

DANÇANDO NO ESPELHO: O EMBATE DE GÊNEROS EM *TANGO*, DE CARLOS SAURA

Ágata Cristina Kaiser Dumont
Professora Gracia Regina Gonçalves

Carlos Saura, diretor espanhol que lançou seu primeiro longa-metragem *Os golfos* em 1959, deve sua repercussão mundial às críticas a ditadura franquista. Burlando a censura que postulava ideais neo-fascistas, Saura conseguiu velar sua oposição a tais idéias por meio da paródia e da simbologia contidas em seus filmes, como em *Ana e os lobos* (1972) e *Mamãe faz cem anos* (1979) em que epitomizava a repressão no âmbito familiar. Após a ditadura, que teve seu fim em 1975, e as mudanças na sociedade espanhola, Saura perde seu objeto de representação e passa a produzir filmes que primam pela apologia da dança flamenca, como demonstra a trilogia *Bodas de Sangue* (1980), *Carmem* (1983) e *O Amor Bruxo* (1986), resgatando uma outra forma de nacionalismo, o do culto da estética como veículo de reflexão e expressão.

Este trabalho pretende focalizar uma produção mais deslocada do ápice da carreira do diretor: *Tango* (1998). Propomo-nos aqui a analisar como Saura explora o poder como forma de uma extensão daquele poder político direcionando o foco para a própria construção do mesmo através da caracterização do indivíduo em si, e pela sua interação com um determinado contexto social no qual se insere e tenta interferir. Para tal propósito pretendemos nos basear nas teorias do poder de Michael Foucault, nas teorias sobre paródia e ironia de Linda Hutcheon assim como em discussões cinematográficas de Christian Metz.

Sendo a produção cinematográfica repleta de recursos que diferem da produção literária, é necessário fazer uma distinção do que vai ser aqui discutido e analisado. Christian Metz divide tal produção em *filmica*, definindo-a como o produto; e em *cinematográfica*, definindo-a como todo o processo de “antes” e “depois” do filme, como a infra-estrutura econômica, estúdios, financiamento, influência social, política e ideológica dos filmes,

reações dos espectadores, mitologia dos “astros”, etc. *Tango* tem caráter metalingüístico apresentando como enredo a própria produção fílmica; relaciona-se, porém, diretamente com o processo cinematográfico no sentido em que põe em relevo as diversas interações desse universo, quer econômicas, quer de gosto estético, quer de recepção de uma audiência.

De acordo com o mesmo Metz, o cinema carrega diversos tipos de “linguagens”:

(...) o discurso cinematográfico inscreve suas configurações significantes em suportes sensoriais de cinco espécies: a imagem, o som musical, o som fonético das “falas”, o ruído, o traçado gráfico das menções escritas. A análise estrutural, é verdade, interessa-se pela figura, não por seu suporte material; mas aquela deve a este alguns de seus caracteres, e ambos só são separáveis até certo ponto (METZ, 1980, p. 14-15).

Não havendo uma nítida separação entre as linguagens que constituem o filme, deve-se dispô-las como “conjunto” do texto, ligando uma leitura à outra, gerando ao mesmo tempo “força e fragilidade” à interpretação. Por isso as múltiplas leituras que podem ser feitas da obra acabam se relacionando entre si, mesmo que seja num processo de “substituição e de exclusão”, mas nunca isoladas na tentativa de ligar uma ponta do texto à outra (METZ, 1980).

A vertente que aqui exporemos, então, pretende unir as linguagens das quais o cinema dispõe e que estão presentes no filme de forma a criar um conjunto interpretativo para o que nos propomos, analisar o poder, e deixar margem para que novos conjuntos possam se relacionar com o que intentamos.

Tango (1998) acarretou em seu baú de críticas inúmeras acusações de ser um filme sem enredo, com seu roteiro inferiorizado perante a fotografia de Vittorio Storaro e perante a coreografia do tango como dança e forma de representação. O trabalho de Storaro apresenta-se, para muitos, como a única beleza que desponta o suficiente para que esta produção de Saura possa ser indicada, e a dança, de acordo com os mesmos críticos, extrapola os limites que criariam um bom filme ao tomar a primazia dos personagens e da estória. Rob McKinnon, Steve Rhodes, Harvey Karten e David Perry são praticamente unânimes em seus pontos de vista.

É proposta deste estudo explorar algumas nuances com que Saura molda seus personagens e suas ações, ignoradas, contudo, por tais críticos. Dentre os recursos de extrema importância no filme destacam-se os que se ligam à discussão sobre o poder e em extensão à questão do gênero. O enredo de *Tango* se desenvolve a partir da figura central de Mario, diretor de cinema, o qual produz um filme sobre o tango na Argentina. A trama se desenvolve com a presença de Laura, ex-mulher de Mario, principal dançarina de seu espetáculo e com a chegada de Elena, dançarina sugerida por Angelo Larroca, principal patrocinador do filme e amante da mesma, por quem Mario também se apaixona. O triângulo amoroso se funde com a projeção da protagonista e ilude o espectador com a aparência de um roteiro banal, que, mais adiante é desconstruído através da inserção da paródia levando a diversas interpretações e enriquecendo o enredo.

