

Rafael Mondini Bueno

COMME IL FAUT:
OS CÓDIGOS NAS MILONGAS RELAJADAS EM BUENOS
AIRES

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido ao Curso de Ciências
Sociais da Universidade Federal de
Santa Catarina para a obtenção do
grau de Bacharel em Ciências
Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dra. María
Eugenia Domínguez

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de
Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mondini Bueno, Rafael

Comme il Faut: Os códigos nas milongas relajadas em
Buenos Aires / Rafael Mondini Bueno; orientadora, Prof.^a
Dra. María Eugenia Domínguez - Florianópolis, SC, 2014.
165 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Ciências Sociais.

Inclui referências

1. Ciências Sociais. 2. Antropologia da dança. 3.
Estudos em performance. 4. Tango. 5. Normatividade. I.
Eugenia Domínguez, Prof.^a Dra. María. II. Universidade
Federal de Santa Catarina. Graduação em Ciências Sociais.
III. Título.

Rafael Mondini Bueno

Comme il Faut: Os códigos nas milongas relajadas em Buenos

Aires

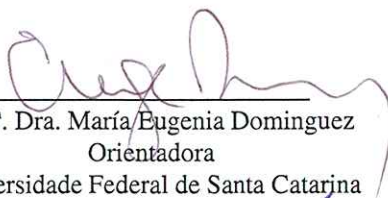
Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de Bacharel em Ciências Sociais e aprovado em sua forma final pela Coordenação do Curso de Ciências Sociais.

Florianópolis, 09 de dezembro de 2014.

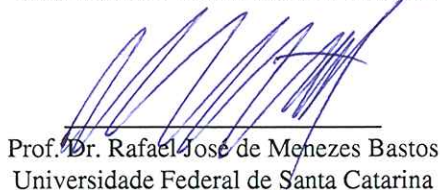


Prof. Dr. Jeremy Jean Loup Deturche
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:



Profª. Dra. María Eugenia Dominguez
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina



Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos
Universidade Federal de Santa Catarina



Profª. Dra. Viviane Vedana
Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo

Este trabalho propõe uma reflexão a respeito da relação entre os *códigos de la milonga* e os dançarinos de tango de Buenos Aires, Argentina. Os dados foram construídos através de pesquisa etnográfica entre os frequentadores do circuito de *prácticas* e *milongas* chamadas de *relajadas* da capital argentina. Estes eventos de dança se diferenciariam das *milongas* ditas *ortodoxas* pelo relaxamento do conjunto de normas cinético-comportamentais comumente chamado de *códigos*, que são considerados imprescindíveis e praticamente inflexíveis nas chamadas *milongas ortodoxas*, em que a separação entre seus valores e aqueles da sociedade portenha têm na *performance* dos *códigos* por seus frequentadores uma de suas principais manifestações. No trabalho, é descrito o processo histórico de constituição e abandono de modelos de locais onde os eventos de dança do tango foram e ainda são realizados desde meados do século XIX até a atualidade, assim como o estabelecimento de um regime de conhecimento relacionado ao modelo dos *códigos* entre as décadas de 1940 e 1980. Já a pesquisa etnográfica registra uma mudança no regime de conhecimento a partir da década de 1980, em que os professores de tango passam a ter um papel de proeminência e o processo de ensino-aprendizagem da dança do tango se transforma, permitindo que atores da classe média, antes alheios a este gênero dançante, repopulassem os eventos de dança do tango. Ao mesmo tempo, essa repopulação ensinou que os atores marginalizados dos contextos *ortodoxos*, por sua rejeição às normas dos *códigos*, estabelecessem eventos de dança em que a integração dos valores da sociedade portenha com os valores do tango fosse possível, recusando assim o modelo de sociabilidade proposto pelos *códigos*. Com isso, sugiro que a noção de *relajación* não seria apropriada para tratar dos contextos de dança do tango em que os *códigos* não estivessem presentes, pois só poderia ocorrer um relaxamento onde os *códigos* ainda fossem a pauta principal de interação social.

Palavras-chave: antropologia da dança; gêneros dançantes; tango; normatividade; regimes de conhecimento; *códigos*; Argentina.

Resumen

Esta tesis de grado propone una reflexión sobre la relación entre los *códigos de la milonga* y los bailarines de tango de Buenos Aires, Argentina. Los datos fueron construidos a través de investigación etnográfica entre los frequentadores del circuito de prácticas y milongas conocidas como *relajadas* de la capital argentina. Esos eventos de danza serían distintos a las llamadas milongas *ortodoxas* debido a la relajación del conjunto de normas cinético-comportamentales denominados *códigos*. Estos *códigos* son considerados imprescindibles y prácticamente inflexibles por los frequentadores de las *milongas ortodoxas*, donde la separación entre sus valores y aquellos de la sociedad porteña se manifiestan principalmente en la *performance* de las normas de estos *códigos* por parte de los mismos. En la tesis se describe tanto el proceso histórico de constitución y abandono de modelos de lugares donde los eventos de danza del tango fueron y todavía son organizados desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad, como el establecimiento de un régimen de conocimiento relacionado al modelo de los *códigos* entre las décadas de 1940 y 1980. A su vez, la investigación etnográfica registra un cambio en el régimen de conocimiento a partir de los 80, cuando los docentes de tango adquieren un papel prominente y el proceso de enseñanza-aprendizaje del baile del tango es transformado, permitiendo que actores de la clase media, antes ajenos a ese género dancístico, repoblaran los eventos de danza del tango. Al mismo tiempo, esa repoblación ocasionó que los actores marginados de los contextos *ortodoxos* – por su rechazo a las normas de los *códigos* – establezcan eventos de danza en donde la integración de los valores de la sociedad porteña con los valores del tango fuera posible, recusando así el modelo de sociabilidad articulado por los *códigos*. Por lo tanto, sugiero que la noción de relajación no es adecuada para tratar a los contextos de danza del tango en que el modelo de los *códigos* no se presenta, ya que la relajación solamente podría suceder donde los *códigos* todavía fuesen el norte de la interacción social.

Palabras clave: antropología de la danza; géneros dancísticos; tango; normatividad; regímenes de conocimiento; *códigos*; Argentina.

Sumário

| | |
|------------|--|
| 1 | Agradecimentos |
| 5 | Lista de figuras |
| 11 | Introdução |
| 11 | <i>Milongas sentimentales: as milongas relajadas e os códigos da ortodoxia</i> |
| 17 | <i>Milongueando en el 10: o aprendizado corporal e o trabalho de campo nos locais de baile</i> |
| 25 | Capítulo 1 - ¡Viva el tango! – Um estado da arte da literatura antropológica sobre o tango dança rio-platense |
| 27 | 1.1 Canaro en París |
| 34 | 1.2 Pa' que bailen los muchachos |
| 37 | 1.3 Tanguedia |
| 43 | Capítulo 2 – A media luz – Os lugares de dança do tango em três movimentos |
| 44 | 2.1 Flor de subúrbio |
| 55 | 2.2 Adiós Chantecler |
| 65 | 2.3 Ni lo uno ni lo otro, todo lo contrario |
| 75 | Capítulo 3 – Pensalo bien – pedagogia, regras de conduta e códigos na interação <i>tanguera</i> |
| 77 | 3.1 Que sepa abrir la puerta |
| 104 | 3.2 Derecho viejo |
| 129 | Comme il Faut – Considerações finais |
| 137 | Referências Bibliográficas |
| 147 | Apêndice 1 – Ensaio etnofotográfico |

Agradecimentos

Ver uma ideia se transformar, paulatinamente, em realidade, é uma tarefa dura, longa e que exige a ajuda dos outros, o que não foi diferente com essa pesquisa, que não existiria sem que as seguintes pessoas cruzassem o meu caminho, de uma forma ou outra – por isso, as agradeço.

Impossível seria especificar o grau em que todos os frequentadores de La Viruta, La Catedral, Práctica El Motivo, Maldita Milonga, Parakultural e El Amague foram importantes para este trabalho, já que sem eles, nada disso seria possível. Digo o mesmo dos professores que, ignorando os contratempos, lecionam nas *milongas* e escolas frequentadas, com destaque para Sérgio Arias, Valencia Batiuk, Luciana Valle e Germán Cuestas, da Práctica El Motivo; a Paola Tacchetti, Diego, Hernán Rodríguez e Florencia Labiano, dentre outros, que lecionam em La Viruta; e a Corina de la Rosa e Julio Balmaceda, conhecidos docentes de tango no mundo todo. Aproveito também para sublinhar a paciência e abertura de alunos, professores e organizadores de *milonga* às perguntas, aos pedidos de autorização de tomada de notas no campo e da realização de fotografias por minha parte, especialmente dos organizadores da Práctica El Motivo, Valencia e Luciana; da *milonga* La Viruta, Luis Solanas e Horacio Godoy; a Hernán e Marcos, de La Catedral, que aproveito para parabenizar pelos 15 anos completos de atividade em 2014; e aos membros da Orquesta Típica El Afronte, que além de organizarem a Bendita Milonga e a Maldita Milonga, mostram que é possível uma formação musical *tanguera* clássica que sobreviva de fazer música, mesmo ao contrário de tudo que os sábios da área dizem.

Tanto no lado de cá quanto no lado de lá da fronteira, Rocío Prim (que também fez a revisão do resumo em espanhol) e Melisa Gaggino foram muito importantes, já que através delas, aprendi espanhol suficiente para poder me virar tranquilamente nas idas e vindas, de e por Buenos Aires. Foram também fundamentais para que, no início de 2013, quando havia recém rompido meu tendão de Aquiles do pé direito, não deixassem que eu me desanimasse com tudo, muito além desta pesquisa. Além disso tudo, também amplio este agradecimento para que abarque as famílias das duas, que me receberam tão fina e gentilmente nas maravilhosas ocasiões em que pude encontrá-las.

Já em Florianópolis, foram fundamentais as aulas do professor Carlos Peruzzo, com quem aprendi os primeiros passos no tango e a me interessar autenticamente por esta manifestação, sem contar que, sem

estas aulas, jamais teria perdido a inibição em dançar, tanto em público quanto com parceria. Também reconheço a importância dos papos e danças com bolsistas e colegas de aula, tais quais Flanklin Novaes, Tatiana Lee e Rafael Cirico, que se destacam por serem coloquiadores *tangueros* para além das aulas do Sensei Peruzzo.

O Trabalho de Conclusão de Curso marca o fim de uma jornada, árdua para uns, suave para outros. Considero que, graças às ótimas companhias que tive no decorrer destes quatro anos de graduação, o meu trajeto foi suave como os giros de um casal dançando um *tango vals*. Tal suavidade se deve a um entrosamento com os colegas da minha turma (2010-2), de quem destaco Ana Martina, Giovana, Maria Teresa, Luana e Peterson, Roger, Artur, Ângelo, Pedruba, Dênis, Jeferson, pelas conversas de corredor e de festas por aí. Também tiveram colegas que surgiram depois e que, ainda sendo de outras fases ou cursos, fizeram o caminho mais tranquilo, como Bruna Klöppel, Bruno Cordeiro, Paulo Ampuero e Carol Bordinhão.

Sem a sapiência, a tranquilidade e o rigor dos professores do curso de Ciências Sociais e de Biologia, e dos pesquisadores do A-funda (Núcleo de Pesquisa em Fundamentos da Antropologia), do GESTO (Grupo de Estudos em Oralidade e *Performance*), do MUSA (Núcleo de Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e no Caribe), e do MarquE (Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral), localizados no Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, nem minha formação, nem este trabalho seriam possíveis. Alguns professores, como Tiago Losso, Marcia Grisotti, Ricardo Müller e José Kelly, entre outros, marcaram tanto por sua presença quanto por sua qualidade.

Apesar desta lista acima, reservo espaço especial para agradecer aos professores mais importantes para minha formação. Em primeiro lugar, agradeço à professora Evelyn Schuler Zea, por ter aturado minha insegurança como orientando de Iniciação Científica por dois anos e por ter me ensinado a ver o lado positivo de experiências aparentemente negativas em seu todo. Sem essa capacidade, este trabalho definitivamente não seria possível. Agradeço também aos professores Vânia Zikán e Scott Head, pelas afinadas observações oferecidas na banca de qualificação e pelas ótimas discussões que presenciei no GESTO. Agradeço também aos pesquisadores e professores argentinos María Julia Carozzi, Fernando Fischman e Mirta Bialogorski, que tiveram a gentileza de auxiliar na produção deste trabalho, seja através do envio de

bibliografia ou de opiniões a respeito de partes desta monografia. Aproveito também para reconhecer e agradecer aos professores membros da banca de defesa deste trabalho, Rafael José de Menezes Bastos e Viviane Vedana, pela leitura atenta desta obra e pelas riquíssimas observações que me ofertaram. E, por fim, à professora María Eugenia Dominguez, que topou me orientar neste trabalho, mesmo que o projeto em princípio estivesse sem foco e que o assunto oferecesse alguns desafios dos quais só me informo agora, ao notar a esparsa bibliografia da antropologia da constelação de movimentos corporais que chamamos de dança. Ainda que houvesse estes obstáculos, nossa parceria tem sido, em minha opinião, um sucesso, graças em boa parte à atenção e à sabedoria que a professora aporta nas orientações.

Em casa, o período desta pesquisa não me tirou totalmente do sério por conta das pessoas e *quasi*-pessoas que estiveram ao meu lado durante esta jornada. Evandro Bréal (IN MEMORIAM) foi grande interlocutor de conversas sobre dança, e sempre se dispunha a mostrar as sutis diferenças entre as distintas posições do balé – hoje, com seu sorriso, alegra um mundo em que um dia nos reencontraremos. Nos momentos de tristeza e de tédio, Pokémon e Xurupito, meus gatinhos queridos, sempre vinham aprontar alguma – o que me divertia –, ou se enrolar comigo – o que me deixava feliz.

Por fim, agradeço a minha companheira, de vida e de dança, Raysa, que me aguentou em meus piores momentos e que esteve presente também naqueles mais felizes. Sem seu auxílio, seria impossível realizar o campo em Buenos Aires com tanta qualidade, então penso que, mais ou menos como uma coreografia de tango, se este trabalho foi escrito a duas mãos, sua essência parte de duas cabeças.

Lista de figuras*

Introdução

- Figura 1: Mapa da Ciudad Autónoma de Buenos Aires (mapa). (fonte: Google Maps)
- Figura 2: Salões que foram foco do trabalho de campo. 1: Club Villa Malcolm; 2: La Viruta; 3: Salón Canning; 4: La Catedral (mapa). (fonte: Google Maps)
- Figura 3: Exemplos da notação coreográfica utilizada em campo (imagem).
- Figura 4: Fachada da Asociación Cultural Armenia, em cujo subsolo ocorre a *milonga* La Viruta (fotografia).

Capítulo 2 – A media luz

- Figura 5: Mapa da cidade de Buenos Aires em 1880. É notável a pouca urbanização das regiões sudeste, oeste e noroeste da cidade, áreas em que a maioria dos lugares *tangueros* mencionados se estabeleceram nesta época (mapa). (fonte: Raremaps.com¹)
- Figura 6: O Café de Hansen em 1895, um dos primeiros locais de reunião social *tanguera* em Palermo (fotografia). (fonte: Wikimedia Commons)
- Figura 7: Vista interior do Chantecler, um dos mais conhecidos cabarés de Buenos Aires entre as décadas de 1940 e 1960. Neste lugar, se fez célebre a Orquesta Típica Juan D’Arienzo (fotografia). (fonte: Tango Chamuyo²)
- Figura 8: Baile de carnaval no ano de 1950 – uma ocasião em que a sobriedade dos trajes dos dançarinos de tango às vezes dá

* Nos casos não especificados, as fotografias são do autor.

¹ Disponível em <http://www.raremaps.com/gallery/enlarge/0002fm> .

² Disponível em <http://tinyurl.com/chanteclerba> , e também em <https://jantango.files.wordpress.com/2013/06/interior20salon20del20chantecler.jpg> .

lugar a fantasias e disfarces. (Fonte: Archivo Gráfico de la Nación Argentina³)

- Figura 9: O Salón Canning, durante etapa do Campeonato de Baile de la Ciudad de Buenos Aires realizada em 08 de maio de 2014. (Fonte: website da *milonga Soho Tango*⁴)
- Figura 10: Apresentação de dança, com músicos ao vivo, na práctica El Motivo. (Fonte: Tara & Karina Go Out⁵)

Capítulo 3 – Pensalo bien

- Figura 11: Turista francês caminha o “passo básico” do tango em frente ao La Viruta.
- Figura 12: No Salón Canning, alunos observam a explicação teórica do professor (centro) a respeito de trecho da sequência que tentavam executar. Esse tipo de explicação faz parte do conhecimento pedagógico atual no tango, que é extremamente valorizado.
- Figura 13: Frequentadores do La Viruta observam a apresentação dos professores.
- Figura 14: Sequência de passos de nível intermediário ensinada em El Motivo no dia 29/01/2014. Os professores indicaram que a partir das posições 7 e 8 é possível inserir uma série de variações.
- Figura 15: Sequência de passos da aula de milonga de nível intermediário ministrada em La Viruta.

³ Disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carnaval-buenosaires-1950.jpg>

⁴ Disponível em <http://sohotango.blogspot.com.br/2014/05/clase-milonga-en-vivo-la-orquesta-sans.html>.

⁵ Disponível em <http://taraandkarinagoout.com/active/el-motivo-tango-practica-at-villa-malcolm-buenos-aires>.

- Figura 16: Variação 1 da sequência de passos da aula de milonga de nível intermediário ministrada em La Viruta, que introduz uma mudança na sequência a partir da posição 3.
- Figura 17: Variação 2 da sequência de passos da aula de milonga de nível intermediário ministrada em La Viruta, que introduz uma mudança na sequência a partir da posição 5 em relação à variação 1, permitindo que toda a sequência se torne cíclica.
- Figura 18: No início de uma das canções de uma tanda, os casais vão aos poucos se abraçando, após a separação e conversa que são protocolares entre as músicas.
- Figura 19: Após encontrar o olhar de uma dançarina, homem tenta convidá-la para dançar.
- Figura 20: Ao som de um tango tocado ao vivo, uma jovem dançarina percorre a pista acompanhada por um dançarino mais velho.

