

# Coreografias traçadas na luz: O tango dança no primeiro cinema argentino

Natacha Muriel López Gallucci \*

**Resumo:** Neste trabalho se pretende refletir sobre o corpo performático do tango no primeiro cinema argentino. As performances de tango constituem um *locus*, âmbito de intercâmbio de saberes e práticas corporais, ritualizadas e espetaculares que no contexto sociocultural de emergência opera como um verdadeiro sistema de representação social, se tornando uma categoria de análise estética. Nos seis filmes comentados se observam aspectos chaves da codificação corporal do tango dança que compartilha procedimentos criativos com a linguagem cinematográfica na sua composição por cortes, dimensão que tem sido sistematicamente ignorada pela historiografia.

**Palavras-chave:** primeiro cinema argentino; corpo; tango dança; performance; filosofia.

---

## Coreografias trazadas en la luz. El tango danza en el primer cine argentino

**Resumen:** En este trabajo pretendemos reflexionar sobre el cuerpo performático del tango en el primer cine argentino. Las performances de tango constituyen un *locus*, ámbito de intercambio de saberes y prácticas corporales, ritualizadas y espectaculares que, en el contexto sociocultural de emergencia, opera como un verdadero sistema de representación social y se torna una categoría de análisis estética. En los seis filmes comentados se observan aspectos claves de la codificación corporal del tango danza que comparte procedimientos creativos con el lenguaje cinematográfico en su composición por cortes, dimensión que ha sido sistemáticamente ignorada por la historiografía.

**Palabras clave:** cine argentino temprano; cuerpo; tango danza; performance; filosofía.

---

## Choreographies drawn in the light. The tango dance in the early Argentine cinema

**Abstract:** This paper aims to reflect on the performing body of tango in early Argentinean cinema. Tango performances in cinema are a *locus*, a framework of exchange of knowledge and bodily practices, ritualized and spectacularized. In this socio-cultural context, tango already operates as a true system of social representations becoming a category of aesthetic analysis and transmission of values. We discuss six films of this period in which the tango dance shares with cinema some aspects of their creative process through cuts, a dimension that has been systematically ignored by historians.

**Keywords:** early Argentinean cinema; body; performance; tango dance; philosophy.

## O performer reflete, o filósofo dança, a câmera escreve

*Tentar fazer uma arqueologia sempre é se arriscar a colocar uma coisa junto à outra, rastros de coisas sobreviventes, necessariamente heterogêneas e anacrônicas que vem de locais separados e de tempos cindidos por lacunas. Esse risco tem por nome imaginação e montagem.*  
Georges Didi-Huberman<sup>1</sup>

*O “mutismo” essencial do cinema (que não tem nada a ver com a presença ou ausência de uma banda sonora) é, como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura.*  
Giorgio Agambem<sup>2</sup>

### Apresentação

**P**retendemos refletir sobre o corpo performático do tango no primeiro cinema argentino. Nesse espaço fílmico lacunar, elencamos diversos processos de criação e codificação gestual do tango dança para analisar as dimensões tecnológicas, os processos criativos e os aspectos axiológicos envolvidos. Organizamos esta investigação de acordo com uma metodologia de estudo diacrônica e sincrônica; levando em consideração um conjunto de filmes argentinos que apresentam, fundamentalmente, coreografias de tango e, como contraponto, de folclore e foxtrote, assim como documentos de época que facilitaram o exame imanente dessas obras. Os filmes estudados foram: *Nobleza gaucha* (Argentina, Ernesto Gunche e Eduardo Martínez de la Pera, 1915), *Juan sin ropa* (Argentina, Georges Benoît, 1919), *La mujer de medianoche* (Argentina?/Brasil, Carlo Campogalliani, 1925), *La vuelta al bulín* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1926), *Perdón viejita* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1927) e *La borrachera del tango* (Argentina, Edmo Cominetti, 1928). Entretanto, e apesar do exíguo material conservado desse período, foi possível editar em vídeo uma sequência cronológica de cenas de dança<sup>3</sup> e um estudo fotográfico como apoio para realizar as análises fílmicas.

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/ UFMG*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 4, nov. 2012, p. 6.

<sup>2</sup> AGAMBEM, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, p. 14.

<sup>3</sup> LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. *Tango dança no primeiro cinema*. Vídeo <<https://youtu.be/1dmWY7a-YYg>>.

Desde o início da investigação<sup>4</sup> percebemos que a ponte que pretendíamos construir trazia diversas complexidades teóricas; a legibilidade das imagens nas performances de tango dança no espaço fílmico argentino exibia uma série de tensões intra e extra dramáticas a serem estudadas. Não seria possível abordar o cruzamento destes objetos só pela via única da pesquisa histórica em dança ou em cinema; tampouco podíamos nos servir de especulações filosóficas sobre o corpo, estudos antropológicos ou sociológicos, que negassem a práxis criativa como ato processual situado e eficaz de transmissão. Portanto, sendo nossa trajetória vinculada à filosofia e à dança, a metodologia utilizada se acercou ao conceito de “participante”<sup>5</sup> quando nos colocamos não como observador, mas formando parte de processos técnicos e de criação (edição fílmica, estudos fotográficos, análise coreográfica, fílmica, etc.), transcendendo para a ideia bourdieana de uma “objetivação participante”;<sup>6</sup> uma observação do sujeito da objetivação, do sujeito analisante, isto é, do próprio investigador, cujo corpo se coloca em processo de criação e teorização.

Enquanto realizávamos o levantamento do material fílmico do período e registrávamos em vídeo entrevistas preliminares,<sup>7</sup> observamos que as imagens em movimento da dança do tango traçadas na luz apresentavam um verdadeiro *medium* de comunicação de conteúdos materiais e simbólicos; este *medium*, tomando emprestado o conceito de

---

<sup>4</sup> LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. *Cinema, corpo e filosofia: Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino*. Tese de doutorado do Departamento de Cinema, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

<sup>5</sup> A ideia de observação participante designa, por exemplo, a de um etnólogo que submerge em um universo social alheio, para observar uma atividade acreditando no ideal da participação. Isso pressupõe o desdobramento da consciência em sujeito e objeto. BOURDIEU, Pierre. “Participant objetivation”. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Reino Unido, vol. 9, n. 2, 2003, p. 87.

<sup>6</sup> A objetivação participante se dá por objeto a explorar, não a experiência vivida de um sujeito cognoscente, mas as condições sociais de possibilidade - os efeitos e os limites - dessa experiência, mais precisamente, do ato de objetivação. Ela pretende uma objetivação da relação subjetiva com o objeto. A objetivação científica não está completa se não inclui a reflexividade, o ponto de vista do sujeito que a opera e os interesses que ele pode ter pela objetivação (especialmente quando objetiva seu próprio universo), mas também as estruturas cognitivas comuns, pressupostas naquilo que parece necessitar de explicação. BORDIEU, *ibid.*

<sup>7</sup> Realizamos entre 2009 e 2012 entrevistas preliminares em vídeo com cineastas, historiadores, bailarinos e coreógrafos. Fragmentos das entrevistas podem ser acessados em LÓPEZ-GALLUCCI, N. *Entrevistas Preliminares*. Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/sobre-1>> .

Walter Benjamin,<sup>8</sup> revelava relações, intensões e energias dos corpos abraçados, que foram captados com vigor pelas câmeras do período silencioso, fruto de um exercício de comunicação entre dois mundos heterogêneos, o mundo do cinema e o da dança. Aliás, este *médium*, acorde a processos em *status nascendi*, tornava visível a *medialidade*<sup>9</sup> própria de ambas as linguagens em processo de codificação. Não se tratou então de apresentar narrativas de observação nem de um processo de hermenêutica cultural; mas de desvendar, nas imagens de tango dança, um microcosmo criativo e sociocultural próprio dos diretores do primeiro cinema.

Observa-se que o registro fílmico do corpo que dança coloca um problema formal de primeira ordem do ponto de vista dos estudos fílmicos latino-americanos. No recorte indicado se situa um entrecruzamento de dois processos criativos e tecnológicos que, em princípio, poderiam ser tomados como independentes: de um lado, o processo de criação das performances de tango dança, e de outro, os processos de criação cinematográfica no Cone Sul. No entanto, na Argentina, eles se confluíram, gestando formas características da *mise-en-scène* fílmica<sup>10</sup> e produzindo experiências artísticas significativas para o povo através do corpo, em palavras de Chartier, “representações coletivas”.<sup>11</sup> O tango, como observaremos adiante, partilha de operações fundamentais da linguagem cinematográfica que sintetizamos através de um estudo fotográfico<sup>12</sup> (apresentamos aqui alguns fragmentos em anexo) com o objetivo de visualizar diversas técnicas tradicionais desse baile potenciadas e adaptadas ao espaço fílmico.

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos”. In: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Tradução de R. Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1989 [1916].

<sup>9</sup> AGAMBEN, *op. cit.*

<sup>10</sup> BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, p. 17.

<sup>11</sup> CHARTIER, Roger. “El mundo como representación”. In: *Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992, p. 56.

<sup>12</sup> LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. *Estudo Fotográfico* [a) “Eixos corporais”, b) “Sistemas de movimento”, e c) “Células coreográficas”]. Pode ser acessado em vídeo também sob o título: In | CORPO | Tango <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1>>, São Paulo, 2011-2014.

Considerando que as representações do tango formam parte de um dos modelos que se tornaram hegemônicos na Argentina, o modelo do drama social urbano,<sup>13</sup> as *mise-en-scène* de tango foram examinadas nesta pesquisa com o auxílio das três principais variáveis contextuais<sup>14</sup> úteis para pensar o corpo nesse espaço fílmico modelar: a primeira variável remete ao tango servindo à recriação cinematográfica de ambiente e de época; a segunda, ao estudo da representação da canção; e a terceira variável vem conformada por esses aspectos que abordaremos e priorizamos no espaço deste artigo, trazida pelas coreografias de tango. Esta última variável foi colocada em consonância teórica com os estudos contemporâneos de antropologia da dança e do gênero desenvolvidos por Judith Hanna.<sup>15</sup> A antropóloga sugere três modos básicos de apresentação e análise do corpo na cena de baile: *on*, *back* e *off stage*, ativando diferentes diálogos entre o espaço, o corpo e a câmera.

Os diretores argentinos dos períodos silencioso (1896-1933) e clássico (1933-1955)<sup>16</sup> exploraram diversas representações *off stage*, como o salão de baile privado ou público, as milongas (bailes de tango), os bailes de cortiço (*conventillos*), os bailes na rua e nos carnavais, enfatizando as práticas ritualizadas que acentuam a repetição e a transmissão de saberes corporais urbanos; também foram representadas performances espetaculares *on stage*, exacerbando a dramaturgia coreográfica (do circo, do teatro, do cabaré, etc.). Entretanto, e a meio caminho entre o ritual e o espetáculo, um terceiro espaço fílmico *back stage* (que foi abordado em outro trabalho), composto pelo subgrupo de documentários<sup>17</sup> e curtas experimentais do período moderno (1955-2001)<sup>18</sup> e contemporâneo (2001- atualidade),<sup>19</sup> funcionou como um *impasse* reflexivo de cineastas-

---

<sup>13</sup> DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998; LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.

<sup>14</sup> PARODI, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". In: Yoel, Gerardo (org.). *Pensar el cine. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, vol. 2, 2004, pp. 73-100.

<sup>15</sup> HANNA, Judit. *Dance, Sex and Gender. Sings of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

<sup>16</sup> LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança no período clássico*. Vídeo <<https://youtu.be/une82IkJQ4M>>.

<sup>17</sup> LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança no documental argentino*. Vídeo <<https://youtu.be/7P9p1guG3bY>>.

<sup>18</sup> LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança no período moderno*. Vídeo <<https://youtu.be/ANQyeVDRJIA>>.

<sup>19</sup> LÓPEZ GALLUCCI, N. *Tango dança período contemporâneo*. Vídeo <[https://youtu.be/\\_NCsLyHv2IA](https://youtu.be/_NCsLyHv2IA)>.

tangueros e tangueros. Neste terceiro espaço fílmico, as personagens reais e as técnicas do corpo dão lugar a registros fílmicos de ensaios, processos criativos, aulas de dança, âmbito que destaca ainda mais a oralidade, entendida como performatividade e reflexão artística dialogando entre si a partir da linguagem audiovisual.

Encerrando esta apresentação temática e metodológica, nosso trabalho constará de três instâncias. A primeira instância pretende situar o processo de emergência de ambas as linguagens, a do tango e a do cinema argentino, teorizando sobre elas como dispositivos modernos de criação no ambiente cultural rio-platense. Em segunda instância, realizaremos as análises do *corpus* fílmico escolhido que pode ser cotejado com o estudo fotográfico anexo. E, em última instância, partilharemos de algumas conclusões estéticas e filosóficas sobre o corpo no primeiro cinema à luz do percurso realizado.

