaram a Buenos Aires em menos de cem anos não apenas formaram o povo argentino conhecido por seu ressentimento e tristeza, mas também foram os principais responsáveis pelo fenômeno mais original da região do Rio da Prata: o Tango” (1963, p. 11).

Além do fator imigratório, Gustavo Varela⁵ (2010) destaca o “excepcional aumento da prostituição” como responsável direto pela gênese do tango. Apesar de autores como Hugo Lamas e Enrique Binda (2008) discordarem dessa hipótese, diversos/as historiadores/as do tango são bastante persuasivos/as sobre essa possível origem.

El baile es la anticipación figurada del vínculo sexual: las manos de él capturan la espalda de ella para someter; ella lo abraza pero sus piernas se rebelan, van hacia atrás, se cierran en un ocho al ritmo de seducción que él impone. Es agarre y avance masculino –y gobierno femenino en la fuga –; los cuerpos detenidos en un corte se frotan, se aparean insolentes. Ella quiebra y todo está cerca. El baile es una cama vertical y la escena íntima queda expuesta bajo una sábana sonora. Entonces el tango es seda, algodón, hilo que hilvana la danza, la música y los cuerpos que transpiran en distintos idiomas pero en una única expresión⁶ (VARELA, 2010).

O cenário de sua origem “marca” fortemente o tango, legando a ele a característica de ser uma dança erótica e sexual. A relação entre a *pareja* de baile, ou abraço, é considerada por muitos como a antecipação do vínculo sexual. Para a sociedade da época, somado ao aspecto coreográfico, a “sordidez das letras de tango e o ambiente onde era executado, tornava o tango algo de fato obscuro” (FERNANDES, 2000, p.59).

Entretanto, o tango em sua execução coreográfica original não objetiva uma recriação figurativa do ato sexual no salão de baile. Daniel Vidart argumenta que

El tango es una danza representativa de un espíritu que floreció en las orillas rioplatenses y el manifiesto tácito de un resentimiento. Es la expresión coreográfica de los tristes y los sombríos, de los que se abrazaban al tizón nocturno de la danza para inmolar allí la obscuridad diurna de sus vidas, de los guapos respaldados de un coraje inútil y de las percantas deslumbradas por el fuego fatuo del amor banal. Sus movimientos de oprobiosa elegancia, su estrategia ornamental, su lentitud deliberada y sus denuedos veloces

⁵ FLACSO. “El origen política del tango”. *Tango: genealogía política e historia*. Buenos Aires, 2010.

⁶ O baile é a antecipação figurada do vínculo sexual: as mãos dele capturam as costas dela para a submeter; ela o abraça, mas suas pernas se rebelam, vão para trás, se fecham em um oito ao ritmo da sedução que ele impõe. O agarre e avanço masculino – o governo feminino em fuga –, os corpos detidos em um corte se encostam, se igualam insolentes. Ela quebra e está próxima. O baile é uma cama vertical e a cena íntima fica exposta sob um lençol sonoro. O tango, então, é seda, algodão, é o fio que alinhava a dança, a música e os corpos que transpiram em distintos idiomas, mas em uma única expressão. (Todas as traduções são da autora).

traducen simbólicamente las ansias informes, las glorias deleznales, las prevalencias lastimosas de un arrabal donde, como en la selva, impera la ley del más fuerte. Es una danza sin ingenuidad y sin ilusión, estricta como la carne tarifada y dolorosa como la vida del pobre. Danza sin sexo, adjetiva en su barroquismo externo, sustantiva en su animalidad mística, el tango fue perdiendo con el tiempo la vehemencia agresiva de los arrabales, se fue suavizando y civilizando⁷ (1967, p.20).

Percebemos que o abraço, visto por muitos como ato sugestivamente sexual, pode ser interpretado como um ato de cumplicidade entre aqueles que tentam ofuscar ali as incertezas de suas vidas diurnas. Ernesto Sabato compartilha desse pensamento ao afirmar que “por certo o tango nasceu nos bordéis, mas não para resolver os problemas sexuais dos imigrantes que ali procuravam companhia, antes pela saudade melancólica da comunhão e do amor, pelo desejo por aquela mulher, não pela presença de um instrumento de sua luxúria” (1963, p. 14).

Concluimos assim que, mais do que por sua estrutura coreográfica, é provável que o tango tenha sido associado por tanto tempo à libertinagem devido aos lugares nos quais ele era primeiramente executado, os prostíbulos. Isso porque, como Fernandes afirma, “nos pátios dos prostíbulos, nas ante-salas, as prostitutas costumavam dançar com seus clientes, como um complemento prévio ou posterior ao ato sexual” (2000, p.100). Provavelmente deva-se a essa prática a primeira e mais recorrente “identidade” do tango.

1.1 Dos *arrabais* às telas prateadas do cinema mudo

Una historia del tango en el cine no puede tener epílogo
Jorge Miguel Couselo

Adoto a ideia de serem o tango e o cinema expressões artísticas contemporâneas, no sentido de que ambas surgem na mesma época. O tango, assim como o cinema, tem sua gênese ao final do século dezenove e o início dessa relação “remonta ao tempo que o cinema era mudo e o tango era só uma dança” (PALADINO, 2006). A primeira aparição da dança,

⁷ O tango é uma dança representativa de um espírito que floresceu nas orlas rio-platenses e o manifesto tácito de um ressentimento. É a expressão coreográfica dos tristes e dos sombrios, dos que se abraçavam ao aspecto noturno da dança para deixar ali as obscuridades diurnas de suas vidas, dos valentes respaldados de uma coragem inútil e das jovens deslumbradas pelo fogo factual do amor banal. Seus movimentos de vergonhosa elegância, sua movimentação ornamental, sua lentidão deliberada e seus denodos velozes traduzem, simbolicamente, as ansias informes, as glórias desprezíveis, as prevalências lastimosas de um *arrabal* onde, como na selva, impera a lei do mais forte. É uma dança sem ingenuidade e sem ilusão, estricta como a carne tarifada e dolorosa como a vida do pobre. Dança sem sexo, adjetiva em seu barroquismo externo, substantiva em sua animalidade mística, o tango foi perdendo com o tempo a veemência agressiva dos *arrabais*, foi se suavizando e se civilizando.

ainda nas telas prateadas do cinema mudo, ocorre no ano de 1897, em um curta-metragem intitulado *Tango Argentino*. A película produzida por Eugenio Py para a Casa Lepage⁸ é o primeiro registro cinematográfico tanguero de que se tem referência. O filme se perdeu do arquivo de cinema mudo de Buenos Aires, assim como tantas outras obras de relevância cultural inegável (Ibidem). Sobre a cena de tango no filme, presume o historiador Jorge M. Couselo, “cabe imaginarlo una mera mostración de cortes y quebradas⁹, con pareja femenina o acaso masculina, ya que ésta era costumbre callejera en aquellos tiempos del tango frecuentado sólo por mujeres de marginada condición social” (1977, p. 1294).

Entre 1907 e 1911, o tango se faz presentes nas películas mudas também como canção¹⁰. Nesses “ensaios de película sonora”, como apontado por Couselo (1977), os atores eram filmados próximos ao gramofone, movimentando os lábios como se estivessem cantando, e posteriormente o som era adicionado à película. Segundo o autor, os/as intérpretes dos filmes de curta-metragens da época eram, em sua maioria, tangueros/as. O que nos faz compreender a participação desses/as em produções que tratavam de retratar uma prática marginalizada e não aceita pela sociedade tradicional portenha.

É interessante destacar que nesse período, o tango ainda não havia sido “aprovado” pelas classes sociais mais elevadas da sociedade portenha, apesar de estar caminhando em direção a isso. Segundo Beatrice Humbert (2000), o processo de aceitação do tango em seu próprio berço dependeu em muito da aprovação do tango na capital francesa.

De acordo com Marta Savigliano (1995, p.109), em 1906 “partituras de La Morocha e El Choclo foram distribuídos em diversos portos europeus por cadetes argentinos a bordo da fragata Sarmiento”. Em 1907, Angel Villoldo, Alfredo Gobbi e Flora Rodriguez – compositores e *performers* de tango – se “mudam para Paris onde passam mais de sete anos trabalhando com tango em *music halls*” (teatros e casas de show). A partir de então, inúmeros dançarinos, músicos e cantores de tango fizeram *tour* pela Europa.

⁸ Casa Lepage foi a sala de “cinema”, ou local em que as primeiras produções portenhas foram apresentadas. Foi fundada pelo fotógrafo francês Eugene Py, o belga Henri Lepage e o austríaco Max Glucksmann em 1896.

⁹ Cortes e quebradas são figuras coreográficas típicas do tango argentino. Segundo o Nuevo Glosario de Tango Danza (SABÁ, 2010), corte é uma “detenção coreográfica para que o varão use suas habilidades. Ato de parar em seco a companheira de baile, que produz uma queda inesperada. Maneira de bailar originalmente brutal que se suavizou a entrar nos salões” (p. 26). O autor define a quebrada como uma “figura do final do século XIX, em que consistia em levar a mulher a dobrar a cintura ou os quadris durante o corte. Nas antigas quebradas, os corpos ficavam horizontalmente ao piso e a *pareja* saía de seu eixo de equilíbrio... Posição em que a mulher se fixa sobre um dos pés e suspende-se sobre o corpo do varão” (p. 55).

¹⁰ Essa afirmação se dá no sentido que durante a apresentação dos filmes no cinema, era frequente a presença de orquestras e cantores que executavam as músicas, funcionando como um aspecto de dublagem. A presença da música “de fato” nos filmes só ocorre com o cinema sonoro alguns anos mais tarde.

Mas a pergunta que se faz Beatrice Humbert (2000, p. 100) é: se o tango já estava, por assim dizer, instalado em Paris desde 1907, porque então não era popular naquela época? A autora argumenta que provavelmente Angel Villoldo, Alfredo Gobbi e Flora Rodriguez, “não frequentavam a aristocracia que impulsionou o tango”. O tango dava seus primeiros passos na capital francesa, mas foi apenas em 1910, após um episódio muito particular narrado pelo historiador Fernando O. Assunção (1984), que ele seduz a cidade luz. Nessa ocasião, um grupo de intelectuais da alta classe artística de Buenos Aires frequentava um salão da alta sociedade parisiense e lá, como tantos outros ilustres convidados, apresentam a dança que possivelmente consideravam representativa do seu país. Depois da apresentação “todos quieren saber, todos quieren aprender, todos quieren informar qué es eso del tango argentino¹¹” (1984, p.241).

Sobre a aceitação do tango pela sociedade parisiense, Richard Martin (1995) declara:

One reason why this dance was so immediately compelling to Parisians of 1910s and 1920s was that it allowed the new woman of modernism the freedom that she demanded. Homosexuals, too, could dance together, in liberation and in mockery of machismo and its legions of gigolo dance-instructors. Women danced with women (as in Bertolucci's 1970 film *The Conformist*, set in the 1930s). Same-sex dancers simply offered a fascinating travesty to the intense equity of the tangoing man and woman¹² (p. 176).

Para exemplificar e fortalecer sua hipótese¹³, o autor destaca a cena de tango protagonizada por duas mulheres no filme *O conformista* (1970), de Bernardo Bertolucci, que tem como cenário a sociedade parisiense da década de 1930. Paris, então, se rende ao tango argentino, o que desencadeia sua posterior aceitação pelas classes sociais mais elevadas da capital portenha. Ainda no ano de 1910, uma das revistas de maior circulação entre as classes mais favorecidas da sociedade portenha, *El Hogar*¹⁴ menciona

¹¹ Todos queriam saber, todos queriam aprender, todos queriam se informar sobre o que era esse tango argentino.

¹² Uma das razões pelas quais essa dança foi tão imediatamente aceita pelos parisienses das décadas de 1910 e 1920, foi porque ela oferecia às novas mulheres do modernismo a liberdade que elas reclamavam. Homossexuais, também, podiam dançar juntos em liberação, zombando do machismo e de suas legiões de gigolôs instrutores de dança. Mulheres dançando com mulheres (como no filme de Bertolucci de 1970, *O conformista*, que se passa nos anos 1930). Dançarinos de mesmo sexo simplesmente ofereciam um fascinante travestismo para a intensa equidade dos tangueros e tangueras.

¹³ Como parte do excerto nos sugere, Martin supõe que a performance do tango por duas mulheres indica que elas têm uma relação homoerótica. Mais uma vez podemos perceber o entrelaçamento da homossexualidade – ou bissexualidade – feminina ao tango, imagem recorrente em diversos filmes que apresentam o tango protagonizado por mulheres, como em *Indochina* (1992), de Regis Warner, *Frida* (2002), de Julie Taymor, e *Tango* (1998), de Carlos Saura

¹⁴ Revista Argentina fundada em 1904 por Alberto M. Haynes

Los salones aristocráticos de la capital francesa reciben con entusiasmo un baile que aquí, a causa de su muy mala tradición en los salones, donde los bailes nacionales nunca merecieron el favor del público, ni siquiera si menciona. ¿Será París, que en todo da el tono, quien obligue a nuestra buena sociedad a aceptar finalmente el tango?¹⁵ (HUMBERT, 2000, p. 141).

Essa vem a ser uma questão bastante pertinente naquele momento. A Buenos Aires do início do século XX estava em um processo de (re)construção de sua identidade. A aceitação do tango pela sociedade parisiense acaba por modificar algumas convicções da sociedade portenha concernentes à dança, pondo em ‘risco’ as bases sociais preestabelecidas até então. Beatrice Humbert destaca que os países da América Latina – relativamente novos, com populações em sua maioria de origem estrangeira – se sentem profundamente ligados ao “velho continente”, desejosos de sua cultura e interessados nos eventos que se desenvolvem por lá (2000, p. 141). “A identidade de Buenos Aires é relativa”: não existe no início do século, mas se desenvolve na medida em que se espelha em terras européias, em especial em Paris. Tal contexto, destaca a autora, “explica perfeitamente a introdução do tango nos salões portenhos, após ser efetivamente aceito nos salões parisienses” (Ibidem, p.142).

Andrés Carretero, importante historiador do tango argentino, aponta ainda outro caminho pelo qual o tango é apresentado às elites de Buenos Aires no início do século vinte. O autor destaca que

ya en la segunda década de este siglo, el tango había entrado silenciosamente en muchos hogares que se autodefinían ‘bien’ y ‘decentes’, pues los hijos lo habían introducido silenciosamente, después de haber concurrido a los lugares donde se lo bailaba, contagiando el entusiasmo a los hermanos y otros parientes¹⁶ (1999, p. 88).

Há, entretanto, um “porém” nessa admissão. Para a alta sociedade portenha, o tango fora associado a um comportamento imoral e indecente. Surge então um paradoxo, porque o baile de tango era conhecido em Buenos Aires como um prelúdio à união carnal, seja nos bordéis, ou nos encontros de *parejas* que bailavam antes de “ir a la cama” (HUMBERT, 2000, p. 142). Somado a isso, a prostituta era a “personagem central de muitas letras”, o que dificultava a aceitação da escolha sonora nos ambientes de alta classe social (CARRETERO,

¹⁵ Os salões aristocráticos da capital francesa recebem com entusiasmo um baile que aqui, em vista de sua ‘vergonhosa’ tradição nos salões, onde os bailes nacionais nunca mereceram o favor do público, nem sequer se menciona. Será Paris, que em tudo dá o tom, quem obrigará a nossa boa sociedade a aceitar finalmente o tango?

¹⁶ Já na segunda década deste século, o tango havia entrado silenciosamente em muitos lugares que se autodefiniam “bons” e “decentes”, pois os filhos os haviam introduzido silenciosamente, depois de terem frequentado lugares onde se bailava tango, contagiando a irmãos e outros parentes com seu entusiasmo.

1999, p. 88). Tal cenário produz certo ‘adecentamento’, não somente das letras de tango, mas também na dança com a exclusão de figuras coreográficas como os cortes e as quebradas, conforme destaca Magali Saikin (2004, p.78).

Ainda sobre o receio de muitos/as quanto à proximidade física, Humbert aponta que “o tango permitia essa aproximação... às vezes difícil de controlar de maneira satisfatória e sem violência por homens e mulheres que não dominavam códigos sociais mais sofisticados”, o que legava ao tango ‘original’ não apenas um caráter imoral, mas por vezes ‘perigoso’ (2000, p. 142). Nesse momento, a identidade do tango-dança enquanto prática cultural passa a ter sua identidade (re)construída. E, como aponta Carretero, “la experiencia parisina conocida por algunos de ellos, los había hecho recapacitar y obligado a reconocer que si el tango era celebrado, bailado, aplaudido y halagado, en Paris, algo bueno debía de tener”¹⁷ (1999, p. 89).

Percebo essa viagem do tango ao velho mundo como de grande importância em seu percurso a caminho do cinema internacional. Entretanto, nos anos seguintes, a imagem de lascívia e sensualidade se atrela ao tango cada vez com mais força, passando a ser adotada em representações artísticas do tango, como o cinema.

De acordo com Diana Paladino, foi posterior a esse período que diversos filmes de ficção “aproveitaram-se de ambientes e tipos tangueros em função das necessidades da trama” (2006, p. 15). O filme *Nobleza Gaucha* (1915), por exemplo, inclui cenas de tango como “metonímia do vício e da libertinagem”. A autora aponta que a “noite portenha/tango se apresenta no filme como uma fusão de álcool, mulheres e boemia”; uma visão reducionista que logo se espalha e se torna popular (Ibidem, Idem).

Essa ideia é sugerida anteriormente por Couselo (1977, p. 1297), que destaca a “imagem mundana e ligeiramente pecaminosa de Buenos Aires” representada num tango bailado estilo salão. Mas essa, apesar de ser recorrente nessa época, não é a única representação associada ao tango-dança. Sendo que o mesmo ainda aponta a associação entre tango-morte, ou a intensidade da passionalidade tanguera inaugurada no filme *La reina del tango* (1917), película “responsável” pela aparição da alegoria associada ao tango, que será um dos assuntos recorrentes do tango-canção.

Descrevendo as primeiras “aparições” do tango no cinema, Couselo salienta que “la repercusión de tango fue tan extraordinária que de la noche a la mañana colocó al cine argentino en la confrontacion masiva y el optimo negocio, éste usado y abusado. Por muchos

¹⁷ A experiência parisiense conhecida por alguns deles, os havia feito reconsiderar e havia os obrigado a reconhecer que se o tango era celebrado, bailado, aplaudido e adulado, em Paris, algo bom devia de ter.

años el tango seria la formula mágica que abria todas las puertas, incluso fuera del país”¹⁸ (1977, p. 1312). De fato, o tango-dança bem como o tango-canção passam a ter presença frequentes no cinema argentino já nas primeiras décadas do século vinte, tendo sua grande *performance* em escala mundial no filme *Os quatro cavaleiros do apocalipse* (1921).

Com a apresentação de Rudolph Valentino¹⁹, o tango finalmente acende ao papel de protagonista nas telas de cinema, em caráter internacional. Em uma das mais famosas e citadas cenas de tango no cinema, Valentino inaugura o “estereótipo de *latin lover*, em sua atitude machista que conquista as personagens femininas não só em cena, mas também fora dela” (STUDLAR, 1993, p.25).

Também deve-se a Valentino a estrutura coreográfica do tango que percebemos em diversas obras posteriores. Além disso, é dele a primeira execução da dança no cinema norte-americano. Embora o bailarino que se consagra ator tivesse algumas experiências com o tango argentino em Nova Iorque, por volta de 1913 sua sequência coreográfica é frequentemente tomada por uma caricatura do tango por bailarinos renomados. Como destacado por Robert Thompson, os “dançarinos argentinos de tango ficam atônitos: ‘Quando vemos alguém dançando tango com braços esticados e passos largos, nós rimos e chamamos a dança de *à la Valentino*’” (2005, p.15). Em sua análise da cena, Thompson descreve:

Valentino appears, you see his face laughing; thin lips, hard eyes, though jaw. His eyes slit with interest. There is a woman on the dance floor, Beatrice Dominguez, dancing with a man. Rising in his incredible gaucho/flamenco attire, Valentino ambles over. He asks for a dance. Close-up of Dominguez face: dancing eyes, moist trembling lips. Her partner says no. Valentino sends him flying into a table²⁰ (Ibidem, Idem).

Destacamos da análise de Thompson seu olhar sobre o protagonista masculino. Em sua atitude quase ‘invencível’, ele faz o que quer e quando quer. Decide tomar a personagem de Beatrice Dominguez em seus braços e dançar com ela um tango, e assim o faz. O decorrer

¹⁸ A repercussão do tango foi tão extraordinária que de manhã à noite colocou o cinema argentino em confrontação massiva e foi um ótimo negócio, do qual foi usado e abusado. Por muitos anos o tango seria a fórmula mágica que abriria todas as portas, inclusive fora do país.

¹⁹ Rudolph Valentino (6 de Maio de 1895- 23 de Agosto de 1926) ator de origem italiana, muda-se para Nova Iorque ainda jovem. É no novo mundo que passa a ter contato com pessoas da classe artística que impulsionam sua carreira como ator em filmes mudos da década de 1920. O dançarino que se torna ator se torna mundialmente conhecido depois de protagonizar uma cena de tango no filme de Rex Ingram, *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1921), onde inaugura a representação de amante latino (*latin lover*) no cinema.

²⁰ Valentino aparece, vemos sua face sorridente; os lábios finos, olhar forte, maxilar vigoroso. Seus olhos se fecham com interesse. Há uma mulher na pista de dança, Beatrice Dominguez, dançando com um homem. Ascendendo em seu traje gaúcho/flamenco, Valentino se aproxima lentamente. Ele pede por uma dança. Close na face de Dominguez: olhos dançantes, trêmulos lábios úmidos. Seu parceiro não permite. Valentino o faz voar através das mesas.

da cena analisada nos mostra que à medida que o tango vai sendo apresentado, Valentino seduz não apenas sua *pareja* como também a todos/as aqueles/as que presenciam a cena. Nesse momento nos é apresentado pela primeira vez a figura do amante latino, que encanta a todos com seu comportamento de homem forte, destemido, que não se importa – inclusive fazendo questão – em agir fora das regras.

Descrevendo o figurino dos bailarinos-protagonistas, o autor salienta as roupas pesadas – franjas, xale, vestido, chapéu, camisa, calças de couro, chicote, botas, esporas. Inicia o tango de Valentino.

Sometimes He holds out a stiff arm in the fashion of the tango of Europe, sometimes not. He looms over Dominguéz, bending her back, tango-pirate fashion, with a devastating downward gaze. He is making the world look at him. He and Dominguéz dip and dip again, in a parody of *quebradas*, argentine torsions of the hips on bended knees. A black drinks maté and coldly regards them. They sway. Another Black sips a beer. They dip. Close-up: their feet in a crossover, Valentino spurs flashing... before the finale, when their mouths almost meet, the gaucho vaunt his full strength. He picks up Dominguéz bodily and brings her back down to the floor. The bar erupts. They like that. He does it again. Now everyone standing and shouting. Cut. Valentino conquered the world with that scene²¹ (Ibidem, Idem).

Sobre essa mesma cena, a crítica Gaylyn Studlar (1993, p. 29) é pontual em seu argumento de que a elaboração da cena, enquanto cenário e figurino, serve para naturalizar e normalizar a masculinidade do protagonista, distanciando os traços femininos do tango. Para a autora, Valentino apresenta “habilidade em dominar uma mulher”. E desse modo se cria a imagem do “amante latino”, associação mais do que recorrente no tango cinematográfico.

²¹ Algumas vezes, ele a segura com braços esticados, à moda do tango europeu, algumas vezes não. Ele gradualmente avança sobre Dominguez, curvando-a para trás, à moda do tango pirata, com um olhar descendente devastador. Ele está fazendo o mundo olhar para ele. Ele e Dominguez inclinam e inclinam novamente, em uma paródia das quebradas argentinas, torções dos quadris sobre os joelhos dobrados. Antes do final, quando seus lábios quase se encontram, o *gaucho* ostenta sua força. Ele joga Dominguez e a traz novamente ao chão. O bar se agita. Eles gostam disso. Ele repete o movimento. Agora todos estão de pé e gritando. Corta. Valentino conquistou o mundo com essa cena (2005, p. 15).

1.2 Cinema Sonoro: Das telas para o mundo

Si el tango baile fue un de los atractivos de la ultima etapa del cine mudo, el tango canción fue, a todas luces, el gran atractivo de la primera etapa del sonoro

Diana Paladino

Durante a década de 1920 – que também correspondeu à conformação e ao desenvolvimento de grandes orquestras típicas²² –, o tango teve lugar relevante na exibição fílmica. Como apontado por Paladino, a presença do tango-canção no cinema pode ser percebida em um sem número de filmes produzidos nas últimas décadas. Ainda assim, o tango-dança não perdeu seu papel de protagonista. Abordaremos nessa seção alguns filmes sonoros que têm sido recordados e analisados em função das cenas de tango que apresentam.

Cabe iniciar essa seção mencionando a primeira película sonora produzida na argentina a abordar o tango. *¡Tango!* (1933), de Luis Moglia Barth, é o primeiro filme sobre tango de que se tem registro. Nessa obra, figuram não apenas o tango enquanto dança ou música, como também diversas figuras e personagens importantes da história do tango, em especial conhecidos *performers* do tango-canção.

Sobre o advento do cinema sonoro, Tamara Falicov (2007, p. 11) aponta que a indústria argentina certamente estava em vantagem em virtude de seu “tesouro musical”. Porém, apesar de ser a pioneira do tango no cinema sonoro, não se trata de uma obra que recebe destaque, sendo rara a sua menção por parte dos/as historiadores/as do tango e da sétima arte. Em contrapartida, outros filmes que não apresentam tanto de tango são frequentemente lembrados²³.

Após mencionar a primeira película argentina a apresentar o tango, é importante destacar a primeira obra hollywoodiana de que se faz referência nesse respeito. A película em questão é *Gilda* (1946), de Charles Vidor, que tem Rita Hayworth como protagonista homônima. A obra se insere no gênero cinematográfico dos anos 1940 conhecidos como *film noir*²⁴, que inaugura a representação da *femme fatale*. A presença da mulher fatal é recorrente se considerarmos a atuação das mulheres em películas que representam o tango-dança.

²² As orquestras típicas de tango da *Guardia Nueva* do Tango, que se ‘instaura’ a partir da década de 1920 e se prolonga até 1960, eram compostas “por um/a cantor/a solista, acompanhado/a por trio ou quarteto de violão e orquestra: piano, violino e bandoneon” (FERRER, 1999, p. 48).

²³ Esse é o caso do filme de Bernardo Bertolucci, *Último Tango em Paris* (1972), *Perfume de Mulher* (1992), de Martin Brest, e *Indochina* (1992), de Regis Warner. Além de *Tango* (1998), de Carlos Saura que, como exceção a essa aparente regra, (re)conta a história do tango argentino.

²⁴ As películas consideradas do gênero *film noir* se caracterizam por narrativa policial ou de investigação. “Detetives privados viris, mas sentimentais, “prostitutas” perigosas e sedutoras, colisão dos meios da política e

Savigliano descreve Gilda – assim como Elena, a protagonista do filme de Saura que discutiremos posteriormente – como a legítima mulher fatal, “mantida por um homem maduro e perigoso que facilita seu encontro com um homem mais jovem”, que se torna seu amante. Tais mulheres, nada mais seriam do que “presas heterossexuais de um jogo homosocial patriarcal” (2005, p. 345). A autora continua a descrever o exotismo associado aos ambientes tangueros.

Buenos Aires figura en ambas películas de locación exótica, y por ende barbárica, del mundo, en donde se acumulan las actividades ilícitas a todos los niveles imaginables (corrupción política, tráfico de armas, juegos de azar, explotación sexual) y donde las ambiciones humanas no tienen límites éticos o institucionales²⁵ (Ibidem, Idem).

Gilda é um “filme sobre amor e jogatina nos anos 1940”, segundo Thompson (2005, p. 16), que perpetua a “imagem mundana” do tango indicada por Couselo (1977). Já a película *Último Tango em Paris* (1972), de Bernardo Bertolucci, é de longe uma das obras mais comentadas e analisadas em sua relação com o tango. Todavia, apesar do título, a película pouco apresenta sobre/de tango. Na verdade, a alusão ao tango no título da obra funciona mais como uma metáfora da morte, como destacado por Martin (1995, p. 177).

“Baseado no romance de Robert Alley, o cineasta Bernardo Bertolucci compôs um roteiro para a película mais erótica que já se havia filmado” (GIROLAMI, 2007, p. 35). Tanto que, segundo Couselo (1977, p. 1293), a película foi “sequestrada por la censura en el mismo día en que tenía localidad para verla en una sala de Buenos Aires²⁶”. Sobre o filme anterior do cineasta, *O Conformista* (1970), há um número bem maior de referências ao próprio tango. Numa de suas cenas, vemos um tango dançado por duas mulheres, cena frequentemente lembrada por sua sensualidade e paixão. Igualmente, há uma cena protagonizada por duas mulheres em *Indochina* (1992), de Regis Warner.

Ainda em 1992, é produzida uma das obras mais lembradas quando o assunto é tango no cinema, *Perfume de Mulher*, de Martin Brest. A cena protagonizada por Al Pacino, que interpreta um ex-militar cego, “mostra um profundo respeito pela dança”, algo que não se via em anos de “tango caricaturado no cinema” (THOMPSON, 2005, p. 20). Ao som de um dos

do crime e arte de confundir as pistas” são alguns dos elementos característicos do gênero (Aumont & Marie, 2006, p.213).

²⁵ Buenos Aires figura em ambas as películas como uma locação exótica e bárbara, onde se acumulam atividades ilícitas a todos os níveis imaginários (corrupção política, tráfico de armas, jogos de azar, exploração sexual) e onde as ambições humanas não têm limites éticos ou institucionais.

²⁶ Sequestrada pela censura no mesmo dia em que conseguiu um lugar para ser reproduzida em uma sala em Buenos Aires.