Relações de poder, trabalhadas de forma paródica desde suas primeiras produções, tomam em *Tango* maiores proporções. Neste último, Saura alude a relações entre diretor e bailarinas, invariavelmente amantes, diretor e bailarinos, como também entre diretor e patrocinadores, numa referência à superestrutura. A própria câmera é frequentemente enfocada enquanto produtora de imagens, posicionando Saura enquanto produtor dessas relações. Como exemplo, a lembrança do poder político ditatorial, principal objeto da obra do diretor nos anos 60 e 70, aparece em um número do espetáculo, contra a vontade do patrocinador do filme, trunfo que antes renderia a Saura vários elogios. No entanto, ironicamente, de acordo com Benjamin, que classifica de “rotineira” uma produção que não rompe com a classe dominante, a cena torna-se gratuita na visão dos críticos modernos que já a identificam como mais um produto de consumo:

Sabemos, e isso foi abundantemente demonstrado nos últimos dez anos, na Alemanha, que o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam (BENJAMIN, 1987, p. 128).

Outros recursos, porém, merecerão atenção. O poder é um deles, já que para Foucault, ele não se apresenta como algo unitário e global que faz todos se curvarem perante si; também não se define pelo espaço que ocupa ou pela sua posse. O poder apresenta-se como relações e práticas, estando de mãos atadas com o saber, manipulando a verdade social. O próprio Foucault tenta definir o que, para ele, é o poder:

O poder não existe. Quero dizer o seguinte: a idéia de que existe, em um determinado lugar, ou emanando de um determinado ponto, algo que é um poder, me parece baseada em uma análise enganosa e que, em todo caso, não dá conta de um número considerável de fenômenos. Na realidade, o poder é um feixe de relações mais ou menos organizado, mais ou menos piramidalizado, mais ou menos coordenado (FOUCAULT, 1995, p. 248).

Esse “feixe de relações mais ou menos organizado” se multiplica e se cruza, estabelecendo uma “circulação e um funcionamento do discurso”, que se caracteriza como verdade; verdade esta produzida e que nos submete a ela pelo exercício do poder.

Esse mesmo conceito recolocava “*Mamãe faz cem anos*”, na sua posição hegemônica, mas limitada, pois era fruto de uma cumplicidade mítica: filhos e gerações passadas. Em *Tango*, esse conjunto de relações é sugerido, ou seja, o poder como força, e portanto, mutável a partir do próprio tango, que se caracteriza pelo entre-cruzamento das pernas na hora da dança e a impulsão e resistência que a dança implica. O enredo, a princípio pobre, esconde atitudes importantes a serem analisadas aqui, tal como a postura que as figuras femininas e masculinas apresentam no decorrer da obra. A apresentação de *Tango* se dá em blocos, apresentando cenas, *pas de deux*, que podem tanto estar na mente do diretor como na realidade do filme, ensaios ou a apresentação do resultado final aos patrocinadores, intercalando-se com a ação dos personagens com vida própria.

O filme inicia-se com uma visão aérea panorâmica da cidade de Buenos Aires, cenário do enredo, e se fecha no apartamento de Mario Suarez, sentado em sua escrivaninha, colocando o espectador na confortável posição de quem observa a vítima, no caso o próprio

Mario. Ele lê o primeiro parágrafo do roteiro de *Tango*, e nota-se que manca, fato devido a um acidente de carro. A perna machucada conota fraqueza, irrealização e desequilíbrio (CHEVALIER e GUEERBRANT, 1997), e sugere também o malogro de Mario perante a separação de sua ex-mulher. Como sente sua virilidade arruinada pela perda amorosa, o protagonista tem ímpetos de vingança, fato que é demonstrado na dança através da cena do crime passionnal diversas vezes reiterada.

A figura de Elena, que é proposta como nova protagonista, mostra-se, contudo menos significativa. Talvez pela fragilidade da própria atriz, a personagem não convence; não demonstra a ambigüidade de caráter que o papel exige. Como então se presta à argumentação que favorece a colocação da diferença no campo do gênero? Em dois pontos, pelo menos: no auto-questionamento do autor e numa leitura desconstrutora da personagem aparentemente secundária, Laura.

Em contrapartida, a ex-mulher, Laura, apresenta-se extremamente fortalecida, merecendo destaque na trama, já que projeta a visão de uma nova *Carmen*, que propõe a separação, resolvendo-se emocionalmente com outro homem e continuando sua performance como melhor dançarina do espetáculo de Mario. Os artifícios que lembram a personagem *Carmen*, do filme de mesmo título, dão continuidade a uma intenção de problematizar a posição masculina e feminina já postulada com a paródia à obra de Merimeé.