### Teorizando o corpo

*Depois de tudo, acaso o corpo do bailarino não é justamente um corpo dilatado segundo todo um espaço que é interior e exterior à vez? [...] O corpo é o ponto zero do mundo, aí onde os caminhos e os espaços vem a se cruzar, o corpo não está em nenhuma parte: no coração do mundo é esse pequeno núcleo utópico a partir do qual eu sonho, falo, exprimo, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino.*  
Michel Foucault<sup>20</sup>

*O corpo exposto no cinema é o primeiro traço da crença no espetáculo, portanto o lugar onde o espetacular se investe de maneira privilegiada.*  
Antoine De Baecque<sup>21</sup>

*O que resta dos filmes é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais.*  
Éric Rohmer<sup>22</sup>

No lapso que vai entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, sucedem-se enormes transformações tecnológicas e socioculturais que mudam a relação

<sup>20</sup> FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 78.

<sup>21</sup> BAECQUE, Antoine de. "O corpo no cinema. Vol. 3: As mutações do olhar: o século XX". In: Courtine, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2009, 3ª ed, p. 482.

<sup>22</sup> ROMER, ÉRIC. In: *Cahiers du cinéma*, n. 86. ago 1958. Paris, 1858. Apud. BAECQUE, *ibid*, p. 481.

do sujeito humano com o próprio corpo. Incrementa-se o contato da pele, que, por sua vez, é atravessada por diferentes tecnologias de visualização médica, mudando o olhar que o homem tem de si. A urbe moderna oferece múltiplos prazeres ao olhar em espetáculos de variedades, fantasias musicais, shows de rua e de circo, monstros e fenômenos; e, através de novidades da cultura visual, nascem mundos e fantasmas que se reproduzem nas fotografias, jogos óticos e fundamentalmente, no cinematógrafo.

Em *As Mutações do olhar. O século XX*, terceiro livro dedicado à história do corpo, Georges Vigarello aponta, neste sentido, uma questão de natureza epistemológica e se interroga acerca de como o corpo tem chegado a se converter em objeto da investigação histórica no século XX.<sup>23</sup> Esta não é uma questão menor considerando que, até então, o corpo ocupou, salvo exceções, nas trilhas do cartesianismo, um papel secundário do ponto de vista da teoria do conhecimento, tido por uma porção de matéria ou mecanismo habitado por espírito. Na virada do século, essa nova relação com o corpo começa a ser teorizada a fundo tanto pela psicanálise, quanto pela filosofia, que reativa a questão da estética – no sentido etimológico de uma teoria da percepção (*aisthèsis*) e no sentido moderno de uma teoria das práticas artísticas- e pela antropologia. A psicanálise freudiana reconhece, no seu enunciado fundamental que o inconsciente fala através do corpo; e a valorização da imagem do corpo na formação do sujeito (eu pele) é relevante na própria conceituação do inconsciente. A filosofia de Husserl, por sua parte, considera o corpo a fonte originária de todo significado e influencia o existencialismo de Merleau Ponty, para quem o corpo poderia ser pensado como encarnação da consciência e pivô do mundo. No campo da antropologia, e depois de finalizada a Primeira Guerra Mundial, Marcel Mauss soma a essas perspectivas a questão das “tecnologias do corpo”, pensando o movimento diferencial e as formas com que os homens utilizam o corpo em cada sociedade. Ele observa as imagens fílmicas das tropas marchando com movimentos e gestos característicos em cada país; e narra que o cinema também lhe apresentou tomadas de mulheres francesas gestualizando e imitando as americanas ao fumar, o que produziu ao antropólogo certas hesitações. Mauss conclui, neste sentido, que é possível teorizar sobre as tecnologias do corpo, e coloca uma ressalva que orienta muitas das

---

<sup>23</sup> VIGARELLO, Georges, Jean-Jacques Coutrine e Alain Corbin (orgs.). *História do Corpo 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

pesquisas atuais sobre o corpo para além da antropologia. O antropólogo sustenta que o estudo das técnicas corporais é viável apenas quando estas cumprem um requisito fundamental, a saber, as de serem parte de uma tradição que as torna eficazes na transmissão de sentido.<sup>24</sup>

Todos temos caído no erro fundamental, eu mesmo durante muitos anos, de achar que só existe uma técnica quando há um instrumento. Era necessário voltar às velhas noções, às considerações platônicas sobre a técnica [tekhné] e olhar como Platão fala de uma técnica da música e especialmente da dança, e então fazer mais geral esta noção. Nomeio técnica ao ato eficaz tradicional (vejam como este ato não se diferencia do ato mágico, do religioso ou do simbólico). É necessário que seja tradicional e eficaz. Não há técnica nem transmissão se não houver tradição.<sup>25</sup>

Marcel Mauss se encontra alinhado, neste sentido, à filosofia nietzschiana; Nietzsche pensou o corpo como produto de experiências (utilizando o termo alemão *Leib* em oposição a *Körper* utilizado pelo racionalismo cientificista);<sup>26</sup> o corpo segundo o filósofo alemão é um campo de forças, de transmissão e de tensão criadora, base da cultura, de todo o juízo e fonte de ideias sensíveis.

Atendendo à ressalva maussiana, nossa aproximação ao corpo no primeiro cinema buscará objetivar a codificação corporal do tango dança transmitida como um ato tradicional eficaz de difusão popular e de construção de sentido que, no entanto, traçará um novo caminho, potencializando mundialmente a imagem do corpo e da cultura rio-platense, a partir da chegada do cinematógrafo a Buenos Aires.

---

<sup>24</sup> MAUSS, Marcel. *Oeuvres 2. Représentations collectives et Diversité des Civilisations*. Paris: Minuit, 1969, pp. 13-84.

<sup>25</sup> “Todos hemos caído en el error fundamental, yo mismo durante muchos años de creer que solo existe una técnica cuando hay un instrumento. Era necesario volver a las viejas nociones, a las consideraciones platónicas sobre la técnica y ver como Platón hablaba de una técnica de la música y especialmente de la danza, y entonces hacer más general esta noción. Denomino técnica al acto eficaz tradicional (ven, como este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea tradicional y sea eficaz. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición”. MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979, p. 340.

<sup>26</sup> NIETZSCHE, Federico. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1985.

## A codificação corporal do tango dança

A codificação do tango dançado forma parte de um longo processo de construção das práticas corporais rio-platenses, em que se consolidam as danças folclóricas argentinas e os primeiros formatos espetaculares como o circo e o sainete. Este processo pode ser situado historicamente entre 1810, ano da Revolução de Maio, em que a Argentina inicia sua independência de Espanha, e 1890; nesse lapso se produz toda uma reconfiguração social associada tanto à finalização da guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai quanto às políticas imigratórias propiciadas pelos governos argentinos nas últimas décadas do século XIX. Como gênero de baile, o tango se codifica entre 1880 e 1914; este dispositivo dramático se diferenciou por ser um sistema de criação popular por cortes.

Este processo de codificação e ressignificação corporal, cheio de tensões socioculturais de classe, gênero e origem, adveio em paralelo à reconfiguração política e discursiva representada pela *Generación del 80*,<sup>27</sup> grupo este conformado por uma elite que pretendeu esgrimir as diretrizes para a consolidação da unidade cultural do país. Servindo-se de ideias positivistas, o grupo se afirmou em uma interpretação da tradição estética e política argentina que apelava a textos tidos por fundadores do ser nacional, o *Facundo*<sup>28</sup> e o *Martín Fierro*,<sup>29</sup> mitos da origem e - apesar de ocupar posições opostas - cânones literários da poética argentina. Para a *Generación del 80*, fazer uso do corpo em exposições, bailes de negros e espetáculos de atração circenses era um rebaixamento estético que deteriorava o homem argentino.<sup>30</sup> Essa visão reativa desconhecia que na Europa estava se gestando uma abordagem corporal inovadora através dos estudos da ginástica europeia, que valorizava as manifestações corporais da cidade moderna. Ditos estudos utilizavam padrões de movimento baseados na fisiologia e na cronofotografia procurando compreender mais sobre o corpo para alcançar o polimento gestual e a

---

<sup>27</sup> Destacam-se diversas personalidades desta geração, como Miguel Cané, Eduardo Wilde, Carlos Pellegrini, Lucio V. Mansilla, entre outros poetas e escritores.

<sup>28</sup> SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962 [1845].

<sup>29</sup> HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue, 1982 [1872].

<sup>30</sup> CAMBACERES, Eugenio. *Música sentimental*. Buenos Aires: Librería Española, E. Denné, 1884.

economia no movimento.<sup>31</sup> A codificação do tango também é contemporânea dos estudos franceses da dramaturgia corporal de Decroux (1898-1991), das pesquisas na Rússia sobre o corpo e sobre as ações físicas de Stanislavski (1863-1938) e da sistematização de movimentos de Meyerhold (1874-1940). Estudos que, como a dupla no tango, basearam suas reflexões e pesquisas sobre o processo criativo em uma concepção forte dos “centros corporais” como motor do movimento e afetos ligados, e da vulnerabilidade dos “eixos corporais” na projeção cênica.

A dança que hoje conhecemos como tango foi resultado de uma lenta decantação das práticas do corpo rio-platenses. Do ponto de vista da estrutura coreográfica sua constituição foi associada por diversos investigadores a uma forma diferenciada de abraço praticado nos bailes pelas *cuarteleras*, mulheres que acompanhavam os batalhões de “mestiços e pardos” enviados para lutar nas fronteiras;<sup>32</sup> e enfatizamos que esse processo de transformação e emergência da dança, em redor dos quartéis, conflui com os registros mais antigos de tangos dançados, constatados pelas pesquisas antropológicas de Lamas e Binda.<sup>33</sup> Terminada a guerra da Tríplice Aliança, essas práticas de fronteira se deslocaram para os espaços de convívio próximos aos quartéis reinstalados à beira da cidade de Buenos Aires. Dessa maneira, as reuniões musicais e dançantes nas regiões portuárias e nos *cuartos de las chinas* (bordéis) começaram a se chamar também de “milongas” (referenciando, mas sem se confundir com o ritmo musical).

Todas as danças em dupla que haviam sido praticadas até então começaram a ser interpretadas, introduzindo novos movimentos e gestos, de acordo com a necessidade expressiva destes grupos. A habanera, sob o influxo das duplas de bailarinos *orilleros* (dos arrabaldes), impregnou-se desse abraço íntimo, produto de uma proximidade antes impensável entre bailarinos. Nascia, assim, um novo estilo de dançar com *cortes* (detenções intempestivas no descolamento), *focos* (levando a atenção para uma parte

---

<sup>31</sup> SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2002, p. 18.

<sup>32</sup> SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Oxford: Westview, 1995.

<sup>33</sup> LAMAS, Hugo e Enrique Binda. *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 1998, p. 84.

específica do corpo), *amagues* (enganos, rebotes) e *quebradas* (requebros no eixo corporal ou ruptura das figuras ou passos).

Segundo os comentários de Rossi,<sup>34</sup> podemos achar a origem desses formatos criativos do tango, como foram os *cortes*, *focos* e *amagues*, na própria prática das danças folclóricas, cujo exemplo mais citado é a dança conhecida como “gato con relación”, dança intercalada com versos. Os cantores contrapontistas (*payadores*), no momento em que aparecia a *voz de mando*, detinham a dança para recitar um verso rimado; essa descontinuidade era representada coreograficamente pelos dançarinos que realizavam uma *agachada*, *corte* ou *amague* (flexão de joelhos), movimento corporal para acompanhar o final da frase musical. A expansão das *quebrada* e os *cortes* possibilitou às duplas ações de interromper o andamento da dança para um luzimento pessoal (traço proibido nas danças de abraço europeias). Esta espécie de “sub-ato” ou “sub-cena” dentro da dramaturgia da dança, só possível graças ao longo processo de montagem criativo das duplas elaborado por um sistema de enxerto de células coreográficas. Por isso, na alvorada do tango, dançar com *corte* significa dançar colando fragmentos e contrastes, fazendo emergir uma exibição pessoal (floreio, sapateio, oitos, etc.) em que se apresentam com destaque as habilidades coreográficas da dupla.

