

**Bandoneon: em que o tango
pode ser bom para tudo?**
Dominique Mercy em Bandoneon



Em Que o Tango Pode Ser Bom para Tudo?

Marcilio de Souza Vieira*

Refletimos neste artigo sobre a dança de salão Tango, configurando-se numa nova estética de dança. O tango nos aponta um modelo corporal que transgride com a ideia de dança linear, desconstruindo estereótipos corporais e a movimentação distinta de padrões de beleza convencionais e unilaterais. Um dos trabalhos mais expressivos da reconfiguração e ressignificação do tango podem ser encontrados nas obras de Carlos Saura, diretor de cinema espanhol e na Dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Bausch.

Tang; cinema; dança-teatro

Reflexões sobre o Tango

O título deste artigo remete-nos a uma coreografia do *Wuppertal* Dança-teatro, denominada “*Bandoneon: Em que o tango pode ser bom para tudo?*” da coreógrafa alemã Pina Bausch em que a mesma neste trabalho coreográfico trata do tango como um discurso poético fragmentado, recriando-o e interpretando-o.

Refletimos neste artigo sobre a dança de salão Tango, com códigos próprios, mas que pode ser re-interpretado na dança e no cinema contemporâneos, configurando-se numa nova estética de dança.

Inspirados neste dançar que transcreve as marcas de uma cultura, de uma estética particular, o tango nos aponta um modelo corporal que transgride com a ideia de dança linear, desconstruindo estereótipos corporais e a movimentação distinta de padrões de beleza convencionais e unilaterais. Para tanto, questionamos: Como se configura o corpo nesta dança? Utilizamos a leitura de imagens como suporte metodológico para se pensar o corpo nessa manifestação artística.

*Marcilio de Souza Vieira é Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRN. Licenciado em Artes Cênicas. Professor da Rede Pública de Ensino em Natal, RN, Brasil, e Membro pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento – GEPEC/UFRN.

Nóbrega (2000) afirma que para se construir uma dança é preciso que esta tenha um vocabulário, códigos e gestos criados para comunicar acontecimentos e símbolos. Esta autora diz-nos que quando um sujeito dança expressa sua singularidade, tatuadas num corpo que se transforma em movimentos, interpretações particulares que querem se tornar universais. Essa dança intencionaliza-se com o gesto unindo o mundo biológico e cultural.

Ao movimentar-me dançando escrevo no espaço e no tempo, com determinada energia, a minha visão de mundo, compartilhada e que quer ser compreendida. Danço em busca da beleza! Danço para embelezar! Danço porque já não basta o trabalho, danço para celebrar! Danço de muitas formas, por muitos motivos. O movimento que surge da escrita coreográfica embriaga os sentidos e são por eles constituídos, uma recursividade possível apenas pela autopoiesis corpórea pela qual sou, existo e me movimento. (NÓBREGA, 2000, p. 54).

No tango, os dançarinos dançam para celebrar, mantendo o corpo vivo e não amorfo, com vigor, mas não rígido. Nos movimentos dançados põem sempre intenção na ação, mantêm a consciência corporal constante, não esvaziam o movimento, estão sempre presentes. Quando, por exemplo, um dos dançarinos executa um movimento fora de tempo, o outro deverá senti-lo e acompanhar para evitar, na medida do possível, a quebra na fluidez do movimento (MATAMORO, 1997).

Filho do lupanar e do boliche, da taverna da periferia de Buenos Aires, o tango nasceu em meio a duelos de garrucha e de punhais, travado nas sombras malditas do subúrbio, que lhe salpicaram os cueiros de pólvora e sangue. Teve como escola as então perigosas barrancas do Rio da Prata com seu intenso tráfico de carnes. Atribuem-lhe, como à maioria dos bastardos, muitos pais, todos ilegítimos. Resultou ele de um curioso sincretismo: a milonga nativa, argentina pura, misturou-se de malgrado com as cantorias italianas, sicilianas e napolitanas, trazidas pelos milhares de imigrantes peninsulares “invasores”, que chegaram a Buenos Aires há bem mais de um século atrás (CALAMARO, 1999; ORGAMBIDE, 2003).