Comme il Faut – Considerações finais

- Figura 21: Triângulo de relações entre os elementos dos eventos de tango no circuito com *códigos*. As setas vermelhas indicam mediações.
- Figura 22: Apresentação da *orquestra típica* La Juan D' Arienzo em La Viruta.

“No hay ni tango viejo ni tango nuevo. El tango es uno solo. Tal vez la única diferencia está en los que lo hacen bien y los que lo hacen mal.”

Aníbal Troilo

“Nadie se autodefine como milonguero o bailarín de tango nuevo. El que define es el que observa. El bailarín baila.”

Mariana Montes
La Revolución del Tango, p. 190

Introdução

Me disse que às 03:00, chegam os dançarinos de outros estúdios e milongas da cidade, e é nesse momento que o bicho pega para valer. Sentam-se perto da pista, com mesas comportando os grupos de uma maneira, digamos, clânica, e além disso, me disse que são criaturas um bocado competitivas.

Trecho do caderno de campo

Milongas sentimentales: as milongas relajadas e os códigos da ortodoxia

O presente trabalho pretende configurar-se em uma etnografia sobre as relações entre atores sociais de diferentes gerações e classes sociais que se encontram no contexto do circuito *tanguero* na cidade de Buenos Aires (Figura 1), Argentina. O foco, no caso em tela, recai sobre as *milongas*⁶ comumente denominadas *relajadas*, antes (e até o presente, em alguns casos) denominadas *prácticas*, já que nestes ambientes, diferentemente do que ocorre nas *milongas* ditas *ortodoxas*, há uma menor observância (ou uma suposta total inexistência) dos *códigos de la milonga*, que são uma série de regras de comportamento não escritas que são reforçadas no cotidiano da prática do tango, em especial nos lugares mais tradicionais (CAROZZI, 2011b). As *prácticas* diferem das *milongas* em diversos fatores: enquanto nas *milongas* há códigos de conduta rigidamente observados pela comunidade de dançarinos⁷, nas *prácticas*

⁶ *Milongas* são ambientes de reunião social de dançarinos para a prática do tango-dança. Normalmente, também se emprega este termo para denominar os lugares em si em que as *milongas* ocorrem. Além disso, denomina-se milonga a um dos gêneros associados ao tango. *Milongas ortodoxas* e *milongas relajadas* são conceitos nativos (CAROZZI, 2011b), portanto os deixo grafados em itálico.

⁷ Para este trabalho, seguindo a sugestão dada pelo Prof^o Rafael Menezes Bastos (a quem aproveito para agradecer pela indicação), faço a distinção entre dançarino/a, que seria o praticante de uma dança popular fora do âmbito acadêmico e do mundo dos espetáculos, e bailarino/a, que se referiria àqueles com formação acadêmica em dança e que tem como profissão a apresentação cênica.

essas normas seriam relaxadas ou totalmente suprimidas; nas *milongas*, o repertório é majoritariamente composto de músicas das *orquestas típicas* conduzidas pelos grandes maestros das décadas de 1910 até 1950 – Caló, Di Angelis, Di Sarli, Troilo, Pugliese, entre outros -, sendo que canções de outros ritmos são tocadas somente nas cortinas, para limpar a pista e somente para isso, enquanto que nas *prácticas*, há uma variedade maior de vertentes do tango rio-platense⁸, como o tango da chamada *guardia joven* e o eletrotango, e de outros gêneros musicais, como a *chacarera*, o *chamamé* e música latina em geral. Mas, sobretudo, a diferença mais destacada entre a *milonga* e a *práctica* é a forma como se dança o tango nestes contextos, já que nas *prácticas* haveria, em tese, uma liberdade estilística muito maior (MERRITT, 2012, p. 45), por este ser um lugar gestado para a experimentação corporal com base nesta dança, que não colocaria muita ênfase na observação das regras de deslocamento, de formação de pares, de amplitude de movimentos e de figuras permitidas ou não, como ocorre nas *milongas ortodoxas*.

As *milongas relajadas* teriam começado a ganhar muito fôlego após os trágicos eventos do incêndio da casa de shows *República Cromañón* no final de dezembro de 2004, quando as medidas de contingência adotadas pelo governo da CABA⁹ fecharam por alguns dias todas as *milongas* da cidade, tanto para discussão das novas diretrizes de segurança a serem adotadas quanto para sua subsequente aplicação e fiscalização (MERRITT, 2012). Nesta situação, as *prácticas* que já eram organizadas não foram atingidas pela fiscalização do Estado, permitindo que seus organizadores, no afã de saciar a sede de tango que tinham os milhares de *milongueros* e *milongueras* da cidade e de todo o mundo que se encontravam ali naquele momento, transformaram o modelo das

⁸ Adoto aqui a expressão “tango rio-platense” para distingui-lo de outros gêneros musicais, dançantes e poéticos que também são chamados simplesmente de tango, como o *ballroom tango* europeu, eternizado por Hollywood em diversos filmes, o tango finlandês e o tango andaluz. Além disso, meu “tango” é “rio-platense” para evitar colocar-me numa posição que nega o tango como manifestação cultural oriunda e especialmente significativa para toda a região do Rio da Prata. Daqui em diante, quando utilizar o termo “tango”, refiro-me exclusivamente ao tango rio-platense, reservando a outros estilos de tango um adjetivo que os localize, caso os mencione.

⁹ Sigla da *Ciudad Autónoma de Buenos Aires*, que é uma das denominações adotadas quando da confecção da Constituição da Cidade de Buenos Aires, em 1996. Vale frisar que a Província de Buenos Aires tem como capital a cidade de La Plata.

Para os fins deste trabalho, é importante levar em consideração o papel do *tango nuevo* no estabelecimento destes novos locais de dança, já que um dos motores do surgimento das *prácticas* foi justamente a busca de lugares em que os *códigos de la milonga* não intervissem na possibilidade da experimentação que caracteriza esta vertente do tango (LISKA, 2009). Em contraste com o tango estilo *milonguero*, em que se valoriza mais, entre outras coisas, a musicalidade (capacidade de realizar os passos de acordo com a marcação das canções), a conexão entre o par – normalmente manifestado num abraço fechado em que o peito e o rosto dos dançarinos entram em contato, realizando conduções¹¹ com o tronco – e o aspecto coletivo da ronda¹² (CAROZZI, 2005b), o *tango nuevo*¹³ se foca na exploração da capacidade motriz do corpo humano, experimentando *in loco* as possibilidades de movimentos a cada passo realizado, abrindo mão de muitas das características definidoras do estilo *milonguero* (LISKA, 2008; MERRITT, 2012). Estas diferenças geram muito mais do que um mero desencontro (ou encontrões) nas pistas de Buenos Aires: basta uma breve navegada nos tópicos das listas de discussão sobre tango, como a Tango-L¹⁴ ou La Mesa del Café¹⁵, para notar os conflitos de saberes que as teias de significados associados a cada uma das vertentes gera.

¹¹ Por condução, diz-se de movimentos muito discretos que são realizados pelos dançarinos que conduzem, de forma a transmitir ao conduzido uma mensagem que um movimento em resposta adequado deve ser produzido.

¹² A ronda é o círculo que se forma ao longo da borda externa da pista de dança, que gira em sentido anti-horário e cujo deslocamento é bastante acelerado, em comparação com o interior da pista.

¹³ Buscar uma definição sacramentada para o *tango nuevo*, que o distinguiria de outros estilos do tango é uma tarefa que, senão impossível, certamente é árdua e que apresenta uma figura idealizada difícil de ser encontrada na prática em seu sentido lato, ainda considerando que se debate se o *tango nuevo* se constitui como estilo de tango. No entanto, de forma grosseira, pode-se dizer que este estilo é caracterizado por uma dança em que o casal mantém um abraço mais aberto, de forma a permitir uma maior mobilidade da pessoa conduzida, que desfruta de grande liberdade para improvisar e sugerir movimentos para o condutor. Além disso, o aspecto experimental de sua origem permitiu que outras modalidades de dança, como a dança contemporânea, a *contact improvisation* e os gêneros folclóricos argentinos, influenciassem a forma como o *tango nuevo* é praticado, admitindo movimentos amplos, pés bastante elevados do solo, figuras realizadas fora do eixo corporal (tanto do conduzido quanto do condutor) e conduções transmitidas através de movimentos dos braços (MERRITT, 2012).

O ponto de virada que teria possibilitado o ressurgimento do tango-dança na década de 1980 (e a gênese tanto do *tango nuevo* como do circuito de *prácticas*), após a sangrenta ditadura cívico-militar ocorrida na Argentina entre 1976 e 1983, seria uma revolução didática (CAROZZI, 2012; MOREL, 2011) que permitiu um processo de repopulação¹⁶ das *milongas* portenhas através da abertura de centros culturais financiados pelo governo. Nestes centros, aulas de tango eram oferecidas à população, o que teria inserido nesta dinâmica novos atores sociais que antes não existiam no campo do tango – no caso, os professores, que teriam buscado tanto sistematizar os movimentos realizados por *milongueros* quanto investigar as possibilidades de inovação dentro do arcabouço motriz do tango (CAROZZI, 2009; MERRITT, 2012).

Esta revolução, que gestou tanto o *tango nuevo*, através de professores e coreógrafos como Gustavo Naveira, Fabián Salas e Pablo Inza (MERRITT, 2012), quanto o *tango milonguero*, através de Suzana Miller e outros (CAROZZI, 2012), propiciou também uma localização dos lugares de prática das diferentes modalidades: os salões em que normalmente são realizadas *milongas* em que se dança ao estilo *milonguero* se encontram principalmente na região da cidade denominada vulgarmente de *Microcentro*, composta pelos bairros de Monserrat e San Nicolás, enquanto as *prácticas* se espalham, comumente, dentro e pelos arredores de Palermo, o maior bairro de Buenos Aires. Por esta razão, foram escolhidos para este trabalho três salões que realizam bailes de tango regularmente neste bairro e um em Almagro, que faz fronteira com Palermo (Figura 2). Três dos locais, Club Villa Malcolm, La Viruta e La Catedral, estão fortemente associados ao circuito de *prácticas* e *milongas relajadas*, enquanto um deles, Salón Canning, realiza algumas *milongas*

¹⁴ <http://mailman.mit.edu/pipermail/tango-l/>, também disponível em <https://tinyurl.com/m7jy7qm>

¹⁵ http://www.todotango.com/Spanish/La_Pasion/lamesa.aspx?idf=38, também disponível em <https://tinyurl.com/m9ymy6b>

¹⁶ Segundo ALLEN (1997), repopulação seria a aproximação de um novo setor da população a uma forma de expressão estética antes reservada a um setor mais restrito da sociedade. A respeito do tango, lança-se mão deste conceito, como no caso de CAROZZI (2005b) e MOREL (2011), para implicar que a pequena burguesia portenha passa a praticar a dança a partir do retorno à democracia, quando antes somente setores populares frequentavam as *milongas*.

em formato *ortodoxo* e outras em formato misto – em que alguns dos *códigos* das *milongas ortodoxas* são observados e outros são sumariamente ignorados. Além destes locais, frequentei *milongas* do centro da cidade, já que minha preferência de estilo de tango-dança não é o *tango nuevo*, apesar de ter sido instruído nos últimos 11 meses nesta modalidade. Assim, buscando variedade nos *loci* de pesquisa, pretendo realizar uma etnografia multilocalizada que possibilitará um aporte comparativo com relação às questões que interessam a este trabalho.



Figura 2: Salões que foram foco do trabalho de campo. 1: Club Villa Malcolm; 2: La Viruta; 3: Salón Canning; 4: La Catedral (fonte: Google Maps).

Desta maneira, este texto busca realizar uma reflexão a respeito do que são os *códigos*; se realmente não há *códigos* nas *milongas relajadas* em Buenos Aires e quais ideias são mobilizadas tanto no discurso da rejeição dos *códigos* quanto de sua promoção.

Milongueando en el 10: o aprendizado corporal e o trabalho de campo nos locais de baile

Ao fim da aula, Sérgio (em espanhol) e Laura (em inglês) explicaram claramente que a pista era sagrada: não se pode, de forma alguma, cruzar a pista; o baile se movimenta no sentido contrário às agulhas do relógio e em círculos concêntricos, sendo os espaços do meio destinados aos dançarinos menos experientes, enquanto as bordas da pista – que é o espaço onde o deslocamento dos casais é mais ágil – seriam destinadas a dançarinos mais experientes, “que hacen cosas raras”.

Trecho do caderno de campo

De forma global, as etapas de campo desta pesquisa se dividem em três. A primeira delas, de caráter exploratório e visando buscar elementos que permitissem a constituição de um objeto de pesquisa, foi composta por duas viagens a Buenos Aires - a primeira com duração de dez dias no mês de fevereiro de 2013 e a segunda por sete dias entre os meses de julho e agosto de 2013, aí já com o objeto da pesquisa relativamente conformado. Antes disso, havia começado a tomar aulas de tango regulares e a participar de *milongas* em Florianópolis desde o mês de setembro de 2012, sendo então introduzido à dinâmica corporal e social de um tango que eu viria a constatar que guarda alguma semelhança com aquele dançado em Buenos Aires, mas que não se encaixa perfeitamente nos moldes nem do *tango milonguero* nem do chamado *tango nuevo*.

A primeira viagem, que estava inicialmente prevista para ser realizada em meados de janeiro de 2013, teve que ser adiada devido a um acidente que sofreu no dia 1º de janeiro de 2013, que ocasionou a ruptura do tendão de Aquiles do meu pé direito e que me deixou acamado por toda a extensão deste mês. Assim que tive alta médica para viajar, no dia 1º de fevereiro de 2013, parti para a primeira viagem. Nos dez dias que se seguiram, visitei diferentes *milongas* na cidade de Buenos Aires, realizando observação participante na medida do possível, pois ainda me locomovia com dificuldade, confeccionando ao mesmo tempo um caderno de pré-campo em que descrevi situações e observações que poderiam ser de alguma valia para a construção de um objeto de pesquisa.

A segunda viagem, em julho e agosto de 2013, já totalmente recuperado da lesão que me acometeu, serviria de verificação da relevância de se estudar o tema dos *códigos* nas *milongas* da região de Palermo. No entanto, nesta época, que é o pico do inverno portenho, muitas *milongas* não abrem as portas ou as abrem em horários mais reduzidos, devido à menor circulação de pessoas pelos lugares públicos da cidade e por ser baixa temporada turística, o que reduz enormemente o público dos salões de baile. Ainda assim, pude visitar algumas *milongas* que bravamente permaneciam de portas abertas nesta época de frio intenso, como a Parakultural e La Viruta. Além disso, esta viagem também serviu como uma espécie de introdução de minha parceira de dança, Raysa, ao universo das *milongas* de Buenos Aires, já que as dinâmicas observadas nos bailes organizados em Florianópolis é bastante diferente daqueles realizados na capital argentina. Neste período, também foi realizada a maior parte da revisão bibliográfica voltada especificamente ao tango dança, que se plasmou na reflexão proposta no primeiro capítulo deste volume.

A segunda etapa da pesquisa de campo, que tinha como objetivo organizar a logística do trabalho de campo principal, que já estava programado, durou seis dias de novembro de 2013. Nesta ocasião, não visitei nenhuma *milonga*, mas estabeleci contatos com possíveis interlocutores que guardavam a possibilidade de serem cruciais na etapa seguinte. Diferentemente das duas viagens anteriores, em que me hospedei no bairro de Palermo, experimentei me alojar no bairro de San Telmo desta vez, pensando na possibilidade de ficar nesta parte da cidade no período de trabalho de campo principal – possibilidade que logo foi descartada pela pouca diferença em termos financeiros e pelo maior deslocamento que seria necessário para ir e voltar das noitadas em campo em Palermo. Nesta oportunidade, também apresentei um trabalho relacionado ao tango dança num congresso realizado na Universidade de Buenos Aires (cf. MONDINI BUENO, 2013).

A última etapa, e a principal, durou trinta dias, de 16 de janeiro até 16 de fevereiro de 2014. Acompanhado de minha parceira de dança, visitei, nesta vez, doze eventos diretamente relacionados ao tango, sendo um deles uma aula de clube de bairro e os outros onze *milongas* (ou *prácticas*) precedidas de aulas de tango e de outros gêneros dançantes. Somados às outras sete vezes que visitei *milongas* nas outras saídas de campo, temos o total de dezenove visitas a locais relevantes para a pesquisa. Durante todo o período anterior ao trabalho de campo, tomei

aulas e oficinas de tango e milonga, e participei de bailes que foram realizados em Florianópolis e Porto Alegre. Através deste processo, busquei constituir meu corpo como uma ferramenta de pesquisa, em consonância com a posição defendida por Wacquant (2002, p. 11-17), ao mesmo tempo em que considerava alternativas para o registro de discursos *in loco* quando estivesse nas *milongas*.

Nesta última viagem ao campo, busquei dividir as atividades de forma que, de cada dois ou três dias, em pelo menos um deles teríamos ido a uma *milonga*. Os primeiros sete dias de viagem foram reservados para que pudéssemos nos estabelecer tranquilamente na cidade e, gradualmente, fôssemos nos afinando ao ritmo das noites nas *milongas*. Assim, visitamos o primeiro baile da viagem, El Motivo, que acontece todas as segundas-feiras no Club Villa Malcolm. Lá, encontramos pessoas que foram muito educadas conosco, como Alejandro, da organização, as professoras Luciana Valle e Valencia Batiuk, e o professor Sergio Arias. Ainda voltaríamos ao Villa Malcolm mais algumas vezes, e sempre nos impressionaríamos, mesmo que voltássemos agora, com o nível de dança apresentado durante as *prácticas* que ali ocorrem após as aulas, que não só nos paralisava, mas que também nos dava muitas coisas para pensar a respeito do sentido de apresentar tanta virtuosidade num ambiente destinado a, supostamente, ser um espaço informal de ensaio de movimentos relacionados diretamente ao tango enquanto dança social, que diferiria com força das *milongas ortodoxas* por ter suspenso, em sua realização, os *códigos de la milonga* – por isso a opção pelo título de *práctica*. Já neste primeiro contato com uma *milonga*, comecei a perceber que as aulas precedentes à *milonga* ou *práctica* poderiam ter um papel muito mais importante do que parece no sentido que o baile que a segue tomará. Por isso, perguntei a cada professor, antes de cada aula, se me autorizavam a tomar notas, explicando a finalidade acadêmica da atividade. Alguns docentes se interessaram pela pesquisa e, por isso, colaboraram mais ativamente com a atividade, mantendo uma interlocução vigorosa, na medida do possível. Com o auxílio de uma caderneta, que estive no meu bolso todo o tempo em que estive em uma *milonga*, pude tomar notas de coisas ditas e das propostas coreográficas para depois transcrevê-las ao caderno de campo mais tarde. Esta dinâmica de tomada de dados, adotada tendo em vista o conceito de descrição densa proposto por Geertz (2008), visa uma descrição exaustiva que permitiria uma interpretação profunda dos eventos em campo, e foi utilizada do início até o final da etapa de campo da pesquisa.

