

Lídia Ramires
Willames Frank
Carlos Francisco Bauer
(Orgs.)



Vol. 1

REPENSAR A AMÉRICA LATINA

pensamento crítico e epistemologias do sul

EDITORA
phillos.
ACADEMY

DIREÇÃO EDITORIAL: Willames Frank

O padrão ortográfico, o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas do autor. Da mesma forma, o conteúdo da obra é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu autor.



Todos os livros publicados pela Editora Phillos estão sob os direitos da Creative Commons 4.0.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR

2020 Editora PHILLOS ACADEMY
Av. Santa Maria, Parque Oeste, 601.
Goiânia-GO

www.phillosacademy.com
phillosacademy@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R173r

Repensar a América Latina: Pensamento crítico e epistemologias do sul. Vol. 1/
organizadores Lídia Ramires, Willames Frank, Carlos Francisco Bauer. -- Goiânia : Phillos
Academy, 2025.

ISBN: 978-65-6022-076-8

Disponível em: <http://www.phillosacademy.com>

1. Filosofia latino-americana. 2. América Latina. 3. Decolonialidade. 4. Discurso
5. Resistências. I. Título.

CDD: 100

Índices para catálogo sistemático:
Filosofia 100

REPENSAR A AMÉRICA LATINA
pensamento crítico e epistemologias do sul
(Vol. 1)

V ENCONTRO DA PÓS-GRADUAÇÃO DE FILOSOFIA DA UFAL

FILOMOUVE

Grupo de Pesquisa Filosofias, Artes e Estéticas da América Latina

Noite de Gala LATINOAMERICANA

COORDENAÇÃO PROF. DR. NATACHA MURIEL LÓPEZ GALLUCCI



PROEX
UFAL

PPG
FIL PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA DA UFAL



UFAL

Sesc
Fecomércio
Senac

CAPÍTULO 7

Coreografias do olhar: o tango como dispositivo estético e narrativo no cinema argentino do silencioso ao clássico

Natacha Muriel López Gallucci⁴⁶

Resumo: O artigo analisa o dispositivo estético e narrativo do tango na constituição do cinema argentino, do período silencioso ao clássico, considerando transformações técnicas, performáticas e visuais entre as décadas de 1910 e 1950. Com base nas periodizações de Di Núbila, España e Getino, entre outros, contextualiza-se a passagem do cinema silencioso ao sonoro, destacando como o tango - em suas dimensões musical, gestual e cultural -, instaurou novas “coreografias do olhar” e moldou regimes hegemônicas de representação performática. As análises fílmicas de *Tango!* (1933), *Los tres berretines* (1933), *Las noches de Buenos Aires* (1935) e *La historia del tango* (1949) entre outros, evidenciam o papel do tango como matriz representacional da cultura popular, da imigração e das tensões de classe. Enquanto filosofia do olhar, o estudo discute ainda valores e estratégias de filmagem, enquadramentos coreográficos e apagamentos raciais que configuraram a visualidade da dança no cinema argentino do período.

PERSPECTIVAS DE ANÁLISE FÍLMICA ENTRE O SILENCIOSO E O CLÁSSICO

Qualquer investigador que tenha o propósito de abordar o cinema silencioso na Argentina se encontra com uma infeliz realidade: do total de material produzido entre 1896 e 1933, 95% é considerado perdido (CUARTEROLO, 2009, p. 166). Por esse motivo, é importante contextualizar o trabalho dos primeiros historiadores do cinema argentino, como foi o caso de Di Núbila, pois, quando ele escrevia, contabilizavam-

⁴⁶ Universidade Federal de Alagoas. Doutora em Filosofia pela Unicamp e Universidade Ilhas Baleares, Espanha. Doutora em Multimeios pela Unicamp. Pós-doutora em Artes pelo Programa PNPD Capes, PPGArtes, ICA, UFC. E-mail: natacha.gallucci@ichca.ufal.br



se apenas 232 filmes mudos realizados no país⁴⁷, mas acharam-se depois muitos mais.

Nos anos 1960 *abriu-se* na Argentina um debate sobre os critérios que deviam ser utilizados na divisão histórica do cinema “nacional” para seu estudo. Domingo Di Núbila foi um dos primeiros investigadores a propor uma divisão sistemática. Em sua *Historia del cine argentino 1896-1942* (1959), sugere tomar como elemento divisor – para englobar o período clássico – a chamada Época de Ouro do cinema argentino, situada entre 1933 e 1942. Nesse lapso, justifica, alcançava-se um ápice na produção local, ganhando também relevância dentro da indústria internacional de fala espanhola. Contudo, Di Núbila considera como antecedente direto do período dourado *Nobleza Gaucha*⁴⁸, um filme silencioso de 1915, pelo enorme sucesso de bilheteria. Ele tomava como referência para encerrar o período de ouro *La guerra Gaucha*⁴⁹, de Lucas Demare (1942), que considerava um dos melhores filmes do cinema argentino (DI NÚBILA, 1998, p. 396).

