

## LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO AGENTE NARRADOR DE HISTÓRIA E MEMÓRIA EM TANGO DE CARLOS SAURA<sup>1</sup>

**JULIANA DE ABREU WERNER**

Mestre em Ciências do Movimento Humano pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutoranda em Educação – Linha de pesquisa Educação e Arte da Universidade Federal de Santa Maria. Integrante do Núcleo de Estudos em Estética e Educação – FLOEMA.  
julianaawerner@gmail.com

### 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. Esse artigo propõe analisar de que maneira a linguagem cinematográfica, bem como as escolhas estéticas do cineasta atuam como agente narrador de história e memória em *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 o tango argentino na narrativa construída por Saura. Início meu exercício analítico a partir de 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.

**Palavras-chave:** linguagem cinematográfica. Dramaturgia. Aspectos técnicos.

## LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA COMO AGENTE NARRADOR DE HISTÓRIA E MEMÓRIA EM TANGO DE CARLOS SAURA

### 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. This paper aims to analyzes how the language of film and the filmmaker’s aesthetic choices act as narrative agent of history and memory 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.

<sup>1</sup> Este artigo apresenta parte das análises e reflexões de minha dissertação de mestrado intitulada “*O passado é indestrutível: História e Memória em Tango de Carlos Saura*”. Disponível em <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/62093/000868642.pdf?sequence=1>

**Keywords:** cinematic language. Dramaturgy. Technical aspects.

## Introdução

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/as 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. Entretanto, não há uma metodologia específica para se analisar o cinema enquanto objeto investigativo.

De forma que este artigo tem por objetivo discutir como a linguagem cinematográfica atua como artefato pedagógico, especialmente enquanto agente narrador de história e memória em *Tango* (1998) de Carlos Saura. Ao me referir ao termo artefato pedagógico entendo qualquer “espaço onde se exerce alguma pedagogia” (SANTOS, 2009, p. 19). 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.

A fim de analisar quais os sentidos e significados de história e memória do tango argentino estão sendo produzidos pelo *Tango* de Saura, foram escolhidos de três momentos, ou aspectos históricos relacionados ao tango-dança representados na película. 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 artigo. 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.

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.

Apresentando uma bela narrativa meta-ficcional, *Tango* (1998) é um filme sobre a produção de um filme de tango. Ao apresentar a execução do tango entre homens nos duelos *criollos*, ou a dança entre mulheres no ambiente prostibulário, Saura dialoga com elementos históricos da gênese do tango que muitos de nós desconhecíamos. Ao trazer cenas da ditadura militar argentina, o cineasta discute um assunto bastante sensível usando belos quadros e uma intensa sequência coreográfica que mescla o tango à dança contemporânea. Ainda a cena que encerra a película, em uma inversão temporal da narrativa, traz a mescla de povos – italianos, alemães, portugueses – que compõem o híbrido cenário cultural de onde nasce o tango. Entre tantos outros momentos históricos, riquezas de cenários e memórias do tango, esses quatro momentos históricos foram analisados na tentativa de entender como a linguagem cinematográfica – planos, ângulos e movimentação de câmera – associados a elementos como iluminação, trilha sonora, figurino, e sequências coreográficas, compõem uma maneira de produzir sentidos sobre o tango argentino.

A fim de compreender tais representações contidas na obra do cineasta espanhol, fiz uso do aporte teórico e metodológico dos Estudos Culturais e dos Estudos de Cinema. De forma que esse artigo irá apresentar ao/à leitor/a minhas reflexões acerca da construção de sentidos produzidas pelas escolhas técnicas e estéticas do cineasta na composição da obra *Tango* (1998) enquanto agente narrador de *uma* história e memória do tango portenho.

### **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 sequência<sup>2</sup> da imigração em sua relação com o tango. Em uma conversa com os demais produtores do espetáculo, a personagem Mario<sup>3</sup> nos apresenta seu olhar sobre a chegada dos imigrantes em terra portenha. Os aspectos técnicos indicados na cena nos auxiliam a compor o quadro

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

de tal momento histórico que concluirá a narrativa de Carlos Saura. 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. 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”. 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 Verdi<sup>4</sup> 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 século<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> “Va Pensiero”, de Giuseppe Verdi parte de sua Ópera “Nabucco”.

<sup>5</sup> 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 italiano<sup>6</sup>. 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 migratório, da população de Buenos Aires, quarenta e nove por cento era formada de italianos<sup>7</sup>.

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 evitarlo<sup>8</sup>” (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.

---

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> Por volta da década de 1910, os trios musicais que atuavam nos *cafetins* eram formados quase sempre de músicos italianos (ALMEIDA, 2000, p. 38).

<sup>8</sup> O relato do Antigo Testamento e a película saurana se conectam através da obra de Verdi. No que diz respeito à opressão popular, esta cena volta a sublinhar que a história se repete, apesar de nossos esforços de evitá-la.