Nesta ocasião, surgiu também um problema relativo à notação que eu utilizaria para registrar os passos, enquanto a forma de notação das palavras já estava decidida, com a utilização de breves descrições, salvo em caso de frases que merecem ser citadas integralmente. Para poder escrever os passos, lancei mão de um sistema de notação, digamos, *bricoleur*, que não me apresentou impedimentos até o final do campo, já que foi suficientemente eficiente em apresentar onde deve estar cada pé em cada momento (Figura 3). Admito que sistemas de notação estabelecidos e bem pensados, como a transcrição coreográfica Laban (ZEMP, 2013, p. 33), oferecem uma evidente vantagem em relação ao método que adotei, mas como as sequências em si não são o foco desta pesquisa, a forma que utilizei bastou. Claro que qualquer sistema de notação de dança sempre, por mais sofisticado que seja, oferece o risco de desvalorizar (ou mesmo ignorar totalmente, em casos extremos) aquilo que o movimento humano tem de mais fascinante: o seu aspecto sensual, resistente a representações gráficas, melódicas, plásticas e literárias. Por isso, viriam então as palavras, tanto em curtas descrições quanto em comentários mais longos, em auxílio à defasagem sentimental/sensual ofertada pelos esquemas visuais das propostas coreográficas.

Já na segunda semana de viagem, nos dedicamos a ir com frequência às *milongas*, sendo que logo no primeiro dia deste período, visitamos La Catedral, um dos salões que seriam o epicentro geográfico da pesquisa, juntamente com El Motivo, no Club Villa Malcolm, e La Viruta, de acordo com o previsto no projeto. Ali, fomos igualmente bem recebidos pelos responsáveis do local, que nos autorizaram a realizar registros fotográficos e a tomar notas prontamente, além de se mostrarem bastante interessados no objeto de estudo e pedirem para que eu os enviasse a versão final do TCC. No entanto, nenhum lugar que visitamos pela primeira vez nesta semana foi mais especial que a *milonga* que reinaria soberana como a mais visitada por nós neste campo: La Viruta, que acontece no subsolo do prédio da Asociación Cultural Arménia, no bairro de Palermo (Figura 4). O fato de estar muito próxima de nossa residência, além da maior abertura dos professores e dos frequentadores para falar sobre tango, seu sistema de descontos e a qualidade dos docentes, que atraíam às vezes multidões que não cabiam na área de aula, fez com que voltássemos a La Viruta muitas vezes, o que foi muito conveniente para a pesquisa, por ali estar localizado um ponto de encontro de quase toda a cena *tanguera* da região de Palermo, que, saindo de suas aulas e *prácticas*, se agrega à *milonga* a partir de uma determinada hora,

em que as portas do baile se abrem e a entrada passa a ser franca. Um lugar de cruzamentos, que apesar de uma relativa transitoriedade, abriga figuras que, inevitavelmente, estavam sempre *trasmochando* ali, e que nos encontramos na maioria das vezes que estivemos no local. Além disso, as aulas eram excelentes, com professores que realmente dominavam a matéria – fizemos uma porção de aulas com professoras e professores que já estiveram nos altos lugares do Mundial de Tango em suas diversas categorias e que falavam pelos cotovelos sobre tango, o que me foi um bocado prestativo.

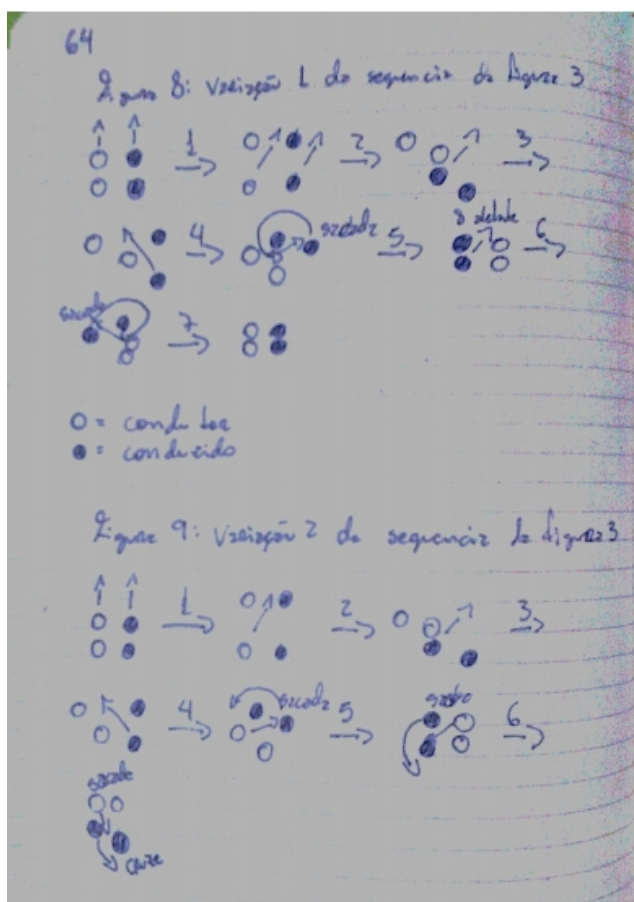


Figura 3: exemplos da notação coreográfica utilizada em campo.

O tema das divisões dos níveis e em que lugar nos enquadraríamos surgiu aí, quando tivemos que perceber onde nos colocaríamos dentro da imensa oferta de níveis de aulas de tango nestes locais, que chegava ao número de seis níveis às vezes¹⁷ – iniciante, principiante, intermediário I, intermediário II, intermediário III e avançado. Inicialmente, em relação ao tango, realizamos algumas aulas nos grupos de intermediários, variando entre o I, o II e o III, quando mais tarde, a partir da terceira semana, passamos a realizar aulas com turmas avançadas. Das aulas de milonga, buscamos sempre ficar na turma de intermediários II, para ficarmos com os mesmos professores e mesma turma em pelo menos um lugar.



Figura 4: fachada da Asociación Cultural Armenia, em cujo subsolo ocorre a milonga La Viruta.

A terceira semana foi planejada para ser uma intensificação do ritmo da segunda semana, visando uma desaceleração na última semana. Sendo assim, fomos diversas vezes às *milongas* nesse período, não nos restringindo somente às *milongas* do circuito *relajado* de Palermo e adjacências. Fomos a *milongas* com orquestra ao vivo e fomos a aulas de *tango milonguero*, para nos desafarmos um pouco dos mesmos lugares

¹⁷ Apesar desse número já ser alto, nada até agora supera a divisão de progressão pedagógica da escola de tango DNI: são 7 níveis, além dos seminários de técnica, de tango alternativo e milonga.

e do jeito de dançar, permitindo também que depois pudéssemos realizar comparações. A Maldita Milonga, organizada pelos músicos (e dançarinos) da *Orquesta Típica El Afronte*, nos marcou por ser um local que se enquadra no que Carolyn Merritt (2012) acusa na conclusão do seu livro *Tango Nuevo*: que, seguindo o ritmo da mudança das formas de dança, o *tango nuevo* já não é a coisa mais *nueva* que está na praça. O último grito seria, ao contrário, uma forma em gestação de um tango popular, alternativo, e associado aos bairros e às tradições, até um certo ponto. Assim, nesta *milonga*, sentimos que há uma espécie de respeito devocional à pista de dança. Mesmo assim, ainda se observava (e se permitia realizar) movimentos associados ao *tango nuevo*, como *boleos adelante* e *boleos atrás*, *volcadas* e *colgadas*, além da presença de muitos casais do mesmo sexo dançando, e também a inversão dos papéis clássicos da dança, com a mulher conduzindo o homem.

Na última semana, tiramos o pé do acelerador para que, lentamente, deixássemos de ir às *milongas*. Fomos mais algumas vezes a La Viruta, para fazer principalmente a aula de *milonga*, e fomos nos preparando para partirmos de volta para o Brasil. Neste ponto, já fazíamos aula de avançados nas *milongas* que visitávamos, e tivemos a sorte de poder participar do Misterio Tango Festival, com eventos por quatro dias, em diversos lugares do circuito de Palermo de *milongas*. Nestes dias também, fomos pela única vez na Parakultural, a *milonga* com alguns dogmas que me inspirou na construção do objeto desta pesquisa.

Nas duas últimas semanas, reservei todas as ocasiões de campo como possível local para colocar em prática a sugestão, da banca de qualificação deste trabalho, de realizar um ensaio fotográfico em campo, sendo que todos os lugares da última semana tinham uma previsão mais realista de serem fotografados. No final, foram quatro saídas de campo que resultaram em fotografias com qualidade suficiente, o que foi alcançado através de diversas vias. Em alguns casos, como em La Catedral, conseguir a autorização com os donos da casa foi relativamente tranquilo, enquanto conseguir a autorização do professor no dia do ensaio foi muito mais complicado, mas que ainda assim foi possível tirar um número satisfatório de boas fotos ali. Em outros casos, houve restrições dos donos e permissão irrestrita dos professores para a realização de fotografias, como ocorreu em La Viruta. Ainda, no caso da Parakultural, tanto os donos quanto os professores permitiram fotografias sem problemas, mesmo que os professores não autorizassem gravações de vídeos das aulas. Sempre que fotografava, buscava realizar uma

adaptação do conceito de cine-transe como em Rouch (2003, p. 39), em que, ao preservar a ideia do uso de uma objetiva fixa com campo focal (no caso, 50 mm) próximo ao campo visual do olho humano, de que “nothing is known in advance”, e ao modificar a dinâmica de movimento da câmera fotográfica, levando em conta a impossibilidade de trânsito ostensivo do aparato dentro da *milonga*, tomei como motivo (KAEPPLER, 2013, p. 91) o *planchar*¹⁸ como gesto norteador da direção para onde deveria apontar meu olhar fotográfico.

¹⁸ *Planchar*, na gíria utilizada nas *milongas*, significa ficar sentado à mesa sem dançar por muito tempo, devido à falta de convites para ir à pista. Uso essa expressão emprestando o termo *wallflower*, utilizado por Savigliano (2011b) para realizar um paralelo entre as damas que *planchan* e o trabalho de observação do etnógrafo.

Capítulo 1

¡Viva el Tango! – Um estado da arte da literatura antropológica sobre o tango dança rio-platense

Dentro da literatura antropológica, a categoria de movimento humano enquadrada como dança carece de pesquisas extensivas, e ainda dentro desta reduzida produção de estudos etnocoreográficos, é notável a escassez de obras sobre o tango rio-platense em sua manifestação dançante, o que está em consonância com a também reduzida produção de estudos acadêmicos sobre o tango nas suas duas outras formas, isto é, sua música e sua poética, como frisado por José Manuel Cataldo, na edição de 23 de março de 2013 de seu programa *Mala Junta*, da rádio *La 2x4*¹⁹, de Buenos Aires. Vale ressaltar, no entanto, que há uma vasta produção literária a respeito do tango que não utiliza métodos acadêmicos, figurando entre seus autores grandes figuras da literatura universal, como Jorge Luis Borges e Julio Cortázar, artistas do cenário *tanguero*, *milongueros* e *milongueras*²⁰ de longa data, entusiastas do gênero e jornalistas, entre outros.

Todavia, no tocante aos estudos antropológicos do tango-dança, pode-se afirmar que houve um impulso significativo nas pesquisas a respeito deste tema a partir da década de 1990, que se somou a outros estudos que abordam o tango rio-platense de forma geral e que reservam, dentre o panteão de compositores, cantores e cantoras, músicos, *maestros* e poetas, um espaço bastante reduzido à dança – e menor ainda aos dançarinos e dançarinas. A pobreza de registros históricos do tango-dança é muito bem ilustrada pela narrativa da visita de Carolyne Merritt ao *Archivo General de la Nación Argentina*, contida em seu livro (2012, p. 51):

¹⁹ *La 2x4 (FM 92.7)* é uma estação de rádio portenha que transmite uma programação quase que integralmente dedicada ao tango, mas que às vezes apresenta intervenções de outros gêneros musicais, como os folclóricos argentinos (o *chamamé* e a *chacarera* marcam presença constante), o candombe e o jazz.

²⁰ *Milonguera/o* se diz da pessoa que frequenta as *milongas*, que são ambientes de baile social do tango, e possui uma relação de afinidade com suas representações, práticas e códigos ao ponto de se tornarem parte de sua identidade.

I arrive early to get a spot in the photo collection, and tell the archivist I'm looking for images of tango. To my surprise, he tells me they don't have much, then asks, "Music or dance?" To my response, "Dance," he brings one small box containing eight envelopes and a set of plastic gloves. [...] In each envelope, arranged in no particular order, many void of any identifying details, are the various "tango dance" pictures held by the country that claims tango a national symbol. A good 50 percent are pictures of folklore performances, there are a handful of interesting tango images, and, for reasons I can't explain, the box includes about a dozen shots of ballerinas in the woods.

Pessoalmente, posso afirmar que tive a oportunidade de sentir o gosto da dificuldade de acesso a algumas obras importantes para o estudo do tango, já que muitas delas foram editadas e publicadas na Argentina e, mesmo estando lá, só é possível encontrá-las em determinadas bibliotecas, por estarem fora de tiragem há décadas. Assim, o trabalho dos autores contemporâneos que se dedicam ao estudo antropológico do tango-dança da região do Rio da Prata necessariamente deve realizar uma vigorosa investida desmistificadora aos contos, mitos e fábulas que fazem parte do sentido de tal prática na atualidade (Merritt, 2012). No entanto, a história de tal dança por si só não tem sido o único objeto eleito por estes antropólogos – muito pelo contrário, há uma variedade de problemáticas que exhibe a diversidade de aspectos desta dança, que busco comentar no decorrer deste texto. O critério principal para a eleição destes autores é o método adotado para a elaboração dos dados, no caso, uma espécie particular de pesquisa de campo etnográfico que altera sua ênfase ao inverter a ordem dos termos da expressão "observação participante", no caso, uma "participação observante", como propõe Wacquant (2002) ao realizar seu célebre estudo sobre a formação de boxeadores em um bairro subproletário de Chicago. Ali, este autor frisa que seu grau de envolvimento com os interlocutores e o ambiente do campo foi tamanho que as fronteiras entre pertença ou não pertença àquele contexto ficaram seriamente borradas, a ponto do próprio pensar em abandonar sua carreira acadêmica para tornar-se um boxeador profissional.

Essa participação observante vivida por Wacquant se aproxima da experiência de campo de parte dos autores da literatura acadêmica sobre o tango – mesmo que estes não utilizem o termo proposto por aquele –, cujas obras são o cerne da resenha que constitui esta parte de capítulo. Um acercamento físico do objeto, uma prática corpórea que coloca a suposta relação de alteridade entre etnógrafo e interlocutores em cheque, uma evidente pertença do pesquisador ao campo em que conduz sua pesquisa marcam esse método – o antropólogo, enfim, numa tentativa incessante de não *planchar*. Sendo assim, para as intenções deste trabalho, ficam excluídas as pesquisas conduzidas por etnógrafos que utilizam métodos diversos da participação observante, incluída aí a observação participante, salvo no caso absolutamente inescapável dos escritos de Marta Savigliano (1995; 2000; 2005; 2011a; 2011b), pela importância que têm entre as obras publicadas até o momento dentro dos critérios que elegi.

1.1 Canaro en París²¹

Por sua presença internacional, ainda mais reforçada na última década, o tema do tango como bem de circulação global está presente na quase totalidade dos textos selecionados, em maior medida naqueles produzidos por autores localizados em países que não a Argentina, e em menor nos textos dos pesquisadores residentes na nação do Cone Sul. Além disso, é possível perceber que a discussão a respeito da difusão do tango além de sua região de origem se divide em diferentes momentos históricos e localizações geográficas – mais especificamente, são abordadas a primeira grande viagem internacional do gênero, para a Europa no princípio do século XX; a chegada da dança ao Japão; a investida revitalizante, novamente em Paris, na década de 80; e o fenômeno contemporâneo do chamado *tango nuevo* sendo introduzido nos países da América do Norte e na Europa no século XXI, logo sendo reenviado à Argentina.

Dentre a bibliografia adotada para este ensaio, a obra que trata de forma mais detalhada o traslado do tango a Paris no início do século XX é *Tango and the Political Economy of Passion* (SAVIGLIANO, 1995),

²¹ Tango composto por Juan Caldarella e Alejandro Scarpino, cerca de 1925.

que busca realizar um recorrido histórico da dança a partir de um ponto de vista descolonizador, analisando então o processo de docilização nos salões da burguesia parisiense de uma prática que, originalmente, teria surgido e se desenvolvido no ambiente dos prostíbulos da região do Rio da Prata. Desta maneira, o tango, levado a Paris como parte do carnaval de exibição do “exótico” pelo qual a cidade passava, teria sofrido um processo de entrelaçamento em que os valores de distinção sustentados pela alta sociedade da capital francesa se mesclaram ou substituíram totalmente aspectos cinéticos do tango visando uma amenização da sensualidade do exótico, para que a prática pudesse ser aceita em seu meio, o que, por sua vez, teria influenciado fortemente a forma como a dança era praticada no Cone Sul, ao trazer para esta parte do mundo um tango que carregava consigo marcas de distinção atreladas à aristocracia e que o teria colocado em circulação no território rio-platense já sem o estigma do ambiente prostibulário, sendo subseqüentemente introduzido aos espaços de convivência da sociedade em geral. No entanto, Archetti (2003, p. 215) contesta as propostas de Savigliano ao afirmar que, mesmo que as apropriações do tango em diferentes lugares do mundo tenham sido, às vezes, totalmente transformadoras da maneira como ele é praticado nestes contextos, num âmbito local os argentinos e os uruguaios seguem sendo os mestres de sua criatura, questionando assim a influência estrangeira/colonizadora que os aportes do exterior possam ter exercido sobre a prática em seu berço.