A classe alta portenha costumava praticar todo tipo de dança de abraço como um passeio discreto, mas não havia um verdadeiro contato corporal nem destaque pessoal; os homens caminhavam em linha e retrocediam na pista de baile. Os fregueses dos bailes *orilleros*, em contato com dançarinos negros, invertem a marcha no salão, sendo a mulher a que retrocede na pista e o homem quem avança sobre ela, tendo domínio do espaço próprio, da dupla e dos outros bailarinos.<sup>35</sup> Na pesquisa sobre os registros de tango mais antigos verificados, Lamas e Binda nomeiam as três referências básicas ao tango dançado que foram achadas a partir de 1880. Primeiro, a menção do tango dança em obras de teatro representadas no circo *criollo*; segundo, textos e crônicas que lembram situações da guerra contra o Paraguai; e, terceiro, os comentários jornalísticos

---

<sup>34</sup> ROSSI, Vicente. “*La milonga – La academia – El tango*”. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/6887186/Vicente-Rossi-La-milonga-La-academia-El-tango>>, 2008, p. 5 [Acesso: janeiro de 2014]

<sup>35</sup> Coreograficamente, há um antecedente dessa caminhada no *pericón*.

sobre bailes de tango em povoados de veraneio na província de Buenos Aires. Os autores localizaram no jornal *El diario*, de 30 de janeiro de 1888, a que foi tardiamente a primeira descrição de tango dançado.<sup>36</sup> Dois anos depois, em 1891, no espetáculo teatral *Julian Giménez*, pela primeira vez um tango foi representado teatralmente, cantado e dançado pela Companhia de circo Podestá-Scotti, na cidade de Rosário.<sup>37</sup>

O circo encarnava o espetáculo moderno por excelência e seu sucesso era inegável entre as diferentes classes sociais que se dividiam nos horários para assisti-lo; nesse âmbito, o ritual do tango ganhou um lugar preponderante. Segundo Castagnino, o palhaço Pepino el 88 (José Podestá) dançava tango como um compadre das margens que se enredava em inúmeras fintas.<sup>38</sup> A Companhia de circo de Podestá tinha uma grande versatilidade corporal, adquirida por meio da linguagem codificada da pantomima. Esta técnica foi utilizada amplamente, antes de inserir os diálogos verbais na obra *Juan Moreira*, estreada em 1896 (ano em que chega o cinematógrafo a Buenos Aires). Antes de *Juan Moreira*, a dança e a pantomima se misturavam; a voz era utilizada somente em canções e versos. Para *Moreira*, os próprios artistas tiveram que escrever roteiros e articular, de uma maneira bem estipulada, as músicas, os versos e as danças que formavam parte desta nova forma de diegese circense.

As práticas do tango dança foram ignoradas como objeto de estudo, tanto pelos escritores e jornalistas que vivenciaram o processo de gestação do estilo, na virada do século XIX para o XX, quanto pelos estudos históricos posteriores. Evidência disso é o famoso livro de história do tango escrito pelos irmãos Bates, que enfatiza o desenvolvimento da “orquestra típica” e a figura do “cantor de tango”,<sup>39</sup> sem mencionar o impacto sociocultural da dança.

---

<sup>36</sup> *El diario*, 30 de janeiro de 1888. Apud. LAMAS e Binda, *op. cit.*, p. 99.

<sup>37</sup> PODESTÁ, José. *Medio siglo de farándula: memorias*. Buenos Aires: Galerna, 2003, p. 74.

<sup>38</sup> CASTAGNINO, Raúl H. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981, pp. 8-9.

<sup>39</sup> BATES, Héctor e Luis Bates. *La historia del tango. Sus autores*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera, 1936.



Capa do livro de Nicanor Lima. *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires, 1916.

Algo intrínseco à linguagem corporal das danças populares manteve essas práticas na dependência da transmissão oral. Um livro *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*, de Nicanor Lima<sup>40</sup> (1916), aparece como reflexo da consolidação de uma matriz corporal, mas sob o tom higienista do uso dos bons costumes na dança. Os estudos musicológicos de Carlos Vega,<sup>41</sup> iniciados nos anos 1930, mas publicados recentemente,<sup>42</sup> trataram também da temática da origem das danças argentinas e dos problemas

coreográficos do tango, embora sejam duas exceções isoladas e que revertem em parte a pressuposta “minoridade” da dança na história da cultura argentina. Segundo afirma Vega em *Danzas y canciones argentinas*: “o que diferencia esta espécie das demais é sua articulação coreográfica. A música [referindo-se ao tango até 1930] tem muito pouco a ver com sua importância e sua universalização”.<sup>43</sup>

### A chegada do cinematógrafo e o segundo nascimento do tango

Poucos meses depois da exibição dos irmãos Lumière em Paris com sua câmera, o *Cinematographe*, o produtor Enrique Mayrena conseguiu importar uma câmera inglesa a

<sup>40</sup> LIMA, Nicanor. *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires, 1916.

<sup>41</sup> Carlos Vega (1898-1966) foi um pioneiro nos estudos de musicologia na Argentina, iniciados nos anos 1930. KOHAN, Pablo. “Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango”, In: *Revista Antología del tango rioplatense*, vol. 1, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1980, p. 81. Disponível em: <[https://www.academia.edu/4572623/Kohan\\_Pablo\\_Carlos\\_Vega\\_y\\_la\\_teor%C3%ADa\\_hispanista\\_sobre\\_el\\_origen\\_del\\_tango](https://www.academia.edu/4572623/Kohan_Pablo_Carlos_Vega_y_la_teor%C3%ADa_hispanista_sobre_el_origen_del_tango)> [Acesso: julho de 2012]

<sup>42</sup> VEGA, Carlos. “Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas”. In: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n. 1, 1977, pp. 9-10.

<sup>43</sup> “[...] lo que diferencia a esta especie de las demás es su articulación coreografica. La música tiene muy poco que ver con su importancia y su universalización”. Apud. KOHAN, *op. cit.*, p. 81.

Buenos Aires, uma das primeiras cidades sul-americanas a conhecer o invento. Menos de um ano depois, com uma câmera *Elgé* (fabricada por León Gaumont), Eugênio Py, fotógrafo da Casa Lepage<sup>44</sup>, filmou *La bandera argentina* (1897), com vistas do mastro da Plaza de Mayo.<sup>45</sup> O primeiro filme profissional que realizou Py cobria a chegada ao país do presidente eleito no Brasil, Dr. Campos Salles, em 1900, nesse que foi considerado também o primeiro noticiário argentino. Interessado pelas atualidades rio-platenses, Py iniciou uma série de registros que não tinham argumento específico, mas que revelavam a interação dos artistas locais, atores do circo e do teatro portenho.<sup>46</sup>



*Gabino, el Mayoral* (Argentina, Eugenio Py, c. 1907)

Por volta de 1907 realizou o famoso sainete em versão filmica *Gabino, el Mayoral*. Py também registrou pela primeira vez na Argentina danças folclóricas, no curta-metragem conhecido como *El pericón nacional* (1902). Trilhando o interesse pelas manifestações artísticas locais, Py se deslocou até as arenas do circo para dar visibilidade a um novo estilo de baile e filmou *Tango criollo* (1906). Deste curta-metragem perdido, ficaram apenas comentários na

literatura, sendo que diversos autores coincidem em afirmar que este foi o primeiro registro de tango inaugurando o longo romance entre o tango e o cinema no país.

<sup>44</sup> Lepage abriu suas portas por volta de 1890 e, além do cinematógrafo, importou também o fonógrafo.

<sup>45</sup> MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes. 2005, pp. 14-15.

<sup>46</sup> PARANAGUÁ, Paulo. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE de España, 2003, p. 36.



“El Tango”, *La ilustración argentina*, n. 33, 30 nov. 1882. Esta caricatura de dois negros dançando “tango” foi muito difundida na literatura argentina. A imagem traz a tona essa longa discussão musicológica acerca da relação entre o ritmo de candombe dançado pelos negros no Río de La Plata e o tango.<sup>47</sup>

A performance em dança foi realizada especificamente para a câmera de cinema e contou com quatro minutos de duração. Estudos históricos duvidaram sobre a data desse registro durante algum tempo, mas as pesquisas de Guillermo Caneto et al. têm removido essas hesitações: “A 2 de julho [de 1906] estreou no Salón del Sud [Buenos Aires] *Tango criollo*, de Eugenio Py,

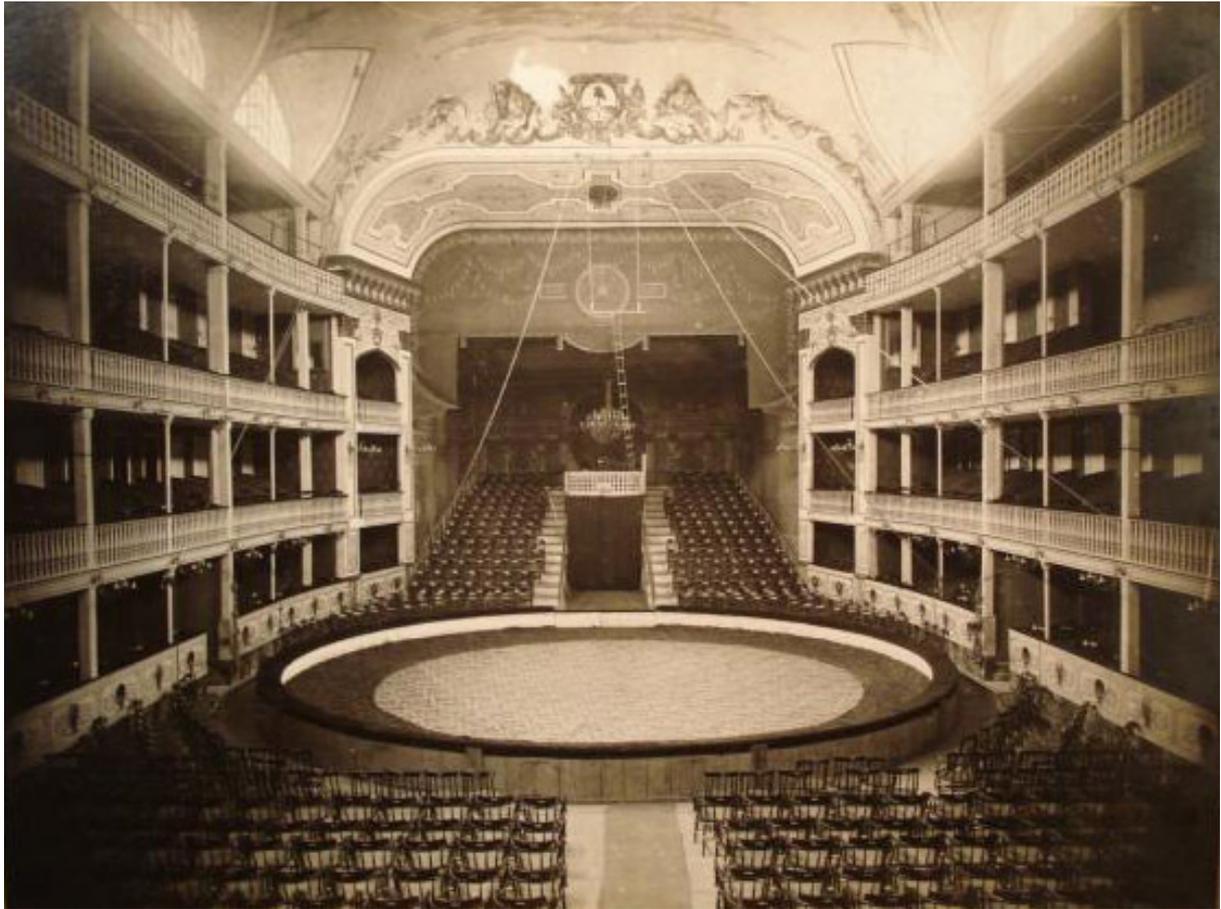
primeiro e modesto antecedente do “musical” à argentina. Citada erroneamente por alguns historiadores como *Tango argentino*, se lhe atribuiu uma data de rodagem muito anterior, em 1901”.<sup>48</sup>

O filme mostrava imagens coreográficas de uma dupla nas arenas do circo; o dançarino era conhecido como o *negro* Agapito, que havia sido palhaço assistente da Companhia de Podestá.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> O candombe surge na Buenos Aires colonial no final do século XVIII; durante o século XIX, e diante da enorme proliferação da cultura negra em geral, muitos sainetes retomam essa dança. MATAMORO, Blas. “Orígenes musicales”, In: VV.AA. *La historia del tango*, vol. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1976, p. 62.

<sup>48</sup> “El 2 de julio [de 1906] se estrenó en el Salón del Sud [Buenos Aires] *Tango criollo*, de Eugenio Py, primero e modesto antecedente del ‘musical’ a la argentina. Citada erroneamente por algunos historiadores como *Tango argentino*, se le atribuyó una fecha de rodaje mucho anterior, en 1901”. CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en la Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996, pp. 84-85.