“mais nobres tango de Gardel, *Por una cabeza*, o tango *argentino* enfim aparece” (Ibidem, Idem). Segundo Thompson, o mesmo se pode dizer do filme de James Cameron, *True lies* (1992), não só pela escolha do mesmo tango-canção protagonizado por Gardel, mas pelas figuras coreográficas típicas, executadas por Arnold Schwarzenegger e Tia Carrere.²⁷

Parece aos/às historiadores/as do tango que a década de 1990 inaugura um novo olhar sobre o tango no cinema. Repetidamente presentes as figuras coreográficas peculiares da dança, como os *cortes* e *quebradas*, os *oitos* e *sentadas*, o tango apresentado é visto como o legítimo tango argentino. Em destaque nesse sentido, estão os filmes *A lição de Tango* (1997) da cineasta inglesa Sally Potter, e *Tango* (1998), do diretor espanhol Carlos Saura.

Poderíamos dizer que as duas obras apresentam em comum o fato de serem películas sobre tango, apresentando mais do que uma cena de tango sensual para complementar a trama. Antes, são películas que, de certa forma, nos apresentam o ambiente do tango, sua história e origem, e como o tango se tornou o que é nos nossos dias. Tanto a película de Potter quanto a de Saura apresentam bailarinos/as profissionais na *performance* do tango. Ambos evidenciam o fato do tango ser mais do que apenas uma dança, figurando “quase como uma filosofia”, para aqueles/as que a executam.

Marta Savigliano, em artigo que coteja as duas obras, aponta que ambas “exploram los recursos sofisticados empleados en la narrativa cinematográfica para transmitir la seducción tanguera en el marco del erotismo de la diferencia cultural²⁸” (2005, p. 327). A autora argumenta que tanto na película de Potter quanto na de Saura, o tango é apresentado de forma a produzir significados, ou possibilidades, de “envolvimentos amorosos e finais felizes”.

As obras apresentam, segundo a autora, “una fórmula cinematográfica irresistible para el turismo sexual cultural²⁹” (Ibidem, Idem). Destacando ainda que as propagandas sobre o tango – da qual o cinema vem a fazer parte – enfatizam que “o tango promete algo”, no sentido de que as narrativas que o apresentam sempre o fazem cheio de exotismo, sublinhando “los poderes seductores de la danza, la música, la poesía... los misterios del arte³⁰” (Ibidem, Idem). No que considero um elogio às obras, Savigliano salienta que “cada uno a su modo, trabajan mucho para crear historias de tango con “sensibilidad cultural³¹”” (Ibidem, p. 356).

²⁷ A figura coreográfica mencionada por Thompson é a *sentada*. É uma figura do final do século XIX, caracterizada por sentar-se ou criar a ilusão de sentar-se sobre a perna do varão. É um dos elementos que legam ao tango a representação sensual, e que por muito tempo foi associada à imoralidade da dança.

²⁸ Exploram os recursos sofisticados empregados na narrativa cinematográfica para transmitir a sedução tanguera no marco do erotismo da diferença cultural.

²⁹ Uma fórmula cinematográfica irresistível para o turismo sexual cultural.

³⁰ Os poderes sedutores da dança, da música, da poesia... os mistérios da arte.

³¹ Cada um a seu modo, trabalham muito para criar histórias de tango com “sensibilidade cultural”.

Ainda sobre *A Lição de Tango*, Pedro Ochoa sublinha que essa “es la primera película extranjera que asume un compromiso incondicional con el tango³²” (2006, p.153). O autor destaca o respeito e a complexidade do filme, evidenciando uma nova forma de se aproximar da cultura *tanguera* no cinema estrangeiro. Aponta ainda que o filme ‘pincela’ o assunto do tango como atração turística, sendo que dos mais de 2 milhões de turistas que visitam Buenos Aires todo ano, 70% chega especialmente por causa do tango (Ibidem, Idem).

Entretanto, apesar das menções, citações e alusões a essas cenas típicas da interpretação que o cinema faz do tango argentino por parte de alguns/algumas historiadores/as, poucos/as se comprometem em aprofundar suas análises das obras mencionadas. Em vista da carência de estudos críticos e analíticos sobre a relação entre tango e cinema, é meu intento, no decorrer dessa investigação, suprir essa lacuna no que concerne à interpretação da dança e do cinema. Para tanto, é preciso previamente uma reflexão sobre os elementos metodológicos que levaremos em conta para tal pesquisa.

³² Trata-se da primeira película estrangeira a assumir um compromisso incondicional com o tango.

2. CAMINHOS INVESTIGATIVOS

Considerando o *ocularcentrismo* da sociedade contemporânea, assumimos que as produções cinematográficas, bem como tantas outras imagens circulantes, exercem uma função pedagógica. São diversos/as os/as estudiosos/as³³ que têm o cinema como objeto de análise. Alguns desses/as o têm percebido como artefato cultural e pedagógico que participa no processo de subjetivação dos sujeitos. Em particular, me interessam os elementos históricos narrados em *Tango* (1998), bem como o que essas representações nos dizem sobre o tango e seus modos de endereçamento.

A fim de compreender tais representações contidas na obra do cineasta espanhol, me utilizo do aporte teórico e metodológico dos Estudos Culturais e dos Estudos de Cinema. De forma que esse capítulo apresentará ao/à leitor/a a fundamentação teórica bem como aspectos metodológicos que serão empregados na construção da análise dessa investigação.

A fim de situar minha pesquisa no campo dos Estudos Culturais, sublinho a questão feita por Tomaz Tadeu da Silva no título da obra *O que é, afinal, Estudos Culturais?* (2000). Segundo o autor “Os Estudos Culturais tomam como seu objeto qualquer artefato que possa ser considerado cultural, sem fazer distinção entre ‘alta’ e ‘baixa’ cultura: das exposições de museu, passando pela literatura e pelo cinema...” Nesse sentido, tanto o tango como o cinema são considerados objetos legítimos de estudo.

Como mostrou o capítulo anterior, o tango é uma importante prática cultural nascida nos subúrbios portenhos há pouco mais de um século. Tendo sido uma prática marginalizada em sua origem, passa a ter um caráter popular, alcançando reconhecimento e valorização mundial no decorrer de seu desenvolvimento. Penso que muito dessa valorização ou reconhecimento do tango se deve ao cinema, que desde sua composição em preto e branco adotava o tango como elemento narrativo em suas estórias³⁴.

Como visto, o tango e o cinema estabeleceram uma produtiva parceria no decorrer do século XX. O cinema, desde seu início, “fez uso” do tango como dança exótica e fascinante, resultando nas representações do “amante latino” e da “femme fatale”. Por sua vez, o tango “utilizou” o cinema como vitrine internacional, sendo beneficiado por essa nova e popular arte para criar uma associação poderosa entre sua música e sua dança ao contexto argentino.

³³ Marc Ferro estuda as relações entre cinema e história. Gillian Rose aborda o estudo das imagens em movimento, propondo uma metodologia de análise de imagens. Rosa Maria Bueno Fischer que estuda as produções midiáticas em seus aspectos pedagógicos.

³⁴ Conforme apontado por Florencia Garramuño em *Modernidades Primitivas – Tango, samba e nação*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2009.

Todavia, essa relação é tanto benéfica quanto problemática, visto que nem sempre o tango pretensamente argentino mostrado em filmes é o mesmo tango bailado nas ruas, calçadas e milongas portenhas. A constatação desses afastamentos é o cerne do problema do endereçamento: que tipo de público esses filmes objetivam? Havendo diferença entre esses e a película de Saura, a quem o seu *Tango* foi endereçado? Ao grande público internacional? À sociedade portenha? Aos especialistas de dança? Aos admiradores de tango? A reflexão sobre os pressupostos teóricos sobre “endereçamento” lançará luz sobre essas questões.

Primeiramente, o mapeamento apresentado no capítulo anterior me fez refletir sobre recorrências e deslocamentos no modo de narrar o tango no cinema. Como vimos, a representação do tango atrelado às questões de gênero e sexualidade não é a única forma de se pensar essa dança, embora percebamos certas permanências nesse modo de representar o gênero coreográfico portenho. Nesse sentido, no que concerne às identidades de gênero e sexualidade produzidas e veiculadas no cinema, Guacira Lopes Louro aponta que “ainda que tais marcações sejam transitórias ou, eventualmente, contraditórias, é possível que seus resíduos e vestígios persistam, algumas vezes por muito tempo, e que venham a assumir significativos efeitos de verdade” (2008, p. 81).

Portanto, minha mudança de foco ao olhar para o tango³⁵ na película de Carlos Saura pode ser percebida como uma tentativa de problematizar os modos de ver essa prática corporal. Por mais que as questões de gênero e sexualidade estejam presentes na própria dramaturgia da dança, são possíveis outras perspectivas críticas sobre o que tem sido produzido no cinema. Ademais, a observação dessas diferentes interpretações também permite problematizar os efeitos de verdade “produzidos” pelo cinema.

Para Tomaz Tadeu da Silva, tais efeitos de verdade não se preocupam em “decidir, com base no confronto entre um determinado discurso e a ‘realidade’ à qual ele supostamente se refere, se ele é verdadeiro ou não... mas determinar quais os mecanismos retóricos através dos quais, em conexão com relações de poder, ele é tomado como verdade.” (2000, p.43). Portanto, é necessário que haja tensionamentos entre o que tem sido dito sobre o tango e como esse ‘dizer sobre’ tem sido tomado como verdade. Penso que a obra de Saura nos possibilita pensar nas condições de possibilidades que permitiram essa ‘construção’ do modo de olhar atual sobre o tango e sua história, objeto dessa investigação.

³⁵ Até a ocasião da qualificação meu foco era as questões de gênero e sexualidade relacionadas às representações cinematográficas do tango. Posterior a isso, no decorrer do processo de escrita, meu olhar se voltou para os aspectos históricos apresentados em *Tango* de Carlos Saura.

Eli Fabris aponta que o cinema é um “importante local de produção e transformações culturais e, portanto, de produção de significados na constituição dos sujeitos” (2004, p. 259). Nesse sentido, o cinema exerce o que poderíamos nomear de “pedagogia cultural”, termo cunhado por Shirley Steinberg (1997) que indica produção de significados, valores e modos de ser, decorrentes do contato com um artefato cultural. Considerando que essa investigação se insere no campo dos Estudos Culturais, podemos pensar em artefatos “como um espaço onde se exerce alguma pedagogia” (SANTOS, 2009, p. 19).

Como já dito, o cinema tem sido tomado como objeto de investigação no campo dos Estudos Culturais, com os mais diversos olhares e perspectivas. Elizabeth Ellsworth, uma das principais teóricas dos Estudos Culturais a abordar o cinema como Pedagogia, aponta que as produções cinematográficas são feitas levando em conta seus/suas possíveis espectadores/as. Nesse contexto, a autora sugere a terminologia “modos de endereçamento” para refletir sobre “quem os filmes pensam que nós somos” (2001, p.11). Considerando isso, destaco que um dos conceitos que guiará meu olhar sobre esse artefato pedagógico é o de “modos de endereçamento”, proposto por Ellsworth no artigo *Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também* (2001).

A fim de situar o emprego do termo, a teórica apresenta a forma pela qual o conceito de endereçamento foi percebido. Em um primeiro momento, “modos de endereçamento” diziam respeito a algo que estava no texto do filme e que acabava por agir sobre os espectadores. Posterior a isso a teoria do cinema começa a perceber o “endereçamento” como algo que está em algum lugar entre o social e o individual e não somente no filme. Essa mudança deixa de localizar o “endereçamento” no roteiro e na realização do filme e passa a compreendê-lo como um evento social (p. 13). Essa mudança nos leva a perceber tal conceito como parte do campo da Educação e dos Estudos Culturais. É também nesse sentido que será abordado nessa pesquisa.

Conforme apontado por Ellsworth, a noção de “modo de endereçamento” foi desenvolvida pelos teóricos do cinema

para lidar, de uma forma que fosse específica ao cinema, com algumas das grandes questões que atravessam os estudos de cinema, a crítica de arte e de literatura, a sociologia, a antropologia, a história e a educação. Essas questões têm a ver com a relação entre o “social” e o “individual” (2001, p. 12)

Nesse sentido, o conceito de “modos de endereçamento” é empregado nessa investigação a fim de compreender os aspectos históricos do tango-dança representados na película de Carlos Saura, *Tango* (1998), quanto a “quem” e “de que forma” eles atuam. Como sugere Ellsworth, se compreendermos a “relação entre o texto de um filme e a experiência do/a espectador/a, podemos ser capazes de mudar ou influenciar a resposta” desse, produzindo um filme, e conseqüentemente sentidos, de uma forma particular (p.12). Portanto, esse estudo parte do princípio sugerido pela autora de que os filmes são produzidos ou endereçados a um público específico. Em vista disso, buscarei perceber quais são essas possíveis relações estabelecidas com a película *Tango* (1998).

O aspecto do espaço físico dos cinemas, organizado de modo a direcionar a visão dos/as espectadores/as para uma obra fílmica projetada numa tela, por exemplo, pode ser entendido como metáfora ao aspecto material da produção de uma obra que é produzida a fim de nos direcionar para algum lugar. Segundo a autora, os filmes são pensados a partir das posições de sujeito que ocupamos. E como sujeitos, temos “que assumir as posições que nos são oferecidas naqueles sistemas” (2001, p. 15).

Primeiro, poderíamos refletir sobre os “prováveis” apreciadores de tango que geralmente têm relativa condição financeira, que com alguma frequência viajam a Buenos Aires, tomam aulas de tango e participam de milongas, que de forma geral buscam se informar e assistir a materiais sobre tango. Segundo Ellsworth, é “a partir dessa “posição de sujeito” que os pressupostos que o filme constrói sobre quem é o seu público funcionam com o mínimo de esforço, de contradição ou de deslizamento” (Ibidem, Idem).

Diferentemente dos aspectos técnicos que compõe uma obra fílmica, o “endereçamento” não é tão evidente. Antes, parece-se mais com a estrutura narrativa do filme do que com seu sistema de imagem. Tal como a história ou a trama, o modo de endereçamento não é visível. Portanto, podemos perceber o modo de endereçamento, não como “um momento visual ou falado, mas como uma estruturação – que se desenvolve ao longo do tempo – das relações entre o filme e seus espectadores” (Ibidem, p. 17).

No cinema, podemos dizer ainda que os “modos de endereçamento”, assim como o conceito de representação, podem estar de certa forma atrelados à linguagem cinematográfica que nos coloca em posições físicas específicas em relação ao que observamos na tela. E essa posição física em que somos colocados/as em virtude do posicionamento da câmera nos torna parte de uma posição social construída por ela.

Por outro lado, Ellsworth salienta que essas posições sociais constituídas não se apresentam como uma posição única ou unificada. “O/a espectador/a ou a espectadora nunca

é, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele ou ela é. (O/a espectador/a ou a espectadora nunca é tampouco exatamente quem ele ou ela pensa que é)” (Ibidem, p. 20). O “endereçamento”, portanto, depende da distância entre o que o filme pensa que somos e o que nós pensamos ser. Assim como nós não somos sempre o que o filme imagina que sejamos, tampouco o filme é sempre aquilo que nós supomos que ele seja. Ou seja, “não existe, nunca, um único e unificado modo de endereçamento em um filme” (Ibidem, p. 21).

De forma que a autora aponta que o “modo de endereçamento” de um filme

tem a ver, pois, com a necessidade de endereçar qualquer comunicação, texto ou ação “para” alguém. Tem a ver com atrair o/a espectador/a ou a espectadora a uma posição particular de conhecimento para com o texto, uma posição de coerência, a partir da qual o filme funciona, adquire sentido, dá prazer, agrada dramática e esteticamente, vende a si próprio e vende os produtos relacionados ao filme (Ibidem, p. 24).

Dessa forma, os “modos de endereçamento” tendem a fixar uma única forma de interpretar um filme. Por exemplo, quando as tomadas são feitas a partir do olhar de uma personagem específica (câmera subjetiva) o filme nos coloca naquela posição de sujeito. “Essa convenção de operação da câmera é familiar ao público e está destinada, com frequência, a suscitar sua empatia e cumplicidade imaginária para com as intenções, experiências e objetivos de um determinado personagem” (Ibidem, p. 28). Mas a autora aponta que um “modo de endereçamento” mais aberto oferece ao/à espectador/a a possibilidade de ser participante na construção da história, produzindo suas próprias expectativas em relação à narrativa. Espera-se que venhamos a nos identificar com alguma personagem. Nossa identificação com determinada personagem ou situação do filme pode modificar a nossa reação à obra, produzindo e veiculando modos de ser.

Penso importante ponderar sobre os modos de “endereçamento” empregados em *Tango*, especialmente por considerar que obras do gênero são frequentemente produzidas para aqueles que são apreciadores de tango, seja essa apreciação pela música ou pela execução coreográfica. Minha aproximação com o tango me permite perceber que, de forma geral, as pessoas que são praticantes do tango-dança apresentam grande interesse por conhecer a história e o seu contexto geográfico, não estudando apenas a execução dos passos. De forma não esporádica, essas pessoas se encontram para dançar em aulas semanais ou milongas, conversam sobre a dança e ainda trocam materiais sobre tango, como livros, artigos, DVDs ou

discos. Essas diferentes práticas demonstram que os/as apreciadores/as de tango dedicam tempo a estudá-lo, a ouvi-lo e a praticá-lo³⁶.

Para melhor entender os “modos de endereçamento” presentes em *Tango* é necessário compreender o objetivo de nossa pesquisa no que concerne à representação dos elementos históricos da dança apresentados na obra. Cabe sublinhar que consoante à perspectiva teórica desta pesquisa, por “representação” entende-se “a produção de significados através da linguagem” (HALL, 1997, p. 16). “A representação, portanto, não seria um reflexo do que vemos. É uma construção que envolve práticas de significação e sistemas simbólicos através dos quais os significados são construídos” (FIGUEIRA, 2002, p. 16).

Sobre esse aspecto, Tomaz Tadeu da Silva afirma que

na análise cultural mais recente, refere-se às formas textuais e visuais através das quais se descrevem os diferentes grupos culturais e suas características. No contexto dos Estatutos Culturais, a análise da representação concentra-se em sua expressão material como “significante”: um texto, uma pintura, um filme, uma fotografia. Pesquisam-se aqui, sobretudo, as conexões no pressuposto de que não existe identidade fora da representação. (2000, p. 97)

Dito isso, esse estudo busca analisar quais são os significados produzidos pela linguagem cinematográfica de Carlos Saura em *Tango*. E para tal, penso ser importante situar o/a leitor/a quanto ao que esse estudo considera por linguagem cinematográfica. Utilizo-me da obra de Luiz Carlos Merten, *Cinema, um zapping de Lumière a Tarantino* (1995), como um tipo de glossário da linguagem cinematográfica que ajudará a compreender como uma obra fílmica é pensada e executada.

O autor define “plano” como o elemento básico da linguagem cinematográfica. É, portanto, com essa definição que inicio meu “glossário”, a fim de facilitar a compreensão da análise posterior de *Tango*. Considerando que as cenas não são filmadas na ordem que ocupam no filme, os planos representam a unidade prática desse quebra-cabeça. “O plano coincide com a tomada, no sentido que possui uma duração limitada” (MERTEN, 1995, p. 11). É apenas no processo de edição que essas tomadas, realizadas com determinado plano,

³⁶ Como fonte de investigação inicial para um mapeamento histórico do tango em Porto Alegre. Para tanto coletei depoimentos de 15 pessoas ligadas ao tango e sempre que perguntava sobre o tango no cinema essas pessoas frequentemente citavam diversos filmes que apresentam a dança. Isso me leva a crer que há certa especificidade relacionada a apreciadores/as de tango. No sentido de que quando uma pessoa gosta e pratica tango, ela normalmente se dedica apenas a esse gênero. Essas entrevistas integram o Projeto Garimpando Memórias, desenvolvido pelo CEME e em breve estarão disponibilizadas na íntegra para consulta.

serão agrupadas e formarão uma sequência. É a distância da câmera do objeto filmado que definirá o plano. Para melhor entendimento das definições de planos cito Merten:

O primeiro plano mostra pouco mais que o rosto: corta o ator no busto. O primeiríssimo plano mostra só o rosto e o “close” mostra somente parte do rosto. O plano americano corta os atores na altura da cintura ou da coxa. O plano médio valoriza mais o cenário e o conjunto de atores, não se fixando em um particularmente (mas também podendo fazê-lo): enquadra os personagens em pé, com uma pequena faixa de espaço acima da cabeça. O plano de conjunto sugere um afastamento maior: mostra um grupo de personagens num ambiente, mas de tal maneira que as figuras podem ser identificadas. No plano geral, o afastamento é maior e os personagens dificilmente conseguem ser identificados, a não ser por detalhe de cor, quando existe, e vestuário (1995, p.11).

Portanto, são os diferentes planos utilizados que fazem com que o filme não seja apenas uma sucessão de fotografias. E, somado a outros elementos técnicos, são eles que “fazem evoluir a história que está sendo contada” (Ibidem, p.7). Aponto a necessidade de apresentar essa breve sinalização referente aos planos para facilitar o entendimento posterior de análise da obra, onde esses elementos serão considerados de forma mais pontual.

Outro conceito importante para entendermos a linguagem cinematográfica é o movimento de câmera ou *travelling*. É a movimentação da câmera que nos permite estabelecer outra relação com a obra observada. Do contrário seria como se estivéssemos assistindo a algo como uma encenação ou teatro filmado. Merten aponta ainda que muito da linguagem do cinema nasce da experimentação dos primeiros cinegrafistas, resultando em efeitos narrativos usados até hoje. Esse movimento “pode ser de aproximação ou afastamento, partindo de um plano geral para um mais próximo ou vice-versa” (Ibidem, p. 11). As diferenças de ângulo também podem dizer sobre o que está sendo filmado. Uma tomada feita de cima para baixo, por exemplo, pode produzir uma sensação de esmagamento ao colocar o/a espectador/a em posição de superioridade ao que está sendo mostrado na tela. O contrário também pode ser utilizado no sentido de exaltar o que está sendo mostrado³⁷.

Conforme já mencionado, o espaço de apreciação de uma obra cinematográfica (como contexto da sala de cinema, ou mesmo o “ritual” empregado para assistir a um filme no conforto do próprio sofá) também contribui para que o/a espectador/a se integre ao que acontece na tela (MERTEN, 1995, p. 8). Também os aspectos técnicos da obra operam nesse sentido. Como a trilha sonora, por exemplo, que é pensada e produzida para reforçar a

³⁷ Esse ângulo foi amplamente utilizado nos filmes e propagandas produzidas pelo regime nazista, produzindo a sensação de superioridade do que estava sendo mostrado.

emoção e o envolvimento do público com o que acontece na tela. E ao reforçar esse envolvimento, organizando “as imagens no inconsciente do público, o cinema impõe conceitos”, participando assim do “processo de educação e aprendizado” (1995, p. 8). Essa ideia ajuda a reforçar o conceito adotado no campo dos Estudos Culturais de artefato pedagógico abordado nesse estudo.

Mas não é apenas a linguagem cinematográfica ou os “modos de endereçamento” que guiarão os caminhos investigativos desse estudo. Baseado na perspectiva teórico-metodológica denominada Cultura Visual que refere às imagens como texto (JENKS,1995; MIRZOEFF, 1999), meu intento é analisar as cenas quanto à composição estrutural e técnica, e sua relação com aspectos históricos e culturais do tango argentino.

Como bem apontado por Gillian Rose, em *Visual Methodologies* (2010), não existe uma forma correta ou incorreta de analisar as imagens; antes, é necessário ter o cuidado de sustentar a análise de determinada obra através do que se apresenta em seu contexto, bem como dos elementos apresentados em sua produção. Considerando essa proposição, procurei ter um olhar crítico sobre as imagens em movimento das quais me utilizo, não as percebendo “apenas como reflexo do contexto, mas como produções culturais que produzem efeitos diferenciados, que vão além do contexto em que foram produzidas” (FABRIS, 2008, p.123).

Ao refletir sobre os procedimentos de análise que serão empregados no estudo, me aproprio das palavras de Goellner ao salientar que “em termos metodológicos, os Estudos Culturais não indicam uma metodologia de pesquisa como a mais apropriada à análise de artefatos culturais ou de registros imagéticos; ao contrário, indicam a pluralidade de possibilidades de análises”. Assim, o “que efetivamente vai definir o melhor instrumento de captação de informação é a questão norteadora que o estudo pretende responder, bem como o aporte teórico que fundamenta a pesquisa” (2010, p.399).

Nessa perspectiva, cada investigação poderá ter uma forma particular de encontrar respostas às suas questões norteadoras, não tendo uma metodologia *à priori*. Entretanto, me aproprio de alguns caminhos indicados por Eli Fabris em *Cinema e Educação: um caminho metodológico* (2008). Seguindo a estrutura metodológica proposta pela autora, foram utilizadas fichas de decupagem que me auxiliaram no processo de análise das representações observadas em *Tango*. Tais fichas de decupagem se ocupam de aspectos como descrição detalhada das cenas bem como aspectos técnicos percebidos, como planos, ângulos e movimentação de câmera utilizados. Destaco ainda trilha sonora e iluminação, além dos aspectos cenográficos e coreográficos como elementos de narração.

Valendo-me ainda do roteiro de análise sugerido por Rosa Maria Bueno Fischer na obra *Televisão e Educação. Fruir e pensar a TV* (2006), abaixo do tópico “Uma proposta de roteiro para análise de produtos televisivos” (p.90), trato de alguns aspectos gerais da obra como uma primeira aproximação de análise na composição do meu texto de dissertação. Nessa seção a autora apresenta “para efeito de exemplificação, um roteiro de análise de materiais de cinema, TV e vídeo” (p.90) que tem utilizado no curso de pedagogia, com intuito de mostrar as possibilidades de análise quando se trabalha com mídias visuais.

O roteiro consiste, portanto, em seis perguntas que direcionam o olhar de quem analisa objetos midiáticos. São elas: 1) Que tipo de programa é esse? 2) Quais os objetivos desse artefato? Quais suas estratégias de veiculação? A quem se endereça? 3) Qual a estrutura básica do programa? 4) Afinal, de que trata esse programa? Quem fala e de que lugar? 5) Com que linguagens se faz esse produto? 6) Que relações fazer entre artefato da mídia e outros problemas, teorias ou temáticas de interesse para a educação?

Salientando a ausência de uma metodologia pré-estabelecida para a análise de filmes, ou imagens em movimento, para usar o termo de Gillian Rose (2010), me valho dos instrumentos analíticos propostos pelas autoras acima citadas. Na tentativa de compor uma metodologia de análise mais apropriada à minha questão norteadora, meu intento é usar como base de análise³⁸ cada uma das questões propostas por Fischer (2006), além de compor fichas de decupagem³⁹ que sigam os modelos propostos por Fabris (2008).

Como visto, os caminhos metodológicos que desenvolvo nesse trabalho seguem uma série de escolhas conceituais e críticas que partem das necessidades associadas ao meu objeto específico. Assim, além de um mapeamento sobre a relação entre tango e cinema e de uma reflexão crítica sobre análise fílmica, se faz agora fundamental a percepção da obra de Carlos Saura e de seu histórico de produção a fim de situarmos precisamente a realização de *Tango*.

³⁸ Quero dizer com isso que me utilizo dos instrumentos metodológicos propostos pelas autoras como primeira aproximação do meu objeto de estudo. De modo que minha análise não tratará de “responder” às questões levantadas pelas autoras, mas de usá-las como “inspiração” para a composição do meu olhar sobre a obra.

³⁹ As fichas de decupagem que utilizo são roteiros que estabeleço ao assistir o filme. Durante o processo de escolha da obra até a fase final de análise a obra foi “revisitada” diversas vezes. Em um primeiro momento assisti ao filme de Saura para me apropriar do objeto e tentar selecionar as cenas sobre as quais debruçaria meu olhar. Após definidas as cenas passei a analisar minuciosamente a composição de cada uma quanto aos elementos técnicos e dramáticos observados. Posteriormente voltei a assistir o filme, em sua totalidade, a fim de perceber qual a relação das cenas escolhidas com o todo da obra, o que me permitiu verificar algumas similaridades entre cenas e o diálogo entre elas. Friso que o processo exige paciência e uma percepção atenta, no intuito de compreender o objeto estudado.

3. O CINEMA DE CARLOS SAURA

Esse capítulo apresenta alguns aspectos biográficos de Carlos Saura e sua relação com outras artes. Discorrerei brevemente sobre a versatilidade de suas obras, especialmente no que concerne à relação com as artes da dança, música, literatura, fotografia e pintura. As obras musicais que compõe a filmografia do cineasta terão uma seção à parte, juntamente com uma breve discussão sobre a linguagem utilizada pelo diretor, bem como alguns elementos recorrentes nas películas musicais de Saura. Por fim, discutirei a estrutura de *Tango* (1998), a fim de localizar o/a leitor/a sobre a obra enquanto aspecto narrativo.

3.1 Notas Biográficas sobre Carlos Saura

Carlos Saura nasceu em 1932 na cidade de Huesca, na Espanha, tendo uma infância marcada por “exílios”. Em virtude da guerra⁴⁰, em um período de aproximadamente cinco anos, Saura estabelece residência em Madri, Valência e Barcelona, até regressar à sua terra natal para morar com a família materna⁴¹, um ambiente opressor que logo o fez voltar para junto de seus pais em Madri.

Em Madri, Carlos Saura ingressa na vida escolar. “Sendo um dos alunos mais aplicados, não tem problemas em tirar notas altas⁴²”. Nascido numa família de artistas – sua mãe era pianista e seu irmão pintor –, aos 17 anos se apaixona pela arte da fotografia e em 1948 monta seu primeiro estúdio na casa onde mora com a família, repleto de câmeras fotográficas e de materiais relacionados. Em 1949, Saura se matricula no curso de engenharia industrial e chega a desenhar e construir protótipos para uma fábrica de motocicletas. Todavia, em 1952, deixa o curso de engenharia com intuito de ingressar no Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), o que faz em 1953.

