

**INSTITUTO DE ARTES - IARTE**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGA**

**LEONARDO PADUA SIQUEIRA**

**O TANGO LIVRE.**

CONSIDERAÇÕES DE UM TANGUEIRO (dançarino e professor) AO MÉTODO DE  
RODOLFO DINZEL

UBERLÂNDIA -MG

2017

**INSTITUTO DE ARTES - IARTE**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGA**

**LEONARDO PADUA SIQUEIRA**

**O TANGO LIVRE.**

**CONSIDERAÇÕES DE UM TANGUEIRO (dançarino e professor) AO MÉTODO DE  
RODOLFO DINZEL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes, vinculado ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes Cênicas

Orientadora: Prof. Dra. Renata Bittencourt Meira.

UBERLÂNDIA - MG

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

S618t  
2017      Siqueira, Leonardo Padua, 1982  
            O tango livre: considerações de um tanguero (dançarino e professor)  
            ao método de Rodolfo Dinzel. / Leonardo Pádua Siqueira. - 2017.  
            125 f.

            Orientadora: Renata Bittencourt Meira.  
            Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
            Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.  
            Inclui bibliografia.

            1. Artes cênicas - Teses. 2. Dança de salão - Teses. 3. Tango - Teses.  
            4. Dança - Técnica - Teses. I. Meira, Renata Bittencourt. II.  
            Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
            Artes Cênicas. III. Título.

CDU: 792

---



**UFU** Universidade  
Federal de  
Uberlândia

**PPG ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA - INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO**

**O tango livre: Considerações de um tangueiro (dançarino e professor) ao método de Rodolfo Dinzel.**

Dissertação defendida em 20 de abril de 2017.

---

Prof. Dr. Renata Bittencourt Meira – UFU- Orientador(a)

Participou por meio de web conferência

---

Prof. Dr. Vagner Rodrigues – PUC-SP

---

Prof. Dr. Ana Maria Pacheco Carneiro – UFU

Aos meus pais e madrinha, pelo seus  
amores incondicionais. E por  
despertarem o artista que existe em mim.

## **AGRADECIMENTO**

Gostaria de agradecer primeiro a Deus, pois acredito na sua santidade e divindade, e sentindo essa energia que emana de um ser supremo, pude me desenvolver, tive a chance de escolher ser artista e ele me deu saúde e vontade para que eu assim conseguisse.

Quero agradecer à grande incentivadora desse projeto, minha mãe, Maria de Fátima Pádua Siqueira, pois sem seus empurrões e exigências eu não teria chegado nem a tentar o mestrado. Ela me mostrou por meio de sua sabedoria que essa experiência poderia ser muito rica. Mas, independente disso, o seu amor incondicional já me bastaria para agradecer-lhe todos os dias.

Também gostaria de agradecer a minha madrinha, Elenice Margarida de Pádua Oliveira, pois foi mediante seu carinho e incentivo que desenvolvi muito como pessoa e artista. E pelo seu apoio e amor incondicional para comigo e minhas escolhas.

Uma pessoa que não poderia ficar de fora desta lista de agradecimento é o Prof. Dr. Carlos Henrique Alves de Rezende, da FAMED - UFU, que me ajudou neste mestrado movido pela amizade que nós temos. Suas colocações sobre o texto foram pontuais e ajudaram a enriquecer o trabalho, sinto-me lisonjeado de ter compartilhado/trocado conhecimentos com esse grande artista de coração.

Agradeço à Prof. Dra. Ana Maria Pacheco Carneiro, do PPGA-IARTE-UFU, não somente por compor a banca de defesa desta dissertação, mas por ser uma mestre em minha vida. Fico maravilhado em ter sido e sempre ser seu aluno, querida mestra. Seus ensinamentos e suas vivências me tornaram um artista e uma pessoa melhor.

Quero agradecer ao Prof. Dr. Vagner Rodrigues, pela sua imensa contribuição neste trabalho e por ser minha primeira fonte de inspiração, o tema escolhido nesta dissertação partiu do encanto que eu tenho pelo tango, mas também por estar em contato com o Doutorado do professor. Agradeço a Vagner também por manter vivo o tango na academia e espero que seu tango continue a encantar muitos olhos, pois, além de ser um grande acadêmico, é também um fabuloso dançarino.

Quero aproveitar este espaço para agradecer à minha orientadora a Prof. Dra. Renata Bittencourt Meira, membro do PPGA-IARTE-UFU, pelos momentos

importantes nesta caminhada, pelo sua humanidade e paciência diante de minhas limitações, por ser maleável e se adaptar aos meus anseios. Por ser uma mestra no meu aprendizado ao transpor barreiras das quais eu não seria capaz sem o seu ombro amigo e sua competência profissional. Sinto-me honrado em ser seu orientando neste processo tão caro a mim.

E, por fim, quero agradecer a todos os que contribuíram direta e indiretamente para que esse momento fosse possível, mas, principalmente, a todos aqueles que disseram que eu era um sonhador enlouquecido, pois estavam certos.

## RESUMO

De que maneira a relação entre o contexto histórico, o imaginário do tango argentino e o método Dinzel de ensinamento é capaz de contribuir para o ensino e a aprendizagem do tango dança? Esta foi a pergunta que norteou este trabalho de dissertação. O presente texto apresenta informações históricas, contextualizadas socioculturalmente, e sintetiza o método de dança do professor e Tangueiro Rodolfo Dinzel e suas aplicações práticas. Entremeadado com estes conteúdos, o autor revela suas descobertas como tangueiro e como professor de tango no decorrer deste estudo, e juntamente com suas descobertas traz contribuições contextuais da prática pessoal no tango. Esta dissertação se concentra na área de *Práticas e processos em artes* do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFU e tem como objetivo oferecer aos interessados um texto funcional para o ensino-aprendizagem do tango em âmbito extra-acadêmico. Intenta-se com isso facilitar uma vivência significativa do processo de aprendizagem, uma vez que se propõe ser uma ferramenta para reinventar continuamente as formas de ensinar. Nesta perspectiva o aluno é convidado a descobrir o seu próprio bailar. E por fim, chegamos a conclusão de que o método Dinzel pode contribuir exponencialmente para a qualidade e consciência do bailado do tango.

Palavras Chave: Tango, Dança, Dança de Salão, Rodolfo Dinzel.

## **ABSTRACT**

In which way is the relation between the historical context, the imagination of the Argentine tango and the Dinzel teaching method able to contribute for the education and learning of the tango? This was the question that guided this dissertation project. This text presents historical socioculturally contextualized data; it summarizes the teacher and Tanguero Rodolfo Dinzel's dance method and its practical applications. Interspersed with these contents, the author reveals his findings as a Tanguero and tango teacher throughout this study; and along with his findings, he makes contextual contributions considering his personal tango practice. The goal of this dissertation, which is focused on the area of artistic practices and processes of the Postgraduate Program in Arts of UFU, is to offer a functional text for the education and learning process of the tango, in an environment that can go beyond the university walls. Proposed as a tool to continuously reinvent the way of teaching tango, this dissertation aims to facilitate the creation of a meaningful experience of the learning process. In this perspective, students are invited to discover their own way of dancing. As a conclusion, one can say that the Dinzel method is able to contribute exponentially to the quality and awareness in the tango dance.

Key Words: Tango, Dance, Ballroom Dance, Rodolfo Dinzel.

## SUMÁRIO

Apresentação. ....	10
<b>Capítulo 1 - O contexto histórico do tango argentino e seu imaginário. ....</b>	<b>13</b>
1.1 - Contexto histórico-cultural para o surgimento do tango. ....	13
1.2 - Locais onde habitou o tango. ....	23
1.3 - Personagens Tipos. ....	28
1.4 - Personalidades. ....	37
1.5 - Lunfardo. ....	50
1.6 - Temáticas taguísticas. ....	53
<b>Capítulo 2 - O tango dança Segundo Rodolfo Dinzel. ....</b>	<b>63</b>
2.1 - Quem foi Rodolfo Dinzel? ....	63
2.2 - As Fases do tango dançado segundo Rodolfo Dinzel. ....	64
2.3 - Paixão Ansiada de liberdades. ....	74
2.4 - Organização da Pista de dança. ....	79
2.5 - A unidade do casal e a improvisação do tango dança. ....	83
2.6 - O Espaço Coreográfico. ....	85
2.7 Musicalidade. ....	108
<b>Considerações Finais. ....</b>	<b>110</b>
<b>Bibliografia. ....</b>	<b>112</b>
<b>Anexo I. ....</b>	<b>115</b>
<b>Anexo II. ....</b>	<b>116</b>

## APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa começa em 2002. Estava eu, autor desta pesquisa, empurrando minha bicicleta na Avenida Cesário Alvim em Uberlândia, quando um homem careca, com um cavanhaque cheio e cigarro na boca pegou em meu braço e disse. *"Você tem cara de tanguero."* Fiquei apreensivo com a abordagem e respondi ao rapaz que nunca tinha dançado tango, para a minha surpresa, ele falou *"não disse que você era dançarino de tango, mas que era tanguero. Quer aprender tango venha todas as quartas às 19 horas, não irei te cobrar nada"*. Comecei minha jornada na quarta-feira seguinte.

Hoje, 15 anos depois, tenho mais clareza sobre o que é ser tanguero. É mais do que apenas absorver as técnicas de dança, e sim se apaixonar e amar completamente o tango. Eis que chegamos ao momento de escrita desta dissertação. O processo de escrita deste tema, o tango, foi dramático, cheio de altos e baixos, estive perto de desistir e abandonar o trabalho. Aliás, estive perto de desistir de muitas coisas. Mas segui em frente. Agi como aquele tanguero que, mesmo diante de uma punhalada, engole a dor e segue seu caminho.

No processo de construção deste texto, estive em contato com muitos livros, teses, dissertações e artigos que discorriam sobre o tango. E todos grudavam em mim como um imã, não sabia ao certo como encaixar tudo o que li no objetivo desse trabalho. *Desapegue*, alguém me disse, e, somente após praticar esse ato, é que pude convergir os conhecimentos para o então corpo do texto, que resultou em dois capítulos.

No primeiro Capítulo, **O contexto histórico do tango argentino e seu imaginário**, trataremos das questões históricas e do universo imagético do tango. Nele, estarão constando os fatos que foram importantes para a criação dessa arte, discussões sobre a apropriação do tango pelo Estado e Indústria cultural. Num segundo momento, trataremos a respeito dos locais onde o tango participou. Já no terceiro tópico discorreremos acerca dos personagens existentes no imaginário do tango. Posteriormente, escreveremos sobre as personalidades, letristas, músicos e intérpretes que se debruçaram sobre o tango e criaram as temáticas referentes a essa arte. No quinto tópico, reportaremos sobre como se instituiu a linguagem específica do tango, já no sexto tópico, abordaremos das diversas temáticas que as letras, música e poesia do tango abordaram.

A segunda parte deste texto, **O Tango Dança**, segundo Rodolfo Dinzel, refere-se ao método de ensino do tango desenvolvido por ele que é a referência principal deste estudo. Discorreremos sobre como o autor enxerga o tango e quão libertadora sua prática pode ser. Neste capítulo, utilizaremos da seguinte metodologia, ao discorrer sobre o método, trarei contribuições referentes a minha prática nessa arte. Estas aparecerão na cor azul. O capítulo está dividido em sete tópicos. Começamos dissertando sobre quem foi o autor base para esta segunda parte.

Em seguida, contextualizamos o tango dança segundo Rodolfo Dinzel. Neste tópico, veremos como começaram as Milongas<sup>1</sup> suas dinâmicas, as *Figuras*, que foram inseridas nos respectivos períodos e como tais locais absorveram pessoas que viraram personagens.

O terceiro tópico é um ensaio proposto pelo autor sobre como ele se relaciona com essa busca pela liberdade, que, segundo ele, o tango proporciona aos artistas envolvidos. E subsequente a este texto estará a Organização da Pista de dança. Neste momento da escrita, dissertaremos sobre os espaços de dança e como eles se organizaram ao receber os casais dançantes.

O quinto momento desse capítulo traz a tona questões sobre a unidade que o casal de dança deve ter ao se deslocar no salão. Como a improvisação e seu jogo transformam o bailado dessa estrutura em que duas pessoas decidem se transformarem em uma, unidas pelo abraço.

O sexto tópico refere-se a uma parte importante da técnica do bailado do tango. Estaremos desenvolvendo, neste item, as estruturas individuais e coletivas que caracterizam o tango. Aqui, entraremos em contato com os Conceitos de Aparato Expressivo e Dramático, desenvolvidos por Dinzel. Para finalizar este capítulo, adentraremos ao estudo da musicalidade que, segundo o autor, é um dos fatores que colore os tangos bailados.

---

<sup>1</sup>1. Gênero suburbano que surgiu da Habanera no do século XIX. 2. Relacionada com o gaúcho *payador*, foi o canto que servia para animados desafios e, posteriormente, canções. Melodia vivaz, ritmo acelerado, sensual e cadenciado. A Milonga, em seus princípios, executava-se no compasso 2X4 3. Dança de pernas entrecruzadas. Baile crioulo que inaugurou na Argentina o casal abraçado. 4. recinto onde se baila tango, vals e milonga. Originalmente, bailou-se em *cafetines* do subúrbio, casas de bailes e de jogo: hoje se pratica em salões. (SABÁ, 2010, p.37)

Encerrando o corpo do texto, teremos as conclusões finais e bibliografias. Este texto também conta com anexos que estão descritos depois das bibliografias.

Adentremos, então o universo do tango, que, para este pesquisador, é intrigante, apaixonante, dramático, belo, virtuoso, dentre outro muitos mais adjetivos.

## **CAPÍTULO 1 - O contexto histórico do tango argentino e seu imaginário.**

O Tango é considerado na literatura sob diversas e diferentes visões, no entanto algo recorrente nelas é o fato de o tango revelar seus primeiros acordes e passos na região do Rio da Prata. Neste capítulo, contextualizaremos o tango utilizando-nos de cinco tópicos. Neste primeiro momento, discorreremos sobre os fatos históricos e da "mestiçagem cultural" (RODRIGUES, 2014, p.01) que originaram o Tango Argentino.

### **1.1 - Tango, a não busca de uma origem inexistente.**

Neste tópico, abordaremos os fatos históricos que contribuíram para originar o tango, seguido de sua descoberta e ascensão à indústria cultural e como o tango dança encaixou-se nesses diversos contextos.

De acordo com Horacio Salas (1989, pg. 26), o tango não tem um ponto inicial definido, pois não existem documentos históricos suficientes que possam dar base à origem desse gênero. Inclusive, a etimologia da palavra tango também não é unânime. Segundo o autor, Tango era uma reunião de negros. Essa palavra também nominou um instrumento de percussão usado nessas reuniões. Tango também era o nome dado a um lugar que se concentravam os escravos, tanto na África quanto na América.

Após a metade do século XIX, a abertura das fronteiras argentinas para os imigrantes europeus foi um grande contribuinte para a mestiçagem à qual foi submetida o tango como arte. Ela ocorreu devido ao baixo índice populacional existente na Argentina, provocada pelas guerras e doenças. Diante desse quadro, o governo tomou a seguinte atitude.

O Governo Federal fomentará a imigração europeia e não poderá restringir, limitar, nem gravar com imposto algum a entrada em território argentino dos estrangeiros que tenham por objetivo lavrar a terra, melhorar as indústrias e introduzir as ciências e as artes. (FERNANDES, 2000, p. 36)

Após adotada essa premissa, muitos europeus destinaram-se para o território portenho<sup>2</sup>. O governo criou expectativa, que se mostrou frustrada posteriormente, pois buscavam em solo europeu pessoas preparadas academicamente para compor o cenário econômico. Com tal medida, exposta na citação, não se poderia exigir de quem, advindo da Europa, povoasse seu território, deixando as fronteiras abertas a qualquer setor socioeconômico.

---

<sup>2</sup>Relativo a Buenos Aires (Capital da República Argentina) ou o que é seu natural ou habitante.

Chegaram milhares de pessoas analfabetas, sem qualificação ou ofício, tangidas pelas dificuldades das zonas paupérrimas de Nápoles, Gênova, Sicília, Calábria e da Galícia espanhola. Entretanto, vieram também dois tipos de imigrantes politizados: italianos anarquistas, socialistas e carbonários, e judeus fugitivos de *pogrons* da Europa Central. Eram o que de melhor podia vir em termos culturais. Assim, com estes imigrantes politizados - e por isto imigrantes - aportam os pensamentos de uma incipiente sociedade proletária, materializados em associações de classe e exercício de greve. (FERNANDES, 2000, p. 36-37)

Nessa citação, o autor, Fernandes, pontuou a chegada dessa população com a mesma visão esperada pelo governo argentino, ao afirmar que os imigrantes politizados eram o que "melhor" poderia vir em termos culturais. O governo, em sua medida, tinha como público alvo profissionais de diversos segmentos, tais como filósofos, criadores de gados, agricultores especializados, engenheiros, artistas, lavradores e operários qualificados para indústria. No entanto, o conhecimento escolástico não determina quão importante alguém se apresenta em seu meio de convívio.

Os "analfabetos" trouxeram suas vivências, tradições e conhecimentos de suas realidades. Essas sapiências, muitas vezes, solucionaram os problemas existentes. Era possível encontrar, dentre os diversos imigrantes, músicos que não eram formados em conservatórios, cujo aprendizado acontecera por meio de tradições orais. Uma pessoa que sabia tocar certo instrumento ensinava a outra, que passava adiante este conhecimento, muitas vezes, sem a leitura de uma partitura ou sem qualquer teoria musical, aprendia pela prática, a partir de ver e ouvir. Mas, como a maioria das pessoas desembarcadas em Buenos Aires não atendiam ao perfil procurado pelo governo, muitas foram forçadas a viver nas periferias e portos.

O governo argentino foi, em partes, "inocente" ao fazer essa abertura, pois aqueles homens que já estavam instalados, empregados e seguros economicamente, não iriam deixar os seus espaços para tentar uma vida nova em uma terra desconhecida. Portanto:

Ao contrário do esperado, grande parte da população imigrante era composta por europeus de pouca instrução, em sua maioria homens, que vinham ao novo mundo em busca de uma oportunidade de uma vida melhor. Esses traziam consigo apenas a esperança de um futuro mais aprazível, além das lembranças e práticas de sua terra natal, como sua música e dança, e alguns instrumentos musicais que contribuiriam fortemente para a criação do tango enquanto expressão musical. (WERNER, 2012, p. 18-19)

Essas pessoas viviam forçadamente no mesmo lugar, o *conventillo*.<sup>3</sup> Os residentes viram seus filhos crescerem e, mediante o amor e as relações empáticas, compartilharem os seus traços culturais, reafirmando tradições, mas, o mais importante, criando novas mestiçagens culturais. E dessa nova geração carregada pela influência da anterior, surgiram o tango como dança, música e poesia.

Nesse período de 1860 a 1890, dançavam-se "polka, marzuca, chotis, pasodoble, candombe, cuadrilla, habanera, milonga" (DINZEL, 2011, p.115) Eram manifestações relacionadas aos costumes culturais dos viventes nesse espaço. Essas tradições eram dançadas nos pátios dos *conventillos*. No segundo capítulo desta dissertação, veremos como Rodolfo Dinzel discorre sobre o desenvolvimento do tango dança.

Os momentos festivos naquele local levavam as pessoas a dançar livremente. O tango é resultado de diversas referências e manifestações de caráter popular. Os movimentos eram improvisados, poucas convenções estavam instituídas, mas, provavelmente, a única convenção estabelecida fosse dançar em pares. Assim, ao se desenvolver em pares, os dançadores perceberam que o abraço era uma ferramenta interessante para o bailado.

Entre 1860 e 1890, o abraço entre homem e mulher causava desconforto na elite social portenha, segundo Fernandes (2000, p. 102), essa parcela da população acreditava que o abraço tinha um caráter erótico, carnal, pois os corpos colados eram uma antessala para o coito. Havia um conflito social. E se não bastassem os gestos, as palavras o seguiram na mesma intencionalidade. "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." (VIEIRA, 2009, p.69)

Marcilio de Souza Vieira (2009, p. 69) afirmou que uma parcela moralista da sociedade portenha scandalizou-se ao ouvir letras obscenas e violentas. Em Buenos Aires dos anos 1860 a 1890, na qual a elite de uma sociedade ruralista via qualquer contato corporal público como despudorado. Inclusive a Valsa, cuja prática essa mesma

---

<sup>3</sup>Moradia popular que abrigava Crioullos e imigrantes no final do século XIX. Morada de trabalhadores humildes com cômodo habitado por pessoa ou família, banheiro coletivo, uma única cozinha, com grande pátio central. conhecido no Brasil como cortiço.

elite já havia condenado, pois, segundo sua moral, o enlace entre homens e mulheres não deveria ser visto aos olhos de todos, era uma atitude que se restringia a intimidade do casal.

No entanto, o teor exótico do tango, ao atravessar o atlântico no início do século XX, conquistou os salões da alta sociedade parisiense. Segundo Vieira (2009, p70), Paris era considerada a maior referência cultural naquela data. E o tango, ao ser adotado pela cidade luz como uma dança exótica e intrigante, passou a existir nos diversos salões espalhados pelo planeta.

Mas não foi somente o exotismo que conquistou os salões mundiais. Na obra de Hélio de Almeida Fernandes (2000, p.29), desenvolve-se uma discussão sobre a pluralidade sentimental tangureira. Segundo ele, o tango encarna o temperamento argentino, alimentado por nostalgias, expresso, em sua dramaticidade, com ares de frustração, descontentamento, rancor e desajuste social. Ainda pautado na discussão levantada pelo autor, também encontramos um tango sério, reflexivo, que se mantém na defensiva. Esse tango canta os fracassos de uma sociedade que não conseguiu conviver, até então, com as diferenças de classes. Essas diferenças econômicas geraram problemas sociais, e o tango foi, inicialmente, o grito dos periféricos.

Por isso, o tango é uma das danças sociais que buscam proximidade com a dramaticidade do cotidiano, diferente das danças palacianas, que tinham um caráter mais de ritual social, em que a dança compunha uma festa ou fazia parte das normas de etiqueta de seu tempo.

O temperamento do tango é transgressor então, as "noções de etiqueta" são dispensáveis. Enaltecendo as vontades e desejos que são parcialmente despidos, refletindo-se na dança, na música, na poesia e na dramaticidade dessa arte.

Em consequência, essas buscas e espontaneidades renderam ao tango um rótulo dado pelos europeus de arte primitiva. Florencia Garramuño - em sua obra *Tango e Samba, modernidades primitivas*- UFMG, 2009 - discute amplamente essa questão em específico. Segundo ela, o tango foi se "civilizando" durante a sua evolução cronológica. Para a autora, esse conceito "civilizar" refere-se a adequar-se aos moldes das elites culturais e sociais. No entanto, o que aparenta como primitivo são aqueles

fatos e expressões (corporais, vocais, ideológicas, artísticas) que se aproximam da essência do tango argentino.

O primitivismo no tango ganhou respeito ao ser vanguardizado e modernizado por artistas que tinham um compromisso e um sentimento de apreço pelo gênero. Segundo Garramuño esses intelectuais recorreram a estratégias para fazer com que o tango fosse aceito por toda a sociedade.

Os sentidos construídos pelos diversos discursos elaborados sobre o tango e o samba também não abonam essa hipótese de seu progressivo e linear "saneamento". No trabalho que artistas e intelectuais argentinos e brasileiros, envolvidos nos processos de modernização e das vanguardas nos anos 1920 a 1930 (Lima Barreto, Di Cavalcanti, Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Manuel Gálvez, Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo), realizaram sobre os dois ritmos, é possível ler uma estratégia comum, apesar de suas diferentes manifestações: eles tratam de elaborar o caráter "primitivo" e sensual desses produtos como sua marca diferencial. (GARRAMUÑO, 2009, p.27)

Essa explanação de Garramuño elucida a ideia do primitivo e do moderno do ponto de vista comercial e ideológico. O tango, por ser uma cultura desenvolvida por segregados, era tão excluído socialmente quanto seus precursores. um fato histórico relevante para a discussão é a aceitação do tango pela igreja católica. (FERNANDES, 2000, p. 67)

Visto pelas elites sociais argentinas como "uma dança de Bordel", não poderia ser bailada em salões de "respeito". No entanto, na Europa, o tango ganhou muitos adeptos e estes mostravam interesse pelo ritmo. Entretanto, as vertentes mais conservadoras europeias proibiram sua prática diante de solenidades nacionais, reais ou religiosas, e tal contenda chegou ao conhecimento do Papa Pio X, que aceitou analisar o tango. E, depois de ver um casal dançando, concluiu que dança não era pecaminosa e poderia ser praticada por quem se interessasse.

A partir da aprovação papal, o tango foi aceito na Argentina. As elites, agora praticantes do tango, "achou de bom tom" - colocamos entre aspas essa frase, por ser uma expressão geralmente utilizada por pessoas da elite conservadora - civilizar o tango. Como tal medida impactou a dança nesse momento?

Segundo Garramuño, o processo "civilizatório" do tango acontece a partir da metade do século XIX até meados de 1930, quando virou produto na indústria cultural argentina.

Um dos primeiros dispositivos que pode ser lido nessa transformação dos sentidos do primitivo é o "dispositivo civilizador". O tango e o samba, acompanhando a modernização das culturas nacionais das quais são produto, teriam começado a se sofisticar, dando início a um processo de limpeza e modernização de sua herança mais primitiva. Dessa maneira, o que foi no início um tango e um samba originariamente exóticos, com marcante característica africana - evidentemente que mais pronunciada no samba, mas também presente no tango primitivo, segundo várias genealogias - e popular, passou através de um processo de "sofisticação", mediante sua mestiçagem com outras formas populares e pela intervenção de compositores da classe média e da elite, para uma nova fase de sua história. (GARRAMUÑO, 2009, p.39)

Aqueles que detinham os meios de mídia e comunicação perceberam que o tango era rico em sua essência, pois era autêntico, expressivo, diverso e representava a realidade da maioria populacional no território Argentino. Mas, essa arte carregava muito da cultura africana. Nesse momento, consoante a convenção social argentina, aquilo que derivava de matizes africanas era visto como inferior e inapropriado ao consumo de uma sociedade moderna. Embasados na tese de Garramuño, faremos um apanhado sobre a apropriação do tango pela indústria cultural.

O estudo do samba e do tango, bem como o de outras tantas práticas culturais, costuma partir de um conceito de cultura e de prática cultural como pura positividade. Vistos de forma negativa, o tango e o samba são percebidos como plataformas para a dominação das massas, a partir de certas práticas estatais; no entanto, quando são entendidas de modo positivo, essas práticas se tornam uma "autêntica expressão das classes populares. Apesar do valor oposto que cada uma dessas leituras assinala ao tango e ao samba, ambas compartilham uma visão das formas culturais como um posicionamento unívoco frente a um conflito que, entretanto, permanecia sempre exterior à própria forma cultural. A forma - a música, o corpo, o movimento, os instrumentos, enfim, cada uma das disposições nas quais se organizam os materiais com os quais essas práticas são construídas - aparece nessas leituras como algo estável, estático, essencial e imutável, que encerra, em seu interior, como algo cifrado ou estratégias de manipulação e interpelação, ou transparência de uma "autêntica" identidade - social, cultural ou de gênero - , que se expressaria prístina nessa forma. (GARRAMUÑO, 2009, p. 17)

Garramuño aponta, por meio de sua escrita, uma prática comum nas indústrias culturais, que rejeitam uma cultura por determinado tempo e, depois, a "resgatam", deturpando totalmente as suas raízes. Mas sugestionam para a população que seu produto cultural é totalmente enraizado nas suas origens. No entanto, após análise crítica e comparativa de tal vendagem, percebemos que o produto comercializado é uma releitura do seu original. Para a mesma autora, alguns signos são mantidos, no entanto, o teor dessa arte é modificado diante dos interesses de seus "donos", visto que essa indústria faz do seu produto, mais do que arte, um projeto de dominação das ideias.

Segundo Fernandes (2000, p. 118), o tango, após a indústria cultural, tinha como tema principal a idealização dos amores perdidos. Os personagens se mantiveram, mas as temáticas que os envolviam mudaram em favor de questões políticas e ideológicas. Qualquer temática tangencial ao tema da "idealização dos amores perdidos" não era interessante, pois deturpava a concepção estatal de estabilidade. Mas, ao adentrarmos ao tópico referente às temáticas, veremos que esse controle da indústria sobre a arte era ineficiente.

Tangos de escárnio eram evitados, pois colocavam em dúvida o modelo de moral estabelecido. Esse seria, conforme Garramuño um processo de nacionalização do tango:

Além das razões sociais, políticas e musicais que incidem nessa transformação do tango e do samba, a construção do sentido nacional associado a tais formas musicais é um processo complexo, repleto de contrações, no qual intervém de maneira contundente uma série de discursos que, pressionados pelas transformações culturais das quais emergiram, implicaram a mudança do significado cultural de determinadas conotações que haviam sido definidas como características dos próprios ritmos. (GARRAMUÑO, 2009, p. 18)

Os estadistas e apropriadores do tango entendiam que a sua imagem nacional não poderia estar enegrecida, associada aos desejos instintivos, como o sexo. Então, a ressignificação desse gênero começara a ser avaliada. Assim, o gênero passa a ser tratado como produto. Mas não levaram em conta que essa "mercadoria" carregava a identidade do povo portenho, identidade incontrolável. Até tentaram controlar o conteúdo do tango. Mas, por mais que tentassem dominá-lo, ele esvaia-se por outros pontos. Os artistas, essencialmente amorais, aproveitavam as brechas do sistema para criticá-lo e fortalecer a perspectiva popular e periférica.

De acordo com Garramuño (2009), a indústria fonográfica insistiu e se apropriou fortemente do tango. Na Argentina, diversas rádios transmitiam o gênero em sua programação. Principalmente nos seus períodos áureos entre as décadas de 1940 e 1950. No entanto, hoje, apenas a rádio estatal "LA 2X4 FM" reproduz o tango. Visto que este, fonograficamente, na atualidade, tornou-se desinteressante às indústrias culturais. No entanto esse gênero ganhou adeptos e amantes que sustentam e propagam essa arte, sem depender das grandes mídias institucionais.

A dança foi uma das linguagens que conseguiu burlar amplamente as engrenagens de controle do tango. Atravessando as fronteiras argentinas chegou aos

centros culturais mais próximos de sua essência, podemos constatar isso no documentário/filme intitulado *Un Tango mas*, que conta a história de *Juan Carlos Copes* e *María Nieves*. De acordo com o filme, *Juan Carlos Copes* e *María Nieves* eram suburbanos e se conheceram numa Milonga. Apaixonaram-se, casaram e decidiram viver do tango. Ao tomarem essa decisão, foram para a Broadway, nos Estados Unidos, e lá dançaram o tango argentino. Rapidamente, foram aceitos, pois a dança que apresentavam era admirada pelos estadunidenses. O estilo de tango que dançavam se espalhou e ganhou os holofotes daquele país, posteriormente, os do mundo.

Muitos suburbanos dançarinos deixaram o território portenho levando em seu corpo aquilo que era original do rio da Prata: o tango. A dança não sofreu a "limpeza" feita na poesia e nas letras das músicas. Segundo Rodolfo Dinzel (2011, p.118-119), existiam, no período entre 1920 e 1940, duas ambientações onde se dançavam o tango: locais ocupados pelas elites e locais ocupados pelos suburbanos.

Os salões de bailes eram espaços ocupados pelas elites, e os bailes que aconteciam em outros lugares na cidade que eram frequentados pela população suburbana. As formas de dançar eram diferentes nos dois lugares. No salões, o corpo no abraço era mais distante, já nos outros lugares, como nas Milongas suburbanas, que aconteciam nos clubes populares, Pulperias, entre outros locais, os corpos no abraço eram colados. Aparentemente, uma simples mudança, no entanto, ao adentrarmos o segundo capítulo, que fala sobre as estruturas do tango, veremos que pode ser uma grande diferença entre os dois jeitos.

Segundo Dinzel, é entre 1890 e 1940 que o povo portenho constrói a ideia de *Tanguidade*. A *Tanguidade* é um conceito no qual o casal dança em cumplicidade entre si e com a música, compondo no espaço de baile. Assim, tomados desse conceito, vários tangueros se encontravam com o propósito de estudar a dança.

Vieira (2009, p.69) defende que, nos primórdios, final do século XIX, o tango era dançado entre homens, pois o abraço entre homens e mulheres era considerado obsceno para o momento. Fator que pode ser endossado na obra de Fernandes (2000), quando o autor observa que "era ponto de honra entre os *orilleros* bailar bem o tango." (FERNANDES, 2000,p.48). A partir dessa assertiva, observamos que as práticas entre dois homens poderiam ter, como intenção inicial, a aplicação pedagógica.

Eduardo P. Archetti (2003), em seu artigo intitulado, *O "Gaucha", o tango, primitivismos e poder na formação da identidade nacional da Argentina*, traz uma visão diferente dos outros autores já mencionados. Segundo ele, o tango originou-se dançado entre homens e mulheres, em um baile que era conhecido como "*cortes y quebradas*". Rodolfo Dinzel, no segundo capítulo desta dissertação, endossa a fala de Archetti, afirmando que o tango se originou dançado em casal, e que esse baile, na verdade, era conhecido como Milonga, porém os movimentos de "*corte*" e "*quebradas*" (ver p.65) eram amplamente executados.

O período respectivo a 1920 até 1940 foi um momento pontual na evolução do tango dança, pois, a partir de sua aceitação social, ele passou a ser lecionado, empregando professores oriundos do subúrbio de Buenos Aires. O ensino e as convenções tanguísticas começam a ser pensadas e aplicadas na arte. O abraço do casal se aproxima instituidamente, deixando de lado o seu caráter marginal, mas ainda mantendo certos ares sensuais.

O bailado e o preenchimento do espaço de dança também são pensados nesse instante. Uma nova roupagem é dada ao tango dança, deixando de ser uma dança vil, segundo a alta sociedade argentina, e passando a ter status de identidade nacional, sancionando, assim, sua argentinidade.

Essa identificação com o tango não acontece exclusivamente pela sua aceitação nos salões das elites e oligarquias argentinas, mas também por um esforço calculado de um governo populista que deseja unir a nação diante de uma causa e/ou de várias causas "comuns". Entre 1920 e 1950, o tango sofre um processo de "estatização". Os suburbanos se sentiam, parcialmente, representados, pois viam sua criação ganhar o cenário cultural nacional. No entanto, ela vinha com deformidades e deturpações irreconhecíveis nos *arrabales*.<sup>4</sup> A movimentação do tango ganhou outras leituras (DINZEL, 2011, p. 120), nas quais os suburbanos mais conservadores não reconheciam esse tango repaginado.