Imortalizado por Carlos Gardel nos anos de 1920 do século XX, seduzindo os bem-nascidos e chiques que o tomaram como exemplo de elegância, o tango nasceu nos fins do século XIX derivado das misturas entre as formas musicais dos imigrantes italianos e espanhóis, dos crioulos descendentes dos conquistadores espanhóis que já habitavam os pampas e de um tipo de batuque dos negros chamado “*Candombe*”. Há indícios de influência da “*Habanera*” cubana e do “*Tango Andaluz*”. Nasceu como expressão folclórica das populações pobres, oriundas de todas aquelas origens, que se misturavam nos subúrbios da crescente Buenos



Bandoneon
Peça de Pina Bausch

Aires. Numa fase inicial era puramente dançante. O povo se encarregava de improvisar letras picantes e bem humoradas para as músicas mais conhecidas, mas não eram, por assim dizer, letras oficiais, feitas especificamente para as músicas nem associadas definitivamente a elas (FERRER, S/D; MATAMORO, 1997; CALAMARO, 1999; ORGAMBIDE, 2003).

Em público, no início do tango, dançavam homens com homens. Naqueles tempos era considerada obscena a dança entre homens e mulheres abraçados, sendo este um dos aspectos do tango que o manteve circunscrito aos bordéis, onde os homens utilizavam os passos que praticavam e criavam entre si nas horas de lazer mais familiar. Mais tarde, o tango se tornou uma dança tipicamente praticada nos bordéis, principalmente depois que a industrialização transformou as áreas dos subúrbios em fábricas transferindo a miséria e os bordéis para o centro da cidade.

Nessa fase havia letras com temática voltada para esses ambientes. São letras francamente obscenas e violentas. A parcela moralista da sociedade condenava o tango, assim como já haviam se colocado contra a valsa antes, por o considerarem uma dança imoral. A própria alta sociedade argentina desprezava o tango, que só passou a ser aceito nos salões de alta classe

pela influência indireta de Paris. O tango virou uma febre em Paris e, como esta cidade era o carro chefe cultural de todo o mundo civilizado, logo o tango se espalhou pelo resto do planeta (MATAMORO, 1997).

A música é outro elemento de vital importância na dança. A letra passa a ser parte essencial do tango e, conseqüentemente, surgem os cantores de tango. O tango já não é feito exclusivamente para dançar. Nos cabarés de luxo da década de 1920, sofreu importantes modificações. Os executantes não eram mais os pequenos grupos que atuavam nos bordéis, mas músicos profissionais que trouxeram o uso do piano e mais qualidade técnica e melódica.

Dentre eles, destacou-se a impressionante figura de *Astor Piazzolla* que rompeu com o tradicional trazendo para complementar os recursos clássicos do tango influências de *Bach* e *Stravinsky* por um lado, e por outro lado do *Cool Jazz*. Nessa época o tango passa a ser executado com alto grau de profissionalismo musical, e suas letras passaram a ser mais líricas e sentimentais.

A antiga temática dos bordéis e cabarés, de violência e obscenidades, era uma mera reminiscência. A fórmula ultrarromântica passa a caracterizar as letras: a chuva, a garoa, o céu, a tristeza do grande amor perdido. Muitos letristas eram poetas de renome e com sólida formação cultural. (ORGAMBIDE, 2003).

O corpo dançante do tango

Refletindo sobre a expressão do corpo no tango, Nóbrega (2003) considera esta dança como uma linguagem que revela e esconde os gestos de uma sociedade, de uma cultura, de uma época; compreende-a como cultura de movimento, gestando um outro modelo corporal diferente daqueles encontrados na Dança da Corte ou no Ballet Clássico, por exemplo.

Dançado em par, o tango apresenta elementos de improvisação, formas e figuras que se utilizam da parte inferior do corpo, sendo o centro de gravidade baixo onde a pélvis, as coxas, as pernas e os pés ressoam como elementos preponderantes e expressivos na coreografia do tango (CALAMARO, 1999).