Quanto à chegada do tango ao Japão na década de 1920, Savigliano (1995) assinala que este “encontro de exóticos” mais uma vez preconizou uma negociação de valores culturais em que, gradualmente, o exotismo *tanguero*, representado por exemplos como os das *orquestras típicas* que se apresentavam trajadas em vestes gauchescas, foi aos poucos sendo moldado até que sua expressão se tornasse mais pertinente com os valores sustentados pela cultura nipônica. Mais especificamente no tocante à dança, o tango no Japão teria passado por um novo processo de docilização, pois as duas frentes pedagógicas que chegaram ali traziam versões cuja sensualidade havia sido previamente adequada aos valores franceses (no caso do *tango a lo Megata*²²) ou aos valores britânicos (no

²² A expressão *tango a lo Megata* se refere ao estilo de tango-dança levado ao Japão pelo Barão Megata Tsunami, que tendo aprendido a dançar e apreciar o ritmo nos salões franceses, buscou difundi-lo entre a aristocracia japonesa. Celebrado como um prócer do tango no exterior, existe até uma canção dedicada ao Barão chamada *A Lo Megata*,

caso do *Shako Dansu*²³), sendo que essa negociação da sensualidade teria sido mais forte ainda na sua chegada ao Japão, o que fez com que o estilo britânico do *Shako Dansu*, mais rígido, voltado a detalhes e que buscava um distanciamento sentimental entre os parceiros, teria se consagrado a ponto de ser, até os dias de hoje, o mais difundido e praticado neste país, em relação aos estilos rio-platenses contemporâneos e ao estilo *a lo Megata*.

Por outro lado, a relação de exotização entre Japão e Argentina mediada pelo tango seria recíproca, já que a chegada da dança ao oriente teria sido celebrada pelos meios argentinos à maneira da conquista de uma nação distante. Essa exotização recíproca teria articulado, na Argentina, a relação do tango com o Japão aproximadamente nos mesmos termos que ocorria na pátria nipônica, já que enquanto o gauchesco-Rodolfo-Valentiniano²⁴ seria utilizado como significante de autenticidade no Japão, um festival de samurais, gueixas e quimonos tentava transmitir uma niponidade nas expressões que buscavam apresentar na Argentina o êxito do tango no Japão. Ainda, o sucesso do espetáculo *Tango Argentino*²⁵ teria criado uma legião de “*connoisseurs*” do tango rio-platense, que, mesmo que praticassem o que se costuma denominar *tango*

composta por Luis Alposta e eternizada na voz de Edmundo Rivero. Para mais detalhes sobre o trabalho de Megata no Japão, cf. Savigliano (1995).

²³ O *Shako Dansu* (dança social, em japonês) foi um estilo de tango introduzido no Japão na década de 1930, através de professores de dança que buscavam ensinar aos japoneses diferentes estilos de dança de salão de caráter competitivo (SAVIGLIANO, 1995).

²⁴ No filme *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, lançado em 1921, há uma conhecida sequência em que Rodolfo Valentino, o astro da produção, dança tango trajando o vestuário típico dos gaúchos das áreas rurais pampeiras da Argentina.

²⁵ Produzido por Claudio Segovia e Hector Orezzoli, *Tango Argentino* contava com um elenco estelar, composto por casais de bailarinos do calibre de Juan Carlos Copes e María Nieves, Virulazo e Elvira, Gloria e Eduardo, os Dinzel, Miguel Angel Zotto e Milena Plebs, além de músicos como Horacio Salgán, el Sexteto Mayor, e Roberto Goyeneche. O espetáculo foi um sucesso totalmente inesperado, tendo estreado no teatro Chatelet em Paris, no ano de 1983, ficando por muitos anos em cartaz e sendo apresentado na Broadway em 1986. A produção só chegou à Argentina no ano de 1992 (MOREL, 2012; CAROZZI, 2012).

*escenario*²⁶, buscariam cultivar os aspectos da dança que melhor transmitiriam a “latinidade” do tango, isto é, a sensualidade e a afetividade, traços estes que teriam sido decantados das variantes de tango de salão introduzidas anteriormente no país. No entanto, como aponta Carozzi (2012), tanto esta narrativa quanto a anterior indicariam uma tomada destas descrições como objetivas, sem questionar o que está por trás de sua articulação, isto é, os acontecimentos plurais e multifacetados que costumariam ocorrer (e que são apagados) ao mesmo tempo que estas histórias são tomadas como acontecimentos únicos de processos históricos muito mais complexos.

Ainda sobre o espetáculo *Tango Argentino*, há uma outra frente de pensamento a respeito do tango e a globalização que se foca numa reanálise do dito protagonismo desta produção na retomada da prática desta dança em Buenos Aires. Este discurso possui tanta celebridade nas *milongas*, nos contextos de espetáculos e na mídia especializada, que é utilizado pelos mais diversos atores sociais ainda hoje como explicação para o aparente renascimento das cinzas que o tango empreendeu junto com o retorno à democracia na Argentina na década de 1980 – um exemplo extremamente atual do emprego desta narrativa é a série de matérias escritas pelo bailarino Juan Carlos Copes para a revista *El Tangauta* (2013a; 2013b; 2013c) contando seu ponto de vista a respeito das experiências relacionadas ao espetáculo. Entretanto, Carozzi (2012) e Morel (2011; 2012) questionam a excessiva importância dada a esta produção para a repopulação das *milongas* na cidade de Buenos Aires a partir dos anos 80 até o presente, já que ambos os autores concordam que teria sido mais importante para este fenômeno a volta de um governo democrático na Argentina e que, nas palavras de Olga Besio (BEVILACQUA, 2009, p. 17; MOREL, 2011, p. 94), “de repente, surgió una especie de optimismo colectivo y mucha gente se atrevió a hacer lo que tenía ganas.” Assim, com o retorno à democracia, o tango teria voltado a ser dançado amplamente e diversos locais de ensino e prática foram abertos ao público, atraindo pessoas que nunca o haviam dançado

²⁶ O *tango escenario*, voltado para apresentações e composto de movimentos de ordem acrobática, exacerba e exhibe o aspecto sensual do tango ao ponto de ser tido como uma paródia por dançarinos de modalidades sociais da dança, opinião esta que, segundo Carozzi (2011b; 2013), advém de uma exibição pública e ostensiva daquilo que os frequentadores das *milongas ortodoxas* consideram como pertencente ao âmbito do secreto – i. e. as demonstrações de afeto.

anteriormente por uma série de razões, dentre elas por buscar evitar o contato com *milongueros* excessivamente corretores e vigilantes daquilo que consideravam o tango correto e verdadeiro, então uma nova forma de encarar o aprendizado do tango teria sido instituída nestes novos lugares – uma revolução didática. Além disso, tanto Carozzi (2012) quanto Morel (2011) parecem concordar que a tentativa de atrelar o sucesso do tango na região do Rio da Prata ao seu êxito no exterior, em especial nos grandes centros informantes do bom-gosto mundial, em especial a França, responderia a uma busca de uma legitimação estrangeira para práticas locais, ao comparar a forma como este discurso se assemelha ao da primeira grande viagem do tango à Europa no começo do século XX. Citando novamente Olga Besio,

Tango Argentino fue un hito en el exterior, pero no acá, donde se lo conoció varios años después. Tampoco me cierra la hipótesis de que haya repercutido tanto desde afuera porque en los 80' no venían tantos extranjeros a Buenos Aires. Es más: recuerdo que cuando acá ya se había producido la explosión de interés por el tango, en los diarios no había salido ni siquiera una mención a *Tango Argentino*. Eso no le quita méritos a *Tango Argentino*. Hay quienes hablan desde sus experiencias en el exterior, yo hablo de lo que viví acá. (BEVILACQUA, 2009, p. 17; MOREL, 2011, p. 100)

Em relação aos emaranhados mais recentes do tango dentro da rede de relações da globalização, Merritt (2012) lança uma mirada na direção ao *tango nuevo*, questionando se ele é realmente *nuevo* e o que está em jogo na sua definição de novidade, sua relação com o turismo *tanguero* em Buenos Aires, sua suposta pertença (aos dançarinos argentinos ou aos “gringos”), e o significado de tais discussões levando em consideração a situação pós-colonial da Argentina. Esta obra merece destaque, entre outras coisas, pela presença de atores sociais de diversas nações como interlocutores, oferecendo assim uma importante nuance de opiniões que evita ativamente debates de autenticidade que tendem a assumir e/ou defender ideias nacionalistas. A conclusão da autora sobre o papel da globalização no chamado *tango nuevo* é que admitir ou não este rótulo articularia diferentes posições a respeito do foco emanador das novidades

do ritmo dançante, já que a aceitação deste novo “estilo” coloca em circulação tanto ideias relacionadas ao papel fundamental da chamada revolução didática em seu surgimento – ao permitir o contato do gênero dançante com outros, o estabelecimento de uma ideia de experimentação e uma nova forma de influência sobre a dança, através das viagens dos professores/dançarinos argentinos que iam aos Estados Unidos ou à Europa para ensinar e traziam consigo visões inovadoras sobre o movimento humano –, quanto de uma globalidade desta vertente do tango (e talvez do tango todo), ao invés de algo que pertence e é criado exclusivamente na região do Rio da Prata, isto é, que o *tango nuevo* seria uma das formas atuais do tango que estariam sendo alimentadas por aportes vindos de todos os lados. Em consonância com essa posição, a negação das inovações do *tango nuevo* lançaria mão de um discurso que afirma que todos os elementos considerados como criados dentro da esfera do “novo estilo” já estavam presentes nas *milongas* dos bairros e que somente teriam sido sistematizados e congregados nestas realizações coreográficas contemporâneas, tomando de volta assim a centralidade do âmbito local como genitor, popularizador e determinante das novas tendências *tangueras*, ao mesmo tempo negando também o impacto da revolução didática como força motriz capaz de fazer surgir um novo estilo de tango, que dentro deste argumento, nem sequer existiria.

Ao apresentar sua palestra sobre a peça “Tangos Insolentes”, Savigliano (2011a) também incide sobre as tensões entre inovação e tradição no tango ao afirmar que os atores sociais envolvidos na prática exercem uma auto-exotização da dança para que ela se torne uma *commodity* com potencial de circulação no mercado internacional globalizado, já que esta dança, diferentemente de outras, não carrega marcadores raciais ou étnicos suficientes para cair automaticamente num processo de exotização. Essa auto-exotização apostaria em tons nacionalistas para transmitir uma ideia de tradição que arroga para o Sul o direito de arbitrar o que pertence ou não ao arcabouço cultural do tango, resistindo às inovações características daquilo que seria considerado como alta cultura. Assim, no caso dos detratores do *tango nuevo*, por exemplo, ocorre uma resistência ostensiva à presença e à atividade de coreógrafos e professores advindos de outras técnicas corporais, às vezes consideradas como arte (balé, dança moderna, etc.), levando a que se lance mão da auto-exotização para desinvestir estes atores sociais de potência dentro do campo do tango – nesta operação, o tango seria tradição, ao invés de arte. Ao estabelecer esta tensão, são colocadas de

lado as facetas políticas relacionadas à atualidade do tango, como a sua acessibilidade restrita, tanto na região rio-platense quanto no resto do mundo; quem é beneficiado por esta divisa – sejam artistas célebres do gênero, empreendimentos voltados a atender e a construir demandas dos apreciadores do tango ou quem quer que seja; e os limites de sua expansão. Este argumento ilumina o ponto levantado em outro trabalho da autora (SAVIGLIANO, 2005), em que, através do cinema – do qual ela pinça duas películas, *Tango* (de Carlos Saura) e *The Tango Lesson* (de Sally Potter) – é articulada uma ideia de Buenos Aires como um estoque do exótico-sexual a ser buscado por dançarinos provenientes de países do chamado primeiro mundo – isto é, o turismo *tanguero* gerado pela circulação dos saberes sobre esta dança gera uma espécie de “turismo sexual cinematográfico informado” (idem, p. 329), já que o que se buscaria, em ambos os filmes, seria uma plenitude capaz de resolver conflitos advindos de reconfigurações dos papéis de gênero nas sociedades dos protagonistas, que buscam o jeito “tradicional” de se portar no “exótico” país do fim do mundo. Além disso, a ideia de que seria possível realizar tal tipo de turismo se assentaria sobre as condições de comodificação em que o tango se globalizou a partir da virada do milênio, já que a cultura do tango, reificada, seria um alvo fácil de ideais liberais aparentemente benignos, como o multiculturalismo celebratório, que, ao reconhecer a igualdade na diferença, acaba por ocultar a exploração dos atores sociais localizados no Sul do mundo.

Além disso, sem entrar profundamente no mérito da questão, Merritt (2012, p. 184-190) resvala na temática da mercantilização do tango a partir desta retomada de amplitude global, através principalmente do *tango nuevo*. De acordo com a autora, a faceta comunitária da dinâmica da *milonga*, algo de caráter local, seria utilizada como diferencial para atrair uma clientela internacional que, ao chegar a Buenos Aires, se encontra em uma situação em que a vertiginosa oferta de bens de consumo relacionados ao tango a coloca em confusão, fazendo com que um ambiente familiar seja fundamental para “fidelizar” os alunos de uma escola de dança, por exemplo. Já Liska (2008) concorda com Merritt de forma transversal, ao afirmar que as pretensões pedagógicas dos docentes de *tango nuevo* visam muito mais criar traços de distinção do que um esquema cinético a ser difundido a ponto de tornar-se ubíquo entre os dançarinos de tango em geral. Tal distinção se daria através de uma intelectualização do dançar que prescindiria da expressão corporal em nome de uma pesquisa do movimento em seus mínimos constituintes,

livrando-se assim (não totalmente, claro) dos cânones da tradição do tango e associando-se, por outro lado, a uma cultura de consumo que ampararia tal diferenciação ao inseri-la num circuito transnacional de negócios, em que circulam professores, alunos, linguagem, métodos de ensino, técnicas associadas (dança contemporânea, yoga, etc.), produtos como sapatos, vestimentas, literatura e gravações de filmes e músicas, mas acima de tudo, uma ideia de comunidade que estaria ancorada numa acumulação de capital cultural *tanguero* atrelada a um estilo de vida.

1.2 Pa' que bailen los muchachos²⁷

Na produção atual sobre o tango-dança, especialmente nos textos de autores nativos da região do Rio da Prata, o gênero, e em menor medida, os conflitos gerados entre os *milongueros* idosos e os novos atores sociais que repopularam as *milongas* a partir da revolução didática – que chamo de conflitos intergeracionais –, são temas bastante frequentes. Tanto a situação do tango que se arroga como o mais tradicional, o de estilo *milonguero*, quanto as novas formas de baile *tanguero* surgidas a partir de uma crítica da própria dinâmica entre gêneros, como o *tango queer* e o *tango nuevo*, inspiram e têm inspirado discussões a respeito da forma como os gêneros e as gerações se relacionam na comunidade *tanguera*.

No único artigo majoritariamente ligado aos conflitos intergeracionais, Carozzi (2005b) procura explorar as estratégias adotadas pelos *milongueros* idosos para manter sua hegemonia como os melhores dançarinos das *milongas*, frente à crescente competição das novas gerações de dançarinos surgindo na Argentina e em todo o mundo, contrariando ideias que naturalizam o processo de envelhecimento como uma condenação à decadência da capacidade física, à doença e à vulnerabilidade, ao mesmo tempo exibindo seu aspecto de construção social arbitrária (idem, p. 20). A primeira estratégia seria a transformação dos *milongueros* velhos em parceiros ideais, através de um processo de mistificação de suas capacidades coreográficas, utilizando-se de um processo embutido tanto na pedagogia do tango como num vácuo na dinâmica de gêneros e idades nas *milongas*, tanto *relajadas* quanto

²⁷ Tango composto em 1942, com música de Aníbal Troilo e letra de Enrique Cadícamo.

ortodoxas. No caso da pedagogia, é ensinado nas aulas que os parceiros a serem buscados nas pistas são os dançarinos de mais idade, que, por seu tempo de dança, possuiriam uma capacidade inalcançável de “levar” a dama, o que os colocaria no posto mais alto das *milongas*. Assim, os *milongueros*, diante de uma situação em que há uma ampla oferta de parceiras, estabelecem condições etárias – as damas devem ser mais jovens (às vezes, muito mais jovens) que os cavalheiros – e de exclusividade para que dancem com as candidatas. Se, porventura, essas condições não forem aceitas, as dançarinas podem desejar dançar com dançarinos mais jovens, presentes no circuito de *milongas relajadas*, mas ainda assim ficariam sem dançar, pois, nestes lugares, a faixa etária das damas costuma ser ainda mais baixa do que nas *milongas ortodoxas*, o que faz com que estas damas inconformadas fiquem sem dançar em lugar algum – um sem dançar que poderia ser também construído como momentos de convivência com os colegas de *milonga*, mas que é pensado de outra forma por conta da maneira como este tipo de situação é vista num ambiente onde o prestígio se mede através do quem-tira-quem-para-dançar.

A segunda estratégia é uma seleção biográfica que articula uma alta frequência às *milongas* como critério agregador de valor à qualidade coreográfica do dançarino, ao mesmo tempo em que se oculta um passado atrelado a outras danças e/ou às participações em aulas. Aqui, se concebe que a permanência nas *milongas*, observando e aprendendo com os *milongueros* experientes é o meio ideal de subir na hierarquia das *milongas*, enquanto a presença em aulas e oficinas seria somente uma forma de aprender a repetir passos de forma pouco criativa – passos estes criados pelos *milongueros*, segundo os professores, que reservam a estas figuras o monopólio da atividade criativa no *tango milonguero*. Desta forma, os novos dançarinos legitimam uma estrutura em que eles próprios são colocados numa posição de eterna inferioridade em relação aos velhos *milongueros*.