Segundo Garramuño, o processo de releitura do tango se deu entre negociações e diferenças culturais,

Apesar de o tango e o samba serem tomados como símbolos nacionais, a comparação do modo pelo qual ambos foram construídos como tais, permite

---

<sup>4</sup> Bairros afastados do centro, locais periféricos.

ver que não são simples "reflexos" de uma identidade previamente constituída, mas cristalizações de complexos processos de negociações de diferenças culturais. (GARRAMUÑO, 2009, p. 26)

Essa negociação cultural, no tango dança, gerou trocas de informações que modelaram parcialmente a dança. Conforme o tempo e a prática foram avançando o tango foi construindo seus elementos, até chegarmos ao dias de hoje. Muitas das *Figuras*<sup>5</sup> instituídas neste período, entre 1920 e 1950, foram abandonadas, pois, segundo Dinzel, o tango é uma constante busca pela liberdade de dançar. E essa busca não comporta limites castradores.

Nos anos 1930 e 40, a dança passou a ser amplamente comercializada, assim, surgiram os concursos oficiais de dança. O show de tango ganhou espetáculos próprios. No entanto muitos dançarinos, que não estavam escalados nos respectivos elencos, continuaram a participar dos entreatos em espetáculos de teatro e outras manifestações artísticas.

Nos anos de 1950, a música do tango perdeu força na indústria cultural, mas suas práticas dançantes continuavam acontecendo na Argentina e também aconteciam pelo mundo. No trabalho do professor doutor, Vagner Rodrigues, *A expansão do tango na cidade de São Paulo*, nas partes dos anexos, encontramos um depoimento de Walter Manna afirmando que os táxi dancings promoviam Milongas. Assim como em São Paulo, outras cidades pelo mundo mantiveram viva a chama do tango dança.

Posteriormente, ao que se chama de época de ouro do tango que data de 1940 a 1950, a dança foi se estabelecendo nos lugares por onde passou e regionalizando-se. Não perdendo suas convenções iniciais e essenciais, tais como: a unidade do par dançante, o caminhar felino, a invasão do espaço das pernas ocasionada pelo parceiro, o se movimentar na *Ronda*<sup>6</sup> etc... Hoje, o tango está espalhado por diversos países nos cinco continentes.

Não temos precisão sobre quais locais o tango habita no momento da escrita desta dissertação, e mesmo que listássemos tais localidades, estas estariam desatualizadas ao final deste texto, no entanto podemos discorrer sobre alguns locais importantes para conhecer o tango dança.

---

<sup>5</sup> Conjunto de movimentos estabelecidos com capacidade de ser reproduzidos. (SABÁ, 2010, p.31)

<sup>6</sup> Deslocamento dos casais pela Pista em sentido anti-horário. (SABÁ, 2010, p.56)

## **1.2 - Locais onde habitou o tango.**

O tango, a datar de 1890, alojou-se em alguns lugares de Buenos Aires que se tornaram o reduto de pessoas, que, a partir de suas atitudes, deram origem à estrutura dos personagens que povoam o imaginário das letras do tango. Esses espaços eram conhecidos, Segundo Fernandes (2000, p.120), como: Academias, Boliches, Pulperías e Clandestinos, Peringundines e Bailongos, Cuartos de Chinas Cuarteleras, Bordel, Prostíbulos de luxo, Restaurantes-bordéis e Cabarés de luxo.

Esses locais foram responsáveis por abarcar, inicialmente, um desenvolvimento significativo da prática do tango dança. Ressaltamos que cada ambiente tinha sua particularidade com relação à cultura tanguística. Começamos analisando o ambiente Academia.

As Academias eram locais onde se vendiam bebidas, funcionavam como um salão de bailes públicos. Para Salas (1989, p.54), nesses locais, as bailarinas tinham que ter uma técnica de dança apuradas. Essas moças eram responsáveis por dançar com todos os homens que as solicitassem, portanto, para ser uma bailarina nas academias, as mulheres tinham que ter um ótimo condicionamento físico, conforme o autor, elas não gozavam de descanso ao trabalharem nesses locais. O principal foco da Academia era a dança.

Os Boliches eram outro ambiente onde se praticava o tango, no entanto, o gênero funcionava como pano de fundo, pois, apesar de ser muito requisitado entre os seus frequentadores, a atividade principal ali era o jogo de bocha e de baralho.

Passemos a um outro cenário onde o tango era comumente dançado em Buenos Aires, conhecido como Clandestino. Eram prostíbulos clandestinos, onde também ocorriam jogos proibidos e transações criminosas tais, como encomendas de mortes, tráfico de drogas e bebidas falsificadas. Ali, surgiram personagens que permearão o universo tanguístico.

Os Peringundines, no ano de 1900, eram locais onde se vendiam bebidas, e frequentados apenas por homens. Por conta desse fato, os homens resolveram dançar entre si. Gradativamente, as mulheres também começaram a frequentá-lo. Esses locais, após terem o tango como principal atrativo, precisamente em 1910, deixaram a venda de

bebidas como atividade secundária, segundo Salas (1989, p.54), e após a entrada das mulheres passaram a ser conhecidos como Bailongos.

De acordo com Fernandes (2000, p.98), nesse ambiente, os homens pagavam para dançar. O tempo de dança era controlado por um *Bastoneiro*<sup>7</sup>. As bailarinas recebiam muito abaixo do que era cobrado na dança, no entanto a vestimenta delas era fornecida pelo dono dos Bailongos, pois, em sua maioria, eram garotas pobres e, segundo o dono do espaço, suas vestimentas não se adequavam à proposta do estabelecimento. Os Bailongos, em sua maioria, eram estabelecimentos frequentados pelos populares.

Os próximos ambientes em questão utilizaram-se do tango como Chamariz. São eles os *Cuartos de Chinas Cuarteleras, Bordéis, Prostíbulos de luxo, Restaurante-bordéis e Cabarés de luxo*.

Segundo Fernandes (2000, p. 99), Os *Cuartos de Chinas Cuarteleras* surgiram no século XIX, e foram um dos berços do tango. Eram casas que, geralmente, estavam localizadas perto de quartéis. E é provável que por isso, ganharam o adjetivo *Cuartelera*. As mulheres residentes nesses estabelecimentos eram prostitutas, vulgarmente, conhecidas como *Chinas*. Consoante o autor, a maioria era de etnias negras, mulatas e índias, apenas uma minoria era de caucasianas. Antes dos tangos adentrarem esse ambiente dançavam-se outros ritmos de salão, tais como valsas, chotis, mazurcas entre outros. Segundo Fernandes, quando o tango entrou nesse ambiente, o abraço passou a ser erótico. Neste recinto as mulheres com sua volúpia, convenciam e atiçavam o já então latente desejo masculino. O tango tornou-se uma preliminar do coito. Esse local era repleto de militares de baixa patente, *Compadrones, Compadritos, Bacáns e Otários*.

O ambiente seguinte é conhecido como Bordel, esse local tinha a mesma proposta dos *Cuartos de Chinas Cuarteleras*, no entanto seus visitantes eram militares de maior patente e pessoas com uma ficha criminal menor ou inexistente. O Bordel foi primeiro ambiente do tango em que se empregaram músicos. Neste espaço, o tango era tocado ao vivo. "Nos pátios dos prostíbulos, nas amplas ante salas, as prostitutas

---

<sup>7</sup>Personagem dos finais do século XIX e começo do século XX, Encarregado de cobrar, cuidar da decência, calcular o tempo de tangos e anunciar as mudanças musicais durante o baile.

costumavam dançar com seus clientes, como um complemento prévio ou posterior ao ato sexual." (FERNANDES, 2000, p. 100)

Os instrumentistas que laboravam nos Bordeis eram violonistas, violinistas, flautistas. Estes músicos se revezavam nos diversos estabelecimentos da cidade, visto que cada grupo tinha seu próprio repertório, que era limitado, portanto, para que tais músicas não fossem repetidas, o revezamento era uma prática rotineira. Não encontramos na literatura escolhida autores que dissertassem sobre a participação do bandeonista, no entanto, não podemos atestar sua ausência entre os "boêmios revezadores de bordéis". Um fator peculiar a este ambiente é que, devido às exigências econômicas, os músicos foram substituídos por realejos e, mais adiante, os realejos foram trocados pelos pianistas. A dança, por sua vez, ganhava muitos adeptos, pois, para os argentinos, dançar "tango era coisa de fortes como um copo duplo de absinto ou uma punhalada". (FERNANDES, 2000, p. 100) Na sociedade argentina do começo do século XX, ser visto como fraco era uma espécie de suicídio social. A pessoa que fosse tachada como fraca ou covarde perdia totalmente o respeito dos seus pares.

Essa força, além dos fatores citados no tópico 1.1, conquistaram as elites que passaram a habitar os Prostíbulo de Luxo. O espaço era uma ode à ostentação, ornado com grandes espelhos, réplicas de obras artísticas consagradas, móveis de madeiras de lei e decoração luxuosa. Assim como no Bordel, o tango compunha o ambiente, os homens dançavam com as moças que lá trabalhavam, no entanto, muitos dos que ali compareciam, tinham como intuito principal o coito com as prostitutas. Segundo Fernandes (2000, p.100), para atender a um mercado segmentado, havia uma sessão vermute para os jovens e horas especiais para os idosos. Ao olharmos o Prostíbulo de Luxo sob a ótica musical, veremos que este começou contratando pianistas para animar os ambientes comuns do estabelecimento. Posteriormente, ao desfrutar de um sucesso econômico advindo do tango e da prostituição, decidiram contratar novos instrumentistas para tocar juntamente com os pianistas.

A música e a dança do tango ganhavam, progressivamente, os espaços da cidade, um desses espaços eram os Restaurantes - Bordéis. Conforme Fernandes (2000, p. 101), apesar do nome, tinham como foco principal a degustação gastronômica, durante o dia. No entanto, ao findar a luz do sol, e ao acender dos postes, o restaurante oferecia um espaço dançante. Geralmente, no andar de cima, o qual era livre das mesas e da cozinha.

Então, por que Bordel no nome? Não tinha prostituição ali? O autor afirma que esses ambientes eram multifuncionais, atuavam como motel, e além do salão de baile possuíam diversos quartos para a consumação do sexo. Não se praticava a prostituição, apesar de seu nome, visto que não se mantinham prostitutas como funcionárias. No entanto, também não era proibido a livre circulação delas pelo o ambiente, e aproveitavam-se da liberdade para buscar possíveis clientes. Como o local possuía quartos e facilitava o trabalho das prostitutas, recebeu a alcunha de Bordel.

Já Horacio Sallas (1989, p.60), diferentemente de Fernandes (2000, p.101), afirma que esses espaços eram apenas restaurantes que promoviam a prática dançante. Em sua obra, ele descreve o *Lo de Hanssen*, esse recinto, segundo o autor, serviu de locação para filmagens. Durante o período diurno, o restaurante funcionava apenas como local de apreciação gastronômica. Mas no período noturno...

Quando atingia sua máxima animação, ficava bem iluminado. Via-se o local a vários quarteirões de distância através das lanternas das carruagens e das coloridas e iluminadas rotundas; Cejavam entre risos e piadas e debaixo de um telhado de folhas de glicínia e cheirosas madre-selvas os paroquianos bebiam. <sup>8</sup>(SALLAS, 1989, p. 60)

Foi nesse cenário poético, animado por conjuntos musicais que tocavam milongas, que os clientes se aventuravam na Pista, enlaçados no abraço. Muitos bailes aconteceram nesse lugar até o dia em que findou suas atividades. Além do *Los de Hansen*, tinha o Armenonville.

O Armenonville era freqüentado pela classe alta. Surgiu como uma filial de verão do Royal Pigall, quando o tango passou a ser aceito pela alta classe. Localizado perto de bosques, em Palermo, onde atualmente é a esquina da Avenida Alvear e Tagle, oferecia ao freqüentadores endinheirados vários números de variedades. Foi inaugurado pela orquestra de Vicente Greco. Nas décadas de 1920 e 1930, lá tocaram nomes que se tornaram mitos, entre eles Francisco Canaro e Roberto Firpo. Também se consagrou ali a dupla Gardel e Razzano, no princípio de carreira. (FERNANDES, 2000, p.101)

Os restaurantes funcionaram como centros culturais onde o tango ganhava espaço e se desenvolvia, outros locais que também foram responsáveis por desenvolver o tango, eram os Cabarés de Luxo. Os mais famosos Cabarés de luxo foram o de *Laura*

---

<sup>8</sup> Cuando alcanzaba su máxima animación, estaba profusamente iluminado. Desde varias cuadras descubriase su ubicación por la línea de faroles de carruajes y los farolitos de colores que alumbraban las glorietas; cenabas entre risas y farándulas y el gran patio los parroquianos bebían bajo un techo frondoso de glicinas y madre-selvas olorosas. (tradução nossa)

e *María la Vasca*, que eram pontos de encontro para se bailar o tango. Os homens pagavam três pesos a hora dançada.

O estabelecimento de *María la Vasca* era um pouco mais simples, as mulheres que estavam disponíveis para dançar trabalhavam na casa. Os bailes eram supervisionados pelo marido da dona, que não permitia qualquer tipo de desordem. O número de mulheres sempre era adequado aos número de visitantes. Iniciou suas atividades sendo animado por um pianista, e com o passar do tempo, adotou outros instrumentistas como violinistas, violonistas, flautistas e bandoneonistas.

Já no estabelecimento de *Laura*, o luxo era regra, os frequentadores desse Cabaré eram granfinos, atores, comediantes, banqueiros, latifundiários, industriais. Existiam horários diferenciados para os homens jovens e para os mais velhos. A casa se adaptava a sua freguesia, e muitos desses homens além de dançarem com as jovens que ali residiam, as tomavam como suas amantes. Os tangos eram animados pelo pianista Rosendo Mendizábal.

Esses foram os principais espaços comerciais que comportaram e impulsionaram o tango. Eram pontos de encontros musicais e dançantes. Revelaram e acolheram músicos, dançarinos, atores entre outras pessoas.

### 1.3 Personagens Tipos.

No tópico anterior, discorremos sobre as localizações que abrigaram o tango, esses ambientes foram povoados por diversas pessoas que tinham hábitos e atitudes característicos. A partir desses costumes, essas pessoas deram vida à personagens que povoam o universo imaginário do tango. Fernandes (2000, p.248) os chama de Arquétipo, no entanto, ao nos deparamos com a literatura, preferimos defini-los como personagens tipo<sup>9</sup>.

O tango se desenvolveu entre as pessoas que conviviam nesses espaços, alguns tipos de pessoas, e suas práticas marcaram o modo de dançar e ficaram imortalizadas nas letras de tango, esse fato criou o leque dos personagens tipos componentes nessa arte.

A junção entre expressão corporal e a criação de um mundo imaginário nos leva a pensar na construção de um personagem. O sujeito, ao se expressar, deixa de ser ele e passa a viver uma criatura gerada por sua própria imaginação, transpondo-se do homem real ao homem idealizado, de modo a incorporar na íntegra o papel do referido personagem. (SANTOS & TOZZI & TELES & DURIGAN, 2013, p 10)

Partindo da definição fornecida pela citação, vejamos como se desenvolveram os tipos componentes do universo Tangueiro. Um dos vários personagens masculinos no tango atende pela alcunha de *Guapo*. Este personagem surge na segunda metade do século XIX, e era uma pessoa influente, respeitado pelo medo e invejado pelos seus inimigos. Atuava como conselheiro dos demais habitantes. Seguia o seu próprio código moral, e, por ser público, isso lhe exigia valentia e coragem diante das consequências de suas escolhas. Dentre essas regras, não lhe era permitido fugir diante de uma contenda.

Também deveria lutar até a morte, caso alguém olhasse sua eventual mulher com olhos de desejo. Podia usar facas, mas lhe era proibido o uso de armas consideradas vis, como o *puñetazo*, própria de vilões. Se não morresse em peleja, podia ser morto à traição, por algum rival desejoso de ocupar-lhe o posto, porém sem coragem de enfrentá-lo. A polícia preferia evitar confrontos com ele. Se sobrevivesse aos muitos embates, chegada a velhice, transformava-se em patriarca e recebia o tratamento de *Don*. Então, passava o comando para um sucessor, que deveria respeitá-lo, de acordo com as normas enquanto fosse vivo. (FERNANDES, 2000, p.92)

---

<sup>9</sup>Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes a toda peça; estas características foram fixadas pela tradição literária (...) Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e, historicamente, comprovados. (PAVIS, 2005, p.410)

Essa estrutura nos lembra a obra cinematográfica de Francis Ford Coppola, intitulada, no Brasil, como "O Poderoso Chefão". No entanto, o *Guapo* não tinha o mesmo poder aquisitivo do personagem principal da obra de Coppola. Pois atuava como amansador de cavalos ou como carroceiro.

Outra particularidade do *Guapo* era que não constituía família. Esse fator é de fácil compreensão, visto que estava constantemente em conflito corporal com seus possíveis desafetos, e a contumácia da morte o fazia refletir, não querendo deixar viúva e/ou filhos numa situação adversa.

Segundo o site *todotango.com*<sup>10</sup>, esse personagem repercutiu tanto no imaginário do tango que algumas músicas carregam o nome do dele no título. De puro guapo (ano 1927), De puro guapo (Ano, 1935), Del tiempo guapo (ano 1930), Del tiempo guapo (ano 1941), El último guapo, Guapo, Guapo de la guardia vieja, Guapo lindo, Guapo sin grupo, Guapo y querendón, Guapo y varón, Milonga del mozo guapo, Mocito guapo, Mozo guapo, Por ser guapo y varón, Un guapo del 900, Un tango guapo. Disponível em: <<http://www.todotango.com/buscar/?kwd=guapo>> acesso em 27 fev. de 2016.

Outro personagem que também demonstra coragem é conhecido como *Compadre*. Considerado o mais corajoso ou o primeiro em valentia do Bairro. É um sujeito popular entre os moradores do espaço em que vive, "tinha o respeito da comunidade que o reconhecia como o contraponto ao arbítrio da autoridade policial, o fiel da balança da justiça, por seu código de honra, de lealdade e de palavra." (FERNANDES, 2000, p.93).

Eis algumas músicas que carregam o *Compadre* como protagonista: Bien compadre, Compadre hachazo, Hay que vivirla compadre, Milonga compadre, Míreme pasar compadre, Nubes de humo (Fume compadre), Oiga compadre, Por seguidor y compadre, Sencillo y compadre. Disponível em: <<http://www.todotango.com/buscar/?kwd=compadre>> acesso em 5 mar. 2016.

Chamá-lo pela expressão pejorativa de *Compadrito* era incitá-lo ao duelo. Muitas vezes, esse embate era seguido pela morte de um dos lados divergentes. Mas por

---

<sup>10</sup> Site argentino, declarado de interesse nacional, que possui conteúdo referente ao tango.

que o *Compadre* se ultrajava ao ser chamado de *Compadrito*? Ofendia-se pelas características aderentes ao personagem em questão. Diferente do *Compadre*, o *Compadrito* era desprezado, não possuía a empatia da maioria dos habitantes do arrabal, intimidava, humilhava, explorava e subjugava as mulheres a força. Seu intuito principal era ser, ou, pelo menos, parecer com o *Compadre*. No entanto, devido aos seus desvios éticos convencionados no local, ele não era aceito pelos moradores. O *Compadrito* apresenta-se como:

Briguento, vendo uma ofensa a cada gesto palavra ou olhar, prova brigas, puxa o punhal por qualquer motivo, mas cala-se ao primeiro sinal de resistência. Vivia cercado de adutores, ainda mais desprezíveis. (...) Lisandro Segovia vê o compadrito como um indivíduo jactancioso, falso, provocador e traidor, que usa uma linguagem especial e maneiras afetadas. Carlos Estrada, já em 1898, advertia que o compadrito "passa as noites nos fundos dos botequins que vendem bebida. Embriaga-se com cana, sua bebida preferida, e é capaz de consumir dezenas de copos, pois chupa como uma esponja seca. Leva oculta na cintura uma faca de briga e não são raras as vezes em que termina as noites com golpes a torto e a direito, com marcas na cara ou ferozes facadas no ventre. Convencido e orgulhoso, sempre está prevenido e vê ofensa em um gesto ou um olhar." (FERNANDES, 2000, p. 95)

A linguagem especial mencionada na citação atende pelo nome de lunfardo. Que vem a ser um dialeto inventado pelos habitantes do *arrabal*<sup>11</sup>, especialmente, os contraventores, que tinham como propósito criar uma identidade local e despistar a polícia diante das diversas contravenções. Eis algumas músicas que se utilizam da persona do compadrito: *Bailarín compadrito*, *Compadrito*, *Compadrito de mi barrio*, *Gigoló compadrito*, *Un compadrito fue*.

Ao longo das composições elaboradas no estilo tango-canção, esses personagens foram gradativamente sofrendo uma série de modificações. Primeiramente, foram mudando da instância de locutor para a de alocutário até chegar a ocupar somente a de personagem. (...) Esses personagens são, então, descritos como figuras de identidades cindidas e mediante uma enunciação que denominamos em "revérbero", com o passado ecoando em seu presente e em seu futuro. Em consonância com essas modificações, o caráter descritivo que tinham os primeiros tangos muda para uma configuração narrativa, e o *compadrito* passa a ser localizado em um passado idealizado. (MENEZES, 2014, p. 53)

Nessa citação, podemos já perceber a influência da indústria cultural impondo uma ideologia mais aceitável socialmente. As pessoas que deram origem a diversos personagens acabaram por ser romantizadas. A miséria inerente a esses personagens foi mascarada para que, no Tango-canção, um produto da indústria fonográfica argentina,

---

<sup>11</sup> Arrabal - Bairro periférico de uma cidade.

os ambientes e personagens que compunham os *arrabales* fossem adequados ao desejo imaginário de quem estava disposto a pagar por essa fantasia.

Até o presente momento do texto, conhecemos os personagens/personas do Compadre e do Compadrito, passemos, agora, ao personagem do Compadrón, que se apresenta como imitador do Compadrito,

Conta vantagens e fere à traição. Monta armadilhas e usa a escuridão da noite para surpreender suas vítimas. Ganha a vida como guarda-costas de *compadres*, delator de polícia, porteiro de puteiro ou gerente de casas de jogo clandestino. Oscar Conde entende o *compadrón* como altivo, jactancioso, que se faz de valente. (FERNANDES, 2000, p. 96)

Malevo é o trapaceiro mais ardiloso presente no imaginário que envolve o tango. Assumia posturas covardes, coagindo os mais fracos que ele. Quando era confrontado por alguém mais poderoso ou mais forte fisicamente, fugia. Não possuía amigos, apenas comparsas, em suas contendidas físicas, mas, vendo que não podia vencê-las, matava seus adversário em tocaias e armadilhas.

Neste parágrafo, encontraremos algumas músicas e poesias que têm como personagem de destaque o Malevo: De corte malevo, El cantar de aquel malevo, El malevo, El Malevo Surrealista, Malevo muerto, Mitad de malevo, mitad de Don Juan, Murió el malevo, Pleito malevo, Recuerdo malevo, Responso malevo, Responso malevo [b], Rocío malevo, Sentimiento malevo, Soneto a un malevo que no leyó a Borges, Sueño malevo, Te llaman malevo, Viejo malevo. Disponível em: <<http://www.todotango.com/buscar/?kwd=malevo>> acesso em 30 de mar. de 2016.

Os senhores da Elite eram assíduos frequentadores dos tangos e, por tal, também tiveram sua versão em personagem, eles eram representados pelo Bacán. Essa persona tinha uma amante a qual mantinha, sempre aparentando ter posses e bens, mas, em alguns casos, a personificação do Bacán era de um golpista que se passava por endinheirado e se utilizava desse personagem para conseguir facilidades em subverter as leis. Ainda existiu o homem que apenas vivia de aparência, comportava-se como um Bacán, mas não tinha o seu saldo bancário ou posses. Havia vários tipos de Bacán. (Ver Anexo I) Músicas referentes ao *Bacán*, *Alegre*; *bacán*; *Bacán, jardín de amor*; *Un bacán amigo mío*.

Se o Bacán matinha suas mulheres, o Cafischio, Cajerata ou Cafiolo, já faziam com que as mulheres por eles esposadas os mantivessem.

Proxeneta, ruftão, gigolô. Em geral, o *cafischio* tinha uma só mulher. As vezes, duas, no máximo, três. Era um artesão da prática do lenocínio, não está preparado nem tem aptidão para o negócio em alta escala. Mesmo porque, à sua maneira, gosta de sua pupila e somente vende seus favores sexuais até o ponto de poder comer bem, vestir-se como quer, beber com os amigos e fazer *uma fezinha* nos cavalos. (FERNANDES, 2000, 102)

O tango coleciona personagens que têm essa linha gigolô, no entanto um deles foi excluído da cultura tanguística, pois era considerado sujo e vil até mesmo para os seus pares. Tal indivíduo atendia pela acunha de *Cáften*. A recusa de sua pessoa no tango se dava porque traficava mulheres da Polônia e França para a Argentina, prometendo a elas que estariam bem casadas quando chegassem ao Rio da Prata. Tratava as mulheres como mercadoria e as descartava, assim que sua beleza se esvaía. Diante de todas as canalhices permitidas no tango, essa transpunha limites e fazia com que esse personagem despertasse a repulsa por parte dos tangueros. Como resultado dessa prática, o *Cáften* é apenas conhecido e citado no Lunfardo, e não há músicas e poesias em sua homenagem.

Um dos personagens que frequentavam assiduamente o ambiente prostibulário era o *Cavalera*, conhecido por ser ninfomaniaco(a), experimentava ou buscava experimentar todo o tipo de relação sexual. Não está claro, na bibliografia, se esse personagem cultivava relações apenas heterossexuais. Dentro das obras descritas, não encontramos registro algum de poesia ou música que remeta a esse personagem.

O personagem, a seguir, também tem uma denominação igual no Brasil. Conhecido como *Gavión*, é um homem sedutor e galanteador, preferido pelas mulheres, costumava ser amante de mulheres ricas e as explorava financeiramente.

Uma persona que povoou o universo tanguero foi o *Rana*. Sujeito esperto e astuto, dificilmente era enganado. O que não encontramos em nossos registros bibliográficos era se este personagem aplicava golpes na praça. Uma particularidade do Rana é que ele poderia estar associado a outras personagens. O Rana é um termo empregado apenas para o universo masculino, visto que, segundo a lógica do tango e seus poetas, as mulheres, naturalmente, eram dotadas de astúcia. Eis alguns temas dedicados a esse personagem. *Aquel mozo rana* (1930), *El Rana* (s/a), *Mocito rana*(1930), *Mozo rana* (s/a), *Muchacho rana* (1960), *Qué rana para un charco*.

Totalmente diferente do Rana, apresentamos o personagem *Gil*, também conhecido como Otário.

Otário, que se deixa enganar com facilidade. É dele, o *pato*, que a mulher tira dinheiro, na maior parte das vezes para dar ao *cafischio*. Distraído, desatento, medroso e sem iniciativa. É uma figura muito popular nas letras de tango. (FERNANDES, 2000, p. 104)

Assim como o Bacán, o Gil, conhecido como otário, também recebe diversas variações e gírias referentes ao seu modo de agir. (ver anexo I). Algumas obras musicais apresentam o Gil como protagonista, são elas: *El Gil*, *Gil a rayas*.

Até o presente momento, muito foi dito sobre os homens e seus personagens, vejamos agora como ficaram definidos as personagens femininas. A primeira a aparecer no imaginário tanguero é a *Milongueira*. Moça que dançava e frequentava bailes populares ou de má fama diante da sociedade portenha. A *Milongueira*, além da dança, costumava enganar aos homens que por ela se apaixonavam. Essa personagem em questão usava do seu charme para encantar os homens, principalmente, aqueles que eram *Bacáns*, e muitas se casaram ou se tornaram amantes. A elas foram dedicadas essas canções: *Atracción milonguera*, *De la vida milonguera*, *Milonguera*, *Milonguera* (b), *Milonguera* (c), *Milonguera de ley*, *Pasión milonguera*, *Si no fueras milonguera*, *Una milonguera más*. Disponível em: <<http://www.todotango.com/buscar/?kwd=milonguera>> acessado em 28 fev. 2017.

Outro tipo feminino que povoa o universo imaginário do tango é a *Milonguita*. É uma moça de hábitos frívolos. Vive de promessas de amor, que, em sua maioria, são falsas, tem por hábito contar diversas histórias de sucesso pessoal, sendo que muitas delas são mentiras.

As diferenças entre a *Milongueira* e a *Milonguita* são o modo e o resultado referente ao agir de cada uma. Porém, nas obras musicais, elas são apresentadas como a mesma pessoa. "Localizamos também tangos-canção com figuras femininas *outsiders*, as chamadas *milonguitas*, mulheres "perdidas" no tango, nas drogas e nos cabarés." (MENEZES, 2014, p. 53-54) Eis os temas que as tem como protagonista. *La milonguita* (*La querida de Gardel*), *La muerte de Milonguita*, *Milonguita* (*Esthercita*), *Santa milonguita*.

Muitos dos homens frequentadores do tango tinham suas amantes e concubinas, as quais recebiam a alcunha de *Percanta*. Geralmente, eram jovens, atraentes, segundo os padrões de beleza convencionados na época, entre 1910 e 30. Para essa personagem sempre eram dedicados belos cortes de cetim, flores, chocolates, mimos, tangos e

poemas. Dentre eles, estão *La percanta aquella*, poema lunfardo de Celedonio Flores, *Se rechifló la percanta*, poema lunfardo escrito por Silverio Manco. Vejamos alguns tangos referentes a essa personagem: *La percanta está triste*, *Mi Percanta*, *Percanta arrepentida*, *Perfume de percanta*, *Una percanta*. Disponível em: <<http://www.todotango.com/buscar/?kwd=percanta>> acesso em 05 de abr. 2016.

Outro fator presente nos personagens apresentados no tango são as suas indumentárias e os respectivos signos que cada qual carrega.

Sensualidade e elegância são elementos indispensáveis na composição do figurino de tango. A roupa permite ao bailarino incorporar e vivenciar o personagem transmitindo o envolvimento pela música. É como se, ao vesti-la, deixasse de ser quem é, e o incorporasse. Esses elementos podem ser vistos como figurativização para manifestar a tematização do sensual e erótico. No início da dança tango, as bailarinas nos cabarês utilizavam saias longas, mas, com o decorrer dos anos, as coreografias foram se modificando, os passos foram se alargando e os movimentos de pernas se tornaram mais sensuais e ousados. A solução foi abrir as fendas nas saias para dar maior liberdade para as pernas se movimentarem, conseqüentemente abriu-se o espaço para sensualidade. Saias longas e curtas com fendas ou franjas, blusas e vestidos sempre com decotes marcantes, sensuais e insinuantes. (SANTOS & TOZZI & TELES & DURIGAN, 2013, p 26- 27)

De acordo com o Professor Cláudio Sobral<sup>12</sup>, as indumentárias das tanguieras, hoje, são resultado da luta pela sobrevivência das Prostitutas de outros tempos. Ele afirmara que elas, para segurarem seu cliente ou seu homem, utilizavam - se de uma espécie de coice pelo espaço vago na perna do cavalheiro com o qual estava. Posteriormente, essa prática se tornou um princípio da dança, e ficou conhecido como ganchos. As fendas e o comprimento dos vestidos dessas moças, segundo o educador, eram frutos de "acidentes", principalmente, quando o salto de sua rival se enganchava no vestido, neste momento, a pessoa que estava com o sapato enganchado puxava seu pé para junto de si, muitas vezes, lançando mão de movimentos bruscos e, conseqüentemente, rasgando o vestido de sua adversária e/ou concorrente.

Endossando o dito pelo professor, conforme o site *todotango.com* *Gancho* é um termo usado para definir uma relação entre duas ou mais pessoas com pretensões amorosas. No entanto, ao nos atermos à definição do Gancho, veremos que este é um movimento fruto do meio do século XX. Que tem como intuito levantar uma perna e flexioná-la ao redor da perna aberta do parceiro. Portanto, as fendas existentes nos

---

<sup>12</sup> Nascido no Recife, iniciou suas atividades de dança aos 16 anos, começou a lecionar dança de salão aos 20 anos. Capacitou-se em variadas escolas de dança de salão no Recife-PE, Uberlândia-MG, Rio de Janeiro-RJ e Buenos Aires - ARG. Foi coordenador do Centro de Danças Luna Del Fuego em Uberlândia, Minas Gerais. Atualmente, trabalha com dança de salão no Recife - PE.

vestidos femininos são de grande valia ao se executar esse movimento. Facilitando o encaixe que ele proporciona.

Dinzel afirma que o Gancho apareceu nos anos de 1950, se adotarmos sua premissa como sendo a verdadeira, diremos que a história do professor é uma parábola, mas que cria um imaginário estimulante para a dança de seus alunos. O fato é que as mulheres foram se adaptando aos novos movimentos, e quanto mais elaborado fosse, mais funcional tinha de ser a indumentária.

Por sua vez, os homens trajavam-se com indumentárias que não sofreram alteração devido à dança, são elas ternos e smokings, e um ponto a ser destacado entre as vestimentas masculinas é a cor referente a elas, geralmente, preto e vermelho.

Além dos trajes, outro quesito fundamental é a representatividade das cores preta e vermelha. Elas são utilizadas porque se associa o tango com a noite (cor preta). A paixão, o sensual e a sedução são referenciados pela cor vermelha (do sangue e do coração), uma cor estimulante e provocativa. Por esse primeiro motivo, os homens se vestiam de smoking, geralmente de preto ou cores escuras, algo que atualmente não é requerido, há certa liberdade na escolha do figurino. (SANTOS & TOZZI & TELES & DURIGAN, 2013, p 27)

As cores em questão têm sua representatividade imagética, mas também possuem um caráter funcional. Anteriormente, dissertamos que os homens enfrentavam-se uns aos outros com facas e punhais. E, como em qualquer contenda, um ou mais envolvidos saíam feridos, as cores da roupa serviam para disfarçar seus ferimentos. Mas por que esconder os ferimentos? Segundo Fernandes (2000, p. 126), para os viventes desse período, era uma vergonha apresentar-se como fraco e débil, portanto, mesmo diante da dor e da enfermidade, os homens, naquele momento, fingiam estar inteiros, saudáveis e preparados para as próximas batalhas.

Existe uma fantasia acerca da rosa, criada pelo cinema Hollywoodiano, no qual se dança tango com uma rosa na boca. Esse signo foi absorvido pelo universo e reconhecido como uma caricatura.

Há outro ícone no tango que não pertence à sua origem, mas foi inserido e tornou-se uma referência estereotipada, que é a rosa vermelha na boca da mulher. Uma analogia à paixão, ao clima de romance, sensualidade, o desejo pelo amor carnal que arrebatava e impele o ser humano. (...) Inúmeras são as alegorias da rosa, como a pureza e o amor. Sua principal referência é a rosa vermelha, que simboliza a paixão. Mas, segundo Omar Forte, o ícone rosa vermelha levada à boca da mulher é um mito, pois não existe na cultura do tango essa condição, isto foi criado pelo cinema de Hollywood no século passado por Rodolfo Valentino. (SANTOS & TOZZI & TELES & DURIGAN, 2013, p 27-28)

Os diversos personagens, signos e parábolas dissertados neste tópico deram sustentação ao imaginário do tango e influenciaram direta e indiretamente a dança e a poesia, a vestimenta entre outros elementos.