<sup>49</sup> COUSELO, Jorge Miguel. “El tango en el cine”. In: alposta, Luis, Luis Ordaz e Jorge Miguel Couselo. *La historia del tango VIII: el tango en el espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 1294 e GIMÉNEZ, Horacio G. “El ‘Negro’ Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional”. In: *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, 3, 2005 Disponível em: <<http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf>> [Acesso: julho de 2007]



Arenas do Teatro San Martín. Fonte: Archivo General de la Nación, Argentina

A cena coreográfica de *Agapito* para a câmera fixa mostrava como se dançava tango nos espetáculos circenses, geralmente soltos, mas quase sempre de maneira brincalhona. Filmada *in situ*, nas arenas do circo do Teatro San Martín,<sup>50</sup> a vista reproduzia técnicas corporais totalmente diferentes da rítmica previsível da valsa ou da polca. A expressão corporal era inovadora e provocante para a época. Coreograficamente, já existia essa cadência associada ao tango própria da tradição gestual negra desenvolvida amplamente no Rio da Prata; o jogo de confronto e distanciamento dos corpos,<sup>51</sup> assim como um profundo teor lúdico, não era em nada estranho às habituais interpretações de circo. Cativados pela maneira de dançar dos *orilleros* e pelo alarde dos *compadritos*, os atores circenses introduziram no filme o tango como jogo de pantomima. No artigo “Relación

---

<sup>50</sup> COUSELO, *ibid.*

<sup>51</sup> Os “amagues” foram associados à luta com facas, mas também procedem do próprio gesto de iniciar a marcha dos cavalos.

escena-baile”, Rubén Pesce<sup>52</sup> discute essa questão do ponto de vista da coreografia, visto que essa dança não era uma dança de abraço, mas sim de um profundo caráter dramático. Agapito e sua desconhecida parceira compartilharam desse momento histórico fundacional e dessa geração circense observadora da nova gestual, que, assim como os Podestá, estava sempre em busca de novas atrações.

O filme *Tango criollo* pertenceu a um conjunto de rolos exibidos na Espanha, em Paris, Saint Louis, em Milão e no Vaticano,<sup>53</sup> compondo, junto com *El pericón nacional* (1902), aquelas imagens que, pouco tempo depois, seriam tomadas como símbolos nacionais e pelas quais seria reconhecida a Argentina no exterior: a imagem do gaúcho e a imagem do tango. Contudo, na Europa, e antes das famosas celebrações do Centenário, o ritmo corporal desses dançarinos registrados por Py abriu suspeitas entre o público sobre a origem não elitizada da dança. O antropólogo francês Remi Hess<sup>54</sup> comenta o furor que causou em Paris a exibição dessa vista de tango. Esse registro fílmico inaugural legitimava também a vinculação do tango com o circo e seus atores, amplamente acolhidos pelo público rio-platense.

O primeiro cinema de ficção argentino, por sua parte, iria adotar um discurso mais nacionalista, eco da euforia patriótica dos festejos do Centenário da Revolução de Maio de 1810. Claudio España<sup>55</sup> destaca que, nos primeiros anos, o cinema argentino não se serviu dos clássicos gêneros literários que moldaram os inícios do cinema mundial (comédia, drama, épico, etc.), mas que os diretores aproveitaram os modelos teatrais espanhóis (*zarzuelas*) e franceses (*varietés*) formatados como circos *criollos* e *sainetes*.<sup>56</sup>

Suas estrelas eram jovens artistas que migravam do *variété* portenho. Acostumadas a cenários multiespaciais, tiveram que se adequar a um espaço reduzido de trabalho frente

---

<sup>52</sup> PESCE, Rubén. "Relación escena-baile", In: Fontevicchia, Alberto (org.) *Un siglo de historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979. pp. 33- 48.

<sup>53</sup> COUSELO, "El tango en el cine", *op. cit.*

<sup>54</sup> HESS, Remi. *Le tango*. Paris: PUF, 1996, p. 111.

<sup>55</sup> ESPAÑA, Claudio. *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Abril, 1984.

<sup>56</sup> SOSA CORDERO, Osvaldo. *Historia de las varietés en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

à câmera.<sup>57</sup> Surgem rapidamente os primeiros filmes musicais argentinos; os cantores gesticulavam diante de um pano de fundo olhando para a câmera, ao som de discos gravados previamente; no momento da projeção se sincronizava um fonógrafo e se reproduzia a imagem com a música.<sup>58</sup>

Durante o furor da tangomania na França, a burguesia portenha se liberou de alguns preconceitos bem arraigados e adotou o tango como reflexo dos hábitos parisienses. Consolidado um novo público, em 1913 subiu pela primeira vez uma orquestra de tango ao palco teatral (27/12/1913), quando a Companhia de Pancho Aranaz encenou a peça de estreia de José Antonio Saldías, *Noche de garufa*.<sup>59</sup> No seu terceiro quadro com a orquestra de Osvaldo Fresedo como atração se representa o Salão Hansen (que será cultuado pelos cineastas do período industrial). Alguns meses depois apareceu o primeiro cabaré teatral: *El cabaret. Escenas de la vida porteña*,<sup>60</sup> de Carlos M. Pacheco, apresentado no Teatro Argentino pela Companhia Vittone-Pomar (5/3/1914). Define-se um novo formato de espetáculo profissional de tango com orquestra, cantores e dança que obtém lugar destacado nas peças teatrais.<sup>61</sup> Em 1918, no sainete *Los dientes del perro*,<sup>62</sup> de Weisbach e González Castillo, apresenta-se o tango *Mi noche triste*, considerado o primeiro tango canção. Assim, o cabaré sobre o palco era o pretexto para exibir orquestras típicas, cantores e bailarinos profissionais que endereçaram suas coreografias para o público passando de um tratamento ritualizado para a projeção espetacular dessa dança.

---

<sup>57</sup> GIMÉNEZ, Horacio G. "El 'Negro' Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional". In: *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, n. 3, 2005. Disponível em: <<http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf>> [Acesso: julho de 2007].

<sup>58</sup> DOS SANTOS, Estela. *El cine nacional. Colección Vida y milagros de nuestro pueblo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971, p. 12.

<sup>59</sup> ORDAZ, Luis. "El tango en el teatro nacional", *op. cit.*, p. 1255.

<sup>60</sup> RINALDI, Pablo. "De aquí y de allá. Una aproximación a diferentes poéticas, textualidades y expresiones culturales que ocurrieron entre 1914 y 1918". In: *Ulrico. Revista digital de historia y cultura de la Ciudad de Buenos Aires*, n. 2, diciembre de 2014, p. 91.

<sup>61</sup> *Crítica*, 1922. Apud. GOYENA, Héctor Luis. "El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte". In: *Latin American Music Review. Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, n. 1, 1994, p. 100.

<sup>62</sup> WEISBACH, Alberto e José González Castillo. *Los dientes del perro*, 1918 y ORDAZ, Luis. "El tango en el teatro nacional", *op. cit.*, p. 1218.

Segundo Tallón,<sup>63</sup> a Argentina viveu nesse momento duas realidades com relação ao tango. Para alguns jovens, era uma forma revolucionária, cujo sensualismo eles não podiam ignorar; todavia, para muitos outros, ser um homem de tango significava apenas ser um homem de Buenos Aires. O tango não era meramente uma música, uma canção, um baile, mas algo consubstancial, um estilo psicológico e uma maneira de viver refletindo a si mesmos, como homens de Buenos Aires.

Concomitantemente às propostas lisas e recatadas dos bailes portenhos apoiados no furor europeu, uma série de filmes argentinos trazia à tona essa geografia mental que respirava tango em Buenos Aires. Em 1915 são produzidos filmes com cenas de tango de imenso sucesso: *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera e Ernesto Gunche), que apresenta danças folclóricas e tango (comentaremos este filme na próxima seção) e *Una noche de garufa* (José Agustín Ferreyra, 1915), interpretado por Menito Acuña, que conta as aventuras de uma adolescente na noite portenha com ousadas imagens de uma orquestra de senhoritas.

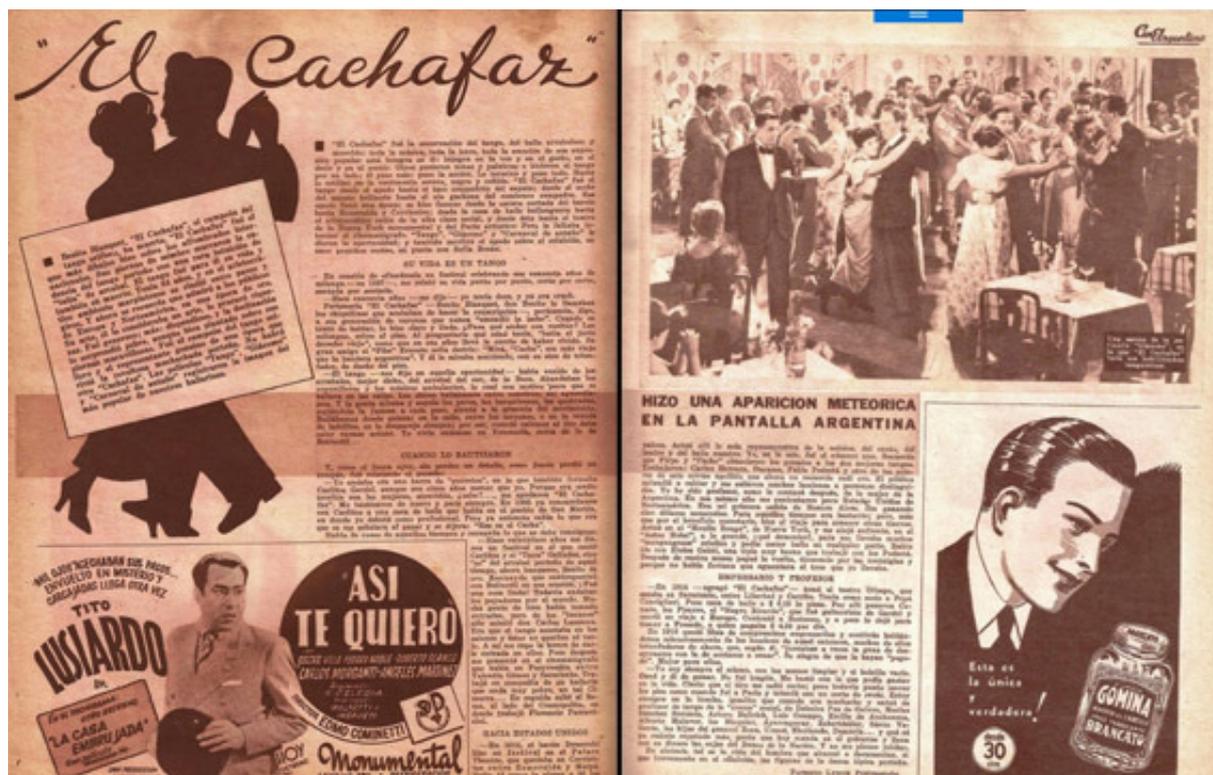
O filme *Resaca* (Atilio Lipizzi, 1916), versão perdida do sainete de A. Weisbach, tinha cenas de tango dançado de Benito Bianquet (1885-1942), El “Cachafaz”, ícone do *bailarín* portenho responsável pela transformação dessa dança ritualizada, própria dos arrabaldes, em um espetáculo cênico e, fundamentalmente, fílmico.

Inúmeros filmes argentinos hoje perdidos, como *Giácomo* (Augusto César Vatteone, 1939), nutriram-se do tango e seus diretores tiveram o intuito de captar essa gestualidade corporal, gerando uma linguagem cinematográfica diferente à do tango no circuito europeu, cujos diretores também haviam dado à dança clara atenção.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> TALLON, José Sebastián. “El tango en sus etapas de música prohibida”. In: *Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino*, Buenos Aires, 1959, pp. 28-29.

<sup>64</sup> Diretores do primeiro cinema europeu transitaram entre diversas experiências fílmicas em redor desta dança, como podemos encontrá-las em *Max, professeur de tango* (1912) e *O tango tem a culpa*, de Max Linder (1913); *Tillie's punctured romance* (1914) e *Tango tangles* (1914), de Mack Sennet, cuja figura era Charles Chaplin; *The four horsemen of the apocalypse* (1921), de Rex Ingram, em que Valentino dança duas coreografias; *Forbidden paradise* (1924), de Ernst Lubitsch; *The way of lost souls* (1929), de Paul Czinner. As danças flamenca e oriental entram também na encenação fílmica em *Carmen* (1918), de Lubitsch; *Mania* (1918), de Eugen Illés; e *Eldorado* (1921), de Marcel L'Herbier.



“El Cachafaz “(Homenagem). Fonte : Revista *Cine nacional*, 1942

### Tangografias: coreografias traçadas na luz

Nesta seção comentaremos seis filmes argentinos, alguns deles restaurados de maneira incompleta, nos quais achamos cenas performáticas de dança destacando a gestualidade do tango. Estes filmes formam parte de um momento prévio à industrialização do cinema, em que se colocaram as bases de dois modelos de representação na Argentina: o modelo do drama social urbano e o modelo do drama social folclórico;<sup>65</sup> modelos que com a tecnologia do som sincrônico se convertem em hegemônicos.