Desse período, Di Núbila destacou os filmes realizados pela casa Lepage e as produções de Federico Valle; porém afirmou que o verdadeiro começo se produziu com o filme argumental dirigido por Mario Gallo⁵⁰ em 1909, *La revolución de Mayo* (DI NÚBILA, 1998, p. 12). Como muitos dos seus contemporâneos, caracterizou o primeiro cinema argentino como a “pré-história”, uma empresa impetuosa e caótica de encantador do primeiro cinema: telões pintados, sombras da câmera nas cenas, entradas em quadro do público assistente às rodagens e mínimas perspectivas nos

⁴⁷ Atualmente, sendo um campo de dimensão econômica crescente, o número de filmes mudos e também de documentários apresentados em ciclos de cinema ou em formatos DVD proporciona um *corpus* que se amplia ano após ano; as boas condições de exibição em festivais e a catalogação para o estudo mudam o panorama dos investigadores e do público em geral, visto que “ninguna cinematografía puede mantener o conquistar un espacio en el nuevo paisaje audiovisual si no viene avalada por un repertorio de películas capaz de alimentar los catálogos y programaciones de los nuevos soportes y vectores. Por consiguiente, la conservación y la restauración dejaron de ser cuestiones puramente patrimoniales o culturales y adquirieron una dimensión económica de extrema actualidad” (PARANAGUÁ, 2003, p. 15).

⁴⁸ <https://youtu.be/gfQ09kiPFXg?si=Dfbm8IWGcEFXJpu7>

⁴⁹ <https://youtu.be/Az7kQXCSCc0?si=osklLHrsQ7A5jrGs>

⁵⁰ *La creación de la bandera nacional* em 1910, *El fusilamiento de Dorrego* em 1909 e, depois, *Juan Moreira*, em 1913 (DI NÚBILA, 1998, p. 13).

enquadramentos, reconhecendo nos diretores certo domínio dos meios de expressão visual e da linguagem dramática (DI NÚBILA, 1998, p. 52). Ressalta alguns acontecimentos, como a fundação da Sociedade General Cinematográfica, em 1912, empresa que substituiu a venda pelo aluguel de filmes e se converteu na mais poderosa distribuidora (DI NÚBILA, 1998, p. 16).

Destaca o trabalho jornalístico, os registros documentais e de produção em diretores como Valle, Greca, Lipizzi, Ferreyra, Benoit. *El último malón*⁵¹, de Alcides Greca, filmado em 1917, e *Juan Sin Ropa*, de Benoit-Quiroga, em 1919, ambos sob a influência do melodrama e do folhetim, afastam-se dos modelos desse primeiro cinema⁵² e abordam em seu argumento, com recursos formais modernos, a realidade dos povos originários e as influências anarquistas trazidas pelos imigrantes (ALVIRA, 2012). Federico Valle, grande admirador de Griffith, produz *Milonguita*, em 1922, dirigido por Bustamante e Saliván, um filme – aparentemente perdido – que desenvolvia jogos de planos, ação paralela e contraluzes com Ignacio Corsini como figura estelar.

Assim, o caráter nacional do cinema silencioso despertou o interesse do público local e lhe permitiu sobreviver à concorrência internacional. Di Núbila deixa expresso que o cinema mudo não constituiu, na Argentina, porém, um bloco homogêneo. Seu trabalho mostra a dificuldade que surgiu ao tentar enlaçar a história do cinema local aos padrões mundiais, pois os produtos não se encaixavam facilmente nos gêneros e nos modelos estéticos tradicionais. Isso acontecia porque, mesmo no auge do classicismo industrializado, o cinema argentino sofreu entraves no acesso ao material que devia importar para fazer cinema e teve que ajustar sua ambição estética às condições técnicas reinantes. E o que mais afetou a indústria cinematográfica argentina foi o tardio apoio do Estado com políticas econômicas e quotas de exibição, visto que até 1944 não houve estímulo oficial à indústria cinematográfica⁵³

⁵¹ <https://youtu.be/Az7kQXCSCc0?si=osklHrsQ7A5jrGs>

⁵² Sugere que quem mais superou esse estilo dos primeiros cineastas foi Roberto Guidi, fundador da Ariel Film e Irigoyen e que fundou também, em 1913, a Buenos Aires Film.

⁵³ Entre 1944 e 1955 se produziram as medidas intervencionistas do peronismo e, entre 1955 e 1983, o panorama era absolutamente irregular e descontínuo com relação

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

Na tentativa de indagar as mudanças e as continuidades dos modelos narrativos e ampliar os elementos considerados na divisão histórica do cinema argentino, o investigador Claudio España traz à tona as técnicas cinematográficas utilizadas no país e as buscas estéticas dos diretores argentinos, independentemente da repercussão internacional ou dos acasos das bilheterias. Propõe três períodos, que têm sido adotados por muitos pesquisadores: o período silencioso (1896 e 1933), contendo os filmes de transição para as técnicas de sonorização ótica⁵⁴; o período

às medidas do Estado; a democracia permitiu exhibir inúmeros filmes proibidos e abriu o caminho, com financiamento, para diretores que haviam estado proscritos pela ditadura (SCHMOLLER, 2009, p. 25-28).