A terceira se constitui numa proibição – reforçada por histórias de acidentes nas pistas das *milongas ortodoxas* – de movimentos mais amplos, velozes e que exigem maior esforço, o que, por sua vez, equalizou fundamentalmente o potencial coreográfico de todos os dançarinos do circuito, independentemente de sua idade. Ao mesmo tempo que essa proibição é observada, são celebrados os bailarinos de palco que se abstêm de realizar figuras complexas quando dançam nestas *milongas*, e é ensinado de forma mais difundida o *tango milonguero*, que não

comporta em seu arcabouço esse tipo de movimento que exige maior vigor físico. Ainda em relação à “simplicidade” do baile, a última estratégia adotada é a da valorização da caminhada como a essência do tango, o que, é evidente, valoriza aqueles que dançam há muito tempo na *milonga*, em nada devendo este juízo à capacidade de realizar figuras. Além disso, a idade avançada aparece como vantagem também por causa da seleta de gravações que costuma ser tocada nas *milongas* que frequentam: canções de *orquestas típicas* da década de 40, que por sua longevidade de reprodução nos ambientes em que se dança tango, favorecem aqueles que as escutam desde muito tempo, permitindo que estes conheçam com maior precisão as pausas, os momentos dramáticos e outras estruturas da música, o que faz com que tenham uma maior capacidade de jogar com isso enquanto dançam.

Já no contexto específico das *milongas*, Carozzi (2011b) coloca em pauta uma das normas dos *códigos* que perpassam a dinâmica deste evento de dança. O que ela analisa é a proibição de demonstrações de afeto entre dançarinos e dançarinas dentro da *milonga*, salvo para os que são casais e que não se importam que todos saibam disso. A autora defende que tal norma resulta em muito mais do que um recato maior na dinâmica do evento, mas que também beneficia dançarinos interessados em manter *histórias*, isto é, casos amorosos com *milongueras* que são omitidos até que algum dos interessados não frequente mais o lugar. Associadas a essa omissão calculada, estariam ideias que falam do motriz em conexão com o moral, como a associação entre uma dama estar apaixonada e ficar “pesada”. Assim, a autora conclui sua reflexão propondo que seria complicado pensar um processo como este separando corpo e mente, como se costuma fazer na academia (cf. CAROZZI, 2005a), já que os discursos sobre o segredo das *histórias* e sobre a leveza/peso das damas teria, ao menos no plano cognitivo dos interlocutores, uma associação direta – o mental afetando o corporal.

Estendendo um pouco mais o escopo da análise anterior, Carozzi (2013, p. 2) busca sugerir que, através da difusão da imagem da dama leve, há a “possibility that gender images may be understood as the feminization and allegorization of relations involving men and women in the very contexts where such images circulate”, implicando que tais representações não são necessariamente marianistas²⁸ ou emergentes de

²⁸ Isto é, a Virgem Maria como representação da mulher.

relações entre colonizadores e colonizados, como poderia indicar a literatura da área. Partindo da forma como as *histórias* são ocultadas na dinâmica das *milongas* e da associação entre paixão com peso e desapego com leveza, a autora afirma que, ao invés das relações serem caracterizadas como leves/pesadas – no caso, leves seriam as marcadas pelo segredo, pelo desapego, pela multiplicidade e pela liberdade; e as pesadas por monogamia, laços afetivos e reconhecimento público – se constrói uma alegoria destas relações investida na imagem de um corpo feminino imbuído dos valores cinéticos valorizados nas *milongas*: *a mujer liviana* como ideal das relações heterossexuais.

1.3 Tanguedia²⁹

Apesar da grande variedade de aplicações e de posições dos estudos de *performance*, não só na antropologia, como na linguística, na sociologia e na teoria literária, para citar alguns exemplos, seu emprego nos estudos sobre o tango ainda encontra um foco claro num ponto de vista específico. Como enfatiza Morel (2011, p. 39),

En términos generales, Langdon reconoce dos paradigmas en el surgimiento actual del concepto de *performance* (1999:21): uno que deriva de la antropología simbólica y del ritual, a partir de las obras de Geertz o Turner, enfocada en la noción de ‘drama social’, y otro, que se constituye a partir de la etnografía del habla, la antropología, el folclore, entre los que se destacan autores como Dell Hymes o Bauman, que analizan a la ‘*performance* como eventos comunicativos’.

Mesmo que as posições derivadas das propostas de Geertz ou Turner gozem de celebridade dentro da produção antropológica, no caso do tango, é o ponto de vista da *performance* como eventos comunicativos que é o mais utilizado até o momento. Neste paradigma, encara-se a *performance* de forma contextual, isto é, rejeitando os aportes que defendem uma análise *post-hoc*, em que as *performances* são estudadas

²⁹ Tango composto em 1992 por Ástor Piazzolla.

através de transcrições, ou programas que tentem definir uma modalidade oral (formal, vulgar, etc.) como a mais legítima de ser estudada. Para Bauman (1975), o ideal seria estudar a *performance* como um sistema cultural, levando em consideração todos os domínios de sua execução – o oral, o gestual e o relacional, entre outros – sempre no contexto de sua realização, como numa observação participante.

Isso seria realizado, inicialmente, através da identificação dos signos que indicam que um determinado tipo de *performance* será realizada, não só naqueles gêneros em que é esperado que ocorra uma *performance*, mas em especial nos casos em que existe a possibilidade de uma *performance*, que pode ocorrer ou não – e que, seja qual for o desfecho, não causará nenhuma surpresa, isto é, situações de expressão verbal e/ou corporal em que qualquer coisa pode acontecer. Aqui, é importante ter em conta também a especificidade dos contextos de realização da *performance*, com ênfase no ambiente, isto é, no lugar culturalmente dotado de significado em que a *performance* pode adquirir seu próprio sentido. Há casos em que o contrário acontece: é necessário que a *performance* seja realizada, dentro do gênero esperado, para que o evento conte como uma ocorrência válida.

Além disso, há, de acordo com o autor (BAUMAN, 1975), uma série de pré-requisitos fundamentais para que a *performance* possa ser validada, o que inclui o seu local de acontecimento, a sequência de atos e as regras da própria *performance*. A necessidade de treinamento específico para a realização da *performance* como pré-requisito para seu reconhecimento varia de acordo com a cultura e o gênero de *performance* apresentado. A capacidade reconhecida em um ator social como bom *performer* pode colocar em segundo plano outras *personae* que ele possa encarnar na sociedade, ou seja, o papel que um ator humano se investe no momento da *performance* pode ter impacto na sua aceitação como evento. No entanto, apesar de todas estas exigências se constituírem como uma forma altamente institucionalizada de *performance*, quando as regras da *performance* normativa (quem faz, quando faz, onde faz, o que faz) são quebradas em algum de seus pontos nevrálgicos, cria-se um vívido, ainda que arriscado, ambiente de criatividade. Estes pontos de tensão podem dar a oportunidade da emergência de três instâncias da realização performática: a emergência de um novo roteiro para a *performance*, de um novo formato de evento e, por fim, de uma nova estrutura social.

No caso da aplicação desta proposta nos estudos antropológicos do tango, Carozzi (2005a) tem em vista não só uma análise, mas também

uma crítica aos próprios métodos das ciências sociais, ao sustentar que no cerne de nossas ferramentas teóricas e de elaboração de dados reside uma separação do corpo e da mente, cuja aplicação pode implicar numa espécie de etnocentrismo que pode não só ser projetada sobre os interlocutores, mas também servir como norteador de uma cosmovisão, caso os pesquisadores não tomem consciência da proposição residual e impensada que afirmaria que as práticas corporais se colocam abaixo da tarefas da mente na hierarquia das formas de articulação de discursos.

Sendo ainda mais incisiva, esta pesquisadora lança, em outro trabalho (idem, 2011a), um programa para evitar este tipo de postura epistemológica e ontológica, e dá exemplos de trabalhos que por pouco evitam segregar as palavras do movimento. Aportes similares – pensar a *performance* através não só da observação dos movimentos, mas também através da análise das palavras ditas pelos executores dos movimentos durante a prática – existem na academia, porém a autora alerta que até então, a forma de conceber as relações entre discursos e realizações corporais foram outras.

Ela frisa que houve, principalmente na década de 1970, uma tentativa de traçar um paralelo entre a língua e o movimento, através do entendimento da dança como comunicação. Para isso, alguns pesquisadores buscaram aplicar as ideias do estruturalismo da linguística para o estudo do movimento humano, lançando mão de entrevistas fora do contexto de realização da *performance* como meio de obtenção de descrições dos atores humanos a respeito do movimento. Apesar deste aporte ter mostrado que era possível questionar o predicado da naturalidade e universalidade da dança através das culturas, ele ainda mantinha a separação entre as palavras e os passos. Com uma maior influência dos estudos da *performance* a partir da década de 1980, passou-se a levar mais em consideração o contexto de execução das danças, notando a importância de registrar as palavras naquele momento, ao invés de descrições pós-evento que deixariam escapar detalhes que só podem ser captados *in loco*.

Além da divisão entre palavras e movimentos, há perspectivas que tendem a localizar o saber motriz num lugar ainda mais distante da palavra, como absolutamente independente dela e pertencente a outro nível de consciência. Nestes pontos de vista, se antes o problema era a imobilidade dos corpos, agora o discurso dos interlocutores (já desinterlocutorizados e desautorizados da ideia de pensar seus movimentos) perde força em relação à interpretação dos movimentos dada diretamente

pela observação do pesquisador. Aqui, o peso da balança pende totalmente para o lado da suposta figura da mente presente no contexto de pesquisa – neste caso, o cientista – enquanto o trabalho físico, aquilo que não dependeria de reflexão, fica a cargo dos interlocutores. Sobre o emprego de conceitos Bourdieusianos como *habitus* e *hexis* corporal, ela afirma que eles trazem a possibilidade de pensar corpos móveis sem separá-los das palavras, mas no entanto oferecem o risco de, numa abordagem pouco criteriosa, considerar que o movimento é algo que não passa pela consciência, novamente colocando o corpo como entidade única responsável pela apreensão, seleção, gerência e expressão de disposições cinéticas. Sejam quais forem os conceitos adotados, Bourdieusianos ou não, Carozzi frisa a importância de não localizar o saber motriz somente no corpo, pois assim se concentra a capacidade de interpretação nas mãos do etnógrafo. Além disso, a perspectiva de Csordas (2008 apud CAROZZI, 2011a) – que propõe um corpo vivido, que aprende com sua própria existência, mesmo que não tenha adquirido língua ainda – esbarra no fato de que são os sujeitos que articulam palavras/ações, e não corpos e mentes separados entre si. Assim, sujeitos usariam conceitos corporais para a expressão de disposições cinéticas mediadas pela consciência.

Há outros escritos em que a proposta de Carozzi (2011a) pode ser encontrada, de forma mais direta ou entrelaçada com outras teorias que visam a análise do movimento. Em sua tese de doutoramento, Morel (2011) lança mão desta ferramenta teórico-metodológica, com o uso pontual de outras teorias, para analisar como a patrimonialização das manifestações ligadas ao carnaval portenho e ao tango articulariam relações de poder e buscariam se investir, cada uma a sua maneira, de um valor de autenticidade que geraria uma legitimação. Para isso, o autor entende estas manifestações “a modo de *performances* o ‘actuaciones’” (MOREL, 2011, p. 6), para visualizar seus contextos de execução como instâncias onde não só é produzida uma atualização que se dá através de uma articulação da história – seja do tango, seja do carnaval – com a tradição, com o objetivo de tradicionalizar estas representações como autênticas da cidade de Buenos Aires.

Um outro exemplo do emprego da perspectiva de Hymes e Bauman na antropologia do tango-dança pode ser encontrada no trabalho de Liska (2009), já que a pesquisadora, ao procurar compreender como os dançarinos de *tango queer* e *tango nuevo* constroem o sentido dos novos movimentos que executam nas pistas de dança, em conjunção com

uma nova construção de sentido que parte da música (na forma do *electrotango*), põe parcialmente em jogo as orientações de Bauman (1975) ao realizar seu trabalho de campo. Além desta perspectiva da *performance*, a autora utiliza também algumas ideias de Bourdieu (1982) para entender a forma como esse novo sentido de expressão corporal, inicialmente ilegítimo, pode se legitimar, ao resistir às disposições imbricadas ao contexto de realização da dança do tango.

Capítulo 2

A media luz³⁰ – Os lugares de dança do tango em três movimentos

Uma constante tensão entre continuidade e ruptura permeia os discursos contemporâneos de muitos agregados de dançarinos dentro da imensa cena do tango tanto em Buenos Aires quanto, frequentemente, em outros países. Basta visitar algum salão de baile para observar a afirmação de continuidade histórica advogada pelos diversos grupos dançantes do 2x4, em que o *arrabal*, o *barrio*, a *malevaje* e o *tener adoquín*³¹ (entre uma imensa constelação de expressões na mesma veia) são um tema recorrente. Paralelamente, muitas letras de canções de tango evocam um tempo que não voltaria jamais – tempo de bailes em prostíbulos e cabarés, tempo de bailes de bairro, de bailes onde a fronteira entre dança e sedução se borra, e de bailes onde o mútuo conhecimento entre vizinhos e familiares evoca uma espécie de inocência.

Dissonâncias, discordâncias e paradoxos a respeito de continuidades e impossibilidades de resgate à parte, busco neste capítulo discutir como, desde a segunda metade do século XIX até os dias atuais, os locais de dança do *tango social*³² têm continuamente se transformado – e até mesmo retornado ao que eram antes –, em contínuos movimentos que seguem o ritmo das mudanças pelos quais a sociedade e a cultura portenha têm passado. Ainda, busco argumentar que, neste processo,

³⁰ Tango composto em 1924 por Edgardo Donato.

³¹ *Arrabal* se refere a algo similar a uma periferia, que no final do século XIX e início do século XX em Buenos Aires abrigou populações migrantes e imigrantes que teriam dado forma ao tango. Já *barrio*, dentro do contexto *tanguero*, assume uma conotação de pertencimento e amor ao bairro onde se cresceu e viveu – às vezes ao ponto de uma espécie de “bairrocentrismo”. *Malevaje* significa um grupo de pessoas dispostas a causar arruaça. *Tener adoquín* indica que alguém possui, num contexto geral, conhecimento de rua e, num contexto *tanguero*, uma forma específica de caminhada que supostamente somente os portenhos natural e indefectivelmente têm. *Adoquín*, em si mesmo, se refere ao tipo de calçamento utilizado em muitos lugares da capital argentina, cujo formato e encaixe com frequência falho disporia os habitantes da cidade a essa caminhada particular.

³² Com isso, deixo intencionalmente de fora os locais de apresentação de cenográfica do tango, por não serem objeto deste trabalho. Ainda, devo mencionar que *tango social* e *tango escenario* são categorias nativas.

ocorreram diversas rupturas, sendo que algumas ganharam mais destaque na literatura sobre o tango, enquanto outras aparecem de maneira mais discreta. A história dos lugares de dança do tango apresentam tais rupturas como processos inesperados, questionando narrativas lineares e teleológicas sobre tais lugares – acima de tudo, este capítulo trata de projetos que, apesar de persistentes, em certo ponto sucumbiram às mudanças dos tempos, de iniciativas promissoras que se dissolviam enquanto outras surgiam, sem uma solução de continuidade clara. Antes de tudo, esclareço que mesmo que as divisões aqui apresentadas sugiram uma espécie de limite fixo – um antes e um depois –, a transição de um grande período a outro foi gradual e, por um tempo, formas de dois períodos distintos se sobrepujaram no mapa *tanguero* da urbe.

Na primeira divisão que faço, coloco em pauta os tempos que, na música, se denomina o da *guardia vieja* do tango (ARCHETTI, 2003, p.189), que começa difusamente com o próprio estabelecimento do tango como gênero no século XIX e segue até meados da década de 30 do século XX, até o ápice da chamada idade de ouro do tango. A segunda divisão trata do período imediatamente seguinte a este, com o surgimento mais pronunciado da figura dos *milongueros*, da *milonga* como denominação de um evento onde se dança tango, dos bailes de tango nos bairros operários de Buenos Aires e, por fim, da retração da dança do tango a partir dos anos 1950 e seus efeitos sobre as *milongas*. A terceira e última parte trata do período pós-ditadura militar, com o retorno da democracia, a volta do tango (que dizem que nunca se foi), a abertura de locais de ensino de tango, o retorno do vigor das *milongas*, e o surgimento das *milongas relajadas*, das *prácticas* (que não é bem um surgimento) e dos lugares que não são comportados dentro da categoria *milonga relajada*.

2.1 Flor de suburbio³³

El siglo XX rioplatense empieza con una música única: ese tango de fama dudosa que ciertos personajes se atreven a dibujar con pies ágiles. Hay distintos escenarios, casi siempre en los márgenes de una urbe respetable.

Sergio Pujol, *Historia del Baile*, p. 24

³³ Milonga composta por Roberto Firpo, data incerta.

É grande e conturbada a discussão da origem do tango em todas as suas formas – musical, coreográfica e poética. Páginas e páginas já forma escritas, incontáveis horas de discussões passaram, sempre em busca de pontos nevralgicos que teriam sido os fatores preponderantes na transformação da ampla variedade de ritmos dançantes já presentes na região do Rio da Prata – a habanera, o candombe e outros – no gênero que então passou a ser conhecido como tango. Teriam sido os negros arrastados para a América, ou os *criollos*³⁴, ou os imigrantes europeus, que deram o molde “definitivo” do tango? Ainda que frutíferas, tais discussões contribuem para este trabalho num dos poucos pontos pacíficos que puderam atingir: o fato de que o tango é originário de populações marginais (ASSUNÇÃO, 1998).

Sendo assim, é menos complicado começar a traçar as latitudes dos lugares de dança do tango na cidade de Buenos Aires na alvorada deste ritmo, mas não sem antes comentar o caminho que trouxe tais atores aos locais onde viriam a lançar a pedra fundamental do que muito mais tarde viriam a tornar-se as atuais *milongas*. Na segunda metade do século XIX, a Argentina começa a passar por um acelerado processo de crescimento econômico advindo da possibilidade de exportação de carne e grãos. À baila destes acontecimentos, levas de imigrantes europeus, especialmente da Itália, chegaram em grande número aos portos do Rio da Prata a partir da década de 1870, numa proporção tal que, segundo Assunção (1998, p. 50), em 1914, da população de 1 milhão e 576 mil habitantes de Buenos Aires, nada menos que 778 mil eram estrangeiros, sendo que em alguns períodos, o contingente estrangeiro na capital argentina excedia aquele dos nativos, como em 1895, quando de seus 664 mil habitantes, 346 mil eram imigrantes. No entanto, em algum momento, como frisa Pujol (2011, p. 26), o plano eugênico de embranquecimento da população argentina parece falhar, já que as populações que foram efetivamente atraídas por esta política logo foram consideradas degeneradas pela ideologia evolucionista que norteava a iniciativa, o que pôs fim aos incentivos governamentais à imigração.