No quesito dança, veremos uma proximidade desses personagens nas construções de algumas estruturas. Também deve ser considerado que este imaginário modificou as relações de dança. Moldaram Abraços, Desenhos e Figuras que compuseram o tango dança. Nos dias de hoje, não se utiliza desse personagens para dançar no salão. É mais comum vê-lo em espetáculos e tangos shows.

Os músicos do tango observaram e absorveram essa realidade e a transmutaram em notas, partituras e poesia. Trabalho que os consagraram como pessoas iconográficas dentro desse universo, esses homens e mulheres que pensaram e amaram o tango foram responsáveis pela sua imortalização.

O tango só é fascinante hoje porque, anteriormente, artistas de diversas linguagens o estudaram, e, expressando-se, deram sua visão contribuinte ao universo tanguero.

## 1.4 - Personalidades

O tango, como em qualquer manifestação cultural e artística, foi e ainda é construído por pessoas. Abordaremos algumas personalidades que fizeram parte da construção e desenvolvimento da cultura do tango. Lembremos que os nomes aqui apresentados são relevantes na historiografia do gênero, mas não é uma fonte completa, visto que tal estudo demandaria algumas obras dissertativas apenas com essa temática. As respectivas obras dos autores aqui citados estarão disponíveis no anexo II dessa dissertação. Adentrando ao tema em si, vejamos como é apresentada a *Guardia Vieja*:

A chamada *Guardia Vieja* ocupa todo o espaço tanguero a partir do final do século XIX e tem atuação mais difundida a partir de 1900. Quase no final da década de 1920, havia em La Boca alguns *cafetines* atendidos por camareiras. Nos estreitos palcos que serviam de cenário, nasceram para a fama os mais significativos nomes da Velha Guarda do tango. Seus nomes ficaram na história: Angel Villoldo (guitarra), Rosendo Mendizábal (piano), Domingo Santa Cruz (bandônion), Vicente Greco (bandônion), Ernesto Ponzio (El "Pibe" Ernesto) (violino), Juan Maglio "Facho" (bandônion), Francisco Canaro (violino), Samuel Castriota (piano). (FERNANDES, 2000, p. 203)

Conheçamos Angel Villoldo, o nome em questão era de um artista versátil, multi-instrumentista, palhaço de circo, compositor, cantor, teatrólogo e *payador*<sup>13</sup>. Faleceu aos 50 anos de idade acometido por um câncer. Redigiu em semanários conhecidos, como "*Caras y Caretas* e *Fray Mocho*, e escreveu argumentos de teatro."(FERNANDES, 2000, p.204), seus tangos, geralmente, são simples com temáticas e melodias alegres.

Esse tanguero foi responsável pela oficialização da temática de crítica social, com as letras *Matufas* e *El arte de vivir*, foi o autor de diversos tangos. Uma característica de Villoldo era sua proximidade com diversas questões sociais daquela época.

Em 1906, a polícia decidiu fazer valer uma lei de 1889, multando com 50 pesos a quem se atrevesse a galantear as mulheres nas ruas. Era, já naquela época, o discutido assédio sexual. E parece que também era imprecisa a pequena margem entre um elogio banal e uma cantada. Villoldo, sempre atento aos fatos do dia-a-dia, compôs o tango *Cuidado com os cinquenta*, cuja partitura ilustra na capa uma mulher dizendo ao seu galanteador: "Cavalheiro, eu lhe suplico *I* tenha mais moderação *I* porque ao senhor pode custar *I* uma nota de cinquenta." Ao fundo, em segundo plano, um agente de polícia aguarda atentamente que o cavalheiro diga a frase fatal, para recolher o dinheiro. A letra é típica de Villoldo: "Uma ordenação sobre a moral / decretou a chefia policial *I* que o homem. Deve se abster *I* de dizer palavras doces à mulher *I* Quando uma formosa vemos passar *I* nem uma lisonja lhe podemos dizer *I* não mais que olhá-la e calar *I* se apreciamos a liberdade *I* E quando eu vir uma mulher qualquer *I* uma virada tão-somente darei *I* e com

---

<sup>13</sup>Camponês ou Gaucho violonista, dedicado a cantar no improviso em reuniões que ocorrem em ranchos ou pulperias.(SABÁ, 2010, p. 52)

cuidado, porque se for notado / ai! dos cinquenta não me salvarei!"  
(FERNANDES, 2000, p.204-205)

Com essa letra, Angel mostrava o reflexo da sociedade portenha na qual fora concebido e criado. A letra trazida na citação possui tons de ironia e crítica social, pontuando que, possivelmente, o motivo da lei não fosse coibir essa cultura de "cantadas" ou flertes indesejáveis pela mulher, mas arrecadar mais fundos para o Estado.

No mesmo tempo de Angel Villoldo, mas com um histórico trágico, encontramos a pessoa de Rozendo Mendizábal.

Netos de escravos, Rozendo passou a maior parte da sua vida tocando piano em prostíbulos clandestinos. Pobre, sem dinheiro, compunha tangos para dedicá-los, com elogios servis, a alguém importante ou disposto a comprar a homenagem, dando-lhe alguns pesos, que para Rozendo faziam a diferença entre comer ou não comer no dia seguinte. Note-se que na época não havia direitos autorais. Seu tango mais conhecido, o *EL entrerriano*, de enorme popularidade, foi escrito no prostíbulo de María la Vasca e dedicado a um de seus frequentadores nascido em Entre Ríos. Daí o título do tango, mais um reforço para assegurar uma melhor recompensa financeira do *homenageado*. (FERNANDES, 2000, p. 205)

Era músico formado em conservatório, lecionava piano e solfejo, no entanto essa atividade não lhe rendia seu total sustento. Recebeu uma herança de um parente paterno, mas não soube administrar tal fortuna, morreu cego e parálítico em um quarto de cortiço.

Outro negro, importante no cenário tanguero, que também terminou seus dias na miséria e morreu como indigente, foi Domingo Santa Cruz. Vítima de um acidente quando trabalhava na ferrovia que o deixou coxo, ele recebeu a alcunha de *Manco*. E após essa fatalidade, adentrou o cenário musical, seguindo, assim, os passos de seu pai. Bandolionista, Domingo trabalhou como professor durante o dia e, nas noites, tocava nos Cafetíns e diversos salões de baile do centro da cidade. Sujeito querido entre os músicos de tango, Santa Cruz foi ajudado financeiramente pelos seus pares.

Um mês antes de sua morte, em 1931, sete das mais importantes orquestras da época, entre elas a de Canaro, Lomuto, De Caro e Donato, fizeram uma apresentação em uma emissora portenha, para angariar fundos de ajuda a Domingo, internado como indigente no hospital. Morreu sem poder aproveitar o dinheiro levantado. (FERNANDES, 2000, p.206)

Assim como Domingo Santa Cruz, Vicente Greco era manco, no entanto a origem do acidente foi diferente, atuava em um palco quando a estrutura que os sustentava caiu. Nascido e criado em um cortiço, filho de Bandolionista, estreou aos 18 anos, tocando em um trio de violão e violino. Em esporádicas vezes, tocava piano também.

Segundo Horacio Salas, Greco teve o seu primeiro bandoneon ainda criança, mas tal instrumento não lhe foi dado de presente. O autor afirma que um seresteiro que tinha dívidas com a justiça fora reconhecido pela polícia enquanto tocava o instrumento em um *conventillo*, resolveu que seria melhor fugir ao ser preso e deixou o artefato musical no ambiente em que destilava suas notas. Esse homem nunca mais voltou. Vicente aprendeu os seus primeiros acordes neste bandoneon.

O tempo passou, o menino cresceu e a paixão pelo tango em razão daquele abandonado bandoneon fez com que Vicente Greco fosse responsável e precursor da Orquestra Típica Criolla, que, em sua formação, contava com dois bandoniones, dois violinos, flauta, violão e/ou piano.

A paixão pelo Bandoneon também conquistou Lorenzo Arola, que, depois de adentrar ao universo tanguero, decidiu se chamar Eduardo Arolas. Nascido em Barracas, bairro de Buenos Aires, era filho de imigrantes franceses. Começou sua carreira como guitarrista nos *Cafetines*, conforme Salas (1989, p.71), Arolas, em 1906, tornou-se bandolionista, aprendeu a tocar o instrumento de ouvido. Foi compositor e arranjador. Sua desenvoltura musical chamou a atenção de seus pares, o que lhe rendeu o apelido de "O Tigre do Bandoneon" (SALAS, 1989, p.72) Sua técnica era peculiar e Eduardo conseguia encantar ao público a partir da "primazia dos fraseados oitavados da mão direita e as passagens tripartidas a duas mãos" (FERNANDES, 2000, p. 207)

Passou seus últimos anos em Paris, consoante Salas (1989, p.72), fabricaram um mito referente a sua morte. Disseram que Eduardo morrera pela mão de um assassino de aluguel por "roubar" a mulher de alguém. Mas, na realidade, o fato é que, em Setembro de 1924, o artista veio a óbito no Hospital Bichat de Paris acometido por uma Tuberculose.

Passemos para Agustin Bardi. Nascido em agosto de 1884, em Buenos Aires. Aos 13 anos, trabalhou na estrada de ferro e depois migrou para outras funções como serviço militar e, por fim, acabou trabalhando em uma empresa comercial da qual só se desligou após conseguir sua aposentadoria. Decidiu traçar esse plano para sua vida, pois nutria grandes preocupações pela estabilidade financeira. A música, sua verdadeira paixão, passou a ser sua "amante profissional", pois levava-a como uma função complementar ao seu posto mercantil.

"A música lhe vinha naturalmente, em vários instrumentos. Conta-se que bastou sentar-se ao piano de um prostíbulo da época para levantar dali pianista" (FERNANDES, 2000, p. 208), esta facilidade fez com que ele se destacasse no tango.

Foi multi - instrumentista, tocou violão, violino e piano, explorando de forma qualitativa as especificidades de cada instrumento, integrou o conjunto de Tano Genaro Spósito. E apesar de levar a música como segunda função profissional, dedicou-se apaixonadamente pelo tango.

Outro profissional apaixonado, talentoso e esforçado foi Ernesto Ponzio, que herdou de sua família o gosto musical, aprendeu com seu pai e seus tios o ofício de artista. No entanto, com a morte de seu pai, aos 14 anos, o rapaz se viu em uma situação financeira difícil. Fato comum a todos os viventes dos *arrabales* de Buenos Aires.

Assim, Ernesto Ponzio decidiu ir às ruas e cantinas tocando o seu violino e passando o chapéu após sua apresentação. Tal prática lhe rendeu o apelido de "Pibe", que pode ser traduzido como garoto, jovem e até moleque, dependendo do contexto. Mesmo após seu crescimento e amadurecimento, o apelido ainda o perseguia. Não se sabe se pela personalidade e/ou pelo contexto de sua vivência, Ponzio era um homem truculento

Sempre armado, disposto a brigar por qualquer motivo, diziam que ele de dia trabalhava como guarda -costas. Pegou uma primeira pena de dois anos, por causa de um tiroteio em que se envolveu. Depois voltou a ser preso várias vezes. A última, em 1924, foi mais grave: condenado a vinte anos, mais penas acessórias por tempo indeterminado por homicídio praticado em Rosário, teve sua pena comutada em 1928. (FERNANDES, 2000, p. 209)

Ernesto, após ser libertado do seu cárcere, voltou-se para o ofício de músico. formou um conjunto, tocava nas casas onde se era dançada e/ou solicitada a presença de músicos para que sonorizassem canções de tango. Algumas de suas composições, de acordo com Fernandes, foram obtidas a força subjugando seus pares.

Juan Maglio "Pacho" também teve sua história influenciada pelo seu pai que era bandoneonista, amor pelo instrumento que o artista herdou de seu progenitor. No entanto, o filho foi além das técnicas de seu antecessor, sendo, também, compositor e ensaísta.

Segundo Salas (1989, p.64), Pacho, quando criança, pegava escondido o instrumento musical do pai. Tal fato se repetiu diversas vezes, até que o seu genitor resolveu que seria interessante ensiná-lo a manusear o bandoneon. Após as primeiras aulas com o pai, Juan procurou Domingos Santa Cruz, do qual se tornou aluno fiel. O começo de sua carreira profissional foi tocando em cassinos, com trios, posteriormente, formou uma orquestra, e, conseqüentemente, vieram os discos.

Organizou sua primeira orquestra em 1912, compunha-se de quatro músicos, e, a contar desse feito, foi convidado para gravar na Colúmbia, produtora fonográfica da

época. Após a gravação seu grupo, transformou-se na típica Orquestra Criola. Nesse mesmo ano, estimulado pelo advento do sucesso, Juan Maglio debruçou-se em diversas composições autorais. sendo a primeira delas *El zurdo*.

Em 1920, organizou uma nova orquestra, nela, estava Anibal Troilo. Em 1929, após colecionar diversas experiências artísticas, Pacho decidiu ser diretor musical dos próximos trabalhos que ele formaria. Nessa época, em específico, um trio de Bandonions.

A poesia juntou-se da música, muitos poetas letraram músicas, dentre eles, está Pascual de Contursi. Nascido em Buenos Aires, o autor em questão sempre cultivou sua arte da poesia, participando como letrista em diversos tangos, como em *El flete*, *Don Esteban*, *La biblioteca*, dentre outros. Mas ficou mundialmente conhecido por *Mi Noche triste*, música de Samuel Castriota, que teve como interprete Carlos Gardel.

Gardel cantou o tango entre fins de março e princípio de abril de 1927, no teatro Empire. Com o sucesso, o próprio Gardel recomendou a seus amigos da área teatral que o tango fosse incluído numa cena da peça da época, *Os dentes do cão*. Com a música executada pela orquestra de Roberto Firpo, na voz da atriz Manolita Poli, logo em 20 de abril. Estreava a primeira das quatrocentas apresentações que a peça alcançou. Começava a carreira do tango-canção(...) Contursi inaugura a letra de tango com uma temática rufianesca . É claro que o sucesso de *Mi noche triste* haveria de levar Contursi a outras letras na mesma temática. Não somente Contursi se repetia, como seus imitadores se multiplicavam. Assim nasceriam muitos tangos nos próximos anos, que nada mais eram que a reiterada história da vida, dos amores e do abandono das *minas*, ambientadas no 'baixo mundo'. (FERNANDES, 2000, p. 210-211)

Além de letrista, Contursi era autor teatral e cantor amador. As letras desse autor traziam mensagem sobre a nostalgia, melancolia, frustrações de amor, ambição, jogos de poder, decadência e injustiça. Também foi teatrólogo, escreveu 15 peças, conforme a obra de Fernandes (2000, p. 211). Pascual foi ajudado por Gardel no final da vida. Encontrando-o numa praça de Paris, debilitado de suas faculdades mentais e discernimento cognitivo. Pascual, após a ajuda do cantor, voltou a Buenos Aires, sendo recebido por familiares e amigos, mas, conforme o tempo foi passando, sua racionalidade foi diminuindo, o que levou os familiares a interná-lo em um hospício, local onde veio a falecer.

Celedonio Esteban Flores, conhecido como "Cele", tinha por característica colocar em suas obras personagens e situações do ambiente *arrabalero* e *cabareteiro*, apontava também críticas sociais à cidade, mostrava a realidade e problemas de sua gente e, eventualmente, colocava em suas letras problemas pessoais.

Foi um cronista da realidade cotidiana, que misturava influências de Rubén Darío, de Carriego e Felipe Fernández, a uma temática moralista de abordagem conservadora. Jovem à época do advento do modernismo (nasceu em Buenos Aires em 1896), ao mesmo tempo que se abrigava sob as asas das novas tendências, escrevia versos alexandrinos em lunfardo, linguagem que usava habitualmente: "para escrever melhor, o faço em lunfardo", disse em um de seus poemas.(FERNANDES, 2000, 213)

A temática das letras de Celedonio Flores trazia o mesmo ambiente de outros letristas, o ambiente do Cabaré e do *arrabale*, no entanto ele se concentrava em outro tipo de contexto. Em sua poesia, a mocinha pobre, muitas vezes, nascida nos cortiços, prostituía-se em cabarés de luxo e passava a tomar dinheiro dos *Otários*. Após alcançar seus objetivos, iria viver entre os luxos. A maioria de suas letras colocavam o homem como vítima de um golpe aplicado pela mulher, no entanto, no tango *Comadre*, "Cele" afrontou a sua dinâmica e deu razão à mulher.

O autor tinha facilidade ao versar e descrever personagens tipificados e seus ambientes, e, nos seus versos, o lunfardo está presente e consistente. Buscava sempre impor a sua moral e ética recriminando as mulheres e os homens marginais ou de práticas marginais. Segundo Salas (1989, p. 108), o artista tinha proximidade com os setores marginais, e seu entendimento crítico da vida portenha fez com que ele desenvolvesse e contribuísse para o crescimento da poesia do tango. Os tangos de "Cele" ficaram proibidos de ser difundidos no período ditatorial argentino, já que tal regime entendeu que o lunfardo era agressivo e remetia a algo que, segundo este mesmo regime, não correspondia à identidade portenha.

Alfredo Le Pera mudou-se para Buenos Aires ainda criança, era paulistano. Foi parceiro de Carlos Gardel nos seus cinco últimos anos de vida. Formou-se como médico, mas não se encontrava em tal profissão, era encantado pelo teatro e pela música. Exerceu a função de jornalista, letrista de tangos, crítico de teatro, dramaturgo, tradutor de filmes, legendista e roteirista para a empresa *cinematográfica Artista Unidos*.

Encontrou-se com Gardel em Paris, num evento promovido pela Paramount Studios. Foi o principal letrista de Carlos Gardel no cinema. Sua letra mais popular é *El día que mi quieras*.

Depois de algumas películas, mais ou menos exitosas, Gardel estava filmando em Nice e Le Pera em Paris, escrevendo legendas de tradução para filmes franceses. Foi então que a Paramount, numa jogada magistral decide juntá-los: era nítido o potencial internacional de Gardel, mas antes era preciso que ele abandonasse o clima excessivamente portenho e se convertesse em um produto palatável para todos os países, não só mas principalmente de fala espanhola, sem regionalismos e lunfardismos. As canções de um artista

internacional têm de ter uma temática universal e não ficar restritas aos conflitos paroquiais do *arrabal*. (FERNANDES, 2000, p. 231)

Uma das características de suas letras eram os tons dramáticos que carregavam, visto que muitas eram feitas para compor alguma cena. O trabalho de Le Pera proporcionava ao cantor duas vertentes, contextualizar a música na cena ou interpretá-la como uma canção. Tanto numa situação ou em outra, as canções tinham autonomia. Poderiam existir apenas como fonografia. Outro fator importante referente ao trabalho de Le Pera é que conseguiu manter a identidade portenha em suas letras, mesmo abdicando de grande parte o imaginário referente ao universo tanguero. "Sua linguagem incluía palavras nitidamente portenhas, mas às vezes adquiria uma forma poeticamente depurada, algo que talvez os conservadores não apreciassem." (FERNANDES, 2000, p. 234)

Assumidamente boêmio, Le Pera trocava a noite pelo dia, colecionou histórias em sua vida noturna, e foi uma dessas que o inspirou a fazer seu primeiro roteiro de filme. Segundo Fernandes, o grande amor de Alfredo, foi Aida Martínez. Ela mantinha o corpo delgado devido ao balé clássico. Eles viveram um caso de amor em Paris e depois em Londres. Para o desespero de Le Pera a moça adoeceu, e na ânsia de curar sua amada ele levou-a para a Suíça, mas seus esforços não foram suficientes para manter a moça entre os vivos.

Este fato marcou a vida de Alfredo, a dor de sua perda se transformou em um roteiro cinematográfico, *El día que me quieras*. Película que contava com a interpretação de Carlos Gardel. Neste filme, o Zorzal interpreta a música que intitula a fita. No filme, também é cantando o tango *Sus ojos se cerraron* que pode ser interpretado como uma referência direta a Aida.

Por fim, o autor veio a falecer em 1935, juntamente com o amigo Carlos Gardel, em um acidente de avião em Medellín.

Trataremos do trabalho de Enrique Santos Discépolo. O autor Fernandes faz uma definição poética e sintética sobre o autor.

Sintético, dono de uma narração dramática e cortante, o tango tem em Discépolo o seu cavaleiro andante, em luta contra moinhos de vento. Escreveu 27 tangos, ora sozinho, ora em parceria, sempre trilhando um caminho próprio que não o filiou a correntes ou grupos, (...) Começou a compor na década de 1920, radiografou a decadente sociedade dos anos 1930. (FERNANDES, 2000, p. 236)

Enrique Santos Discépolo foi ator, dramaturgo, poeta, escritor e compositor. Começou sua carreira artística no palco do teatro Apolo, no qual encenou peça de sua

autoria intitulada como Los Duendes. Sobre a temática recorrente nas letras de Discépolo, Fernandes nos traz um apontamento interessante.

Mas o que faz de Discépolo uma figura única no tango é a sua temática de preocupação social, sua filosofia pessimista, sua linguagem precisa e enxuta e sua militância política. Ele se traveste do moralista indignado com o que vê na sociedade: falsidade, falta de escrúpulos, injustiças, falsos valores. E investe contra o mundo deformado que o cerca, contra as indiferenças do mundo para com a dor dos semelhantes, contra o castigos dos bons e a valorização dos maus. Discépolo imprimiu ao tango a quintessência do ceticismo, da desesperança, da reflexão metafísica do pessimismo. (FERNANDES, 2000, p. 237)

Os personagens presentes na obra, geralmente, são predestinados a fazer o que é ético, entretanto, devido às condições sociais, eles acabam se corrompendo. São tipos arruinados, excluídos e esquecidos sociais, têm como perseguidor a sociedade em si, e tal condição os leva às suas atitudes. Tal figuração nos personagens de Discépolo acontece em decorrência de suas aspirações e da proximidade com o movimento anarquista.

No entanto, em 1951, o autor aderiu ao peronismo, ajudando a reformular um programa de rádio intitulado "penso e digo o que penso". Neste programa, Enrique Santos Discépolo criou um personagem que dialogava numa linguagem coloquial e dinâmica. Tal personagem atendia pelo nome de "Mordisquito".

Perón, após eleito, afirmou: "Graças ao voto das mulheres e a Mordisquito, ganhamos as eleições de 1951" (FERNANDES, 2000, p.241). Após uma busca pela internet, descobrimos no Youtube<sup>14</sup> os áudios referentes à radiodifusão efetuada por Discépolo. No site todootango.com, encontra-se uma crônica feita por Ricardo García Blaya, que também trata do assunto. Intitula-se "Mordisquito. Discépolo y el peronismo." Neste texto, encontra-se, transcrito, o último programa de rádio antes da eleição de Perón.

Essa posição de Discépolo acarretou-lhe uma aversão de seus pares, pois acreditavam que a ideologia do autor era vazia e que estava equivocado em apoiar o general.

Assim como Discépolo, o artista Cátulo Castillo também teve contato com o anarquismo, pois nasceu filho de um artista que também era anarquista. José Gonzales Castillo era um anarquista convicto e, provavelmente, o maior influenciador do filho.

---

<sup>14</sup>Site de compartilhamento de vídeos enviados pelos usuários através da internet.

Quando Cátulo nasceu, seu pai José queria que o nome dele fosse Descanso Dominical, no entanto, devido ao absurdo que soava em seus ouvidos, o funcionário do registro rejeitou veemente o pedido de José.

Um amigo do ativista, acompanhando o desfecho da situação em questão, interveio sugerindo que o nome de Cátulo fosse uma homenagem a dois poetas latinos, eis então que nasce no registro social Ovídio Cátulo González Castillo.

As excentricidades de seu pai não pararam no registro. No mesmo dia, Cátulo, ainda criança de colo, lutava contra uma pneumonia, mas seu pai achou que deveria ser batizado pela natureza e o levou ao pátio da casa, para que o menino recebesse uma torrente de água advinda de uma chuva forte. Naquele momento, com esse gesto, Castillo batizara seu filho, e nutria crenças que a chuva forte iria trazer sorte ao rebento.

José foi um homem que causou incômodo às autoridades com suas obras teatrais, que tinham apelos sociais com ideologias anárquicas e que criticavam o sistema social contemporâneo. Eis algumas obras teatrais de José: *El grilete*, *El mayor prejuicio*, *Los invertidos*, *La telaraña*, *Acquaforte*, *Los rebeldes*, *Sainete del Tango*, *bueyes no hay cornadas*, *El retrado del pibe* e *La Serenata*.

Cátulo Castillo foi uma pessoa querida entre seus pares, um ativista como seu pai, compôs diversos tangos juntamente com o ele, como letrista. Frequentador do Dandy Bar, na rua Corrientes, encontrou com diversos artistas já consagrados no mercado.

Enrique Cadícamo nutria simpatia por Cátulo, na obra de Fernandes, encontramos um ode ao autor, eis como eles o descrevem.

Uma figura humana marcante. Como artista, poeta notável; como ser humano, uma pessoa boa e sensível; como intelectual, uma figura de primeira linha; como amigo, alguém fiel e solidário; como cidadão, um ativista político e coerente, homem de iniciativa e trabalhador incansável. Coração bondoso, cheio de amor humano, temperamento simples, amigo dos animais (cachorros, ele criava, ao mesmo tempo, mais de sessenta). (...) Cadícamo se lembra de Cátulo Castillo carinhosamente: "Tão extraordinário como seu poder físico era sua estrutura mental. Sua bondade era comparável a sua força. O saber intelectual de Cátulo representava o músico-poeta como um jogral do subúrbio portenho e do asfalto, da periferia e do centro, dos botequins e do salão, da prosódia culta e da fala da periferia. (FERNANDES, 2000, p. 245-246)

Cátulo formou uma orquestra e viajou para a Europa, depois de sua turnê, retornou a Buenos Aires. Recolheu-se em uma casa distante, dedicou-se à leitura e à poesia. Neste ambiente, cultivou o seu ativismo com relação aos animais, utilizando-se

de sua morada como abrigo a vários deles, que antes perambulavam abandonados pelas ruas. Morreu de um infarto fulminante.

Homero Manzi também fez parte da história de Cátulo, pois foi por meio dele que figurou no universo do tango portenho. Manzi escrevera uma de suas letras em um concurso de uma revista em Buenos Aires. Um dos jurados, ao ler tal poesia, encantou-se, então, convenceu o poeta que seria melhor afastar-se do concurso. E procurou Cátulo Castillo, e assim nasceu *Viejo ciego*.

Homero militava em favor de Hipólito Yrigoyen<sup>15</sup>, e tal posicionamento rendeu-lhe a expulsão da faculdade de direito de Buenos Aires. Manzi foi jornalista, teatrólogo e argumentista de cinema.

Manzi manteve-se sempre e acima de tudo, um poeta. Ele foi o primeiro a converter as palavras do tango em poesia, ao retratar as imagens nostálgicas do bairro. Nisto ele seguiu os passos do poeta Evaristo Carriego, que ele cito no tango *El último organito*, e que foi o descobridor do bairro como tema poético, as paisagens, os arquétipos, os personagens anônimos. O impacto que a cidade produziu no garoto de interior quando chegou à cidade grande, permaneceu para sempre no artista. Foi mesmo o símbolo da renovação do tango na década de 1940 e o primeiro a usar de novos recursos da poesia literária nas canções, principalmente em suas metáforas enumerativas. Sua obra traz inegável influência de Rubén Darío e de García Lorca. Alguns dos muitos estudiosos da obra de Manzi, surgidos a partir da década de 1960, quando teve seu valor reconhecido, afirmam que a poesia de Manzi é uma síntese na qual cruzam Baudelaire e Carriego, Betinoti e os simbolistas, Lorca e o folclore, os ultraístas e a literatura do tango. A temática de Manzi passa também pela perda do amor, pela preocupação metafísica com o passar do tempo, pela decadência humana, pelos tipos sociais marginalizados. (FERNANDES, 2000, p. 248-250)

Ao abordar as temáticas de cunho social em suas letras, novamente, Homero passou a ser perseguido, acabou ficando sozinho, pois seus pares não desejava manter-lhe contato. Acabou morrendo num hospital psiquiátrico, pois acreditavam que o autor estava louco, no entanto, antes de morrer, compôs o tango *Discepolín*.

Após entrarmos em contato com a literatura referente na bibliografia, constatamos que Carlos Gardel foi o artista que cantou, encenou e vivenciou o tango ao redor do mundo. Sendo responsável também pelo conhecimento global dessa arte. Gardel alcançou tal visibilidade mundial, pois foi adotado pela indústria cultural, que viu, no artista, a possibilidade de lucros.

Nascido em 1890, o cantor já começara sua vida polemizada, pois, até hoje, não se sabe ao certo em que parte do mundo ele nasceu, especula-se que poderia ser no

---

<sup>15</sup> Presidente da República da Argentina por duas vezes (1916-1922 e 1928-1930), integrante da UCR (União Cívica Radical), era dotado de políticas populares e libertárias, possuía grande apoio populacional, porém deparava-se com a resistência dos conservadores, que ainda se apresentavam como maioria no cenário político datado.

Uruguai, Argentina ou na França. Em 1911, o Cantor em questão conheceria José Razzano, um outro interprete de canções de tango. Gardel, antes desse contato, já havia gravado algumas Árias de ópera e, por isso, despontava em alguns lugares como Abasto, Palermo e Balvanera. Alguns diziam que tais encontros poderiam gerar uma rivalidade entre os dois cantores, no entanto, como atesta Grunewald:

Houve retribuição de visitas entre os dois e parece que a rivalidade sequer deu sinal de vida. Pelo contrário, decorridos alguns meses estavam combinando de atuar em dupla. Logo a seguir, entram em cena no próprio Abasto. Depois, em outros locais e recintos. Em 1912, é inobjtável que já estavam engajados profissionalmente para recitais ou espetáculos pelo interior. Mas ainda: atuariam juntos com Francisco Martino e Saul Salinas, Ambos também cantores, guitarristas e compositores. (GRUNEWALD, 1994, p. 50)

No mesmo ano o grupo, fechou um contrato com a gravadora Colúmbia de Buenos Aires. As apresentações aumentaram em número, porém o faturamento continuava baixo, ao final de 1913, e de todos os envolvidos no projeto, sobraram somente Razzano e Gardel, que formaram a dupla conhecida popularmente como El Morocho y El Oriental.

A dupla continuava a se apresentar, enfrentando a dificuldade comum aos artistas de esforço e talento que, muitas vezes, não conseguem adentrar os círculos sociais que patrocinam a cultura, porém a sorte da dupla iria muda, assim que fossem convidados por dom Pancho Taurel, para tocar no estabelecimento de Madame Jeanne. Em 1915, Gardel e Razzano vão a Montevideú e fazem uma turnê com bastante aceitação do público.

O jornal El Día, em 2 de julho, explicava objetivamente os fatores do êxito: a evidente habilidade no uso do acompanhamento das guitarras, a entonação precisa, a limpidez da emissão vocal, a intensidade expressiva em alguns detalhes de dicção e até o contraste entre uma voz tão cheia de matices para a expressão (Gardel) e outra absolutamente neutra (Razzano), feita para dar unicamente a linha melódica. (GRUNEWALD, 1999, p. 51)

Após esse sucesso em Montevideú, os dois embarcaram no navio Infanta Isabel. E então chegam ao Brasil, no caso, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. Em 12 de novembro do mesmo ano:

A Companhia Tradicionalista Argentina, tendo a à frente Elias Alippi e José González Castillo, faz sua estréia no Teatro Esmeralda. O repertório é dominado por músicas folclóricas, além de *sketches* comandados por *gauchos* legendários. A parte final estava entregue a Gardel e Razzano. Mas há também um conjunto de vinte guitarristas que aborda os principais temas musicais, e entre eles estão Horacio Pettorossi e José Ricardo. Este último, em especial, chama a atenção de Gardel, pela sua criatividade e competência.

Faz-se a amizade e, pouco tempo depois, o *moreno* Ricaro é o novo guitarrista da dupla. (GRUNEWALD, 1999, p. 51-52)

Após esse contato, na madrugada do dia 11 de dezembro, Gardel encontrava-se com Allipi e Carlos Morganti no Palais de Glacé, um estabelecimento de tango. Allipi confronta-se com um frequentador do estabelecimento, a chifrinada é rapidamente apartada por Gardel, com a ajuda de um policial presente. Diante de tal confusão, os três amigos partem em um carro rumo a Palermo. No entanto, o rapaz insatisfeito os segue e consegue alcançá-los. A briga recomeça, e como é cultural do tango não fugir de uma desavença, o cantor é baleado no lado esquerdo do tórax, a bala perfura o pulmão e ali se aloja. Já no hospital, Carlos Gardel recupera-se rapidamente, e a decisão médica, diante de seu quadro clínico, foi não extrair a bala. Recuperou-se plenamente no ano de 1916.

Em 1917, começara sua arrancada rumo ao sucesso e ao nome que lhe faz jus até os dias atuais. Lembremos que vários artistas de tango contribuíram, mas nem todos tiveram a mesma sorte e visibilidade conseguida por Gardel. O fato de ser um expoente do tango não o qualifica como melhor ou pior que os demais, apenas mais conhecido. Nesse ano, a dupla assinaria contrato com a gravadora Odeon. Gardel gravaria um filme chamado de Flor de Durazno, rodado em Buenos Aires e Córdoba.

Um outro fator de suma importância, no ano de 1917, na vida de Carlos Gardel, foi sua interpretação de *Mi Noche Triste*, música de Samuel Castriota com letra de Pascual Contursi, no teatro Empire. Diversas aparições, a datar desse momento, começaram a surgir na carreira dos dois. Em 1921, Guilherme Desiderio Barbieri, guitarrista, introduz-se no grupo de Gardel e Razzano, *Zorro gris* é o tango que assinala seu ingresso. Posteriormente, viria a ser conhecido como compositor.

Em 1923, a dupla excursiona pela Europa, retornaram em 1924. Após esse ano, a participação de Razzano passara a ser mais escassa, pois este perdia sua voz gradativamente, devido a problemas na garganta.