⁵⁴ Durante muito tempo pensou-se que Muñequitas porteñas (FERREYRA, 1931) teria sido o primeiro filme sonoro na Argentina, mas, segundo Fernando Peña, a primeira fonografia com cena falada e fundo musical de orquestra por trás foi *El adiós del Unitario*

clássico industrial (1933-1956), em que teve início a modernidade (1956-2001) fílmica nesse país.

À diferença de Di Núbila, España sugere situar a modernidade ou cinema de autor tomando como inflexão o ano de 1956, em que se promulgou a Lei de Cinematografia Nacional na Argentina (ESPAÑA, 2000). Esta periodização está em consonância com a hegemonia do modelo de representação clássico no nível mundial, que se estendeu até meados da década de 50. Para Jacques Aumont (1996, p. 147), a hegemonia do cinema clássico se apoiou em dois pilares: de um lado, na eficácia obtida pelas características de sua narrativa, ocultando o ponto de vista que traz a história; e, de outro, o pacto ficcional, a aparência de verdade e o ganho de verossimilitude.

Da mesma forma que Claudio España (2000), Octavio Getino (2005), Agustín Mahieu (1974), César Maranghello (2005) e Jorge Miguel Couselo⁵⁵ (1997) têm se interessado por estabelecer critérios de periodização bem fundamentados, dando especial atenção aos primeiros filmes desse país. Estes historiadores incorporam à questão técnica o debate sociopolítico na periodização cinematográfica e as análises de produtos específicos, aparecidos nos anos 1960, com o surgimento do cinema social, e depois da ditadura militar, enfatizando o cinema de não ficção, pois “[...] uma análise crítica da história do cinema argentino não pode se desvincular de seu contorno social e econômico, da política e da cultura que se manifestam como dominantes em seus diversos períodos” (MAHIEU, 1974 [Tradução Nossa]). Paulo Antonio Paranaguá (2003), enfatizando os estudos do cinema documentário latino-americano, propõe uma periodização inclusiva da Argentina em seu contexto do Cone Sul, destacando com ênfase a industrialização do cinema argentino e mexicano

(COMINETTI, 1929), com Neda France e Ned Rocha, hoje restaurada e passada para som digital. Esta fonografia semelhante a Mosaico Criollo foi gravada pela S.I.D.E. (Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos). Atualmente, as imagens foram transformadas de nitrato a 35 mm., para logo entrar em sincronia. Estreavam-se em 1929 os primeiros longas sonoros norte-americanos e europeus em Buenos Aires.

⁵⁵ Segundo Larroca (2009), Jorge Miguel Couselo, durante muitas décadas, insistiu em assinalar a importância do que se produziu nesses anos; buscou e reuniu informações dispersas, entrevistas sobreviventes, resgatou filmes e tratou o tema em artigos, dando ênfase ao problema.

entre 1937-1949; o predomínio dos cineclubes na década de 50 e, entre 1960 e 1969, o despontar do Cinema Novo no Brasil e do *Nuevo Cine Argentino*, assim como o cinema pós-revolucionário em Cuba; entre 1970 e 1989, as adaptações literárias; e, finalmente, uma mudança-chave na região após 1990-2000, quando se produziu o esgotamento do apoio por parte do Estado no México, no Brasil, na Argentina e em Cuba, com consequências nas leis audiovisuais na América Latina.

Considerando esse panorama histórico, aprofundaremos na análise das representações fílmicas de tango no cinema argentino, considerando dois modelos de representação: o modelo do Drama social urbano e o Drama social folclórico, retomando as informações e os aspectos mais importantes dessas propostas de periodização.

ELEGIA PARA UM ABRAÇO: O TANGO NA PASSAGEM PARA O PERÍODO SONORO CLÁSSICO

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

No cinema argentino, esse período de transformações, guerras de patentes e mudanças graduais na linguagem se traduziu em um fenômeno simples e direto de reativação. O modesto cinema da época, esmagado pela concorrência desigual dos filmes silenciosos estrangeiros, encontrou a oportunidade de falar com o povo em sua própria língua, e de cantar sua música: o tango (MAHIEU, 1974, p. 26 [tradução nossa])

O primeiro filme sonoro projetado na Argentina foi *La divina dama* (1929)⁵⁶, dirigida por Frank Lloyd e coprotagonizado por Victor Varconi e Corinne Griffith; rapidamente, em 1933, lançou-se o primeiro filme

⁵⁶ <https://youtu.be/4xa2volfRwQ?si=Dw6DeQ2SVC8XzK4l>



sonoro argentino estreado comercialmente: *Tango!*⁵⁷, dirigido por Luis Moglia Barth⁵⁸ para Argentina Sono Film.

Esse modelo de produção e de representação industrial seguido pelo cinema na segunda década do século XX se tornou hegemônico e vigorou até os anos 1950 e 1960 (BURCH, 1991), tendo sido também adotado, com duas claras variantes locais-chaves no período clássico industrial: a categoria de drama social-folclórico⁵⁹ e a de drama social urbano, que se impuseram como modelos narrativos hegemônicos (LUSNICH; DI NÚBILA). Segundo Getino

A “comédia musical” no cinema argentino, assim como a “ranchera” no mexicano ou a “chanchada” no brasileiro, tem suas origens cinematográficas na narrativa genérica concebida na Europa ou nos Estados Unidos, mas incorpora elementos da cultura e dos processos de autorreconhecimento de cada país, o que as torna facilmente distinguíveis entre si. (GETINO, 2005, p. 144 [Tradução nossa]).