Em 1957, Saura conclui o curso com ênfase em direção cinematográfica, produzindo a película de curta duração *La tarde del Domingo*, que retrata “la historia de una criada de servir que espera que llegue el domingo y todos sus planes de ir al baile, de salir con su novio

⁴⁰ As informações biográficas mencionadas nessa seção foram retiradas do site oficial do cineasta. Não fica evidente a qual guerra se refere no período de 1935-1942, mas eu suponho que se trate da II Guerra Mundial. <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/vida.htm>. Acesso em 22 de Julho de 2012.

⁴¹ A breve biografia fala das viagens e mudanças em virtude da guerra, mas não torna claro o motivo das mesmas. Assim como o regresso do pequeno Carlos Saura para Huesca, para morar com a família materna.

⁴² <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/vida.htm>. Acesso em 22 de Julho de 2012.

y sus amigas, al llegar el domingo se le iban destruyendo⁴³". Naquele ano, é nomeado professor de Práticas Cênicas no mesmo instituto, carreira que mantém até 1963⁴⁴.

3.2 O Artista Carlos Saura

Seu reconhecimento no cinema começa em 1958, com a premiação do documental *Cuenca* no Festival de São Sebastião⁴⁵. No ano seguinte, roda seu primeiro longa-metragem *Los golfos*, selecionado para representar a Espanha no Festival de Cannes. Desde então, o cineasta tem sido responsável pela direção de mais de 40 películas, boa parte delas indicadas a prêmios em Festivais de Cinema de renome internacional. Além da extensa filmografia do diretor, Saura não abandonou a arte da fotografia, tendo participado de diversas exposições⁴⁶.

As temáticas abordadas em suas obras como as gravuras de Goya, as expressões musicais e coreográficas do flamenco, tango e fado, bem como personagens importantes relacionados a essas artes, comprovam o interesse do cineasta por outras expressões artísticas. Em suas "aspirações literárias" (MORALES, 2011, p. 259), Saura evidencia um vínculo com a arte da literatura, seja pela composição de roteiros originais, pelas bem sucedidas adaptações ou mesmo pelas diversas citações literárias presentes em suas películas⁴⁷. Como aponta Lefere (2011, p.215), "o cinema de Carlos Saura se caracteriza não somente por sua grande capacidade de integração artística, mas por seu forte componente literário".

Percebo a integração de diferentes artes como fundamental à estética saurana⁴⁸, bem como outros elementos que me parecem recorrentes em sua filmografia. Entre esses, destaco a relação entre realidade e ficção e a preocupação de Saura com o tempo e a memória coletiva e individual, aspectos que de certa forma norteiam meu olhar sobre *Tango*.

⁴³ A história de uma criada que espera ansiosamente pelo domingo e todos seus planos de ir ao baile, de sair com seu noivo e suas amigas, que ao chegar o domingo vão sendo destruídos.

⁴⁴ Segundo o próprio Saura, no decorrer de sua trajetória artística ele foi "responsável por mais de 40 películas, 7 filhos, milhares de fotografias, desenhos, discos e escritos e mais de 600 câmeras fotográficas" (2011, p. 293).

⁴⁵ Embora o primeiro curta-metragem relacionado em sua extensa filmografia seja *Flamenco* (1955).

⁴⁶ Entre alguns dos importantes momentos biográficos de Carlos Saura encontram-se sua primeira exposição em 1953, que foi uma colaboração com seu irmão Antônio Saura (Madri, Barcelona, Cuenca, Zaragoza, Santander). Em 1961 inaugura uma exposição fotográfica junto a Ramón Massats na Galeria Juana Mordo.

⁴⁷ Jorge Luis Borges, importante autor argentino do século XX, é um daqueles a quem Saura dá voz por meio de suas obras. Em *Tango*, Saura alude ao autor ao enfatizar as palavras de Borges: "O passado é indestrutível. Cedo ou tarde todas as coisas voltam. E uma das coisas que volta é o projeto de abolir o passado" [1:30:30]

⁴⁸ Apesar de ser um grande cineasta, com mais de 40 filmes produzidos ao longo de sua carreira artística, poucos são os estudiosos e críticos de cinema que se debruçam sobre a obra de Saura. Lefere (2011) comenta que inclusive na Espanha, terra natal do artista, são raras as obras que tratem da filmografia do diretor sob qualquer aspecto, mesmo em livrarias especializadas em cinema. Nesse sentido, foi pertinente o encontro realizado em 2009 na Universidad Libre de Bruselas onde estudiosos da obra de Saura se propuseram a discutir a "larga e extraordinária trajetória de Carlos Saura" (2011, p.10). Alguns dos textos produzidos a partir desse encontro norteiam minha discussão nesse capítulo.

Marianne Bloch-Robin (2011, p. 47), ao destacar alguns temas na obra de Saura, aponta o ato de recordar o passado, entrelaçado à narrativa principal, como recorrente em diversas obras do autor. A personagem do filme analisado por Robin, Juan, de *Dulces Horas* (1981), “escreve uma obra dramática na qual recria cenas de sua infância”. O encontro entre Juan criança e Juan adulto lembra a mesma estrutura apresentada em *Tango* (1998), quando Mario⁴⁹, visita uma escola e relata algumas lembranças de sua idade escolar. Ao passar em frente a uma sala de aula onde a professora chama atenção de um menino chamado Mario, sentado em sua cadeira, podemos sugerir que a personagem de Mario se relaciona então com a memória de seu próprio período escolar.

Não é evidente no filme, se o Mario escolar é apenas uma lembrança do protagonista. Entretanto a recorrência dessa estrutura, onde as personagens parecem se relacionar consigo mesmas em tempo real e em tempo passado – ou com as lembranças de um tempo passado –, evidencia a importância da memória nas narrativas fílmicas de Saura. Nesse sentido, Barroso (2011) aponta que são dois os temas principais na peculiar poética saurana. São eles

la manifestación discursiva de los límites entre la ficción y la realidad, y la fusión trágica entre los espacios de lo ficcional – ensoñado con existencias que simbolizan la vida fuera de la obra... y la autorreferencialidad estilística y biográfica, pues el autor cita sus propios temas y motivos recurrentes, al igual que apela a su misma condición artística y a sus vivencias⁵⁰ (p. 121).

Outros autores também fazem menção a essa auto-referencialidade⁵¹. As alusões frequentes a períodos de guerra e repressão nos levam a crer que Saura traz em suas obras parte de suas memórias. Ainda Lefere (2011, p. 217) sugere que os protagonistas masculinos de Saura não raro têm algum envolvimento com a vida literária ou artística. Professores, tradutores, roteiristas, romancistas e dramaturgos são personagens representados com frequência na obra do cineasta, o que referencia o fato do próprio Saura assinar os roteiros.

Faz parte da estrutura narrativa do cineasta a “ruptura com a ilusão realista” (LEFERE, 2011, p. 218). Através do que Lefere chama de “captura e liberação”, Saura absorve elementos de realidade por meio da ficção e a ficção acaba por tomar um sentido de realidade.

⁴⁹ Protagonista de *Tango*, interpretado pelo ator argentino Miguel Angel Sola.

⁵⁰ A manifestação discursiva dos limites entre a ficção e a realidade, e a fusão trágica entre os espaços do ficcional – somado com existências que simbolizam a vida fora da obra... e a auto-referencialidade estilística e biográfica, pois o autor cita seus próprios temas e motivos recorrentes, assim como apela a sua própria condição artística e a suas vivências.

⁵¹ Amparo Martínez Herranz (2011, p. 247) nos fala sobre a temática da guerra civil e aos desastres da guerra. Robin Lefere (2011, p. 236) aborda os elementos narrativos e artísticos usados pelas personagens sauranas na construção de suas obras/películas/espetáculos. Serge Goriely (2011, p. 145) aborda a teatralidade saurana.

O dicionário teórico e crítico de cinema define os conceitos de “real” e de “realidade”, conceitos que podem auxiliar no entendimento desse ponto. “Real” é definido por “aquilo que existe por si mesmo” enquanto que “realidade corresponde à experiência vivida que o sujeito desse real tem; ela está inteiramente no campo do imaginário” (AUMONT; MARIE, 2006, p.252). Nesse sentido, ao apresentar em sua película importantes momentos históricos da gênese e desenvolvimento do tango, assim como de Buenos Aires, a obra de Saura passa a assumir aquilo que poderíamos chamar de “efeitos de realidade”.

Esse sentido de “realidade” ao qual Lefere se refere diz respeito não apenas ao contexto histórico no qual os filmes são produzidos, mas também aos contextos diversos neles representados. Identifico entre as obras musicais de Saura, propostas de abordagem a alguns elementos históricos relacionados à música e à dança. Em *Fados* (2008), por exemplo, na cena de abertura, entrecortada pelos créditos, um prelúdio anuncia: “Nos agitados princípios do século XIX, quando chegam a Lisboa, à procura de trabalho, milhares de pessoas dos meios rurais, mas também das colônias portuguesas da África e do Brasil, surge o fado nos pátios, nos prostíbulos e nas tabernas” [00:03:17].

Nesse filme, as preocupações artísticas de Saura aludem não apenas ao passado, como também ao presente. Problematizando a história que se “constrói” hoje, a película anuncia que “esse gênero musical chegou até nossos dias na sua forma original, mas dois séculos depois inspira novos olhares sobre si mesmo, das muitas latitudes da lusofonia que o viram nascer” [00:03:30]. Segundo o próprio cineasta, há nas suas obras “uma oportunidade de investigar os espaços, a memória, os tempos⁵²” (1999, digital).

Pietsie Feenstra (2009, p.212) aponta dois elementos centrais da reconstituição da memória: os lugares e as imagens. Utilizando o conceito “teatro da memória”, introduzido por Frances Yeats, a autora propõe a estrutura arquitetural que sugere determinados lugares para determinadas memórias. Destaca ainda os estudos de Pierre Nora⁵³, salientando a importância dos “lugares históricos que representam a memória coletiva, nacional ou cultural” (Ibidem, Idem). Nesse sentido, pensar sobre como os espaços e lugares são representados em *Tango* pode nos auxiliar a entender “aspectos prototípicos da memória” (Ibidem, Idem). Mas como definiríamos esses lugares na película de Saura? Segundo Feenstra,

⁵² Entrevista concedida para o Jornal do Comércio no ano de 1999, durante o Festival Internacional do Rio de Janeiro, publicada em http://www2.uol.com.br/JC/_1999/0910/cc0910a.htm. Acesso em 09 de fevereiro de 2011.

⁵³ Os estudos de Pierre Nora referidos aqui são aqueles publicados em *Entre memória e história – a problemática dos lugares*. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

para responder essa pergunta é necessário distinguir os instrumentos ou meios com os quais se compõem as lembranças. Esses são, na obra referida, os cenários, a dança, a narração interrompida. Uma série de indícios dados pela representação nos dá a informação necessária para saber que a ação se situa na Argentina. Mas, como se trata de um “musical-espetáculo”, o processo de criação do espetáculo se percebe como mais real do que o espetáculo mesmo. No espaço metaficcional também se mostra claro que se trata da Argentina e, mais especificamente, de Buenos Aires. Assim, a história filmada em *Tango*, investiga o regresso ao tempo das origens do gênero, falando da imigração através da história da própria dança. Os cenários constroem o lugar onde se situa a memória e o processo de criação destaca o olhar do presente sobre o passado da Argentina através da dança. O olhar que se sustem é o do presente da produção, em 1998 (2009, p. 212).

Como aponta a autora, os elementos que compõe a própria narrativa são, de alguma forma, responsáveis por construir esses espaços de memória. Em diversas cenas da película vemos projetados sobre os painéis que constituem o espaço da cena, fotografias de Buenos Aires. Além dessas, a imagem que abre a película não coincidentemente capta uma visão panorâmica da região portuária da capital argentina. A estação central⁵⁴, o relógio na torre⁵⁵, de importância histórica inegável, a Avenida 9 de Julho com seu tráfego frequente, são lugares específicos que remetem à paisagem portenha onde se desenrolará a narrativa.

Sobre os espaços da memória representados na película, destaco o cenário que retrata o período ditatorial, por exemplo, com seus carros destroçados em ruas abandonadas. Igualmente, o cenário onde se desenvolve a última cena, alude ao período de intensa imigração no porto de Buenos Aires. Essas cenas, entre outras, provocam “efeitos de verdade”, ao se relacionar com a história de um artefato cultural tão híbrido e fascinante como o tango.

3.3 Os musicais de Saura

A produção saurana de películas do gênero musical, ou de filmes que apresentam “dança e música como componentes primários enquanto a narrativa assume uma posição secundária” (DODDS, 2004, p. 5), tem início nos anos 80 com o filme *Bodas de Sangre* (1981). O primeiro filme de sua conhecida trilogia flamenca, que se complementa com as obras *Carmen* (1983) e *El Amor Brujo* (1986). Diferente dos tradicionais musicais hollywoodianos, os musicais sauranos não se preocupam em musicar as falas das

⁵⁴ Estación Retiro. Estação ferroviária.

⁵⁵ “A torre do relógio, projetada e construída pelos ingleses – como uma réplica do Big Ben – era conhecida por Torre de los ingleses, presenteada aos argentinos pelos anglo-argentinos em ocasião das comemorações do centenário em 1910” (Time Out: Buenos Aires, 2006, p.73)

personagens. De forma que a música e a dança são elementos narrativos que fazem parte da dramaturgia da obra, e requerem do/a espectador/a fazer as relações entre tais linguagens e a narrativa. Alguns autores têm preferido se referir a tais obras como películas coreográficas ao invés de películas musicais, em virtude de o foco narrativo estar mais sobre a dança do que sobre a música.

Esse período inaugura sua relação com o produtor Emiliano Pedra e o coreógrafo Antonio Gades. *Bodas de Sangre* (1981) foi a “versão cinematográfica” do balé pré-existente de Gades, inspirado na obra de Federico Garcia Lorca⁵⁶. Nesse sentido a película não é a adaptação de uma obra literária, senão a “repetição fictícia de um balé” (LEFERE, 2011, p.225). A narrativa da obra nos permite, enquanto/a espectador/aes, participar do processo de preparação do espetáculo e presenciar os bastidores da obra, o que fica implícito no “jogo entre as bruscas passagens da ficção (representada) e a realidade (ficcional)” (Ibidem, Idem).

No que concerne a *Carmen* (1983), a película também não é considerada adaptação de obra literária apesar de ter sido inspirada no romance de Mérimée⁵⁷ e no libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy para a ópera de Bizet⁵⁸. A estrutura narrativa da película, semelhante à primeira obra da trilogia, também foi composta por “jogos entre ficção e realidade” ao filmar os preparativos de um espetáculo de flamenco. A história de *Carmen* é vivida pela personagem na “história real” (dentro da ficção).

El amor brujo (1986) também tem Carlos Saura por roteirista, apesar de ter como fonte original o libreto de Gregório Martínez Sierra⁵⁹. O libreto narra a lenda do amante morto que reaparece como fantasma sempre que outro tenta ocupar seu lugar. O balé da Andaluzia se desenvolve numa atmosfera de presságios e bruxarias, imbuído do espírito rítmico,

⁵⁶ Poeta e dramaturgo espanhol.

⁵⁷ “Romance do escritor francês Prosper Mérimée (1803-1870) serviu de argumento para Georges Bizet (1838-1875) criar a ópera *Carmem*, uma das mais populares de todos os tempos. Sofisticado em sua forma narrativa, o trágico romance ambientado em Sevilha, na Espanha, entre Dom José e a cigana *Carmem*” http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=636453&ID=649155.

Acesso em 01 de Agosto de 2012

⁵⁸ “*Carmen*, composta por Georges Bizet (1838-1875), estreou na Ópera Cômica de Paris em 3 de março de 1875, Bizet foi um dos líderes de uma nova geração de compositores franceses e *Carmen* foi o auge de sua carreira. O libreto, de autoria de Henri Meilhac e Ludovic Halevy, e adaptado de um conto de Prosper Mérimé, pareceu escandaloso para muitos que assistiram à ópera. Celestine Galli-Marie (1840-1906), que fez o papel de *Carmen*, apresentou um vigoroso desempenho que seduziu a alguns, porém indignou a outros na plateia. Bizet, que declaradamente compôs a melodia de “O Amor é um Pássaro Rebelde”, com o ritmo da *habanera* e a imagem dos quadris de *Carmen* (conforme descrito por Mérimée) em mente, defendeu vigorosamente o papel e o desempenho de Galli-Marie”.(Biblioteca Mundial Digital) <http://www.wdl.org/pt/item/2699/> Acesso em 01 de Agosto de 2012

⁵⁹ *El Amor Brujo* foi uma ópera escrita sob encomenda, e em homenagem a mais famosa dançarina de flamenco da época, Pastora Império (1889-1979). A ideia de musicar o libreto de Martínez Sierra (1881-1947) partiu do próprio de Falla, que se encantou com o estilo depois de ouvir a mãe da dançarina cantar árias ciganas antigas. A primeira audição deste balé deu-se em 1915, no Teatro Lara de Madrid e foi um fracasso. Porém, o sucesso viria anos mais tarde, em 1928, em Paris.

melódico e arraigado, à terra do povo cigano. Ao trocarem o primeiro beijo de amor, a cigana Candela e o jovem Carmelo desfazem o encanto maléfico. Como nas obras que a antecedem, a estrutura narrativa da película tem caráter metaficcional, característica recorrente nos musicais sauranos.

Percebo como um dos aspectos recorrentes nas obras da trilogia a construção do roteiro a partir de uma idéia prévia. Seja a recriação de um balé por meio da linguagem cinematográfica ou mesmo a inspiração de libretos compostos para óperas já existentes. Além disso, as obras da trilogia seguem uma linha narrativa muito semelhante no sentido de apresentarem uma meta-ficção ou a filmagem da produção de um espetáculo de dança.

Para Barroso (2011, p.118), nessa fase criativa de Saura o cineasta emprega “fórmulas discursivas que permitam utilizar as peculiaridades enunciativas do flamenco, conforme seu inerente caráter trágico para construir películas, ou contar histórias cinematograficamente”. A partir de então a força dramática da dança flamenca, como ocorre posteriormente com o tango, confere aos musicais sauranos em “caráter trágico inerente” (Ibidem, Idem).

Numa obra mais recente, *Salomé* (2002), também o roteiro é construído a partir de um mito. Nesse caso a inspiração vem da personagem bíblica na figura de Salomé, o que fica evidente no início da película por uma voz em *off* que anuncia: “Dizem os evangelhos...” Entretanto, Lefere (2011, p.227) sugere que a narrativa compõe uma interpretação do mito segundo diversos textos literários, sem que se pudesse assinalar apenas um como referência. Apresentando coreografia de José Antonio e Aída Gómez, o filme também tem como eixo narrativo a concepção, os bastidores e a apresentação de um espetáculo.

Nas demais obras musicais ou coreográficas de Saura, as referências literárias se limitam a citações de autores caros ao cineasta, como as citações de Borges em *Tango*, por exemplo. Por outro lado, em algumas dessas obras, não há uma linha narrativa evidente, como em *Fados* (2002) ou *Flamenco, Flamenco* (2010), onde inexistem uma história ou personagem que costure a narrativa. Nesse caso, poderíamos afirmar que a própria dança e a música seriam as próprias personagens. É apenas por meio desses elementos musicais e coreográficos que podemos dar sentido ao que vemos. Percebo nesse caso uma maior preocupação com os aspectos históricos e culturais das danças apresentadas. No que concerne à estética dos musicais posteriores à trilogia flamenca, ela é muito semelhante àquela empregada em *Tango*, sobre a qual discorro na seção que segue.

3.3.1 O Tango de Saura

Nesta seção, apresento meus primeiros apontamentos sobre *Tango* (1998). Trago um resumo da obra a fim de localizar o/a leitor/a sobre meu olhar sobre o musical de Saura, além de destacar alguns elementos técnicos e narrativos da película que não serão aprofundados nos capítulos posteriores de análise. Para tanto, inicio com as palavras do site oficial do cineasta, sobre o que se trata a obra, no que penso ser a visão do próprio Saura, ou ao menos palavras com as quais ele esteve de acordo, sobre a obra e sobre a figura do cineasta Carlos Saura.

Tango nos apresenta, na figura de Mario Suarez (Miguel Àngel Sola), “un director argentino obsesionado con filmar la película definitiva sobre el tango⁶⁰”. É curiosa que seja essa a sentença que abre a sinopse, visto que o cineasta é frequentemente descrito por estudiosos do cinema como obsessivo em suas produções. Questiono, a partir dessa informação, se o tal “diretor obsessivo” por filmar uma película definitiva sobre o tango não seria o próprio Carlos Saura. Em diversos momentos da película é visível a identificação do protagonista com o diretor, e esses elementos me fazem traçar um primeiro olhar sobre a obra.

Tango (1998) é o sexto filme musical dirigido por Carlos Saura e o primeiro no qual ele utiliza outra dança como foco que não o flamenco. Indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1999 e ganhador de diversos prêmios em festivais renomados⁶¹, o filme é uma obra primorosa sobre a história do tango. De estrutura multicortada, o filme pode ser comparado a um mosaico onde várias peças de diferentes tonalidades compõem o todo.

Os diversos prêmios ao qual foi indicado sugerem a preocupação artística quanto à linguagem técnica e coreográfica no desenvolvimento da narrativa. Percebo em *Tango* um louvor à música e à dança portenha. Entretanto, segundo palavras do próprio Saura, “en Argentina... hay a quienes les parece una blasfemia que un español se atreva con temas tan

⁶⁰ Um diretor argentino obcecado em filmar a película definitiva sobre tango (tradução livre). Fragmento retirado da sinopse da obra em <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/peli-tango.htm>. Acesso em 22 de julho de 2012.

⁶¹ Os prêmios e indicações são referentes ao ano de 1999. Para maiores informações acessar o link festivais na página oficial de Carlos Saura em <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/peli-tango.htm>. Grande Prêmio Técnico do Festival de Cannes. Fotografia (Vittorio Storaro) Premios Goya. Melhor trilha sonora (Carlos Faruelo, Alfonso Pino e Jorge Stravropoulos). Indicado para ganhador do prêmio Goya de melhor Fotografia (Vittorio Storaro) Indicado como melhor filme estrangeiro ao Globo de Ouro Ganhador do Prêmio de melhor fotografia do Sindicato Nacional de Jornalistas da Itália (Vittorio Storaro) Ganhador do Prêmio de melhor filme estrangeiro pela San Diego Film Critics Society Ganhador do Prêmio da Associação de Críticos da Argentina. Indicada ao Condor de Prata por melhor Direção Artística/Cenografia (Emilio Basaldúa), Melhor diretor (Carlos Saura), Melhor Edição (Julia Juániz), Melhor filme, Melhor música (Lalo Schifrin), Melhor atriz revelação (Mía Maestro) Ganhador do Prêmio da Associação de Críticos da Argentina. Condor de melhor fotografia (Vittorio Storaro)

‘nacionales⁶²’ (2011, p. 292), Penso que a obra apresenta na sua multiplicidade e hibridismo artístico alguma semelhança com a pluralidade responsável pela gênese da dança sobre a qual discorre. E é justamente por esse aspecto plural no modo de apresentar a história do próprio tango que a película foi escolhida para ser o objeto de análise desse estudo.

Em entrevista ao *Jornal do Comércio*⁶³ durante o Festival Internacional do Rio de Janeiro em 1999, onde apresentou *Tango*, Saura destaca que a película, “de alguma maneira, é a conclusão de uma série de propostas relacionadas à cenografia, iluminação, estruturação do filme e da narrativa. Para mim, ele representa um avanço sobre o trabalho que vinha desenvolvendo” (1999, DIGITAL). Visto que os capítulos de análise objetivarão apenas quatro momentos históricos representados na película, destaco alguns elementos narrativos perceptíveis na estrutura da película que não serão compreendidos no exercício analítico.

O set de filmagem de *Tango* pode ser percebido como um grande estúdio onde os diversos cenários coexistem. A cenografia⁶⁴ da película parece seguir um padrão e consiste na utilização de painéis brancos⁶⁵ que posteriormente serão modificados de acordo com a necessidade da narrativa por meio da luz ou de projeção de imagens de Buenos Aires⁶⁶. A maior parte das cenas ocorre em espaços delimitados por painéis ou espelhos.

Um dos recursos mais evidentes no que tange ao desdobramento da imagem, conforme aponta Barroso, é o uso de “projeções e retro-projeções abismais, que, imitando o efeito óptico resultante do enfrentamento de espelhos multiplicam a imagem em cena... no sentido de manipular o tempo” (2011, p.121). Os espelhos atendem a uma necessidade narrativa que será abordada no capítulo seguinte. A utilização de elementos de cenário é escassa, exceto na cena imaginada pelo protagonista, que representa um cabaré em meados dos anos 1920 e nas cenas que mostram o estudo de composição dos cenários da ditadura e da imigração, onde observamos roteiros, livros, maquetes, desenhos e outros materiais.

Também o cenário utilizado na filmagem do conjunto de cenas referentes à ditadura apresenta outros elementos cenográficos, que remetem às noções de destruição e de abandono, comumente relacionadas ao período. A última cena deste “conjunto” remete a um

⁶² Na Argentina há quem considere uma blasfêmia que um espanhol se atreva com temas tão nacionais.

⁶³ Entrevista disponível em http://www2.uol.com.br/JC/_1999/0910/cc0910a.htm. Acesso em 09 de fevereiro de 2011

⁶⁴ Segundo Dicionário Teórico e Crítico de cinema (2006) a cenografia pode ser percebida como “a maneira pela qual são representados os lugares”.

⁶⁵ Exceto as cenas que não são parte da película em produção. Como as cenas iniciais que se passam no apartamento de Mario, a milonga onde conversa com os produtores, a escola que visita com o coreógrafo onde observa jovens dançando tango e o restaurante onde encontra-se com Elena.

⁶⁶ A cenografia composta por painéis trabalhados com iluminação ou com a projeção de imagens é recorrente nas obras musicais de Saura.

ambiente militar, tendo como limitadores do espaço cênico paredes de tijolos que parece pertencer ao próprio estúdio onde se realiza a filmagem.

No que concerne à iluminação empregada na película, Vitorio Storaro, diretor de fotografia, aponta que "cada color emite una específica longitud de onda de energía que el espectador es capaz de percibir del mismo modo que percibe las emociones. El color no es algo que solamente se ve, es algo que se siente⁶⁷". Nesse sentido o que nos é proposto na película é uma "viagem no tempo através da cor", que possamos acompanhar o protagonista desde a "luminosidade que o rodeia até a obscuridade interior" [00:15:42].

Storaro usa uma progressão de cores (violeta, índigo, amarelo, laranja e vermelho) como uma "poética lumínica y cromática... baseada em la herencias de las simbologias occidentales desde um punto de vista psicoanalítico" (BARROSO, 2011, p. 119). Nesse sentido podemos perceber a intenção do diretor de fotografia em provocar sentimentos e não apenas imagens a partir do que se vê. Considerando o ponto de vista psicanalítico das cores, podemos sugerir que as utilizadas por Storaro provocam diferentes sentimentos e sensações no/a espectador/a. Nesse sentido, o capítulo seguinte, que tratará de analisar os aspectos históricos do tango na película, apresentará como aspectos técnicos fundamentais à narração da obra a iluminação empregada nas cenas.

Saura argumenta que enquanto fotógrafo, frequentemente se confrontava com o desejo de trabalhar não apenas com branco e preto, mas buscava abordar o simbolismo da cor (2011, p.290). É visível que, para o cineasta, a fotografia é tão importante quanto a trilha sonora em uma película, e suas obras são frequentemente premiadas por esse aspecto técnico, em especial pelo inovador estilo de Vitorio Storaro.

A estrutura da narrativa saurana é caracterizada por sua não linearidade e pelo desordenamento das sequências. Para exemplificar, menciono a cena da imigração, ou como o próprio diretor/personagem se refere, o "balé da imigração". Pensando de forma historicamente linear, a cena deveria ser apresentada no início da película, porque todos os períodos históricos retratados só foram possíveis porque houve primeiramente a imigração. Entretanto, na narrativa de Saura a cena é escolhida para encerrar a película.

Quanto aos múltiplos enredos, destaco que uma das linhas dramáticas que estruturam o filme é o momento vivido pela personagem de Mario. O protagonista, que está no início da produção de uma película, vive os efeitos de uma recente separação amorosa.

⁶⁷ Cada cor emite um comprimento de onda específico que o espectador é capaz de perceber do mesmo modo que percebe as emoções. A cor não é algo que apenas se vê, mas é algo que se sente. Fragmento retirado de <http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/saura/vida.htm>. Acesso em 22 de Julho de 2012.

Sendo a ex-mulher, Laura (Cecilia Narova), uma bailarina que faz parte do elenco da película, “el proceso de preparación del filme es árduo⁶⁸”. Nesse sentido, a narrativa de *Tango* “ficcionaliza” os dramas de um homem abandonado pela mulher, que o deixou devido a um novo interesse romântico (Carlos Rivarola). Mario inicia então um romance com outra bailarina, Elena (Mia Maestro), tendo por complicador o fato de ela ser amante de um dos produtores da película, o opressivo Angel Larroca (Juan Luis Galiardo). Se Mario foi abandonado por Laura, Larroca é abandonado por Elena, duplicando os jogos de traição e ciúme, comumente associados ao tango argentino.

A estrutura melodramática que propõe “acontecimentos violentos e assassinatos”, além da figura feminina inocente “perseguida por uma força que a oprime” (AUMONT; MARIE, 2006, p.184), se evidencia na cena que representa os “duelos criolos”, bem como na cena subsequente [00:49:36 – 00:57:36]. Um dos bailarinos do duelo, Junior, identificado na película como capataz de Larroca, veste-se de preto e vermelho “con una función simbólica que ya solo puede anticipar el desenlace funesto⁶⁹” (BARROSO, 2011, p. 128).

De um primeiro plano até um plano detalhe do olho esquerdo de Mario, se sobrepõe um primeiro plano da câmera cinematográfica, “cuyo eje óptico coincide con el de la mirada espectadora, lo qual reduce la distancia comunicativa entre lo relato y quien lo recibe, a la vez que simboliza el estrechamiento de los limites ficción-realidad⁷⁰” (Ibidem, Idem). O espaço limitado por espelhos é cenário para um tango dançado a três: Laura, seu amante e Elena.