[...] O tango é, em seu começo, uma dança aberta cuja música, velocíssima, exige suprema contração. [...] A imobilidade da parte superior do corpo e a contração da dança na metade inferior constituem o esquema básico da divisão corporal do tango, que se distingue do resto das danças de sua época pela introdução sistemática de cortes que interrompem o ritmo do

movimento. [...] O tango rompe a tradição de dançar de uma certa distância, e graças a introdução das figuras rompe também com a evolução contínua. (CALAMARO, 1999, p. 81).

Rompendo com certas contradições encontradas nesta dança, o abraço torna-se, então, um outro elemento preponderante na dança.

O abraço é, pois, uma consequência da improvisação, uma necessidade técnica que consiste na combinação de um repertório de figuras retiradas de outras danças e criadas à medida da invenção do próprio tango (NÓBREGA, 2003, p. 136).

O abraço é, ainda, nesta dança um registro do desejo guardado na memória do corpo. Junto ao abraço, implicam na coreografia do tango passagens de entrelaçamento dos pares, cortes e quebradas que demonstram vigor e força na dança, figuras executadas pelos bailarinos segundo uma ordem de improvisação em que a velocidade do bailarino em direção à bailarina é acelerada.

No tango cada movimento é um convite a um novo movimento, numa sequência infinita. Para que isto resulte, para que haja espontaneidade e fluidez, característica nesta dança, há que se largar a técnica e se deixar o corpo funcionar. Não se quer, com isto, diminuir a importância da técnica, pois esta desempenha um papel muito importante na aprendizagem. É através do aprendizado e refinamento destes elementos, fundamentos desta dança, possível criar-se um espaço para que o tango se expresse e manifeste.

Um tango para Saura e Bausch: a fábrica de sonhos

A estética do tango tem estado presente em produções cinematográficas e no cenário da dança contemporânea. Tem sido mais comuns, as releituras de antigos sucessos da música e da dança e reinterpretações modernizadas dos maiores sucessos dos primeiros tempos. Hoje a crítica detecta um retorno do tango, cada vez mais frequente em peças teatrais e cinematográficas. Um dos trabalhos mais expressivos da reconfiguração e res-significação do tango podem ser encontrados nas obras de Carlos Saura, diretor de cinema espanhol e na Dança-teatro da coreógrafa alemã Pina Bausch.

Tango, dirigido por Saura em 1998, é um filme que deve ser visto sob duas vertentes.

Em primeiro lugar, é um filme sobre a dança mais popular da Espanha, integrando, assim um lugar de destaque nos filmes do diretor sobre as danças espanholas (*Amor bruxo*, *Flamenco*,

Carmen). O filme apresenta a paixão dos espanhóis pela dança, e a renovação dessa paixão quando crianças se esforçam em aprender. Mais que uma dança, o tango é uma expressão da tradição e de um modo de vida essencialmente espanhol. A primeira metade do filme se concentra em apresentar vários números de danças e um painel geral do sentimento da dança em pessoas bastante diferentes, embalados por uma trilha sonora típica e a exuberante fotografia em tons *calientes* de *Vittorio Storaro*.

Aos poucos, *Tango* se revela um ensaio intimista e quase em tom confessional dos meandros da vida do próprio diretor Carlos Saura, uma grande lenda do cinema espanhol. O filme se torna tão intimista que no fundo é um filme sobre os dilemas presentes da vida do próprio diretor, impondo-se sobre o tema inicial de apresentar o tango. Isto é, Saura, agora, não tem a visão pretensiosa de fazer um filme sobre o tango, mas apenas um filme que mostre a sua visão pessoal de como a dança se tornou uma parte indissociável de sua vida, ou seja, a paixão pela dança como parte integrante e ativa de sua vida presente.

Tango é um relato confessional de um autor que nada mais tem a provar a ninguém. O diretor-personagem de *Tango* é, portanto, um alter-ego do próprio Carlos Saura. No filme, o personagem é um diretor respeitado mais em função de seu passado do que propriamente do seu lugar de prestígio na atualidade. E esse cenário de decadência está bastante relacionado no filme com um sentimento de decadência física, um envelhecimento. A virilidade é um sentimento bastante presente no cinema espanhol, e no povo espanhol em geral. A própria dança reflete isso.