³⁴ *Criollos* é o nome dado, no Cone Sul, aos nativos descendentes de espanhóis, muitas vezes com descendência de outras populações, como os indígenas com os quais os espanhóis, ao invadirem o continente, tiveram contato.

Entre um cotidiano de violência e necessidades não supridas, aos poucos os novos moradores foram se adequando e ao mesmo tempo formando um jeito específico de viver. Além destes, como frisa Assunção (1998), já se encontravam nestas regiões e foram chegando migrantes internos, os *criollos*, que traziam consigo tradições campeiras e que trabalhavam majoritariamente na indústria de corte, conservação e armazenamento de carne de gado.

Assim como era multitudinária a demografia das áreas onde se dançava o tango neste período, igualmente numerosos eram os contextos em que as pessoas dançavam o 2x4. Como frisa Pujol (2011), bastava a presença de um realejo (organito) e de pessoas dispostas a dançar que esquinas, pátios de conventillos e reuniões religiosas podiam se tornar bailes, o que de certa maneira denuncia que o tango não era algo tão proibido assim. No entanto, os contextos que mais nos importam, por serem locais total ou parcialmente dedicados à e por abrigarem eventos regulares de dança, estavam de fato associados ao perigo, à marginalidade e ao “submundo”: aquele do tango dançado nos *peringundines*, nas academias, nas casas de baile e nos quilombos ou quecos. Vale ressaltar, no entanto, que o tango ainda não era o principal ritmo dançado nestes ambientes, compartilhando o foco com outras danças célebres no momento, como a valsa, a milonga, a mazurca e a polca.

Os *peringundines*, de acordo com Assunção (1998, p. 63), eram bares ou restaurantes de baixa qualidade, que costumavam ter músicos e, por consequência, gente disposta a dançar – como o próprio autor diz, “bailes públicos de medio pelo” –, localizados em bairros afastados do centro da cidade, sendo que nesta época Palermo, mesmo sendo ainda uma área pouco urbanizada, já tinha o seu mítico *peringundín*, o Café de Hansen (Figura 6), mesmo que se afirme que ali não era permitida a dança do tango (idem). Já para Pujol (2011, p. 41), os *peringundines*, ainda que o termo defina propriamente lugares para beber, comer e dançar, estariam ligados diretamente à prostituição, já que

Recuerda[n] los “cuartos de chinas” de la soldadesca – aquellas mujeres que acompañaban, con curiosa fidelidad, a los soldados de los tiempos del Desierto – y desoyen los edictos policiales que prohíben el consumo de bebidas alcohólicas y el baile del tango en los prostíbulos.

Lugar de cruzamento de distintas populações, já que frequentados tanto por *criollos*, quanto por imigrantes e por atrevidos *niños bien*³⁶, não é de surpreender a consideração de Pujol. Em Assunção (1998), fica clara a alusão à presença de cafetões (*canfinfleros*) atuando em alguns destes ambientes, em busca de clientes para suas mulheres prostituídas, o que certamente era facilitado pela dinâmica de pagamento por dança – os clientes do lugar pagavam ao dono por certos minutos de dança com dançarinas da casa, que por sua vez eram pagas pelo dono pela função da noite.

Já as *academias* não seriam tão distintas dos *peringundines*, diferenciadas destes últimos por serem lugares de bebida e jogatina e de serem encontradas também em bairros não-marginais. Pujol (2011, p. 40-41) descreve a típica *academia* do fim do século XIX e início do século seguinte como uma sala de pequenas dimensões, apinhada de gente, enevoadada de fumaça de tabaco e de paredes cobertas com o suor dos frequentadores – de passo em passo de suas danças, deixavam marcas ao roçarem nelas –, e em que as mulheres aceitavam dançar mediante pedidos e pagamentos diretos a elas. Visitadas com regularidade por soldados, vendedores de jornais, estivadores, motoristas, *compadritos*³⁷ e dançarinas, tais locais costumavam ser prostíbulos clandestinos. Vale ressaltar, no entanto, que tanto Pujol (idem) quanto Assunção (1998) concordam que estas *academias* eram diferentes daquelas estabelecidas nas décadas de 30 e 40, às quais me referirei mais adiante, já que, apesar do termo remeter ao ensino-aprendizagem e à investigação, finitivamente esta não era a razão de ser das *academias* do período pré-Paris.

Diferentemente tanto dos *peringundines* como das *academias*, as *casas de baile* buscavam um ar de refinamento e selecionavam a clientela, impossibilitando o ingresso de boa parte dos frequentadores dos outros tipos de estabelecimentos, apesar de alguns *compadritos* serem figuras constantes neste tipo de ambiente (Pujol, 2011). Elas se tratavam de casas particulares adaptadas para a realização de bailes, normalmente sendo suas donas mulheres, tais como María La Vasca e La Morocha Laura, que

³⁶ *Niños bien* eram jovens de famílias burguesas que buscavam ativamente frequentar os locais de divertimento às margens da “sociedade respeitável”.

³⁷ *Compadritos* eram homens que habitavam áreas marginais da cidade, normalmente oriundos do campo, de índole provocadora e arrogante, que normalmente se dedicavam ao rufianismo.

ficaram conhecidas pelas festas que organizaram em seus lugares. Nestes ambientes, as dançarinas eram recrutadas pela dona do estabelecimento, pagas pelos seus serviços de par de dança e, até onde consta, não estavam envolvidas na prostituição (idem).



Figura 6: O Café de Hansen em 1895, um dos primeiros locais de reunião social tanguera em Palermo. (fonte: Wikimedia Commons)

As descrições das casas de María La Vasca e de La Morocha Laura constantes em Assunção (1998) atestam lugares luxuosos, com decoração refinada e com bailes musicados por instrumentistas de habilidade, algo distinto daquilo que se encontrava nas *academias* e *peringundines*, em cujos ambientes Pujol (2011) indica a presença de músicos pouco treinados, utilizando instrumentos de baixa qualidade. No mesmo sentido, a clientela das *casas de bailes* se vestia de maneira mais formal, e foram os primeiros locais a atraírem amigos do Barão De Marchi, futuro prócer do tango pós-Paris, isto é, alguns senhores de burguesia – os preocupados pais de *niños bien* que se arriscavam no submundo do entretenimento portenho –, que se beneficiavam da discrição que este tipo de negócio oferecia, frente ao potencial escândalo que a dança do tango poderia instigar nos puritanos hábitos da classe média de Buenos Aires na época (PUJOL, 2011).

Situando-se, por um lado, entre as três formas apresentadas por atenderem clientela de distintas extrações sociais e, por outro, longe dos outros três tipos de estabelecimento pela clareza de suas finalidades, os *quilombos* ou *quecos*³⁸ eram prostíbulos no sentido lato da palavra. Identificados como tal e frequentados por homens em busca de sexo fácil, também foram locais em que o tango foi dançado, numa esquemática de aproximação semelhante àquela das *academias*, *peringundines* e *casas de baile*, mas com a dança como preâmbulo de um desfecho que idealmente resultava num programa (ASSUNÇÃO, 1998).

Espalhados pela cidade de Buenos Aires e apresentando características físicas tão diversas quanto seus frequentadores, os *quecos* se localizavam desde áreas suburbanas como la Boca até locais mais afluentes como a Recoleta, sendo que dependendo de sua localização, buscavam atender às condições da clientela da região (idem). Neles, o tango, assim como outras danças que eram populares na época, serviam um papel ritual no processo de contratação dos serviços sexuais oferecidos nestes estabelecimentos. De acordo com Assunção (idem, p. 70), as moças da casa utilizavam o tango para “preparar” os clientes para o programa, ou seja, estabeleciam o primeiro contato que serviria na escolha da prostituta contratada.

O impacto no tango de sua presença nos bordéis portenhos foi intenso, como menciona Pujol (2011), a ponto de muitas das primeiras canções de tango terem como poética assuntos de clara conotação sexual/prostibulária: *Dame la lata*, *Sacudime la persiana*, *La concha de la lora*, *Dos veces sin sacarla*, *El choclo*, *Queco* e muitas outras, que pouco ou nada faziam para ocultar que tratavam da dinâmica cotidiana de uma zona da luz vermelha. A propósito, como esclarece Assunção (1998), *Dame la lata* em especial reflete como os serviços eram oferecidos nestes locais: a cafetina (*madama*) ou cafetão (*cafishio*) do lugar, para evitar que dinheiro circulasse entre suas “funcionárias” e assim tivesse mais controle sobre elas, vendiam fichas metálicas, chamadas de *lata*, para os clientes, que então seriam dadas para as prostitutas escolhidas como prova de pagamento do programa. Assim, a expressão *Dame la lata* se refere à ordem dada pelos aliciadores às prostitutas ao fim do expediente. Se tais

³⁸ De acordo com Assunção (1998), enquanto o termo *quilombo* era mais utilizado no Uruguai para denominar as casas de tolerância, na Argentina a palavra *queco* era mais empregada.

letras, simples e espontâneas, exprimem um lado picaresco deste universo, por outro também revelam seu lado mais sinistro. Da mesma maneira que tal simplicidade e picardia influenciaram a música e a poética do tango, elas também tiveram impacto nas primeiras criações coreográficas e normas de conduta do 2x4.

No entanto, os lugares comentados até agora foram soberanos num período anterior ao evento que definitivamente mudaria a percepção pública do tango no início do século XX: a sua mítica consagração nos salões de Paris – não que antes inexistissem ocasiões em que o véu de censura moralista não fosse retirado de cima do tango, já que, como descreve Pujol (2011, p. 57), nos bailes de carnaval dos tempos circundantes à virada de século, as licenças de Rei Momo se estendiam também a esta dança. Entretanto, fora do período carnavalesco, ainda que existam registros da participação de certos elementos da burguesia portenha no tango em sua época mais marginal (idem), estes foram poucos e o faziam de forma oculta – afinal, a moral burguesa via com terríveis olhos tudo aquilo que envolvia o tango – sua coreografia de pernas trançadas e corpos colados, seus ambientes de dança de caráter questionável ou sua associação com o adultério.

Assim, para os locais de dança em Buenos Aires, muito mais importante que a ida do tango a Paris por volta de 1895, o que gerou uma tangomania que durou de 1911 até o princípio da 1ª Guerra Mundial, foi o regresso do filho pródigo a terras argentinas em 1913. Em seu retorno, o tango chegou sendo uma moda ratificada pelo centro mundial que informava, na época, aquilo que era considerado de bom gosto, fazendo com que o tango gozasse de prestígio sem precedência entre a burguesia e a classe média portenhas, numa época em que, cada vez mais, as danças sociais se tornavam febre entre as atividades de entretenimento (PUJOL, 2011).

Com isso, toda uma nova gama de locais já existentes passaram não só a aceitar a dança do tango em seus bailes, como também a colocá-la como chamariz principal da festa. “Ahora hay tango en decenas de salones porteños y de otras ciudades del país”, afirma Pujol (idem, p. 71) sobre o tema, com bailes realizados sob as mais diversas justificativas e fachadas: aniversário do clube, bailes beneficentes para levantar fundos para um hospital, chás dançantes e muitas outras – qualquer ocasião é ocasião para dançar.

Apesar da imensa receptividade ao tango neste momento, nenhum outro lugar do período seria tão emblemático para esta dança rio-platense

como seriam os cabarés. Do surgimento destes locais, comenta Cecconi (2009, p. 55) que

Por esos años [os da década de 1900] se urbanizan ciertas zonas otrora marginales de la ciudad, como el bajo Belgrano y Palermo, zonas que liberadas de su ex condición de “orillas” pasan a ser abiertamente frecuentadas por la oligarquía. Allí se instala un nuevo lugar de diversión orientado a estos sectores, el “cabaret”, que como “Hansen”, el “Velódromo” o “Armenonville” reproducen los ubicados en los alrededores de París, la ciudad faro de la aristocracia local. De este modo, los antiguos espacios de diversión orillera, donde el tango actuaba como articulador de un espíritu lúdico, picaresco y erotizado, pasan a convertirse en los lugares más lujosos y sofisticados de la ciudad, como fueran los cabarets citados.

Estabelecimentos como estes já ofereciam em Buenos Aires atrações parisienses antes mesmo da bem-sucedida incursão do tango em terras europeias, se configurando como opção de diversão entre a classe média argentina – assim como Cecconi (idem), Pujol (2011) menciona o cabaré Armenonville, localizado na atual esquina da Avenida del Libertador com Tagle, como competidor pela clientela com o Café de Hansen no princípio da década de 1910, na região noroeste da cidade. Nos anos seguintes, os cabarés se consolidariam como a face noturna do imaginário da dança na cidade de Buenos Aires e resistiriam ainda por quase cinco décadas, superando inclusive a ameaça da crise de 1929 sobre suas atividades.

Ainda que possa parecer, os cabarés não vieram em sucessão às *academias* e *casas de baile*, já que por um tempo estes tipos de locais conviveriam na topografia *tanguera* da cidade. Além disso, como já foi mencionado, o formato do cabaré pré-data a aceitação do tango em suas dependências, mas, sobretudo, a clientela desta classe de estabelecimento era outra daquelas tanto das *academias*, como das *casas de baile* e dos salões de dança da cidade: os cabarés apelavam fortemente a um público de classe média e alta, como aponta Pujol (2011). Oferecendo um ambiente com decoração à moda dos cabarés franceses, contavam com opções de bebidas caras, culinária obviamente francesa e, sobretudo,

oportunidades para encontros sexuais que não necessariamente estariam associados à prostituição. No entanto, é importante destacar que ainda que o objetivo dos cabarés não fosse oferecer serviços sexuais, Buenos Aires infelizmente se firmou na época como um dos pontos nodais de vultuosas redes de tráfico internacional de mulheres para a prostituição, como por exemplo a afamada Zwi Migdal³⁹, que utilizariam os cabarés como zonas francas deste tipo de negociatas (idem). A quebra do estigma marginal do tango, com sua celebrada volta de Paris, trouxe outra consequência inesperada. Pela primeira vez em sua história (CECCONI, 2009), o tango efetivamente ganharia uma territorialidade, participando de uma divisão binária norte-sul, em que os cabarés do norte da cidade aceitariam o tango – polido de seus diacríticos sexuais e de submundo, obviamente – como elemento de distinção da classe abastada em sintonia com a moda que vinha de fora. Por outro lado, resistem os ambientes marginais localizados ao sul da capital, frequentados principalmente por trabalhadores ao fim de suas jornadas de trabalho. Não que não houvesse indivíduos que ousassem romper com essas fronteiras, circulando entre os dois territórios, partindo de qualquer dos dois lados.

Depois do eventual sucesso dos cabarés da região de Palermo/Recoleta, aos poucos começam a serem abertos cabarés nas áreas centrais de Buenos Aires, até que estes finalmente se firmem a ponto de substituir aqueles do noroeste da capital. Neste período, em que se erguerão os míticos estabelecimentos da região da atual Avenida Corrientes, o cabaré terá uma influência inapagável na música, nas letras e no baile do tango (PUJOL, 2011). Será ali que o recém-nascido *tango-canción* terá fruição, trazendo aos holofotes figuras do calibre de Carlos Gardel, Julio Sosa, Ignacio Corsini e Tita Merello, entre outros. Além disso, os cabarés foram cruciais para a popularização de um tipo de formação musical que sobrevive até hoje e que, de certa maneira, é o ícone da organização de um grupo de músicos de tango: a *orquesta típica*. Em

³⁹ A Zwi Migdal foi uma grande rede de crime organizado centrada na atividade de aliciamento de jovens judias europeias, oriundas de empobrecidas comunidades rurais judaicas na Europa Oriental (*shtetls*), que eram forçosamente imigradas a diversas partes do mundo para exploração sexual – prática esta que tomou o nome de *trata de blancas* na Argentina. Atuante entre as décadas de 1860 e desbandada oficialmente em 1939, a Zwi Migdal tinha como base Buenos Aires, mas atuava em diferentes países, tanto das Américas como da Europa, da África e da Ásia. Para mais informações, cf. Yarfitz (2009).

Pujol (idem, p. 98-99), encontramos um rol estelar de *orquestas* que tocam como espécie de residentes em cada cabaré:

Si en el viejo Armenonville se escuchó a Cobián y Arolas o al afamado dúo Gardel-Razzano, los nuevos cabarets no se quedan atrás. El sexteto de Osvaldo Fresedo descolla en el Abdullah Club, luego rebautizado Florida Dancing. Julio De Caro, el gran renovador de la especie, dirige a sus músicos en el nuevo Palais de Glace, mientras Carlos Di Sarli y Francisco Pracánico trabajan regularmente en el Chantecler de la calle Paraná. En el clásico Armenonville sigue Roberto Firpo, y el Royal Pigalle, acaso el más importante de todos, recuerda en los 20 las presentaciones inaugurales de Francisco Canaro y el mítico Eduardo Arolas. A Juan Carlos Cobián se lo puede escuchar en L'Abbaye, donde suele bailar El Mocho, y en el Tabarís la historia promete: después de la apertura a cargo del solicitado Francisco Canaro, lo frecuentarán orquestas como la de Carlos Marcucci y Elvino Vardaro.