O “relato dançado” é uma alusão ao “trágico amor impossível que conduz a destruição” (Ibidem, p. 129). Antes da dança, Laura, percebendo o interesse de Mario por Elena ao dar à bailarina um papel de destaque na obra apesar de sua pouca experiência, alerta o protagonista sobre o caráter violento e perigoso de Larroca, “padrinho” e amante de Elena. Essa linha dramaturgica que unifica a obra – como reflete o protagonista em algum momento da película – é parte da estrutura melodramática proposta por Saura no roteiro. Além dessa, penso que uma das linhas narrativas mais importantes de *Tango* são os elementos históricos apresentados na película.

Ao lado do intento de produzir uma película “definitiva” sobre o tango, a obra registra alguns importantes momentos históricos de Buenos Aires, contados por meio do tango. Ainda, podemos perceber a obra como um registro da história do próprio tango, para além do

⁶⁸ O processo de preparação do filme é árduo.

⁶⁹ Com uma função simbólica que só pode antecipar o desfecho funesto.

⁷⁰ Cujo eixo óptico coincide com o olhar do/a espectador/ao/a espectador/ao/a espectador/a, o qual reduz a distância comunicativa entre o relato e quem o recebe, uma vez que simboliza o estreitamento entre os limites ficção-realidade.

enredo de interesse romântico do protagonista. Pensando sob esse aspecto – uma obra de ficção que apresenta momentos históricos de um artefato cultural como o tango, ou de um local geográfico como Buenos Aires – suponho a possibilidade de interpretar *Tango* como um registro de memória. É, portanto, sob esse viés que lanço meu olhar sobre a obra.

O filme de Saura inicia com uma tomada panorâmica do porto de Buenos Aires, a única tomada externa da película. Somos então conduzidos ao apartamento de Mario, que lê o roteiro de uma obra chamada “Tango”. Por meio de um plano subjetivo⁷¹, o/a espectador/a é colocado diretamente no lugar da personagem – ou no lugar do próprio cineasta – e nos damos conta que aquele roteiro que estamos vendo é o roteiro da própria película a que assistimos, como um filme dentro do filme, numa meta-narrativa que nos fala sobre o processo de criação de uma obra ficcional sobre o tango argentino.

Esse início localiza o/a espectador/a para o local onde se passa a história, Buenos Aires. Percebemos já nos primeiros minutos que se trata de um filme dentro do filme. Ao termos acesso ao roteiro da película, vemos no *storyboard*⁷² a cena que acabamos de assistir, uma visão panorâmica do amanhecer de um dia de inverno portenho. Teremos em breve o primeiro “ponto alto” da película “em termo de dramaticidade” (FISCHER, 2006, p.98).

Deitado em sua cama, Mario vê a ex-mulher Laura dançando um tango com o atual amante. Um plano geral nos mostra o casal que dança um tango sob um painel branco e a silhueta de Mario começa a aparecer como uma sombra por trás do cenário. Por meio de uma sobreposição de imagens, vemos novamente Mario, pensativo em um close. Retornamos ao estúdio e dessa vez Mario visivelmente ocupa parte da cena, não mais como uma sombra.

A iluminação se intensifica gradualmente até atingir um intenso vermelho. Mario tomado de ciúme ao perceber a paixão revelada pelos amantes desfere golpes em Laura com um punhal [00:06:07-00:08:50]. A cena se desenvolve no imaginário do protagonista, mas apresenta uma das mais recorrentes leituras do tango: traição, ciúme e vingança. Como um prenúncio imaginativo, a personagem nos apresenta a linha dramática que irá unificar o espetáculo. Uma separação, uma nova paixão, um “triângulo” amoroso que pode levar a algo desastroso, que terá seu desfecho na cena final da película, o balé da imigração.

Saura sugere em *Tango* que as atuações do tango no cinema constituem parte importante de sua história. Faz isso ao aludir a trechos de títulos clássicos do tango no

⁷¹ No plano subjetivo, “a mobilidade da câmera e o caráter centralizado do que ela mostra fizeram com que ela fosse frequentemente, comparada com um olho no exercício do olhar... Essa visão pode ser a do cineasta” em uma tentativa de tornar explícito o subjetivo (Aumont & Marie, 2006, p. 279)

⁷² *Storyboard* é a versão do roteiro composto por meio de imagens que sugerem uma possível linguagem cinematográfica de planos e movimentação de câmera.

cinema, a canções específicas e a importantes intérpretes do gênero. Vemos Gardel em *Melodia de Arrabal* (1932) rodando do “cinematógrafo” [00:28:58], enquanto conversam Mario e dois personagens que trabalham na execução do espetáculo. As personagens fazem ainda referência a *¡Tango!* (1933) de Luiz Moglia Barth, em especial nas figuras de Tita Merello, Libertad Lamarque, Azucena Maizani e Simone [00:29:37]. Ainda Tita Merello em *Mercado de Abasto* (1954) faz parte das referências fílmicas [00:48:40].

Períodos históricos importantes, como os duelos *criollos*, o tango dançado entre homens nas ruas portenhas e entre mulheres nos cabarés da década de 1920, compõe a narrativa de *Tango*. Outro ponto importante no que diz respeito à dramaticidade é a sequência de cenas que compõe o período da ditadura militar argentina. Seguido pelo discurso do esquecimento por parte dos produtores/personagens. “Não me parece necessário. Vamos confundir o espectador. Até agora mostramos charmosas mulheres, belas músicas de tango. Nessa cena se transpira medo, ansiedade. Não me parece a linha mais apropriada para um musical” [01:29:58-01:30:20]. Essas são as impressões de uma das produtoras/personagem da película, que reflete muito sobre o olhar a respeito da ditadura argentina em 1997. Tais cenas receberão maior detalhamento nos capítulos de análise que seguem.

Em vista desse enredo, a narrativa que nos conta a história de *Tango*, pode ser definida como metaficcional: um filme sobre a produção de um filme que trata da produção de um filme. Estruturalmente, se diferencia das recentes obras do cineasta por incluir o elemento “melodramático que resta fluidez a la puesta en escena, en cualquier caso la más ostentosa y esteticista de las ideadas por su autor en un musical⁷³” (SAURA, 2010, DIGITAL).

De acordo com Barroso, a poética fílmica pode ser lida como “la manifestación discursiva de los limites entre la ficción y la realidad” (2011, p. 121), sobretudo em cenas como a inicial, que nos mostra o roteiro de *Tango*, ou ainda os ensaios coreográficos e musicais apresentados na obra. Um dos artifícios metafissionais de Saura em *Tango* é o uso da própria câmera como personagem da narrativa. Ao filmar a si mesma no espelho, ao duplicar a imagem – olho do/a espectador/a, olho do diretor – diante do reflexo especular, a câmera fragiliza e questiona os limites entre realidade e ficção.

Como visto, os musicais de Saura se preocupam em mostrar o processo de criação de um filme/espetáculo. Enquanto espectadores/as desse processo, frequentemente assumimos o papel do próprio diretor em suas conversas com artistas, músicos, bailarinos, agentes de

⁷³ Melodramático que traz fluidez ao Romeiro, em qualquer caso é a mais estética e ostentosa das obras musicais dirigidas pelo autor. Retirado de <http://josbiarbi.blogspot.com/2010/11/carlos-saura-articulo-biografico.html>. Acesso em 08 de Março de 2012.

produção, cenógrafos, iluminadores e coreógrafos. É como se tivéssemos acesso não apenas ao produto final, mas também aos bastidores e aos objetivos do diretor na própria obra. Essa proximidade borra os limites entre ficção e realidade e mesmo entre criador e espectador. Como aponta Pietsie Feenstra, “como se trata de um “musical-espetáculo”, o processo de criação do espetáculo se percebe como mais real do que o espetáculo mesmo” (2009, p.212).

Há em *Tango* uma cena que sublinha esse fator. Mario encontra-se no estúdio de gravações e “conversa” consigo mesmo sobre a linha dramática do espetáculo. As reflexões da personagem são instigadas pela voz em *off* da própria personagem [1:04:37].

[*off*] Está tudo errado. Te deixaste levar pela intuição. Mas só intuição não basta, tu sabes disso. É necessário disciplina. Qual a linha dramática que unifica tudo isso?... A mulher o deixa por outro homem. Ele se deprime. Mas surge outra mulher, uma bailarina, mais jovem.

- Claro

[*off*] Ele se apaixona.

- Se apaixona?

[*off*] Se apaixona ou será uma tábua de salvação?

- Se apaixona.

[*off*] E ela, se apaixona também?

- Se apaixona, mas o usa.

[*off*] Ele vai atrás dela e se desespera se não a encontra. Ela é tudo pra ele, mas ela se esconde, foge. Para ela é tudo uma brincadeira. Ele não tem mais tempo para brincar.

- Não, não tem.

[*off*] E o que faz a outra mulher?

- Volta. Te amo, te adoro, preciso de ti. Quanta tolice... A história se repete outra vez. Não será possível contar a história de outra maneira? Ah, inspiração onde estás?... E o que é inspiração, senão trabalho, trabalho, trabalho.

Percebemos no “solilóquio” a relevância de uma linha narrativa que costure os elementos históricos que são representados na película. A cena externa a preocupação de Mario – ou do próprio Saura? – em construir uma linha narrativa que possa ser percebida como verossímil. Poderíamos também perceber a cena como um diálogo, visto que a personagem de Mario responde às questões feitas por sua própria voz em *off*. Penso que essa cena nos remete mais uma vez à questão da auto-referencialidade mencionada anteriormente, visto a personagem de Mario se confundir com o diretor Carlos Saura. Nesse sentido percebo tal diálogo como outro elemento que parece falsear o limite entre o “real” e o “ficcional”.

A alusão autobiográfica de Mario como uma personagem inspirada pelas memórias de Saura é coerente se pensarmos que tanto a personagem como o próprio cineasta passaram por

um período de exílio e têm suas vidas marcadas por ditaduras opressivas. Ambos poderiam falar do retorno a uma terra natal cinza e triste, marcada pela brutalidade e violência.

No que consiste à postura artística, temos também na personagem de Mario alguém que não ‘corrompe’ sua arte em função da potencialidade comercial da obra, mas se mantém firme aos seus ideais estéticos e técnicos. O que é exemplificado na cena que tem por cenário uma milonga⁷⁴ portenha. Nela, um dos financiadores pede a Mario que “não complique as coisas. Hoje em dia para atrair público temos que apresentar coisas simples, porque a televisão oferece tudo mastigado. As pessoas querem diversão. Sem moralismos, sem política, nada que as faça pensar. Simples e eficaz. Quanto mais simples melhor”. Ao que Mario responde: “se não gostarem do que faço, podem me dispensar” [00:16:00 – 00:18:00] .

O diálogo descrito pode sugerir a “lealdade” de Saura aos seus próprios conceitos artísticos, mesmo quando é censurado por críticos de cinema⁷⁵. No caso de *Tango*, esse aspecto se faz presente na menção às palavras de Borges (El pasado es indestructible. Tarde o temprano, vuelven las cosas, y una de las cosas que vuelve es el proyecto de abolir el pasado [01:30:26]), ou ainda na rememoração dos horrores retratados nas gravuras de Goya (*Desastres de la Guerra*). Sobretudo, penso que Mario, assim como Saura, é alguém que reconhece na dança o potencial dramático para contar suas histórias.

Sobre o contraponto temático e estilístico da sequência coreográfica que evoca a época da ditadura, Saura reafirma o que nos deixa saber a película, que os “torturadores utilizavam tangos a todo volume para dissimular os gritos dos torturados”. Essa lembrança sugere a ele o quanto seria “oportuno recordar a repressão” para então fazer um “balé sobre a violência e a guerra” (2011, p. 291). Como importante elemento narrativo, a dança é utilizada como um meio de contar a história. Na dramaturgia construída pela dança⁷⁶ se intensificam os sentimentos provocados pela iluminação ou pela própria linguagem cinematográfica⁷⁷.

Vimos nesse capítulo alguns aspectos biográficos e artísticos do cineasta espanhol, bem como uma discussão sobre alguns elementos recorrentes nas suas obras fílmicas. Após caracterizar suas películas musicais, localizei *Tango* em sua extensa filmografia e destaquei

⁷⁴ Milonga é a denominação dos bailes típicos de tango. O cenário do filme onde se passa a cena, La confiteria Ideal, é um local dos mais tradicionais para a prática de tango em Buenos Aires.

⁷⁵ Como narrado por Robin Lefere na apresentação de *Carlos Saura: Una Trayectoria Ejemplar* (2011)

⁷⁶ O último capítulo irá discutir como se constrói uma dramaturgia a partir do corpo em movimento e da dança.

⁷⁷ Segundo Luiz Carlos Merten (1995) é a linguagem cinematográfica, ou seja, planos e movimentação de câmera, bem com a edição das imagens, que provoca sensações e sentimentos nos espectadores. É a movimentação da câmera que nos permite estabelecer outra relação com a obra observada, além de apenas observar uma sucessão de fotos em movimento. “Outros fatores contribuem para isso, como a música que acompanha as cenas e intensifica as emoções do público” (p.8).

alguns elementos técnicos e narrativos que compõe a película. Esse capítulo serviu como um guia introdutório de *Tango*, buscando discorrer sobre a obra em um panorama mais amplo. Na tentativa de informar o/a leitor/a sobre sua estrutura narrativa e melodramática, descrevi brevemente algumas cenas que não serão analisadas posteriormente.

Destaco nesse momento que meu olhar sobre a película se foca especialmente sobre os momentos históricos representados por Saura. São esses o período de imigração e de consequente gênese do tango. Os anos iniciais do desenvolvimento da dança desde sua prática entre homens nas ruas portenhas e sua execução nas ante-salas dos bordéis *arrabaleros*. Por fim, o período da repressão e ditadura militar retratado por Saura. Essas cenas serão analisadas conforme sua composição técnica (cenário, figurino, iluminação, trilha sonora, planos e movimentação de câmera) e coreográfica (dramaturgia da dança), visando perceber como as linguagens cinematográficas e corporais nos falam sobre a/uma história do tango.

4. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO AGENTE NARRADOR DA HISTÓRIA

Esse capítulo tratará de quatro momentos, ou aspectos históricos relacionados ao tango-dança representados em *Tango*. Início meu movimento de análise com a sequência que retrata o período de imigração, que teve uma relação direta com dois aspectos culturais e históricos do tango que serão analisados na primeira seção desse capítulo. São eles o tango dançado entre homens nas ruas portenhas e o tango dançado entre mulheres no ambiente que denomino de “prostibulário”. Tais momentos históricos do tango são retratados na película de Saura em cenas específicas, constituindo as seções 2 e 3 de análise. Por fim, descrevo e analiso a sequência que compõe o período da ditadura militar argentina, representado na obra.

A metodologia de análise consiste em descrever os elementos técnicos que compõem a cena – como cenário, iluminação, figurino, trilha sonora –, além da linguagem cinematográfica empregada – planos, ângulos, movimentação de câmera –, na tentativa de perceber como essas são utilizadas para contar *uma* história. Evidencio ainda quais momentos ou elementos históricos as cenas representam e quais os efeitos de verdade produzidos pela composição de elementos técnicos e linguagem cinematográfica.

4.1 A imigração e a gênese do Tango Argentino

Os milhões de imigrantes que chegaram à Buenos Aires em menos de cem anos não apenas formaram o povo argentino conhecido por seu ressentimento e tristeza, mas também foram os principais responsáveis pelo fenômeno mais original da região do Rio da Prata: o Tango
Ernesto Sábato

Aos 36 minutos da película, presenciamos o estudo para a composição da sequência⁷⁸ da imigração em sua relação com o tango. Em uma conversa com os demais produtores do espetáculo, a personagem Mario⁷⁹ nos apresenta seu olhar sobre a chegada dos imigrantes em terra portenha. Os aspectos técnicos indicados na cena nos auxiliam a compor o quadro de tal

⁷⁸ Trato por sequência porque a narrativa apresenta o aspecto histórico da imigração em mais de uma cena. Considero, nesse sentido que um conjunto de cenas irá representar o período narrado por Saura, tendo início na cena que nos mostra um tipo de estudo técnico. Ou seja, a conversa da personagem de Mario/diretor com outros diretores artísticos que são igualmente responsáveis pela criação das cenas.

⁷⁹ Mario, interpretado por Miguel Àngel Sola, é o protagonista de *Tango*. Diretor da película em construção da qual se trata o filme. Recém abandonado pela mulher (Laura) encontra em uma bailarina mais jovem (Elena) um novo romance.

momento histórico que concluirá a narrativa de Carlos Saura (Fig. 01). A concepção da cena, ou do balé da imigração como é referenciada pela personagem do coreógrafo, fica evidente através das falas que compõem a cena conforme segue.

O cenário é elevado para que quando os imigrantes entrem não sejam imediatamente vistos. A única coisa que vemos a esse ponto é o céu e o horizonte. Desponta o amanhecer. E à medida que avançam, começamos a ver a silhueta daqueles que surgem. Famílias inteiras, homens, mulheres, crianças, jovens, velhos. Vestidos como no início do século. Chegam carregando seus poucos pertences, malas e trouxas. Talvez um homem trazendo seu filho nas costas. Um plano fixo do cenário inteiro. De pano de fundo um “mural rosco”. As imagens mudariam conforme a iluminação. Em primeiro ou em segundo plano. A luz pode mudar durante toda a cena do amanhecer ao anoitecer. A luz vem a simbolizar a imigração através do tempo. A música que envolve a cena, um tango [00:36:05 – 00:37:54].

Seguindo uma ordem cronológica, opto por destacar essa cena como meu primeiro “movimento” de análise, visto ser o mais antigo episódio histórico relacionado à gênese do tango narrado na película. Percebo esse episódio da imigração como uma sequência de cinco cenas que provocam no/a espectador/a um sentido de progressão. O cenário permanece o mesmo em todas as cenas. Em uma estrutura que se assemelha a uma rampa em declive, fazendo o/a espectador/a olhar em um ângulo ascendente para as personagens, conforme nos mostra a figura 01. A imagem remete às rampas de acesso entre os navios e o porto, entre o incerto e a possibilidade, a última ponte entre a terra natal e a terra “prometida” (Fig. 02). Portanto, percebo a cena como a literal chegada dos imigrantes ao porto de Buenos Aires.

A primeira cena da sequência inicia em *blackout*, os primeiros acordes de *Va Pensiero*, da ópera de Giuseppe Verdi⁸⁰ prenunciam o que há de vir [01:33:30]. O conhecido hino de esperança dos italianos sugere o início de uma nova vida para muitas daquelas pessoas. A câmera fixa em um plano geral nos apresenta uma projeção, como plano de fundo, composta pelo nascer do sol e pela lua, figurada no céu em pontos opostos da tela. A iluminação não nos permite ver as faces dessas pessoas, mas apenas suas silhuetas. Como se fosse impossível dar rosto ou conhecer a identidade dos milhares que imigraram para a capital Argentina. De forma que a nossa atenção ainda se volta para o mural ao fundo da cena, sutilmente iluminado. Esse “vem a simbolizar a imigração através do tempo”, aludindo à extensão temporal desse período que durou pouco mais de meio século⁸¹.

⁸⁰ "Va Pensiero", de Giuseppe Verdi parte de sua Ópera "Nabucco".

⁸¹ O período começa por volta de 1853 em virtude da constituição e se estende até meados da primeira guerra quando cessa a política de estímulo à imigração.

Como indicado na cena citada no início dessa seção, “homens e mulheres, jovens, crianças e idosos”, vestidos como no início do século vinte, aos poucos se aproximam do/a espectador/a e se ‘instalam’ com suas famílias e pertences. Essa aproximação das personagens em direção ao/a espectador/a – e não o contrário – é o efeito causado pela câmera fixa. Produzindo a ideia de que tais imigrantes estão de fato se aproximando de nós, ou daqueles que já estão estabelecidos em solo argentino.

A música que compõe a cena também configura estreita relação com um aspecto específico da imigração. *Vá Pensiero* é o canto de dor do povo hebreu que foi derrotado pelos Assírios, deportado para Babilônia e reduzido à escravidão. Na ocasião da sua primeira apresentação (Milão – 1842), o povo italiano sofria um período de opressão política por parte dos austríacos e por isso ficou conhecida como o hino italiano⁸². Um canto de dor e de esperança, daqueles que relembram “pátria tão bela e perdida” e que esperam pelo descanso em uma “terra prometida”, conforme entoam as palavras de Verdi.

A cena de Saura capta essa dimensão do êxodo e do recomeço dos italianos que fizeram parte da intensa imigração que começa por volta de 1850 em Buenos Aires. De acordo com Hélio Fernandes de Almeida (2000, p.38), em 1914, quando a eclosão da Primeira Guerra cortou o fluxo imigratório, da população de Buenos Aires, quarenta e nove por cento era formada de italianos⁸³.

Nesse sentido, a música escolhida também nos fala sobre esse momento representado na cena. Segundo Barroso “el relato del Antiguo Testamento y la película saurana se conectan a través de la obra de Verdi. En lo que respecta a la opresión popular, esta escena vuelve a subrayar que la historia se repite pese a los intentos de evitarlo⁸⁴” (2011, p.35). Do ponto de vista da historiografia, não há algo que possamos perceber como “a repetição da história”, sobretudo considerando que são outros agentes sociais e outros tempos que envolvem a ação. Portanto, creio que o ponto defendido pelo autor nessa afirmação diga respeito aos períodos de opressão aludidos pela música, como se esta “conectasse” os dois momentos históricos.

Depois de presenciarmos a entrada dos “imigrantes”, quando o fluxo da chegada cessa e eles estão acomodados, o verso que reza “le memorie nel petto raccendi” dá lugar a uma melodia de tango. Nessa, que percebo como a segunda cena da sequência [01:35:33], a sutil

⁸² O autor compôs sua ópera em um contexto sócio-político muito concreto: o povo italiano ansiava libertar-se do jugo austríaco, uma vez que se consolidavam as ideias românticas e ilustradas que conduziam ao estabelecimento das democracias modernas. (Barroso, 2011, p.135)

⁸³ Por volta da década de 1910, os trios musicais que atuavam nos *cafetins* eram formados quase sempre de músicos italianos (Almeida, 2000, p.38).

⁸⁴ O relato do Antigo Testamento e a película saurana se conectam através da obra de Verdi. No que diz respeito a opressão popular, esta cena volta a sublinhar que a história se repete, apesar de nossos esforços de evitá-la.

iluminação não nos permite ver a face das personagens que a compõem. Várias pessoas dançam ao som de *Corazón De Oro*, cada qual a seu modo. Percebemos nesse momento, a hibridação coreográfica⁸⁵ da qual tanto se fala na composição do tango-dança. Os planos médios na cena remetem o foco do/a espectador/a para os movimentos dos corpos que bailam.

A atenção do/a espectador/a, entretanto, é deslocada para a personagem de Junior⁸⁶, capanga de Larroca⁸⁷ que também faz parte do elenco do filme de Mario, que frequentemente busca estar perto de Elena⁸⁸. Além de retratar a história do tango, obviamente a cena tem um papel importante na construção dramática da obra de Saura. O clímax dramático da película ocorre ao final da sequência, explicando o porquê de a cena encerrar a narrativa, conforme veremos mais a frente.

Oposto ao melancólico tango que embala a cena anterior, nessa [01:38:08], um tango de estrutura mais semelhante a uma milonga e, portanto, de característica mais “alegre”, convida outros casais a bailar⁸⁹. O que nos é deixado ver por um plano geral. A iluminação da cena nos permite identificar as personagens, assim como alguns passos que são executados, de estrutura muito semelhante aos do tango e da milonga portenha. A presença de Mario e a dos financiadores do espetáculo na cena deixa claro que se trata de um ensaio. Bem como os aplausos daqueles que observam a dança.

⁸⁵ Quando faço uso do termo “hibridação” me valho do conceito de Nestor Garcia Canclini quanto ao hibridismo cultural. Quando relacionado ao tango, saliento o consenso entre os historiadores de que tanto aspectos musicais quanto coreográficos do tango se constroem a partir da “mistura” ou mescla de culturas que chegam com a imigração. Tal hibridação de práticas corporais e danças típicas provocam o surgimento de uma nova dança, o tango. Para mencionar apenas alguns elementos mencionados pelos historiadores do tango, destaco a obra de Andres Carretero, *Tango - Testigo Social*, onde o autor aponta a influência dos bailes negros com a dança solta, onde havia o enfrentamento entre os “bailarinos”, somado ao aspecto de improvisado da dança como um dos elementos que fazem parte dos princípios da composição do tango-dança. Destaca ainda a *habanera* como a dança que leva à *pareja*, a dançar enlaçada, o que marca também a iniciativa coreográfica marcada pelo homem enquanto que a mulher inicia seu papel “complementário” na dança. Quanto aos instrumentos musicais o historiador menciona a guitarra, o acordeon, o violino, arpa, flauta e elementos de percussão. Além do instrumento que talvez seja maior símbolo do tango, o bandoneon trazido pelos alemães (1999, p.28). Fernandes salienta que a contribuição trazida pelos italianos ao tango é visível pelo nome dos mais ilustres personagens da história da música tanguera, como Contursi, D’Arienzo, Le Pera, Piazzola, entre tantos outros (2000, p.44)

⁸⁶ Antonio Soares Junior é o ator que interpreta o capanga de Larroca e que tem um papel importante na estrutura melodramática, visto que é ele que ataca Elena com um punhal na cena que encerra a narrativa.

⁸⁷ Angelo Larroca, interpretado por Juan Luis Galiardo, é um mafioso perigoso e violento que também é patrocinador do espetáculo/filme que está sendo produzido e executado por Mario. É amante de Elena e pede a Mario que faça uma audição com a bailarina que gostaria muito de compor o elenco da obra.

⁸⁸ Elena Flores, interpretada por Mia Maestro, é uma jovem bailarina e amante de Larroca. Elena se “apaixona” por Mario e usa seu interesse por ela a fim de conseguir um papel no espetáculo. Elena abandona Larroca e passa a viver com Mario, apesar de sentir-se constantemente vigiada e ameaçada por Larroca que não aceita que ela tenha o deixado.

⁸⁹ Conforme Gustavo Varela, “el tango, entre 1880 y 1900, era festivo: ni dolor, ni tristeza, ni melancolía de inmigrante. Nada de resentimiento o atribución de culpas” (digital, 2010). Varela é coordenador do curso de pós-graduação à distância intitulado Tango – genealogia política e história, ofertado pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO).

A imagem que segue é a de Laura⁹⁰ em primeiro plano. Com olhar insinuante, ela vai em direção a alguém que ainda não sabemos quem é. Corta. Um plano médio nos deixa ver a quem se dirigem os sorrisos de Laura. O coreógrafo da obra (Copes⁹¹), que agora interpreta um dos imigrantes, se aproxima dela e a convida para um tango: *La cumparsita*⁹². Um plano geral predomina na filmagem da cena para que possamos ver a execução da dança. Um tango ocupa o centro da cena, enquanto outras personagens e figurantes assistem ao baile. A iluminação se intensifica em tons de alaranjado. Novamente saliento a música.

A clássica *La cumparsita*, considerado o hino dos tangos, foi composta em 1924. Levando-se em conta que o período retratado é possivelmente os anos finais do século XIX (ou no máximo os anos iniciais do XX) devido à imigração retratada, é impossível que a música estivesse relacionada ao período. Meu argumento é que a utilização desse tango em particular reforça a gênese do tango-dança, como se representasse seu “nascimento” oficial.

Percebo na sequência uma lógica de progressão. Na primeira cena, não conseguimos distinguir além das silhuetas das personagens. Na cena seguinte, ainda com uma suave luz âmbar que impossibilita a visão das faces daquelas pessoas, os primeiros planos empregados focalizam nossa atenção para os movimentos executados nas danças – especialmente no que concerne à variedade de estilos e padrões de movimentação corporal – e para a expressão de contentamento de suas faces. Na terceira cena da sequência, os planos são mais amplos, permitindo ver diversos casais que bailam em uma estrutura coreográfica semelhante ao tango e à milonga. Por fim, um casal apresenta um belo tango ao som de *La cumparsita*.

Entendo a sequência como uma progressão desde as danças típicas de outros povos que chegam a Buenos Aires até a composição e o estabelecimento, por assim dizer, do que chamamos de tango argentino. Por fim, a *pareja* conclui a execução de um tango ovacionado por todos/as: produtores, diretores, personagens e, inclusive, pelos/as espectadores/as. Mais do que os significados produzidos na sequência analisada, penso que talvez seja interessante destacar ainda que esses elementos todos que compõem a representação desse momento

⁹⁰ Laura é a ex-mulher de Mario. Uma experiente bailarina de tango que faz parte do espetáculo e que se relaciona amorosamente com um bailarino de tango, também parte do elenco do espetáculo, interpretado por Carlos Rivarola.

⁹¹ Carlos Nebbia, interpretado por Juan Carlos Copes, assume a personagem de coreógrafo do espetáculo (ficção) assim como o é da película (realidade).

⁹² *La cumparsita*, composto em 1924 por Gerardo Hernán Matos Rodrigues e executado na ocasião pela orquestra de Roberto Firpo, é um dos clássicos da música tanguera, considerado por muitos o Hino dos Tangos. Na ocasião de sua composição Matos Rodrigues era um jovem estudante e seu tango era apenas instrumental. Posteriormente a letra de Pascual Contursi e Enrique Pedro Matroni foi agregada ao tango, que foi então gravado por grandes nomes tangueros como Carlos Gardel, Augustin Magaldi, Roberto Quiroga entre outros, além de ser executados pelas mais qualificadas orquestras.

histórico “recriam” uma história, por assim dizer. É perceptível o interesse do cineasta na construção de um imaginário, talvez até mais do que nos aspectos histórico/culturais.

Inicia a cena que encerra a sequência [01:40:47]. No mural ao fundo do cenário predomina a cor avermelhada, o que sugere uma conclusão funesta e passional. Diversos casais enfileirados ordenadamente se preparam para dançar. A música provoca certa tensão. As *parejas* executam um tango em sincronia, conforme mostrado em um plano geral.