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 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 coreográfica<sup>9</sup> 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 Junior<sup>10</sup>, capanga de Larroca<sup>11</sup> que também faz parte do elenco do filme de Mario, que frequentemente busca estar perto de Elena<sup>12</sup>. 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 bailar<sup>13</sup>. O que nos é deixado ver por um plano geral. A iluminação

<sup>9</sup> 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)

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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

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.

A imagem que segue é a de Laura<sup>14</sup> 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 (Copes<sup>15</sup>), que agora interpreta um dos imigrantes, se aproxima dela e a convida para um tango: *La cumparsita*<sup>16</sup>. 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 conseguíamos 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

---

pós-graduação à distância intitulado Tango – genealogia política e história, ofertado pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais (FLACSO).

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> Carlos Nebbia, interpretado por Juan Carlos Copes, assume a personagem de coreógrafo do espetáculo (ficção) assim como o é da película (realidade).

<sup>16</sup> *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.

coreográfica semelhante ao tango e à milonga. Por fim, um casal apresenta um belo tango ao som de *La cumparsita*.

Podemos afirmar que a obra também sugere certa progressão na questão coreográfica ao apresentar 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 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. É nessa composição da linguagem cinematográfica que está o potencial pedagógico do filme de Saura, ao produzir sentidos sobre um artefato cultural, no que concerne à origem do tango argentino.

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 passiona. 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. Percebemos a apreensão nos olhares de Mario e de Larroca, que nos são apresentados em close na sequência. 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. 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. 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 empírico<sup>17</sup>” (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, quebras comuns na 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 as 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 relato<sup>18</sup> (2011, p. 136).

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. 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. 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

<sup>17</sup> Que houve um assassinato em seu mundo empírico.

<sup>18</sup> 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 personagens e recorre por entre as partituras da orquesta, 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.

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.

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 melodramática<sup>19</sup> estar entrelaçada, durante todo o tempo, com elementos históricos do próprio tango, faz com que essa recorrência no modo de 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.

### **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 p tência*  
(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 que vestem figurinos de 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

<sup>19</sup> 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).

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. 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*<sup>20</sup> de baile, o que nos é mostrado por meio de um plano conjunto em ângulo descendente.

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’”<sup>21</sup> (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-detalle 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 imagéticas<sup>22</sup> de tango. Os coadjuvantes deixam a cena e passamos novamente a ver os pés

---

<sup>20</sup> Termo utilizado para denominar o casal que dança tango.

<sup>21</sup> A fusão de ambos os 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.

<sup>22</sup> Com o termo composições imagéticas quero me referir às pausas em posições reconhecidamente tangueras e frequentemente associadas à dança em diversas artes pictóricas.

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.

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.

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. 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 competidores<sup>23</sup>” (2004, p. 120). Conforme a autora, as próprias figuras do tango se identificam com os duelos *criollos*, de modo que a coreografia da dança 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 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 infierno<sup>24</sup> (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

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> 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.

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 passam a executar 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 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.

### **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 dramaturgica 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*<sup>25</sup>, 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 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 “nascido 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.

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 son<sup>26</sup>”” (Ibidem, Idem).

<sup>25</sup> Tango composto em 1920. Música de Rafael Tugols e letra de Francisco García Jiménez.

<sup>26</sup> “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””.

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 prostituir<sup>27</sup>.

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.

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.

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.

---

<sup>27</sup> 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).



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.

Nosso olhar é novamente direcionado às protagonistas, agora em primeiro plano. Uma estrutura corporal muito semelhante àquela do tango de Valentino<sup>28</sup>. 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.

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 sexo<sup>29</sup> (2010, Digital).

---

<sup>28</sup> É na imagem de Rudolf Valentino que o tango aparece pela primeira vez no cinema no filme *Quatro Cavaleiros do Apocalipse* (1921), e curiosamente apesar de a postura pouco ter a ver com tango, deve-se a ele a estrutura coreográfica observada em tantos outros filmes posteriores que apresentam o tango.

<sup>29</sup>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

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 produto<sup>30</sup>.

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.

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

---

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.

<sup>30</sup> 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).

sensualidade, as carícias, uma projeção de sexualidade exacerbada comumente associada ao tango.

Tais períodos representados na película saurana abordam alguns aspectos históricos e culturais do tango-dança, que também retratam importantes momentos na construção da identidade argentina.

### **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, esteve 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.

Primeiramente, destaco a compreensão do cinema como “artefato pedagógico”, 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 passional – ao realocá-la entre os tópicos da imigração e da gênese de uma prática cultural e artística.

Gostaria de destacar o que é fundamental na 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 (que por hora não me coube trazer nesse artigo, mas que não pode ser desconsiderado ao observar a película de Saura).

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.

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.

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. Tentando perceber de que maneiras o cinema atua como artefato pedagógico e que *Tango* nos diz sobre a história e memória do tango enquanto prática histórica e cultural. 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.

BARROSO, Pedro Javier Millán. Tango. Estética del límite y poética trágica. 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**, v. 29, n. 1, p. 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.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modo de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **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.

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.

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

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

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

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

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

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

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.

**Recebido em:** 19.09.2014

**Aceito em:** 06.02.2015