Sendo assim, além da importância que tomavam tais formações nos cabarés e da simples possibilidade de trabalharem, as *orquestas* gozavam de certa licença para inovar, o que sem dúvida gerou mudanças na música do tango que se tornariam a estampa do que diferentes formações representavam. Para mencionar dois exemplos (e não me alongar demais), enquanto a *Orquesta Típica Carlos Di Sarli* era conhecida (e apreciada) pela sua maneira lenta e elegante de executar suas composições, que convidaria a um tango alisado e com poucas figuras, mais tarde *Juan D'Arienzo y su Orquesta Típica* se tornaria o grupo preferido de dançarinos desde a década de 1940 até os dias de hoje, graças a seu compasso frenético e bem marcado, perfeito para que dançarinos mais experientes pudessem exibir suas capacidades de fazer figuras em espaços diminutos, diante do exigente andamento que *El Rey del Compás* conduzia. Desta forma, por muitos anos o cabaré seria incubadora das mais diferentes inovações dentro do cenário do tango em Buenos Aires no período de 1910 até 1960, inclusive realizando as mudanças que fariam a transição do período da *guardia vieja* à *guardia nueva* (Cecconi, 2009). Entretanto, no meio deste caminho, surgiriam novas tendências de lugares

de dança que viriam a seriamente ameaçar o império dos sentidos dos cabarés.

2.2 Adiós Chantecler⁴⁰

El cabaret desapareció y con él se fueron las milonguitas y los bacanes y lo que queda es simplemente el amor de la gente normal.

Milonguero Esteban
em Eduardo Archetti, *Masculinidades*, p. 207

O período seguinte começa sendo impactado pela crise dos 1930, seguida à quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque em 1929. Nesta época de dificuldades para a vida noturna portenha em geral, Pujol (2011, p. 127-128) afirma que muitos cabarés tiveram que fechar suas portas ou adaptar-se ao abismo social criado pela disparidade de possibilidades de consumo entre os dançarinos mais humildes e aqueles mais afluentes. O impacto não teria sido somente no aspecto da dança, mas também teria prejudicado a condição das *orquestas típicas* da época, que só voltariam com tudo com o começo da idade de ouro do tango nos anos 1940. A noitada no Centro da capital se polarizava: nestes tempos de retração, surge a *boîte*, uma repaginação dos *dancings* em formas que buscavam oferecer uma sensação de requinte e exclusividade, que com seu caráter elitista, efetivamente deixaria para fora de suas portas aqueles que não disfrutavam dos meios para frequentar tais ambientes. Ela viria a influenciar a maneira como os cabarés teriam que lidar com a crise, através de um processo de transformação em que estes ambientes seriam adaptados para atender a uma clientela tão seletiva quanto aquela que frequentava *boîtes*. Da mesma forma, de acordo com Archetti (2003, p. 190), o cabaré portenho se distanciava, desde o princípio, das características dos cabarés europeus que inspiraram a criação de suas versões argentinas, pois as formas artísticas circulantes nestas casas em Buenos Aires careciam do aspecto experimental e de protesto que marcavam sua presença em Berlim, Paris e outras cidades do Velho Continente. Portanto, o único aspecto possivelmente escandalizador à

⁴⁰ Tango composto por Enrique Cadícamo, em 1958.

burguesia seria a sensualidade da dança, o que na realidade exercia mais uma fascinação do que rechaço.

No princípio deste período, por volta de 1920, surgem também as primeiras escolas de dança, intituladas *academias*, como as já comentadas anteriormente, mas desta vez, tentando desinvestir-se das conotações sexuais que estavam atreladas a este termo até então. A dança do tango, já docilizada e com atestado de aprovação da sociedade parisiense, passa a ser ensinada por docentes em lugares organizados especialmente para esta finalidade, em busca de atrair uma clientela voraz por estar em linha com a moda que chegava – não sem a preferência pela utilização do termo *escuela* no lugar de *academia*, algo que mudaria com o passar dos anos (PUJOL, 2011, p. 95).

Mesmo que impossibilitados inicialmente de frequentar os locais de dança da *City* portenha, os excluídos do baile, sobretudo os que viviam nos bairros operários da cidade, como Boedo e Villa Urquiza, começam a buscar alternativas de diversão dançante, fazendo surgir os bailes de bairro, com suas regras de conduta próprias, adaptadas ao conhecimento mútuo dos frequentadores. É aí que também começam a serem lançados os fundamentos de uma figura que subsiste até os dias atuais no cenário *tanguero* da cidade: o *milonguero* (idem, 2011). Auxiliando na consolidação deste processo, que culminaria na chamada idade de ouro do tango da década de 1940, muitos dos salões de dança do Centro que promoviam festas sociais nos anos 1930 (e que eram acessíveis aos moradores dos bairros operários) mantinham uma doutrina coreográfica visando a manutenção de um tango absolutamente *alisado*, isto é, sem figuras elaboradas e provocativas, que escandalizariam as “boas famílias” que costumavam frequentar tais estabelecimentos. Muitos dos primeiros *milongueros* não se sentiam à vontade com essa vigilância, que muitas vezes era reforçada por fiscais de pista que passavam advertências aos cavalheiros de cujos casais ousassem realizar um gancho, uma quebrada, ou qualquer outro movimento que violasse o estatuto alisado vigente naquele momento (idem, 2011, p. 149). Nas palavras de Carlos “Petróleo” Esteves, citado em Azzi (1991, p. 41),

En los salones no se podía hacer mucho. El tango era combatido. Cuando yo bailaba en la pista, me decían: “Es un milonguero, dejálo, es un atorrante”. En los salones había tipos que cuidaban. Un tipo hacía un corte medio extravagante, agarraba a la

mujer, la sentaba exageradamente y le decían: “Usted se va del salón”, lo echaban.

De acordo com Pujol (2011), tal repressão acabou por aumentar ainda mais a distância entre o centro e os bairros, estes últimos tendo se tornado, paulatinamente, um polo de desenvolvimento de uma cultura de tango distinta daquela dos salões, cabarés, mas principalmente dos prostíbulos, que logo seriam fechados e deixariam de existir na legalidade juntamente com muitas *academias* (como as antigas), com a vigência da *Ley de Profilaxis Social* de 1936⁴¹. Esse distanciamento gradual, de acordo com Cecconi (2009), ensejaria uma nova territorialização da cartografia *tanguera* na cidade: com a popularização e massificação do tango-dança a partir da década de 1940, pipocariam continuamente nos bairros novos bailes em clubes sociais, que lentamente passariam a se chamar de *milongas*, frequentados majoritariamente pelas populações destes pedaços da cidade, ao mesmo tempo em que os locais de dança do centro se multiplicavam, lotados por uma clientela fiel que só ocasionalmente era composta por dançarinos atrelados ao tango dos bairros.

O estabelecimento do tango nos bairros ainda levaria esta dança a lugares antes inimagináveis para algo que, anteriormente, estava fortemente atrelado à delinquência e à prostituição. Gerardo Portalea, mítico *milonguero* falecido em 2007, conta que

Nos reuníamos en casa de vecinos y bailábamos con tías, hermanas y amigas. De tarde hacíamos las prácticas entre hombres, en la casa de algún amigo. Todo era muy lindo. En las casas y también en los clubes se bailaba como en una fiesta de casamiento. Toda gente conocida, que saludaba ni bien llegaba

⁴¹ Tal lei, de nº 12331, datada de 17 de dezembro de 1936, visava conter e prevenir a disseminação de doenças venéreas infectocontagiosas no território argentino e dispunha, dentre outras coisas, de artigos que predicavam a obrigatoriamente da busca de atenção médica no caso de infecção (Art. 7), hospitalização compulsória de enfermos com tais moléstias que se recusassem a procurar atendimento (Art. 9), e a proibição da operação de casas de tolerância em toda a República Argentina (Art. 15). Para a letra da lei em teor integral, cf. <http://www.comisionporlamemoria.org/normativa/genero/Ley%20N%C2%B012331%20Profilaxis%20de%20Enfermedades%20Ven%C3%A9reas%20y%20Examen%20prenupcial%20obligatorio.pdf>, também disponível em <http://tinyurl.com/leyprofilaxis>.

al baile con grandes muestras de afecto. Muy distinto a lo que pasaba en el centro, donde todo era más anónimo. Allá los conocidos se saludaban a la distancia, con un pequeño gesto. La cosa era más fría y distante. Y para nosotros, los milongueros de barrio, de club, esa diferencia era muy importante. (PUJOL, 2009, p. 155-156)

As afirmações de Portalea, em especial onde compara as relações entre centro e bairros, fazem eco a uma percepção aparentemente comum nos bairros, e também fomentada nas letras dos tangos que serão escritos nesta época (CECCONI, 2009): a dualidade centro-bairro passa a ser vista em termos de proximidade-distância não só em termos geográficos, mas também de relações sociais. O bairro é cantado e percebido como o local da “pureza de la vida” (idem, p. 59), enquanto o centro vai sendo considerado “sinónimo de la perdición, del vicio, de la traición” (ibidem). Os cabarés do centro se instauravam como uma afronta aos ideais de vida doméstica, de celebrações familiares e festas formais que estavam mais próximas a opções de entretenimento menos burlescas, como o cinema ou o teatro (ARCHETTI, 2003, p. 191).

No fervor *tanguero* do período compreendido entre 1940 e 1950, de transmissões radiofônicas de *orquestas* ao vivo, de grande oferta de discos e ampla opção de lugares para dançar, vicejavam no centro os cabarés, os *dancings* e os salões de dança, que funcionavam praticamente durante toda a semana, com bailes vespertinos e noturnos. Mantendo a ideia de exclusividade, cabarés como Les Ambassadeurs e Chantecler (Figura 7) atraíam um público afluyente (PAZ, 2011b), que além de buscar pares para a dança e escutar as *orquestas típicas* das casas, que até hoje fazem parte do repertório do tango, visavam também estar ombro a ombro com as celebridades do rádio e do cinema da época (PUJOL, 2011). Entretanto, este não era o único tipo de cabaré, já que em partes mais pobres da cidade, havia “antros” menos luxuosos, que atendiam aos desejos de frequentadores de camadas sociais menos abastadas, que eram os cabarés do *bajo*. Juan Carlos Copes, hoje sem dúvida um bailarino de tango que encontra portas abertas em qualquer lugar, ilustra em uma anedota a diferença entre tais lugares e a exclusão que sentia na época:

Yo antes de ser milonguero – en una de mis incursiones al centro que para mí era como ir a Nueva York, ya que tomaba tranvía, tranvía,

tranvía... –, vi deslumbrado abrir la puerta del auto al chofer con gorra, y bajar de un Cadillac o Mercedes Benz a Hugo del Carril [cantor de tangos e ator de cinema] y Ana María Lynch [atriz do cinema argentino]: iban a un cabaret. También estaba el Bajo. El viejo Paseo Colón, era un supermercado de cabarets de otra categoría. Había lugares marginales en Avellaneda, la Boca. Yo miraba a los mayores y deseaba tener mi libreta de enrolamiento a los dieciocho años para concurrir. (AZZI, 1991, p. 27-28)

Para os bolsos menos recheados, havia os salões, que além dos bailes de final de semana, estavam também abertos no período vespertino para receber aqueles dançarinos que saíam do trabalho à procura de algum lugar para dançar. Tais salões costumavam pertencer a *confiterías*, isto é, estabelecimentos comerciais similares a cafés, que tinham uma área onde os frequentadores podiam dançar – com frequência, uma pista diminuta em que o público se apertava para poder dar seus passos de tango. O *milonguero* Osvaldo Centeno – conhecido pelo apelido de El Oso –, coloca em evidência o sucesso de tais salões, ao comentar que “una de las [confiterías] más populares era Sans Souci, que estaba afrente al Nacional. ¡Eran las 4 de la tarde, las 4! ¡Estaba repleto de gente! Tenían que cerrar la puerta tijera porque era impresionante la gente que había ahí abajo” (PAZ, 2011e). Um aspecto especial do centro, ressaltado em Pujol (2011), era que ali, por seu caráter anônimo, se tornava possível que aventuras sexuais ocorressem, diferentemente do bairro, em que a relação de proximidade entre os frequentadores dos bailes de clube muitas vezes impossibilitava tais escapadas. Além disso, os bailes vespertinos do centro durante a semana faziam com que alguns jovens *milongueros* tentassem a sorte em participar deles, já que durante a semana, os clubes de bairro não costumavam oferecer eventos de dança.

Longe do centro, as populações dos bairros não ficariam alienadas à imensa popularidade que o tango – principalmente na dança, mas também na música – teria em Buenos Aires na época. Com as dificuldades de ir ao centro para dançar, seja por motivos de deslocamento, de idade, de dinheiro, de status social ou mesmo uma aversão à fama desta parte da cidade, cada bairro começa, através de processos similares entre si, a esboçar facetas próprias ante o grande mundo do tango rio-platense. Com a disponibilidade de discos e de transmissões radiofônicas, se escuta e se

dança o tango em casa, na rua, nos bares, nos clubes, onde, nos finais de semana, bailes atraíam os locais para se abraçarem ao som deste ritmo (PUJOL, 2011).



Figura 7: Vista interior do Chantecler, um dos mais conhecidos cabarés de Buenos Aires entre as décadas de 1940 e 1960. Neste lugar, se fez célebre a Orquesta Típica Juan D'Arienzo. (Fonte: Tango Chamuyo)

Os clubes sociais de bairro seriam, aliás, um grande celeiro de *milongueros* que, mais tarde, auxiliariam no processo de retomada do tango no período após o retorno à democracia na Argentina. Popularizados nos princípios do século XX (ARCHETTI, 2003), os clubes eram locais em que a comunidade do bairro podia desfrutar de atividades sociais recreativas de diversas naturezas, como os esportes e os bailes. Muitos destes locais, apesar de seu forte passado *tanguero*, hoje são conhecidos na Argentina principalmente por suas equipes de futebol, como por exemplo a Asociación Atlética Argentinos Juniors, localizada no bairro de La Paternal, o Club Atlético Atlanta, de Villa Crespo, e o Club Atlético Vélez Sarsfield, com sede no bairro de Liniers. Neles, o ambiente era definitivamente diferente daquele do centro, e basicamente

dois tipos distintos de eventos de dança ocorriam aí: as *prácticas*, durante os dias úteis, e os bailes, que eram organizados durante o final de semana. As *prácticas* não tinham caráter formal e se constituíam em uma reunião de jovens dançarinos, todos exclusivamente do sexo masculino, para praticar os passos e fundamentos do tango (PAZ, 2011e). As *prácticas*, aliás, podiam ocorrer também em outros lugares que não nos clubes. Muitas vezes, os jovens se reuniam na casa de alguém em que houvesse espaço para dançar, como menciona El Chino Perico, ao comentar sobre seus inícios no tango:

Bueno, yo me ponía con mi hermana prácticamente abajo de la mesa, y venían unos muchachos a practicar tango ahí, a mi casa, porque tenía un comedor grande, y después se ponían la victrola a cuerda, y practicaban pasos. Y yo miraba, y cuando ellos terminaban eso, yo agarraba mi hermana y trataba de hacer lo que hacían ellos. (PAZ, 2013b)

Contrastando com a informalidade das *prácticas*, estavam os bailes dos clubes de bairro, que costumavam atrair os moradores da região – todo tipo de morador, desde crianças até idosos (PAZ, 2011c) – aos sábados e domingos para dançar tangos e outros ritmos ao som de gravações, já que apesar do grande número de frequentadores, os clubes não costumavam ter os meios para contratar *orquestas* para se apresentarem ao vivo para os dançarinos.

Diferentemente dos locais do centro, os salões dos clubes sociais de bairro costumavam ser mais amplos, sendo que em alguns, as próprias quadras desportivas eram utilizadas para a realização dos bailes. Relembrando estes ambientes em entrevista a Mónica Paz (2013a), Daniel García – o Flaco Dany – menciona que se costumava organizar os locais onde ocorriam os bailes com cadeiras encostadas nas paredes ao redor da pista, enquanto os homens ficavam no meio da pista, formando o que se chamava na época de *hongo* (cogumelo, em castelhano). Entre o *hongo* e as cadeiras, dançavam os casais, enquanto os dançarinos, caminhando ao redor deste *hongo*, buscavam alguém nas cadeiras para dançar, através do *cabeceo*, uma forma de convite visual que será melhor explicada adiante. Além dos bailes comuns de finais de semana nos clubes sociais, durante o carnaval estes lugares tomavam uma fachada diferente (PUJOL, 2011): eram organizados grandes bailes à fantasia que costumavam ter a presença

de *orquestas típicas* de renome e que atraíam, muitas vezes, públicos além dos limites do bairro, efetivando um contato que não era comum em outras épocas do ano devido à rivalidade entre os bairros, posta em suspenso nesse momento de festa.



Figura 8: Baile de carnaval no ano de 1950 – uma ocasião em que a sobriedade dos trajes dos dançarinos de tango às vezes dava lugar a fantasias e disfarces. (Fonte: Archivo Gráfico de la Nación Argentina)

Tais lugares de dança do tango, sejam no centro, sejam nos bairros, estiveram em plena atividade até a metade da década de 1950, quando diversas mudanças culturais e políticas causaram, aos poucos, um grande impacto negativo no seguimento de tais atividades (MOREL, 2011, p. 88), até que o tango dançado atingisse um estado tal que levou muitos a afirmar que havia morrido. Tanto Osvaldo Natucci (PAZ, 2011f) quanto Ramón Rivera – o Finito – (TANGO, 1988) indicam que tanto as restritivas políticas de convívio público impostas a partir da Revolução Libertadora de 1955⁴², que não permitiam que grupos de mais de duas pessoas circulassem pelas ruas após as dez da noite, quanto a chegada de gêneros

⁴² A Revolução Libertadora foi um golpe de Estado, de cunho cívico-militar, encabeçado por setores das forças armadas, que destituiu do poder Juan Domingo Perón. Para mais detalhes a respeito, cf. Di Tella (2010).

musicais estrangeiros como o rock e a música pop, que teriam tido um apelo muito maior entre a juventude do que o tango, teriam sido os principais fatores da retração do tango dançado a partir dessa época. Ainda que os entraves de uma vida sob um regime de exceção tornassem cada vez mais incômodas as saídas para ir aos bailes, o *milonguero* Facundo Posadas comenta que a dança do tango nunca foi proibida nessa época:

Los que nacieron en 1950, cuando el tango se paraliza un poco – porque nunca se paró, y nunca se prohibió – lo que pasa es que en tiempo de dictadura molestaban mucho la gente, llegaban en el baile y le prendían la luz, las mujeres de un lado y los hombres del otro, y a la mayoría no les gustaba y no aparecían más, a las mujeres las manoseaban. Entonces los bailes se empezaron a vaciar, pero nunca prohibieron el tango porque iban prohibir la cultura, no se podía, y parte dejó de bailar, en el año 60. [...] Yo nunca dejé de ir a bailar, ni con militares, policiales, con nada, hasta el día de hoy – a mí no me prohibió nunca nadie a bailar (PAZ, 2012b).