No ano seguinte - 1925 -, enquanto Gardel grava 84 discos, a dupla grava somente nove. Então, em 30 de setembro, no Hotel Colón, de Rafaela, onde eles se apresentaram, Gardel teria dito: "Veja, José, você tem que se dar conta de que não pode mais continuar cantando. Mas não se preocupe porque você vai continuar ganhando o mesmo que eu, porque vamos dividir por dois o que eu receber. Você se encarregará de conseguir trabalho e administrar as coisas". E, assim, em 16 de Outubro, ele passou uma procuração a Razzano para administrar todos os seus bens. Em 17 de outubro, junto com José Ricardo, Gardel parte para a Espanha. Pela primeira vez, como solista. Em

Barcelona, inicia também a série de gravações feitas na Europa - já então através do sistema elétrico. Iniciavam-se, em paralelo, os dez anos de glória e fama que lhe legaram uma espécie de imortalidade popularmente santificada. (GRUNEWALD, 1999, p. 54)

No fim de 1925, Gardel já era um artista, em boa parte, realizado, visto que uma realização plena em qualquer área do conhecimento é muito difícil de ser alcançada. No caso de Carlos, impulsionado pela indústria cultural, ficou conhecido e admirado na Europa. Realizou 22 gravações pelo sistema elétrico em Barcelona e, em 23 de março de 1926, regressara a Buenos Aires, onde continuara a gravar com a Odeon.

No ano de 1927, gravou 90 obras e fez excursões por Montevidéu e algumas cidades portenhas. Em Outubro desse mesmo ano, voltava à Europa acompanhado dos guitarristas José Ricardo e Guillermo Barbieri. Gardel permaneceu na Europa até junho de 1928. Nesse tempo, no velho continente, Carlos atuou em Paris durante 3 meses. Ao voltar ao solo portenho, contratou um terceiro guitarrista, José María Aguilar, que estreou acompanhando o tango *Chorra*. O tempo na Argentina foi curto, visto que, em setembro do mesmo ano, o Zorzal, como era chamado, voltou a Europa.

Gardel faleceu num acidente de avião na cidade de Medellín na Colômbia. Carlos foi responsável por interpretar diversos tangos, e inaugurou, juntamente com Razzani, a época dos tangos-canção. Carlos atuava principalmente como interprete, não encontramos, dentro da bibliografia estudada, nenhum tango composto por ele.

Os autores do tango engajaram-se na política, ou nasceram meio a um sistema que os excluía, fizeram da música o seu legado para o tango e para a sociedade portenha. Ao trazerem à tona diversas questões sociais, fizeram da arte um instrumento de entendimento popular, e cantaram para esse povo sobre suas realidades individuais e coletivas.

As pessoas apresentadas neste tópico foram responsáveis pela divulgação do tango como música e poesia, suas obras influenciaram diretamente a dança. Pois foi por meio de muitas composições e canções que aumentou o número de adeptos ao tango. Suas responsabilidades se estendem à imortalização de personagens tipos que vimos no tópico anterior. Utilizaram-se da realidade e da fantasia, e contando de forma lunfarnesca ambientaram personagens em lugares já conhecidos dos compositores, contaram histórias, muitas delas expressadas nos salões por quem dançava.

## 1.5 Lunfardo.

O lunfardo, inicialmente, foi uma linguagem específica dos habitantes das periferias de Buenos Aires na Argentina. Era um sistema de comunicação falado e escrito, que sobre-guardava os bandidos de serem rapidamente pegos pela polícia, utilizavam-se de gírias e nomes específicos sobre pessoas e objetos, somente os viventes desse ambiente dominavam tal linguagem. Essa maneira de se comunicar foi absorvida pelos letristas de tango.

Estes, por sua via, passaram a poetizar e contextualizar essa maneira de comunicação em suas obras, e rapidamente os portenhos se familiarizaram com elas e estas passaram a compor na ideia de identidade Argentina.

O lunfardo, aquém o castelhano e para além do espanhol, singulariza seus usuários, os detentores de um tipo de fraternidade extra-oficial, forjada pela inclusão num código privativo e único no mundo. Grande parte da população do país se reconhece pelas locuções que, de tão familiares, parecem eternas, embora os neologismos acrescentem novas falações, incorporadas no repertório sem demora. Assim, a comunicação permite a comunhão e, pela cumplicidade entre os interlocutores, sedimenta-se uma consigna de autenticidade. (CESAROTTO, 2003, p. 85-86)

O autor denota, por meio de sua citação, que os indivíduos, através dos tempos, naturalmente, modificam suas formas de comunicações, verbais e gestuais. O povo começa a se reconhecer nas construções locais de códigos e signos. Essas convenções linguísticas acentuam os regionalismos e as formas como se encaixam em diversos contextos no qual o indivíduo se insere. O lunfardo carrega em si uma característica peculiar, as palavras, neste caso, aparecem invertidas, Tango em lunfardo é conhecido como Gotan. Esse é um dos muitos exemplos presentes nessa metalinguagem portenha.

Em sua obra, Tango Malandro, Oscar Angel Cesarotto (2003) levanta a questão da aceitação do Lunfardo como linguagem ou metalinguagem portenha, segundo ele, todas as pessoas que estivessem em um coletivo desenvolveriam formas exclusivas de comunicação verbal. Normalmente, essa nova linguagem, difere-se da então convencionada como "oficial".

Caso esse coletivo comece a exercer influência sobre os demais, a aceitação desse novo dialeto pelo povo se torna mais provável. Ao observarmos o tango, veremos que tal anuência ocorreu por meio da poesia inserida nas músicas.

Esse linguajar, ao ser absorvido por uma parcela além do coletivo criador, sofre mutações, e no caso de absorvido por uma população, Cesarotto diz que tal código passa por um processo "civilizatório".

Desde os primórdios, tudo foi filtrado pelo prisma da transgressão. Inadmissível, o rumor dos desclassificados só poderia ser desprezado pelas normas do bem-falar, na pretensão do comportamento correto daquela sociedade regrada e estratificada. (CESAROTTO, 2003, p. 86-87)

Assim configurava-se na sociedade Argentina o surgimento do Lunfardo, regrada e estratificada. Foi por intermédio do tango que o lunfardo ganhou as diversas castas da sociedade e, por fim, passou a ser uma segunda língua de muitos dos argentinos.

Muitos dos letristas de tango foram criados entre os lunfardistas, outros, porém, absorveram tal cultura pelo do convívio voluntário nos locais considerados marginais pela época. Essa expressão, segundo Cesarotto, até ser consolidado passou por três séries. Na primeira e segunda série, como divide o autor, o Lunfardo é desenvolvido por um coletivo de ladrões, prostitutas, proxenetas e bandidos no geral. Foi se reconfigurando a partir da entrada das vozes de forasteiros nesse coletivo. Alçou todas as classes sociais, o que fez com que fosse difundido. Passando a ser considerado um produto cultural portenho.

Já na terceira série, Cesarotto aponta uma evolução lunfardesca sob a ótica militante do linguajar.

Terceira série: A. A distância entre o castelhano - o idioma dos argentinos - e o espanhol - a língua materna da metrópole - ficou exacerbada pela intrusão do lunfardo, corrompendo suas raízes e produzindo frutos bastardos. B. Em todos os casos, no contraponto com a língua oficial, o lunfardo sempre foi uma modalidade social de resistência, habilmente subversivo na inobservância das regras do vernáculo, e na impertinência processual e cerimonial. C. Portanto, a *lunfardía* seria desafiadora da ordem, tanto lingüística quanto política, quando introduz um elemento de inconformidade, sob a forma de uma desobediência civil. D. Daí que a eficácia do *lunfardo* opere por antagonismo, na oposição entre a fala bem comportada, veículo dos valores e das normas consagradas, e seu estilo marginal e contestador. (CESAROTTO, 2003, p. 89-90)

Transgredir foi uma dos objetivos do tango, fosse na dança, na música, na poesia que se apropriou do Lunfardo. Os poetas aproveitaram-se das características do dialeto e o impacto que sua pronúncia causava nas pessoas para fazer com que suas letras fossem ouvidas, difundidas e polemizadas.

## 1.6 Temáticas das letras de tango.

O tango é uma arte de diversas temáticas. Utilizou-se do Lunfardo como instrumento de comunicação, criou imagens e imaginários com suas canções, atravessou os oceanos e as apropriações da indústria cultural. E segundo o autor Fernandes (2000, p. 118), apresenta-nos nove linhas de pensamento: Campestre, Arrabalera, Cabaretera/boêmia, Crítica Política e Social, Urbana, Humorística, Tanguera, Sentimental e Maternal.

O *Tango Campestre* é uma música de temática rural, muitas vezes, voltada para a realidade do Gaúcho portenho. Enaltecia, em suas letras, o conflito do Gaúcho que se encontrava preso no mundo urbano. Tal mudança provocava sofrimento ao sertanejo, pois se encontrava diante de mudanças de hábitos, quicá de identidade, visto que, no campo, o personagem das canções cultivava o ócio, trabalhava quando era necessário, passeava em seu cavalo pelos pampas e seguia os horários da natureza e de seus instintos. Ao se ver na cidade, esse mesmo sertanejo era submetido a horários fixos, submetia-se a serviços que lhe eram desagradáveis, sentia-se um estrangeiro em seu próprio país. Diante de tal realidade, o saudosismo tomava conta de seu íntimo que se vislumbrava voltando ao seu pampa.

O *Tango Arrabalero* traz a temática do cortiço, e dos diversos signos que existem neste local. Nesse estilo, incluem-se os amores juvenis, a *Pebeta*, que, devido a sua pobreza, decide prostituir-se; o pátio e as vivências que o preencheram; os bandoneons que tocam pelas ruas; os cachorros que uivam para a lua, as noites frias, o cais do porto, as janelas e as sacadas das amadas. Essa temática considera os personagens anteriormente citados como os *Taitas*, *Compadres* e *Compadritos*.

O *Tango Cabaretero e Boêmio* procura acentuar e explicitar o universo do Cabaré. As letras, em seu conteúdo, relatam o convívio do cabaré, as relações entre *Chinas*, *Mishês*, *Bacán*, *Cafishio* e *Otários*. Muitas vezes, o homem assume o papel de dono de uma ou várias mulheres, ou, então, assume o papel de *Otário*. "Neste quadro se inclui também o boêmio inveterado e o orgulhoso muchacho da patota, as rodas boêmias, as noites de orgia sem fim." (FERNANDES, 2000, p. 121)

É interessante ressaltar, neste momento, que a mulher, assim como em vários outras temáticas do tango, é descrita como algoz dos homens, isso aconteceu em decorrência da cultura machista que determina o contexto portenho daquela época.

Por meio do lamento e insatisfação das classes proletárias, *arrabaleras* e miseráveis, surge a temática do *Tango Social e a Sátira política*. Suas letras são carregadas das querelas dos trabalhadores explorados e oprimidos, atravessam a problemática das crianças e sua falta de condição. É negada a elas o alimento, a higiene e a inocência. As crianças tinham que, muito cedo, se tornarem adultos e trabalharem para ajudar no sustento, era lhes negado que a magia natural da brincadeira infantil fluísse nelas devido à carga social advinda do sistema a que sua família estava submetida. Existiram Tango relacionados a essa temática que foram proibidos nos governos ditatoriais argentino. Carregam uma tristeza reflexiva, de caráter pessimista e/ou realista, revelam um sistema falho e sem qualquer esperança de solução.

A descrição e ode a Buenos Aires firmaram-se como temática tanguística, os autores adotaram a cidade como sua casa e resolveram, mediante a poesia que lhe era intrínseca, escrever sobre os espaços que habitavam. Esses tangos ficaram classificados como *Tangos Urbanos*.

Por sua vez, o humor está presente em qualquer comunidade que cria e ridiculariza os seus contextos, regras e convenções sociais. *O Tango Humorístico* não fugiu à regra, sendo parte dos primórdios, era composto, habitualmente, por *payadores*, muitas vezes suas letras eram carregadas com insultos e pornografias.

*O Tango fala de si mesmo*, o título dessa temática é explicativo, no entanto esse conteúdo não é apenas uma ode, uma apologia e/ou autopromoção, mas a descrição e absorção de um universo que está para além da música. Nesses tangos, são descritas as poesias das danças, é feito um resgate as raízes, fazendo com que estas não se percam totalmente, após a interferência da indústria fonográfica. Falam sobre os cafés e seus habitantes tangueros que, neste espaço, fizeram o tango nascer em movimento, notas e palavras, alguns são biográficos citando e/ou contando um pouco de vida de alguns autores e sujeitos presentes na evolução do ritmo.

*O Tango Canção* ou *Sentimental* apresenta-se como uma vertente pós indústria fonográfica. Por mais que a mulher, nesse momento, passe a ser a protagonista, ainda

assim, sua imagem é distorcida. Este é uma vertente que alimenta a relação de amor e ódio entre homens e mulheres. Nesta temática, a mulher assume, segundo os letristas que fizeram parte desse movimento, o papel de algoz. Ela aparece como vingadora, astuta, maquiavélica e ardilosa. Nesses tangos, não importa a função profissional e social delas, sempre são vistas pelos homens como *Minas*.

O que nos leva a pensar, será que os autores da letras de tango dessa temática nutriam respeito pelas mulheres? Sim, os homens nutriam respeito apenas pelas suas mães. Então, entre o *Tango canção sentimental* e o *Tango Maternal*, existiu essa dicotomia. No primeiro, qualquer mulher que se possa relacionar amorosamente é uma personificação maléfica e necessária, já na segunda corrente, a relação entre mãe e filho beira o complexo de Édipo, no qual, a mãe do protagonista ocupa um lugar em um pedestal sendo elevada por ele à condição de santa católica.

Dentre as mulheres existentes na Argentina, existiu e existem diversas formas de caráter e posturas ante a sociedade e os homens. A mulher Argentina, nessa época, se mostrou forte, muitas vezes, mãe solteira que saía à busca de trabalho, e esse trabalho nem sempre era a prostituição. No entanto, também, existiram as vigaristas e golpistas que tiravam dinheiro do nosso já conhecido *Otário*. Fernandes traz uma reflexão interessante sobre como o homem se enxerga nesse cenário.

O homem descreve a si mesmo em dezenas de tangos como bom, generoso, compreensivo, heroico, nobre de sentimentos, dedicado, fiel, amoroso, carinhoso, trabalhador, honesto, leal, bom pai, filho extremado, sincero, confiável, amigo de seus amigos, de bons princípios, macho e pronto para responder à altura qualquer injúria. (...) O homem nunca erra e raramente se equivoca. Se pratica uma ação má, é porque foi induzido pela mulher, qual Adão no paraíso. (...) O negativo da foto que o homem faz da mulher é um retrato também cruel dele próprio. O homem não age, só reage à conduta feminina, potencialmente perigosa. E, se ele não consegue estabelecer ou manter uma relação sadia, decorre daí sua deficiência de se impor como pessoa humana, sua incapacidade em compreender a mulher, sua infantilidade em transferir para ela a culpa de seus males. Ora brutal explorador da mulher, ora corno assumido e até satisfeito, ora bêbado e socialmente marginalizado, ora apaixonado até a loucura, ora submisso e negociando a própria humilhação, ora agente de sua autodestruição, com todos os traços de irresponsabilidade, vaidade e jactância, convencimento, egoísmo e fatuidade. (FERNANDES, 2000, p. 126)

Chegamos ao conhecimento do Tango Canção ou Tango Sentimental. Este é o momento em que o tango se torna, em certas partes, canastrão. Visto que ele determina o bem e o mal sem qualquer variável de pensamento ou análise de contextos. Esse tango-canção foi apropriado pela indústria cultura, e suas pautas e temáticas passaram a

povoar as letras e poesias dessa arte. Foi então que este tango dividiu-se em 25 vertentes temáticas.

É o momento em que mais se fala das relações amorosas no tango. Mas o amor aqui neste contexto é um amor dolorido, em algum momento da poesia, alguém vai sofrer por ele. Já na primeira vertente, temos a narração daquele amor que não deu certo, mas em que o protagonista da canção sonha em voltar com sua amada. Nessa vertente, o sentimento se desfaz por obra destino e não pela incompatibilidade das pessoas em conviverem. Questões financeiras norteiam a decisão da mulher, que se vê atada numa vida sem perspectiva de crescimento econômico e decide buscar seu sustento longe daquela pessoa que inicialmente amou.

A primeira vertente foi o motivo para a construção da segunda, na qual o homem se vê como vítima do fracasso e de conservar a mulher amada, essa vertente é um apelo daquele que foi abandonado para que sua amada retorne para os seus braços, mas suas súplicas não são ouvidas. Os versos referentes a essa vertente tendem a falar das submissões do homem para com a mulher e este se utiliza de chantagem emocional para tentar convencê-la de ficar com ele.

Os poetas da terceira vertente conheciam a fundo a insegurança e a desmedida paixão que envolve o coração de um homem quando ama uma mulher. Mas na terceira vertente esses dois sentimentos tomaram proporções imensuráveis e os poetas nos retratam homens neuróticos e pré-ocupados em manter sua amada. O amor torna-se sufocante, o que causa a partida da mulher. No entanto, mais neurótico que homens da terceira vertente, encontram-se os homens da quarta. Seres que vivem intensamente um amor platônico. Este homens até buscam abrigo distante de suas amadas, mas a imagem dela preenche por completo o ser deles. As lágrimas, muitas vezes, são o consolo desse platônico amante.

O orgulho é visto como uma qualidade em solo portenho, portanto, a quinta vertente é um recado para o homem da quarta. Na quinta vertente, o sofrimento deve ser engolido para que sobressaia a altivez. Este deve ser mantido com ares sacros e qualquer manifestação sentimental pode ser visto como fraqueza. No entanto, ao se recolher esse homem, que um dia perdeu sua amada ou nunca a teve, encontra-se frente seu ser e ao seu desespero. Diante de uma irreversível perda ou uma conquista que

nunca acontecerá, ele pragueja a Deus e, por fim, tira aquilo que já não lhe parece precioso, a vida. Esse homem desesperado é o reflexo da sexta vertente.

Existem viagens que, não raro, só tem a passagem de ida. Na sétima vertente, deparamo-nos com o anseio intermitente do homem de voltar para sua mulher, mãe e/ou local de origem, mas este regresso lhe é negado. Então, cabe a ele aprender a conviver com esse anseio. Mas, como foi dito antes, o orgulho é parte do povo de Buenos Aires e aceitar qualquer derrota seria o atestado de fraqueza. A oitava vertente mostra um homem com aparente "espírito esportivo", mas, na verdade, revela um ser vingativo, disposto a prejudicar quem tirou aquilo ou alguém que ama. Vingança é a palavra-chave nesta vertente.

A nona e a décima primeira vertente são complementares nessas canções os protagonistas assumem que erraram e que o rompimento de seu relacionamento foi sua culpa. Mas a diferença entre as duas é que, na nona, o amante decide seguir em frente e deixar para trás a relação. Enquanto, na décima primeira, o homem ainda vive o passado da relação, percebendo que amava a mulher, mas agora já é tarde, afinal, ela se foi.

Seria possível o homem amar verdadeiramente a mulher no tango? Essa resposta pode ser obtida ao chegarmos na décima segunda vertente, pois, neste período, o protagonista decide deixar sua mulher ir, e essa atitude é movida pelo amor, pois seus hábitos boêmios a magoavam, mas boêmio era a única coisa que sabia ser. Assim, no seu entendimento é melhor que os dois vivam felizes sozinhos do que compartilharem a infelicidade de estar juntos.

Diferente do protagonista anterior, o homem, na décima terceira vertente, é um ser cegamente apaixonado. Rendido incondicionalmente a sua amada, aceitando que ela faça com ele o que bem entender. E para satisfazê-la, ele se submete a qualquer coisa que estiver ao seu alcance. O homem dessas poesias é vulgarmente chamado de "Corno Manso".

Tão doente quanto o protagonista da décima terceira vertente, está o homem da décima quarta. O medo da traição cria no protagonista uma perturbação incessante que deságua num ciúme doentio. Tomado desse sentimento, o homem entra em conflito físico com quem se aproxima de sua amada, e quando ela não o quer mais, ele continua acompanhando sua vida de perto.

Enquanto alguns homens são extremamente ciumentos, outros são mais confiantes. No entanto essa segurança ou ingenuidade pode render-lhe o título de *Otário*. E esse personagem é o protagonista nos versos da décima quinta vertente. A *China(s)/Mina(s)* ardilosa(s) promete ao protagonista amor, paixão e fidelidade, mas isso só acontece enquanto o homem paga suas contas e despesas, após ele entrar em ruínas ela(s) o deixa.

Acordar com a sensação de sufocamento, estar sempre tenso, ser controlado em todas as suas atitudes, descreve o tipo de relacionamento que o homem sofre na décima sexta vertente. Mas o que acontece até o final da canção é que ele, diante dessa situação, resolve agir e, após tomar a decisão de se afastar de sua algoz, ele goza da sensação de alívio e liberdade.

Amor é um tema amplamente discutido na arte, na filosofia, na religião, na psicologia e também no tango. É um sentimento inerente ao ser humano. Geralmente, é visto como algo bom, algo que nos faz bem. Mas, e quando o amor nos provoca sofrimento? Encontramos o protagonista da décima sétima vertente. Uma pessoa reflexiva sobre sua realidade amorosa. Fernandes apresenta uma definição sobre esse homem.

*Não creio em mais nada. O mundo é mau. A descrença nos valores sociais, morais e filosóficos. A desilusão amorosa frequentemente leva à desilusão com a vida, com os valores tradicionais e plasma outros valores sociais, morais ou filosóficos. A desilusão amorosa frequentemente leva à desilusão com a vida, com os valores tradicionais e plasma outros valores sociais, morais ou filosóficos. Em alguns tangos, esta atitude desesperançada nem precisa estar ligada a fracassos amorosos, pois é uma posição frente à vida muito comum no tango. Frequentemente a descrença naqueles valores é transmitida na forma de conselho aos mais jovens ou aos ingênuos, candidatos a *Otário*. (FERNANDES, 2000, p. 158)*

Quando o autor coloca valores tradicionais, entendemos que ele se refere aos valores conservadores, valores que pautavam a sociedade Argentina daquela época, e a quebra desses valores faz com que o protagonista se alimente de outras fontes, o tornando mais consciente da sociedade na qual vive. Em tal elucubração, acomete no protagonista um amargor, que se sente tomado pela impotência da mudança social. E tudo acontece com o protagonista por causa de uma desilusão amorosa. Essa vertente tem uma proximidade com os tangos de crítica social.

A próxima vertente, a de número 18, pode ser vista como um complemento à décima quinta. O homem perde completamente sua razão, deixa se tomar pela bebida e

passa a viver na sarjeta, no entanto, antes disso, ele viveu um romance. Romance de Otário. Pois os versos dessa vertente descreve uma mulher usurpadora, que suga tudo daquele a qual ela supostamente prometeu amor. Novamente submisso a ela, o homem tenta de tudo para mantê-la, mas, segundo os poetas dessas canções, seus caprichos são demasiadamente caros. O homem para mantê-los entra para o mundo do crime e da contravenção. Ele até consegue muito dinheiro ilicitamente, mas os mimos dela são cada vez mais caros e constantes. Porém ele não consegue suportá-los e, depois de dar tudo o que tinha termina sozinho apenas com a velha e boa amiga: A Cachaça.

As vertentes de número 19 e 20 apresentam um homem rancoroso e vingativo, que procura suprir sua dor, a dor de ser traído, buscando a ruína daquela que um dia foi sua amada. A diferença é que o homem na 19 apenas pragueja e, ironicamente, reza para que Deus torne a vida daquela que um dia chamou de sua, um inferno. Já o homem da 20 poderia estampar a primeira página policial de um jornal com os dizeres "Ele matou por amor".

Ainda existia muito amor boêmio e transgressor segundo a indústria que patrocinava o tango canção, e para conter essa onda e ode à boêmia, criou-se, por encomenda, a vertente de número 21.

Boêmia não dá camisa a ninguém. Chega a hora de parar, seja por desilusão, bom senso falta de saúde ou arrependimento. Ou por conselhos dos outros. A propósito, registre-se a constância com que as letras de tango se põem a dar conselhos: ora é para se abandonar a vida boêmia, ora é para a garota do subúrbio não cair na vida, ora é para não se bancar o otário, ora é para voltar a casa da mamãe. (FERNANDES, 2000, p. 167)

Essa vertente, em certos momentos, configura-se moralizadora, seguindo os ideais da indústria cultural e também das classes sociais dominantes, afinal, a boêmia também era sinônimo de transgressão, e qualquer conservador acredita que transgredir é ameaçador àquilo que já está instaurado. A boêmia, nesta vertente, era simplificada, sendo configurada apenas como lugar de pessoas vis, de maldades, conchavos, formações criminosas e traições. No entanto, os autores dessa vertente se reuniam na boêmia para compor as músicas que a criticavam. Dicotômico? Certamente, mas os poetas do tango também tinham seu preço.

Para compor juntamente com a vertente 21 surgiu a vertente 22. Era composta de poesias que enalteciam o orgulho de ser Portenho. Foi criado o ideal de virilidade nesta vertente, o homem portenho é altivo, forte, jamais demonstra fraquezas, quiçá

sentimentos. Continuando o ideal moralizador proposto pela indústria fonográfica. Deparamo-nos com a Vigésima Terceira vertente do tango. Dessa vez, temos uma protagonista em vez de um protagonista. A mulher, nesse contexto, mostra-se como conformada, dedicada ao lar e ao marido, boa mãe, pessoa respeitada na rua.

No entanto a indústria descobriu, na prática, que não se pode confiar em boêmios de instrução machistas e/ou maquiavélicas. E por fim, essas mulheres se revelaram chantagistas, utilizavam de seus filhos para manipular o marido. Segundo os poetas dessa vertente, mesmo a mulher mais honrada poderia ser ardilosa, esperta, manipuladora e dominadora.

Não é possível que o amor no tango dê sempre errado?! Essa indagação norteou a construção da vertente 24 e, contrariando as anteriores, as histórias aqui contadas tinham finais felizes. O clima de romance entre o casal de fato acontecia. Mesmo diante das adversidades, os dois amantes continuavam juntos se amando e respeitando. O amor é o protagonista dessa vertente.

Como num círculo que começa e termina no mesmo ponto, a vigésima quinta vertente poderia ser pontuada como um complemento à primeira vertente. Lembremos que, na primeira vertente, o homem súplica para que sua amada fique, no entanto ela se vai sem ouvir seus apelos. Esse homem, abandonado, na vertente número 25, se vê em desgraça e volta-se para aquela que, em excesso, nos provoca amnésia: A bebida.

As desgraças amorosas, as perdas, os desenganos, frequentemente vão desaguar na bebida dos bares. Pode ser uma bebedeira eventual para ultrapassar um momento difícil, pode ser algo constante e já incorporado à rotina, até o ponto de tornar-se a figura um ébrio contumaz. E até mesmo um mendigo, sujo e andrajoso. Às vezes, o homem bebe sozinho, às vezes, convida os amigos, às vezes, enche a cara em companhia da própria mulher. (FERNANDES, 2000, p. 172)

Por fim de todas essas vertentes, podemos perceber que os traços boêmios apareceram, que o poetas e letristas, mesmo presos a uma temática específica; o amor, ou mais precisamente, a falência do amor, imprimiram suas opiniões. A arte do tango, mesmo diante desse entrave, continuou liberta. E essas vertentes mostraram diversas faces do povo portenho.

Para melhor entendimento da afirmativa anterior, basta que coloquemos as vertentes sob uma ótica específica. Com exceção da 24, que coloca em pé de igualdade os envolvidos no amor.

Ao analisarmos as vertentes sob o ponto de vista masculino. Veremos que as mulheres são um mal necessário. Afinal, elas são alvos do amor masculino e se aproveitam disso para tirar vantagem em benefício próprio. Na visão dos homens, a mulher é a origem de todo o mal que eles sofrem, no entanto, não conseguem viver sem ela. Se apaixonar está no espírito portenho.

Agora, se mudarmos o foco e as analisarmos sob o ponto de vista feminino. Constataremos que os homens são figuras emocionalmente fracas e desprovidas de inteligência crítica no que diz respeito ao convívio dentro de uma relação amorosa. Podem ser vistos como perturbados, infantis, descontrolados, psicóticos e fracos sentimentalmente.

Portanto, os poetas e letristas desse período tomaram cuidado ao desenvolver essas vertentes para a indústria cultural. Atendendo ao pedido dela, falando sobre a temática encomendada, mas dando ares pontuais dos *conventillos*, mostrando que o povo portenho é dicotômico, pois transita entre o grotesco e o belo.

Outro ponto que mostra esse povo como dicotômico é a construção da temática do *Tango materno*. A poesia é voltada para a mulher que assume o papel de protetora, sofredora, sendo capaz de fazer qualquer coisa por seus filhos. Quando um dos seus filhos volta-se para o submundo, tornando-se um cafetão ou uma *Mina*, essa mulher diz que foi ineficiente como mãe, pois, na mente dela, se tivesse cumprido com louros a sua função, seus filhos não estariam nestas condições.

A mãe é apresentada nos versos dessa temática com uma moral inabalável. Interessante se pensarmos que existiram prostitutas que foram mães, existiram mulheres de família que foram mães e que subvertiam os outros ao seu redor, aplicando pequenos golpes. Será que essas também eram vistas como exemplos a ser seguidos? Será que essa corrente não foi um instrumento moralizador?

Provavelmente, ao pesquisarmos a fundo essa corrente do tango, encontraremos ideias controladoras e ditatoriais do ideal de comportamento feminino, segundo o crivo masculino. No entanto, é uma linha antagônica às temáticas das anteriores, visto que, neste momento, a mulher passa a ser protagonista e benquista nas letras de tango.

As letras de tango, assim como suas temáticas, criaram imagens, ideias, denotaram sentimentos, foram inspiração e fonte de estímulo para vários artistas de

outras linguagens, principalmente, os dançarinos que expressaram por meio de seus movimentos, o que a música lhes suscitavam. No palco, as linhas temáticas foram reforçadas e relidas, já nos salões elas eram sentidas no enlace do casal e, neste espaço, não podemos mensurar qual o tamanho de sua influência, pois cada tango dançado é único na eternidade.

Por fim, depois de entrar em contato com todo esse material apresentado no primeiro capítulo, não conseguiremos dançar do mesmo jeito. Acreditamos que poderemos dançar muito melhor. O tango é todo um universo, entender de onde veio, como se construíram os personagens, as pessoas que foram responsáveis pela sua concepção e crescimento, os locais onde dançaram o gênero, sua linguagem verbal própria e suas temáticas poéticas, fez com que a nossa visão sobre as músicas, as quais viermos a dançar sejam contextualizadas, ou pelo menos estejam contextualizadas dentro do nosso entendimento.

## Capítulo 2 - O tango dança Segundo Rodolfo Dinzel.

Neste segundo capítulo, entraremos em contato com o método de Rodolfo Dinzel para o ensino do tango dança. Para melhor apreciação do leitor e organização, decidimos dividir essa dissertação em tópicos. O primeiro tópico refere-se a quem foi Rodolfo Dinzel. O segundo tópico já trata do desenvolvimento da dança através dos tempos e de sua relação com o método desenvolvido pelo autor. Já o terceiro tópico é o anseio de Dinzel pela busca libertadora que o tango lhe proporciona e como essa liberdade motiva a dança de terceiros. No quarto tópico, dissertaremos sobre a organização da Pista, questões éticas, Ronda e outros elementos que compõem esse local. No quinto tópico, apresentaremos a ideia de unidade do casal ao dançar o tango e, no sexto tópico, escreveremos sobre os elementos primordiais que formam o espaço coreográfico. E por fim no sétimo tópico apresentaremos o conceito de musicalidade e sua aplicação no tango dança.

Neste capítulo, utilizaremos seguinte metodologia, as partes escritas em preto são ideias referenciadas no livro base, *El Tango: Una Danza. Esa Ansiosa búsqueda de la libertad* (DINZEL, 2011). Já os escritos que estão na coloração azul são referências que trago de minha prática. Danço o tango desde 2002 e, nesse período de 15 anos, pude aprender e absorver muito conhecimento desse gênero. Acredito que, na posição de pesquisador, possa contribuir para contextualizar o conteúdo do método Dinzel com a realidade mais próxima de minhas experiências<sup>16</sup>.

Nesta perspectiva estaremos nos aprofundando no método Dinzel e fazendo um paralelo com o contexto histórico do tango apresentado no primeiro capítulo.

### 2.1 Quem foi Rodolfo Dinzel?

Em 1950, nascia Carlos Rodolfo Dinzelbacher, cujo nome artístico era Rodolfo Dinzel, o autor da obra de base deste capítulo. Ele foi dançarino, coreógrafo e produtor do método que estamos estudando nessa dissertação. Aos 17 anos, ele começou a participar das *milongas*, e, um ano mais tarde, conheceu e dançou com Gloria Inés Varo.

---

<sup>16</sup> Comecei a aprender tango em 2002 com o Professor Renato Carvalho, no Centro de Danças Luna del Fuego em Uberlândia - MG, posteriormente, fui aluno de Cláudio Sobral, Jaime Arôxa. Em 2012, residi em São Paulo onde fui aluno de Luciana Mayumi, no espaço de Dança Andrei Udiloff. Voltei à Uberlândia em 2013 e fui continuar meus estudos na escola de Dança Leandro Theodoro. Atualmente, estou ministrando aulas particulares.

Gloria era bailarina clássica iniciada aos 8 anos de idade. Cada um seguiu o seu caminho e depois se encontraram, apaixonaram-se e se casaram, precisamente em 1972.

Esse fato é importante para o desenvolvimento de seu método, afinal, diante de muitos experimentos com Gloria é que suscitou o objeto hoje estudado. Em 1991 criaram a academia Los Dinzel; em 1992, fundaram e dirigiram o Centro Educativo de tango de Buenos Aires, onde surgiu sua primeira obra literária *El tango, una danza: Sistema Dinzel de notación coreográfica*, obra que o Teatro Bolshoi de Moscou adotou como referência.

Los Dinzel, como passaram a ser chamados, aplicaram sua metodologia para além do ensino artístico, usando-a como instrumento terapêutico. Os participantes eram pessoas com síndrome de Down, Parkinson e outras limitações. O trabalho de docência estava latente em Rodolfo, que escreveu *El Tango-danza - improvisación - Parte I; El Tango-Danza; Mi tango* e este livro que nos norteia *Tango-Danza. Ansiosa búsqueda de la libertad*.

O casal apresentou-se nos cinco continentes, Rodolfo foi considerado Professor de honra da academia nacional de Tango. O reconhecimento do seu método é nacional e internacional, hoje existem estúdios na Europa que adotam o método Dinzel como base de ensino. Por fim, em 2015, seus sapatos pararam de deslizar nas Pistas do mundo, pois o artista veio a óbito.

## 2.2 As Fases do tango dançado segundo Dinzel.

Rodolfo Dinzel, em seu livro **El Tango una Danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad**, dividiu o bailado do tango em sete fases cronológicas. O primeiro tópico é referenciado por ele como Detenções Coreográficas, data de 1860 a 1890.