Moglia Barth convocou estrategicamente para *Tango!* as atrizes-cantoras mais populares da Argentina: Tita Merello e Libertad Lamarque e as cantoras Mercedes Simone e Azucena Maizani. Atuam Alberto Gómez, Luis Sandrini e Pepe Árias, entre outros; as orquestras de Juan de Dios Filiberto, Osvaldo Fresedo, Edgardo Donato, Pedro Maffia, Juan D’Arienzo e Ponzio-Bazan. O filme desenvolve a estrutura de uma cabalgata, cujo formato designa a representação alternada de diversas canções, músicas e danças sobre uma história. Manteve-se, apesar do somótico, o recurso dos intertítulos em momentos diversos, quando o tango muda de cenário, para apoiar a dramaturgia; nos cortes dos arrabaldes do

⁵⁷ https://youtu.be/FNlff_91Svk?si=nqTtRQcTPXLulGBB

⁵⁸ Moglia Barth era publicitário e editor, acostumado a adaptar filmes europeus, colocando intertítulos em castelhano. Apresentou um plano de trabalho a Angel Mentasti, naquele momento gerente de distribuição da Argentina Sono Film: reunir capital e gerar, pelo menos, três filmes, que foram: *Tango!*, *Dancing* e *Riachuelo*. Esse programa comercial perseguia o ideal de industrialização e estava sendo traçado em nível mundial.

⁵⁹ Estes são alguns dos filmes e os diretores representantes desse formato: *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942); *Pampa bárbara* (Lucas Demare e Hugo Fregonese, 1945); *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938); *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) entre outros.

Riachuelo, em Buenos Aires, para a Tour Eiffel, em Paris e as ruas da Broadway, nos Estados Unidos.

Além de cantores e orquestras famosas, Moglia Barth – seguindo o caminho aberto para a dança de Agustín Ferreyra-, outorgou atenção ao tango dança e convocou o famoso dançarino José Ovídio (Benito) Bianquet, “El Cachafaz”, que, contudo, não apareceu nos créditos do filme. A primeira cena de baile se representa em um cortiço de italianos. A orquestra típica anima a milonga e interpreta o tango *Don Juan* (PONZIO; PODESTÀ, 1910) para um grupo de dançarinos; entre os figurantes do baile aparece uma dançarina afroargentina e, logo, Tita Merello, que dança tango com Alberto Gómez. El Cachafaz se destaca do grupo pela postura inclinada sobre sua parceira, com quem realiza a performance do tango *El Entreriano*⁶⁰ (MENDIZÁVAL, 1897). No início da performance, o público se encontra em uma roda ao redor do casal, e o personagem italiano avança para olhar de perto os pés dos bailarinos. *El Cachafaz* olha para o mestre violinista e sinaliza que está pronto e a orquestra pode iniciar.

Esta performance apresenta uma sequência de movimentos desenvolvidos para câmera, sem alterar a forma do abraço fechado. Isso implicou que Bianquet colocasse taticamente a sua parceira de lado, mudando também a forma tradicional de se tomarem as mãos, sustentando-as pelos dedos, tudo em prol de dar enquadramento ao rosto dele e de impedir que ela interfira na encenação. A cena constrói-se por meio de enquadramento frontal para a dança, chegando a ser um plano *à la francesa* (BORDWELL, 2013, p. 234); este tipo de plano expressa que se cortam os pés dos dançarinos (devido ao pouco espaço entre a câmera e eles), o casal realiza a caminhada tradicional que os aproxima demais da câmera; entretanto a câmera consegue produzir breves movimentos laterais para seguir o casal, embora não consiga recuar. Na cena, o olhar dos dançarinos e do público figurante está no chão, nos pés dos

⁶⁰ Tango do pianista Rosendo Mendizábal, estreado em 1897 e considerado, pela sua estrutura musical, um dos primeiros tangos.



performers, mas o foco da cena está no processo de condução da dança, no “abraço de tango”, fechado embora dê liberdade à pelve da parceira.

Dentro do estilo milonguero, *El Cachafaz* produz uma dança sobre o metatarso dos pés, que parecem escorregar entre amagues, cortes, suspensões e cruces; sua parceira recua com oitos milongueros (sem pivô); todos os componentes de um repertório que ele cria e são passíveis de serem desenvolvidos por aguçados bailarinos. A sequência pode ser descrita a partir do momento em que o corpo de Bianquet se encontra de costas para câmera, realizando o processo de “conexão do abraço”, enquanto ela se inclina com a intenção de ir para frente e adorna com a perna livre; logo se realiza uma saída lateral (abertura); um avanço com dissociação; e a “parada”, permitindo que a parceira adorne com um “boleo”, jogos de avanços e retrocessos que apresentam a forma portenha de caminhar em diagonais controladas. Nesse momento entra o famoso boleito de Bianquet, a “patada”, que chega até a cintura de bailarina, mas que termina sendo registrada como um plano médio e sai do enquadramento. Após esse destaque pessoal, passa-se ao destaque para a parceira: uma suspensão deixa recair todo o peso sobre a perna direita da parceira e permite que ela eleve a esquerda, acariciando levemente a perna do cavalheiro. O final da encenação traz deslocamentos com pequenos saltinhos conduzidos e controlados, em que o casal muda a direção (segundo o sentido anti-horário da pista de baile), e um dos pés da mulher se mantém em suspensão; após de um floreio o diretor reintroduz os demais bailarinos, ativando novamente o baile grupal.