Os movimentos do corpo são, no fundo, um jogo de sedução com o parceiro, uma sensualidade em exhibir o corpo e usá-lo como um instrumento de manifestação de um sentimento de viver. Por isso, o filme mostra cena em que idosos buscam nos passos da dança um sentido para continuar vivendo. Mas Saura sabe muito bem que o mais difícil é a transição, que nunca é completamente suave.

O começo do filme é, portanto, o instante em que Saura percebe seus limites: ele está enfim envelhecendo, e não parece preparado para esse momento. Esse instante de percepção acontece quando o diretor-personagem é abandonado pela amante, trocado por um rapaz mais jovem, mais sensual e com mais vigor físico que ele. Ele fica descontrolado, perde a cabeça, tenta agredir a amante, depois implora sua volta, em vão. Mas a partir do instante

em que Saura vê o seu envelhecimento com serenidade, ele recupera um novo equilíbrio e consegue acenar para o futuro com uma nova possibilidade. A garota-mulher-dançarina que Saura em seguida encontra é uma projeção de seus sonhos de jovem. Ela, por sua vez, procura alguém mais experiente, que lhe transmita segurança, e o admira por seu trabalho inegavelmente reconhecido. E Saura é honesto o suficiente para admitir sua pequena trapaça: ele, mesmo que indiretamente, conquista a garota mais pelo seu passado do que pelo seu presente, isto é, mais pelo que ele representa do que pelo que realmente é.

Mas deve-se notar que Saura é honesto com a garota, mostrando-se a ela como uma pessoa em busca de um novo equilíbrio, que obviamente a inclui. E a vaga no cobiçado grupo de bailarinas está em jogo, e ambos sabem disso. Nesse relato, Saura consegue extrair momentos singelos de sutil delicadeza e poesia. O ponto alto do filme é a cena do primeiro jantar a dois, onde ele presenteia a pretendente com uma caixa de música que, aberta, revela um pequeno besouro.

A partir daí, cada vez mais claramente Saura fala de si mesmo, mostrando seus dilemas e seu decadentismo para o público de uma forma honesta e delicada. Vemos o diretor no filme trabalhando em um projeto com as figuras de Goya, quando sabemos que o próximo filme de Saura, seguido a *Tango* foi de fato sobre o pintor espanhol. Em seguida, Saura apresenta aos produtores (e ao público) o melhor número de dança do filme. O produtor obviamente não gosta, diz que é muito ousado e político, e que ele deve modificar o final pessimista para agradar ao público, tornar o número mais leve. Percebe-se então que o produtor respeita as ideias de Saura, que mantém sua integridade artística, mas as diferenças de perspectiva são muito grandes. No final, junto à garota-mulher-bailarina, a metalinguagem fica mais que evidente. Mostra-se a filmagem dos números finais, à moda do final de Oito e Meio de Fellini, onde ficção e realidade se misturam de tal modo para o diretor, que ele teme ver sua amada realmente morta quando apenas a personagem morre. Ora, porque na essência tudo é o mesmo para Saura. Sua vida se confunde com a relação que tem com a vida de seus personagens, sua vida são seus próprios filmes, a própria negação da realidade. No fundo, um sensível relato de amor ao cinema e a dança Tango.

[...] O filme *Tango* retoma a dramaticidade dessa dança, perdida nos manuais e em muitas aulas de dança de salão ou espetáculos, nos quais o corpo é reduzido a um instrumento para a dança, deixando de ser dança. Através da coreologia do tango, a história de homens, mulheres e de uma sociedade é narrada, comunicada, contada, [...] memórias pessoais e coletivas se encontram e são narradas através de números de dança intensos [...]. (NÓBREGA, 2003, p. 140).

Os corpos do tango são marcados pela sua cultura, revelados e silenciados nos gestos; sua compreensão vai além da racionalidade técnica, combinando precisão, sensualidade, geometria e arte (NÓBREGA, 2003).