A primeira época diz respeito à geração que deu origem ao tango. Este é um período em que o código de dança ainda se encontra em construção. As manifestações culturais dialogam entre si e coexistem nos mesmos espaços. Segundo Dinzel, esse movimento das pessoas não poderia ser considerado um bailado concernente ao tango, visto que muitas adotavam uma forma coreográfica da época como a "Vals, Polka, Mazurca, Chotis, Paso Doble, Cuadrilla, Habanera, Milonga, etcétera." (DINZEL, 2011, p. 115)

É um período em que muitos imigrantes europeus embrenham-se em território portenho. Como já foi mencionado no primeiro capítulo, eles eram pessoas de baixa renda, em sua maioria, e foram submetidos a viver nos arredores e periferias de Buenos Aires. Nestes locais, encontraram-se com os nativos em mesma situação econômica. O convívio forçado gerou diversas mestiçagens culturais. Tais misturas acarretaram a construção dos códigos dançantes do tango argentino. Dinzel define, neste primeiro momento, como sendo três os estilos de tango a ser bailado. São eles, o Tango, a Milonga e o Vals.

No entendimento do autor, esses três ritmos musicais possuem um mesmo código de bailado, mas maneiras diferentes de executá-lo. Tais maneiras de dançar ficaram mundialmente conhecidas como Tango argentino. O tango nasceu, primeiramente, como movimento e, com o passar do tempo, agregou ritmo, desenvolveu sua parte musical e, por fim, sua construção inicial, a poesia.

O código de dança, nesse período, era, prioritariamente, improvisado. Segundo o autor, esse era o momento mais puro, no qual somente o abraço era convenção e os Desenhos (ver p.68) e as Figuras ainda estavam no processo de descoberta. Diante disso, a liberdade era total; a improvisação poderia fluir. Mas se a improvisação era livre, então, qualquer movimento executado, nesse período, poderia ser considerado tango? Qualquer movimento executado dentro da música de tango não pode ser

classificado como tal, pois o tango, desde seus primórdios, mantém a convenção do abraço, simetria espelhada de movimentos executados pelo casal.

Dinzel afirma que era comum os casais dançantes se utilizarem dos *Cortes* e das *Quebradas*. De acordo com o *Nuevo Glosario de Tango Danza*, redigido por Benzecry Sabá<sup>17</sup>, corte é definido como;

Corte: detenção coreográfica para que o homem imprima para suas habilidades. Ato seco que para o parceiro de dança, produzindo uma vertigem inesperada. Originalmente, maneira brutal de dança que se suavizou ao entrar nos salões. Suspensão do deslocamento, criando uma aparente posição fotográfica.<sup>18</sup> (SABÁ, 2010, p. 26)

Nesse caso, o *Corte* apresenta-se como uma ruptura provocada pela inércia da dança. O proponente dos movimento, ao qual damos, nesse meio da dança de salão, a alcunha de Condutor, sinaliza a intenção dessa Figura, mas a decisão de execução dela deve ser em comum acordo, pois, ao sentirem a melodia da canção ou o espaçamento do local, transferem o seu corpo, em conjunto interrompendo o deslocamento anterior a figura do Corte. Ele também pode ser visto como um adorno de pouco deslocamento, proporcionando ao casal que tenha tempo para se situar no espaço restrito em que outros casais habitam e permite-lhes preencher o seu tango dança.

O outro movimento predominante, nessa época, segundo Rodolfo Dinzel, eram as *Quebradas*. É uma Figura que orienta o contra-proponente, a dobrar na cintura<sup>19</sup> ou quadril, projetando-se horizontalmente ao chão. Tal movimento conta com a sustentação do Proponente.

Os casais se muniam desses recursos, *Cortes* e *Quebradas*, e, a partir deles, criava o seu bailado, com sua identidade, portanto, cada dança era um fenômeno expressivo que não poderia ser repetido nunca mais, tornando, assim, todos os tangos únicos. Eles brincavam e experimentavam diversas formas de colocar o eixo de equilíbrio no bailado.

---

<sup>17</sup>- Gustavo Javier Benzecry Sabá é dançarino e professor de tango, autor do livro *Nuevo Glosario de Tango Danza*.

<sup>18</sup>Corte: detención coreográfica para que el varón luzca sus habilidades. Acto de parar en seco a la compañera de baile, que produce un vértigo inesperado. Manera de bailar originariamente brutal que se suavizó al entrar en los salones. Suspensión del desplazamiento en aparente posición fotográfica. Algunas figuras de corte son: Parada, Quebrada, Mordida, Sentada y Pausa. (Tradução nossa).

<sup>19</sup> Rodolfo Dinzel chama de Cintura o que se refere à região da Lombar que termina na altura das costelas flutuantes.

Na condição de tanguero, vejo que esses dois movimentos combinados, instauram no casal um pacto de confiança, além de serem estimulantes aos reflexos. A partir deles o casal entende os princípios de unidade e contrapeso. Assim, podemos dizer que eles encontram um eixo de equilíbrio que não pertence a nenhum dos praticantes individualmente e, sim, ao conjunto.

Os movimentos de *Cortes* e *Quebradas* causaram estranheza na sociedade da época, visto que, para serem executados, os corpos deveriam se manter próximos, muitas vezes, colados. Conforme Dinzel (2011, p.117), essa proximidade era vista como imoral entre 1860 e 1890. Era uma dança marginalizada, praticada pelos suburbanos periféricos, pelos esquecidos socialmente.

No mesmo raciocínio, o autor afirma que o tango, nesse período, além dos *Cortes* e *Quebradas* e da ausência de movimentos codificados, a escuta corporal entre o casal era importante, os dançarinos percebiam o corpo um do outro, como estava sua intencionalidade, tonicidade... Essa escuta revela-se essencial para criar entre os praticantes um vínculo de cumplicidade ao se deslocarem na Pista, ao som de algum tango.

Esse diálogo acordado entre os dançantes é, em grande parte, responsável pela segunda época. Dinzel a classifica como O Plano Coreográfico, que, segundo ele, acontece entre 1890 à 1920. É nesse período que começa a se produzir a adaptação coletiva do tango, na qual a dança, a princípio individual, ganha referências do coletivo e, assim, a *tanguidade* começa a ser delineada. Para o autor, esse é um preceito que está ligado a como se faz e não necessariamente à dificuldade do que é feito:

Por trás disso, há uma evolução estética onde se cuidam das linhas harmônicas dentro do natural desenvolvimento do casal dançante. Criando a definitiva maneira do que baila bem, que já não é somente o que faz melhor ou mais difícil, mas aqueles que o fazem com mais tanguidade, com mais elegância e aprumo.<sup>20</sup> (DINZEL, 2011, p. 118)

---

<sup>20</sup> Hay detrás de esto, una evolución estética en donde se cuidan las líneas armónicas dentro del natural desenvolvimiento de la pareja lanzada en la danza. Creando la definitiva manera del que baila bien, que ya no es sólo el que lo hace mejor o más difícil, sino el que lo hace con más tanguidad, con más elegancia y aplomo. (Tradução nossa)

Ou seja, nesse segundo período, o tango dança adquire referências estéticas relacionadas a uma identidade portenha e a avaliação do que é bom ou ruim se desloca da perspectiva do virtuosismo. A tanguidade foi desenvolvida no contexto portenho, conforme apresentado no primeiro capítulo, e se configurou como expressão daquele modo de vida.

Os pés despendem maiores cuidados dos praticantes. Alguns movimentos começam a surgir diante do desenvolvimento espacial na Pista. Esses elementos passaram a ser repetidos e acabaram transformando-se em Figuras clássicas, tal como vê o autor. Essas Figuras são a *Media Luna*<sup>21</sup> e o *Ocho*<sup>22</sup>. Como que podemos reconhecer uma Figura? O autor deixa-nos a seguinte definição. " Podemos definir como Figura aquela quantidade de movimentos capazes de ser reconhecidos e reproduzidos."<sup>23</sup> (DINZEL, 2011, p.118)

No período do *Plano Coreográfico*, o *Corte* e as *Quebradas* se suavizam em intensidade, a continuidade ao dançar passa ser mais precisa, as nuances de movimentos e intenções passam a ser valorizadas. O tango ganha os salões de todo o território portenho. Certas adaptações dançantes são criadas: "Os corpos se separam muito mais e se baila cabeça a cabeça, formando um arco de médio ponto, seguramente pela necessidade de observar o que se sucede no piso. Como o característico modo de dançar de Tito Lusiardo<sup>24</sup>."<sup>25</sup> (DINZEL, 2011, p.118)

Posteriormente à época do Plano Coreográfico, Dinzel apresenta, nos 20 anos subsequentes, o Espaço Coreográfico. Tal divisão acontece entre 1920 e 1940. Nesse período, um dos focos a serem trabalhados na dança é o torso dos bailarinos no desenvolvimento da dança. Os bailarinos procuravam deixar a coluna mais ereta e

---

<sup>21</sup> Giro de 180 graus da mulher em relação ao homem (SABÁ, 2010, p.36)

<sup>22</sup> Figura normalmente executada pela mulher, tem como sugestão que ela a execute com os pés, através de seu descolamento, um oito imaginário no chão. (SABÁ, 2010, p.39)

<sup>23</sup> Podemos definir como figura, aquella cantidad de movimientos con capacidad de ser reconocidos y reproducidos. (Tradução nossa)

<sup>24</sup> Tito Lusiardo - Ator e bailarino, atuou no teatro e no cinema, desenvolveu uma caminhada que encantou aos praticantes de tango.

<sup>25</sup> Los cuerpos se separan mucho más y se baila cabeza a cabeza, formando un arco de medio punto, seguramente por la necesidad misma de observar lo que sucede en el piso. Como el característico modo de bailar de Tito Lusiardo. (Tradução nossa)

encaixada tanto no quadril quanto no pescoço. Mesmo quando os torsos estavam separados para executar uma Figura, eles buscavam conexão virados um em direção ao outro. Segundo o autor, neste momento, busca-se uma reflexão de como se dança, e a observação do movimento começa a fazer parte do treinamento dos dançarinos. O tango dança desenvolve linhas harmônicas que facilitam a progressão do casal na Pista de baile. Isto permite ao autor definir o que venha a ser um bom bailado, e este não tem a ver com dificuldade de execução dos Desenhos e/ou Figuras, mas com a busca da *Tanguidade*.

Qual seria a diferença entre Desenhos e Figuras? Na obra de Dinzel, não encontramos claramente essa diferenciação, no entanto, após frequentar por alguns anos bailes e aulas de dança chegamos a este entendimento: existe o movimento individual, quando esses movimentos são feitos em conjunto pelos integrantes do casal são denominados Desenhos. Já as Figuras configuram-se como um conjunto de Desenhos instituídos. É o que comumente nas aulas chamamos de *Passos*.

Entre 1920 e 1940, cada vez mais, os praticantes do tango procuram a *Tanguidade*, que vai se arquitetando de movimentos e códigos. Nesse período, o tronco ganha traços mais longilíneos, tornando-se mais ereto, os corpos se aproximam mais. Aquele triângulo instaurado na época anterior perde espaço e se encurta.

Foi também na terceira época do tango, que, de acordo com o autor, iniciou-se o tango salão e o tango fantasia. O tango salão era uma mistura entre o que se fazia nos subúrbios e o tango que se dançava na Europa. Como já foi explanado no primeiro capítulo, o tango atravessou o atlântico e se instaurou como uma excentricidade em solo europeu. Com tal demanda, diversos profissionais da dança foram ao velho continente ensinar as práticas do tango, no entanto, ao retornarem a solo portenho, trouxeram influências de lá. Uma delas foi o eixo verticalizado do tronco que desenvolveu a ideia do torso longilíneo. O tango alcançou todas as classes sociais portenhas, e, ao acontecer isso, intensificaram-se as mestiçagens, do subúrbio vinham as influências das pernas que descarregavam sua força para o chão e desenvolvia-se a noção do "andar felino" e, a partir dessas duas noções, começou a ser formar o conceito de tango dança, como entendemos atualmente.

Hoje, o tango dança pode ser mutável diante da região em que ele está sendo dançado, cada local desenvolve o seu próprio conceito de movimentação. O que

apresenta-se comum a todos é a convenção do abraço da *Ronda*, a simetria do casal ao dançar no salão e as músicas na linha temática do tango. Por que linha temática do tango? Porque o universo musical do tango permeia muitas variáveis, então, cada local define o tango que mais lhe inspira. E neste caso, o local não precisa ser outra cidade, estado ou país. Em questão musical, as diferenças acontecem quando se muda o organizador ou o endereço da Milonga.

Nesse momento, vê-se o começo dos concursos. Os bailarinos de tango competiam para ver quem possuía a melhor técnica, musicalidade, postura. Aqui, começa a se falar em tango fantasia, o que, posteriormente, conheceremos como *Tango Scenário*.

Essas competições, segundo o autor, eliminaram as Figuras socialmente executadas e passaram a estilizar a técnica do tango, permitindo aos bailarinos uma apresentação solo pelo espaço de dança. Com isso, conforme Dinzel, se estabeleceu uma pirâmide social do tango. Os melhores dançarinos estavam no topo e os restantes vinham em degraus mais baixos. Esse tango ganhou os palcos, transformou-se no tango cênico e, em seguida, no tango show.

Hoje, há uma competição de tango que denomina quem é o campeão mundial nas modalidades *Tango Scenário* e *Tango Salão*, se olharmos a essa competição como referencial, continuaremos adotando o modelo de pirâmide, porém a prática pelo mundo tornou-se mais regional, ganhando ares próximos e contextuais ao povo que o pratica, deixando certas referências de lado. A técnica é rememorada e inovada, os parâmetros são diversos. Essa pirâmide transformou-se numa espécie de rede, onde o diálogo entre os praticantes é cultivado mediante encontros presenciais e meios de mídia, como revistas, redes sociais, sites especializados dentre outros.

Tal preocupação com a técnica e sua execução adentra os anos de 1940 juntamente com a massificação do tango. Aumentou a quantidade de praticantes, de músicos e de academia. A morte de Carlos Gardel ajudou nessa massificação, popularizando ainda mais o gênero.

Dinzel afirma que o tango agora poderia ser distinguido pelas castas sociais. Tal distinção era feita pelas movimentações características de cada ambiente. Nos ambientes frequentados pelas Elites, era normalmente aceito que os movimentos fossem

feitos com “refinamento”. Tais movimentos eram uma forma mais próxima da Valsa Vienense, a distância dos corpos era maior. Já nos subúrbios, a distância entre os casais era menor, dançava-se colado, os movimentos eram mais voltados para o chão, as flexões dos joelhos eram valorizadas.

Muitos dançarinos dos subúrbios decidiram se alongar para penetrar nos salões frequentados pelos economicamente superiores. No entanto o registro advindo do subúrbio criara uma maneira diferente de se bailar o tango, mais próximo do que é ensinado hoje.

Uma das Figuras utilizadas hoje foi concebida nesse auge massificado do tango. Nos anos de 1950, Dinzel aponta, em sua obra, o surgimento do Gancho. "Movimiento aparecido a mediados del siglo XX, que consiste en levantar una pierna y flexionarla un instante al redor de la pierna de la pareja en apertura."<sup>26</sup>(SABÁ, 2010, p.32)

O tango dança continua sendo desenvolvido em diálogo com contextos contemporâneos. Hoje em dia, os elementos que caracterizam o tango argentino de forma ostensiva são: O abraço (ver p.85); A unidade do casal (ver p.82); Barrida - Arrasto do pé do parceiro durante uma caminha ou giro. Contato constante com o chão sem descarregar o peso durante o movimento (SABÁ, 2010, p.19); Caminhada - Deslocamento de um ponto ao outro. Base do tango, para algumas escolas, modo natural de avançar ou retroceder. No entanto, para outras, esse modo tem um caminhar específico, no qual o bailarino(a) apoia primeiro os metatarsos e, posteriormente, pousa o calcanhar no piso. As caminhadas devem se praticar adiante e atrás, sugere-se o "andar felino" (SABÁ, 2010, p.22); Gancho - Movimento que consiste em levantar uma perna e flexioná-la ao redor da perna do parceiro(a) (SABÁ, 2010, p.32); Parada - Detenção dançante sobre a posição "3" do passo básico, em que o homem e mulher formam um ângulo de noventa graus (SABÁ, 2010, p.41); Pausa - detenção do bailado por duas ou mais compassos musicais. Tem como função fazer com o que o casal sinta a música e/ou reorganize seu espaço coreográfico (SABÁ, 2010, p.52); Sacadas - movimento que consiste em deslocar a perna do parceiro mediante pressão e, assim, ocupar o seu local (SABÁ, 2010, p.57); Volcadas - Figura em que o proponente coloca

---

<sup>26</sup>Movimiento aparecido em meados do século XX, que consiste em levantar uma perna e flexioná-la por um instante ao redor da perna do parceiro que está com espaço. (tradução nossa)

o seu parceiro fora de seu eixo central, inclinando-o em contra peso ao seu corpo. (SABÁ, 2010, p.66)

Após essa construção da estrutura dançante do tango, remeteremo-nos ao que Dinzel chamou de Projeção Artística. Esse momento pode ser dividido em duas correntes, a primeira ocupou os palcos e estilizou os passos, dando lhes um representação específica, atribuindo personagens do passado nas apresentações recentes. Nesse instante, o povo passara a povoar os palcos, alguns dos intérpretes presentes tinham como descendentes pessoas que deram vazão as construções dos personagens tipos. Bailarinos interpretaram no palco: *Malevos, Taitas, Compadres, Chinas*, dentre outros. O Tango, em sua projeção, chegou às telas de cinema, teatros internacionais, musicais da Broadway e ganhou até uma versão internacional, a qual Dinzel prefere não comentar em sua obra, pois essa temática fugiria ao objetivo do livro.

O show é um campo amplo, que permite ao casal estilizar o tango em diversos aspectos, ao reler convenções, reorganizar o espaço, adaptar o trabalho de improviso e/ou coreográfico diante da disposição espacial/plateia. Mas tal liberdade não descaracterizaria o tango? Esse é um ponto importante a ser ressaltado. O tango possui elementos, Desenhos e Figuras que o identificam. Caso o abraço, a caminhada e a relação de cumplicidade do casal sejam limados do trabalho, estes podem ser analisados sob outro ponto de vista da dança ou da performance dos artistas, mas já não caracterizam o tango, mesmo que a música de fundo ainda o seja.

Os bailarinos, ao trabalharem o tango, podem permear por universos lúdicos, absorver novas técnicas, adentrar e hibridizar outras linguagem, no entanto devem levar em conta os elementos essenciais, para que o público rapidamente identifique o seu trabalho como tango, se assim desejar.

A outra corrente, segundo Dinzel, é o retorno do tango aos seus rituais originários. Quando as pessoas se reuniam em redutos com o intuito de ouvir, dançar e absorver o tango. Muitos jovens retornaram ao salão de baile relendo o ritual de tango, porém mantendo suas convenções.

Pela prática do gênero, e na condição de pesquisador, entendo essa releitura dos rituais como uma manutenção de tudo o que já fora criado. Nesse momento, as *milongas* deixam de ter castas sociais e passam apenas a existir e as pessoas estão ali

por sua paixão e vontade de viver o tango. As Figuras, que antes eram apenas permitidas no Tango cenário, passam a se adaptar para o salão, tais como o *Lapis*<sup>27</sup> e o *Voleo*<sup>28</sup>. Geralmente, movimentos que tivessem grandes amplitudes para fora da estrutura do casal eram pautados para o palco, mas, após a percepção dos dançarinos eles foram adaptados ao salão podendo ser executados de forma que não perturbassem ou machucassem os demais casais.

As pirâmides ruíram e transformaram a Milonga num espaço democrático. Agora, os frequentadores tem o mesmo valor social, independente da sua condição financeira e do seu aprendizado técnico do tango, do credo, etnia, opção sexual e local de origem.

Por fim, segundo o autor, o Tango Argentino, praticado em Buenos Aires, reinstala-se nas principais cidades do mundo.

Ainda que seus propositores quisessem mostrar uma arte popular em decadência, o Tango, com sua força excessiva e intrínseca, ressurgiu desde de seu declínio e mostrou ao mundo que segue vigente e maduro, para ser consumido mais uma vez por distintas culturas em nosso tempo.<sup>29</sup>(DINZEL, 2011, p. 122)

Esses apontamentos contextuais nos mostram que *essa ansiosa busca pela liberdade* vem desde os primeiros bailados do tango. A liberdade, em cada momento, foi uma busca diferente, mas, para o autor, existiu e existe como intenção. Com Rodolfo Dinzel não foi diferente, sua paixão pelo tango o levou a fazer a mesma busca de seus antecessores.

---

<sup>27</sup>Movimento do homem que consiste em pivotar o pé com a ponta do sapato em contato com o piso. O casal se mantém em rotação, fazendo um círculo amplo. O homem começa o movimento recolhendo-se ao seu eixo e depois utiliza-se da perna sem peso para desenhar imaginariamente o diâmetro desse círculo (SABÁ, 2010, p.34)

<sup>28</sup>É o nome dado a um modo de lançar a perna diante de um deslocamento/movimento interrompido. (SABÁ, 2010, p. 67)

<sup>29</sup>Aunque sus creadores quisieron mostrar un arte popular en decadencia, el Tango con su fuerza excesiva e intrínseca, pudo desde su declinación resurgir y mostrar al mundo que sigue vigente y maduro, para ser consumido una vez más por distintas culturas en este nuestro tiempo. (Tradução Nossa)

### 2.3 Paixão ansiada de liberdades.

Encontramos, na obra de Dinzel um capítulo dedicado a essa vivência. No qual o autor relaciona o processo de aprendizado do tango e a liberdade sentida por quem o pratica. É um ensaio no qual o autor expressa sua paixão pelo Tango.

A arte do tango, em seus primórdios, não tinha um ponto principal de referência, possuindo, assim, vários alicerces. O autor ressalta o fator improvisação existente no tango, e as características presentes na dança, que, em si, já eram transgressoras para seu período. Os pioneiros desse gênero opuseram-se à cultura vigente. A liberdade estava na autodeterminação daqueles que decidiram “o quê” e “como” expressar-se por meio da dança. O autor classifica esse momento como uma aventura física que desencadeava um pensamento e vice-versa.

Em um momento apaixonado do texto, Dinzel se posiciona assim em relação ao tango:

O tango é um exemplar dançante único. A última grande evolução na história da humanidade. Podemos supor que, nesse momento de origem, se estava apresentando o conhecimento universal, uma porção finita do esforço humano, executando sua própria perfeição, tentando adaptar-se aos limites que a realidade lhes impunha. É a soma das perfeições que se encontram à disposição da realização humana de seu tempo e que Buenos Aires capturou mediante seu grupo de origem. Essa porção que carrega o esforço criador, enaltecendo, assim, a sensação de humanidade e proporcionando um sentimento sobrenatural de júbilo para quem dela participou.<sup>30</sup>(DINZEL, 2011, p. 105)

No âmbito acadêmico, essa afirmação pode ser contestada por estar mergulhada na emoção do autor, sem o necessário distanciamento que compete ao conhecimento acadêmico. No entanto a arte é também construída por aqueles que se apaixonam pelo que fazem, e muitos embrenham-se no estudo artístico pelo amor. O amor de Dinzel pelo tango é latente. Por isto, é preciso um olhar cauteloso do ponto de vista acadêmico, para considerarmos seu conhecimento entendendo seu envolvimento e as distorções que este envolvimento emocional desencadeia na construção das ideias. Sendo assim,

---

<sup>30</sup>El tango es un ejemplar dancístico único. La última gran evolución en la historia de la humanidad. Podemos suponer que en ese momento del origen, se estaba presentando al conocimiento universal, una porción finita del esfuerzo humano, ejecutando su propia perfección, intentando adaptarse a los límites que la realidad les imponía. Es la suma de perfecciones que se encuentra a disposición de la realización humana de su tiempo y que en Buenos Aires se plasmó a través del grupo de origen. Esta porción lleva el esfuerzo creador, enaltecendo así la sensación de humanidad y proporcionando un sentimiento de júbilo sobrenatural a quienes participan de ella. (Tradução Nossa)

seguimos para a conexão entre o método desenvolvido por Rodolfo Dinzel e o tango no seu contexto histórico, com cuidado para que esta paixão interfira minimamente na reflexão ora dissertada.

O povo argentino, que vivia nos subúrbios, desenvolveu o tango para adaptar-se à realidade imposta, e assim criou-se uma identidade. Esse reconhecimento provocara nos praticantes um sentimento coletivo. Era no espaço expressivo do tango que os derrocados manifestavam suas aflições, anseios, alegrias, dentre outros sentimentos. “Esse sentimento coletivo, com sua força, salta para além dos limites seguros da época, das regras aprendidas do gosto, dos usos e costumes, dando lugar à magnífica criação, que pontua o advento dos novos ideais do esforço civilizado.”<sup>31</sup> (DINZEL, 2011, p. 106)

Após a identificação coletiva de sentimentos, os praticantes do tango conceberam uma simbologia pertinente aos seus anseios. Foram gerados personagens, identificações com os locais do tango, a linguagem que ganhou a denominação de lunfardo, uma vestimenta característica dos tangueros e, por fim, os preceitos de tanguidade que compõem o bailado. E tudo o que foi construído no tango tinha como objetivo principal a liberdade do ser portenho. (DINZEL, 2011, p. 106)

O autor coloca, em seu ensaio, alguns pontos que orquestraram e municiaram a busca pela liberdade. O tango permite aos seus praticantes um manejo livre do espaço para o desenvolvimento da dança, assim, deixa-se autônoma a forma de dançar e as Figuras a serem executadas. O casal em cumplicidade interpreta as músicas ao seu entendimento, criando nuances de variações em cima ou em contraponto aos tempos musicais.

Mas, para o autor, o ponto motriz da liberdade no tango é a improvisação que possibilita ao casal editar a sua linha temporal e espacial durante o bailado. O dançar do tango passa a ser um jogo. Não no sentido esportivo da palavra, mas no sentido artístico que ela carrega, de troca, aceitação, generosidade e diferenças, que, muitas vezes, são canalizadas para um ponto comum durante a execução do jogo. Dinzel assinala que: “O

---

<sup>31</sup>Este sentimiento colectivo, por su fuerza, salta más allá de los limites seguro de la época, de las reglas aprendidas del gusto, de los usos y costumbres, dando lugar a la magnífica creación, que señala el advenimiento de ideales nuevos el esfuerzo civilizado. (Tradução Nossa)

jogo de liberdade como uma postura intelectual, a aventura da liberdade no âmbito da representação e da existência sensitiva de um povo ou grupo, que busca uma expressão além da palavra.<sup>32</sup>” (DINZEL, 2011, p. 106-107)

Com isso, o autor volta à coletividade da liberdade, colocando um mote importante para a composição de nosso trabalho. O movimento que comunica sem o uso da linguagem gramatical. O corpo dançante é fruto de um contexto de aprendizagem oferecido pela história do tango, seus personagens e suas músicas, pois esses dançarinos não carregam em si o registro de quando o tango se desenvolveu. Enfim, nesta lógica, o tango é expressão de um povo dentro de um tempo, nesse caso em específico, do povo portenho desde o século XIX e chegando ao século XXI mundialmente conhecido. O autor percebe essa discussão do tango sob a seguinte óptica:

Sua aparência foi a completa fusão de verdades e mentiras, que se expressam na realização deste feito dancístico. Dentro das compulsões que o originaram, há uma que devemos ressaltar; a criação de um novo grupo social até então inexistente. Resulta quase lógico que essa junção de raças, buscaram para si uma identidade que os identificassem, canalizando no espetáculo expressivo que conhecemos com o nome de tango.<sup>33</sup>(DINZEL, 2011, p. 107)

Dinzel continua seu ensaio nessa linha de pensamento. Segundo ele, o caráter da dança se formou dessa pressão social que os suburbanos sofriam. O tango foi, inicialmente, uma válvula de escape dessas pessoas e, posteriormente, se tornou uma estrutura expressiva desse local. Esse espaço temporal estruturou o tango. Criando, assim, uma quantidade de códigos ao redor desse gênero.

Será que, então, o tango carrega gestos cotidianos de seus precursores? Não somente os gestos, mas também as intencionalidades referentes ao bailado. O gaúcho, segundo o autor, apresenta-se como principal contribuinte para o gestual do bailado do tango. Dos pampas vieram os gaúchos para morar nas periferias de Buenos Aires, onde passaram a conviver com imigrantes europeus.

---

<sup>32</sup> el juego de la libertad como planteo intelectual, la aventura de la libertad dentro del marco de la representación de la existencia sensitiva de un Pueblo o grupo, que procura una expresión más allá de la palabra. (Tradução nossa)

<sup>33</sup>Su apariencia fue ella compleja fusión de verdades y mentiras, que se expresan en la realización de este hecho dancístico. Dentro de las compulsiones que lo originaron, hay una que debemos remarcar; la creación de un grupo social nuevo inexistente con anterioridad. Resulta casi lógico que este crisol de razas, buscara para sí una identidad que los nucleara, canalizándolo en el aparato expresivo que conocemos con el nombre de Tango. (Tradução Nossa)

O modo de vida desses gaúchos, que se tornaram portenhos, sofreu alterações radicais. Agora residente na cidade, o gaúcho não cavalgava mais pelos pampas, pois fora expulso de lá. Assim, com a vinda do gaúcho, as lutas de armas passaram a acontecer na cidade. Os personagens citados no primeiro capítulo são frutos da personalidade e estilo de vida gaúcho em adaptação a Buenos Aires. Alguns princípios e formas do tango dança são resultado de gestuais cotidianos dos gaúchos. O fato dos pés deslizarem pelo chão sempre apontado para o norte do dançarino e as postura ereta, levemente curvada para frente têm a ver com a montada a cavalo que o gaúcho costumeiramente executava.

O tango conserva uma linha horizontal em paralelo ao piso no qual seu praticante dificilmente ultrapassa ou cria pontos de variação. A altura, no deslizar do tango, não varia. O quadril atua como ponto flutuante e de ligação entre o torso e as pernas, toda essa estrutura corporal advém das lutas de armas brancas, nas quais os gaúchos tinham que desviar de possíveis punhaladas desferidas pelos seus oponentes.

Outros fatores que têm sua origem nessas lutas é o estado de alerta em que os bailarinos se encontram ao desenvolver, no salão, esse estado de alerta e a flexão nos joelhos permite que o casal se desvencilhe rapidamente de qualquer obstáculo. O olhar, no tango, também é resultado desses combates, geralmente, não se apontava com o nariz onde estava seu objetivo e também não se fixava um ponto focal a se alcançar.

Os olhares, no bailado do tango, têm que ser atentos, pois a Pista é um espaço social onde vários casais se deslocam simultaneamente. Os olhares, principalmente dos Proponentes, têm que estar atentos aos obstáculos e limites que surgem na Milonga.

Penetrando no universo dos bailes de tango, comumente chamados de Milongas, chegamos ao que o autor define como espaço coreográfico. Esse Espaço Coreográfico é o cilindro imaginário que envolve o casal. O deslocamento desse cilindro na Pista de dança recebe o nome de Plano Coreográfico. Essas definições de espaço auxiliam os bailarinos em suas buscas pelas liberdades que lhes são caras ao dançar tango, são referências para a improvisação.

Essa busca que propõe Rodolfo Dinzel é interminável, pois sempre haverá algo a mais para auxiliar a sentir-se mais livre, e esses anseios pela liberdade estarão impregnados no dançarino/pesquisador do tango. No entanto a busca e o processo em si

é o objetivo, afinal, não existe um tango cristalizado, sempre ocorrerão variáveis que o tornam mutantes a cada vez praticado. A busca é ansiosa, mas o anseio de chegar ao ponto final, é algo secundário, pois o caminho percorrido é livre e compõe a identidade do dançarino no tango.

## 2.4 A organização da Pista de dança.

Para que possamos compreender melhor a organização da Pista de dança, vejamos o que vem a ser Pista, Espaço Coreográfico e Plano Coreográfico. Existe o espaço da Milonga, que engloba o palco e/ou espaço dos músicos, os banheiros, o bar, as mesas e a Pista. A Pista é todo o espaço destinado ao bailado e engloba o Espaço Coreográfico e Plano Coreográfico. O Plano Coreográfico é o deslocamento do Espaço coreográfico. O Espaço Coreográfico (DINZEL, 2011, p. 111) é o cilindro imaginário que limita o casal, tanto em seu Aparato Expressivo quanto Dramático.

Instituem-se convenções referentes ao bom convívio dos bailarinos. Os casais de tango se dispõem a desenvolver seus planos coreográficos na *Ronda*. Esta convenção consiste em que os casais se desloquem na Pista no sentido anti-horário, não é obrigatório que os bailarinos completem uma volta na Pista no espaço de uma música. Dinzel afirma que essa convenção foi trazida de outras danças que se praticavam em casal, como a valsa vienense. Porém, no tango, os casais seguem o seu fluxo e não existe a obrigatoriedade de uma distância igualitária a todos. O tango proporciona um espaço livre, no entanto os casais devem se respeitar. A área do outro não pode ser violada. Neste caso, a percepção do casal deve ser apurada, os bailarinos devem dançar e deixar se levar pelo sentimento, porém sua atenção precisa estar voltada à velocidade e amplitude que o espaço possibilita.

Mas o que vem a ser velocidade e amplitude disponibilizada pelo espaço? A velocidade tem a ver com o deslocamento dos demais casais, e em qual tempo eles cruzam o seu Plano Coreográfico. Já a amplitude tem a ver com o quão distante os planos coreográficos dos outros casais encontram do seu. Essa percepção é importante para que se mantenha o bom convívio na Pista. Rodolfo Dinzel, apresenta a seguinte explanação sobre essas questões de velocidade e amplitude.

O dançarino de tango faz a observação da velocidade do outro casal, para calcular a quantidade de espaço deixado. Em seguida coloca-se em movimento ocupando aquele espaço e não outro. Se movimentar-se maior que o cálculo do espaço pode encontrar outro casal. Caso movimentar-se mais rápido do que o calculado, pode levar a diante essas pessoas. <sup>34</sup>(DINZEL, 2011, p. 111)

---

<sup>34</sup>El bailarín de tango hace la observación de cuál es la velocidad de la otra pareja, para calcular la cantidad de espacio que queda. A partir de ahí coloca su movimiento en ese espacio y no en otro. Si lo coloca más grande, seguro que se pasó de ese espacio y encuentra otra pareja. Y si lo coloca más rápido se llevo por delante a esa pareja. (Tradução Nossa)

Juntamente com esse estado de alerta, o casal deve observar onde está e para onde irá se deslocar, por tal motivo, os pontos fixos (de partida e chegada) e o foco imutável apresentam-se sem função neste gênero. Os pontos de partida e a chegada do Plano Coreográfico do casal usualmente são próximos.

Essa questão dos pontos de partida e chegada é muito presente na prática. Já estive em salões cujos espaços de deslocamentos eram muito restritos, a conexão entre tempo e espaço tinham de funcionar e serem precisos, caso contrário, uma trombada seria inevitável. Para evitar qualquer acidente, é necessário observar rapidamente a rotina da Pista e, a partir disso, reconhecer em qual momento se projetar ao ponto desejado. No entanto essa precisão só vem com o tempo de bailado e, para afinar esses métodos, é necessário "errar". Por mais consciente que o bailarino esteja de seus cálculos e em sua racionalidade, o corpo leva um tempo para adquirir tal precisão, é o que o autor do texto chama de "tempo de voo".