A presença do capanga de Larroca amplifica a tensão (Fig. 03). Percebemos a apreensão nos olhares de Mario e de Larroca, que nos são apresentados em close na sequência (Fig. 04 e 05). Também nesse momento se rompem as barreiras entre a ficção e “realidade” e não sabemos mais se ele está ali como parte do elenco ou como capanga de Larroca. A personagem de Junior finalmente se aproxima de Elena e a separa do corpo de baile, fazendo com que ela dance com ele.

Um plano geral nos mostra agora a *pareja* no centro da ação, em ansiosos e apressados movimentos de tango (Fig. 06). O primeiro plano, novamente em Larroca, faz aumentar a tensão da cena, junto com a música que igualmente se intensifica. A *pareja* se mescla ao corpo de baile, saindo temporariamente do alcance do olhar do/a espectador/a que segundos depois vê a imagem de um punhal sob o intenso fundo vermelho – simbolicamente ensanguentado – em primeiro plano (Fig. 08). O grito de Larroca, em reação à investida de seu capanga contra Elena, nos faz reproduzir a mesma percepção de Mario, de que “se ha producido un asesinato em su mundo empírico⁹³” (BARROSO, 2011, p.136).

Por fim, descobrimos que o próprio Larroca também é parte do elenco ficcional quando, na sequência, o mesmo comenta sobre sua atuação no momento em que a personagem de Junior ataca Elena com o punhal. Mais uma vez se rompem os limites entre ficção e realidade, rompimentos comuns à obra do cineasta espanhol. Conforme conclui Barroso,

Siempre simbólicamente, la noche se ha unido al día, el pasado al presente, la realidad a la ficción. Una vez más, el arte ha sido espejo deformante de la vida. En ello se recrea la mirada enunciativa cuando deja de prestar atención a los personajes y atiende al recorrido de la cámara entre las sillas de la orquesta, hasta encontrarse consigo misma ante un juego de aquellos espejos anamórficos. Pero, ante todo, no hemos asistido sino a una ficción y solo en ella, en forma de ensayo, ha tenido lugar el final mortal que venía augurándose desde el comienzo del relato⁹⁴ (2011, p.136).

⁹³ Que houve um assassinato em seu mundo empírico.

⁹⁴ Sempre simbolicamente, a noite se une ao dia, o passado ao presente, a realidade à ficção. Uma vez mais a arte foi o espelho deformante da vida. Nele se cria um olhar enunciativo quando se deixa de prestar atenção as

A música *Tango Bárbaro* é a mesma que compõe episódio similar de ciúme e vingança, no início da película [00:06:13 – 00:08:42]. Se trata da cena imaginada por Mario, que visualiza a ex-mulher com seu atual amante, executando um tango. A conclusão da cena que recebe a mesma música nos mostra Mario atacando Laura com um punhal, também sob um fundo vermelho sangue (Fig. 07). Nesse sentido, penso que a cena que encerra a sequência do balé da imigração tem muito mais a ver com o clímax melodramático proposto por Saura, e anunciado desde o início da película do que com a própria história do tango. Elementos melodramáticos na representação do tango são frequentemente associadas ao ciúme, vingança e morte em outras obras cinematográficas.

Outro fator que corrobora esse argumento é a cena anterior à sequência do balé da imigração. Nessa, Larroca vem ao encontro de Elena para tentar dissuadi-la da separação. Diz que a ama, que sente sua falta e de forma agressiva e impositiva tenta agarrá-la (Fig. 10). Ela resiste a seus abraços e beijos, afirmando que vive com outro homem e que é muito feliz com ele [01:31:39 – 01:33:24].

Assim como a cena que prefigurava o ciúme e o desenlace funesto, vemos no início da película uma conversa entre Mario e Laura que prefigura e tentativa de Larroca de retomar a relação amorosa com Elena. As duas cenas se estruturam de forma muito semelhante. A que nos é apresentada ao início da película mostra a conversa entre o protagonista e a ex-mulher [00:10:15 – 00:11:17]. Do mesmo modo, na cena que antecede o balé da imigração, o amante de Elena tenta agarrá-la visivelmente contra sua vontade (Fig. 09).

Concluo meu olhar sobre a sequência do balé da imigração destacando a importância narrativa que se apresenta na cena. Penso que Saura opta por encerrar sua narrativa não linear com essa cena em função do potencial dramático que se constrói e que se anuncia desde o início da película. Mostram-se presentes de forma muito sutil os elementos de “traição” e vingança comumente associados nas representações cinematográficas do tango.

Entretanto, o fato da narrativa melodramática⁹⁵ estar entrelaçada, durante todo o tempo, com elementos históricos do próprio tango, faz com que essa recorrência no modo de

personagens e recorre por entre as partituras da orquestra, ao encontro consigo mesma ante a um jogo de espelhos anamórficos. Entretanto, antes de tudo, não assistimos senão a uma ficção e somente nela, em forma de ensaio, tem tido lugar o final mortal que vinha se esgueirando desde o começo da narrativa.

⁹⁵ Segundo o Dicionário Teórico e Crítico de Cinema (2006, p.184), a narrativa melodramática se caracteriza pela presença de alguns “traços constantes”, tais como “uma ação intensa, fundada em acontecimentos violentos” como assassinatos. Estrutura narrativa que opõe “a inocência perseguida e uma força do mal que oprime”, conforme podemos perceber na figura de Elena (jovem bailarina protagonista do “triângulo” amoroso) e na figura de Larroca (mafioso e patrocinador do espetáculo de tango que é um homem violento e perigoso conforme as palavras de diversas personagens no decorrer da película).

narrar o tango seja apenas um dos elementos da obra e não a dramaturgia central da película. Nesse sentido, penso que o interesse primário de Saura nesta obra é o de justamente apresentar esses aspectos históricos da dança, como veremos nas seções que seguem.

4.2 Tangos e duelos entre homens

*O machismo é um fenômeno muito peculiar ao portenho,
em virtude do qual ele se sente a ser macho ao quadrado ou ao cubo,
ainda que às vezes nem o considerem macho de primeira potência*
Ernesto Sábato

“Luz!... Música!”, solicita Mario, para dar início ao ensaio coreográfico de outro momento no qual se percebe uma relação com aspectos históricos do tango abordados na película [01:14:58]. Da obscuridade surge um espaço cênico que lembra um tabuleiro de xadrez, ocupado por dois bailarinos diretamente opostos. De forma bem delimitada vemos dois quadrantes, um branco e outro preto, composto por bailarinos de figurinos da cor oposta. O cenário e o figurino apresentam uma característica atemporal e uma estética contemporânea, mas não faz referência evidente a nenhum período específico de tempo.

O bailarino vestido de preto encontra-se em um local limítrofe do quadrante branco, seguido por doze bailarinos de vestes negras – que ainda não podemos ver. Oposto a ele, encontra-se um oponente de vestimenta branca, da mesma forma seguido por doze bailarinos, vestidos de modo similar. A música inicia, os bailarinos/protagonistas se afastam, integrando o “corpo de baile”, ou *corpo de luta*, da cena. Primeiros planos entrecortados nos mostram os protagonistas agora recuados, compondo parte desse coro de bailarinos.

Um plano geral em ângulo descendente nos permite ver o grupo de bailarinos que executa uma sequência de movimentos rápidos (fig. 12). A estrutura da cena remete a um ambiente de contrastes e embates. É evidente ao/a espectador/a os corpos bem trabalhados, os braços fortes, os movimentos precisos como em um duelo.

Como numa disputa de trovadores, um lado inicia sua sequência, como nos mostra a tomada em um plano conjunto e imediatamente após a conclusão dessa, o lado oposto nos brinda com sua frase coreográfica, como em resposta ao primeiro grupo, também sendo mostrado por um plano conjunto. Ambos os grupos se aproximam como imagens opostas de um espelho, até que os bailarinos rompem a barreira de seus quadrantes, formando como que

*parejas*⁹⁶ de baile, o que nos é mostrado por meio de um plano conjunto em ângulo descendente (Fig. 13).

Conforme salienta Barroso, a configuração da cena nos mostra a insistência das significações de branco e preto na obra do cineasta espanhol. “La fusión de ambos grupos para el baile expresa visualmente la sentencia verbal de que ‘en toda ficción hay parte de verdad y en toda verdad está presente la ficción’”⁹⁷ (2011, p. 132). A fusão ou mescla que ocorre entre os dois grupos de bailarinos poderiam representar, portanto, esses borramentos entre ficção e realidade, entre “mentiras” e “verdades”.

Um primeiro plano nos mostra os bailarinos/protagonistas executando um tango, enquanto de relance, ao fundo da cena, podemos ver os bailarinos/coadjuvantes parados em posições que claramente nos remetem ao tango. A movimentação da câmera se dá em um sentido que possamos acompanhar a movimentação da *pareja*. Alguns planos-detelhe nos mostram o entrelaçamento dos pés dos bailarinos, não deixando dúvidas de que se trata de um habilidoso tango.

Um plano conjunto agora nos deixa ver a integração dos corpos dos protagonistas na dança, enquanto os bailarinos/coadjuvantes permanecem em suas composições imagéticas⁹⁸ de tango. Os coadjuvantes deixam a cena e passamos novamente a ver os pés dos bailarinos/protagonistas em um plano detalhe. A iluminação é neutra, ao contrário daquela empregada nas outras cenas que compõem os aspectos históricos do tango, não provocando nenhum sentimento específico no/a espectador/a. O foco da luz busca constantemente os protagonistas, acompanhado pela movimentação da câmera.

Os bailarinos se separam, compondo movimentos firmes e precisos, como aqueles executados no início da cena, para então voltarem a dançar juntos. A dança é concluída com uma aproximação brusca e seus olhares se encontram ao mesmo tempo em que ouvimos o último compasso da música, novamente em suas posições iniciais opostas, no limite de seus respectivos quadrantes, em um close (Fig. 14).

A cena analisada nessa seção alude a um importante aspecto das origens do tango. Em seu princípio, a dança foi frequentemente executada entre homens. Um aspecto polêmico visto diversos/as historiadores/as do tango sublinham que os homens que praticavam a dança o faziam para treinar, anulando qualquer outra possibilidade que não essa.

⁹⁶ Termo utilizado para denominar o casal que dança tango.

⁹⁷ A fusão de ambos grupos para o baile expressa visualmente a sentença verbal de que “em toda ficção há parte de verdade e que em toda a verdade está presente a ficção.

⁹⁸ Com o termo composições imagéticas quero me referir às pausas em posições reconhecidamente tangueras e frequentemente associadas à dança em diversas artes pictóricas.

Curiosamente, essa é a única cena que se “repete” na película. Vimos na seção anterior que algumas cenas do universo real (dentro da ficção) atuam como uma prefiguração de uma cena similar no universo ficcional, como parte da estrutura melodramática da película. No caso da cena que representa o tango dançado entre homens, essa estrutura não fica evidente, visto que a cena não é reproduzida em sua completude. Antes, percebo a reapresentação da cena como um “sublinhamento” de uma dada masculinidade dos homens tangueros.

O primeiro ensaio da cena se dá ao tempo de 00:44:57 de filme. Quando o bailarino Julio Boca passa instruções sobre a especificidade de alguns movimentos da coreografia, Mario o interrompe para pedir que os limites entre os grupos fiquem bem claros. “O ideal é que nenhum dos grupos invada o campo do outro até que se produza a fusão” [00:45:40]. Essa afirmação talvez aluda ao intento de deixar claros os limites entre verdade e ficção mencionados por Barroso (2011). Trata-se de uma das poucas cenas da película em que há a intervenção do diretor no sentido de esclarecer a dramaturgia proposta na cena.

Afora esta cena, só percebemos a intervenção do diretor na cena que representa os duelos *criollos* [00:49:37]. Essa se passa sob um painel de iluminação que apresenta um *degradê* entre os tons de azul anis e verde (Fig. 15). A fala de Mario nos conta que “nos pampas, o punhal fica na cintura, enquanto no subúrbio se esconde entre a roupa de tal maneira que esteja pronta para a necessidade de um combate. O punhal é como uma prolongação do braço” [00:49:37 – 00:49:50].

Os duelos, ao final do século XIX e início do XX, eram práticas frequentes nos subúrbios e na região portuária de Buenos Aires. Portanto, a cena que demonstra um ato de afirmação da masculinidade através de um duelo de adagas ou punhais é retrato da prática comum de uma determinada época. Magali Saikin aponta que tais duelos são parte importante na constituição coreográfica e na execução do tango-dança. “La experiencia y la habilidad que tenía el compadrito sobre el duelo criollo le permitieron realizar y concretar la coreografía del tango antes que cualquiera de sus competidores⁹⁹” (2004, p.120). Conforme a autora, as próprias figuras do tango se identificam com os duelos *criollos*, de modo que a coreografia do tango corresponde à coreografia dos próprios duelos.

Ainda sobre esse aspecto, Marta Savigliano, no artigo *Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico*, comenta que

La fantasía de Mario sobre los hombres (nativos) es que cuando se los deja en sus propias manos (pensemos en los duelos masculinos) éstos lucharán a

⁹⁹ A experiência e a habilidade que tinha o *compadrito* sobre o duelo *criollo* lhe permitiram realizar e estabelecer a coreografia do tango antes que qualquer de seus competidores.

muerte. La heterosexualidad por onde es una necesidad... Y lo mismo se aplica a la homosocialidad. Cuando la heterosexualidad y la homosocialidad dejan de trabajar simultánea y cooperativamente, la vida (social) se vuelve un infierno¹⁰⁰ (2005, p.349).

Nesse sentido, percebo a cena analisada como afirmação de uma dada masculinidade e da ‘macheza’ do homem tanguero. Há na composição da cena uma atemporalidade evidente, apesar de claramente representar um período específico da história do tango. Penso ainda que os contrastes monocromáticos possam, além dos limites entre verdade e ficção, apontado por Barroso, suavizar as questões referentes à sexualidade masculina. A estrutura de duelo apresentado, com oponentes claros e evidentes, pode atuar como representação de uma competitividade masculina tomada como “natural”.

Ao término da sequência coreográfica, os bailarinos/protagonistas são aplaudidos e cumprimentados pelos demais, o que nos é apresentado em um primeiro plano. Tais cumprimentos podem ser percebidos como um rompimento de tal “competitividade”, explicitado pelo abraço e pelo beijo final dos oponentes. Ou ainda poderia ser um artifício de linguagem, nesse caso a cinematográfica, que vem a sublinhar o que está sendo construído na dramaturgia da cena. Os closes ou primeiros planos que nos mostram os cumprimentos entre os bailarinos suavizam a presença de erotização na relação entre eles.

Penso que o uso do primeiro plano disfarça a sensualidade presente no tango entre homens. Diferente da estrutura de disponibilidade sexual exacerbada no tango dançado entre mulheres, que será analisada a seguir, a relação entre os homens que executam o tango não parece ter nada de explícito. De forma que a linguagem utilizada, bem como os elementos de iluminação, cenário e figurino, reforçam uma masculinidade atemporal dos homens que dançam tango, representada na narrativa saurana. Seja um tango apenas entre homens ou a dança com uma mulher, a reafirmação de uma dada masculinidade parece se apresentar quase como um requisito social e cultural.

Não há uma referência específica que aponte em que momento da história do tango os homens executam a dança com mulheres. Considerando o argumento aceito por grande parte dos/as historiadores/as de que os homens executavam a dança entre eles apenas como um treinamento, em algum momento a dança deveria ser executada entre homens e mulheres, ou com *parejas* mistas. Entretanto, é consenso que o tango tinha um caráter pecaminoso em sua origem, não sendo, portanto, apropriado para mulheres de “boas famílias” e/ou de “boa

¹⁰⁰ A fantasia de Mario sobre os homens (nativos) é que quando deixados às suas próprias mãos (pensemos nos duelos masculinos), estes lutariam até a morte. A heterossexualidade é uma necessidade. E o mesmo se aplica a homosocialidade. Quando a heterossexualidade e a homosocialidade deixam de trabalhar simultaneamente e cooperativamente, a vida (social) se torna um inferno.

reputação”. Considerando o fato, o ambiente prostibulário é indicado como aquele que acolheu o tango entre tais *parejas* mistas. Tal momento histórico do tango foi de certa forma responsável por boa parte das representações cinematográficas da dança em seu aspecto sensual e sedutor. Passemos então a análise que representa o tango dançado entre mulheres em um ambiente prostibulário, a fim de verificar que linguagens são utilizadas na composição da cena e que olhar sobre a história do tango Saura nos apresenta.

4.3 O Tango e o ambiente prostibulário

*Allí, sobre esa matriz hereje y foránea, de italianos, españoles,
niños bien y putas polacas, francesas o criollas,
en medio de la bastardía sexual que gobernaba la noche de Buenos Aires, el tango*
Gustavo Varela

A cena que nos apresenta um olhar sobre o tango no ambiente dos prostíbulos e cabarés portenhos nos é apresentada ao tempo de 01:09:32 da película. Assim como na sequência analisada na seção anterior, penso que as cenas que antecedem a do ambiente prostibulário dão informações importantes tanto sobre o aspecto dramático construído por ela, no que concerne a sua localização na película, quanto sobre o período retratado.

Considero, portanto, que a construção dramática da cena inicia no solilóquio/diálogo de Mario, abordada brevemente no capítulo anterior [01:04:37 – 01:06:31]. A personagem caminha por entre os painéis brancos translúcidos da cenografia. Uma importante figura simbólica de “caos” fragmenta esse espaço percorrido por Mario: o labirinto, “cuja significação recorre com frequência às poéticas trágicas para simbolizar os espaços internos do personagem desorientado” (BARROSO, 2011, p.130).

As reflexões de Mario/Saura evidenciam sua preocupação com a linha dramática que unifica o todo, como algo que aproxime e dê sentido aos aspectos históricos que estão sendo apresentados. Como evidenciam as palavras de Mario, o elo se constrói a partir da relação triangular entre a ex-mulher, ele e um novo romance. “A mulher o deixa por outro homem. Ele se deprime. Mas surge outra mulher, uma bailarina, mais jovem... Não será possível contar a história de outra maneira? Ah, inspiração onde estás?” [01:05:00 – 01:06:04].

Uma aproximação da câmera a um primeiro plano indica o encontro da inspiração buscada. Ao som de *Zorro Gris*¹⁰¹, Mario nos deixa ver o produto dessa inspiração [01:06:44]. Vemos o recorte das silhuetas de um jovem casal que baila um tango sob um

¹⁰¹ Tango composto em 1920. Música de Rafael Tugols e letra de Francisco García Jiménez.

cenário simples, composto apenas por um painel de intensa iluminação amarela, como se fora o nascer do sol. É visível que a ação se passa ainda no mesmo estúdio anteriormente ocupado por Mario. O labirinto de espelhos que antes fora cenário para as divagações de Mario agora é ocupado pelas diversas imagens desse casal que dança um tango sob o “nascer do sol”. O plano geral predominante nos permite presenciar a execução do tango em sua inteireza, sem cortes ou edição. A escolha por esse plano evidencia que o foco da ação é justamente um jogo de espelhos que confunde nossa percepção do real (Fig. 17).

O jogo especular apresenta a duplicação da cena, e a relação dos empíricos painéis brancos com os oníricos amarelos, somado ao progressivo escurecimento do entorno cênico indica o caráter imaginativo da cena. “Lo negro (ficción) envuelve el blanco (realidad) y al amarillo (ensoñación), y todo se muestra especularmente, evocando los universales versos trágicos del Segismundo calderoniano: “que toda la vida es sueño / y los sueños, sueños son¹⁰²” (Ibidem, Idem).

Portanto, tal jogo de espelhos borra os limites entre o real e o imaginário, confundindo o/a espectador/a quanto a qual imagem é a “verdadeira” e qual é apenas o reflexo da dança. A referência musical é importante em vista da letra composta por Francisco García Jiménez. Apesar de ser executada apenas em sua versão instrumental, os versos de *Zorro Gris* relatam a história da jovem do *arrabal* que se deixa prostituir¹⁰³.

Ao concluir essa “cena”, o diretor/personagem parece satisfeito. Ouve-se o estrondo de um trovão. Numa conexão entre o imaginado e o empírico, Mario liga um grande ventilador a fim de produzir o mesmo efeito na película. O som produzido pelo trovão somado ao vento provocado pela personagem sugere a “confluência dos universos imaginário e empírico em forma de tormenta, indicando uma drástica mudança, permeada de conflitos no desenrolar do relato” (BARROSO, 2011, p. 131).

Mario produz o vendaval sobre as roupas ao som de uma sensual melodia de tango. *Tango Lunaire* inicia ao mesmo em tempo que essa imagem começa a ser sobreposta pela visão do que parece ser um camarim com espelhos dispostos lado a lado, interrompidos por fileiras de luzes que iluminam os rostos das belas mulheres em frente a eles. Algo como o camarim de um teatro ou de uma casa de espetáculos. Maquiagens, vidros de perfume e taças repousam sobre a bancada à frente dos espelhos.

¹⁰² “O negro (ficção) envolve o branco (realidade) e o amarelo (imaginado), e tudo se mostra especularmente, evocando os versos trágicos do Segismundo calderoniano: “que toda vida é sonho / e os sonhos, sonhos são””.

¹⁰³ A letra nos diz: “Ao fingir gargalhadas de gozo / ante o ouro fugaz do champanha / reprimia dentro do peito / um desejo tenaz de chorar...” (Fernandes, 2000, p. 293).

Sob uma iluminação harmoniosa e amena, a câmera segue essa movimentação linear permitindo ao/a espectador/a identificar o ambiente, até que encontra Elena. A jovem bailarina é então convidada a dançar. Um plano conjunto nos deixa ver ao fundo do cenário um espelho que apresenta as imagens levemente distorcidas. Os figurinos de Elena e Laura, assim como das outras personagens que participam da cena, remetem ao ambiente dos cabarés da década de 1920. Elena está vestida de branco e Laura de preto, assim como o piso composto de quadrantes igualmente monocromáticos (Fig. 18).

A dança é cheia de sensualidade e graça, com movimentos suaves e insinuantes, envolvida pela luz que aos poucos se modifica com tons avermelhados. Ainda não se identifica nenhum movimento semelhante a passos de tango, as duas mulheres dançam lado a lado. As protagonistas se aproximam, de frente uma para a outra, mantendo suas mãos em contato e uma tomada em plano detalhe nos mostra seus pés, como que para mostrar que aqueles são, agora, passos de tango, ou um ao menos esboço deles.

A câmera que até então “ignorava” as personagens coadjuvantes, passa a mudar seu foco em direção a elas, como se elas subitamente passassem a existir na cena sob uma luz violeta. O que é mostrado? Olhares insinuantes e sussurros que aparentemente comentam a relação que se explicita através da dança entre as protagonistas (Fig. 19 e 20).

Nosso olhar é novamente direcionado às protagonistas, agora em primeiro plano. Uma estrutura corporal muito semelhante àquela do tango de Valentino (Fig. 21). Braços estendidos perpendicularmente ao tronco e rostos em perfil compõem a preparação para a dança, que agora é executada com maior proximidade entre os corpos. Um primeiríssimo plano nos mostra o rosto das protagonistas, não seus corpos.

Novamente, um plano conjunto nos mostra as outras mulheres na cena, e assim podemos também ter acesso à dança, sob uma luz violeta. Segue-se um primeiro plano de ombros desnudos; de mãos que deslizam pelo corpo da outra e pelo seu próprio; sussurros ao pé do ouvido; troca de olhares; é isso que o diretor deixa ver antes de mostrar a conclusão da cena com um explícito beijo, agora sob uma luz vermelha (Fig. 21).

Discuto nessa cena dois aspectos que julgo importantes na percepção do aspecto histórico. Primeiramente destaco a predominância de primeiros planos, o que limita nosso olhar ao rosto e ao torço das bailarinas, nos impedindo assim de ver a execução da dança. Essa escolha sugere que o foco da ação é a relação que se estabelece entre elas e não a dança.

Relacionando essas impressões ao aspecto histórico do tango, destaco que o ambiente prostibulário tem um papel importante no desenvolvimento de tal artefato cultural. Como vimos na seção anterior, o intenso fluxo imigratório elevou o número populacional a alguns

milhões. Número composto na sua maioria por homens que viviam sozinhos em terra estrangeira e estranha. Como aponta Varela,

los elementos relevantes de esta nueva realidad, a los efectos de la comprensión del origen del tango, son dos: la inmigración que llega a Argentina a partir de mediados de la década de 1860; y el excepcional incremento de la prostitución que se da en la ciudad de Buenos Aires entre los años 1870 y 1930. Que la población se multiplique en casi siete veces en apenas cuarenta años y que la ciudad se inunde de prostitutas, casas de tolerancia, rufianes y toda una industria vinculada al sexo¹⁰⁴ (2010, Digital)

Como vimos, o ambiente prostibulário tem uma importante contribuição na gênese e no desenvolvimento do tango, tanto como música quanto como dança. Os grupos de músicas que primeiro executavam seus tangos, o faziam no ambiente social dos bordéis. As ante-salas dos bordéis eram espaços utilizados também para a prática de tango-dança. Tanto o era que por vezes o tango foi considerado como a antecipação figurada do vínculo sexual.

Considerando o aspecto prático da execução do tango na cena, destaco algumas considerações de Maria Julia Carozzi em seu artigo intitulado *Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires* (2009). Nele a autora discute a passividade da bailarina feminina no tango, além de problematizar a ideia perpetuada por diversos/as professores/as de que a mulher deve apenas se deixar levar, como se fosse uma sombra do varão que conduz a dança. Considerando que essa passividade é frequentemente reproduzida em pleno século XXI, quando os papéis sociais da mulher tendem a igualar-se ao dos homens, me questiono sobre qual seria o papel da mulher no tango-dança no início do século passado, especialmente em um ambiente em que a mulher era tratada como produto¹⁰⁵.

Pensando na composição de Saura sobre o ambiente prostibulário e a dança entre as mulheres, saliento alguns contrastes entre essa cena e aquela discutida na seção anterior. Enquanto o tango entre homens tem seus limites bem estabelecidos, representado numa relação monocromática que reforça essas divisões, o tango executado entre mulheres sugere uma forte ambiguidade no que concerne à projeção masculina sobre o feminino. A iluminação utilizada prioriza os tons de violeta e vermelho, sugerindo um forte componente sexual.

¹⁰⁴ Os elementos relevantes desta nova realidade, para efeitos de compreensão da origem do tango, são dois: a imigração que chega a Argentina a partir de meados da década de 1860; e o excepcional aumento da prostituição que se dá na cidade de Buenos Aires entre os anos 1870 e 1930. Que a população se multiplique em quase sete vezes em apenas quarenta anos e que a cidade se inunde de prostitutas, casas de tolerância, *rufianes* e toda uma indústria vinculada ao sexo.

¹⁰⁵ Assumo essa afirmação em virtude do grande número de prostíbulos, já ao final do século XIX. De acordo com Varela funcionavam mais de seis mil prostíbulos em Buenos Aires no período. Magali Saikin destaca a relação da prostituta com o cafetão, frequentemente cantada nos tangos do início do século XX, que retratavam a relação de dominação e opressão sofrida por parte de tais mulheres (2004, p.21).

Se cotejarmos as duas cenas pelo viés dos planos de câmera utilizados, fica evidente que o “tango dos homens” é mostrado em tomadas mais amplas que permitem ver, de fato, a execução da dança. Por sua vez, no “tango das mulheres”, somos limitados a ver as expressões faciais e gestuais das bailarinas, de forma que a dança executada entre elas é apenas sugerida no nosso imaginário. Dessa forma o que é mostrado como foco na primeira cena é o tango, neutro, preciso, atemporal, enquanto que na segunda é a sensualidade, as carícias, uma projeção de sexualidade exacerbada comumente associada ao tango.

Até agora, vimos como a película saurana representa alguns aspectos históricos e culturais do tango-dança, que também retratam importantes momentos na construção da identidade argentina,. Na seção que segue, como último movimento de análise da linguagem cinematográfica e técnica, tratarei da sequência que retrata o período da ditadura militar argentina, desde o estudo para a composição da cena até a reação dos/as patrocinadores/as do espetáculo ao assistirem o tema retratado por Mario.

4.4 Tangos e a ditadura militar argentina

Os torturadores tocavam tangos a todo volume para abafar os gritos dos torturados
Tango [01:19:03]

Um plano ‘detalhe’ nos deixa ver sobre a mesa o que parece ser parte do roteiro da obra. Imagens rabiscadas em cinco folhas soltas ocupam a cena. Predominam nas imagens cores escuras, preto, tons de terracota e variações de vermelho. Não podemos ver com clareza do que se trata, mas parecem ser cenas de repressão e violência. Em três delas, é possível identificar corpos jogados ao chão rodeados por figuras em posições “militares”. Em uma das imagens, é possível identificar uma cadeira no centro de uma sala, ocupada por um corpo de compleição frágil e cercada por dois corpos aparentemente masculinos [01:18:02].

A câmera aos poucos se afasta dos desenhos, nos deixando ver o “todo” da cena. Sobre a mesa, grandes livros de arte, pincéis, material de anotação e estudos para a cena (fig. 23). Enquanto nossos olhos percorrem essas imagens, ouvimos a voz de Mario. Ele fala sobre o ataque contra um menino de 13 anos. “Os monstros caíram em cima dele e golpearam sua cabeça com as espingardas, com as botas, em pleno centro. – O mataram? – Sim, o mataram” [01:18:06 - 01:18:18].

Continuando seu *travelling*, a câmera nos deixa ver os painéis com imagens de Goya, imagens que inspiram o tema e que são mencionadas por Mario à coreógrafa, que acaba de

chegar ao estúdio. “Desgraçadamente a história se repete”. Segundos mais tarde, se evidencia a temática proposta para a cena. “Os torturadores tocavam tangos a todo volume para abafar os gritos dos torturados”, afirma a coreógrafa que compôs um balé contemporâneo sobre o tema da ditadura [01:19:03]. Percebo a cena descrita como um estudo para a composição da sequência que aborda esse momento histórico da nação argentina em sua relação com o tango.