O longa-metragem ficcional *Nobleza gaucha*, de 1915, um dos poucos filmes resgatados do período, foi dirigido por Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera e Ernesto Gunche. Para a realização deste filme, Norberto Cairo redigiu um roteiro e logo se associou a Gunche e Martínez de la Pera, que lhe deram assessoria na fotografia; ambos participavam ativamente da Sociedade Fotográfica Argentina de Aficionados e tinham se iniciado trabalhando juntos. Os diretores adquiriram uma câmera cinematográfica

<sup>65</sup> LUSNICH, *op. cit.*, p. 19.

Urban e experimentaram a realização de vistas documentais de forte caráter paisagística em *Las cataratas del Iguazú* (Ernesto Gunche e Eduardo Martínez de la Pera, 1911). Junto a Cairo adotaram como modelo estético e criativo a fotografia e os temas da literatura *criollista*; o filme apelou ao realismo e desenvolveu o conflito entre as classes sociais no campo e na cidade com recursos do folhetim e do melodrama. A ampla repercussão, os ganhos financeiros obtidos na Argentina e sua exportação à Espanha assentaram as bases de uma incipiente indústria cinematográfica, quebrando a hegemonia que os filmes europeus tinham nas telas da América do Sul.



Gaúcho recitando com seu violão Fonte: Fotografia apresentada no programa de mão de *Noblezza Gaucha*. Coleção Andrea Cuarterolo

Foram convocados atores famosos do teatro e do circo *criollo*: Orfilia Rico, Celestino Petray, Julio Scarcella e María Padín que atuaram sem exagero.<sup>66</sup> Parte do sucesso do filme se deveu, de um lado, à diversidade de paisagens e costumes registrados em

---

<sup>66</sup> DI NÚBILA, *op. cit.*, p. 18.

cenários com luz natural, exceto o interior da mansão na cidade, e, de outro, à colocação de intertítulos poéticos sugerido pelo dramaturgo José González Castillo, em uma segunda edição, que lhe valeu uma aceitação massiva. Para esses intertítulos, utilizaram fragmentos do poema *Martín Fierro*, de José Hernández;<sup>67</sup> de *Fausto*, de Estanislao del Campo<sup>68</sup> e de *Santos Vega*, de Rafael Obligado.<sup>69</sup> Os intertítulos ficavam expostos por vários segundos dando tempo ao leitor recém-alfabetizado e ao público analfabeto para assistir e comentar na sala.<sup>70</sup>

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

A estética do filme *Nobleza gaucha*, em consonância com as fotografias do campo argentino realizadas pelo famoso fotógrafo Francisco Ayers, partilhavam o intuito de representar o poema de José Hernández, *Martín Fierro*.<sup>71</sup> Os diretores, assim como o fotógrafo, construíram um espaço filmico límpido do campo com imagens documentais e ficcionais intercaladas. O resgate da cultura *criolla* e a mitologização do gaúcho foram edificados por meio de cenas documentais dos trabalhadores na fazenda com o gado; entre outras cenas ficcionais, são apresentadas encenações construídas: como a da camponesa sobre o cavalo levando chimarrão ao gaúcho, os bailes no campo, a serenata com o violão e o churrasco argentino.

---

<sup>67</sup> HERNÁNDEZ, *op. cit.*

<sup>68</sup> DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto: seguido de Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1941 [1866].

<sup>69</sup> OBLIGADO, Rafael. *Santos Vega*. Buenos Aires: Ediciones Mínimas, 1917.

<sup>70</sup> TRANCHINI, Elina. “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista, 1915-1945”. In: *Entrepasados (Revista de Historia)*, Buenos Aires, N° 18-19, 2000, p. 118.

<sup>71</sup> CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013, p. 145.



Pericón Nacional. Fonte: Fotografia apresentada no programa de mão do *Nobleza gaucha*. Coleção Andrea Cuarterolo.

Como foi mencionado, na primeira década do século XX, o cinema ficcional argentino havia se alinhado ao projeto da classe dominante, que necessitava criar um sentimento de pertencimento orientado a construir a identidade nacional. Isso implicou a exclusão da crítica social na filmografia e o apagamento das classes subalternas. Em contrapartida, após os festejos do Centenário em 1910, uma série de filmes instaurou signos de crítica política e social; mostrando os laços sociais da população urbana, no campo e a relação com os imigrantes. O processo implicou certas tensões intrínsecas, como afirma o historiador Lautaro Kaller:

[Temos] que entender a rivalidade que se tratou de estabelecer desde os setores de poder entre os gaúchos e os imigrantes; como se reinventou o gaúcho que havia sido excluído em seu primeiro momento e foi colocado como o paradigma do ser nacional em oposição à nova imigração que era a que, agora, incomodava; e isso se vê refletido muitas vezes no tango e no cinema.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> “[Tenemos] que entender toda esa rivalidad que se trató de establecer desde los sectores de poder entre gauchos y el inmigrante, como reinventó al gaucho que habría sido excluido en su primer momento y lo estableció como el paradigma del ser nacional en oposición a la nueva inmigración que era la que ahora molestaba y eso se ve reflejado muchísimas veces en el tango y en el cine.” KALLER, Lautaro. In. López Gallucci, Natacha. *Entrevistas Preliminares* [Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/sobre-1>>], 2011.

No filme *Nobleza gaucha*, ao mesmo tempo em que se mitifica um passado fundacional situado no mundo rural, representa-se o devir desse mundo na era agroexportadora pela qual passa o país. O maquinismo, o casarão de campo, a mansão na cidade, contrastam com as pobres vivendas dos gaúchos. Decerto o filme apresenta uma visão nostálgica do campo, mas também se problematizam os conflitos e as tensões sociais e culturais do momento:<sup>73</sup> o mundo urbano e o rural estão sendo observados. Há referências claras à situação do gaúcho oprimido pela exploração de uma sociedade quase feudal.<sup>74</sup> Exalta-se o progresso modernizador e urbano que causa a agonia desse mundo, em uma luta desigual entre a modernidade capitalista e o sistema econômico que sustentava a tradição rural; entre o automóvel do vilão e o cavalo do gaúcho; contrastando a roda de amigos cantando em redor do violão com a solidão do patrão na cidade moderna saindo do bordel Salão Armenonville. Os realizadores exaltam as rédeas de amizade entre os gaúchos que se estendem agora ao imigrante, plasmada com humor na primeira cena de dança folclórica campestre.

Quando o gaúcho e seu amigo italiano viajam a Buenos Aires para resgatar a camponesa (*china*), percorrem essa capital cosmopolita dirigindo o olhar do espectador pelos trilhos do progresso. A complexidade da vida moderna foi representada por planos de conjunto da estação de trens de *Retiro* e o Congresso da Nação. Maravilhosos *travellings* filmados desde o trem e desde o *tranvía* (bondinho), apresentam orgulhosamente os caracteres urbanísticos europeus da capital portenha.

Em clara tensão, a pureza do campo argentino está representada pela organização corporal ritualizada do *pericón nacional*; esta dança folclórica de roda e fileiras de duplas (que havia sido aceita nos salões da oligarquia portenha) foi filmada em um pátio de campo nos exteriores da fazenda “La Armonia”. A cena teve mínimos movimentos de câmera laterais, com a roda coreográfica como centro do plano. No primeiro movimento de câmera entra em quadro o estábulo, os cavalos e os músicos tocando violão; no segundo movimento de câmera há uma rápida aparição do patrão que não intervém na dança e dá as costas ao grupo. No decorrer da coreografia - realizada com roupa típica de

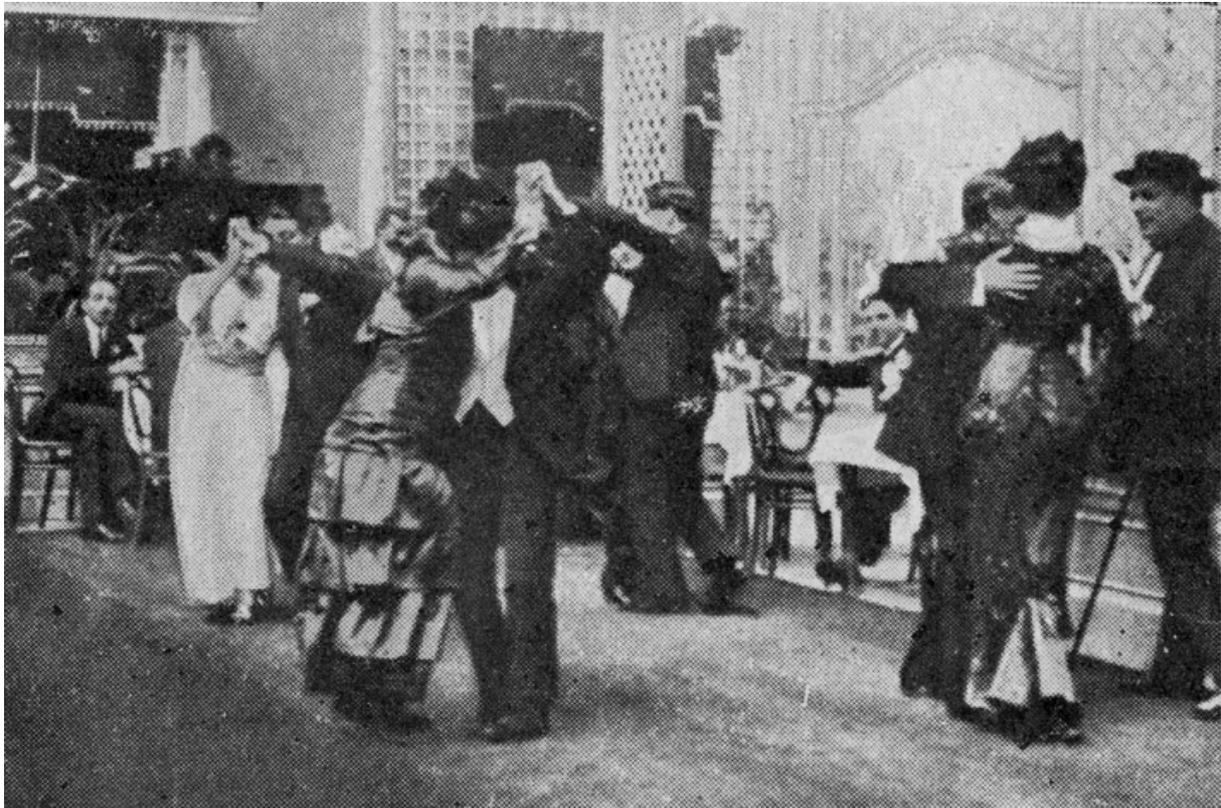
---

<sup>73</sup> CUARTEROLO, Andrea. “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”. In: Lusnich, Ana Laura e Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*. Vol. I, Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, p. 151.

<sup>74</sup> MAHIEU, Agustín. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966, p. 19.

campo e lenço - tem destaque entre os bailarinos um personagem estrangeiro, vestido de terno estilo levita; o estrangeiro tenta seguir com dificuldade os comandos do *pericón* (voz de mando) junto a sua aflita parceira que busca incorporá-lo ao grupo.

As sequências tradicionais em duplas abraçadas e tomadas pelas mãos (sem contato no torço), assim como a roda grupal, apelam a giros e contra-giros para mudar as posições. O grupo realiza a *cadena*, tomando-se das mãos, o *paseito del campo*, a ponte, o passo valseado, a formação dos *corrales* (rodas de homens e mulheres) e a roda com os lenços brancos em alto, para formar a coreografia do *pabellón de la patria*. Em duplas confrontadas, improvisam-se movimentos de *chacarera* ou *gato*.



Tango dança no Salão Armenonville. Fonte: Fotografia de uma cena perdida apresentada no programa de mão de *Nobleza gaucha*. Coleção Andrea Cuarterolo.

A burguesia da cidade está representada neste filme pelo tango dançado no Salão Armenonville,<sup>75</sup> primeiro cabaré portenho estilo francês, inaugurado em Buenos Aires em

---

<sup>75</sup> O Salão Armenonville ficava ao lado do Pabellón de las Rosas (onde atualmente funciona o Canal 7 da televisão pública). Nesses salões atuaram orquestras e figuras do tango, como Greco, Firpo, Arolas, Canaro e Gardel.