Para melhor fluência do salão, foram instituídas as Figuras. Tais movimentos tinham como função principal esquivar e deslocar. Porque, segundo o autor, o tango é um gênero democrático com aqueles que dançam. Ao observador, o espaço de baile pode parecer um pouco caótico, onde diversos casais se cruzam e se atravessam, e cada um dando sua interpretação da música e construindo seu próprio Espaço Coreográfico. Dinzel esclarece que este é um estado de plena convivência dinâmico - espacial.

A implementação das Figuras teve outro motivo além do já explicado. Muitos homens eram competitivos e iam às Milongas para arrumar brigas, então, eles se utilizavam da Pista de baile com a intenção de provocar outra pessoa. Dinzel define esse ato como *Torear*. Portanto, juntamente com os meios físicos de locomoção e o desvio dos obstáculos, surgiram as regras de ética.

Essa ética recomendava que os bailarinos evitassem trombadas e toques, pois não era bem visto aquele bailarino que atropelava os outros, levando-os adiante mediante força. Também não era bem visto aquele casal que, para ampliar seu Plano Coreográfico, tocava os outros casais invadindo os respectivos planos.

Mas, como orientar o espaço coreográfico na Pista? Consoante o autor, existem alguns modificadores de trajetória que são fundamentais e estruturais ao bailado no salão, são eles: os ângulos interventores do pivô, a velocidade, a amplitude de

movimentos e o impulso interno. De acordo com Dinzel, as variações angulares começam em 45 graus.

Por exemplo, em uma saída, a rotação do conjunto da base do pé, me dá oportunidade de alterar e escolher diferentes destinos de movimento. Se alterno as variações de ângulos em distintas direções, jamais haverá um deslocamento similar. Além disso, existindo essa probabilidade na angulação, o deslocamento acontecerá com a redondez natural do tango.<sup>35</sup>(DINZEL, 2011, p.16)

Essa dinâmica acrescenta qualidade na execução das Figuras. É recomendado aos bailarinos que explorem o maior número de possibilidades para a execução, tal disponibilidade irá fazer com que o dispositivo expressivo crie uma identidade.

A velocidade deve ser variável. Mas por que essa regra? Se observarmos do ponto de vista da musicalidade, chegaremos à conclusão de que as variações musicais impressas no corpo suscitam interpretações únicas. Uma velocidade metronômica não contempla os estímulos existentes nos tangos tocados. Outro fator relevante sobre a velocidade de deslocamento se atém ao número de praticantes compondo o salão. Caso a Pista esteja cheia, as variações de velocidade funcionam como fator de desvio dos "obstáculos" e facilitam o cumprimento da ética tanguera.

A amplitude dos movimentos é um fator que tem mais a ver com o número de casais existentes na Pista e/ou com a interpretação da música. Caso a Pista esteja preenchida com muitos casais, é possível que a amplitude dos movimentos diminua, já quando a Pista está espaçada, o casal se permite escolher o tamanho de seus movimentos, ampliando-os ou diminuindo-os no seu Plano Coreográfico.

No entanto, para que todos os fatores anteriores mencionados aconteçam, é necessário falar do impulso interno. Sem esse impulso, a dança se torna puramente técnica, e o tango carrega uma carga sentimental que somente a técnica não contempla. Para Dinzel, esse impulso é fruto de duas causas uma externa e outra interna.

A causa externa se refere aos estímulos em que o casal não tem controle, tais como música, número de praticantes na Pista, aspereza do piso, velocidade da Ronda, temperatura ambiente entre outros. Já as causas internas tem a ver, primeiramente, com

---

<sup>35</sup> Por ejemplo en una salida, la rotación de la articulación del pie de base, me da la posibilidad de cambiar y optar por diferentes destinos del movimiento. Si apoyo alternando variantes de ángulo y en distintas direcciones, jamás haré un recorrido similar. Más aún, existiendo esa probabilidad en la angulación, la traslación general corresponderá con la redondez natural del tango. (Tradução nossa)

a cumplicidade entre os parceiros e a junção de suas inspirações e a interpretação da música expressada pelo casal.

Para estudos, separamos esses quesitos em parágrafos, no entanto, todos eles ocupam um espaço igual, não há hierarquia sobre o que vem primeiro, o que deve ser ressaltado etc... Esses elementos são coexistentes num fluxo contínuo impresso pela cumplicidade dos parceiros que se tornam um ser. Quando pensamos em Plano Coreográfico, não podemos deixar de lado o Espaço Coreográfico, que é o local no qual o casal deixa de ser duas pessoas e passa a ser observado como uma.

Nas minhas experiências dançantes, afirmo que o meu estímulo e a minha intencionalidade da dança começam no momento em que convido alguém para viver um tango comigo. Existir no espaço de tango requer um estado corporal próprio da ética já conhecida pelos praticantes. Realmente, é desagradável quando somos tocados ou invadidos numa Milonga, hoje, o caráter das intenções mudaram, o ar competitivo deixou de existir, e as pessoas não *toream* mais, geralmente, os toques acontecem porque o campo visual do casal fica comprometido e eles não percebem a chegada de um outro.

Nas Milongas que frequento, é comum algumas damas fecharem os olhos, pois sem a visualidade, elas conseguem maior entrega, então, diante disso, o cavalheiro dobra seu estado de alerta, mas, por mais periférico que seu olhar seja, alguns pontos ainda apresentam-se cegos e, diante disso, fica difícil controlar toda a espacialidade do seu Plano Coreográfico.

Como exercício de aprendizagem retirar a visão faz com que eu perceba melhor o meu parceiro(a), já na Pista é importante que um dos envolvidos no abraço esteja com controle visual do espaço. Não existe um ideal para esse desenvolvimento no espaço, pois cada par que se forma é único, assim como os tangos dançados e que depois transformam-se em lembranças, pois jamais serão repetidos.

## **2.5 A unidade do Casal e a improvisação do tango dança.**

Todas as causas internas e/ou externas, as técnicas de bailado, os Desenhos e as Figuras executadas são elementos que compõem o tango, no entanto o que dá identidade a dança é o improviso, esse elemento em conjunção com os já citados que tornam o tango único.

Para que a improvisação flua, é necessário que os parceiros estejam em sincronia, totalmente entregues ao tango, somente assim, o jogo acontece. Dinzel (2011, p.9) afirma que, do ponto de vista do observador externo, o casal que está em comunhão torna-se um ser. Uma única pessoa que baila em dois corpos.

Quando os pontos de intersecção são ressaltados, o casal consegue criar uma unidade, e dinamizar em uníssono o Espaço Coreográfico, deixando no salão o seu Plano Coreográfico. A inter-relação entre os participantes é um esforço conjunto no qual os dançantes percebem seus limites e qualidades e, a partir dessas conexões, se enaltece aquilo que é comum aos dois. Já o que é dissonante no casal trabalha-se de forma gentil. Quanto mais tempo o casal dançar junto, mais rápido essa percepção fica, não quer dizer que seja mais fácil lidar com as dificuldades apresentadas no salão ou na relação estabelecida pelos dois.

O primeiro ponto a se analisar nessa vinculação é o físico dos envolvidos. Esse físico possui diversas variáveis, alguns são magros, outros altos, baixos, gordos, alguns têm pernas curtas, outros compridas, entre outros fatores anatômicos. Após entendido com quem está se dançando, o autor sugere que assumamos as nossas imperfeições humanas, pois, na Pista, não existe um corpo ideal, tratamos apenas com pessoas no plano real.

Portanto, é pertinente que, para conseguir essa conexão, os envolvidos devem ceder, adaptar-se e complementar-se, nenhuma ideia preconcebida é funcional no bailado do tango. Cada Desenho e/ou Figura possuem diversas maneiras de ser concretizados. Dançar em conexão é usufruir do princípio da tanguidade.

Quando o autor afirma que um casal conectado é um casal com tanguidade, ele leva em conta que esse princípio não é a perfeição do tango, mas uma busca intermitente da melhoria do bailado. Essa combinação humana de articulações, inspirações, criatividade, vontades entre outros fatores, é o combustível para o jogo da

improvisação que o tango requer. É a partir dos fatores mencionados anteriormente e da adequação dos parceiros que a improvisação fluirá nos envolvidos. Estes, por sua vez, utilizarão da técnica aprendida para se movimentar no espaço, tendo total liberdade de escolher as Figuras que melhor favoreçam a tanguidade buscada.

Outro ponto que norteia a improvisação no tango é a trajetória no espaço ou neste caso seguir o fluxo da Ronda, pois o tango não possui formas preconcebidas, não possui movimentos marcados que devam ser repetidos. Nesse gênero, é mais interessante o "como fazer" do que o código que se está executando. Quando os participantes acham sua identidade, o tango passa a ser deles.

Se levarmos em conta que diversas Figuras foram desenvolvidas no intuito de serem utilizadas no desenrolar da Ronda, veremos que o tango é uma dança parcialmente disforme. Afinal, existem movimentos catalogados, algumas sequências e Figuras instituídas, mas não são formas cristalizadas, pois qualquer movimento nessa dança pode ser refeito, reestruturado e relido. A falta de uma sequência preformulada, permite liberdade aos dançarinos. As Figuras, feitas por aquele casal, começam a adquirir a especificidade delas. O casal as modificam e as transformam, e elas deixam de ser aquelas primeiras aprendidas, passando a ser uma nova leitura de uma base anterior estipulada por outrem. Essa dinâmica se aplica a muitas danças de salão, muitas vezes é possível adaptar movimentos de outros ritmos, já fiz a conexão samba-tango, transfigurando Desenhos e Figuras de um gênero para o outro e, assim, deixando nas minhas improvisações uma marca particular, sem desconstruir a estrutura primordial de cada dança.

## 2.6 O Espaço Coreográfico e seu desenvolvimento no Plano Coreográfico.

Trataremos, agora, do Espaço Coreográfico. Essa definição refere-se ao cilindro imaginário que envolve o casal. Esse plano engloba dentro de si um universo que foi subdividido pelo autor em três partes. *Aparato Expressivo*, *Zona Intermediária* e *Aparato Dramático*.

De acordo com Dinzel, só existe essa divisão, porque o tango é uma dança com partes dissociadas, o Aparato Expressivo é toda a estrutura de dança que está na parte de baixo da cintura, isso inclui os movimentos referentes aos Desenhos e as Figuras, já o Aparato Dramático refere-se à estrutura que se encontra acima da cintura, e nisso se incluem o abraço, a relação sentimental, a condução/diálogo, dentre outros. Segundo ele esses dois aparatos se movimentam com técnicas diferentes. E fazendo uma conexão entre eles encontraremos a Zona Intermediária, que é composta da bacia e da cintura.

Rodolfo Dinzel (2011, p.71) afirma que, para dançar o tango, o corpo assume uma estrutura na qual a cabeça deve estar na metade dos ombros. Estes devem manter-se acima de um tórax devidamente alinhado num eixo perpendicular ao solo e em paralelo ao alinhamento da coluna vertebral, a cintura deve estar encaixada com o quadril. As pernas sustentam essa estrutura mediante uma tensão controlada nos joelhos que, por sua vez, aliviam o peso para os tornozelos, que são sustentados pelos pés.

Façamos uma conexão com o aprendizado, quando o autor sugere essa postura, ele preza, primeiramente, o conforto dos bailarinos ao dançar. É muito comum as pessoas "deformarem" suas posturas ao iniciar o aprendizado. Nas minhas aulas, o que mais percebo são alunos que forçam uma Lordose Lombar, pois acreditam que, assim, estão na correta postura. Mas existem pessoas que também se utilizam da cifose lombar acometida de uma lordose torácica. Portanto, o correto é que a coluna vertebral esteja encaixada em sua postura anatômica, na qual todas as vértebras estejam em equilíbrio. Quando começamos a nos movimentar, esse equilíbrio se torna dinâmico para que não ocorram lesões. Porém existem alunos que já apresentam uma lordose natural ou até mesmo um problema advindo de fatores anteriores à prática do tango, neste caso, é necessário respeitar a sua limitação, mas tentar, se possível for, recolocá-lo na postura anatômica inerente ao ser humano.

No tango, as posições de pernas são mais fechadas e as de braços mais abertas. Mas o que define o tamanho da abertura? O que metrifica tais posições são suas proximidades ao eixo central comum ao casal, quanto mais perto do eixo, mais fechadas elas são. Esse seria o ideal de tango proposto por Rodolfo, no entanto, ao investigarmos mais sobre a temática, veremos que diversas variáveis devem ser consideradas e mencionadas.

O tango é uma dança de conexão e esta só acontece devido à estrutura do abraço. Estrutura essa que faz parte do Aparato Dramático.

### **2.6.1 Abraço.**

Os torsos se apresentam inclinados em um ângulo de 45 graus referentes ao eixo central individual. Os dois dançarinos encontram um equilíbrio nessa inclinação, o qual define o eixo comum do casal. Lembremos que, no Aparato Expressivo, são normais as invasões de espaço, porém, no Aparato Dramático, o espaço individual deve ser respeitado, não é recomendável que nenhum dos integrantes penetre o espaço de seu parceiro acima da cintura, pois tal movimentação ocasionaria em desequilíbrio e desconforto ao bailar o tango.

O abraço é uma conjunção de fatores, vejamos como o autor descreve essa preparação para compor um dos elementos do Aparato Dramático. Os braços funcionam como conectores, e formam o que Dinzel define como *circuito superior horizontal*, que se concentra na parte da escapular do casal. O Braço esquerdo do homem é colocado em um ângulo reto pelo lado aberto do casal, sua mão, geralmente, fica na altura dos olhos, juntamente com esta estrutura, está compondo igualmente o braço direito da mulher, ou do parceiro a ser impelido. Essa estrutura, comumente, não sofre variações de altura. Para que essa postura seja confortável aos envolvidos, é preciso que as mãos estejam entrelaçadas como continuação dos antebraços, nenhum dos pulsos deve ser dobrado em direção ao parceiro, pois tal movimento provocaria no outro um incômodo advindo da dor no pulso.

Outro ponto relacionado às mãos da parte aberta no abraço, é que nenhum dos parceiros deve tencionar demais o aperto de suas mãos.

Durante o meu tempo de dança, já vivenciei certos tangos que se apresentaram complicados neste sentido. Tanto no âmbito de quem provoca o mal-estar como na

posição de quem o recebe. Ao iniciar meus estudos práticos no tango, eu tinha uma condução tensa, e descarregava essa tensão no aperto da mão da dama, pois isso me causava a falsa sensação de segurança e de controle.

O que ocorreu em detrimento disso foi que muitas pessoas não se disponibilizavam a dançar comigo uma segunda vez, até que uma das damas com quem dancei reclamou desse ponto para mim. Então, como é de minha personalidade, suavizei demais o aperto da mão. Seguindo a ideia do "tudo ou nada", por conseguinte, fui alertado por outra dama que minha comunicação no lado aberto estava "frouxa", ela não recebia claramente os meus estímulos, e isso dificultava nossa relação no Aparato Dramático, comprometendo a noção de unidade do casal.

Com o passar dos anos e o apuramento das técnicas, hoje, consigo um aperto suave, mas com firmeza necessária para comunicar com a/o minha/meu companheira(o).

Já vivenciando o outro ponto. Em algumas das minhas práticas, dancei com pessoas que tinham a tendência de virar o pulso para o meu lado ou apertar demais a minha mão. Tal atitude gera uma sensação de desconforto, que chega a minar a concentração, tanto que, em uma dessas danças, eu só pensava no término da música. Assim, o tango deixa de ser prazeroso e passa a ser angustiante. Inicialmente, eu tinha medo de ser deselegante ao pedir que a dama suavizasse a mão. No entanto, diante de minha experiência, é sugestionado falar à pessoa com quem se dança "Onde" e "O quê" ela pode melhorar neste aspecto. Claro que a abordagem deve ser feita de forma gentil para que a pessoa não se sinta desconfortável. Hoje, claramente, quando me deparo com essa situação sinto-me livre para conversar durante o tango a dar esta sugestão, e, após reorganizado este ponto, volto a me concentrar na música e busco a conexão com minha parceira.

Diferente do espaço aberto no abraço, o espaço fechado possui duas estruturas distintas. A postura do proponente, comumente ocupada pelo gênero masculino, e a postura da contrapropONENTE, ocupada pelo gênero feminino.

Começamos discorrendo sobre a postura adotada pelo proponente no que se refere à parte fechada do abraço. Seu braço direito deve enlaçar a(o) contrapropONENTE nas costas na altura da cintura, aproximadamente, 5 centímetros acima da lombar.

Dinzel apresenta-se bem ortodoxo a esta postura, pois afirma que não se deve alterar esse posicionamento, pois tal fato ocasionaria posições incorretas. Justificando-se:

Se o braço sobe as omoplatas, fará com que a mulher, em busca de uma compensação em seu eixo de equilíbrio, jogue o quadril para trás. Se o braço baixa, a cintura bloqueará todo os movimentos de rotação, criando grandes dificuldades em todas as figuras articuladas.<sup>36</sup>(DINZEL, 2011, p. 52)

Após entendermos a colocação dos braços, é necessário que passemos à sugestão do autor sobre de que forma devemos posicionar as mãos. Dinzel ensina que a mão deve estar apoiada, não podendo se apresentar como uma garra, nem totalmente espalmada, a mão deve se adequar ao corpo do parceiro. Essa adequação refere-se a procurar sempre um ponto médio da firmeza, de forma que o parceiro sinta as intenções sem ser machucado. A direção da mão deve acompanhar a direção do antebraço.

Dinzel fez uma sugestão de como deve ser a postura do braço da dama para que o abraço seja confortável.

O braço esquerdo da mulher vai desde o cotovelo até o pescoço do homem. Apoiado assim, o braço formará uma curvatura, sem bloquear o cotovelo dele e sem sobre passar a linha média. Como se do cotovelo saíssem linhas imaginárias apontando ao infinito, não para baixo, mas sim em direção ao horizonte. A mão também se encontrará relaxada e não contorcida nem agarrada com tensão.<sup>37</sup>(DINZEL, 2011, p. 53)

Durante a explicação do abraço feminino, o autor menciona a cabeça e esse é um elemento primordial, pois é diante de seu pleno funcionamento que o tango acontece, na cabeça, guardamos toda a racionalidade referente ao bailado. Mas será que ela possui uma forma específica de existir nesse complexo Aparato Dramático?

---

<sup>36</sup>Si el brazo sube a los omóplatos, hará que la mujer en busca de una compensación en su eje de equilibrio, pendule la cadera hacia atrás. Si el brazo baja a la cintura, bloqueará todo los movimientos de rotación de la misma, creando grandes dificultades en todas las figuras articuladas. (Tradução nossa)

<sup>37</sup>El brazo izquierdo de la mujer toma desde el codo hasta el cuello del hombre. Apoyado así, el brazo tenderá a la curvatura, sin bloquear el codo y sin sobrepasar la línea media, como si del codo salieran líneas imaginarias apuntando al infinito, ni hacia abajo, es decir hacia el horizonte. La mano también se encontrará relajada y no crispada ni agarrada con tensión. (Tradução nossa)

### 2.6.2 Cabeça.

A cabeça do casal de tango é de tamanha importância para compor o que Dinzel chamará de circuito superior, que é o conjunto dela, do abraço e do diálogo (ver p.98). Conforme o autor, as cabeças assumem uma posição harmônica. O homem coloca sua cabeça à frente de seu torso, ficando na mesma linha do externo. Em contrapartida, a mulher, para facilitar o encaixe, vira seu rosto à sua direita.

Mas essa postura é fixa? Não, as cabeças se movimentam de acordo com o deslocamento do casal. Utiliza-se do movimento de rotação do pescoço para monitorar a Pista. As cabeças sempre devem respeitar os limites de seu parceiro. Dinzel apresenta em seu texto variações de cabeças e seus contextos.

Nas distintas épocas do tango, essa posição teve variações. Na segunda época, quando houve maior relevância, se dançava arqueado. A cabeça era o ponto de apoio, nem antes nem depois, ela teve a função de ponto de apoio. (...) Nas décadas posteriores, nos salões, por influência européia, a cabeça da mulher (...) mirava para atrás do homem. Também encontramos uma posição que existe na realidade do *escenario* ou da exibição, que é dançar cabeça a cabeça soltando as mãos.<sup>38</sup>(DINZEL, 2011, p. 53)

Em tempos atuais, não há uma postura cristalizada que determine as posições de cabeça do casal, mas seja qual for a escolha, ela deve contemplar o conforto de ambas as partes. E, principalmente, a cabeça deve manter uma relação harmônica com o torso, caso contrário, isso pode provocar lesões.

O abraço, hoje, se tornou mais próximo que nas épocas anteriores, e a cabeça acompanhou essa mudança. A única recomendação que o autor faz referente a essa posição é que o casal não mantenham as cabeças voltadas para baixo, como ocorria na primeira época dançante (1860-1890) do tango, na qual os dançantes olhavam os pés. Pois o olhar é uma fonte de expressão e conexão, sendo também uma fonte de orientação espacial.

O olhar do tango é de soslaio, utiliza-se muito das periferias dos olhos, segundo Dinzel, não se olha para onde se aponta o nariz. E também não há um ponto focal que

---

<sup>38</sup>En las distintas épocas del tango esa posición tuvo sus variantes. En la segunda época, cuando cobró mayor relevancia, se bailaba arqueado. La cabeza era el punto de apoyo, ni antes ni después tuvo la función de punto de apoyo. (...) En las décadas posteriores, en los salones, por influencia europea, la cabeza de la mujer (...) miraba hacia atrás del hombre. También encontramos una posición que en realidad es escenario, o de exhibición, de bailar cabeza a cabeza soltando las manos. (Tradução nossa)

determine o olhar. Diante do salão e seus obstáculos, o autor recomenda que os olhares sejam ágeis. Esse olhar que, anteriormente, dissemos advir das lutas dos *gaúchos*. Dinzel orienta que, quando observamos os casais no salão, temos a impressão de que os dançantes estão de olhos fechados, isso decorre do fato de muitos casais dançarem olhando para o chão mais adiante, no intuito de mapear a Pista.

Nesse caso do olhar, existem também aquelas pessoas, geralmente damas, que se entregam ao sentimento trazido pela música juntamente com o conforto do abraço, e, diante de tal estímulo, decidem fechar os olhos para aguçar os outros sentidos. Essa entrega, segundo o autor, acontece devido à proximidade do abraço dos envolvidos.

Dinzel (2011, p.56) sugere, em seu trabalho, que o olhar deve ser voltado para o chão adiante do casal e que deve ser feito de soslaio. Aproveitaremos desse momento para fazer um apanhado juntamente ao meu treinamento, aprendizado e ensino. Esse olhar proposto pelo autor é mais uma ferramenta da qual me utilizo ao dançar. No entanto, na maioria do tempo, estou olhando para o horizonte e/ou para minha parceira quando o nosso abraço é levemente separado. Já quando o abraço está colado, também me valho da premissa do "olhar ao horizonte". Além de a ele recorrer ao dançar, também o uso como exercício para treinar o Aparato Expressivo sem o sentido da visão.

Outro olhar importantíssimo para o desenvolvimento do tango na Pista é "O olhar periférico", pois ele mapea quase por completo o Plano Coreográfico que venha a desenvolver, evitando que haja colisões com outros casais. No entanto esses olhares não precisam estar apenas voltados para o chão. Sugerimos que o limite de altura do olhar do membro mais alto do casal seja o horizonte visual dessa pessoa.

Após entendermos parte do que é o abraço e como se posiciona a cabeça, parece-nos pertinente ver o correspondente a eles no Aparato Expressivo, no caso do tango portenho, as pernas.

### **2.6.3 Pernas.**

Toda a grande expressividade do tango está nas pernas, segundo a visão de Rodolfo Dinzel sobre o tango dança. É neste lugar que diversas técnicas unidas, criam a virtuosa e expressiva maneira de bailar o tango. É no Aparato Expressivo que conseguimos alcançar diversas nuances de bailado. Mas qual postura de pernas devo assumir, para, dessa forma, acessar a maior precisão ao dançar?

O autor entende como pernas a junção entre as coxas (começando na cabeça do fêmur), joelhos, panturrilhas, tornozelos e pés. Segundo o autor, essas estruturas são as fundações base que sustentam os corpos abraçados. E é nessa estrutura que se encontra a tensão articular. Ensina Dinzel que as pontas dos pés tocam o chão antes do calcanhar, ao apoiar o calcanhar no solo, o dançarino readquire o domínio do seu corpo, pois, caso o ele opte pelo oposto, é provável que seu equilíbrio fique comprometido.

Em meu percurso de dança, já observei os dois moldes de pisada. E dissonante do autor, entendo que a precisão dos movimentos é diretamente relacionada à habilidade do dançarino. Alguns, principalmente ao dançarem milongas, utilizam-se dos calcanhares e, posteriormente, das pontas dos pés. Já vivenciei essa técnica e entendo o autor no sentido de que é muito mais difícil manter o equilíbrio munido dela. No âmbito didático, prefiro adotar a forma proposta por Dinzel. Quando o aluno entende essa primeira estrutura, ele se sente mais a vontade para testar a segunda e ver como seu corpo responde a esse novo estímulo.

Dinzel afirma, em sua obra, que os homens que deram origem ao tango mantinham-se apoiados nos metatarsos, pois, assim, estariam prontos para qualquer movimentação. Essa estrutura era executada pelos personagens citados no primeiro capítulo desta dissertação (ver p.27) e, devido a esse apoio, receberam o nome de *taqueros*. Um fato interessante sobre essas pessoas é que, quando elas envolviam-se em uma briga e eram levadas à delegacia, o comissário lhes cortava o *Taco* (salto do sapato). E isso identificava aquele sujeito como perigoso e briguento.

Para o bom funcionamento de qualquer forma de pisada, é necessário que se trabalhem as articulações do pé. O autor afirma que, mesmo calçado, o pé tem a opção de articular em três partes, são elas: os metatarsos, as falanges e os tornozelos. O primeiro ponto de apoio no chão deve estar sobre as falanges dos dedos, que, gentilmente, o transferem para o metatarso e, por fim, esse é transferido ao tornozelo.

Ao apoiarmos o calcanhar no chão, automaticamente, acionamos o tornozelo, essa articulação é o primeiro amortizador do deslocamento, ele deve estar relaxado quando não há peso na perna, e após a colocação do calcanhar, este deve se encaixar anatomicamente sobre o pé. Segundo o autor, esse movimento de pé é mais compreensível, quando se desloca para frente. Quando a perna está sem peso, o

tornozelo apresenta-se maleável, e isso proporciona ao pé uma leve torção lateral. Essa mesma lógica é aplicada inversamente simétrica ao movimento atrás.

Durante o meu percurso no tango, recebi dos meus professores a seguinte metáfora, diziam eles que, para caminhar à frente, o meu pé deve estar rotacionado para o lado de fora do corpo, onde o dedinho do pé deve estar completamente conectado com o chão. Ao deslocar, eu ia calmamente colocando os outros dedos em contatos com o solo, quando o deslocamento era atrás, os professores sugestionavam que o pé deve estar rotacionado para o lado de dentro, neste caso, o dedão deve estar em contato com o chão, e novamente ao deslocar, iria acomodando os outros dedos junto ao solo.

O restante da estrutura referente às pernas ou ao Aparato Expressivo, encontra-se em tensão articular. Mas o que vem a ser uma tensão articular? Conforme Dinzel, é ponto de equilíbrio entre a articulação completamente estendida e o seu oposto, quando ela está completamente flexionada. Na tensão, a articulação está em estado de alerta, o que a permite mover-se mais rápido para qualquer direção dentro de suas limitações.

Essa tensão é controlada pela articulação do joelho, que faz uma conexão entre a cabeça do fêmur e o tornozelo. Conforme uma das pernas entram em tensão articular, a outra, proporcionalmente, entra no relaxamento dessas tensões. Dinzel chama essa situação de fuga ou ataque. Na qual o praticante está com o corpo no estado de alerta, pronto para sair rapidamente em qualquer direção. Esse contrabalanceamento das tensões articulares permite ao casal que se desloquem precisamente no espaço, desviando de obstáculos e deslizando suavemente, mas alerta, pela Pista.

Depois de termos contato com o que define o Aparato Expressivo, chegamos ao ponto em que o autor classifica o tango como puro e impuro. Os movimentos puros são aqueles que Dinzel define como sendo movimentos "felinos", nos quais os praticantes do tango descarregam suavemente o peso no solo. Já os impuros são aqueles movimentos em que o praticante descarrega o peso todo de uma vez, classificado por Dinzel como o "perna de pau".

Para evitar ser "perna de pau", como o autor colocou, é importante que tanto o Aparato Expressivo quanto o Dramático estejam conectados à Zona Intermediária.

#### 2.6.4 Zona intermediária.

A Zona Intermediária é composta da Bacia e da Cintura. Para iniciar o estudo dessa zona, é necessário ressaltar que o tango funciona com uma mecânica de dissociação. Essa estrutura refere-se ao fato de que todo o movimento do Aparato Expressivo finda-se na bacia, portanto, ele não continua para além dela adentrando o Aparato Dramático. Segundo Dinzel, essa zona possui duas funções: a primeira é fazer a dissociação entre os dois aparatos, e a segunda função se refere ao amortecimento das tensões e dos jogos articulares, tanto em rotas ascendentes quanto descendentes.

Dissertando sobre a segunda função, o autor esclarece que a bacia, estando apoiada e encaixada sobre as cabeças dos fêmures, tem movimentos pendulares para frente e para trás e para os lados. "Isso proporciona a cintura uma possibilidade de rotação que talvez chegue até 300 graus ou um pouco menos dependendo da pessoa". (DINZEL, 2011, p.23). Viabilizando aos dançantes, multiplicidades direcionais ante o somatório da cintura e do quadril. Ou seja, a pessoa aumenta as opções para escolher seu deslocamento.

A Zona Intermediária atua como um amortecedor entre o funcionamento do Aparato Expressivo e do Aparato Dramático, sendo primordial para o desenvolvimento articular do tango. Para Dinzel, essa é zona responsável pelo controle dos níveis de altura durante o deslocamento.

Com esta zona articular, anulamos todas as tensões perpendiculares, por isso, se produz uma dissociação, absorvendo a maior quantidade de tensões do eixo de equilíbrio. Isso vai dar a liberdade necessária às pernas para realizar distintas figuras.<sup>39</sup> (DINZEL, 2011, p. 69-70)

Quando o manejo da parte intermediária é preciso, isso dá liberdade ao contrapropositor para que ele realize diversas Figuras, e a justeza do contrapropositor, ao manejar a zona intermediária, permitirá ao proponente que existam diversos encaixes, entradas e saídas do espaços anteriormente provocados pela execução de uma Figura.

---

<sup>39</sup>Con esta zona articular, anulamos todas las tensiones perpendiculares, por eso se produce la disociación, absorbiendo la mayor cantidad de tensiones del eje de equilibrio. Pero fundamentalmente va a dar la libertad necesaria a las piernas para la realización de las distintas figuras. (tradução nossa)

Diante dessa observação, o autor propõe uma movimentação específica para um melhor aproveitamento desse aparato. Segundo ele, o quadril deve funcionar equivalente a uma boia. Quando o Fêmur sobe, a bacia absorve seu movimento e o mantém flutuado em relação à parte de cima, que não sente esse encaixe, pendulando durante o deslocamento. Quando uma perna vai à frente, a bacia contrabalança para que a perna de trás esteja proporcionalmente tensa à da frente, isso produz um efeito espelho na qual essa estrutura passa a funcionar em seu todo, sem afetar a parte superior do casal. E toda essa estrutura, consoante o autor, advém dos primórdios do tango.

Nas origens do tango, esta postura era normal. Os homens montavam a cavalo, e devido a este treinamento era lógico a utilização da bacia desse modo. Não esqueçamos que os povos utilizam seus corpos para expressar-se, de acordo com a necessidade de usá-los em seus trabalhos e sua vida cotidiana.<sup>40</sup>(DINZEL, 2011, p. 23)

Dinzel, em sua obra, informa que o tango é uma dança popular e circular, na qual os movimentos se apresentam arredondados, e que certos gestuais vieram de atividades cotidianas de seus participantes. Mas estar abraçados descolando no espaço não é extra cotidiano? Podemos dizer que sim, visto que a maioria das atividades rotineiras são praticadas sem o auxílio corporal de outrem. O abraço é uma escolha, que acarreta uma outra noção corporal e de equilíbrio. Tudo passa a ser dividido e compartilhado, a conexão cria outras estruturas que norteiam a dança do casal. Dentre elas, encontramos o Eixo Central e o Centro de Equilíbrio.

### **2.6.5 Eixo Central**

Para entendermos a noção de eixo central, é essencial voltar um pouco na dissertação e resgatar o conceito existente no que venha a limitar o Espaço Coreográfico. O casal é envolvido por um cilindro de ar, essa estrutura é formada por um desejo de abraçar e um conjunto de pressões e equilíbrios já estudados nessa dissertação. Cada integrante possui um eixo individual de equilíbrio. Esse eixo individual é uma linha imaginária que acompanha e transcende o caminho da coluna vertebral, quando estamos eretos. Mas somente os eixos individuais não bastam para

---

<sup>40</sup>En los orígenes del tango, esta postura era normal. Los hombres montaban a caballo, y debido a este entrenamiento era lógica la utilización de la cadera de este modo. No olvidemos que los pueblos utilizan su cuerpo para expresarse, de acuerdo a cómo necesitan usarlo en sus trabajos y su vida cotidiana. (tradução nossa)

que essa estrutura funcione. Por isso, foi designado um eixo central, um eixo que se refere ao equilíbrio do casal.

Esse eixo central estará exatamente ao meio dos eixos individuais. Dependendo da Figura a ser executada, esse eixo estará mais próximo ou mais distante dos integrantes. Existem momentos em que o eixo central estará concentrado em um dos integrantes, geralmente, isso ocorre em poses ou em movimentos a que damos a alcunha de passos aéreos<sup>41</sup>.

### **2.6.6 Centro de Equilíbrio do Casal.**

O que o autor chama de centro de equilíbrio do casal? Esse conceito consiste no ponto de convergência entre os centros de equilíbrio dos integrantes. A estrutura referente a ele está pautada na distância entre o pés. Ao observarmos um dos integrantes do casal em posição de "ataque", veremos que ele está com os pés paralelos. Ao redor deles, forma-se um retângulo imaginário, traçam-se diagonais ligando os pontos da forma geométrica. O ponto de convergência entre todas essas diagonais é que constitui o centro de equilíbrio individual. Essa lógica é aplicada em ambos os envolvidos no abraço.