A segunda cena atua como um elo entre o estudo para as cenas e as memórias de Mario, que darão início às representações do período. Simbolizando a barbárie e o derramamento de sangue, um painel vermelho compõe o cenário. Podemos ver corpos, quase como sombras, executando passos de tango em um plano geral. Uma execução que em nada lembra a tão explorada sensualidade no tango. Antes, remete a forças e fragilidades, luta e violência, à precisão técnica e artística. A ausência de música permite ouvir o compasso das respirações, de movimentos fortes, de passos de tango (Fig. 24).

A cena corta para uma imagem em primeiro plano de Mario deitado na cama, conversando com Elena, que está de costas para o/a espectador/a. O protagonista alude sobre as “barreiras criadas permanentemente pela nossa imaginação que impedem que mergulhemos na profundidade do horror”. Fala sobre os amigos que já não estão mais ali. Sobre as milhares de vidas¹⁰⁶ perdidas em uma repressão brutal e descontrolada, sobre corpos desaparecidos. Sobre o exílio durante a juventude. Sobre regressar e não encontrar os amigos que haviam desaparecido. Sobre o retorno para uma cidade triste, feia, cinza e insegura. “Para que pensar em tudo isso? É melhor esquecer as coisas feias”, lhe diz Elena. Ao que responde Mario/Saura, “O que somos... o que vivemos, é o pouco que somos. E se esquecermos, que identidade teremos?” [1:23:16].

Após se encerrar a conversa, ouvimos os primeiros acordes de uma música que inspira tensão. O olhar de Mario está diretamente voltado para a câmera, que ainda mostra a personagem em primeiro plano (Fig. 25). O som de passos marcados como de uma tropa que caminha firme em direção ao seu alvo nos revela as memórias e o temor através do olhar de Mario (Fig. 26).

Tropas. Cerca de 20 homens vestidos em uniformes militares e coturnos executam uma coreografia marcada, de movimentos precisos, em um amplo cenário com painéis em tons terracota. Plano geral e câmera fixa intercalado por algumas tomadas em plano detalhe (pés, mãos, torço, rosto) em movimento ascendente, que produz no/a espectador/a uma

¹⁰⁶ Estima-se que 30.000 civis tenham sido “desaparecidos” no período da ditadura militar argentina.

sensação de esmagamento e opressão. Novamente o plano geral e o movimento da câmera levemente lateral apenas para acompanhar a movimentação do coro de bailarinos.

Em um momento dramático da música, a câmera, que continua fixa em relação ao grupo de bailarinos que se torna plano de fundo na cena, foca no rosto angustiado de Elena, que aparece subitamente diante do/a espectador/a (Fig. 27). Depois de alguns momentos, observando o rosto amedrontado de Elena, a vemos virar-se de costas e juntamente com a personagem voltamos a observar o grupo de bailarinos/militares.

Elena foge do grupo de militares, através de um cenário pouco iluminado, que nos mostra vestígios de um lugar danificado e desamparado. Carcaças de carros queimados e abandonados, vestígios de um tempo em que havia vida nesse local. Sua fuga é interrompida ao se deparar com uma vala onde os militares desovam o que parecem ser corpos. Plano detalhe no rosto de Elena. Lágrimas nos olhos e um choro contido de terror ao presenciar tal brutalidade e desrespeito. A câmera retorna o foco para os militares, em aproximação ascendente, a fim de tomar a distância necessária para nos mostrar exatamente do que se trata a ação. Um plano geral, agora em um ângulo descendente, fixa o “olhar” sobre a vala que interrompe o percurso de Elena, nos deixando ver os inúmeros corpos nus, acumulados ali (fig. 28). A cena remete ao conhecido fato de que os militares se desfaziam dos corpos dos civis torturados e assassinados em valas comuns¹⁰⁷ (fig. 29).

Atos de barbárie e violência, torturas e violações contra a população civil, são ilustrados ocasionalmente em projeções de recortes de jornal e fotografias de arquivo. A câmera fixa nos mostra tais imagens, enquanto militares cruzam a cena de um lado a outro. Novamente Elena aparece em frente à câmera, criando uma relação de proximidade com os/as espectadores/as. Segue a imagem de uma banheira transbordando, como alusão ao método de tortura conhecido como afogamento simulado, um dos mais utilizados no período (Fig. 30).

Várias mulheres, em sua maioria de idade avançada, algumas de mãos dadas com jovens meninas, caminham por entre o cenário anterior, escoltadas por militares, entre carros abandonados e vestígios de destruição. Imagens que podem aludir às mulheres que tiveram seus filhos e maridos, desaparecidos e que frequentemente buscavam por respostas que nunca eram satisfatórias da parte dos militares¹⁰⁸. Na sequência jovens mulheres fogem dos algozes.

¹⁰⁷ Um artigo publicado no Jornal Estadão trata das valas comuns encontradas em Buenos Aires, com diversos esqueletos. <http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/ditadura-argentina-a-mais-sanguinaria-da/> Acesso em 19 de Outubro de 2010.

¹⁰⁸ Ou ainda como uma alusão as *Madres e Abuelas da Plaza de Mayo* que até hoje se reúnem para uma caminhada semanal como um símbolo mundial de resistência à opressão. O grupo é composto por mulheres que tiveram seus filhos “desaparecidos” no período ditatorial argentino (1976 - 1983) e que buscam por informações

Ao fundo, vemos uma estrutura de metal onde jazem outros corpos. Novamente o olhar de dor da personagem se aproxima do/a espectador/a. Um paredão de fuzilamento é o que capta o olhar de Elena e igualmente o nosso (Fig. 31).

Plano geral. Uma cadeira iluminada no centro de uma sala escura. Um spot de luz é o que nos permite ver a cadeira no centro. Uma referência a cenas tantas vezes reproduzidas em filmes de interrogatório e tortura psicológica. Primeiro plano na cadeira. Plano geral novamente. A iluminação aberta com a cor vermelha nos permite ver o que ocorre na cena. Uma mulher é trazida arrastada por um militar. Logo, outros dois homens entram na sala. Movimentos que remetem mais do que à tortura psicológica apenas (Fig. 32).

Os homens saem da sala e permanece apenas um torturador que parece sufocar a mulher. Logo eles retornam com outras mulheres. Vários militares trazem as vítimas, jovens homens e mulheres. Os corpos logo são suspensos nas paredes enquanto os militares “dançam” em um plano geral. Corta. Cadeira em primeiro plano e atrás dela os militares continuam sua execução. Três casais executam o que parece ser um tango. Ápice dramático da música. Elena observa tudo angustiada. Fuga novamente. Encerra a cena a imagem do grupo de militares sob uma luz branca, o que prefigura, segundo Barroso (2011, p.134), “a realidade que entranha a ficção” (Fig. 33). Blackout.

Ouvimos a bater de palmas nada entusiasmadas. A cena que encerra a sequência nos mostra os/as financiadores/as do espetáculo em construção e sua reação quanto ao tema abordado por Mario, em um plano conjunto (Fig. 34). Uma das personagens questiona: “Para que trazer à baila algo que já foi esquecido? Para que criar angústia?” [01:29:28]. Penso que essa é uma das cenas que retrata muito sobre o período em que a película foi produzida. Por mais que o período ditatorial esteja ainda vivo na lembrança daqueles que o vivenciaram, fica claro na película de Saura quais eram as forças econômicas, as tendências sociais que não permitiam a visão, a lembrança, a memória dos crimes relacionados à ditadura. Como veremos, essa reflexão sobre o tango e o período ditatorial argentino não é exclusivo à película de Saura.

Primeiramente, é preciso destacar que nas obras históricas sobre o desenvolvimento do tango, não há referências ao período. É sabido que durante a ditadura, diversos tangos foram censurados, assim como as milongas, e que quaisquer reuniões de tango foram proibidas.

sobre o paradeiro de seus queridos. Marcham todas as quintas-feiras à tarde na *Plaza de Mayo*, com lenços brancos na cabeça e a foto de seus “desaparecidos”, penduradas no pescoço.

Entretanto, não há nenhuma alusão a esses movimentos de censura ao tango nos livros dedicados ao tema.

Por outro lado, nota-se que o cinema tem se encarregado de falar sobre esse delicado tema, apesar dos silenciamentos da narrativa histórica sobre ele. Assim como em *Tango* (1998) de Carlos Saura, percebo em *Tangos – El exílio de Gardel* (1985) e *Sur* (1988) de Fernando Solanas¹⁰⁹, bem como em *Tango Bar* (1989) de Marcos Zurinaga¹¹⁰, uma preocupação em falar sobre o tema.

Em termos cronológicos, as películas de Solanas foram as mais antigas obras de tango a qual tive acesso. Em *Tangos*, o cineasta aborda por meio dos aspectos tanto coreográficos quanto musicais do tango, o período de exílio de muitos argentinos durante a época da ditadura militar. O próprio título da película faz alusão a outros tipos de exílio, como o daqueles que se sentem isolados em sua própria terra, além da censura de diversos tangos inclusive aqueles cantados por Gardel.

A narrativa da obra nos apresenta um grupo de artistas argentinos exilados na Paris dos anos 1980 que se reúne para montar um espetáculo que fale de suas angústias e da saudade de sua pátria. O espetáculo gestado recebe o mesmo nome da película, *El exílio de Gardel*. Suponho que a obra do cineasta apresente um aspecto autobiográfico ao apresentar nessa “tanguédia” os elementos trágicos e cômicos do exílio por meio do tango. Exílio que o próprio cineasta vivenciou¹¹¹ e tema do qual se apropriou na produção de seu “espetáculo”.

Especialmente no segundo ato de sua “tanguédia”, o cineasta nos mostra, em formato quase documental, a atividade de grupos de apoio aos exilados. Em uma dessas reuniões uma das personagens lê uma carta à sua netinha sequestrada junto com seus pais, nos primeiros anos da ditadura. Nenhuma música é ouvida durante a narração da personagem, o que torna o expectador ciente e sensível às coisas que os exilados sofreram, sem apelar para o sentimentalismo. Esse cuidado é perceptível em toda a obra do diretor.

Nesse sentido, percebo *Tangos – el exílio de Gardel*, como um registro de memória, por se passar em um período contemporâneo àquele da ditadura.

¹⁰⁹ Fernando Solanas, cineasta argentino nasceu em 1936. “Ao longo de 50 anos, sua militância e compromisso político estão intimamente ligados a sua atividade artística”. <http://www.pinosolanas.com/vida.htm>. Acesso em 19 de Agosto de 2012.

¹¹⁰ Marcos Zurinaga, cineasta porto-riquenho, nascido em 1952 na cidade de San Juan.

¹¹¹ “En 1975 fue amenazado de muerte por la Triple A y en 1976 un comando de la Marina intenta secuestrarlo. Parte al exilio hacia España y se establece finalmente en Francia. Durante su exilio, Solanas participa en varias organizaciones de solidaridad con las Madres de Plaza de Mayo y los demás organismos de defensa de los derechos humanos, denunciando internacionalmente la situación argentina. En París, con Envar El Kadri, Arianne Mouskhine, Miguel Ángel Estrella y otros artistas e intelectuales, participa en la creación de la Asociación Internacional en Defensa de los Artistas”. <http://www.pinosolanas.com/vida.htm>. Acesso em 19 de Agosto de 2012.

militar se estende de 1976-1983, é provável que o filme tenha sido executado em um tempo muito próximo ao das barbáries do regime instaurado na Argentina. Marc Ferro destaca que

os filmes cuja ação é contemporânea da filmagem não constituem somente um testemunho sobre o imaginário da época em que foram feitos; eles também comportam elementos que tem maior alcance, trazendo até nós a imagem real do passado... O paradoxo é que essa constatação vale ainda mais para os filmes de ficção. A imagem do real pode ser tão verdadeira neles quanto um documentário (2010, p.60).

Percebo em *Tangos*, assim como em *Sur*, uma preocupação em trazer essa “imagem real do passado”. O cineasta usa o tango para narrar as dificuldades e as esperanças do exílio. O tema é sublinhado na película na figura do próprio Carlos Gardel¹¹² que esteve “exilado”, por assim dizer, quando seus tangos foram proibidos em Buenos Aires, bem como da do General San Martín¹¹³, que também se exilou na França pouco antes de sua morte.

Outro exemplar fílmico que trata do tema do exílio é *Tango Bar* (1989), que ao mesmo tempo nos fala sobre a história do tango. “Tango Bar” é o nome do local onde se passa a história. O poeta porto-riquenho, e também pianista, Ricardo é parceiro de Antonio, cantor e bandoneonista portenho, em um show bem humorado que conta a história do tango Argentino. Conforme as palavras do narrador aos primeiros minutos da película, Tango Bar é o local que abriga as memórias do tango. Essas memórias são resgatadas não apenas pelo show *Esto es Tango* conduzido por Ricardo e Antonio, mas também pelas diversas fotografias de importantes personagens do tango, recortes de jornais, capas de discos e partituras da música portenha que decoram as paredes do local.

A narrativa inicia no tempo presente, Ricardo e Elena (ex-mulher de Antonio e atual mulher de Ricardo) esperam pelo retorno do portenho que partiu de Buenos Aires há onze anos, em busca de exílio. Enquanto aguardam a chegada de Antonio, eles rememoram o show que por tanto tempo conduziram juntos. *Esto es tango* conta a história passada do tango, mas se passa no período contemporâneo da ditadura. Os protagonistas nos falam desde a imigração como um aspecto fundamental para a gênese do tango, passando pela “polêmica” prática do tango entre homens e entre mulheres, até suas atuações no cinema e a figura do amante latino, associada ao tango e inaugurada por Rudolph Valentino.

¹¹² “En cuanto a Gardel, si no tuvo que dejar Argentina por motivos políticos, es de notar que la letra de algunos de sus tangos fue prohibida por la censura durante la dictadura militar de 1976-1983. Además, por motivos profesionales, en particular las largas giras por Europa y América, Gardel pasó mucho tiempo fuera de su tierra y expresa su añoranza de la patria a través de algunos tangos” (Cécile François).

¹¹³ General San Martín é “um dos heróis da Independência da Nação Argentina”. San Martín morreu em Boulogne-sur-Mer no norte da França, depois de mais de 20 anos de exílio (Cécile François).

“O tango se fez pela gente que imigrou a Buenos Aires, ou acaso haveria tango se essa gente não tivesse se apaixonado por Buenos Aires? O bandoneon também é um imigrante, responsável por tornar o tango denso, dramático, quase trágico” [00:12:36 – 00:12:50]. O tango era aquele que dava voz aos povos que vieram construir a Argentina. Foram os medos e as esperanças desses imigrantes que compunham as letras dos primeiros tangos, argumentam as personagens.

Quando relatam sobre a prática de tango entre homens, eles afirmam que “os homens tangueros gostavam tanto das mulheres, que inclusive estavam dispostos a dançar com outros homens para treinar” [00:17:49]. Ao que alguém na platéia questiona: “Quê? Os homens dançavam entre eles?” Mas o argumento de Antonio é claro. Os homens só o faziam para treinar. Dançavam entre homens, pensando nas mulheres, assim como as mulheres dançavam entre elas pensando nos homens. E para que dançavam as mulheres entre si? “Pelo sabor do proibido. Porque o tango é isso. O escuro, proibido, o pecaminoso... As mulheres sempre foram fundamentais para o tango, sem mulheres não há tango” [00:19:29].

Sem povo não há tango, porque o tango veio do povo. A burguesia tinha de ir até os *conventillos* se quisesse ver um baile de tango, onde dançavam as classes populares. Todavia, aos poucos os cavalheiros também começaram a dançar tango. Surgiram lugares onde podiam liberar suas paixões... *ninos bien* pretensiosos. Era então nas ante-salas dos prostíbulos que os filhos de famílias burguesas aprendiam a bailar tango [00:24:30]. Aos poucos o tango foi se “adecentando”. “Gardel se foi da Argentina para ser a voz do tango no mundo. Foi o embaixador do tango, e provocou na Europa uma febre que não acabaria jamais” [00:38:32].

“A Europa se apaixonou pelo tango que agora não mais fedia a pobre, mas a perfume parisiense” [00:42:02]. O tango foi executado pelos melhores “tipos del cine”. *La cumparsita* foi bailada pelos *Flinstones*, Charles Chaplin, O Gordo e o Magro, Rudolph Valentino, Fred Astaire. Entrecortada à narrativa, as cenas mencionadas por Ricardo e Antonio nos são apresentadas, sugerindo o sucesso do tango em Hollywood, que o “usou o tango para expressar suas obsessões” [00:48:30].

Também a personagem de Rudolph Valentino recebe atenção especial na película. Antonio destaca que para ser considerado um amante latino alguns atributos são necessários. “Cabelos escuros, olhos profundos, olhar fatal, sorriso sedutor, nariz afilado, lábios carnosos. Além de ser forte, valente, destemido, feroz com as mulheres” [00:54:37] O amante latino é descrito então como “o sonho erótico das fêmeas do seu tempo”.

O encerramento da película se dá novamente em tempo real. Antonio e Ricardo se reencontram para voltar ao palco. Ricardo nos fala

Fazem onze anos que o horror se assolou sobre a Argentina. Todos sofremos uma época que nos deixaria marcados. Essas marcas ficaram em nós. Nunca mais seremos os mesmos. E nada voltará a ser como antes, mas pelo menos podemos tentar juntar os pedaços, estarmos juntos e unidos outra vez, cantando um tango, não há maneira melhor de recomeçar, de iniciar um reencontro [00: 78:42].

O tango cantado por eles tem como refrão “que lindo é viver em liberdade”. E o medo da “repetição de uma história” tão opressora é evidente na última fala da película: “E agora seguiremos vivendo em liberdade? Que sei eu... isso é outro tango”.

A linha narrativa que nos mostra a memória do espetáculo ocorrido há onze anos é entrecortado por cenas que retratam cada período mencionado. As danças nos pátios dos prostíbulos, os homens que bailavam nas esquinas portenhas, os casais bailando nas ante-salas dos bordéis, ou nos grandes salões aristocráticos franceses. O tango é assim representado no cinema, seja na figura dos personagens de desenhos animados, seja no cinema mudo, em programas cômicos, em cenas sensuais, ou ainda no sapateado de Fred Astaire.

Fica evidente que além de resgatar essas memórias sobre a história do tango, perpassa pela narrativa filmica o período em que o filme foi realizado. Tendo ainda frescos na memória os horrores impostos pelo regime militar, o tema do exílio e da incerteza do futuro são abordados de forma sensível na obra de Marcos Zurinaga.

Feito esse percurso por outras películas que retratam tanto o tema da ditadura, da censura e também do exílio, é sintomático que *Tango* de Saura igualmente revise esses tópicos. Nesse sentido, podemos pensar na longa sequência envolvendo a vitimização de homens e mulheres pelas forças militares e a consequente censura por parte dos/as patrocinadores/as do espetáculo-filme de Mario como uma evocação complexa por parte de Saura tanto dos fatos históricos como também da memória artística sobre eles.

Por fim, concluo essa seção destacando a iluminação de Vittorio Storaro e a música de Lalo Schifrin como elementos fundamentais em produzir no/a espectador/a o sentimento de angústia ao tratar da temática da ditadura. A obra de Saura evidencia sua preocupação quanto aos aspectos de iluminação e trilha sonora como fundamentais no desenrolar da narrativa, em especial nessa sequência. Os cenários utilizados na sequência para retratar o período, diferente do restante da película onde é composto basicamente por painéis ou por uma estrutura bem mais simples, conta com carros incinerados, fossas comuns que abrigam os corpos dos “desaparecidos”, banheiras utilizadas para tortura, paredão de fuzilamento, e toda uma “reconstrução” cenográfica que alude ao abandono e ao desespero das vítimas do período.

Nesse capítulo busquei relacionar quatro momentos históricos do tango, que se entrelaçam com a história da capital argentina, representados na película de Carlos Saura. Sublinho que a narrativa não linear proposta pelo cineasta espanhol apresenta uma leitura provável desses momentos, mas não a única leitura possível. Busquei entender *como* os aspectos técnicos de iluminação, cenário e figurino, somado aos planos e ângulos de câmera utilizados ajudam a compor uma narrativa dessa abordagem histórica. Segundo Feenstra

os cenários e a dança passam a ser lugares de memória da história da Argentina. E os atores, imagens da memória, desde que em suas coreografias se imprime a volta a um tempo passado. Através dos códigos teatrais (como cenários, interrupção das cenas, e a presença dos atores), Saura pretende recriar a aura ou um sentimento de certa autenticidade da criação (2009, p. 214).

Ao considerar tais aspectos técnicos, podemos supor uma dramaturgia construída por Saura na produção da sua película, que foi o intento das quatro seções que compuseram esse capítulo. Já o capítulo que segue tratará de analisar como a dramaturgia corporal, enquanto aspecto coreográfico apresentado na obra –, foi utilizada a fim de produzir sentidos sobre tais momentos históricos retratados em *Tango*.



Fig. 01 - Fotograma de *Tango* [00:36:44]



Fig. 02 – Chegada dos imigrantes ao porto de Buenos Aires ao final do século XIX¹¹⁴

¹¹⁴ Imagem integrada ao material do curso “Tango – Genealogia Política e História”, parte da linha de pesquisa em Estudos Culturais da Faculdade Latino Americana de Ciências Sociais, coordenado por Gustavo Varela.



Fig. 03 – Fotograma de *Tango* [01:41:34]



Fig. 04 – Fotograma de *Tango* [01:42:40]



Fig. 05 – Fotograma de *Tango* [01:42:46]



Fig. 6 – Fotograma de *Tango* [01:42:33]

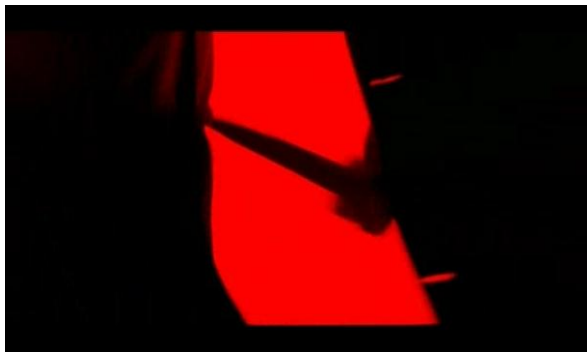


Fig. 07 – Mario ataca Laura [00:08:36]



Fig. 08 – Capanga de Larroca ataca Elena [01:43:03]



Fig. 09 – Fotograma de *Tango* [00:11:00]



Fig. 10 – Fotograma de *Tango* [01:32:50]



Fig. 11 – Fotograma de *Tango* [01:15:03]



Fig. 12 – Fotograma de *Tango* [01:15:19]



Fig. 13 – Fotograma de *Tango* [01:15:50]



Fig. 14 – Fotograma de *Tango* [01:17:36]



Fig. 15 – Fotograma de *Tango* [00:49:44]



Fig. 16 – Fotograma de *Tango* [01:17:57]



Fig. 17 – Fotograma de *Tango* [01:07:10]. Jogo de espelhos entre “ficção” e “realidade”



Fig. 18 – Fotograma de *Tango* [01:10:17]



Fig. 19 – Fotograma de *Tango* [01:10:52]



Fig. 20 – Fotograma de *Tango* [01:11:08]



Fig. 21 – Fotograma de *Tango* [01:11:21]



Fig. 22 – Fotograma de *Tango* [01:12:11]



Fig. 23 – Estudo para a sequência da ditadura militar [01:18:06]



Fig. 24 – Fotograma de *Tango* [01:19:14]



Fig. 25 – Fotograma de *Tango* [01:23:12]



Fig. 26 – Fotograma de *Tango* [01:23:23]

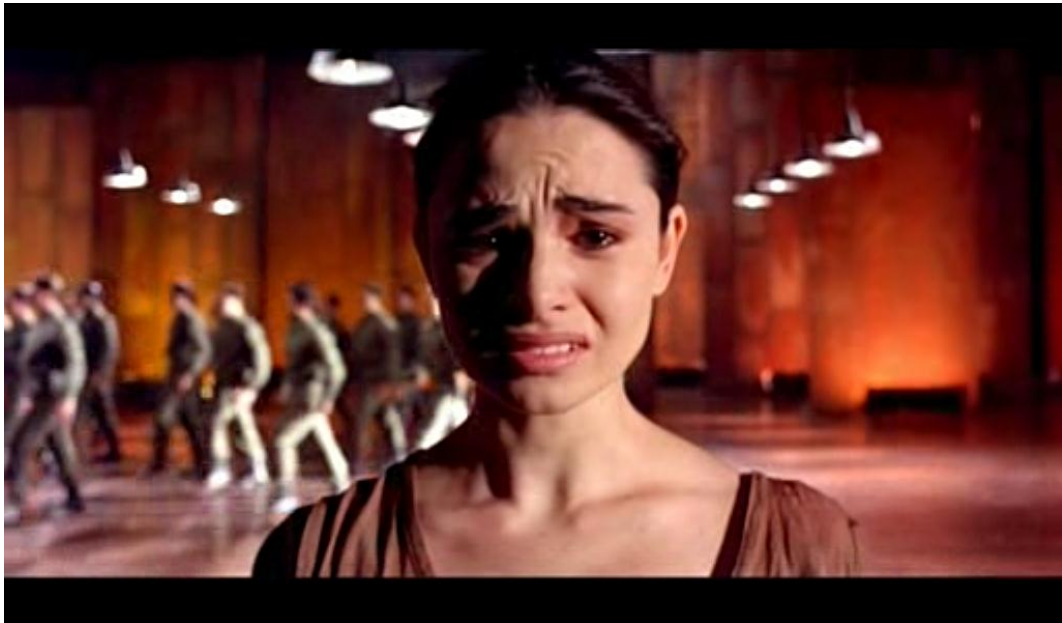


Fig. 27 – Fotograma de *Tango* [01:24:16]



Fig. 28 – Fotograma de *Tango* [01:24:56] e Fig. 29 – Valas comuns com corpos dos desaparecidos¹¹⁵

¹¹⁵ Imagem retirada do artigo publicado no Jornal Estadão que fala sobre o período ditatorial argentino. A imagem retrata as valas comuns encontradas em Buenos Aires, com diversos esqueletos de desaparecidos no período <http://blogs.estadao.com.br/ariel-palacios/ditadura-argentina-a-mais-sanguinaria-da/>. Acesso em 19 de Outubro de 2010.



Fig. 30 – Fotograma de *Tango* [01:25:21]



Fig. 31 - Fotograma de *Tango* [01:26:16]



Fig. 32 – Fotograma de *Tango* [01:26:42]



Fig. 33 – Fotograma de *Tango* [01:29:03]



Fig. 34 – Fotograma de *Tango* [01:29:17].



Fig. 35 – detalhe estilo *tango canyengue* e Fig. 36 – detalhe estilo *tango liso*



Fig. 37 – detalhe estilo *tango milonguero* Fig. 38 e Fig. 39 – detalhe estilo *tango canyengue*



Fig. 40 – Fotograma de *Tango* [01:37:21]



Fig. 41 - Fotograma de *Tango* [01:38:03]



Fig. 42 – Fotograma de *Tango* [01:38:37]

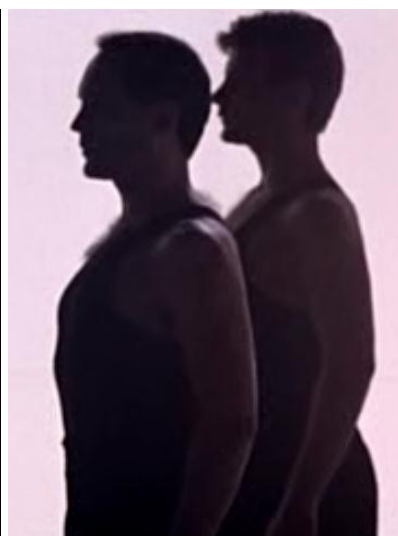


Fig. 43 – Detalhe postura e Fig. 44 – Detalhe postura



Fig. 45 – Fotograma de *Tango* [01:16:21] e Fig. 46 - Fotograma de *Tango* [01:17:00]



Fig. 47 - Fotograma de *Tango* [01:24:02]



Fig. 48 - Fotograma de *Tango* [01:25:54]



Fig. 49 - Fotograma de *Tango* [01:27:18]



Fig. 50 - Fotograma de *Tango* [01:27:42]

5. DRAMATURGIA DA DANÇA: O CORPO COMO AGENTE DE NARRAÇÃO¹¹⁶

Após assistir diversas vezes as cenas analisadas no capítulo anterior, percebi que não eram apenas os elementos técnicos utilizados na composição dessas os “responsáveis” pela narrativa proposta por Saura. A movimentação corporal, coreográfica ou mesmo gestual dos/as bailarinos/as eram parte importante da dramaturgia saurana. Nesse sentido, a análise que segue buscará compreender a dramaturgia do corpo nas cenas escolhidas. Creio que os movimentos corporais, além dos movimentos de câmera e elementos técnicos, igualmente compõem uma história e um modo de olhar sobre o tango. Portanto, esse capítulo se utilizará das mesmas cenas anteriormente analisadas, a fim de perceber a dramaturgia corporal proposta por Saura enquanto representações de momentos históricos do tango.

Minha análise das cenas construídas por Saura foi elaborada a partir de um conjunto de linguagens utilizado na composição de uma dramaturgia cênica (capítulo 4). Curiosamente, as cenas que abordam os aspectos históricos do tango são estruturadas com ausência de diálogos “falados”. Antes, os diálogos se dão através dos corpos. Nesse sentido as sequências e partituras coreográficas apresentadas nas cenas têm papel importante na composição da dramaturgia de *Tango*. Portanto, minha busca nesse momento consistirá em perceber qual o papel da dança da narração dos aspectos representados. A fim de situar o/a leitor/a, esclareço primeiramente qual será o sentido que proponho ao utilizar o termo dramaturgia.

Entendo por dramaturgia corporal a estrutura de movimento capaz de produzir sentidos. Ou as percepções que apreendemos ao observar o aspecto coreográfico dos corpos em cena. A percepção de Sandra Meyer sobre a composição de uma dramaturgia do corpo e da dança pode ser esclarecedora nesse momento. A autora destaca que “na elaboração de sua dramaturgia corporal, a dança lida com movimentos que, por sua qualidade de abstração, não se pode mais do que suspeitar de sua significação” (2006, p. 47). Saliento que não há na dança algo como um dicionário correspondente entre gesto/movimento e palavra e que, portanto, as leituras que fazemos estão também relacionadas à própria subjetividade dos/as espectadores/as.