A cena imaginária e manipulada por Mario com a ajuda “hollywoodiana” do ventilador embalando o figurino mostra como para o próprio diretor, em dúvida quanto a sua masculinidade (representada por conversas consigo mesmo), ambas as figuras femininas se apresentam. A postura de Laura na dança é a de conduzir e a de se sobrepor à de Elena, submetida a uma imagem de inocência e subserviência, mesmo em relação a Laura, que acaba se masculinizando.

A última cena de tango do filme acaba fechando um ciclo de análise, tanto ao relacioná-la à cena aqui discutida de posturas de gênero quanto ao relacioná-la a outros filmes de Saura. Para o enredo de *Tango*, a cena em questão apresenta-se como uma amostra do suposto espetáculo produzido por Mario aos patrocinadores. O que causa uma expectativa equivocada em quem assiste à cena é o triângulo amoroso que coincide com a cena aqui analisada. A dançarina principal deste tango é a atual amante de Mario, e ex-amante do patrocinador e mafioso Angelo Larroca. O personagem que empunha a arma é um comparsa de Angelo, informação que se apresenta sutilmente durante o desenrolar da história, e o próprio patrocinador é qualificado como perigoso durante diversos momentos do enredo. O que se supõe é que, tal como em *Carmen*, o enredo do espetáculo se confunde com o enredo do filme, terminando em tragédia. Saura, porém, inverte e quebra a perspectiva do espectador ao ter o crime passionai e mesmo a intervenção do patrocinador como parte do enredo do espetáculo, e não do filme.

Neste ponto podemos expor o que, além do poder, também se apresenta como característica primordial da obra de Saura: a paródia. Ao repetir cenas dele mesmo, o diretor sugere um jogo de espelhos que, além de quebrar, dá continuidade à obra. Isso pode ser afirmado tendo em vista a teoria da paródia de Linda Hutcheon, que propõe uma nova maneira de ver, definir e classificar tal conceito. O que antes era tido como “parasitária e derivativa” toma agora novas formas:

A paródia, em especial na forma reverente, torna-se, pois, uma forma de preservar a continuidade na descontinuidade. A continuidade é aquilo a que chamamos o impulso conservador da paródia. Mas o seu posto, o esforço revolucionário defendido pelos formalistas russos, faz a sua aparição na forma da complexidade que deriva da “voz dupla”, da incorporação paródica que leva à renovação através da síntese (HUTCHEON, 1985, p. 123).

A paródia, então, não tem mais como objetivo simplesmente ridicularizar, mas também atribuir valor ao que foi realizado antes, seja pela forma, repetida, ou pelo conteúdo

que, no caso em questão, também ocorre. O tango, que pela disposição do corpo, passos, postura e música incute paixão, é rompido quando o crime é apenas parte do ensaio. A continuidade se dá, porém, quando percebemos essa cena de Saura como uma paródia da paródia que ele mesmo já havia feito em *Carmen*, com a obra de Merimeé.

Essa postura de Saura pode ser analisada como a realização do poder dele, como diretor, de manter ou não a expectativa de quem o assiste como de criar e recriar o drama e a tragédia que o próprio tango sugere. A nós, espectadores, resta absorver essa produção já definida e preparada, como a citação de Ismail Xavier o demonstra:

Na filmagem estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar. Como espectador, tenho acesso à aparência registrada pela câmara sem o mesmo risco ou poder, enfim sem a circunstância. Contemplo uma imagem sem ter participado de sua produção, sem escolher ângulo, distância, sem definir uma perspectiva própria para a observação (XAVIER, 1988, p. 370).

O nosso olhar, ou o alcance que a ele é dado, é produzido por Saura e faz parte da reflexão que o diretor cria em sua obra. O espelho, personagem que divide o papel principal com Mario Suarez durante todo o filme, apresenta-se como a representação desta reflexão que Saura faz tanto da obra como produto final, ao parodiar, por exemplo, *Carmen*, como do próprio processo produtivo (BENJAMIN, 1987). A cena final do filme, na qual a câmera circula perante o espelho ao som do tango implica uma representação de si ou de nós, espectadores, também personagens do ângulo de visão de Carlos Saura.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1997.

D'LUGO, Marvin. *The films of Carlos Saura: the practice of seeing*. New Jersey: Princeton University Press, 1991.

EISENSTEIN, Sierguéi. "O princípio cinematográfico e o ideograma". In: CAMPOS, Haroldo (Org). *Ideograma, lógica, poesia e linguagem*. São Paulo: Edusp.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. 11^a.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. *Teoria e Política da Ironia*. Trad. Júlio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. Trad. Marilda Pereirat. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 2^a.ed. São Paulo: Ática, 1985.

XAVIER, Ismael. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Aauto (org.). *O olhar*. 5^a.ed. São Paulo: Companhia das letras, 1988.