Ao começar a nos movimentar, teremos dois centros de equilíbrio simétricos, e o ponto convergente desses dois é o que constrói o centro de equilíbrio do casal. Ao se deslocar, os integrantes estão sempre realocando o centro de equilíbrio individual e do casal. Neste caso, os limites de alongamento corporal de cada pessoa devem ser respeitados, pois, caso isso seja transposto por algum dos integrantes, não respeitando o limite do outro nem o seu próprio, isso incutirá num desequilíbrio conjunto e fará com que a estrutura do casal se perca. Consoante Dinzel, o instinto de cada um e/ou a sua percepção e consciência corporal o limitam para que a estrutura de casal não seja desfeita.

Após absorvido esse princípio do centro de equilíbrio, é mais tranquilo para o casal desenvolver de forma harmoniosa a invasão do espaço, o que, normalmente, ocorre no Aparato Expressivo, ao construir Figuras. Outro fator no deslocamento e na

---

<sup>41</sup>Passos aéreos - São movimentos que um dos integrantes da dupla sustenta o outro enquanto este faz alguma figura/acrobacia totalmente suspenso do solo.

manutenção do centro de equilíbrio do casal é o contato estabelecido no Aparato Dramático. Este manejo do equilíbrio proporciona que as pernas executem Desenhos e Figuras, isso desenvolve o Plano e o Espaço Coreográfico, enriquecendo a ideia de jogo e improvisação.

Mas o tango não é conduzido? não existe uma indução? Ele não é só parcialmente improvisado? O autor acredita na ideia de diálogo no tango e não propriamente ao aspecto de condução. Existe uma primeira indução de movimento, posteriormente a isso, tudo se torna uma relação de proposições e absorções de ambos os integrantes do Plano Coreográfico. Um componente que ajuda muito no desenvolvimento do diálogo é a execução do Pivô.

#### **2.6.7 Pivô**

A Zona Intermediária tem grande capacidade de rotação, mas não contempla os 360 graus, então, criou-se o pivô. Esse componente da dança é responsável por fazer com que um dos integrantes do casal gire em cima de seu próprio eixo.

Ao executar o Pivô, a pessoa rotaciona o pé sobre o piso sem se deslocar no espaço, apenas aponta na direção que deseja deslocar. Para executar esse movimento, é importante que o dançarino esteja apoiado no ou nos metatarsos, nunca nos pés inteiros. Quando uma das pessoas está pivoteando, o parceiro desloca-se ao seu redor. Para frear essa estrutura, recomenda-se que utilize o calcanhar, pois, ao colocar todos os apoios no chão, o giro perde total ou gradativamente a sua força. Esse elemento é muito importante no que se refere ao transladar pelo salão, pois sua utilização evita colisões e obstáculos.

#### **2.6.8 Transição.**

Para falar sobre transição Rodolfo Dinzel, recorre-se a uma ideia básica sobre a inércia. Que diz que um corpo tende a ficar parado até que algo o coloque em movimento e/ou um corpo em movimento há de ser parado por algo que o detenha. Mas, diferente do conceito físico, no tango, é recomendado que todas as intenções de movimentos ou de frenagem deles sejam executadas numa forma gradativa.

Essa recomendação evita reações bruscas do casal, que se impensadas podem lesionar os seus praticantes. A técnica referente ao início do deslocamento começa no

impulso interno do casal, impulso esse que é referente à vontade. No entanto, para a frenagem, existem técnicas que ajudam em seu desenvolvimento. A primeira técnica sugestionada é conter a força de forma que ela morra no chão. Outra possibilidade para conter o movimento é que sua inércia seja frenada gradativamente. Por fim, a terceira opção é a execução de Figuras e Desenhos que absorvam a inércia do casal ou de um dos indivíduos.

Mas como é possível a conexão desse casal ao transitar, eis que chegamos ao próximo tópico onde vamos questionar se existe um diálogo ou uma condução.

### **2.6.9 Condução ou Diálogo?**

A relação da improvisação do casal no tango se dá por meio de sugestões, proposta inicialmente por um dos integrantes. Essa proposta é dada a alcunha de "*Condução*". É questionável se este termo contempla a relação de união entre duas pessoas, fortemente ligadas pelo abraço, pois esse termo limita tanto os homens quanto as mulheres.

Ao aceitarmos a ideia de condução, dividimos o casal em duas partes, um transmissor e um receptor. O homem assume esse papel de transmissor e a mulher assume o papel de receptor. Neste caso, os dois lados estão "surdos", limitando a relação do casal. O homem que assume este papel baila de forma preconcebida, criando, em sua mente, um Plano Coreográfico esquematizado, a dama que assume esse papel de receptora acaba sendo limitada de sua criatividade, passando apenas a uma reprodutora de Figuras.

A condução é um conceito em desuso, que deu lugar a ideia de diálogo, afinal, o proponente apenas sugestiona o primeiro movimento, o que vier adiante disso são improvisações e percepções de ambos. A mulher não se torna mais submissa à vontade do homem, e este, por sua vez, aguça os sentidos para perceber sua parceira e adaptar-se às suas proposições. Lembremos que esse diálogo deve ser respeitoso, nenhum dos participantes pode instaurar um monólogo, pois, caso isso aconteça, a unidade do casal se perde.

A prática pede uma condução ou um diálogo? Por mais que o termo condução esteja incorreto do ponto de vista dos praticantes do tango, ainda é didaticamente usado nas aulas. Na condição de estudo, ele define bem os papéis sociais, e auxilia no

aprendizado das Figuras. Porém, para que essa dinâmica ganhe corpo, utilizo-me da troca de papéis, muitas vezes, ensino minhas alunas a "conduzir" e os homens a "serem conduzidos".

Mas, então, com isso os homens aprenderão a ser Proponentes com percepção de como é ser "conduzido" e o diálogo ainda assim não acontecerá? Para que haja diálogo, é imprescindível que o código esteja claro. Caso contrário, será uma conversa absurda, portanto, no tango, é primordial que os conceitos e aplicações destes estejam disponíveis aos praticantes. Porém o entendimento desses conceitos requer tempo de estudo.

Então, temos um entrave diante da realidade. Os alunos chegam às escolas procurando aprender tango. O objetivo deles é poder deslocar-se no salão, juntamente com sua parceira(o), para tal, eles exigem do professor um repertório que lhes permita coexistir na Pista. O professor, para manter sua sobrevivência, que advém das mensalidades, aceita a proposta dos alunos e passa a lhes ensinar Desenhos e Figuras. Essa estrutura de ensino funciona apenas quando temos papéis definidos, pois tais elementos estão sem preenchimento de conceitos, sendo puramente técnicos. Nesse caso, a didática passa a ser uma mimetização de Figuras, sequências, movimentos cristalizados etc...

O diálogo no tango começa acontecer quando o aluno liberta-se de sua ansiedade e passa a entender os conceitos que retroalimentam a sua dança. Quanto mais os alunos avançam nas turmas, mais conceitos os professores injetam em seu aprendizado. A maturidade na dança possibilita aos dançarinos dialogarem em cima dos conceitos e das ideias estruturais do tango, tornando as Figuras parte sua, libertando-se de um repertório predefinido e criando o seu próprio repertório, ou ainda, buscando dar identidade ao repertório já existente.

Inicialmente, em meus aprendizados, fui um cavalheiro intransigente. As damas com quem dancei tinham de executar exatamente o que pensara para aquela Figura. Isso me tornou um parceiro extremamente limitado, pois o único estímulo que possuía era uma ideia preconcebida de sequências. Não me importava se essas movimentações caberiam na música, se a dama era apta a acompanhá-la. Valia-me de minha força física para colocar a mulher onde eu julgava que ela deveria estar. Essa minha experiência, é a denotação do que não se deve fazer ao bailar qualquer gênero da dança de salão.

Quando tive contato com o diálogo na dança de salão? O meu processo de ruptura com o conceito de condução advém de uma ideia do jogo teatral, na qual o jogo não é uma competição e, sim, uma vivência em que os integrantes ou ganham ou perdem juntos. Comecei a experimentar novas saídas de Figuras propostas nas aulas, ainda com ideias preconcebidas, no entanto, um dia, dancei com uma senhora de 80 anos que tinha problemas na coluna. Ela me disse que só sabia o "passo básico".

Neste tango, aprendi o que era controle de ansiedade ao dançar, visto que ela tinha um ritmo próprio a suas limitações, e caso eu usasse de força física para fazê-la seguir o meu ritmo, poderia machucá-la seriamente. Diante dessa tensão de manter a integridade da senhora, comecei a prestar atenção nela, em como seu corpo reagia aos comandos e de que forma eu deveria estimulá-la a fazer certos movimentos. Então, foi nesse momento em que aprendi o diálogo? Ainda não. Por mais que minha percepção fora estimulada neste momento, ao voltar a dançar com outras damas, readquiri os hábitos instaurados.

A percepção do diálogo veio após diversas frustrações de mesma conotação. Eu sempre procurei dançar com damas "mais avançadas" do que eu, no entanto elas sentiam-se desconfortáveis ao dançar comigo. Para enaltecer a minha vaidade, eu propunha a elas diversos movimentos complicados, elas, por sua vez, conseguiam acompanhar calmamente as Figuras complexas que eu indicava. No entanto, após algumas danças, essas damas, educadamente, recusavam o meu convite. E no auge da minha vaidade e arrogância, pensava: "quem está perdendo são elas!".

Sobraram-me, então, as damas "menos avançadas", quando menciono avanço, refiro-me a repertório técnico. Ao dançar com elas, a maioria das Figuras e sequências preconcebidas falhavam, e cada vez que algo falhava, e eu tinha de lidar com a minha frustração, era como se meu repertório sumisse da minha mente, sobrando apenas os movimentos conceituais, tais como caminhadas, mudanças de direção, pivôs e, quando muito, arriscava uma sacada ou um gancho.

Essas frustrações contínuas me colocaram em crise com a dança, fazendo com que eu não me achasse capaz de dançar. Resolvi despir-me de minhas vaidades, e fui para uma Milonga completamente vazio, disposto a ser básico, sem alimentar qualquer tendência egocêntrica, sem a pretensão de ser admirado. Foi neste dia que descobri que,

estando abraçado a uma dama, não existe movimento errado, mas a possibilidade de novos movimentos.

Começava dançando simples e, aos poucos, ia acrescentando Figuras que comumente uso em meu repertório, mas só as acrescentava quando entendia que minha parceira estaria confortável e confiante com a minha presença. Passei a ouvir o corpo da mulher com quem dançava. Esse passou a ser um estímulo.

Após abrir esse canal de comunicação, passei a não mais ser rejeitado nas danças, as mulheres continuamente aceitaram meus convites. Minha dança ganhou qualidade, e hoje, a busca é sentir como está o corpo de quem estou dançando e as formas como devo responder aos estímulos, ao mesmo tempo em que instigo a minha parceira. Criar essa conexão fez com que meus sentidos se aguçassem para outros elementos relacionados à inspiração que um tanguero venha a acessar. Como já mencionamos anteriormente.

O diálogo acontece sempre? Não. O diálogo só acontece quando as duas partes estão entregues ao tango e ao momento em que se disponibilizaram a viver, pois, quando uma das partes criar um fator de resistência à comunicação, esse diálogo deixará de existir, assim como a unidade do casal, mesmo que, diante dos observadores, o casal se desenvolva bem no salão, os viventes daquele momento estão concentrados apenas nas técnicas dos Desenhos e das Figuras.

O diálogo é uma construção constante, um exercício intermitente de percepções. No método Dinzel, o autor estimula seus alunos desde o princípio, para que entendam que seu papel é mutável, indefinido e que só existe tango com a comunhão do casal, onde os dois têm destaques e dançam com cumplicidade.

O diálogo coloca o casal em outro estado, tal estado gera diversos pontos a serem estudados tanto no Aparato Dramático quanto no Expressivo. Voltemos ao abraço que, ao estar em movimento, se modifica constantemente. Para tal, Dinzel desenvolveu nomenclaturas para elementos componentes do abraço em movimento.

#### **2.6.10 O abraço em Movimento.**

Esses elementos anteriormente mencionados e suas funcionalidades sofrem mutações a partir do momento em que o casal decide deslocar no espaço, e desse jogo

de tensões provocadas pelo deslocamento é que o autor estabelece a definição de três outros sistemas, o Circuito Superior Horizontal, O Soquete e o Molde.

Segundo o autor, o Circuito Superior Horizontal é o que corresponde à parte superior do abraços, às tensões de mãos, ao arqueamento da posição e às conexões entre as cabeças. O Soquete, como definiu, o autor é parte dos torsos logo abaixo do circuito. E por fim, o molde refere-se aos limites que o casal. O molde vem a ser a contenção que o homem faz em relação ao torso da mulher estando logo abaixo do circuito. Esses três suportes funcionam em uníssono. Faremos sua separação para um melhor entendimento.

O Circuito Superior Horizontal é formado por diversas tensões, elas se organizam da seguinte forma. A mão direita da mulher faz pressão em direção ao homem, este, por sua vez, responde, com sua mão esquerda, utilizando-se da mesma medida de força empregada pela mulher. Isso cria um balanceamento na parte externa do abraço. Na parte interna do abraço, segue-se a mesma lógica de pressões, no entanto, as direções são diferentes, as pressões em vez de serem para a direção do outro, passam a ser em direção ao seu centro de equilíbrio, que fica na parte do externo. Uma leve pressão contrária é exercida pelos corpos para gerar o ponto zero, ou, neste caso, o equilíbrio de pressões.

Essa conexão dos braços é recomendável pelo autor para que nunca se perca. Dinzel afirma que essa pressão é um fator primário para a execução do Circuito Superior Horizontal. Posteriormente a isso, temos o que autor chamou de Soquete. Os corpos com seus papéis definidos de homens e mulheres encaixam-se naturalmente. Mas o Soquete corresponde aos encaixes do torso no deslocamento. Quando o casal se desloca um espaço se forma para o que o outro se encaixe nele. Essa percepção de Soquete deve ser concebida ainda no estado parado do casal. Para que os limites dos corpos sejam reconhecidos e respeitados, conforme o Espaço Coreográfico, é recomposto.

No texto de Dinzel, nesta parte, atinente ao Soquete, encontramos referência a um personagem que não aparece na lista apresentada no primeiro capítulo. É o *Bastoneiro*. Essa pessoa/personagem tinha como função anunciar quais músicas executadas pela orquestra e as respectivas danças que deveriam acontecer na Pista. Esse anúncio determinaria qual seria o espaço vazio que os torsos dos casais deveriam manter. Os Bastoneiros determinava as "leis" do baile. No entanto, o tango eliminou

essa função. Neste momento, essa Figura continuava a indicar a continuidade do baile, e ao invés de determinar o espaço dos casais, criou-se a ideia do "haja Luz", uma expressão que orientava para que os dançantes deixassem um espaço entre os corpos no qual luz pudesse passar.

Esse personagem não aparece na primeira parte do texto, porque seu nascimento se deu quando as Milongas passaram a integrar os salões de baile. Esse personagem só existia dentro desse espaço. Já que nos outros, o tango era improvisado pelos músicos e a troca que eles faziam nos ambientes não comportava essa pessoa.

O fato de se pedir luz, também tem origem no incômodo causado pelos corpos colados, afinal, alguns abraços eram vistos como inapropriados para a moralidade instituída. Esse fator só vem a comprovar que, no início, o tango era praticado com os corpos totalmente colados. Dinzel sugere como executar o Soquete.

O homem há de trabalhar sobre as cavidades que possui o corpo da mulher, sobre este espaços encaixará seu corpo. Entre o homem e a mulher se produz um ajuste anatómico, uma forma perfeita. O homem direciona seu peitoral ao seio da mulher, que é o canal que se encontra no meio do busto, sobre o esterno. Não necesito estar em contato, posso estar separado dela, inclusive, muito, porém estou intimamente ligado.<sup>42</sup>(DINZEL, 2011, p. 59)

A essa estrutura que o autor deu a alcunha de *Soquete* cria uma conexão para além da muscular, é a partir dessa conexão que começam a se entender as intenções do parceiro, deixando o corpo de ambos os praticantes despertos. O autor sente que a alma habita em todo o corpo do dançantes envolvidos no abraço. "Um não pode bailar o tango com a cabeça e nada mais, nem com o sentimento e nada mais, nem com o espírito e nada mais, mas tem que dançar com todo o corpo."<sup>43</sup>(DINZEL, 2011, p. 60)

Por fim, compondo a última parte do abraço em movimento, está o Molde, que consiste na pressão exercida pelo braço direito do homem e o encaixe proporcionado pela mulher durante o deslocamento. A cada deslocamento, cria-se um molde diferente.

---

<sup>42</sup>El hombre ha de trabajar sobre las cavidades que posee el cuerpo de la mujer, sobre esas cavidades colocará su cuerpo. Entre hombre y mujer se produce un calca anatómico, una horma perfecta. El hombre va con su pectoral al seno de la mujer, que es el canal que se encuentra en el medio del busto, sobre es esternón. No necesito estar en contacto, puedo estar separado de ella, incluso lejos, pero estoy íntimamente relacionado. (Tradução nossa)

<sup>43</sup>Uno no puede bailar el tango con la cabeza nada más, ni con el sentimiento nada más, ni con el espíritu nada más, sino que tiene que bailarlo con todo el cuerpo. (Tradução nossa)

### 2.6.11 Composição das Figuras.

No momento em que o casal se coloca em movimento e começa a compor Figuras na Pista, a transformação se faz constante no Espaço Coreográfico. O corpo se transforma de acordo com a criatividade do casal, uma dessas transformações ocorre nas angulações dos ombros.

Inicialmente, ao colocarmo-nos em posição de abraço, os ombros assumem uma linha paralela que o autor define sendo como zero grau. Conforme a *Caminhada* se inicia, essa posição passa a ser de 45 graus. Algumas Figuras, como *La Parada*, fazem com que os ombros do casal angulem em 90 graus. Ainda existe uma angulação de 180 graus em que os pares ficam lado a lado, essas Figuras são comumente usadas em apresentações de Tango Cenário.

Vale relembrar que, para a composição e execução de Figuras, importa respeitar a estrutura já apresentada no Aparatos (Dramático e Expressivo), nos quais se respeita o espaço individual acima da cintura e invade-se o espaço abaixo dela. Existe um jogo de tensões aplicadas no eixo ao se deslocar criando o Plano Coreográfico. Na condição de proponente dos movimentos, ao invadir o espaço expressivo do contrapropositor, provooco nele(a) uma tensão referente a minha aproximação, quando desloco meu Aparato Dramático, em contrapartida ele(a) responde simetricamente, para que não haja desequilíbrio.

Segundo o autor, existem duas correntes de tensões, uma delas é perpendicular e a outra é horizontal em relação ao piso. As tensões horizontais são contidas por um mecanismo que forma um arco médio no qual elas advêm de ambos os lados, mas, como são direcionalmente opostas, se anulam. Algumas das tensões são descarregadas diretamente ao solo e são absorvidas pela zona intermediária (ver p.89).

A posição do abraço, muitas vezes, limita a criação de algumas Figuras e também certos deslocamentos, porque isto impede o desenvolvimento do outro corpo. É nesse momento que se articulam as partes do corpo especialmente as pernas. Modificando, assim, o Plano Coreográfico. Mas essa modificação pode ser feita em qualquer momento? Mesmo com a Pista cheia?

Certas Figuras requerem um distanciamento entre os membro do casal, no entanto existem artificios que podem compor para a economia de espaço. Quando se

articulam a zona média, juntamente com a angulação dos ombros e o deslocamentos das pernas, essas estruturas unidas provocam espaços ociosos nos quais os parceiros podem habitar e, muitas vezes, esse espaço precisa de um metro quadrado para existir, isso gera uma economia de espaço, "Há dois tipos de economia de espaço. As ascendentes quanto utilizamos a bacia na sua função pendular e as horizontais quando se gira sobre a cintura para dar lugar ao companheiro."<sup>44</sup>(DINZEL, 2011, p. 70)

Na execução das Figuras, é pertinente ressaltar que, no tango, as pernas são sustentadas pelo quadril, o que causa no observador uma sensação de que o bailarino está flutuando ou deslizando pelo salão. Na maioria dos Desenhos e das Figuras, a perna chega primeiro e, posteriormente, o corpo acompanha, no entanto a intenção é sinalizada no Aparato Dramático. Neste caso, o Aparato Dramático parece estático ao espectador, os corpos se mantêm paralelos ao eixo central do casal e a simetria de espaços causa um equilíbrio, mas esse Aparato, na composição de Figuras, está em constantes movimentos, que não são visíveis, mas sim sinestésicos.

Ao executar Figuras, estabelecemos uma relação composta, conforme Dinzel, para que o tango flua no salão é preciso que os integrantes zelem por aquilo que é comum aos dois, afinal, um movimento mal executado vai gerar uma reação em cadeia, que pode desenrolar em uma sequência de movimentos desconexos e imprecisos. Provocando assim, a quebra estrutural. Caso isso aconteça, o autor recomenda que esta seja recolocada durante o desenrolar da música.

Muito dos pontos levantados são caminhos para busca de um tango sem complicações, no entanto, ao me colocar na posição de praticante dessa arte, devo ressaltar que, durante o processo de construção e aplicação das Figuras, diversos pontos apresentam-se desconexos. Tal fator provoca no casal uma quebra do equilíbrio estabelecido no momento em que os participantes decidiram dançar entre si. Não existe um casal cem por cento estável, mas, conforme treinam junto, a tendência é que os desequilíbrios e desconexões minimizem e a precisão das Figuras desse par seja mais evidente.

---

<sup>44</sup>hay dos tipos de economía de espacio. Las ascendentes cuando utilizamos la cadera en su función pendular y las horizontales cuando se gira sobre la cintura para dar lugar al compañero. (tradução nossa)

Outro elemento que compõe as Figuras são as invasões no Aparato Expressivo. Vejamos como o autor discorre sobre elas.

### **2.6.12 Invasão do Espaço.**

Ao nos referirmos à invasão do espaço, precisamos retomar os conceitos de eixo (ver p.93) e de centro de equilíbrio (ver p.94). A partir desses outros dois conceitos, chegamos à conclusão de que, a partir do momento em que nos deslocarmos, já comprometemos o equilíbrio individual. Já o casal ficará sempre alternando entre três e quatro pontos de apoio, mas, na maior parte do tempo, serão três pontos, porém o objetivo ideal é sempre estar nos quatro pontos de apoio, ou seja, nos pares de pés do casal.

O fato do tango ser uma dança de movimentações arredondadas faz com que os parceiros sempre estejam em busca de ocupar o vazio deixado pelo outro. E é nesse vazio que, não raro, estaremos invadindo o espaço do outro. Para Dinzel existem duas formas de invasão. A primeira é se colocar no espaço do outro mediante *sacadas* e *ganchos*. A segunda forma, segundo ele, refere-se ao entrave na trajetória de deslocamento do parceiro. Neste caso, o invasor avisa através de estímulos no Aparato Dramático, e posicionamento da perna invasora no pé de apoio do invadido, que o caminho está bloqueado para passagem. O invadido, por sua vez, utiliza-se da sua perna sem peso, achegando-a juntamente de sua perna de apoio, e, ao sentir o obstáculo, ele pula a perna que está bloqueando a trajetória.

Segundo Rodolfo Dinzel, o espaço deve ser amplamente invadido, pois, caso isso não aconteça, é possível que essa invasão se perca e outros elementos apresentem-se para uma nova abordagem. Em caso extremos, uma invasão mal feita pode provocar lesões e quedas do casal.

Os Desenhos são os responsáveis pela composição das Figuras? Sim, eles são. Mas, para compor os Desenhos, são necessários três elementos: o eixo, o centro de equilíbrio e a invasão do espaço. Nas aulas recorreremos didaticamente a esses elementos para ensinar ao aluno a execução dos Desenhos compositores de Figuras, como *a caminhada*, *gancho*, *sacada* e *la barrida*.

A nomenclatura dessas figuras é comumente usada em aulas, as *Caminhadas* referem-se ao deslocamento de um ponto ao outro. O que a caracteriza é o seu modo de

execução. No avançar ou retroceder, é sugestionado ao dançarino que ele se utilize dos amortecedores e das articulações. Então, na caminhada habitual do tango, o indivíduo coloca primeiro o metatarso, depois, o calcanhar, encaixa o joelho com a tensão articular necessária ao bom equilíbrio individual e do casal, posteriormente, encaixa o quadril. Esse movimento está presente em todos os deslocamentos do tango. É o que Dinzel chama de andar em alerta. Ou como normalmente é utilizado por parte dos professores de Uberlândia, e de outras localidades, o andar do felino. Outro Figura primordial à composição do Plano Coreográfico é o gancho. (ver p.33)

E chegamos às *Sacadas*. Ela é utilizada para remover a perna do lugar mediante uma pressão. Essa técnica constitui-se de dois movimentos em um, ou, para dizer de outra maneira, dois estados de um mesmo movimento. Primeiramente, faz contato com o pé da mulher e depois uma pressão sobre o calçado dela, isso é o que *saca* a perna. Essa pressão deve ser efetuada na forma de alavanca. Para construir a estrutura da alavanca, há que se ter um ponto de apoio. O ponto de apoio é o pé sobre o piso. Sem essa estrutura a *sacada* deixa de existir e se transforma em contato ou pressão.

Já *La barrida*, conhecida no Brasil como *varrida*, funciona de outra forma, neste movimento, um dos integrantes do casal interrompe a trajetória do pé do outro e; quando os pés se encontram, aquele que provocou a ruptura na locomoção imprime uma força contrária para que o deslocamento mude sua direção.

As Figuras são repertórios que instrumentalizam o dançarino, para que o casal dê mais virtuosismos ao seu tango, se assim o desejarem. Os elementos aqui dissertados referem-se ao que é estrutural na composição das Figuras. Isso não quer dizer que elas estarão todas na mesma sequência, pois cada uma possui sua dinâmica específica, portanto, algumas terão caminhadas e ganchos, outras caminhadas e sacadas, outras terão *La barrida* com sacadas etc...

Por fim, neste tópico falaremos sobre o *cruze*. Anteriormente, não o citamos porque ele não se encaixa no contexto de invasão do espaço. Esse é um Desenho que é visível somente no corpo contrapropositor, sua funcionalidade depende do contexto que está inserido. Há momentos em que ele serve para pausar e/ou terminar uma Figura, em outro instante o *cruze* compõe o corpo da Figura, e, por fim, esse Desenho também pode ser usado na mudança de direção.

Todos esses elementos descritos anteriormente são compositores das Figuras, no entanto, segundo Dinzel, o que dá "coloração" a elas é sua conexão com a musicalidade.

## 2.7 Musicalidade.

Se pudéssemos resumir em apenas uma frase, diríamos que a musicalidade é a capacidade de expressar a música com o corpo. No entanto desenvolver essa percepção leva tempo. Para Dinzel, o bom dançarino é aquele que escapa à monotonia. As apoiaturas musicais dos movimentos no tango possuem variações. Ao dançar, as pessoas podem pontuar os seus movimentos no acentos dos compassos musicais. Também podem movimentar-se utilizando-se de dois acentos musicais para compor um movimento. Como tal isso dará nuances de velocidades à dança.

Outra forma de aplicar a musicalidade no tango é apoiando o seu dançar na linha melódica, escapando, assim, ao ritmo. Essa linha é determinada por um instrumento em destaque durante a música ou na voz do cantor quando esta existir. De acordo com Dinzel, as partituras de tango possuem dois pentagramas, em um deles contém o ritmo e no outro a melodia. O músico terá de tocar apenas o pentagrama referente ao seu instrumento, mas, no caso do dançarino, este pode permear os pentagramas se assim desejar.

É o que o autor chama de "dar cor ao bailado", pois, além dos Desenhos e das Figuras improvisadas, existe a música como estímulo, então, a técnica se mistura com os sentimentos e o estímulo auditivo compondo a musicalidade na dança. A possibilidade expressiva de não pautar-se numa apoiatura prevista nos permite colocar parte de nossa personalidade no desenvolvimento da dança, e de outro ângulo, nossa inspiração em ir executando as Figuras relacionadas diretamente com a música.

É interessante pensar como esse conceito é aprendido na prática, e não foi por acaso que deixei por último o quesito musicalidade. Quando estou em sala de aula, na posição de professor, percebo que este é um princípio absorvido após um tempo de prática dos alunos.

Inicialmente, sinto que os praticantes estão preocupados em como fazer as Figuras e em como se movimentar, os homens e as mulheres têm preocupações diferentes. No caso do homem, Como devo "conduzi-la"? onde que minha perna se encaixa? como devo pegar nas costas delas? Qual o comando que devo dar para que tal Figura aconteça? Entre outros questionamentos. Já a mulher foca em; Como devo

relaxar para ser "conduzida"? Qual é a minha parte de execução das Figuras? Eu não consigo entender o que ele quer? Dentre outros fatores.

Os alunos só começam a entender o que é a musicalidade depois de aprenderem minimamente o código da dança. Existe uma minoria que absorve esse conceito mais rápido. Assim como em qualquer outra temática relacionada à dança mencionada neste capítulo, a musicalidade é passível de aprendizado mediante exercícios.

Costumo usar de alguns artifícios durante as aulas para que meus alunos consigam exercer o conceito intrínseco na musicalidade. Começo colocando músicas cantadas e sugiro aos alunos que dançam conforme a emoção da voz do cantor, que preste somente atenção nesta. Depois, faço variações desse exercício no qual o aluno tem que dançar no ritmo e em outras canções escolher um instrumento de sua preferência e segui-lo durante a execução da canção.

Outro exercício que se refere à musicalidade, e que levo às minhas aulas, consiste em pegar um movimento já conhecido dos alunos, como uma *caminhada*, e fazer com eles executem somente esse movimento dando a ele as nuances que conseguirem perceber da música.

Este é apenas o fim do começo para ensinar o tango dança. Todos os elementos aqui dissertados neste capítulo correspondem ao mais essencial do tango dança. Com o estudo desses elementos, os dançantes podem melhorar e/ou refletir sobre o seu bailado. Ganhando consciência do trabalho que desenvolve na condição de artista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS.

O processo de pesquisa é instigante, mas também pode ser doloroso. Neste trabalho, redescobri-me como tanguero algumas vezes, e acredito que essa busca continuará intermitente. O tango é um vasto universo e absorvê-lo por completo talvez não seja possível a qualquer indivíduo. No entanto esse mesmo tango é generoso e proporciona a quem dança uma sensação ímpar.

Hoje percebo que não poderia viver sem essa arte, pois ela alimenta a minha alma de forma transcendental. O estudo do método de Rodolfo Dinzel, no Brasil, ainda é recente, e esta pesquisa colabora para que esse material rico e potente seja aprofundado por mim, quiçá, por outros pesquisadores. E ao me debruçar sobre esse conteúdo, descobri que este não seria possível de ser escrito sem o imaginário e o contexto histórico que o antecederam.

O contato com esse texto do Dinzel fez com que o meu tango dança crescesse, tomei consciência daquilo que achava ser somente facilidades. Percebi o meu corpo, pude entender a ideia de unidade ao dançar e, assim, anseio cada dia mais colocar-me frente a uma partner e, dessa maneira, transformar uma dança em conexões mágicas e unidades poéticas.

Assim como eu me refiz, o tango também se refez e, hoje, adentra a diversas áreas de conhecimento, sendo usado em terapias, estudos do movimento, práticas competitivas, simpósios, bienais, bailes dançantes, congressos, entre outros locais. Acredito que esse ritmo da dança de salão mereça um espaço dentre os acadêmicos, assim como os outros ritmos existentes, e para tal contribuo com este trabalho.

O objetivo inicialmente proposto foi alcançado ao terminarmos as leituras dos presentes capítulos, acredito que essa obra seja funcional para quem for trabalhar no ensino do tango em âmbitos extra acadêmicos. Na minha percepção, o mais importante, ao se lecionar tango, não é a obtenção de um resultado final, mas vivenciar o processo de aprendizagem, pois, dessa forma, o aluno estará livre para descobrir o seu próprio bailar.

O tango, mesmo existindo na mídia, ainda é um processo de preservação e resistência cultural, ganhou diversos praticantes ao redor do mundo, e não tenho precisão sobre a ascensão ou descenso do número de praticantes, mas tenho a clareza do

amor que eles nutrem pela arte. Conhecer o tango não é apenas aprender movimentos, Desenhos ou Figuras. Mas é se relacionar com aqueles que se nutrem da mesma paixão. É se sentir acolhido em um local estranho, é sempre buscar uma oportunidade de bailar.

Acredito que este trabalho seja uma ferramenta importante para a construção do bailado do leitor, no entanto, ele não tem a intenção de substituir o professor, visto que no aprendizado dessa dança o professor é essencial e motor para o desenvolvimento dos dançarinos.

Assim, mais do que ser lido, escutado, dançado, aprendido, o tango é para ser vivido, com paixão ardente e amor paciente.

## BIBLIOGRAFIA

ABREU, Fernanda Ferreira De. O par como unidade criativa. Reflexões sobre criação na dança de salão. **Cultura e artes populares**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 101-112, mai. 2013.

ARCHETTI, Eduardo P. O "Gaúcho", o Tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional da Argentina. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 9-29, abr. 2003.

BAENA, Suanne Souza. Dança de Salão: uma estética transcrita para a cena. **Ensaio geral**, Belém, v. 1, n. 1, p. 185-191, jan./dez. 2010.

CARRIÓN, Adriana M; PETRUCCELLI, María Rosa. La narrativa del tango en el teatro: dos estéticas. **Urdimento revistas de estudos teatrais da américa latina**, Florianópolis, v. 1, n. 5, p. 05-09, jan./dez. 2003.

CESAROTTO, Oscar Angel. **Tango malandro**. 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003. 126 p.

DINZEL, Rodolfo. **El tango una danza**: Esa ansiosa búsqueda de la libertad. 1 ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011. 125 p.

FERNANDES, Hélio De Almeida. **Tango uma possibilidade infinita**: Temas, autores e intérpretes da música do rio da prata. 1 ed. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000. 375 p.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades primitivas**: Tango, samba e nação. 1 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2009. 219 p.

GRÜNEWALD, José Lino. **Carlos Gardel, Lunfardo e Tango**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 271 p.

GUERRA, Denise. Tango: Dança e Música de matriz africana do Brasil à Argentina. **África e Africanidades**, Quissamã, v. 1, n. 3, nov. 2008.

INVESTIGACION TANGO. **Investigación tango**. Disponível em: <<http://investigaciontango.com/>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

KERBER, Alessandro Mário. Tango e identidade nacional no cinema argentino: o caso da obra de Libertad Lamarque. **XXVIII Simpósio Nacional de História**, Florianópolis, jul. 2015. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/131063>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje. textos e contextos**. 6 ed. São Paulo: Cortez Editora, 2011. 136 p.

MARTÍNEZ, Edis Aleida Villa. Análisis del baile de tango como una práctica corporal socio-cultural que posibilita experiencias corporales significativas para

la educación del ser humano. **Corporeizando**, Bogotá, v. 1, n. 9, p. 107-123, jan./dez. 2013.

MENEZES, Andréia Do Santos. Topografia, personagens marginais e identidade em letras de samba e de tango. **Caracol**, São Paulo, n. 8, p. 40-59, abr. 2014.