Nesse sentido, a análise empregada nesse capítulo apresentará a minha leitura a partir desses corpos em movimento. Leitura essa, própria não apenas de uma espectadora de dança,

¹¹⁶ Destaco nesse momento que para fins de análise da dramaturgia, me valho das classificações propostas por Rudolf Laban. Semelhante ao trabalho de dissertação de Airton Tomazzoni (2004), me utilizo especialmente da reflexão acerca das qualidades do movimento para compor uma análise da dramaturgia da dança nas cenas.

mas de alguém que tem conhecimento empírico¹¹⁷, que dança e que se questiona constantemente sobre um mote norteador das pesquisas coreográficas nas quais se empenha no sentido de construir uma dramaturgia. Apenas uma leitura, dentre outras possíveis.

Cibele Sastre (2009) entende a dramaturgia da dança como uma possibilidade de entender o corpo que dança. Como uma produção de sentidos que é construída no dançar. A pesquisadora percebe a dramaturgia não como aquela baseada no texto, própria do teatro. Antes, interpreta o texto da dança como uma tessitura, num emaranhado de sentidos e possibilidades. Sastre afirma ainda que, em seus processos criativos, sempre se preocupou com o discurso do corpo, tentando encontrar um subtexto ou imagem emergente que embasasse o movimento. (2009, p.61)

A partir dessa perspectiva, julgo que esses corpos em movimento têm papel fundamental na dramaturgia composta por Saura. Percebendo a dimensão dessa estrutura coreográfica em *Tango*, Petsie Feenstra, ao verificar a teatralidade da memória também se questionou sobre o papel desses corpos na narrativa de Saura: “Como se mostra o impacto da lembrança através do corpo em movimento? Como cria a imagem do corpo, uma ideia na qual a lembrança parece real, vívida?” (2009, p. 213).

Formulo questões semelhantes a essas, numa tentativa de compreender como a mescla ou o diálogo ou mesmo o contato entre povos e danças produziu algo como o tango argentino. Ou ainda, me pergunto: como os movimentos “precisos” e “firmes” da cena entre homens produzem a imagem de um duelo? Ou como os gestos “sensuais” e “suaves”¹¹⁸ nos falam sobre o tango no ambiente prostibulário? E por fim, como os movimentos empregados na sequência da ditadura são capazes de produzir um sentimento de opressão no/a espectador/a?

Como vimos no capítulo anterior, Marcos Zurinaga também propôs representar em sua película *Tango Bar* alguns aspectos históricos do tango, mas o cineasta o faz de maneira explícita através do texto falado. As cenas de dança também permeiam a película de Zurinaga, como ilustrações de um livro para crianças, como se tivéssemos a história narrada numa cena e na “página ao lado” (ou na cena seguinte) uma imagem representativa daquilo que acabamos de “ler”. Saura, por outro lado, não usa texto prévio para “explicar” a imagem construída pela dança, mas faz uso da própria dança como elemento narrador da história representada. É evidente que a dança desempenha um papel importante nas películas do

¹¹⁷ Enquanto participante do Grupo Experimental de Dança da cidade de Porto Alegre, pude ter contato com diferentes técnicas de dança que me proporcionaram um entendimento diverso sobre o corpo. Uma das atividades que me auxiliou a compor essa análise foi o workshop sobre Laban ministrado por Juliana Vicari.

¹¹⁸ Baseio meu argumento nas categorias de análise propostas por Laban, no que concerne a peso e elementos de esforço – firme e suave (LABAN, 1978, p. 126).

diretor espanhol e ele utiliza suas qualidades dramáticas para compor suas narrativas, conforme nos aponta Barroso (2011, p.120).

O presente capítulo será dividido em quatro seções que tratarão das cenas igualmente discutidas no capítulo anterior. O foco de análise em cada uma das cenas será as composições coreográficas e a dramaturgia construída pelos corpos e por suas atuações nas cenas correspondentes ao período de imigração, ao tango entre homens, o ambiente prostibulário e a ditadura militar argentina. A cada aspecto analisado, questiono: qual o papel da dança na construção dessa cena? Ao contrário de Marco Zurinaga, Saura não usa texto para narrar os aspectos históricos do tango, antes o faz através da dança. Mas essa dança, assim como o texto falado, nos leva a perceber determinadas especificidades de cada um desses momentos do desenvolvimento do tango narrado na película. De que forma, então, é a dança capaz de construir tais “textos” sobre os períodos mencionados? É o que pretendo demonstrar nas seções à frente.

5.1 Hibridismos em “construção”

Para fins de análise dos movimentos apresentados nas sequências coreográficas do balé da imigração, considero aquelas que intitulo como cenas dois¹¹⁹, três¹²⁰ e quatro¹²¹ [01:35:34 – 01:40:30]. Intitulo essa seção com o termo “hibridismo”, porque vários/as autores/as apontam o caráter híbrido do tango. Apresentando em sua constituição coreográfica elementos “pertencentes” a outras danças, bem como dos duelos *criollos* conforme salientado por Saikin (2004), a Buenos Aires do final do século XIX, com uma numerosa população imigrante e situações financeiras não favoráveis, “cria” o tango. Compartilho com Saura seu olhar sobre a constituição do flamenco, apesar de empregar seu argumento ao tango.

Sobre el flamenco hay demasiados malentendidos, ha sido un género maltratado que poco a poco va siendo respetado en todo el mundo. Ha llegado el momento de que el flamenco se sitúe en el lugar que le corresponde. El flamenco es un resumen multicultural. Es un milagro que de tantas mezclas saliera algo tan poderoso, original y novedoso, y que viniendo del pasado, perteneciendo al presente, se proyecte hacia el futuro aceptando otros ritmos que le enriquecen (2011, p.292).

¹¹⁹ Executada ao som de *Corazón De Oro*

¹²⁰ Executada ao som de *A Juan Carlos Copes*

¹²¹ Executada ao som de *La cumparsita*

Igualmente, vejo o tango como um “resumo multicultural” e penso também que “é um milagre que de tantas mesclas saíra algo tão poderoso, original e novo”. Praticantes de tango frequentemente apontam o *abrazo* como um elemento que torna a dança tão diferente das outras. Mas Gustavo Sabá (2010) destaca que mesmo entre o tango podemos distinguir diversos estilos. Seria algo como o conjunto de características que definem a estética da dança ou a maneira como se dança um tango (p.69).

Como apontado no capítulo anterior, a narrativa da sequência me remete a um sentido de construção “progressiva” do tango argentino. Meu olhar é o de alguém que leu muito sobre os aspectos históricos e culturais do tango e que analisa os movimentos na cena a fim de delimitar os “estilos de tango” que compõem a cena, conforme apontados por Sabá (2010). O exame que segue atua no sentido de justificar os argumentos que teço nessa direção.

Na primeira cena das três que compõem essa seção de análise, vemos um casal dançando com abraço aproximado¹²². Os corpos estão bem próximos um do outro. Seus rostos encontram-se de perfil. A mão do cavalheiro sustenta sua *pareja* na cintura, logo abaixo das costelas. A mão dela encontra-se ao redor do pescoço dele, quase alcançando sua clavícula. A outra mão da dama¹²³ repousa sobre a mão do cavalheiro¹²⁴, próximo ao seu quadril (Fig. 35).

O plano de câmera utilizado não nos deixa ver seus membros inferiores. O movimento poderia ser percebido como homolateral¹²⁵, apresentando fluidez e leveza. A dança executada pelo casal poderia ser percebida como um *tango canyengue*. Esse se caracteriza pelo torso em contato, rostos que se apóiam em uma mesma direção, pela mão do homem logo abaixo da escápula, e as mãos que se encontram sobre o quadril do homem, num estilo coreográfico típico do início do século XX (SABÁ, 2010, p.71).

Por sua vez, o segundo casal que vemos na cena mantém certa distância entre os corpos, de modo que cada um permaneça em seu próprio eixo, apenas as mãos e antebraços encontram o corpo do outro. A mão dele está logo abaixo da escápula da dama. Enquanto que a mão dela repousa sobre a parte superior da escápula dele. A estrutura dos braços cria uma figura semelhante a um triângulo. Os rostos encontram-se de frente, de forma que os olhares possam se direcionar um para o outro (Fig. 36). Semelhante à estrutura corporal do *tango liso*, dançado ao final do século XIX e início do XX (Ibidem, p.73).

¹²² Destaco que os casais que executam a dança são figurantes na cena, de forma que a “identidade” deles não se relaciona a nenhuma das personagens protagonistas ou coadjuvantes que compõe a narrativa.

¹²³ Dama é a terminologia utilizada para designar a bailarina na dança de salão.

¹²⁴ Cavalheiro é a terminologia utilizada ao se referir ao bailarino de dança de salão. Utilizo-me dos termos dama e cavalheiro a fim de facilitar a descrição das cenas e o entendimento do/a leitor/a.

¹²⁵ “Divisão do corpo em duas metades laterais. Relacionado aos movimentos horizontais de espalhamento ou encolhimento lateral do corpo” (SASTRE, 2009, p.121).

O terceiro casal apresenta estrutura corporal que mescla aquelas percebidas nos dois primeiros. Os corpos estão próximos, os rostos olham na mesma direção, as mãos se encontram na altura do ombro, formando a figura de composição triangular. Agora, um plano mais amplo nos permite ver os membros inferiores do casal (Fig. 37). Percebemos uma *salida*¹²⁶ lateral, *cruce*¹²⁷ e *ocho*¹²⁸, figuras típicas do *tango milonguero*. As movimentações de câmera que seguem se estruturam quase como um passeio por entre as personagens, não permitindo a identificação de nenhuma outra estrutura coreográfica.

A segunda cena, que se desenvolve ao som de *A Juan Carlos Copes*, inicia com um plano geral, o que nos permite identificar algumas estruturas coreográficas compostas ali. Um casal que executa um tango bem semelhante à estrutura corporal necessária para o estilo *canyengue*, conforme descrito anteriormente (Fig. 38). É-nos permitido ver os movimentos curtos e rápidos de membros inferiores que, conforme Sabá (2010, p.71), se davam em virtude dos vestidos longos que usavam as mulheres ao final do século XIX, que impedia movimentos mais amplos de pernas.

Passamos a ver outro casal, dessa vez em um primeiro plano o que não nos deixa ver mais do que o rosto e parte do torço da *pareja*. A estrutura corporal permanece inalterada. Como a do casal anterior, as faces se voltam para a mesma direção e os corpos se encontram na execução da dança (Fig. 39). Não vemos seus membros inferiores, mas a movimentação do torço sugere a execução dos tais movimentos curtos e rápidos.

Um novo “passeio” da câmera nos mostra outros casais bailando, cada qual a sua maneira. Percebemos algumas figuras típicas do tango, *sacadas*¹²⁹, *ocho*, alguns movimentos rápidos e curtos como no *tango canyengue*, outros mais ao estilo *milonguero*, que privilegia o abraço com ligeira inclinação de tronco. Fica evidente nessa cena que a intenção é mostrar a diversidade. Vários casais dançam diferentes estilos de danças, de tangos típicos do final do século XIX (Fig. 40 e 41). A música executa seu último acorde quando as *parejas* concluem sua execução coreográfica estabelecendo típicas figuras de tango.

La cumparsita. Um único casal dança o tango. A câmera privilegia uma tomada mais geral, permitindo perceber a movimentação dos bailarinos não apenas em detalhes, mas de corpo inteiro. Diferente do figurino tão constantemente associado ao tango, longo vestido com uma saliente fenda na coxa da bailarina, o figurino remete a algum momento entre o final do

¹²⁶ Como é denominado o movimento que dá início à dança (SABÁ, 2010, P.57).

¹²⁷ Quando um pé cruza pela frente do outro (SABÁ, 2009, P.26).

¹²⁸ Figura instaurada ao começo do século XX, e consiste em levar os pés em uma movimentação “imaginária” do número oito. Normalmente a figura toma como referência a mulher (SABÁ, 2010, p.39).

¹²⁹ Movimento que consiste em “tirar” a perna da *pareja* a fim de ocupar seu espaço. Geralmente empregado no tango estilo fantasia (SABÁ, 2010, p.57).

século XIX ou início do XX. A saia longa é sem fendas, mas com uma estrutura que permite determinado grau de liberdade de movimentos das pernas.

A figura que antecede a dança nos mostra os bailarinos com as faces encontrando-se, como se estivesse olhando diretamente um para o outro. Cada qual em seu próprio eixo com as mãos formando figura semelhante a um triângulo, porém, quase estirados em sua extensão (Fig. 42). O estilo é semelhante ao *tango salón original*, executada nos primeiros anos do século XX. “Caracterizado pela elegância, suavidade, medida e precisão dos movimentos executados” (SABÁ, 2010, p.76). Embora o estilo se caracterize por *caminadas*¹³⁰ e *vueltas*¹³¹, vemos a execução de outras figuras reconhecidamente do tango argentino, como *ocho*, *gancho*¹³², entre outras.

Olhando com mais atenção para os aspectos coreográficos dessa sequência e relacionando-os aos aspectos históricos do tango, pude perceber diversas referências aos estilos de tango bailados ao final do século XIX e início do XX. A análise dos elementos utilizados na composição da cena reforça meu argumento anterior de que a sequência tem por objetivo apresentar o estabelecimento do tango-dança. A ausência de elementos coreográficos frequentemente vistos em obras cinematográficas ou espetáculos de tango, reforçam o estudo da cena no que concerne à dança e não apenas aos aspectos cenográficos utilizados por Saura e analisados no capítulo anterior.

5.2 Duelos e Competitividade

A cena que será analisada nessa seção é o tango entre homens apresentado no tempo de 01:14:58. Como explicitado no capítulo anterior, percebo nessa cena uma intenção de representar o período em que o tango era dançado entre homens. Varela afirma que “se practicaba entre hombres por necesidad y se lo bailaba con mujeres por deseo¹³³” (VARELA, 2010). É evidente na composição da cena a ausência de qualquer erotização explícita de sexualidade. Antes, se sublinha através da dramaturgia da dança aspectos como força, controle e atitude, dadas como “naturais” do sexo masculino. Percebo uma alusão aos duelos na estrutura cênica composta por Saura.

¹³⁰ Caracterizada por pisar primeiro com o metatarso e depois o calcanhar, algo como uma transferência de peso. É um passo básico do tango que exige domínio de equilíbrio, fluidez e “andar felino” (SABÁ, 2010, p.22).

¹³¹ Movimentação em forma circular ao redor da pista (SABÁ, 2010, p.67).

¹³² Gancho consiste em levantar uma perna e flexioná-la ao redor da perna da *pareja* (SABÁ, 2010, P.32).

¹³³ Se practicava entre homens por necessidade e se o bailava com mulheres por desejo.

Uma das questões que nortearam meu olhar nesse capítulo foi: se eliminasse quaisquer outros elementos cênicos e dirigisse minha atenção apenas aos aspectos coreográficos, o que a dança me diria sobre o momento que está sendo representado? Percebo a predominância de movimentos potentes, fortes e controlados. As sequências ou partituras corporais são executadas com técnica e precisão. Os bailarinos/coadjuvantes são ativos durante toda a cena, mesmo quando executam pausas. Tais aspectos também me dizem algo sobre a dramaturgia construída nessa dança, que apresenta giros, deslocamentos e trabalhos de braços que extrapolam a técnica do tango.

A cena inicia com os grupos de bailarinos dispostos separadamente em quadrantes opostos do cenário. Antes de iniciar qualquer sequência coreográfica, os corpos encontram-se parados. Essa “inatividade” corporal, porém, apresenta tônus muscular como se eles estivessem prontos para o “ataque” a qualquer momento (Fig. 43 e 44). A postura quase militar permeia a execução da dança em sua completude. A princípio, vemos partituras corporais que pouco se assemelham ao tango. Movimentos homólogos¹³⁴ executados com potência e precisão (Fig. 12).

A caminhada que leva os “opponentes” a se misturarem em cena é semelhante àquela realizada no tango. Os pés apóiam-se primeiramente sobre os metatarsos e posteriormente sobre o calcanhar. Um deslizar sobre o solo que deixa evidente a separação entre membros inferiores e superiores. Os bailarinos se abraçam¹³⁵ e começam a dançar algo semelhante ao *tango cenário*¹³⁶. Tal estilo permite que qualquer um dos bailarinos conduza ou seja conduzido de forma dinâmica na dança, não fixando papéis na dança. Além de permitir que a *pareja* se separe e retome o abraço com liberdade (SABÀ, 2010, p.72). O que é evidente na execução proposta pelos bailarinos/protagonistas. Entretanto podemos perceber que os papéis permanecem fixos durante a execução da dança, visto que é os bailarinos se limitam a conduzir e ser conduzido sem qualquer inversão em qualquer momento. O que pode sugerir que as questões relativas a gênero e sexualidade são problematizadas, mas suavizadas e não explícitas como a cena executada pelas mulheres.

Outro aspecto importante na dramaturgia da dança são as pausas realizadas pelos demais bailarinos/coadjuvantes durante a execução do tango pelos bailarinos/protagonistas. A

¹³⁴ Caracteriza-se pela divisão do corpo em duas metades: superior e inferior. Tal estrutura é uma das bases do tango que é executado buscando o isolamento entre a movimentação das pernas e movimentação de tronco.

¹³⁵ O abraço mencionado aqui é aquele próprio e característico do tango argentino.

¹³⁶ De acordo com Sabá o tango cenário, também conhecido como tango estilo fantasia, se originou por volta da década de 1940 em função das necessidades de atuação e construção coreográfica para o palco. De movimentos amplos e figuras complexas, sequências com utilização de *ganchos, voleos, sacadas, saltos e sentadas*. O abraço é contínuo e estreito, conforme as necessidades dos requerimentos cênicos (2010, p.72).

estrutura corporal “cria” figuras que remetem a posições reconhecidamente tangueras (Fig. 45). Eles encontram-se visivelmente na cena, compondo a dramaturgia da narrativa. O tango dos protagonistas passa a ser o foco da ação da cena e os coadjuvantes se retiram ocupando-se nas laterais do cenário. Eles ainda fazem parte do conjunto apresentado, mas agora são evidentemente espectadores da ação, junto conosco (Fig. 46).

Opto por não descrever detalhadamente os movimentos realizados na cena por pensar que seriam pouco visíveis ou ilustrativos mesmo para os/as leitores/as familiarizados/as com a película. Antes, focalizo minha atenção na “qualidade¹³⁷” dos movimentos que constroem a dramaturgia na cena. As partituras executadas poderiam ser enquadradas nas categorias de “análise de elementos do esforço” proposta por Laban (1978, p.120). Segundo o autor, na categoria que compreende “peso”, o elemento de “esforço consiste de uma resistência *forte*”. Por sua vez, nas categorias de “tempo” e “espaço”, os movimentos podem ser considerados rápidos, o que sugere a sensação do mover-se em um “curto período de tempo”, e diretos, remetendo ao direcionamento da ação motora em linhas retas.

Sublinho com isso meu argumento de que a cena evidencia o que é “invisível” na narrativa. Ao propor movimentos retos, diretos e precisos, somados à composição estética dos elementos cênicos (cenário, iluminação e figurino) em sua precisão do branco e preto, Saura nos incita a perceber a composição como uma narrativa neutra, que nada apresenta de erótico ou sensual, amortecendo qualquer elemento que possa remeter a sensualidade entre homens na prática do tango. Utilizando a alusão aos duelos *criollos* enquanto aspecto histórico narrado na película, Saura produz uma atmosfera que salienta uma masculinidade representada como “natural”.

Minha análise destaca a questão das referências à erotização da sexualidade, sobretudo porque vejo as cenas que representam o tango dançado entre homens e o tango dançado entre mulheres como aspectos históricos relacionados, tanto na película como fora dela. Quero dizer com isso que diversos/as historiadores/as apontam tais momentos históricos do tango, o aumento da população masculina e o aumento do número de prostíbulos, como entrelaçados ou quase interdependentes. A forma como a edição fílmica é estruturada me faz entender que Saura opta por apresentar as cenas praticamente em sequência, a fim de provocar tal relação entre elas. Na seção que segue, tratarei de apresentar a cena do tango dançado entre mulheres,

¹³⁷ O termo qualidade utilizado aqui não se refere a uma quantificação do movimento como bom ou ruim. Antes diz respeito aos elementos de esforço apontados por Laban (1978, p.120).

na tentativa de perceber o que a dramaturgia da dança proposta na cena nos fala sobre o aspecto histórico apresentado.

5.3 Sensualidade e Sedução

A cena da qual se ocupa essa seção é aquela que trata do ambiente prostibulário, ou dos cabarés, em sua relação com o tango. Similar à cena anterior que apresentava somente homens na estrutura coreográfica e cênica, essa apresenta somente mulheres. Vários paralelos são traçados no exercício de análise que segue. A iluminação que na cena anterior era composta apenas pela luz branca, provocando um sentido de neutralidade, nessa se apresenta em tons quentes de violeta e avermelhado, produzindo a sensação de um ambiente onírico. Os bailarinos/coadjuvantes que se apresentavam ativos durante o decorrer da dança contrastam com a passividade das coadjuvantes presentes nessa cena. Os movimentos precisos e técnicos de tango mencionados anteriormente são apenas esboçados no tango dançado entre as mulheres que protagonizam essa cena.

Os bailarinos na cena anteriormente analisada foram nomeados como tal no processo de escrita porque o que se mostrava evidente na cena era a dança. Aqui trato as protagonistas da cena por mulheres e não por bailarinas porque mais do que a dança, são os elementos de “uma” dada feminilidade que são evidenciados por Saura. Como na cena anterior, penso que o cineasta espanhol pretensamente apresenta uma identidade de gênero que por vezes pode ser representada como “natural”. Gestos leves e ondulantes¹³⁸ permeiam a concepção coreográfica da cena como veremos.

O que primeiramente observamos na cena são mulheres sentadas em frente a diversos espelhos enfileirados, como em um camarim. Suas posturas remetem a uma sensação de relaxamento, bem diferente da tensão muscular percebida na cena dos homens. Uma mulher retoca a maquiagem, a outra ajusta a cinta-liga, ainda outra se olha em um espelho de mão do século passado, típico de uma penteadeira. Uma delas fuma enquanto folheia as páginas de uma revista, outra borrifa perfume sobre o colo, enquanto a próxima lixa as unhas despreziosamente. Vemos a personagem de Laura se aproximar da personagem de Elena que também está sentada em frente ao espelho, pega em sua mão gentilmente e a convida a se pôr de pé. Com passos lentos, as mulheres se dirigem ao centro do espaço cênico e iniciam a dança (Fig. 18).

¹³⁸ Os elementos de leveza e ondulação são partes da categoria de análise proposta por Laban (1978).

Elas mantêm o contato visual enquanto se movimentam pelo espaço de um lado a outro em um plano alto, num caminho direto, com um ritmo vagaroso¹³⁹. Diferente dos movimentos rápidos e fortes em uma direção reta na cena dos homens, agora percebemos movimentos sinuosos, flexíveis e executados com fluidez pelas protagonistas. A velocidade de execução é lenta, sugerindo uma sensação de um “movimento de longa duração ou sem fim” (LABAN, 1978, p.120). Alguns giros são executados fazendo com que o tecido leve das roupas provoque novamente a sensação de leveza, outrora observada nos movimentos.

Alguns planos em detalhe nos mostram a movimentação dos pés das protagonistas, algo semelhante a uma breve caminhada, como que girando sobre um eixo invisível. Vemos agora a parte superior do torço das protagonistas. Elas encontram-se diretamente em frente uma da outra. Ambos os braços estendidos horizontalmente em sua amplitude máxima, as mãos se encontram e os corpos quase se tocam. Laura se afasta de Elena por um instante sem soltar as mãos, e em um movimento sinuoso ela passa o braço de Elena à frente do seu rosto e torço fazendo com que seus corpos fiquem na mesma direção. Laura evidentemente conduz sua parceira, fazendo com que Elena execute um passo de tango conhecido como *quebrada*¹⁴⁰.

A câmera nos permite ver novamente as coadjuvantes na cena que permanecem em posição de espectadoras, mas não como parte da ação de dançar, como vimos na cena que representa o tango entre homens. Suas atuações se limitam à aproximação de outras mulheres para comentar “maliciosamente” sobre o que se passa na cena (Fig. 19 e 20). Podemos ver através dos espelhos que a dança continua no centro da ação. Nosso olhar retorna às protagonistas, que agora apresentam estrutura corporal semelhante àquela que se tornou famosa pelo tango de Rudolph Valentino em *Quatro cavaleiros do Apocalipse*. Tal estrutura consiste na aproximação entre os corpos da *pareja*, com as faces voltadas na mesma direção, uma das mãos apoiada sobre a escápula e a outra unida em extensão horizontal (Fig. 21).

Um plano geral nos deixa ver a movimentação das protagonistas de corpo inteiro. Alguns giros e passos semelhantes a um *developé*¹⁴¹ são executados. Carícias e movimentos que se assemelham a abraços. As mãos de uma deslizam sobre o rosto e pescoço da outra. Concluindo a cena com um explícito beijo sob luz avermelhada (Fig. 22).

Percebo essa cena em relação direta àquela analisada na seção anterior. Além de retratar o aspecto histórico do tango em relação ao ambiente prostibulário, Saura sublinha

¹³⁹ Categorias de análise que compreende espaço. Aspectos elementares necessários para observação de ações corporais proposto por Laban (1978, p.73).

¹⁴⁰ Figura coreográfica normalmente executada pela mulher que consiste em uma flexão da coluna, permitindo que a cabeça e o torço se aproximem do solo enquanto sustentada pelo parceiro.

¹⁴¹ Passo pertencente ao vocabulário do balé clássico.

aqui uma sexualidade explícita. Os elementos cênicos diferem da neutralidade apresentada na cena do tango entre homens. O envolvimento das personagens, além da sensação de um ambiente onírico produzido pela iluminação, parece ser o ápice da dramaturgia construída na cena. Destaco, entretanto, que a cena da dança entre as mulheres se dá na imaginação de Mario, e talvez por isso o universo da cena reproduza o aspecto da fantasia do envolvimento romântico ou sexual entre a ex-mulher e a atual amante.

5.4 Violência e Opressão

A sequência de cenas que recria artisticamente o período da ditadura militar argentina é um dos momentos de maior tensão criados na narrativa saurana. A primeira cena da sequência é apresentada logo após o estudo para a composição do tema (Fig. 23). Os aspectos trágicos do tango são utilizados em uma sequência coreográfica executada por três casais sob um intenso fundo vermelho (Fig. 24).

Giros, sacada, piernazo, voladita e quebradas, são alguns dos elementos coreográficos típicos de tango empregados na cena. Somado a isso, alguns elementos evidentes de dança contemporânea se mesclam na dramaturgia da dança. A dança é executada entre *parejas* mistas. Os homens apresentam uma atitude dominadora na execução dos movimentos, que agora são firmes, mas sustentado. Os movimentos corporais são mais lentos, especialmente quando os homens parecem empurrar suas parceiras para longe e tornar a buscá-las para si. Mas a tensão do movimento se reflete nas sensações que produzem. Predomina na cena partituras em plano alto, mas os planos médio e baixo começam a ser percebidos. Um aspecto de opressão e dominação se instaura a partir da relação entre os/as bailarinos/as.

Os bailarinos parecem agarrar no cabelo das bailarinas, fazendo-as curvarem-se sobre suas pernas, como se dobrassem a coluna delas levando seus externos em relação ao teto, como que “olhando” para cima, como sugeriria Laban (1978, p.93). Os passos de tango executados com rapidez sugerem certa ansiedade que permeia o espaço. Destaco nessa cena a ausência do componente passional ou de sensualidade, tantas vezes atrelado às representações do tango no cinema. Nessa cena, é a violência na execução dos passos que ajuda a recriar a atmosfera de opressão evidente do período.

A segunda cena que compõe a sequência é aquela onde vemos um grupo de militares fardados executando movimentos rápidos e fortes. A caminhada executada é bem diferente daquela da cena do tango entre homens. Os passos curtos e marcados sugerem uma marcha

militar. Em plano alto, os movimentos de mãos e braços sugerem golpes precisos. Percebemos novamente o uso do esforço direto, com movimentos que desenham uma linha reta no espaço, com uso de força e de forma súbita. Os movimentos de pés criam uma imagem de esmagamento, em consonância com a batida forte dos pés no chão, como se estivessem prensando algo sob o solo (Fig. 47).

A corrida empregada pela personagem de Elena logo após assistir a essa cena nos provoca uma sensação de medo e angústia. A interrupção da fuga ao se deparar com uma vala de corpos intensifica a aflição de Elena, bem como do/a espectador/a (Fig. 28). A câmera segue por nos mostrar os militares que jogam corpos dentro de uma vala enquanto outros militares assistem passivamente, mas em posição de superioridade.

Vemos um grupo de mulheres que caminha em meio a um grupo de militares. O andar apressado e ansioso de corpos contraídos e encolhidos de temor preenche a tela. Elena passa apressada pelo grupo, na direção oposta. Um homem bloqueia sua passagem, segurando e carregando ferozmente o corpo da jovem. Vemos outras mulheres jovens que igualmente tentam correr e são impedidas pelas personagens/militares que as levantam do solo com movimentos bruscos (Fig. 48).

Num paredão de fuzilamento, vemos corpos de jovens homens e mulheres que desfalecem após serem atingidos (Fig. 31). Em outro espaço, vemos uma mulher sendo arrastada por três homens. Eles a fazem sentar-se na cadeira que ocupa o centro da sala e violentamente puxam seu cabelo pra trás, segurando seus braços com força e fazendo com que o tronco da jovem seja jogado sobre as pernas de um dos “torturadores”. A jovem encontra-se visivelmente em um estado de inatividade, enquanto os homens que a rodeiam torcem seus braços, produzindo movimentos bruscos e torções no seu corpo. Um dos homens empurra a jovem contra o corpo de outro deles, a jovem busca por ajuda abraçando-se ao corpo do homem. Ele coloca a mão sobre seu rosto e empurra seu corpo em direção ao chão. A jovem desfalece e é arrastada pelo homem que tira seu corpo de cena.