1912. São valiosas as imagens históricas registradas nesse local, hoje conservadas em mínima parte. Pelos fotogramas que acessamos, conseguimos ter uma noção do estilo de tango que os bailarinos encenaram. As mulheres com chapéu de penas e longos vestidos e os homens de fraque são índices da moda europeia adotada em Buenos Aires. A direção dos casais na pista de baile é anti-horária, os cavalheiros avançando e as damas retrocedendo, com o torso bastante erguido; isso é compatível com o tango dançado na França acolhido pela burguesia, todavia bastante diferente do tango agachado dos arrabaldes.

O braço esquerdo dos cavalheiros, porém, eleva e flexiona pronunciadamente o direito da dama para ocupar menos espaço (jeito local por excelência), um abraço encolhido característico do tango argentino desse período. Pela fotografia resgatada desta cena, observa-se um casal realizando o pivô,<sup>76</sup> necessário para efetuar a dissociação dos membros inferiores nos oitos femininos. Dos quatro casais na pista de baile, três deles se encontram em sistema H;<sup>77</sup> entretanto, a dupla de vestido branco realiza o oito à frente, apresentando o sistema V,<sup>78</sup> utilizado até o exagero pelos bailarinos de tango no cinema internacional, como Max Linder, Charles Chaplin e Rodolfo Valentino. Nessa brevíssima cena, alguns homens aguardam nas mesas e observam a dança com atenção. O tango reproduzido é liso e estilizado, de abraço fechado. Transmite a elegância que lhe outorgou a passagem pela França durante o furor da *tangomania* (1912), nesse processo de transculturação em que se perderam muitos gestos e maneiras de dançar com cortes, nomeadas pela burguesia como “primitivas”.

Nesse sentido, *Nobleza gaucha* mostra como Buenos Aires arbitrava uma tensão ao inclinar seu tango para o formalismo, o racionalismo e o mecanicismo, sem perder, no entanto, o gesto que, ainda assim, escapa ao controle dos atores. A pista de baile coloca em evidência aquilo que Rodolfo Dínzel retoma acerca da controvérsia entre forma e conteúdo. O coreógrafo afirma que o estudo profundo das danças populares argentinas revela que as coreografias estão divididas em dois estágios diferenciados: a forma coreográfica e a maneira coreográfica. Forma são os desenhos da dança, figuras e

---

<sup>76</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Pivô.

<sup>77</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Sistema “H”.

<sup>78</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Sistema “V”.

trajetos imaginários através dos quais se projeta e desloca o dançarino; a maneira é o modo como são realizados esses desenhos: como o performer mexe seu corpo quando desenha no espaço. E se nas danças folclóricas argentinas, como vemos no filme, o que determina é a forma coreográfica, no tango de salão, ocorre algo inverso, o que determina é a maneira de dançar, esse conteúdo transmitido culturalmente. O tango como dança improvisada jamais poderá estar determinado pela forma, pois, segundo o coreógrafo, no tango improvisado a forma não existe, mas se cria durante a execução. O pré-estabelecido é a posição do abraço e o percurso anti-horário no salão.<sup>79</sup>

Em *Nobleza gaucha*, a gestualidade do *pericón* e do tango exaltam a oposição entre a codificação corporal das danças folclóricas, em que prima uma forma previsível e ordenada, sob a luz plena da vida rural, e a técnica do tango baseada no improviso, trazendo, pela via do gesto, o conflito da alteridade no casal intimamente abraçado. Prevalece aqui a “maneira” coreográfica<sup>80</sup> associada a este novo tipo de dança. No filme, essa tensão está ancorada em um olhar idealizado do corpo: o tango que se pratica no filme, na cena do interior do bordel, evade, embora não clausure, aspectos gestuais importantíssimos da corporeidade dos arrabaldes, do teatro portenho, do circo e dos cortiços de imigrantes. Podemos pensar nesta como mais uma crítica taxativa dos diretores contra a burguesia portenha. No Armenonville, dança-se sem mudanças no eixo,<sup>81</sup> sem as volcadas<sup>82</sup> tradicionais do período, nem amagues, mas com um requinte estereotipado de mimese do produto criado pela cultura europeia; mostrando a relação entre a sociedade rio-platense e seu *alter ego* em Paris.

O filme *Juan sin ropa*, cujo subtítulo é *La lucha por la vida*, de 1919, foi dirigido por Georges Benoît<sup>83</sup> e teve roteiro de José González Castillo. O título, assim como o prelúdio do filme, traça relação com o argumento do livro *Santos Vega*, de Rafael Obligado.<sup>84</sup> Nesse livro o

---

<sup>79</sup> DINZEL, Rodolfo. *El tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, pp. 13-14.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Eixo “o”.

<sup>82</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Eixo “+1”.

<sup>83</sup> Ex-operador da casa Gaumont de Paris e da Fox nos Estados Unidos, viajou para a Argentina em 1917, contratado pela Platense Film.

<sup>84</sup> OBLIGADO, *op. cit.*

*payador* (poeta repentista e cantor) era vencido em um duelo líricopelo imigrante Juan sin ropa, símbolo do progresso e do triunfo da civilização. Encontramos cenas dos trabalhos no campo que se realizaram na fazenda “La laguna”, de San Miguel del Monte; e cenas das tarefas com o gado, no frigorífico “La negra”.<sup>85</sup> Este filme coloca em relação, por meio da dança, duas culturas argentinas: a cultura branca, hegemônica e capitalista, e a aborígene, dominada e dizimada. A dança simboliza duas realidades, a dos povos originários na primeira cena e a da vida rural no final do filme. Por esse motivo o comentamos, sendo que não possui cenas de tango, apesar de seu roteirista González Castillo ser o precursor da letrística tanguera na Argentina nos anos 20’.

O argumento narra a história de Juan, gaúcho que viaja para a cidade em busca de melhores condições de vida e começa trabalhar no frigorífico. Percebe a avareza do dono e se transforma em líder de uma greve que termina com a repressão da polícia.<sup>86</sup> Enquanto ele foge, Elena, a filha do dono do frigorífico, dá-lhe refúgio no seu carro e ele se apaixona. Juan volta ao campo para fugir das autoridades e ali se torna dirigente agrário; com outros trabalhadores resiste aos especuladores no âmbito rural.

Nas primeiras imagens o filme mostra, de um lado, os corpos saltando e brincando em círculo, próprio das danças aborígenes; sem uma verdadeira contextualização no espaço e insinuando uma espécie de tempo mítico (mas pressupomos que se passem nos Pampas antes de 1890); e, de outro lado, as ruas cheias de automóveis da moderna Buenos Aires. Em seguida, no intertítulo se lê: “Juan sin ropa é a simbolização do vencedor de Santos Vega. É o capital, o ideal moderno nu que vem desvirtuar a falsa versão da indolência criolla” (tradução nossa).<sup>87</sup>

No campo, nas últimas cenas do filme, Juan encontra um território propício para exhibir seus talentos físicos enlaçando os cavalos na doma. A potência corporal dos gaúchos se

---

<sup>85</sup> CUARTEROLO, “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina”, *op. cit.*, p. 156.

<sup>86</sup> Este filme foi realizado em 1918. Muitas das suas imagens parecem prenunciar as manifestações da Semana Trágica argentina, a partir dos conflitos nas oficinas metalúrgicas de Pedro Vasena, em janeiro de 1919, durante o governo de Irigoyen.

<sup>87</sup> “Juan sin ropa es la simbolización diabólica del vencedor de Santos Vega. Es el capital nuevo, el ideal moderno desnudo, que viene a desvirtuar la falsa versión de la indolencia criolla”.

exibe individualmente nos solos de *malambo*<sup>88</sup> acompanhados de violão; a câmera detalha a atenção do público nas complexas *mudanzas de zapateo* (séries tradicionais); em seguida, suavizando os movimentos, e com a entrada das mulheres, duplas dançam o *pericón* e a *chacarera* em grupo coreográfico. As danças folclóricas refletem a resistência de uma sociedade que tenta manter suas tradições, apesar do avanço do modelo agroexportador. Um dado curioso é a representação da *chacarera* (o nome “chacra” significa milharal em língua quíchua), dança que se considera ter influências indígena e africana, fundamentalmente no toque do *bombo leguero* (bumbo). As danças aborígenes, brevemente apresentadas no começo do filme, remetem às manifestações de culturas que não sobreviveram às políticas hegemônicas no processo de configuração do Estado nacional argentino; e talvez a cena dançada no final do filme, incluindo a *chacarera* e o *malambo*, seja um tipo de observação ética acerca da possível aceitação e cultivo das tradições dos povos originários conservadas no âmbito rural pelos gaúchos. No desenlace do filme Juan se transforma em um importante empresário rural de cereais e chega a ingressar no parlamento. O filme nos coloca diante da ideia de formas de ascensão social mais éticas e inclusivas, opostas à perversão empresarial da modernidade urbana.

Em *La mujer de medianoche*, de 1925, acessamos fragmentos de uma interessantíssima cena de tango dança. O filme, dirigido por Carlo Campogalliani, teria sido produzido por Benedetti Filme (Brasil) e Federico Valle (Argentina).<sup>89</sup> Este curta de quase cinco minutos inclui nos fotogramas, pela primeira vez no mundo, a partitura de um tango nomeado *Buenos Aires* (Manuel Romero e Manuel Jovés, 1923), que devia ser tocado ao vivo pela orquestra durante a exibição.

---

<sup>88</sup> Dança individual com intenso sapateio com reminiscências do “solo inglês”.

<sup>89</sup> Segundo anuncia a revista argentina *La Película*, de 12 de novembro de 1925, estreia-se em Buenos Aires *La mujer de medianoche* produzida por Federico Valle. O nome do filme no Brasil foi *A esposa do solteiro*, assim aparece divulgada no *Jornal de Recife*, de 13 de julho de 1929. Segundo referencia o Banco de Conteudos Culturais da Cinemateca Brasileira <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/002769>>, teria sido uma produção só brasileira da Benedetti Filme; e, provavelmente, Valle teria realizado um acordo de distribuição na Argentina, atribuindo a si próprio também a produção. Os protagonistas eram italianos: Letizia Quaranta e Carlo Campogalliani (Jorge Peirada), que também se ocupou da realização do filme.

Nas imagens conservadas observamos tomadas aéreas de Buenos Aires que situam o espectador temporalmente na história: panorâmicas dos Lagos de Palermo, o Monumento aos dois Congressos e o Congresso Nacional trazem esse tom das *atualidades*, associadas na Argentina aos jornais de Valle.

O tema trata de um profundo drama passional, uma mulher, nobre e generosa, que chega a roubar para salvar a um irmão em desgraça e vergonha, e um homem que loucamente se apaixona por essa mulher, que aos seus olhos se apresenta enigmática e misteriosa.<sup>90</sup>

Em plena luz do dia, enquanto um grupo de pessoas aguarda triste e desanimado na plataforma de um barco, o jovem tira a bela moça (Letizia Quaranta) para dançar tango. Um plano inusitado para a época registra sobre o ombro do bailarino o rosto da moça; com um olhar de aceitação se sustenta a tomada enquanto se abraçam para dançar.

Os intertítulos na tela fragmentam os versos da letra cadenciosa do tango *Buenos Aires*, acompanhando os passos de dança: “Buenos Aires, a rainha do prata, Buenos Aires, minha terra querida [...] e dizer toda a vida: antes morrer que te esquecer” (tradução nossa).<sup>91</sup> A coreografia tem um tom fresco e ligeiro, e apesar da atriz-bailarina ser italiana, a dupla traz elementos de uma síntese coreográfica que se produz na dança do tango entre os anos 1920 e 1930. Neste período, começava a se estabelecer um código da caminhada no tango dança que absorveu elementos do tango europeu, mas os adaptou novamente ao gesto corporal portenho. O abraço de tango está bem estruturado no sistema “H”<sup>92</sup>, e o eixo da dupla “o”<sup>93</sup> denota conhecimento das regras do salão social. Os torsos mantêm um contato justo e necessário para criar entre eles a conexão que lhes permite improvisar e dançar diante do olhar de idosos e crianças.

---

<sup>90</sup> *La Película*, 12 de novembro de 1925. Tradução nossa

<sup>91</sup> “Buenos Aires la reina del plata, Buenos Aires mi tierra querida. [...] Y decir toda la vida, antes morir que olvidarte”.

<sup>92</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Sistema “H”.

<sup>93</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Eixo “o”.