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

Em seguida, estreia-se *Los tres berretines* (1933), dirigido por Susini, produto inaugural do Estudio Lumiton, erigido à imagem e semelhança dos estúdios de Hollywood, com a participação de Luis Arata, Luiz Sandrini, Luisa Vehil, entre outros. A história é uma adaptação de um sainete homônimo e trata das três paixões (berretines) de uma família de imigrantes com desejos de acender socialmente: um dos filhos tem o berretin do futebol; outro, o do tango; e a mulher, do imigrante do cinema. A menção a estas três práticas nascentes antecipa a importância que

adquirirão na cultura de massa argentina nos anos seguintes. Como bandoneonista da orquestra Focile-Marafioti, aparece um jovem, Anibal Troilo, animando a milonga.

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

No mesmo Estúdio, a dança toma a cena com Manuel Romero⁶¹ em *Las noches de Buenos Aires* (1935), seu primeiro filme. Romero havia participado em Paris como assistente de direção de Millar na rodagem de *Las luces de Buenos Aires* (1931), para a Paramount, cuja estrela principal foi Carlos Gardel. Sua chegada ao Lumitón possibilitou uma mescla dos típicos argumentos das comédias e dos gansters de Hollywood, adequada à mentalidade rio-platense; essa mistura lhe gerou críticas, como a de ser um diretor “populista”, embora hoje as cenas polifônicas de seus filmes se tornem fontes de primeira ordem para uma história social do cinema argentino.

Em *Las noches de Buenos Aires* inicia-se sua forte exaltação do espetáculo portenho com personagens interpretados por Tita Merello, Francisco Ochoa, Irma Córdoba e Guillermo Pedemonte, entre outros. Na cena que representa o musical de teatro, Tita Merello canta o tango *Las noches de Buenos Aires*⁶²; a orquestra, no fosso, libera o palco para que os atores que cantam e dançam sejam acompanhados por um “corpo de baile”. Romero coloca 25 violões e 12 casais de tango em cena, em arquibancadas concêntricas ao “farolito”, símbolo da esquina nas noites de Buenos Aires, antes da chegada da eletricidade. Diversos ângulos acompanham a pretendida dinâmica do teatro de revista (variedades). A representação da dança se inicia com um plano geral de ambientação que não mostra o público no teatro, pois, enquanto Merello canta, diversas

⁶¹ Romero foi compositor de letras de tangos, obras teatrais e um dos diretores mais prolíficos do cinema argentino, com 53 filmes, muitos deles musicais

⁶² <https://youtu.be/YPwA33AEhsI?si=3uRCKbNgFPiuvhsr>

imagens de Buenos Aires se superpõem à sua performance: uma menina dormindo na rua, os cartazes de teatros e cinemas iluminados, a prostituta etc. Quando seu parceiro entra em cena, do lado esquerdo do palco, dança com Merello uma coreografia construída a partir da montagem de diversos planos: o primeiro, iniciando a dança com uma caminhada – com o lado do abraço fechado endereçado para o público –, o cavalheiro andando de costas. Esse problema técnico, que remete ao pouco aproveitamento do espaço, teria sido resolvido, se o bailarino entrasse em cena pela direita do palco; o diretor resolve a situação, inserindo um avanço dos bailarinos para câmera, o que evita a sensação de descontinuidade, mas também causa a saída do quadro. O corpo de baile forma duplas de tango, moldando o casal, que exhibe sua agilidade na dança, deslocando-se com graça para ambos os lados do farol. A saia de Tita Merello, com uma grande fenda, permite à cantora fazer a “sentadita” e mostrar sua perna, agradando o público. Romero leva para a tela o final coreográfico construído também por uma montagem do casal em pose estática.

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

Una evocación del Buenos Aires de antaño, de la naciente gran urbe moderna de principios de siglo, tan llena de recuerdos para los que la conocieron, y de sugerencias para quienes vinieron después... Costumbres, relaciones familiares, psicología del pueblo... Todo se ha transformado enormemente, para bien: dicen las nuevas generaciones; para mal: dicen como siempre los viejos... Ese contraste entre la ciudad romantica de ayer y la metrópoli cosmopolita de hoy es lo que hemos intentado destacar en este film puramente argentino. (ROMERO, 1937)

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

Apesar da negativa do pai, Alberto e seu amigo, El Mocho, escapam para festejar em “Lo de Handsen”, bar do bairro de Palermo, em Buenos

Aires, onde se dança tango. Surge um personagem mítico, La rubia Mirella, por quem Alberto se apaixona, mas deve desistir dela em prol de Camila, jovem indicada para o casamento, com quem forma família tradicional e tem filhos. Diversas situações fazem que Alberto e Mirella se encontrem e desencontrem durante suas vidas.