Essa combinação pode encontrar na coreografia *Bandoneon*: Em que o tango pode ser bom para tudo?¹ uma releitura que Bausch faz da dança tango num encontro entre o teatro e a dança, como uma outra possibilidade de diálogo na dança contemporânea. Bausch nos conduz em *Bandoneon* a uma leitura pessoal da realidade dessa dança, realidade esta que passa a ser uma re-criação e não uma interpretação de modelos comportamentais conhecidos. Em que o tango pode ser bom para tudo? pergunta Bausch a seus bailarinos intérpretes. Suas perguntas são tentativas de algo a se descobrir sem nada revelar. *Muito concentrada, muito tranqüila, a diretora, autora e coreógrafa acompanha a busca de respostas pelo seu grupo, à lembrança e a (re) descoberta da própria história* (HOUGE; WEISS, 1989, p. 14).

Em *Bandoneon*, os questionamentos são feitos pela coreógrafa, ficando seus bailarinos livres para responder com gestos, palavras, cenas ou simplesmente se recusarem à resposta. *Bandoneon* é um instrumento musical típico das orquestras de tango. Na peça, melodias de tango constituem a cena com os bailarinos que não demonstram explicitamente os movimentos dessa dança característica da América do Sul.

O tango nunca aparece directamente, como citação específica e pontual, visto que os passos, os movimentos e as atitudes são sempre exacerbados e agitados: como uma trama gestual intensa numa dimensão de loucura melancólica (BENTIVOGLIO, 1994, p. 144).

Na peça, Bausch não trata da cópia do tango argentino, mas uma re-criação do mesmo, uma interpretação do grupo a partir de suas memórias do tango, [...] *Copiar essas coisas e dançar tango no palco é, para Pina Bausch, impossível. 'Se eu quisesse fazer isso, não teria compreendido nada do tango* (HOUGE; WEISS, 1989, p. 23). Vê-se que a coreógrafa parte dos múltiplos significados que o tango pode suscitar em seus bailarinos, significados esses expressos nas diferentes leituras dos movimentos, posturas e situações do corpo dançante vividos pelos bailarinos intérpretes do *Wuppertal* Dança-teatro.

A melodia sensual e apaixonadamente nostálgica do tango é a única referência ao tango argentino. O cerimonial da dança desenvolve-se mediante sequências de movimentos inimagináveis, levando nosso deseducado olhar a questionar essa dança que ora se apresenta com variadas repetições.

Na dança de Bausch, o processo da repetição é bastante comum levando o bailarino à exaustão e como consequência possíveis dores que podem ser emocionais ou físicas. Nos trabalhos coreográficos dessa coreógrafa é comum Bausch questionar seus bailarinos sobre fatos passados de suas vidas. Muitas vezes esses questionamentos abrem espaços para que seus atores-bailarinos lembrem-se de situações passadas que foram dolorosas e difíceis de responder (FERNANDES, 2000).

[...] Às vezes sentimo-nos violentados por certas perguntas, diz a espanhola Nazareth Panadero. "E nem sabemos por quê." Acontece, simplesmente, que nos sentimos muito atingidos por uma pergunta, mesmo que ela pareça insignificante (BENTIVOGLIO, 1994, p. 26).

Esses questionamentos levam seus bailarinos a novas emoções como o medo, por exemplo, inquietações nas respostas, pois muitas vezes eles não se sentem à vontade para responder o que a coreógrafa pergunta. As repetições implícitas no processo criativo da obra, por sua vez [...] incluem: a reconstrução cênica de experiências passadas dos dançarinos, especialmente da infância [...] (FERNANDES, 2000, p. 39). Por meio da repetição, seus trabalhos exploram a lacuna entre a dança e o teatro, em níveis estético, psicológico e social. A repetição quebra a imagem popular de dançarinos como seres espontâneos, revelando suas insatisfações e desejos numa cadeia de movimentos e palavras repetitivas. Em *Bandoneon* essa insatisfação é claramente demonstrada pelo bailarino Dominique Mercy ao vestir um "tutu" de balé clássico e demonstrar repetidas vezes uma sequência de movimentos de *plié* em vários pontos da cena. *Essa cena expõe a realidade por trás da etérea imagem de bailarinos clássicos em performance* (FERNANDES, 2000, p. 86).