Cena da rodagem (acima) e fotograma (em baixo) de *La mujer de medianoche* (Argentina?/Brasil, Carlo Campogalliani, 1925). Fonte: Banco de Conteúdos Culturais, Cinemateca Brasileira

Graças à altura dos braços, a câmera consegue captar o perfil de ambos os dançarinos, dando ênfase ao olhar entre eles. A cadência e as pausas que propõe o bailarino são acentuadas por cortes<sup>94</sup> de salão, isto é, sem agachadas; por breves invasões<sup>95</sup> que realiza com o pé no espaço da bailarina. Observamos leves vaivéns do torso, para transferir o peso da parceira antes da saída lateral;<sup>96</sup> as mudanças de frente no espaço reduzido da cena mostram grande domínio da condução. Os *amagues* (rebotes curtos) que realiza o cavalheiro para frente são correspondidos pela moça, permitindo que ambos mudem de direção repentinamente, com leves *cunitas*<sup>97</sup> (berço: movimento de vaivém). Caminhadas em diagonal são características do estilo *milonguero*, que permitem ao cavalheiro solicitar os oitos milongueros, curtos e rítmicos, sem pivô, e cruzar<sup>98</sup> à parceira intempestivamente, em avanço e retrocesso.



Orquestra de Tango. Fonte: Fotograma de *La vuelta al Bulín* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1926).

<sup>94</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Corte.

<sup>95</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Invasões.

<sup>96</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Abertura.

<sup>97</sup> Anexos, Estudo fotográfico: *Cunita*.

<sup>98</sup> Anexos, Estudo fotográfico: Cruze.

A comédia *La vuelta al bulín*,<sup>99</sup> dirigida por José Ferreyra, foi realizada em 1926. Este curta de 20 minutos havia sido concebido para o espetáculo de variedades de seu protagonista, o ator Albaro Escobar. A história transcorre no bairro de La Boca e recria com humor o tango *La vuelta al bulín*, de Pascual Contursi e José Martínez, peça que Gardel gravou em 1919. Segundo Couselo,<sup>100</sup> Ferreyra ativa uma linguagem cinematográfica que ele mesmo cria. O diretor aplica conhecimentos em pintura e cenografia, poética e música; sua virtude nesse período é incorporar uma visão plástica, uma materialidade à imagem através de técnicas aperfeiçoadas que transformam as situações e os personagens do tango não apenas em ilustrações das histórias, mas em mote de toda sua estética fílmica.

O enredo de *La vuelta ao bulín* conta a história de Pulguita, uma moça do bairro pobre de La Boca que decide abandonar seu marido para tentar a sorte. Cansada dos alardes machistas do marido – “Mucha espuma” (Albaro Escobar) -, se entrega ao sedutor “Laucha colorada”, que a convida a viver no centro da cidade, tomar *champagne* e usar vestidos de seda para trabalhar no cabaré. Entre borrifos de fumaça, o animado cabaré abriga um público de alto nível social que dança graciosamente pelo salão. Uma orquestra de tango bem estruturada com piano, dois *bandoneones* e dois violinos toca elevada em um palco por trás das últimas mesas.

Na construção da *mise-en-scène*, a câmera de Ferreyra está à mesma altura que a orquestra, situada no lado superior do quadro e gerando um ponto de fuga descentrado; o diretor se serve das majestosas colunas e das linhas formadas pelas molduras na parede para criar um espaço requintado e maximizar a profundidade no espaço. A refração do espelho por traz da orquestra descobre a enorme luminária que escapa ao ângulo da câmera. Em alguns momentos, a câmera mostra, desde uma perspectiva alta, os pés das duplas em uma sequência completa de tango dança. Enquanto o pianista fica escondido, Ferreyra ilumina, no fundo da cena, um personagem em pé, enigmático, que parece observar os casais dançando; o diretor deixa escuras as costas dos fregueses que estão sentados mais perto da câmera, criando uma opacidade fora de foco no inferior do quadro.

---

<sup>99</sup> “*Bulín*” significa em lunfardo (jargão portenho associado ao tango): quarto, local para citas ou apenas moradia.

<sup>100</sup> COUSELO, *op. cit.*, p. 1299.



Tango dança. Fonte: Fotograma de *La vuelta al bulín* (Argentina, José A. Ferreyra, 1926).



Ocho cortado Fonte: Fotograma de *La vuelta al bulín* (Argentina, José A. Ferreyra, 1926).

O primeiro casal que dança usa abraço alongado estilo europeu; a dança lisa e sem adornos é dinâmica e rítmica, com *amagues*, *cunitas* e *ochos cortados*, produzindo o *cruze* dos pés da parceira. Entre as cenas de baile, longe dos prazeres banais da pista, o cafetão se preocupa com os negócios e repassa dinheiro para uma moça, mas, quando Pulguita se acerca, ele a maltrata. Ela reclama descontente, pois nesse ambiente sente-se mais uma moça e, na verdade, não está ganhando o que esperava. Curiosamente, quando começa novamente a tocar a orquestra, vários homens se levantam das mesas para convidá-la para dançar. Chama a atenção essa atitude, pois uma das tradições que caracteriza os tangueros, a partir dessa época, é usar o *cabeceo* (gesto com a cabeça). Esse gesto - à distância - é utilizado para tirar para dançar e se torna um código nos salões sociais; o cavalheiro, sem se aproximar, devia aguardar a aprovação da dama com outro gesto de aceitação.

Em Ferreyra também há uma crítica pela via das cenas de dança à burguesia; essa que transformou os saberes gestuais e códigos do tango em uma dança harmonizada com o salão e longe da exibição pessoal dos *compadritos*. O cinema de Ferreyra apela também a uma moral com humor contra as *milonguitas*, mulheres que começam a se liberar a partir dos anos 1920, e ter uma vida mais independente. No desenlace do filme, Pulguita, decepcionada, retorna ao *bulín* que é seu verdadeiro lar; um quarto pobre todo bagunçado. Ali está “Mucha Espuma”, que, apesar de malandro, tem um viés bondoso e a aceita de volta.

Outra característica do próprio José Ferreyra encontramos no drama *Perdón viejita*, realizado um ano depois. Neste filme de 33 minutos atuaram María Turgenova, Floricel Vidal, Stella Maris, entre outros. O enredo mostra a vida de uma família de classe baixa: Dona Camila é mãe de dois filhos, Carlos, um ex-ladrão reformado e operário fabril, e Elena, uma jovem cortejada por diversos homens. Carlos leva Nora a seu lar, desejando tirá-la da má vida que levava como prostituta e cantora de tango de um cabaré noturno gerenciado pelo Gavilán. Nora percebe que a irmã de Carlos, Elena, está sendo seduzida por um homem de baixa moral e pede a ele que se afaste. O pretendente tinha dado um anel a Elena, mas, depois das exigências de Nora para se afastar, denuncia à polícia o paradeiro do anel, que, na verdade era roubado. Nora assume a responsabilidade pelo anel, para não fazer sofrer a mãe de Carlos pelos erros de Elena; sai da casa de Dona Camila e volta a cantar tango no bar noturno. Quando Carlos vai buscá-la no bar, Gavilán o ataca e Nora recebe um disparo. Na cena do retorno de Nora ao cabaré, o intertítulo

descreve as queixas sonoras do melancólico *bandoneon*, “[...] choraram em um tango a dor das almas torturadas pelo destino”.<sup>101</sup>



Nora cantando tango. Fotografia de *Perdón viejita* (Argentina, José Agustín Ferreyra, 1927). Fonte: Coleção Andrea Cuarterolo

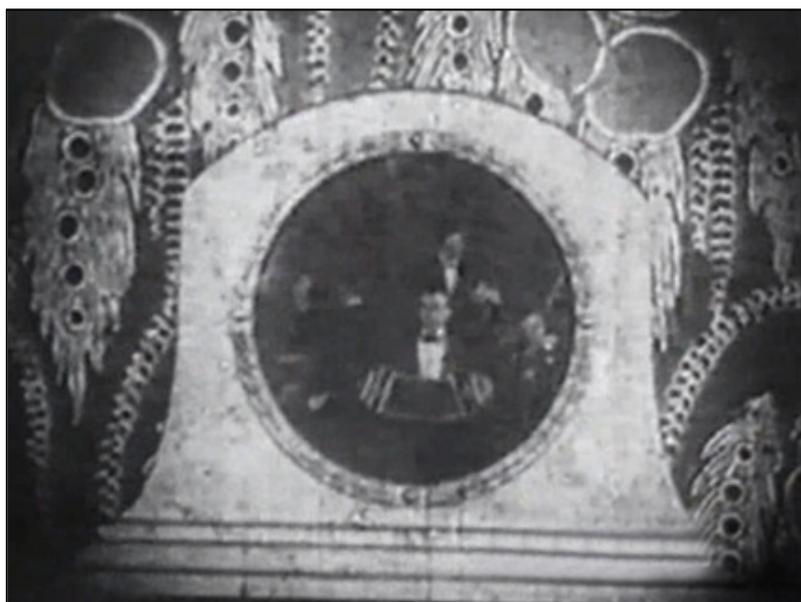
Em *Perdón viejita* irrompe a problemática da família desenvolvida a partir do interior da casa pobre até um novo espaço que se incorpora à cinematografia argentina, o subúrbio urbano. Entretanto, o espaço fílmico do bar noturno propõe um subsolo. José Ferreyra enquadra a performance musical criando uma perspectiva com barras de madeira que confluem no palco onde se acha Nora, para reforçar a sensação de profundidade; nesse ponto de fuga a cantora recebe destaque graças também à iluminação. O plano da cantora moldado por um íris, assim como os intertítulos, ressalta a voz de matizes tristes, parecendo, às vezes, lamentos e, outras vezes, orações.

Este filme, que não possui imagens de baile, apresenta vários momentos de tensão dramática de acordo com o clima vivenciado pelas mulheres fundamentalmente nos

---

<sup>101</sup> “Y los rezongos de un melancólico bandoneón, lloraron en un tango el dolor de las almas torturadas por el destino”.

subúrbios de Buenos Aires. Também se expõe o desenvolvimento do tango canção, sob a forte inovação das cancionistas, como parte de um ambiente urbano que permitiu à música circular por fora do circuito da dança. Nesse momento, as manifestações do tango estavam se bifurcando e crescendo amplamente graças ao fonógrafo, ao rádio e ao cinema. O hábito de escutar discos e orquestras ao vivo se populariza cada vez mais com o surgimento do tango canção e a conformação do sexteto típico.<sup>102</sup>



Orquestra de tango no rádio.  
Fonte: Fotograma *La borrachera del tango* (Argentina, Edmo Cominetti, 1928)

Outra classe social advém em *La borrachera del tango*, de Edmo Cominetti, estreado em 1928 e restaurado pela Funarte, no Brasil, em 1998. Baseado no sainete de Elias Alippi e Carlos Schaeffer Gallo,

atuam no filme *Nedda Francy*, Eduardo Morera, Felipe Farah, Carlos Dux, Siches de Alarcón, Elena Guido, Alicia Vignoli e as irmãs Elena e Haydee Bozán. O conflito se desenvolve no seio de uma família burguesa: um dos irmãos perambula pelos cabarés de Buenos Aires e o outro é um engenheiro, lutando para conquistar um futuro. Convive com a família uma jovem órfã, com quem o irmão mais desleixado tem um romance, mas ele a abandona por uma moça que gosta da noite. O irmão bom, o engenheiro, para apaziguar a dor da moça e dos pais, leva todos para morar no campo, onde trabalha na nova usina hidroelétrica. Propõe casamento à jovem, mas seu irmão reaparece, arrependido, e se casa com a garota.

Durante uma festa animada pelo som do rádio, amigos dançam *foxtrote*. No meio da buzina do rádio, uma montagem em veladura faz aparecer a imagem da orquestra de

---

<sup>102</sup> SIERRA, Luis A. *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1997, p. 56.

*jazz*; e logo, subitamente, a imagem de uma orquestra típica tocando um tango. O intertítulo anuncia: “*Tango!, Tango!*”; a dinâmica na pista de baile muda drasticamente quando todos se abraçam e dançam suavemente. O filme traz o olhar da burguesia que faz do tango mais um gênero de consumo em disputa pelo mercado de consumo emparelhado ao *foxtrote*. O abraço de um casal é colocado em destaque do grupo e acompanhado de um olhar entre eles em pose. Esse tipo de atitude cênica mostra a profusão deste tipo de *mise-en-scène*, não realizada por bailarinos profissionais, mas por atores que dançam renunciando a estilística do cinema industrial argentino.

### **Algumas conclusões**

Nossa tentativa neste percurso foi a de fundar uma discussão estética a partir da relação entre o primeiro cinema argentino e as performances de tango dança. Nos filmes do período que compõem o *corpus* aqui abordado se observa claramente a codificação corporal do tango e a gestualidade diferenciada com relação às coreografias de folclore argentino, das danças aborígenes e do foxtrote. A câmera não teve intenção explícita de filmar os pés dos bailarinos, como aconteceu no decorrer da história fílmica argentina após os anos de 1950, mas de exaltar o status do abraço e seu contexto social. Houve um trabalho colaborativo de adaptação ao espaço por parte dos bailarinos, e a preocupação dos diretores em colocar a dança no centro do quadro. As duplas se mantiveram no sistema “H” e produziram pausas, amagues, cortes, oitos, foco no torso (salvo o Cachafaz, que insistiu no seu famoso chute, a *patadita*), no olhar ou no contato; os bailarinos desvalorizaram como uma forma de crítica, o sistema “V” e “H invertido”, próprio das coreografias de tango no cinema europeu.