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

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

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

O filme *Melodias porteñas*⁶³ (1937), dirigido por Moglia Barth, coloca em destaque os empecilhos do ambiente de produção de rádio, contratos e clientes, revelando os registros e as transmissões ao vivo nos estúdios radiofônicos; as cenas com as *Bigs Bands* que faziam sucesso na Argentina e a famosa cena da Orquestra Típica de Tango ao ar livre, sob a direção de D’Arienzo - interpretando *Melodia porteña* (Santos Discépolo)-,

⁶³ <https://youtu.be/TyhAsmH25GI?si=o9DtA5AYOiSO0jNN>

enquanto as duplas dançam tango no coreto do parque. Expressão da massiva aceitação e legitimação do tango de salão. Filmado na região de Palermo em Buenos Aires, a trilha sonora cruza jazz e tango; o corpo de baile realiza deslocamentos coreográficos pelo parque.

Em *Carnaval de antaño*⁶⁴ (1940), de Manuel Romero, a situação é algo diferente. O diretor convoca o ator Florencio Parravicini e os cantores Sofia Bozán e Charlo. Uma moça milonguera (Olmos) abandona seu namorado (Charlo), para se entregar à noite e ao tango. Trinta anos depois, voltam a se encontrar, tendo ele triunfado na vida e ela, caído em desgraça. A diversidade cultural das tradições argentinas está disposta nos blocos de carnaval que percorrem as ruas da Buenos Aires de 1912: blocos de marinheiros, espanhóis, italianos, negros candombeiros, gaúchos dos pampas, e inúmeros personagens e fantasias desfilam entre o barulho e as grinaldas que abrem o filme.

Na cinematografia argentina há uma constante recorrência da questão da origem do tango e sua relação com as influências afro portenhas, o que nos leva a observar os muitos estereótipos nas cenas de carnaval: figurinos que misturam tradições caribenhas, africanas, chapéus com frutas etc. Os e as atores e atrizes negros não tiveram papéis de grande importância no cinema argentino; atuando, em geral, em quadros de candombe associados ao carnaval rio-platense ou como figurantes em bailes e outros personagens menores⁶⁵.

Sofia Bozán e El Cachafaz apresentam o tango dança como parte de uma cena de cabaré; em verdade, a estrela tenta seguir o bailarino, que realiza os característicos passos que o fizeram famoso. No espaço reduzido do palco, realizam breves caminhadas adornadas pelos pés dele, oitos, amagues, cortes e a famosa patada envolvendo a pelve da parceira. Di Núbila observa que a dança começa a ficar fora do cinema argentino;

⁶⁴ https://youtu.be/X6CUa-SqohQ?si=UH7Ed4-EuD7vbpK_

⁶⁵ E, pese que o cinema argentino se esforce por mostrar as origens negras do tango, não há remissão a essa relação nem à música negra acadêmica, que teve enorme participação documentada na Argentina. Como por exemplo, em *Tango!* (Moglia Barth, 1933); *El ídolo del tango* (Canziani, 1949), *La historia del tango* (Romero, 1949), *Ritmo, Amor y Picardia*⁶⁵ (Carreras, 1954), etc. (Para esse tema vide LOPEZ GALLUCCI, Audiovisual Archives of Tango: Counter-Hegemonic bodies in Argentine Audiovisual History, ICTMD, IZMIR, 2025).

não existem estrelas fora das aparições de Bianquet. O grande bailarino Tito Lusiardo teve poucas aparições; as telas de cinema eram assexuadas e pararam de dialogar com o tango dança por um tempo (DI NUBILA, 1998, p. 305). Na *Revista Cine Argentino*, as fotos e os comentários do filme ocultam a grande produção de Romero. O espetáculo carnavalesco teve críticas medianas, apesar da extensão das cenas e do investimento, mas o filme apelou às estrelas da canção.

Em *La cabalgata del circo* (1945)⁶⁶, Mário Soffici evoca a história e a criação do circo criollo em um período que abarca de 1880 a 1930. Os avatares da vida nômade desses primeiros atores são mostrados com riqueza e agradáveis atuações. Libertad Lamarque, Hugo del Carril, José Olarra, Eva Duarte, em sua face de atriz, entre outros. Teve Ralph Papier na direção de arte. Soffici mostra os formatos do espetáculo rio-platense com cuidado e sem maquiagem. Das arenas do circo ao espetáculo teatral, da pantomima ao roteiro falado, canções espanholas, milongas cuarteleras (dos quartéis de milícia) e ritmos folclóricos argentinos. A cena do final de festa com o pericón retoma as lembranças da família Podestá.

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

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

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

⁶⁶ Este filme faz parte dos dezoito longas restaurados em 2013 na Argentina.