Vemos outra jovem sendo jogada ao chão. Seu corpo se rola em contato contínuo com o solo. Outras pessoas são trazidas para a cena e igualmente jogadas ao chão. Os “torturados” ocupam plano baixo na cena, enquanto que os torturadores se encontram em plano alto, numa posição de superioridade em frente a eles. Os militares/personagens executam movimentos rápidos e fortes com uma das pernas, como se reproduzissem o movimento de um chute (Fig. 49). Os “torturados” fogem e “escalam” pelas paredes. O espaço ocupado e a posição dos corpos sugerem o óbito. Como se os corpos tivessem sido abandonados em espaços visíveis

aos/as espectadores/as, enquanto os militares/personagens reafirmam sua potência corporal e sua superioridade (Fig. 50).

A sequência coreográfica executada pelos militares/personagens é a mesma analisada anteriormente, com movimentos de golpes e esmagamentos. Outras jovens entram correndo na sala. Os homens ali presentes seguram seus corpos, estirando seus braços na posição vertical, como se fossem arrancá-los das articulações. Novamente, presenciamos estruturas coreográficas de tango, executadas pelas “vítimas”, que adentraram à sala há pouco, e por seus “opressores”. Como na primeira cena que compõe essa seção, os movimentos não expressam sensualidade, apenas mostram dominação e força por parte dos homens que conduzem a dança. Ao final da cena, os militares/personagens se agrupam imponentes e Elena tenta se agarrar a um deles, como se buscasse por ajuda, mas seu corpo aos poucos atinge o chão, como se ela não tivesse mais forças para resistir e apenas se entregasse (Fig. 33).

Como apontado no capítulo anterior, a sequência de cenas que retratam o período da ditadura militar argentina produz uma atmosfera de opressão e pavor. Como diz uma das personagens da cena que segue, “essa cena transpira medo, angústia” [01:30:15]. Considero que muito dessa dramaturgia é construída por meio da expressão coreográfica dos corpos, seja por meio de passos de tango, seja por partituras de danças contemporâneas. A iluminação intensa e a música tensa, junto com as coreografias “recriam” artisticamente a tensão e a ansiedade que assolou a Argentina entre os anos de 1976 e 1983.

Apesar de os aspectos relacionados à dramaturgia da dança não ocuparem o foco dessa pesquisa, esse capítulo buscou compreender como o corpo que dança pode produzir sentidos e significados através da qualidade dos seus movimentos. Penso que os aspectos coreográficos comentados e analisados ajudam a compor o modo de endereçamento do filme, resguardando e enfatizando aspectos históricos do tango e do contexto cultural da Argentina. Saliento, portanto, a capacidade dramaturgical da expressão e comunicação dos corpos, mesmo na ausência de palavras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No texto, assim como na dança, os passos finais são tão difíceis como os iniciais. Como concluir? É possível formular alguma palavra final? Propor um fechamento? Formular uma última reflexão? Dificilmente. Em especial, num trabalho como esse, que ao analisar a obra de Saura, estive tão preocupado em evidenciar leituras, perspectivas, escolhas abertas de análise e de interpretação. Se há algo que Tango nos ensina sobre a dança portenha é o quanto qualquer fenômeno cultural e artístico é múltiplo, híbrido, multiforme.

Assim, o que farei nesses parágrafos finais é tão somente apresentar uma outra reflexão, uma outra leitura possível que possa não apenas revisitar alguns dos tópicos discutidos nessas páginas, como também apontar para outras perspectivas de análise, interpretação e leitura. Para tanto, tratarei tanto do “como” quanto do “o quê”, tanto do método, quanto do próprio objeto.

Nesse trabalho, a preocupação metodológica fora uma constante. Como ler? Como interpretar? Como analisar texto, imagem, música, dança? Nesse sentido, busquei no ato da interpretação compor um texto que não desprezasse uma arte em prol da outra. Antes, tentei fazê-las dialogar, colidir, dançar. No estudo de um cineasta como Saura, é importante nunca subjugar uma arte à outra, sempre demonstrando que tanto imagem quanto o movimento e também o texto – seja ele verbal ou visual ou musical – coabitam num mesmo espaço de percepção. Nessa dissertação, porém, decidi separar os momentos de análise para facilitar o entendimento das partes e não confundir o/a leitor/a com muitas informações em uma mesma seção. Mas friso aqui minha percepção de que as diferentes linguagens são apenas “diferentes”, não atribuindo juízo de valores na separação das análises.

Em um primeiro momento, estabelecendo uma breve conversa com pesquisadores/as que designam uma obra cinematográfica como objeto de pesquisa destacando a importância de se revisitar inúmeras vezes o objeto a fim de perceber sutilezas e diálogos entre cenas e elementos que podem não estar explícitos de início. Proponho que como aproximação do filme a ser estudado, este deve ser visto e assistido em diferentes momentos, diferentes contextos. Confesso que minha rotina de análise começou por assistir a obra saurana no conforto do meu sofá e posteriormente foi revista na tela do computador, em frente a minha mesa de estudos não tão confortável, o que me proporcionou outra visão sobre o observado. Por fim, depois de feitos os movimentos exaustivos de análise das cenas, retornei ao aconchego da sala de vídeo para perceber as modificações do meu olhar sobre *Tango*. Deixo

aqui registrado, como um caminho possível que possa auxiliar pesquisadores/as que se debruçam sobre temáticas e objetos semelhantes.

Ponderando sobre minha compreensão do cinema como “artefato pedagógico”, o percebo como um construto que comunica não apenas uma visão de mundo, como uma interpretação ideológica desse mundo. No filme de Saura, isso fica bem marcado ao percebermos como o diretor problematiza a visão popular associada ao tango – como dança sensual e apaixonada – ao realocá-la entre os tópicos da imigração e da ditadura. Assuntos não populares, não convidativos, que são submetidos ao escrutínio crítico do cineasta. É perceptível que a relação do cineasta com algumas memórias e histórias se dá também por uma aproximação com a sua própria memória.

Ao buscar o conceito de “endereçamento”, o que tentei pensar foi a qual público Saura está produzindo ou objetivando ao criar sua película. O tipo de público entusiasta da dança, da figura esguia do condutor masculino, das partes expostas do corpo feminino que é levado, conduzido, subjugado? Ou um público aberto à percepção de que a Argentina e também o Tango pode ser visto como algo mais? Como uma dança carregada de elementos outros, que se confundem com a própria formação de um povo, de uma cultura, de uma nação? Destaco que mais do que “recriar” a história do tango ou da Argentina, o que ocorre é a produção do imaginário de tais aspectos representados na película pela composição saurana, mais do que propor e produzir significados.

Gostaria de destacar que considero fundamental a leitura proposta por Saura, uma leitura que exige do seu público não o apagamento dos problemas do passado – como sugerido pelos/as produtores/as do filme dentro do filme – e sim a percepção de que muitas vezes sensualidade e opressão, música e horror, beleza e assassinato em massa podem ser problematizados lado a lado, como a arte tem feito há séculos. Nesse sentido, não apenas o aspecto turístico e sensual do Tango ganha espaço em sua película, como também os temas da imigração européia e da ditadura militar.

No caso da origem e da formação do tango argentino, é importante a percepção dos aspectos híbridos que formam esse sentimento feito dança. Não se trata de uma música folclórica no sentido regionalista do termo, nascido numa terra para exaltar ou homenagear essa terra. Antes, trata-se de uma dança que nasce da ausência, da saudade, de uma terra deixada e de um desconforto nascido na insegurança de uma nova terra. Homens que dançam com homens, combativos, melancólicos, entregues, num jogo musical e violento que desvela mais comunhão do que disputa.

A esse contexto, é mais do que pontual a menção às zonas prostibulares, quando esse primeiro jogo entre homens torna-se receptivo às figuras femininas, marginalizadas ou não. Quer imaginemos homens dançando por uma mulher ou homens e mulheres dançando na ante-sala do prostíbulo, o tango que se revela aqui é a dança híbrida, ora masculinizada e varonil, ora sensual e passional. É nesses espaços de nascimento, de modificação, de transmissão e de contaminação cultural e artística, que o tango nasce, esse filho bastardo, sem pai ou mãe definidos, que pouco a pouco vai conquistando argentinos e estrangeiros.

No caso da ditadura, Saura projeta na sua película o desconforto de uma percepção que tenta “estetizar” o horror para lhe tornar suportável. Músicas tocadas com volume alto para silenciar os gritos dos torturados, corpos jogadas em valas, pelotões diante do muro e das vítimas anônimas. Elementos impopulares que ganham espaço na simbólica perseguição de uma jovem bailarina. Não coincidentemente, a mesma bailarina que é perseguida pelo protagonista da película e por seu antigo amante.

Não estaria nessa construção uma crítica velada à objetificação feminina, algo inegavelmente associado ao tango? Mas Saura vai mais longe, ao sugerir que o passado, o mesmo passado que é indestrutível é o passado que precisa ser lembrado, revisto, relido, recriado, para que as vozes das vítimas não se percam no torvelinho da história, dos impérios, dos poderes comumente percebidos como masculinos.

Ao destacar tanto o tópico da formação do povo argentino, do desenvolvimento do tango enquanto tal e do seu uso nos quartos soturnos da ditadura – quartos nos quais a linguagem cala diante do tango e das perguntas sem resposta dos torturadores –, Saura obriga seus/suas espectadores/as a rever suas próprias percepções sobre a dança, sobre a música e sobre a cultura portenha.

Por fim, destaco a importância dada pelo cineasta às questões de gênero. Na cena monocromática dedicada ao varonil embate dos bailarinos, força, poder, definição, clareza e mesmo afeto são justapostos às visões particulares do “masculino”. Por sua vez, as *personas* femininas ganham espaço apenas na imaginação, na fantasia algo alucinatória de um amante ciumento que recria e revive a traição e os desejos de vingança e assassinato. Seria o tango a dança do ciúme e do crime passional? Ou seria o tango a dança da incapacidade masculina de se libertar de suas recorrências fantasmáticas? Apenas perguntas, que são propostas por Saura e que podem – e devem – encontrar suas respostas nas particulares interpretações de seus/suas espectadores/as.

Tango apresenta o ensaio de algo em construção, assim como a história. Em sua escolha ao falar da história da dança portenha, bem como sobre as memórias de uma nação,

Saura evidencia sua preocupação em aspectos históricos e culturais da dança, registrando a construção do imaginário sobre o tango. Podemos perceber ainda o sublinhamento de alguns tabus culturais, como a evidenciação de uma feminilidade sensual e uma masculinidade varonil. Estabelecendo ainda relações com a memória de eventos calamitosos e a importância de relembrar tais eventos.

Em *Tango*, são essas questões e reflexões, entre várias outras, que demandam a observação, a análise, a interpretação. O que tentei nessas páginas foi construir um caminho de análise, um caminho que fosse tanto metodologicamente válido quanto criticamente pertinente. Nesse percurso, o que fica é a obra de Saura, que mais e mais se revela enigmática, sedutora, fascinante. Adjetivos que podemos facilmente associar ao filme e à dança portenha, ou como diria Discépolo, “esse pensamento triste que se baila”.

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Fernando O. **El tango y sus circunstancias**. Buenos Aires: El Ateneo, 1984.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas: Papirus, 2006.
- BALZANO, Cristina. **A qualcuno Piace... Tango. Tango e Cinema**. Lecce: Sigilo, 2006.
- BARROSO, Pedro Javier Millán. Tango. Estética del límite y poética trágica. In: **Carlos Saura: Una Trayectoria Ejemplar**. Madrid: Visor Libros, 2011.
- BLOCH-ROBIN, Marianne. Música y narración en Dulces Horas: de la inmersión nostálgica en la vorágine del pasado a la distancia irónica de la instancia narrativa superior. In: **Carlos Saura: Una Trayectoria Ejemplar**. Madrid: Visor Libros, 2011.
- CAROZZI, Maria Julia. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. **Religião e Sociedade**, 29(1): 126-145, 2009.
- CARRETERO, Andrés, M. **Tango – Testigo Social**. Buenos Aires: Peña Lillo Ediciones Continente, 1999.
- COUSELO, Jorge Miguel. El tango en el cine. In: **La História del tango –Tomo 8**. Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- DENNISTON, Christine. **The Meaning of Tango – The Story of the argentinian dance**. London: Portico, 2007.
- DODDS, Sherril. **Dance on Screen**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: Tomaz Tadeu da Silva. **Nunca fomos Humanos – Nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- FABRIS, Eli Henn. **Em Cartaz – O cinema brasileiro produzindo sentidos sobre escola e trabalho docente**. Tese de Doutorado, 2004.
- FABRIS, Eli Henn. Cinema e Educação: um caminho metodológico. **Educação e Realidade** n. 33, p. 117-134, 2008.
- FALICOV, Tamara. **The Cinematic Tango: Contemporary Argentine Film**. London: Wallflower Press, 2007.
- FEENSTRA, Pietsie. La teatralidad de la memoria en el musical Tango (1998) de Carlos Saura. In: **Escenarios Compartidos: cine y teatro en España en el umbral del siglo XXI**. Org. Verena Berger, Mercè Saumell. Berlin: Lit Verlag, 2009.

FERNANDES, Hélio de Almeida. **Tango Uma possibilidade Infinita**. Rio de Janeiro: BM texto, 2000.

FERRER, Horacio. **El Tango – Su historia y evolución**. Buenos Aires: Peña Lillo Ediciones Continente, 1999.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIRA, Márcia Luiza Machado. **Skate para meninas: Modos de se fazer ver em um esporte em construção**. Tese de doutorado. 2008.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Televisão e Educação. Fruir e pensar a TV**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas. Tango, Samba e Nação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GIROLAMI, Juan Di. **Tango y cine nacional: una fusión de origen**. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.

GOELLNER, Silvana Vilodre; et al. Pesquisa qualitativa na educação física brasileira: marco teórico e modos de usar. **Revista da Educação Física/UEM** v. 21, n. 3, p. 381-410, 2010.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HUMBERT, Beatrice. El tango en Paris de 1907 a 1920. In: Pelinski, Ramon. **El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango**. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

JENKS, C. **Visual culture**. London: Routledge, 1995.

LABAN, Rudolph. **Domínio do Movimento** (Edição Organizada por Lisa Ullmann). São Paulo: Summus, 1978.

LAMAS, Hugo; BINDA, Enrique. **El Tango en la sociedad porteña 1880-1920**. Unquillo: Editorial Abrazos, 2008.

LEFERE, Robin. De la literatura al cine: el arte de la transposición. In: **Carlos Saura: Una Trayectoria Ejemplar**. Madrid: Visor Libros, 2011.

LOURO, Guacira Lopes. O Cinema Como Pedagogia. In: LOPES, Eliana e outros (Orgs.). **500 Anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LOURO, Guacira Lopes. Cinema e Sexualidade. **Revista Educação e Realidade**, 33: 81-98, 2008.

MARTIN, Richard. The Lasting Tango. In: COLLIER, Simon; et al. **¡Tango! The dance, the song, the story**. London: Thames and Hudson, 1995.

MEYER, Sandra. Elementos para a composição de uma dramaturgia do corpo e da

dança. **Tube de Ensaio – Experiências em Dança e Arte Contemporânea**. Florianópolis: Ed. Do autor, 2006.

MERTEN Luiz Carlos. **Cinema - um zapping de Lumière a Tarantino**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

MIRZOEFF, Nicholas. **An introduction to visual culture**. London: Routledge, 1999.

MORALES, José Jurado. Yo, Carlos Saura, escritor. In: **Carlos Saura: Una Trayectoria Ejemplar**. Madrid: Visor Libros, 2011.

OCHOA, Pedro. Dos lecciones de tango. In: **Cine en 2x4**. Museo del Cine. Buenos Aires, 2006.

PALADINO, Diana. El cine en 2x4 (en la primera mitad del siglo XX). In: **Cine en 2x4**. Museo del Cine. Buenos Aires, 2006.

PLISSON, Michael, **Tango: Du noir au blanc**. Paris, 2001.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies – An introduction to the interpretations of Visual Materials**. 2 ed. London: Sage, 2010.

SABÁ, Gustavo Benzecry. **Nuevo Glosario de Tango Danza. Términos claves en la danza de Tango Argentino**. Stuttgart: Abrazos Book, 2010.

SÁBATO, Ernesto. **Tango - discusión y clave**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.

SAIKIN, Magali. **Tango y Género. Identidades y roles sexuales en el Tango Argentino**. Stuttgart: Abrazos, 2004.

SANTOS, Airton Ricardo Tomazzoni dos. **No embalo do videoclipe: A dança midiaticizada na televisão e a recepção do público adolescente**. Dissertação de Mestrado, 2004.

SANTOS, Airton Ricardo Tomazzoni dos. **Lições de dança no baile da pós-modernidade: corpos (des)governados na mídia**. Tese de Doutorado, 2009.

SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa. Um motivo em desdobramento através da Labanálise**. Dissertação de Mestrado, 2009.

SAURA, Carlos. Entrevista escrita a Carlos Saura. In: **Carlos Saura: Una Trayectoria Ejemplar**. Madrid: Visor Libros, 2011.

SAVIGLIANO, Marta. **Tango and the political economy of passion**. Colorado: Westview Press, 1995.

SAVIGLIANO, Marta. Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico. **Cadernos PAGU**, 25: 327-356, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria Cultural e Educação - um vocabulário crítico**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

STEINBERG, Shirley R. *Kindercultura: A construção da infância pelas Grandes Corporações*. In: Silva, Luiz Heron; AZEVEDO, José Clóvis. SANTOS, Edmilson Santos dos. **Identidade Social e a Construção do Conhecimento**. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Educação, 1997.

STUDLAR, Gaylyn. Valentino, 'Optic Intoxication' and dance madness. In: **Screening the male: Exploring masculinities in Hollywood cinema**. London: Routledge, 1993.

THOMPSON, Robert Farris. **Tango – the art history of Love**. New York: Vintage, 2005.

VIDART, Daniel. **El tango y su mundo**. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1967.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

PY, Eugenio. **Tango Argentino**. Argentina, 1900-1906.

CAIRO, Humberto. **Nobleza Gaucha**. Argentina, 60 min, 1915.

FERREYRA, Jose Augustin. **El tango de la muerte**. Argentina, 1917.

INGRAM, Rex. **Os Quatro Cavalheiros do Apocalipse** [The four horsemen of Apocalypse]. Estados Unidos, 134 min, 1921.

BARTH, Luis Moglia. **Tango** [¡Tango!]. Argentina, 80 min, 1933.

MÚGICA, Francisco. **Asi es la vida**. Argentina, 107 min, 1939.

VIDOR, Charles. **Gilda**. [Gilda] Estados Unidos, 110 min, 1946.

DEMARE, Lucas. **Un guapo de 900**, Argentina, 1952.

WILDER, Billy. **Quanto mais quente melhor** [Some like it hot]. Estados Unidos, 120 min, 1959.

BERTOLUCCI, Bernardo. **O conformista** [The conformist]. Estados Unidos, 107 min, 1970.

BERTOLUCCI, Bernardo. **Último Tango em Paris** [Last Tango in Paris]. França, 136 min, 1972.

ZURINAGA, Marcos. **Tango Bar** [Tango Bar]. Estados Unidos/Argentina, 90 min, 1989.

WARNER, Regis. **Indochina** [Indochine]. Estados Unidos, 148 min, 1992.

BREST, Martin. **Perfume de Mulher** [Scent of a Woman]. Estados Unidos, 157 min, 1992.

CAMERON, James. **True Lies** [True Lies]. Estados Unidos, 141 min, 1994.

POTTER, Sally. **A Lição de Tango** [The Tango lesson]. Reino Unido, 100 min, 1997.

SAURA, Carlos. **Tango** [Tango]. Espanha, 117 min, 1998.

TAYMOR, Julie. **Frida** [Frida]. Reino Unido, 2002.

DUVALL, Robert. **O Tango e o Assassino** [Assassination Tango]. Estados Unidos, 114 min, 2002.

ANEXO I

Ficha de Decupagem 01

Sequência: Balé da imigração [01:33:28 – 01:44:10]

Cenário: Composto por um painel ao fundo, como em um palco italiano, onde são retratados o amanhecer e o anoitecer em lados opostos. O cenário em frente ao mural é elevado com uma inclinação descendente no sentido fundo-frente. Me remete as rampas dos navios que traziam os imigrantes ao porto de Buenos Aires. O percurso final entre suas terras natais e o novo mundo.

Cena 01

Iluminação: blackout no início da cena. A iluminação apenas sublinha sutilmente o mural com as imagens de amanhecer e anoitecer. As personagens não são “iluminadas”, é utilizada uma luz como contra que apenas nos permite ver as silhuetas. Percebo o recurso técnico como alusão aos milhares imigrantes que chegavam ao porto, sem rosto, temporariamente sem identidade em busca à reconstrução da identidade.

Figurino: trajes que remetem ao início do século vinte

Trilha sonora: Va pensiero da ópera Nabucco de Verdi

Planos: Plano geral (predominante)

Ângulos: A angulação do plano é reta, mas o cenário elevado nos dá a impressão de ângulo ascendente.

Movimentação de câmera: Câmera fixa predominante, sem cortes.

Tempo: 01:33:28 – 01:35:19

Descrição da cena:

Vá pensiero começa a ser executada em Blackout. Em plano geral. Aos poucos a luz começa a revelar as imagens do sol e da lua em um céu mesclado. Em um plano que continua fixo, percebemos que o cenário foi construído em aclive e declive. O que permite que vejamos as personagens como se estivéssemos do outro lado de um morro e conseguimos ver a aparição progressiva das personagens. O que vemos primeiro são cabeças que logo são acompanhadas por corpos de adultos e crianças como suas silhuetas em sombra nos permite ver. Carregando o que parecem malas nos parecem pessoas que vieram de algum lugar distante.

O cenário imutável em seu amanhecer e anoitecer, à esquerda e direito da tela, respectivamente nos sugere a extensão temporal desse acontecimento. A música escolhida, *Vá Pensiero*, importante e famosa ópera de Verdi e conhecida como o hino italiano, nos remete a um período de libertação de um período difícil, algo como um êxodo, somado a esperança de um recomeço. A cena de Saura capta essa dimensão de êxodo e libertação e recomeço dos muitos italianos que fizeram parte da intensa imigração que começa por volta de 1850 em Buenos Aires.

A câmera permanece fixa enquanto as personagens se aproximam dela em um cenário em declive. O que nos permite ver, de igual forma, tanto aqueles que já estão se acomodando em algum pequeno pedaço de chão com suas famílias e aqueles que ainda traçam esse percurso de chegada ao novo lugar. Ao final da cena temos um corte a câmera faz um movimento de aproximação das personagens enquanto o tango *Corazón De Oro* se sobrepõe a *Vá Piensero*.

Cena 02

Iluminação: permanece sutil com foco de luz ainda no painel ao fundo do cenário

Figurino: trajés que remetem ao início do século vinte

Música: *Corazón De Oro* (F. Canaro/J. Fernández Blanco)

Planos: Plano médio intercalado por tomadas em primeiro plano.

Ângulos:

Movimentação de câmera: Cena do capataz: aproximação ascendente.

Tempo: 01:35:33 – 01:36:38

Descrição da cena:

Os imigrantes estão dispersos em pequenos grupos, sentados ao chão, próximos de seus pertences. Um plano médio em um grupo de pessoas que levanta e começa a dançar ao som do tango, um tanto melancólico, que é executado. A iluminação permanece sutil, não permitindo ainda ver o rosto das personagens. Aos poucos vários casais começam a dançar, cada um a seu modo. Em uma tomada com plano de conjunto, a aproximação ascendente da câmera destaca a personagem de Junior, capataz de Larroca, que levanta do local onde estava sentado com um grupo e se aproxima de Elena que dança com uma personagem masculina. Em primeiro plano agora vemos as faces de algumas dessas pessoas. Algumas mulheres com filhos/as pequenos nos braços. Novamente em plano médio, podemos observar diversos casais que dançam. Destaque para a diferença na execução de cada dança mostrada na cena.

Cena 03

Iluminação:

Figurino: trajes que remetem ao início do século vinte

Música: A Juan Carlos Copes (A. Gomez/N. Ramos)

Planos:

Ângulos:

Movimentação de câmera:

Tempo: 01:36:39 – 01:38:07

Descrição da cena:

Plano geral na orquestra que executa o tango que passa a ser executado, de característica um pouco mais alegre que o anterior. Um plano geral nos mostra várias pessoas ainda sentadas com seus “próximos” e alguns casais dançando. Nos mostrando ainda o mural ao fundo com seu amanhecer e entardecer, mas a iluminação agora nos permite ver as faces das pessoas que compõe a cena. Primeiro plano em um casal que executa movimentos bem mais próximos de tango. O abraço, um dos elementos mais característicos do tango e principal responsável pela diferenciação de outras danças consideradas de salão, ou dançadas em pares – parece ser o foco da tomada. Corta. Primeiro plano novamente em Junior que observa Elena e sua parceira, como nos mostra a próxima tomada. Plano médio nos permite ver outros casais dançando. Num travelling a câmera direciona seu foco para o grupo de produtores que assiste a cena. Atrás das personagens, exatamente em posição oposta ao cenário, está um espelho que nos mostra também a câmera nessa aproximação dos financiadores do espetáculo. Um plano conjunto retorna seu olhar sobre os imigrantes e agora vemos também um jovem casal dançando tango. Corta. Primeiro plano em Elena e seu parceiro que ainda dançam. Corta. Primeiro plano em Mario que observa Elena orgulhoso. Planos médios nos mostram diversas crianças entre os grupos de imigrantes. E retorna novamente para um plano conjunto com foco nos casais que dançam.

Cena 04

Iluminação:

Figurino: trajes que remetem ao início do século vinte

Música: La Cumparsita (G. Matos Rodríguez/E. Maroni (h)/ P. Contursi)

Planos:

Ângulos:

Movimentação de câmera:

Tempo: 01:38:08 - 01:40:31

Descrição da cena:

Um plano médio nos mostra Laura como foco da cena que segue. Com olhar insinuante, ela se aproxima com movimentos curvilíneos de alguém que ainda não sabemos quem é. Corte. Um plano médio nos deixa ver a quem se dirige os sorrisos de Laura. O coreógrafo da obra (Copes) que agora interpreta um dos imigrantes ali, se aproxima. Um plano geral nos permite ver a composição da cena, embora o foco claramente se destine ao casal que se prepara para dançar um tango. La cumparsita é o tango que embala os passos da pareja. Um plano geral nos mostra um típico tango argentino. Corte. A câmera volta a se aproximar dos produtores. E percebemos através do espelho que a iluminação do mural agora começa apresenta um tom de alaranjado que aos poucos se intensifica. Corte. Primeiro plano em Laura e Copes. O retorno para o plano conjunto nos permite ver a reação daqueles/as que observam a dança do casal. O mural ao fundo agora apresenta um degrade entre os tons de amarelo e vermelho. Corte. Primeiro plano no rosto admirado da jovencinha que bailava um tango na cena anterior. Novamente plano conjunto. A movimentação da câmera se dá de modo a que o casal de bailarinos sempre ocupe o centro da ação. Primeiro plano em Mario que aplaude o tango belamente executado. Assim como o grupo de produtores que são mostrados por um plano médio. Exceto a figura de Larroca que “aplaude” batendo com a palma de uma das mãos na outra que tem os dedos fechados, em um gesto que claramente significa que alguém não irá se dar bem na estória. Novamente plano geral nos bailarinos que agora recebem os cumprimentos das demais personagens.

Cena 05

Iluminação:

Figurino: trajes que remetem ao início do século vinte

Música: Tango Bárbaro (Lalo Schifrin)

Planos:

Ângulos:

Movimentação de câmera:

Tempo: 01:40:47

Descrição da cena:

No mural ao fundo do cenário predomina a cor avermelhada. Diversos casais enfileirados ordenadamente se preparam para dançar. A música provoca uma certa tensão. Os diversos casais executam um tango em sincronia, conforme mostrado em um plano geral. Um plano conjunto agora nos deixa ver as faces dos bailarinos. Corta. Plano médio nos produtores com foco na personagem de Larroca. A câmera se volta novamente as parejas, só que agora o plano médio nos deixa ver o todo de forma desfocada enquanto que a personagem de Junior, ao fundo da cena é o único que conseguimos identificar. Novamente o plano geral nos mostra a figura sorrateira de Junior que observa Elena, que dança junto aos demais casais. Primeiro plano em Junior, com seu olhar suspeito. Plano geral nos mostra a personagem se afastar do corpo de baile. Um primeiro plano em Elena e logo primeiro plano em Junior. Primeiro plano em Larroca, e em seguida em Mario. Ambos com olhar apreensivo. Junior finalmente se aproxima de Elena e a separa do corpo de baile, fazendo com que ela dance com ele. Um plano geral nos mostra agora o casal no centro da ação, em ansiosos e apressados movimentos de tango. O primeiro plano novamente em Larroca faz aumentar a tensão da cena, junto com a música que igualmente se intensifica. Os bailarinos se mesclam com o grupo, saindo do olhar do espectador que segundos após vê em primeiro plano vê um punhal sendo sustentado em posição de ataque. Imediatamente um primeiro plano nos mostra Larroca que com olhar desesperado grita um “Não!”. A pouca luz nos permite ver apenas as silhuetas de Junior que ataca Elena com o punhal em Elena. A luz “sobe” e conseguimos ver com clareza o corpo ensangüentado de Elena no chão. A comoção das diversas personagens, inclusive do próprio Mario que corre ao seu encontro, nos faz acreditar que o golpe foi fatal e “real”. Plano detalhe no rosto de Mario que receia que o golpe tenha sido real. Ele corre até Elena para se certificar que ela está bem. Elena “acorda” e a dispersão das demais personagens evidencia que o golpe fazia parte da cena. Momentos depois Larroca conversa com Mario sobre o tempo do grito, me causando um sentimento de incredulidade por ter sido “enganada” pela personagem. Como se toda a obra não fosse uma “mentira”, ou apenas uma obra de ficção.