Diferentemente do período clássico industrial (1933-1945), em que cantores e atores argentinos ganharam o centro de atenção, deixando aos dançarinos no fundo ou nas laterais do quadro, a convocação de bailarinos profissionais e anônimos no período silencioso outorgou aos processos criativos coreográficos um status diferenciado: a imagem dos corpos abraçados no processo de improvisação foi realçada por poucos cortes fílmicos, privilegiando o destaque ao corte coreográfico. No cinema sonoro, dentro do modelo de representação do drama social urbano, as estruturas industriais do *star system* abdicaram da dança como poética urbana e a relegaram, em ocasiões, ao papel de acompanhar as figuras

da canção ou formar corpos de baile teatrais. O tango passa na maioria dos casos de um lugar ritualizado (*off stage*) para uma encenação construída (*on stage*) exceto em Sofici e Del Carril que irão recolocar a dança desde uma perspectiva autoral. No primeiro cinema, a exaltação da gestualidade do corpo esteve acompanhada da narrativa que trazia os intertítulos *tangueros* descrevendo poeticamente os ambientes e as sonoridades da voz e dos instrumentos de tango. Este percurso pelo primeiro cinema, apesar do pouco material conservado, ilumina em parte os procedimentos e técnicas corporais utilizados no período e fortalece a tese acerca da fusão de origem<sup>103</sup> entre ambos dispositivos de criação, o do tango e do cinema. O cinema argentino e o tango, numa espécie de conúbio,<sup>104</sup> gestaram juntos uma tradição eficaz de representação e transmissão de sentido.

## Anexos

### *Estudo Fotográfico (fragmento)*<sup>105</sup>

#### Eixos corporais (“+1” ; “0” e “-1”)



<sup>103</sup> FUSTER, Sergio Luis. *Tango y Cine Nacional. Una fusión de origen*. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.

<sup>104</sup> MOLINA, Eber. *Entrevistas preliminares*. In: López Gallucci, N. *Entrevistas Preliminares (Fragmentos)* [Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/sobre-1>>], 2011.

<sup>105</sup> Ficha Técnica. Fotografia: Bruno Martón. Câmera: Cónon EOS REBELT3i. Tempo de Exposição: 1/125. ISO: 1600. Distância: 2 m.. *Flash*: Não foi utilizado. Pesquisa e edição: Natacha Muriel López Gallucci. Estúdio de Fotografia: Bruno Martón. Campinas, 2013 .

Sistemas de movimiento (“H”; “L”; “V” e “H invertido”)



Sistema "H".



Sistema "L".



Sistema "V"



Sistema "H invertido"

**Células coreográficas (“Corte”, “Invasão”, “Abertura”, “Cunita”, “Cruze”)**



"Corte e Barrida"



"Invasão"



"Abertura"



"Cunita"



"Cruze"

## Referências

### Livros, artigos e teses

- AGAMBEM, Giorgio. “Notas sobre o gesto”. In: *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, jan. 2008, pp. 9-16.
- BAECQUE, Antoine de. “O corpo no cinema. Vol. 3: As mutações do olhar: o século XX”. In: Courtine, Jean-Jacques (dir.). *História do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2009, 3ª ed., pp. 481-507.
- BATES, Héctor e Luis Bates. *La historia del tango. Sus autores*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Cía. General Fabril Financiera, 1936.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje en los humanos”. In: *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Tradução de R. Blatt. Buenos Aires: Taurus, 1989 [1916].
- BOURDIEU, Pierre. “Participant objectivation”. In: *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Reino Unido, vol. 9, n. 2, 2003, pp. 281-294.
- BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.
- CAMBACERES, Eugenio. *Música sentimental*. Buenos Aires: Librería Española, E. Déné, 1884.
- CANETO, Guillermo et al. *Historia de los primeros años del cine en La Argentina (1895-1910)*. Buenos Aires: Fundación Cinemateca Argentina, 1996.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1981.
- CHARTIER, Roger. “El mundo como representación”. In: *Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- COUSELO, Jorge Miguel. “El tango en el cine”. In: Alposta, Luis, Luis Ordaz e Jorge Miguel Couselo. *La historia del tango VIII: el tango en el espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires: Corregidor, 1977, pp. 1190-1328.
- CUARTEROLO, Andrea. *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: CdF Ediciones, 2013.
- \_\_\_\_\_. “Los antecedentes del cine político y social en la Argentina (1896-1933)”. In: Lusnich, Ana Laura e Pablo Piedras (eds.). *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, vol. I. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 145-172.

- DEL CAMPO, Estanislao. *Fausto: seguido de Poesías completas*. Buenos Aires: Editorial Sopena, 1941 [1866].
- DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino I. La época de oro*. Edición actualizada y ampliada. Buenos Aires: Jilguero, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Quando as imagens tocam o real". In: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, vol. 2, n. 4, nov. 2012, pp. 204 – 219.
- DINZEL, Rodolfo. *El tango. Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- DOS SANTOS, Estela. *El cine nacional. Colección Vida y milagros de nuestro pueblo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971.
- ESPAÑA, Claudio. *Medio siglo de cine: Argentina Sono Film*. Buenos Aires: Abril, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009.
- FUSTER, Sergio Luis. *Tango y cine nacional. Una fusión de origen*. Rosario: Ciudad Gótica, 2007.
- GIMÉNEZ, Horacio G. "El 'Negro' Ferreyra: Pionero del tango en el cine nacional". In: *Revista del Hospital J. M. Ramos Mejía*, n. 3, 2005. Disponible em: <<http://www.ramosmejia.org.ar/r/200503/7.pdf>> [Acesso: julho de 2007].
- GOYENA, Héctor Luis. "El Tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte". In: *Latin American Music Review. Revista de Música Latinoamericana*, vol. 15, n. 1, 1994, pp. 93-109.
- HANNA, Judit. *Dance, Sex and Gender. Sings of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.
- HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Colihue, 1982 [1872].
- HESS, Remi. *Le tango*. Paris: PUF, 1996.
- KALLER, Lautaro. In: López Gallucci, Natacha. *Entrevistas Preliminares*. Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/sobre-1>>, 2011.
- KOHAN, Pablo. "Carlos Vega y la teoría hispanista del origen del tango". In: *Revista Antología del tango rioplatense*, vol. 1, Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1980. Disponible em: <[https://www.academia.edu/4572623/Kohan\\_Pablo\\_Carlos\\_Vega\\_y\\_la\\_teor%C3%ADa\\_hispanista\\_sobre\\_el\\_origen\\_del\\_tango](https://www.academia.edu/4572623/Kohan_Pablo_Carlos_Vega_y_la_teor%C3%ADa_hispanista_sobre_el_origen_del_tango)> [Acesso: julho de 2012].
- LAMAS, Hugo e Enrique Binda. *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Unquillo: Abrazos, 1998.

- LIMA, Nicanor. *El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico*. Buenos Aires, 1916.
- LÓPEZ GALLUCCI, Natacha M. *Cinema, corpo e filosofia: Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino*. Tese de doutorado do Departamento de Cinema, Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas: 2014.
- LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- MAHIEU, Agustín. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.
- MATAMORO, Blas. "Orígenes musicales". In: VVAA. *La historia del tango*, vol. 1. Buenos Aires: Corregidor, 1976, pp. 56-98.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes. 2005.
- MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Oeuvres 2. Représentations collectives et Diversité des Civilisations*. Paris: Minuit, 1969.
- NIETZSCHE, Federico. *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza, 1985.
- ORDAZ, Luis. "El tango en el teatro nacional", In: Alposta, Luis, Luis Ordaz e Jorge Miguel Couselo. *La historia del tango VIII: el tango en el espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE de España, 2003.
- PARODI, Ricardo. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal". In: Yoel, Gerardo (org.). *Pensar el cine. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial, vol. 2, 2004, pp. 73-100.
- PESCE, Rubén. "Relación escena-baile", In: Fontevicchia, Alberto (org.) *Un siglo de historia (1880-1980)*. Buenos Aires: Perfil, 1979, pp. 33- 48.
- PODESTA, José. *Medio siglo de farándula: memorias*. Buenos Aires: Galerna, 2003.
- MOLINA, Eber. *Entrevistas preliminares*. In: López Gallucci, N. *Entrevistas Preliminares (Fragmentos)*. Vídeo <<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaepformance1/sobre-1>>, 2011.
- RINALDI, Pablo. "De aquí y de allá. Una aproximación a diferentes poéticas, textualidades y expresiones culturales que ocurrieron entre 1914 y 1918". In: *Ulrico. Revista digital de historia y cultura de la Ciudad de Buenos Aires*, n. 2, diciembre de 2014.

- ROSSI, Vicente. "La milonga – La academia – El tango", 2008 Disponible em: <<https://www.scribd.com/doc/6887186/Vicente-Rossi-La-milonga-La-academia-El-tango>>. [Acesso: janeiro de 2014].
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962 [1845].
- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the Political Economy of Passion*. Oxford: Westwiew, 1995.
- SOARES, Carmen Lúcia. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas: Autores Associados, 2002.
- SOSA CORDERO, Osvaldo. *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor, 1999.
- TALLON, José Sebastián. "El tango en sus etapas de música prohibida". In: *Cuadernos del Instituto Amigos del Libro Argentino*, Buenos Aires, 1959.
- TRANCHINI, Elina. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista, 1915-1945". In: *Entre pasados (Revista de Historia)*, Buenos Aires, n. 18-19, 2000, pp. 113-141.
- VEGA, Carlos. "Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas". In: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n. 1, 1977, pp. 9-10.
- VIGARELLO, Georges, Jean-Jacques Coutrine e Alain Corbin (orgs.). *História do Corpo 3. As Mutações do Olhar. O Século XX*. Río de Janeiro: Vozes, 2006.
- WEISBACH, Alberto y José González Castillo. *Los dientes del perro*, 1918.

## Periódicos

*Crítica*

*El Diario*

*La Película*

*Revista Cine Argentino*

## Web sites

[www.cinemateca.gov.br](http://www.cinemateca.gov.br)

[www.cinenacional.com](http://www.cinenacional.com)

## Videos

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha. *Tango dança no primeiro cinema*. Vídeo

<<https://youtu.be/1dmWY7a-YYg>>.

\_\_\_\_\_. *Entrevistas Preliminares*. Vídeo

<<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaeperformance1>>.

\_\_\_\_\_. In CORPO | Tango . Vídeo

<<http://natachamuriel.wixsite.com/cinemaeperformance1/pesquisa>>.

\_\_\_\_\_. *Tango dança no período clássico*. Vídeo <<https://youtu.be/une82IkJQ4M>>

\_\_\_\_\_. *Tango dança no período moderno*. Vídeo <<https://youtu.be/une82IkJQ4M>>.

\_\_\_\_\_. *Tango dança período contemporâneo*. Vídeo <[https://youtu.be/\\_NCsLyHv2IA](https://youtu.be/_NCsLyHv2IA)>

\_\_\_\_\_. *Tango dança no documental argentino*. Vídeo <<https://youtu.be/7P9p1guG3bY>>

**Fecha de recepción:** 16 de agosto de 2016

**Fecha de aceptación:** 31 de octubre de 2016

### Para citar este artículo:

LÓPEZ GALLUCCI, Natacha Muriel. “Coreografias traçadas na luz: O tango dança no primeiro cinema argentino”, *Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, n. 2, diciembre de 2016, pp. 180-225. Disponible en: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/67>> [Acceso dd.mm.aaaa].

\* **Natacha Muriel López Gallucci** é Professora concursada da Universidade Federal de Cariri (UFCA) Brasil. Doutora e mestre em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Doutora em Multimeios pelo Instituto de Artes (IA) da Universidade Estadual de Campinas, Brasil. Licenciada em Filosofia pela Universidade Nacional de Rosario, Argentina. Desenvolve estudos em filosofia contemporânea; linguagem e sujeito; filosofia do corpo e das artes, com foco em produções da Argentina, Brasil e América Latina. Desde 2014 desenvolve pesquisa no Grupo de Documentação e Experimentação em Sistemas Audiovisuais do Instituto de Artes da UNICAMP, Brasil. Atualmente realiza pesquisa em cinema comparado; área: “Representação das artes populares nos cinemas clássicos de Brasil e Argentina”. Participa do Conselho Editorial de diversas revistas sobre cinema e filosofia. É docente convidada na Extcamp, no Memorial de América Latina. E-mail: [natacha\\_muriel@hotmail.com](mailto:natacha_muriel@hotmail.com).