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

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

A cena da pista de baile no café Hansen é animada pelo tango milonga *El porteñoito*. As duplas representam uma dança ágil e adornada, própria das margens. Um casal mostra oitos, sentadas aprovadas pelo público figurante. No bar, e com fundo musical de *El Chacho* (Villoldo), entra em cena Aurora Vega, La Morocha, cantora que todos disputam, começando uma briga até com balas. Aurora sonha com sair do café e cantar em teatros; caminhando com Villalba pela rua, escutam o som de um bandoneon (tocado pelo Pardo Sebastián) e um piano. Os personagens se deliciam e acham bonito esse instrumento estrangeiro no tango; Villalba acredita que serão a base da orquestra típica do futuro e pensa que ele poderia formar essa orquestra.

O filme traça a odisséia do tango em uma reflexão sobre a escrita musical da partitura *La Morocha* que toma as ruas e é tocada pelos “organilleros” (órgão de manivela) e ensinada por professores de piano. O tango cresce e surgem escolas em que se devem utilizar discos para aprender a dançar; os movimentos típicos da época, como a “cunita” e os “amagues” são ensinados por cinco pesos. Entretanto, o disco é

substituído por música ao vivo que tocam nas aulas: chegam Arolas e Agustin Bardi, músicos que representam a Velha Guarda e encontram Villalba (Villoldo) para ensaiar, introduzindo o bandoneón. O argumento apela constantemente à evolução e à defesa do tango: o tango não é aquela música canalha que imaginam, está destinada a ser célebre, pois nasceu do coração do próprio povo.

Finalmente, não podíamos deixar de mencionar *Derecho Viejo*⁶⁷ (1951), em que M. Romero conta a história do bandoneonista Arolas e assume um novo desafio fílmico em relação à dança: representar a improvisação do casal de tango com música ao vivo. A cena, com muitos closes na pelve e nos pés, permite ao espectador argentino pela primeira vez, observar os processos de conexão que os bailarinos realizam para improvisar com figuras adornadas para o público do bar. O figurino milonguero, chapéu e sapato de tango, destaca os adornos enquadrados pela experiência de direção de câmara de Romero.

ALGUMAS CONCLUSÕES

Nesta contextualização histórica do cinema silencioso e clássico (sem pretensão de exaustividade), buscamos compreender não apenas a evolução do tango e do cinema, linguagens artísticas em transformação contínua, mas também a constituição de regimes de visibilidade, sensibilidades estéticas e matrizes narrativas que moldaram o imaginário social da Argentina e de todo um continente. O percurso traçado ao longo deste trabalho evidenciou como as primeiras décadas da produção cinematográfica - das experiências pioneiras do período silencioso às consolidações industriais e estilísticas do cinema clássico - ativam camadas profundas de historicidade, configurando arquivos afetivos, culturais e políticos que ecoam até a contemporaneidade. A análise desenvolvida demonstrou que o cinema silencioso não deve ser entendido como uma etapa primitiva ou carente de recursos técnicos, mas como um campo de extrema experimentação formal, onde se gestam procedimentos que mais tarde seriam canonizados pelo modelo clássico. Ao contrário das narrativas teleológicas que descrevem o período silencioso como um

⁶⁷ <https://youtu.be/wh1rWOZYxuo?si=DJhKAbaBj97Ewnn->



"antes" e o clássico como um "destino" inevitável da maturidade cinematográfica, a genealogia aqui proposta reconhece o caráter inventivo dos primeiros cineastas, cujas estratégias visuais e performáticas instauram gramáticas que continuam a reverberar. Assim, o cinema silencioso emerge como laboratório de intensidades imagéticas, de gestualidades coreografadas e de dispositivos de montagem que configuram uma sintaxe sensorial da modernidade. É nesse contexto que o cinema clássico ganha forma, consolidando-se como um sistema narrativo inédito na região. A estrutura dramática baseada na causalidade, a continuidade espacial e temporal, o protagonismo das estrelas, a construção de atmosferas melodramáticas e a estetização das classes populares tornaram-se características fundamentais desse período. Mais do que um estilo, o cinema clássico latino-americano foi um fenômeno cultural de larga escala, no qual música, performance e dramaturgia se combinaram para produzir uma pedagogia afetiva sobre o amor, a moral, o trabalho, a honra e a identidade nacional.

Entre os anos 50 e 60 se produz um quebre nos modelos tradicionais de representação para abrir outro cuja visão do mundo é mais problematizadora. Concomitantes dois olhares em tensão convivem nas telas a partir das mudanças políticas que trazem um “escurecimento do mundo” (BERARDI, 2006, p.193) uma espécie de mal-estar que invade os personagens do cinema argentino. Os filmes *La casa del Angel* (1959) e *Fin de fiesta* (1959) de Leopoldo Torre Nilsson mostram a decomposição das famílias ricas; os jovens já não são otimistas, mas rebeldes que fogem do próprio entorno familiar⁶⁸.