NANNI, Dionísia. Dança de salão (samba e Tango): perspectivas pedagógicas. **Corpus et Scientia**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 133-137, jan./dez. 2011.

NANNI, Dionísia; LOVISOLO, Hugo Rodolfo. La visión Científico - Pedagógica del tango y de la samba en la obra de Rodolfo Dinzel y en las teorías de laban. **Motricidad Humana**, La Rioja, v. 8, n. 12, p. 40-50, jul. 2011.

PAULA, Daniel Augusto Meira De. **Dança de salão: história e evolução**: 2008. 23f. monografia (trabalho de conclusão de curso - educação física) instituto de biociências. Universidade Estadual de São Paulo. Rio Claro. 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 512 p.

PEREIRA, Avelino Romero. La vida es una herida absurda: representações da melancolia no tango. **Anamorfose- revista de estudos modernos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 31-53, jan./dez. 2014.

RODRIGUES, Vagner. **A expansão do tango na cidade de são paulo: um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes midiáticos**: 2012. 134f. tese (doutorado em comunicação e semiótica) puc - pontifícia universidade católica. São Paulo. 2012.

RODRIGUES, Vagner. **Fora da mídia e dentro do salão. Samba Rock e Mestiçagem**: 2006. 98f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) PUC - Pontifícia Universidade Católica. São Paulo. 2006.

RODRIGUES, Vagner. Tango: uma construção mestiça. **Algazarra**, São Paulo, n. 2, p. 1-9, jan./dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/algazarra/article/view/18317/14266>>. Acesso em: 17 nov. 2015.

SABÁ, Benzecry. **Nuevo Glosario de tango danza**: términos clas en la danza de tango argentino. 1 ed. Stuttgart: Abrazos, 2010. 80 p.

SALAS, Horacio. **El tango, Breviario Ilustrado**. 1 ed. Buenos Aires: Planeta, 1989. 224 p.

SANTOS, C. B. et al. O corpo fala enquanto estamos mudos: o tango. **Revista eletrônica de letras**, Franca, v. 6, n. 1, p. 1-40, jan./dez. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unifacef.com.br/index.php/rel/article/view/561>>. Acesso em: 08 out. 2015.

SANTOS, Raquel Paz Dos. "mi Buenos Aires querido": o tango como expressão da nacionalidade argentina nas políticas culturais do regime peronista (1946-1955). **II Seminário internacional de políticas culturais - Fundação casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, p. 1-9, jan. 2011.

SILVA, Cristiana Felipe E. Do profano ao sagrado no ritual do baile-tango. **Anais dos Simpósios da ABHR**, Juiz de Fora, v. 14, p. 603-612, abr. 2015.

SILVA, Gabriela Sanders Da. **Tango. Um olhar sobre o processo de Ensino**. 2013, 78f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso - Licenciatura em Dança) UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2013.

SILVEIRA, Paola De Vasconcelos. **Diálogos de um ser a dois: uma perspectiva para dançar tango**: 2012, 40f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso - Licenciatura em Dança) UFRGS- Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2012.

SOUZA, Maria Inês Galvão. Dança de Salão: uma experiência estética popular. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, p. 1-14, jan./dez. 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/740/677>>. Acesso em: 17 jun. 2015.

TODO TANGO. **Todo Tango Sítio declarado de interés nacional**. Disponível em: <<http://www.todotango.com/>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

VALENTE, Heloísa De Araújo Duarte. **Dónde estás, corazón?** O tango no Brasil, o tango do Brasil. 1 ed. São Paulo: VL, 2012. 190 p.

VIEIRA, Marcilio De Souza. Em que o tango pode ser bom para tudo. **Poiésis**, Tubarão, n. 14, p. 66-77, dez. 2009.

WERNER, Juliana De Abreu. **O passado é indestrutível: história e memória em Tango de Carlos Saura**. 2012 121f. Dissertação (Mestrado em Educação Física – Programa de Pós Graduação em Ciências do Movimento Humano) UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. 2012.

## ANEXO I.

### Variações de tipos de personagens.

#### **Bacán.**

*Bacán a la curda*, essa é a denominação que se dava ao caseiro de um fazendeiro oligárquico.

*Bacán de bulin a la gurda*, era como se chamavam aqueles que possuíam um comércio.

*Bacán de fangusherfa*, termo empregado para definir quem era gerente ou dono de uma sapataria.

*Bacán de prepotencia*, esta variação do personagem recebia tal alcunha em razão de sua rede de contatos e suas amizades influentes. Tal fator lhe proporcionava facilidades, geralmente, destacava-se entre os seus pares, segundo os parâmetros sociais de sua época.

*Bacán Limpio*, termo lunfardo referente àquele que respeita e compactua com os ladrões.

*Bacán Sucio*, termo lunfardo referente àquele que repreende e combate as práticas dos ladrões.

Bacán ve valija, indivíduo endinheirado.

#### **Gil**

*Gil a cuadros* ou *Gil a la acuarela*. Pessoa ingênua e sem conhecimento, conhecido vulgarmente como tonto, mongolão, burro.

*Gil a la violeta*, otário ocioso.

*Gil cabrero*, definição dada ao meliante que tenta furtar carteiras e é surpreendido pela vítima de sua intentação.

*Hacerse el Gil*, expressão utilizada quando alguém mostra sua dissimulação perante alguma situação.

## **ANEXO II.**

### **Obras dos compositores de tango.**

#### **Angel Villoldo.**

Acorazado Rivadavia/ Arrímate, vida mía/ Bazar de la mescolanza/ Bielgique/ bolada de aficionado/ Brisas camperas/ Brisas rosarinas/ Calandria/ Cantar eterno/ Cariño criollo/ Cariño Gaucho/ Catorce/ Chíflale que va a venir/ Chiquita/ Criollo falsificado/ Cuerpo de alambre/ Cuidado con los 50/ desafío de un entrerriano/ desgracias de un marido/ Don Pedro/ Doña Juana Rabanito/ El Baile de Ña Baldomera/ El bohemio/ El cachafaz/ El cachorrito/ El Caprichoso/ El chichón/ El choclo/ El choclo (Marambio Catán)/ El choclo (Villoldo)/ El cochero del tranvía/ El criollo más criollo/ El esquinazo/ El farrista/ El fogonazo/ El gastrónomo/ El más pesao/ EL mayordomo/ El negro alegre/ EL pechador/ El pinchazo/ El porteño/ El porteño (pesce)/ El presumido/ El terrible/ El torito/ En la ausencia/ Homenaje a Saravia/ Kalisay/ La budinera/ La caprichosa/ La culpa vos la tuviste/ La farra de Rosa "La piojito"/ La florista/ La morocha/ La promessa/ Las viejas solteronas/ Matufias (O el arte de vivir) Mentira/ Pamperito/ Petit salón/ Pinal/ Prendete del brazo nena/ Qué hacés chamberguito?/ Recetas del Dr. Macanitis/ Sacame una película gordito/ Sale furlana!/ Simona y Francisco/ Soy tremendo/ Te la di chanta/ Testamento de un paisano/ Trece/ Trigo limpio/ Un mozo bien/ una fija/ Yunta brava.

#### **Rozendo Mendizábal.**

A la luz de los faroles/ alberto/ Arrabalera/ Don José María/ El entrerriano (Expósito)/ El entrerriano (Planells-Amor) El toupedero/ Final de una garufa (Cuando?)/ La entrerriana/ Reina de Saba/ Somos de línea/ Yo tengo la culpa/ Z Club

#### **Domingo Santa Cruz.**

A mi zaino (Biguá)/ Hernani/ Unión Cívica.

#### **Vicente Greco.**

Alma porteña/ Argentina/ Barba de choclo/ Criollo viejo/ De raza/ El anatomista/ El cuzquito/ El estribo/ El flete/ El flete (Gradito)/ El mejicano/ El pato de la Z/ El perverso/ El pibe/ La Paica/ La percanta está triste/ La viruta/ Montaraz/ Ojos negros/

Pobre corazoncito/ Racing Club/ Rodríguez Peña/ Rodríguez Peña (Julián Porteño)/  
Rodríguez Peña (Velich y Ralph)/ Rodríguez Peña (Velich)/ Saladillo/ Tiene la palabra.

### **Eduardo Arolas**

Adiós Buenos Aires/ Alice/ Anatomía/ Araca/ Bataraz/ Bien tirao/ Café de Barracas/  
Cardos/ Catamarca/ Catita/ Colorao/ Comme il faut/ Derecho viejo (Baldesari) /  
Derecho viejo (Clausi)/ El chañar/ El gitanillo/ El Marne/ El rey de los bordoneos/ Era  
linda mi gauchita/ Fuegos artificiales/ La cabrera (Buiapé)/ La cachila/ La guitarrita/ La  
trilla? Lágrimas/ Maipo/ Moñito (Marrón Glacé)/ Notas del corazón (A mi madre)/  
Papas calientes/ Patito/ Place Pigall/ Pobre gaucho/ Qué querés con esa cara (La  
guitarrita)/ Rawson/ Retintín/ Rocca/ Selección de tangos de Arolas/ Suipacha/ Tres y  
dos/ Tupungato/ Una noche de garufa/ Viborita/ Volcán.

### **Agustín Bardi**

A la sombra del recuerdo/ Adiós pueblo/ Amor para qué te quiero/ C.T.V./ Cabecita  
negra/ Cachada/ Chuzas/ El abrojo/ El baquiano/ El buey solo/ El cuatreto/ El paladín/  
El pial/ El rodeo/ El taura/ Flirteando/ Florcita/ Gallo ciego/ Gente menuda/  
Independiente Club/ La guiñada/ La racha/ La última cita/ Las doce menos cinco/  
Lorenzo/ Madre hay una sola/ No me esribas/ Nunca tuvo novio/ Oiga compadre/  
Pialando recuerdos (Barranca abajo)/ Pico blanco/ Qué noche/ Rezagao/ Se han sentado  
las carretas/ Sin hilo en el carretel/ Tiernamente/ Tierrita/ Tinta verde.

### **Ernesto Ponzio**

Ataniche/ Cara dura/ Culpas ajenas/ De quién es eso?/ Don Juan (El taita del barrio)/  
Don Juan (Mozos guapos)/ La milonga de mi barrio/ Pippermint.

### **Juan Maglio "Pacho"**

A mediachone/ Amor que mata/ Ando pato/ Armenonville/ Artigas/ Ca-ra-ca-fú/  
Congojas/ Copen la banca/ El curdela/ El llorón/ El taita/ El tío soltero/ Espiga de oro/  
Flores/ Hijos de nadie/ Horas de hastío/ La beba/ La chacarera/ La marca de fuego/ La  
pareja/ La patota/ Llegué aladrón por amarte/ Margot/ María Esther/ Orillas del Plata/  
Royal Pigall (Qué has hecho de mi cariño)/ Sábado inglés/ Siete palabras/ Tango  
argentino/ Tranco a tranco/ Un chico bien/ Un copetín/ Un mate amargo/ Violetas.

### **Anibal Troilo**

A Homero/ A la Guardia Nueva/ A Pedro Maffia/ Acordándome de vos/ Alejandra/ Barrio de tango/ Che Bandoneón/ Como perro en cancha y bochas/ Con mi perro/ Con toda la voz que tenho/ Contrabajando/ Coplas/ Dale tango/ Desencuentro/ Discepolín/ El último farol/ Fechoría/ Fujiyama/ Garras/ Garúa/ La cantina/ La retrechera/ La trampera/ La última curda/ María/ Me extraña Servando/ Media noche/ Mi tango triste/ Milonga de Manuel Flores/ Milonga del mayoral/ Milonga para la parda/ Milonguero triste/ Naípe/ Nocturno a mi barrio/ Pa'que bailen los muchachos/ Patio mío/ Recordando/ Responso/ Romance de barrio/ Sur/ Te llaman malevo/ Testamento tanguero/ Toda mi vida/ Total pa'qué sirvo/ Tres y dos/ Tu penúltimo tango/ Una canción/ valsecito amigo/ Vuelve la serenata/ Y a mi qué/ Y no puede ser/ Yo soy del treinta.

### **Pascual de Contursi**

Amores viejos/ Bandoneón arrabalero/ Caferata/ Champagne tango/ De vuelta al bulín/ Desdichas/ El flete/ El mate de la china (En el día de la fiesta)/ El motivo/ El motivo (pobre Paica)/ Era linda mi gauchita/ Flor de fango/ Garabita/ Ivette/ La cumparsita/ La he visto con otro/ La mina del Ford/ Marchetta/ Matasano/ Mi noche triste/ Pobre corazón mío/ Pobre Paica/ Puentecito de plata/ Qué calamidad/ Qué lindo es estar metido/ Que querés con esa cara/ Te doy lo que tengo/ Ventanita del arrabal

### **Peças de Teatro**

La milonga popular/ Mi noche Triste/ La polca de la silla/ Martineta y Carpincho/ !Quién fuera millonario! Pero hay una melena/ !Atención al fofonazo!/ Hasta el San Martín no para/ Con esta sí/ Maldito cabaret/ Cabaret/ tangos y anexos/ La cumparsita/ Percanta que me amuraste/ !qué lindo es estar metido!/ Caferata/ Los distinguidos reos/ Primavera rea/ En el barrio de los tachos/ !Porteño tenía que ser!/ Un programa de cabaret/ Vayan saliendo los guapos/ !Qué calamidad!/ Del tango al charleston.

### **Celedonio Esteban Flores.**

A la más linda del barrio/ Alo mejor quién te dice/ Amor sin grupo/ Amor y sacrificio/ apronte/ Armonía/ Arrabal salvaje/ Atenti pebeta/ Atorrante/ Audacia/ Autorretrato/ Azucena/ Bandoneón/ Beba/ Biaba/ Bigotito/ Botija linda/ Bulín/ Calle Corrientes/ Calor de nido/ Canchero/ caran ca fún/ Carlitos (A Carlos Gardel)/ Carta brava/ Chapaleando barro/ Chatita color celeste/ Chorro/ Cobarde/ Colorao colorao/ Comadre/

Como una obsesión/ Consejos reos/ Cordobesita/ Corrientes y Esmeralda/ Cuando llegue aquel día/ Cuando me entrés a fallar/ De estirpe porteña/ Durazno a cuarenta el ciento/ El alma que siente/ El arroyito/ El as de los ases/ El bulín de la calle ayacucho/ El café de mi barrio/ El perro flaco/ Es preciso que te vayas/ Es una santa mamá/ Fallaste corazón/ Farol de los gauchos/ Fogón criollo/ Gardel en París/ Gloria/ Gorriónes/ Guarda de ómnibus/ Guitarra maleva/ Jilguerito criollo/ La cumparsita/ La historia de siempre/ La mariposa/ La musa mistonga/ La percanta aquella/ La puñalada/ Lloró como una mujer/ Lloró el gaucho/ Mala entraña/ Maldita/ Malevito/ Mamá/ Mano a Mano/ Margot/ Mascarita/ Mediodía/ Mentira/ Mi cuartito (El bulín de la calle Ayacucho)/ Mía/ Mienten/ Milonga fina/ Muchacho/ Musa rea/ Neurótica/ No me mientas/ Noche de San Juan/ Nunca/ Nunca es tarde (todavía estás a tiempo)/ Oro viejo/ Pa'lo que te va a durar/ Pan/ Parece mentira/ Perro/ Pinturita/ Poema de amor/ Por qué canto así/ Por seguidora y por fiel/ Qué careta/ Que Dios la perdone/ Quién diría/ Reliquias porteñas/ Se salvó el pibe/ Sentencia/ Si se salva el pibe/ Sonatina/ So vos? !Qué cambiada estas!/ Soy un porteño/ Te odio/ Te perdono/ Tengo miedo/ Todo un sueño/ ufa qué secante/ Varón/ Venite conmigo (A ella)/ Versos/ Vieja luna/ Viejo coche/ Viejo smoking/ Villa Crespo/ Vos ya no me querés/ ya no sé llorar/ Yo soy Pantaleón Lucero/ Yo soy repique de tango.

### **Alfredo Le Pera**

Amargura, Amores de estudiante, Apure delantero buey, Arrabal amargo, Caminito soleado, Carillón de La Merced, Criollita de mis amores, Criolita, decí que sí, Cuando tú no estás, Cuesta abajo, El día que me quieras, En los campos en flor, Estudiante, Evocación, Golondrinas, Guitarra, guitarra mía, Lejana tierra mía, Los ojos de mi moza, Mañanita de sol, Me da pena confesarlo, Melodía de arrabal, Mi Buenos Aires querido, Por tus ojos negros, Por una cabeza, Recuerdo malevo, Rubias de New York, Silencio, Sol tropical, Soledad, Suerte negra, Sus ojos se cerraron, Viejos tiempos, Volver, Volvió una noche.

### **Enrique Santos Discépolo**

Alguna vez, Alma del bandoneón, Andrajos, Cafetín de Buenos Aires, Cambalache, Canción desesperada, Carillón de La Merced, Chorra, Con una mentira, Condena, Confesión, Cuatro corazones, Desencanto, El choclo, En la luz de una estrella, Esperar, Esta noche me emborracho, Fangal, Infamia, Justo el 31, Malevaje, Martirio, Melodía porteña, Mensaje, Noche de abril, Por qué te obstinas en amar a otro su hoy es lunes,

Porvenir, Primavera, Qué sapa señor, Qué vachaché, Quién más quién menos, Recordando a Discépolo, Secreto, Selección de tangos de Discépolo, Sin palabras, Soy un arlequín, Sueño de juventud, Tormenta, Tres esperanzas, Tu sombra, Uno, Victoria, Yira yira.

### **Cátulo Castillo**

A cara o cruz, A Homero, A mi violín corneta, Acuarelita del arrabal, Adiós te vas, Amor en remolino, Anoche, Aquella cantina de la ribera, Aquí nomás, Arrabalera, Bandita de mi pueblo, Bichitos de luz, Burbujas, Café de los Angelitos, Caminito del taller, Caminito del Tucumán, Canción de Ave María, Caracola, Caserón de tejas, Che Dringue, Chinita de trenzas largas, Cimarrona, Color de barro, Corazón de papel, Corazón si la vieras, Cornetín, Delantal, Desencuentro, Diez años pasan, Dineiro, dinero, Distancia, Domani, Dónde irás ilusión, El aguacero (canción de la Pampa), El circo se va, El montón, El patio de la Morocha, El pregón, El trompo azul, El último café, El último cafiolo, El último farol, En el dos mil, Estampa federal, Están sonando las ocho, Eufemio Pizarro, Fantasma, Fujiyama, Hace tiempo, Harina, Historia breve, Invocación al tango, Juan Tango, Juguete de placer, La calesita, La cantina, La lluvia, La madrugada, La pared, La retrechera, La última curda, La violeta, L'Isolabella, Luna llena, Maleza, Malva, Mamita mamá, Mangangá, María, Mas allá todavía, Me llamo Anselmo Contreras, Mensaje, Mi moro, Milonfa de los cuarteles, Milonga del mayoral, Milonga para Fiore, Milonga para la parda, Mulatada, Música de calesita, No vuelvas María, Organito de la tarde, Papel picado, Para qué te quiero tanto, Pastelera, Patio mío, Patrona, Perdóname, Pinta blanca, Pobre Fanfán, Rincones de París, Se muere de amor, segundo patio, Silbando, Sin ella, Sobre un mar de azoteas, Somos los dos, Sos de la Quema, Tango sin letra, Tarjeta postal, Te llama mi violín, tenés servido el té!, Testamento tanguero, Tiempo de percal, Tinta roja, Tortura, Trampa, Triqui-Traca, Una canción, Una canción en la niebla, Una vez, Vals del jamás, Veinte tangos atrás, Vendría, Ventanal, Viejo ciego, Volvió a llover, Vuelve la serenata, Y a mi qué.

### **Homero Manzi**

A su memoria, A través de los años, Abandono, Argentina, Arrabal, Así es el tango, Ay de mí, Bandoneón amigo, Barrio de tango, Betinoti, Buenos Aires colina chata, Calún Gangué. Campo afuera, Canto de ausencia, Carnavalera, Che bandoneón, Cornetín, Dale dale, De ayer a hoy, De barro, De mi casa a tu casa, De tu casa a mi casa, Desagravio , Desde el alma, Después, Discepolín, Dónde irás ilusión, Duerme, El pescante, El último organito, En un corralón de Barracas, En un rincón, Ensueño,

Esquinas porteñas, Eufemio Pizarro, Fruta amarga, Fueye, Fuimos, Gato, Gota de lluvia, Hermanda, Horizontes, Juan manuel, La mariposa y la flor, Llanto, Llorará, llorarás, Lluvia, Los leñadores, Luna, Malena, Mañana zarpa un barco, Manoblanca, Mariana, Mas allá, Matungo, Mi taza de café, Milonga de los fortines, Milonga de Puente Alsina, Milonga del novecientos, Milonga sentimental, Milonga trsite, Milongón, Monedas de poeta, Monte criollo, Muchacho de cafetín, Negra María, Ninguna, No te engañes, Nobleza del arrabal, Noches provincianas, Nocturno a Rosario, Oro y plata, Paisaje, Pajarito, Pampa luna, Papá Baltasar, Parece mentira, Pena mulata, Pianito de juguete, Pluma de nido, Por la güeya, Puerta cerrada (!Porqué!), Ramayón, recién, Recordando, Romance de barrio, Romántica, Ronda de ases, Ropa blanca, Se va la murga, Serenata gaucha, Solamente ella, Sombras porteñas, Sosteniedo recuerdos, Su carta no llegó, Sur, Talvez será mi alcohol, Talvez será su voz, Tango (voz de tango), Tango de antes, Tapera, Te lloran mis ojos, Telón, Torrente, Triste paica, Tu pálida voz, Un día llegará, Una lágrima tuya, Una vez en la vida, Valsecito de antes, Veinticuatro de agosto, Versos de un payador al General Juan Perón, Viejo ciego.

### **Carlos Gardel**

Abuelito, A contramano, Acquaforte, Acuarelita del arrabal, Adelante, Adiós Muchachos, Adiós para siempre, Adiós me voy llorando! Adiós, que vaya bien...!, A la luz del candil, Alicia, Alma de loca, Alma en pena, Almagro, Alma porteña, En mundo le falta un tornillo, Al pie de la santa cruz, Allá en la ribera, Amame mucho, Amanecer, Amante corazón, Amargura, A media luz, a média noche, Amigazo, A mi madre, A mitre, Amor, Amores de estudiante, Amor pagano, Amor perdido, Amurado, Anclao en Paris, Angustias, A noche a las dos, Ancias de amor, Añorando, Añoranzas, !Apure, delantero buey!, Aquel cuartito de la pensión, Aquel muchacho triste, Aquel tapada de armiño, Aquella cantina de la ribera, Aquella noche, Aquella palomita, Aquellas cartas, Aquellas farras, Araca, corazón, !Araca la caña!, !Araca, Paris!, Argentina, Aromas, Aromas del Cairo, Arrabal Amargo, Arrabalero, Ás de carton, Así canto yo, Asómate a la ventana, Atardecer, Aunque me cueste la vida, Aurora, Ausencia, Ave cantora, Ave sin rumbo, !Ay...ay...ay!, !Ay, Elena!, Balarín, Bajo Belgrano, Bandoneón arrabalero, Barajando, Barra querida, Barrio reo, Barrio viejo, Besame en la boca, Beso ingrato, Besos qué matan, Brisas de la tarde, Buenos Aires, Buey manso, Bulicinto de mi vida, Cabecita negra, Cachadora, Caferata, Caladria, Calavera viejo, Calor de bogar, Collecita de mi barrio, Callejera, Camarada, Caminito, Caminito del taller, Caminito soleado, Companitas, Canción de cuna, Canchero, Cantar eterno, Canto de la selva, Cañaveral,

Caprichosa, Cara rota, Caricias, Cariñito, Cariñito mío, Carnaval, Carne de cabaret, Cartas viejas, cartitas perfumadas, Cascabelito, Celeste y blanco, Chacarerita del norte, Chacarerita doble, Che, bartolo, Che, Mariano, Che, papuza oí..., Cheating muchachita, China bereje, Chinita linda, Chola, Chorra, Cicatrizes, Cielito mío, Circe, Clarita, Clavel del aire, Claveles mendocinos, Cobardía, Co...co...ro...có..., Colorao, colorao, Como abrazando a un rencor, Como agoniza la flor, Como la mosca, Como las margaritas, Como las nardos en flor, Como quiera la madre a sus bijos, Como todas, Compadrón, Compañero, Confesión, Congojas, Con los ojos del alma, Contramarca, Constraste, Copén la banca, Conpetín, vos sos mi hermano, Coquetita, Corazoncito, Corazón de arrabal, Corazón de papel, Cordoba, Cordobesita, Corrientes, Corto de genio, Cotorrita de la suerte, Criollita de mis ensueños, Criollita, decí que sí, Cruz de palo, Cualquier cosa, Cuando llora la milonga, Cuando tu no estas, ¿Cuando volverás?, Cuesta abajo, Culpas Ajenas, Dandy, De flor en flor, Déjà (ya), Deja el conventillo, Del barrio de las latas, Del infierno adelante, Delirio gaucho, De mi tierra, De puro guapo, De salto y carta, Desdén, Desdichas, Desengaño, Desilusión, Desolación, Destino, De tardecita, De todo te olvidas, De vuelta al bulín, Dicen...que dicen, Dicha, pasada, Dolor, ¿Dónde estarás?, Dos cosas te pido, Dos en uno, Duelo criollo, Ebrio, Echando mala, Echaste buena, Eche otra caña, El alma de la calle, El alma que siente, El almobadón, El anillo, El arroyito, El barbijo, El besito, El brujo, El bulín del la calle Ayachuco, El cardo azul, El carrerito, El carretero, El cimarrón del estribo, El ciruja, El consetido, El corazón me robaste, El curdela, El día que mi quieras, El buérfino, El lazo, El mal que me biciste, El moro, El olivo, El once, El paisano contreras, El pagaré, El pañuelito, El patotero sentimental, El pibe, El picaflor, El pinche, El poncho del amor, El que atrasóel reloj, El quinilero, El ramito, El rey del cabaret, El rosal, El sapo y la comadreja, El señuelo, El sol del 25, El sueño, El tabernero, El taita del arrabal, El tango de la muerte, El tatuaje, El templo de Venus, El tirador plateado, El triunfo, El trovero, El vagabundo, El zaino colorado, Enfudá la mandolina, En la tranquera, Entrá nomás, En un pueblito de España, En vano, en vano, Eres cruel, Esas no volverán, Esclavas blancas, Es en vano, Estampilla, Esta noche me emborracho, Estanto lo que te quiero, Esta vida es puro grupo, Estudiante, Falsa promessas, Farabute, Farolito de papel, Farolito viejo, Fayuto, Fea, Federación, Fierro chifle, Fiesta criolla, Flor compera, Flor de cardo, Flor de fango, Flor del valle, Folie, Fondín de Pedro Mendonza, Francesita, Francia, Gacho gris, Gajito de cedrón, Gallegita, Garabatos de mujer, Gimiendo, Giuseppe, el zapatero, Gloria, Golondrinas, Gorriones,

Gotas de venezo, Griseta, Guaminí, Guitarra mía, Hacéte tonadillera, !Hágame el favor!, Haragán, Hasta besarla llegue, Hasta que ardan los candiles, Hay una virgen, Heroico Paysandú, !Holaa... señorita!, Hollín, Homolulu, Hopa... hopa... hopa..., Idilio campero, Il picolonavio, Incurable, Insomnio, Íntimas, Islas de flores, Ivette, Jete dirai, Jirón de pampa, juguete de placer, Jujeña, Juventud, Knock out de amor, La borrachera del tango, La brisa, La cabeza del italiano, La canción de Buenos Aires, La canción del ukelele, La cartita, La casita está triste, La catedrática, La cautiva, La chacarena, La china fiera, La choyana, La cieguita, La copa del olvido, La cordobesa, La criolla, La cumparsita, La cuyanita, La danza de las libélulas, La divina dama, La enmascarada, La entrerriana, La garconiere, La gayola, La gloria del águila, La he visto con otro, La hija de japonesita, La huella, La madrugada, La maleva, La mañanita, La mariposa, La mascotita, La mentirosa, La milonga, La mina del ford, La muchacha del circo, Langosta, La novia ausente, La pastelera, La pastora, La pena del payador, La percanta esta triste, La provinciana, La pueblita, La reina del tango, La reja, Largue a esta mujica, La salteñita, Las campañas, Las flores de tu balcón, Las madresselvas, La sulamita, La tacuarita, La tristeza del bulín, La tropilla, La tupungatina, La última copa, La última Ronda, La uruguayita Lucía, La violeta, La violetera, Margarita, Margot, Marioneta, Maryflor, Mascotita de marfil, Matala, Medallita de la suerte, Medallita de los pobres, Me da pena confesarlo, Me dejaste, Media noche, Meditando, Me enamoré una vez, Melodía de arrabal, Mentías, Mentira, Mentiras, Mentiras criollas, Mía, Mi ambición, Mi bien querido, Mi Buenos Aires querido, Mi caballo y mi mujer, Micifuz, Mi china, Mi china cabreram Midinette porteña, Mi diosa, Mi estrella, Mi guitarra, Milonga del 900, Milonga fina, milonga sentimental, Milongón, Milonguera, Milonguita, Mi madre querida, Mi manta pampa, Mi noche trsite, Mi palomita, Mi pañuelobordao, Mi primer gol, Mi querer tango, Mírala como se va, Mi ranchito, Mi refugio, Misa de once, Mis espuelas, Mi flores negras, Mis perros, Misterio , Mi suegra no me quiere, Mi tierra, Mocosita, Muchachita de Montmartre, Muchachos, me caso, Muchachos, silencio, Muñeca de carne, Muñequita, Muñequita de lujo, Murmullos, Naípe marcado, Nelly, Nena, Nerón, Nido de amor, Novhe de reyes, Noche fría, Noches de atenas, Noches de colón Noches de Montmartre, No le digas que la quiero, No llores más, no me tires com la tapa de olla, Normiña, No te enganes, corazón, No te quiero más, Noviecita mía, Nubes de humo, Nunca más, Ofrenda gaucha, Ofrenda maleva, !Oh Paris!, !Oh penas mias!, !Oiga... Amigo!, Ojos maulas, Organito de la tarde, Oro muerto, Oro y seda, Otario que andás penando, Padre nuestro, Padrino pelado, Páginas

de amor, Pajarito, P'al cambalache, Palermo, Palomita blanca, Pan, Pan comido, Pa' qué más, Pa' que te acordés, Paquetín, paquetón, Para querete nací, Parlez moi d'amour, Pasan las horas, Paseo de julio, Patadura, Pato, Pensálo bien, Pensálo bien, Perdonada, Perdonáme, Perdón, Perfume de mujer, Pero hay una melena, Piedad, Pituca, Pobre amigo, Pobre colombina, Pobre corazoncito, Pobre corazón mío, Pobre chica, Pobre flor, Pobre gallo bataraz, Pobre madre, Pobre madrecita, Pobre mi gaucha, Pobre milonga, Pobre mi negra, Pobre muñequita, Pobre paica, Pobre pato, Pobre flores, Pobre vieja, Polvorín, Pompas, Pordioseros, ¿Por dónde estará?, Por el camino, Por el llano, Por ella, Por favor, dejáme, Porotita, Por qué me das dique, Por qué no has venido, ¿Por qué soy reo?, Por que te quiero, Por seguidora y por fiel, Porteña del Rosedal, Por tus ojos negros, Por última vez, por una cabeza, Por un cariño, Por un tango, Poupée de Estambul, Preciosa mía, Preparate p'al domingo, Primavera de colores, Primero campaneala, Primeiro yo, Príncipe, Prisionero, Promessa, Puentequito, Puentequito de plata, Puntana, Puñadito de sal, ¡Qué fenómeno!, Qué has hecho de mi cariño, Queja indiana, Quejas del alma, Qué linda es la vida, Qué lindo es el shimmy, Qué lindo tiempo aquél, Qué quieres con esa cara, Querencia, Que se vayan, Qué suerte la del inglés, Que vachaché, quien tuviera, Quimera, Ramona, Raza noble, recordando mi barrio, Recordándote, Recuerdo malevo, Refucilos, Rencor, Reproche, Resignate hermano, Reyes del aire, Rie... payaso, Riojana mía, Rosa de otoño, Rosal de amor, Rosal viejo, Rosarito la serrana, Rosas de abril, Rosas rojas, Rubias de Nueva York, Rumores, Rumores, Sacate la caretita, Salto mortal, Salve, patria, Sanjuanina de mi amor, Se acabaron los otarios, ¿Se acuerdan muchachos?, Secreto, Se fue Mateo, Seguí mi consejo, Se llama mujer, Senda florida, Sentimiento gaucho, Señor, Serrana impía, Se va, y se va, Sevilla, Sientese, Siga el corso, Silbando, Silencio, Si me tendrá en su memoria, Sin madre, Si se salva el pibe, Si soy así, Sobre el pucho, Soledad, Sol tropical, Sombras, Sonia, Sonrisas, sonsa, Soñando, Sorpresa, Sos de chiclana, Soy una fiera, Suena guitarra querida, Sueño de juventud, Sueño marchito, Sueño querido, Sueños, Sufra, Sus ojos se cerraron, Taconeando, Talán... talán..., Tango argentino, Tango porteño, Tango, te cambiaron la pinta, Tan grande y tan sonso, Tarde gris, Te aconsejo que me olvides, ¿Te acordas?, Te fuiste... ja... ja..., Tendrás que llorar, Tenemos que abrimos, Tengo miedo, Te odio, Tesorito, Tiempo viejos, Tierra del fuego, Tierra hermana, Tierrita, Titiriteros, Todavía hay otarios, Todo corazón, Tomo y oblico, Tortazos, Trago amargo, Traicionera, Tranco a tranco, Trapito, Tras cartón, Trenzas negras, Triamera, Triste enterriano, Tristeza, Trovas, Tucumana, Tu

diagnóstico, Tu mirada, Tu besos fueron míos, Tu violetas, Tutankamon, Tu viejas ventana, Tuyo, Una lágrima, Una noche en "El Garrón", Un año más, Una pena, Una rosa para mi rosa, Una tarde, Un bailongo, Uno y uno, Un tropezón, Valencia, Ventania do Arrabal, Ventarrón, Victoria, Vida amarga, Vieja recova, Viejecita mía, Viejo amor, Viejo jardín, Viejo rincón, Viejo smoking, !Viva la patria!, Volveme el cariño, Volvé mi negra, Volver, Volvió una noche, Ya canta el gallo, Ya pa' qué. Y era buena, Yira... yira..., yo beso vuestra mano, señora, Yo nací para ti, tu serás para mí, Yo no puedo vivir sin amor, Yo no sé qué me han hecho tu ojos, Yo sé hacer, Yo también como tú, Yo te bendigo, Yo te perdono, Yo tuyo soy, Y reías como loca, Y se la ves dale um beso e Zorro gris.