Percebemos em *Bandoneon* que a trama do tango é onírica, subjetiva e existencial, representada através das emoções do expor-se completamente, da fragilidade própria dos seres humanos. Levados pela melodia do tango, os bailarinos fazem confissões e confidências de suas vidas pessoais; a imagem de Dominique Mercy é uma recordação emblemática libertadora, é a imagem central de *Bandoneon*, onde tudo parece centrado no amor e no desamor de ser bailarino (BENTIVOGLIO, 1994).

Bandoneon resultou das experiências, íntimas, diárias, passadas, presentes, recíprocas ou solitárias de seus bailarinos, de suas vivências com o tango, de suas viagens por países latino-americanos, do trabalho em conjunto que mesmo nascendo da improvisação, nunca tem a estrutura final improvisada. Desde que sua forma foi delineada, o espetáculo é uma obra total

e cada pormenor tem importância. Todos os elementos estabelecidos como resultado final se tornaram essenciais (BENTIVOGLIO, p. 30, 1994).

Caminhos abertos: corpos do tango

Retomemos ao título deste artigo: Em que o tango pode ser bom para tudo? Para nós, espectadores e apreciadores da dança, talvez para reeducar o olhar deseducado; para bailarinos e intérpretes, para dançar e não esquecerem de quem são, pois, como diz Nóbrega (2000, p.58) [...] *dançam em busca da beleza, dançam para embelezar, criam cultura e assim atribuem sentidos à vida*. Sintetizam uma gestualidade construída no encontro entre culturas em que nos reconhecemos enquanto seres apreciadores e fazedores de dança com nossas mágoas e susceptibilidades, forças e fraquezas, contradições e complexos, desejos e medos, sonhos e realidades.

Aqui se misturam teatro e dança, música e cinema numa simbiose típica dos trabalhos de Bausch e Saura: bailarinos e intérpretes falam, dançam, interpretam jogos do tango tatuados em seus corpos. Ininterruptamente esses intérpretes silenciam, dançam, questionam, movimentam-se. É o corpo como obra de arte que comunica e expressa desejos, pedidos e recados, que transgride com a linearidade da dança como possibilidades de anulação da diferença. Estes corpos apresentados por Saura e Bausch produzem em nós, espectadores de olhar deseducado e apolíneo, a percepção da dança como algo que transgride, rompe. Mas, sobretudo estes corpos redimensionam práticas lineares em dança, permitindo a fundação de processos híbridos de linguagens, entre dança, teatro, cinema e as novas artes da visualidade que fazem uma junção dessas linguagens num processo complexo, resultando numa construção cênica dionisíaca.

Recebido em 15 de julho de 2009/ aprovado em 04 de setembro de 2009

Notas

1 A propósito da peça *Bandoneon*, ela foi encenada pela primeira vez em 1980 com direção e coreografia de Pina Bausch, música: tango, cenário de Graf-Edzard Habben, figurino de Marion Cito e dramaturgia de Raimund Hoghe e interpretada pelos bailarinos do Wuppertal Dança-teatro.

Referências

BENTIVOGLIO, Leonetta. *O teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Caloust Gulbenkian, 1994.

CALAMARO, Lucia. De cuerpos y viajes: notas sobre la transferencia intercultural de formas espetaculares. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (orgs.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRER, Horacio. *El Tango, su historia y evolución*. Buenos Aires: Peña Lillo/ Ediciones Continente.

HOUGE, Raimund; WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* Tradução de Robson Ribeiro e Gaby Kirsh. São Paulo: Attar editorial, 1989.

MATAMORO, Blass. *El tango*. Madrid: Acento Editorial, 1997.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Dançar para não esquecermos quem somos: por uma estética da dança popular. In: *II Congresso Latino Americano e III Congresso Brasileiro de Educação Motora*, 2000. Natal, RN. Anais do II Congresso Latino Americano e III Congresso Brasileiro de Educação Motora, 2000. Natal, RN, 2000, p.54-59.

_____. Terezinha Petrucia da. Corpos do tango: reflexões sobre gesto e cultura de Movimento. In: LUCENA, Ricardo de F; SOUZA, Edílson Fernandes (orgs.). *Educação física: esporte e sociedade*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2003.

ORGAMBIDE, Pedro. *Un tango para Gardel*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.