⁶⁸ Nesse período foram realizados alguns filmes destacando o tango no espaço social; *Mi noche triste* (1952) de Lucas Demare, *La voz de mi ciudad* (1953) de Tulio Demicheli, *La parda flora* (1952) León Klimosky, *Barrio Gris* (1954) Mario Soffici, *Adiós Muchachos* (1955) de Armando Bó, *El tango en Paris* (1955) Arturo S Mom, *Del Cuplé al Tango* (1959) de Julio Saraceni, *Mi Último Tango* (1960) de Luis Cesar Amadori, *La calesita* (1963) de Hugo del Carril, *Buenas Noches Buenos Aires* (1964), de Hugo del Carril, *Esta es mi argentina* (1973) Leo Fleider. Nestes filmes podemos visualizar a preeminência do tango instrumental nas figuras de Mariano Mores, Ástor Piazzolla, mas também persiste a dança com o balé de Juan Carlos Copes e María Nieves e a canção com Hugo del Carril.

REFERÊNCIAS

ALVIRA, Pablo. Modelo, variantes y ruptura en el período clásico del cine argentino: Demare, Soffici, Del Carril. ZER Revista de Estudios de Comunicación, Bilbao, v. 17, n. 32, p. 157-169, 2012.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Trad. M. Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.

BERARDI, Mario. *La vida imaginada: vida cotidiana y cine argentino (1933-1970)*. Buenos Aires: Jilguero, 2006.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2013.

BURCH, Noël. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 1991.

CARNAVAL de antaño. Direção: Manuel Romero. Arg., 1940.

CARNAVAL de antaño. *Principios de Siglo: Carnaval de Antaño*. Revista *Cine Argentino*, ano 3, n. 91, 1 fev. 1940.

COUSELO, Jorge Miguel. El tango en el cine. In: ALPOSTA, Luis; ORDAZ, Luis; COUSELO, Jorge Miguel. *La historia del tango VIII: el tango en el espectáculo I, los bailes del internado, el teatro, el cine*. Buenos Aires: Corregidor, 1977, p. 1190-1328.

CUARTEROLO, Andrea. De la foto al fotograma. Relaciones entre la fotografía y el cine en Argentina (1840-1933). Montevideo: Cdf Ediciones, 2013.

CUARTEROLO, Andrea. Los antecedentes del cine político y social en Argentina. In: LUSNICH, Ana Laura; PIEDRAS, Pablo. (Ed.). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

DERECHO viejo. Direção: Manuel Romero. Arg., 1951.

ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino en democracia 1983/1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1984.

ESPAÑA, Claudio (Org.). *Cine argentino. Industria y Clasicismo I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2000.

ESPAÑA, Claudio. *Medio siglo de cine*. Buenos Aires: Abril, 1984.

- JUAN sin ropa. Direção: George Benoit. Arg., 1919.
- LA BORRACHERA del tango. Direção: Edmo Cominetti. Arg., 1928.
- LA CABALGATA del circo. Direção: Mario Soffici. Arg., 1945.
- LA HISTORIA del tango. Direção: Manuel Romero. Arg., 1949.
- LA MUJER de medianoche. Direção: Carlos F. Campogalliani. Arg., 1925.
- LA PORTEÑA. Buenos Aires.
- LA VUELTA al bulín. Direção: José A. Ferreyra. Arg., 1926.
- LAS NOCHES de Buenos Aires. Direção: Manuel Romero. Arg., 1935.
- LOPEZ GALLUCCI, Natacha M. Coreografias traçadas na luz: o tango dança no primeiro cinema argentino. Disponível em: <https://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/101>. Acesso em: 1 nov. 2025.
- LOPEZ GALLUCCI, Natacha M. Expandindo as estratégias de convocação dos personagens no documentário argentino contemporâneo. In: PRYSTHON, Ângela Freire... [et al.]. *Anais de Textos Completos do XXIII Encontro SOCINE*. São Paulo: SOCINE, 2020, p. 952-970.
- LOPEZ GALLUCCI, Audiovisual Archives of Tango: Counter-Hegemonic bodies in Argentine Audiovisual History, ICTMD, IZMIR, 2025 [NO PRELO]
- LOS MUCHACHOS de antes no usaban gomina. Direção: Manuel Romero. Arg., 1937.
- LOS TRES berretines. Direção: Enrique Susini. Arg., 1933.
- LUSNICH, Ana Laura. *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2007.
- MAHIEU, Agustín. *Breve historia del cine nacional (1896-1974)*. Buenos Aires: Alzamor, 1974.
- MARANGHELLO, César. *Breve historia del cine argentino*. Buenos Aires: Laertes, 2005.
- MELODIAS porteñas. Direção: Luis Moglia Barth. Arg., 1937.

- MOSAICO criollo. Direção: Arturo S. Iribarren. Arg., 1929.
- NOBLEZA gaucha. Direção: Ernesto Gunche; Eduardo Martínez de la Pera. Arg., 1915.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina – longe de Deus e perto de Hollywood*. Porto Alegre: L&PM, 1984.
- PARANAGUÁ, Paulo. (Org.). *El documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PARANAGUÁ, Paulo. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: FCE de España, 2003.
- PERDÓN viejita. Direção: José A. Ferreyra. Arg., 1927.
- TANGO! Direção: Luis Moglia Barth. Arg., 1933.
- VVAA. *Historia del tango. Epoca de oro*. Buenos Aires: Corregidor, 1977d. v. 4.