Enquanto isso, o rock'n'roll chega à Argentina e causa um frisson similar ao que se observava em outros cantos do mundo, assim como ocorre paulatinamente uma mudança nas preferências dos meios de difusão portenhos, que passam a prestigiar mais os artistas roqueiros e da música pop, epitomados nas figuras dos cantores e músicos que se apresentavam no programa televisivo “Club del Clan”, o que enseja uma reorientação da ideia de dança entre a juventude – em outros termos, “para la nueva juventud, el tango es una expresión conservadora y represiva de lo corporal” (PUJOL, 2011, p. 243). Paralelamente, os ritmos folclóricos se firmavam por toda a Argentina como ícone da música popular nacional – processo que corria junto com uma massiva migração de cidadãos do interior para a capital –, ao mesmo tempo em que, num processo inverso, o tango, cada vez mais, declinava em Buenos Aires e se popularizava no interior (*idem*).

Outros fatores e “culpados” ainda seriam apontados como responsáveis pela derrocada do tango. Um deles seria o bandoneonista e compositor Ástor Piazzolla, que, a parte das constantes queixas dos

milongueros, é indicado por Ceconni (2009) como aquele que quebrou com a territorialização *tanguera* vigente até então, no sentido em que não cantava a um bairro (ou aos bairros em geral), mas sim a Buenos Aires, localizando as personagens de suas peças musicais em partes indistintas da urbe. Em oposição ao músico instrumental Piazzolla, os cantores das *orquestas típicas* de então, em especial Alberto Morán, vocalista da *orquesta* de Osvaldo Pugliese, costumam ser apontados como recorrentes *alborotabailes*: quando cantavam, as mulheres deixariam de dançar para assistir a suas performances, esquecendo o baile - ou os *milongueros* que ali estavam (PAZ, 2011h). No entanto, no caso dos cantores, Pujol (2011, p. 160) comenta que “de todos modos, el cantor no anulaba toda posibilidad de baile. Después del primer impacto, muchas parejas vuelven a bailar”. Além disso, como será comentado em mais detalhes adiante, no cenário *tanguero* atual, que também é rico, multitudinário e variado, é frequente escutar gravações de tangos cantados em *milongas* e são comuns as apresentações de *orquestas típicas* contemporâneas que possuem um cantor como componente, e nada disso fragmenta a dinâmica das *milongas* – talvez os tempos fossem outros quando Morán conquistava o coração de *milongueras* pelos bairros portenhos. No caso de Piazzolla, apesar dos discursos de repúdio à obra deste artista passarem a impressão de que todo o tango anterior havia se implodido sob o peso do sucesso de seu *nuevo tango*, outras *orquestas* que não haviam adotado o estilo acadêmico de Ástor seguiram existindo e fazendo sucesso entre os dançarinos por muitos anos, como por exemplo a já mencionada Orquesta Típica Osvaldo Pugliese, que perdeu até a década de 1990 em atividade.

Na década de 1970, a dança social do tango já não apela a quase mais ninguém, somente a uns poucos entusiastas que seguem dançando em âmbitos menores do que antes ou mesmo em bailes estritamente privados (MOREL, 2011). Com o golpe de estado cívico-militar de 1976 e o início do infame Proceso de Reorganización Nacional, mesmo esses poucos ambientes invisibilizados em que se segue dançando o tango passam a sofrer com os anos negros da ditadura da Junta. De acordo com o testemunho da *milonguera* María Eugenia Roldán,

Lo que más, vamos a decir, bajoneó el tango es el tiempo del proceso. Si bien, por ejemplo, está Oscar Hector que siguió dando bailes, pero muy esporádicamente. Después imagínate que tuvimos mucho tiempo de veda, no nos podíamos reunir en

la calle más de dos o tres personas, porque si te veían, te pedían documentos. Yo he ido a bailar y, por ejemplo, me llevaba el sobre – yo trabajé muchos años en el Hospital Italiano – y me llevaba el sobre del sueldo. Sí hacía bailes, pero entraba mucho a la policía, que se decía que hacía racia [batida policial], no sé cómo se dice eso. Bueno, iban y entonces según la cara o según como ellos le parecía, te hacían pasar un poco de vergüenza, porque te pedían el documento y, bueno, si en seguida mostrabas como que vos trabajas, estabas bien. Pero si no muchas veces se llevaran a compañeros, a compañeras, así se las llevaban. Había un camión en la puerta y ahí los llevaban, y yo que sé? Por averiguación de antecedentes, no sé, los tenían [por] 24 horas. (PAZ, 2012c)

Sob esta espécie de tônica sinistra, transcorreria não só a dinâmica da noturnidade dos raros dançarinos de tango, mas de todos os frequentadores de estabelecimentos da vida noturna da capital nesse então, que temiam as possíveis arbitrariedades das forças policiais que sempre tinham uma razão para suspeitar de qualquer um que parecesse um pouco diferente (Pujol, 2011). O combalido tango teria que esperar mais um pouco até ter uma chance de mostrar que não havia morrido.

2.3 Ni lo uno ni lo otro, todo lo contrario⁴³

Me parece que no hay que olvidar que el gran motor de este resurgimiento tanguero fueron los salones de baile y los milongueros y milongueras. Yo puedo narrar lo que me sucedió a mí.

Tape Rubín,
Em Michel Bolasell, *La Revolución del Tango*, p. 111

⁴³ Milonga composta por Martín Vázquez (Orquesta El Arranque), em 2008.

Após sete anos de ditadura, em 1983 finalmente a democracia voltou à Argentina e, enquanto a sociedade local ainda vislumbrava com horror as consequências dos anos de chumbo, lentamente o tango foi retomando fôlego para que pudesse voltar a ocupar um local de relevância dentro da cultura portenha. Nos anos de 1980, apenas poucos lugares como os da época anterior – *milongas* de bairro e salões em diversas partes da cidade – continuavam a funcionar, atendendo a um público que se constituía majoritariamente de *milongueros* e dançarinos profissionais que seguiram dançando durante o período de retração do tango, em sua maioria, gente de mais idade (MOREL, 2012, p. 80). Apesar da elisão efetivada atualmente pelo discurso dominante de retorno do tango via *Tango Argentino* (cf. p. 29-31 deste trabalho), ainda pode-se perceber no discurso de alguns *milongueros* e *milongueras* que certos lugares de dança do tango estavam de portas abertas quando o referido espetáculo ainda se firmava em terras estrangeiras. O Salón Canning (Figura 9), um dos locais onde a pesquisa de campo para este trabalho foi realizada, foi um deles, como podemos averiguar pelo relato de María Eugenia Roldán (PAZ, 2012c), ao comentar sobre as modificações nos *códigos* ocorridas desde a década de 1980:

Yo he ido, mucho tiempo después que empezó el auge del tango, en el Salón Canning, que allí todos los días había baile. Me acuerdo de la señora de Darío, que le decimos La Galleguita, que ya falleció, ahora está la hija, y me acuerdo que ella era la que cobraba la entrada. Pero no dejaba entrar a nadie ni con zapatillas ni mal vestido. Eso habrá sido en la época de la democracia, 82, 83, más o menos. Cuando [o tango] empezó a resurgir, y allí en Canning era un buen lugar, porque era uno de los mejores salones que había acá, por lo menos para mí, uno de los mejores salones de Buenos Aires.

No entanto, as pistas de tais locais – Canning, Sin Rumbo, Sunderland e outros salões e clubes onde o tango seguiu sendo bailado – ainda guardavam os *códigos*⁴⁴ que regiam a dinâmica social dos ambientes

⁴⁴ Aqui, me refiro à definição de *códigos* que apresento na página 11 deste trabalho.

de dança do tango desde o meio do século passado, o que de certa maneira constrangia os novos interessados nesta dança de tomarem parte no baile – “no nos animábamos a salir, iba con mi compañero y nos quedábamos sentados en la mesa mirando como bailaban los que sabían”, nas palavras de Marisa Calcagno (MOREL, 2011, p. 97). No decorrer dos anos, até a atualidade, muitos destes locais sobreviventes mudariam parcial ou totalmente a maneira de lidar com os *códigos*, alguns, como o Club Sunderland, mantendo-os, outros prescindindo de uma parte deles, como o próprio Salón Canning.

É importante destacar, no entanto, que através dos anos muitos dos bailes nestes locais deixaram de ser organizados por só uma pessoa, e que conforme variavam os diferentes bailes, variam também o grau de adesão aos *códigos*. Usando mais uma vez o Salón Canning como exemplo, nota-se em consulta ao *Tango Map Guide* nº 57, de agosto de 2013⁴⁵, que este salão recebe três *milongas* diferentes no decorrer da semana: às segundas-feiras, terças-feiras e sextas-feiras, ocorre aí a *milonga* Parakultural, organizada por Omar Viola; às quartas-feiras, sábados e domingos, é realizada a *milonga* A Puro Tango, de Dario Rodriguez; e, finalmente, às quintas-feiras, é organizada a *milonga* Internacional, de Clely Rugnone. Das duas *milongas* de que participei neste salão, notei que a *milonga* Parakultural, apesar do nome e origem⁴⁶, é muito mais afeita a certos *códigos* do que a *milonga* Internacional.

E de onde vinham estes novos dançarinos que chegavam às *milongas* tradicionais nos anos 80? Conforme aponta Morel (2011), a partir de 1984, a Secretaria de Cultura da cidade de Buenos Aires cria o *Programa Cultural en Barrios*, que oferece diversas atividades, como

⁴⁵ Utilizo este guia como fonte porque as *milongas*, atualmente, costumam mudar de lugar, trocar de nome ou até mesmo serem terminadas definitivamente. Por exemplo, a *milonga* Internacional já não é mais realizada às quintas-feiras no Salón Canning, estando em seu lugar a *milonga* Soho Tango no momento.

⁴⁶ A *milonga* Parakultural é herdeira do centro artístico Parakultural, organizado por Omar Viola a partir dos anos 1980 e seguindo em seu endereço original, no bairro de San Telmo, até meados da década de 90. Após seu fechamento, a iniciativa se trasladou ao mundo das *milongas*. Dentro do Parakultural da época de San Telmo, as ideias de vanguarda do grupo o localizaram como centro do *underground* portenho à época, tendo passado por ali figuras de renome como o ator Batato Barea e o apresentador de televisão Diego Capusotto. Para mais informações, cf. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2905-2006-04-02.html>.

oficinas e aulas – inclusive de tango –, em centros culturais localizados em diferentes bairros da cidade. Ao mesmo tempo, começava a surgir a demanda de professores que dessem aulas de tango fora de tais contextos, nos quais estavam presentes figuras hoje celebradas (e algumas odiadas) dentro do cosmo *tanguero* de Buenos Aires: Rodolfo Dinzel, Gustavo Naveira, Olga Besio e outros (CAROZZI, 2012). Assim, se gestava na capital argentina um local de dança do tango que nunca havia existido até então como na forma atual: o tango-dança entrava, paulatinamente, nas salas de aula de dança na cidade.



Figura 9: O Salón Canning, durante etapa do Campeonato de Baile de la Ciudad de Buenos Aires realizada em 08 de maio de 2014. (Fonte: website da milonga Soho Tango)

Não que inexistissem antecedentes: como frisa Pujol (2011, p. 179), já a partir da segunda metade dos anos 1930 havia *academias* no centro da cidade onde se podia, em troca de dinheiro, comprar fichas com as quais os alunos podiam dançar tangos com as dançarinas do local, porém tais locais, mesmo que *prima facie* não fossem dedicados à prostituição, tiveram muitas dificuldades em desatrelar-se deste estigma:

En consideración de la burguesía, las mujeres solas, de noche, sólo pueden ser una cosa: putas, con sus grados que van de prostituta que trabaja por

su cuenta – los quilombos han sido desterrados en 1936 – a copera o *taxi-girl* de un dancing o de una academia, una ‘asalariada’ marginal cuya seguridad física dependerá, en gran medida, del dueño del local o de los acuerdos que tenga con la policía. Ni siquiera las más adelantadas e independientes chicas de la clase media ilustrada se atreven a ignorar el código moral de la noche, aunque lo repudien y delaten públicamente su hipocresía y sus contradicciones.

A novidade, no caso das escolas e *academias* que foram se estabelecendo a partir da volta da democracia em 1983, é o desaparecimento definitivo da fama prostibularia que envolvia este tipo de estabelecimento durante a idade de ouro do tango. A partir de tais contextos de ensino, que se potencializariam ainda mais durante os anos 1990 e se colocariam numa posição de tanta importância quanto as *milongas* a partir dos anos 2000, surgiram sistemas de ensino-aprendizagem, como o *tango milonguero* e o *tango nuevo*, que até os dias de hoje se encampam na geografia da cidade em diferentes lugares (CAROZZI, 2012).

Diferentemente das *milongas*, as aulas, desde seus princípios na retomada da prática do tango, presumem normas de conduta diversas daquelas comumente observadas até então nos outros âmbitos sociais de dança do tango. Como destacado em Morel (2011), nas aulas era possível que qualquer um, seja mulher ou homem, pudesse realizar convites para praticar os passos, era permitido cometer erros, se chocar (mesmo que acidentalmente) com outros pares que dançavam, conversar durante a dança e até mesmo parar durante as práticas para discutir como seria possível realizar melhor os passos propostos – uma forma mais descontraída de aprender do que dançando nas *milongas*, e que se observa, não sem alguns desencontros, em muitas das aulas de tango oferecidas atualmente em Buenos Aires. Assim, este lugar se configura como uma via de aprendizagem do tango que prescinde da presença das exigências, tanto cinéticas quanto comportamentais, impostas pelos *milongueros* na sua maneira de transmissão de conhecimento.

Além das aulas, outro tipo de lugar resgatado na ocasião do surgimento do circuito pedagógico do tango na década de 1983 foram as *prácticas* (idem, p. 95; p. 97). Assim como as *prácticas* realizadas pelos *milongueros* nos bairros na idade de ouro (cf. p. 68 deste trabalho), as que

surgiram com o retorno da democracia eram bailes informais com a finalidade de praticar novos passos, mas com uma diferença importante: desta vez, as mulheres não ficariam excluídas do processo. Na década de 1990, e de forma mais acentuada a partir do anos 2000, tais *prácticas* começarão a se tornar mais formais e a serem realizadas regularmente em locais fixos (MERRITT, 2012), até o ponto dos diversos atores do circuito *relajado* do tango se referirem às *prácticas* como *milongas*⁴⁷ de forma intercambiável, apesar de alguns locais, como El Motivo (Figura 10), seguirem sendo denominados de forma consistente como *práctica*. Ao se referir às *prácticas* por volta de 2005, Merritt (idem, p. 45) afirma:

By no means a novelty in the tango world, practices are a firmly rooted tradition in tango, known in both lore and current practice. As the number of young *porteños* dancing tango has increased, however, a new type of *práctica* has emerged. In contrast to practice sessions held in *academias* (tango schools) these new *practices* function as alternatives, no longer solely supplements, to the *milongas*, providing a space for both social encounter and tango dancing, where the strict codes of the *milonga* do not reign, for an entirely new set of codes has arisen to take their place.

Tanto estas *prácticas* como estas *milongas* hoje em dia são, via de regra, precedidas por aulas costumeiramente ministradas por professores que são dançarinos experientes neste circuito e, em alguns casos, são os próprios organizadores destes eventos de forma geral (que também muitas vezes são dançarinos destacados), como no caso de La Viruta, com Horacio Godoy, e de El Motivo, com Valencia Batiuk, Dina Martínez e Luciana Valle. Desta forma, como destaca Morel (2011, p. 110),

De esta manera, vemos que a diferencia de las modalidades y las formas de aprender a bailar

⁴⁷ Alguns exemplos dessa inconsistência terminológica podem ser encontrados no website de um dos locais em que foi realizado o trabalho de campo desta obra, a *milonga relajada* La Viruta, em que se intercalam o uso dos termos *práctica* e *milonga* para se referir tanto ao local em si quanto ao evento de dança que ocorre ao final das aulas. Para mais detalhes, cf. <http://www.lavirutatango.com/>.

tradicionales, la transmisión y práctica de la danza irá adquiriendo un nuevo carácter sobre la base de una enseñanza mucho más sistemática, técnica y decodificada que crece y se expande hasta nuestros días. Así pues, en el transcurso de la década de los 90' se irá constatando una masificación relativa en la práctica del baile en la ciudad de Buenos Aires, articulada y fomentada por ámbitos formales de instrucción, transmisión y acceso a la danza. Poco a poco, aquellos que comenzaron como principiantes y aprendices pasaron a enseñar y a ser profesores multiplicadores del baile. En algunos casos, muchos de los actores que arriban al baile provendrán de distintas experiencias de formación escolástica en otras danzas (clásicas, contemporáneas, folklore). De este modo, irán aumentando los espacios en los que se dictan clases y prácticas, así como se consolidarán distintas escuelas, academia y profesores que enseñan a bailar tango a través de distintos métodos. Como parte de una práctica mucho más metódica, reflexiva y analítica, se enseñará y transmitirá cómo funcionan ciertos pasos, movimientos o secuencias de baile. Todo ello producirá distintos cambios en los modos de baile de pista, reconfigurándose asimismo los estilos de baile.

Portanto, com a autossuficiência das *prácticas* com relação às aulas – atualmente, seria possível dizer que as aulas são suplementares às *prácticas* – e em oposição às *milongas ortodoxas*, onde os *códigos* tradicionais são observados com maior rigor, esse circuito alternativo, porém não isolado do tradicional, fez com que tais *prácticas* passassem a ser concebidas por muitos como *milongas*, com a ressalva de que nestas *prácticas* tornadas *milongas*, a forma de encarar os *códigos* seria diversa daquela dos locais ditos *ortodoxos*. Tomo como exemplo dois estabelecimentos icônicos desta nova concepção de *milonga*, La Viruta e La Catedral, ambos abertos por volta da metade da década de 1990⁴⁸ e

⁴⁸ De acordo com o website de La Catedral (<http://www.lacatedralclub.com/>), sua fundação foi em 1998. Já La Viruta foi aberto em 1994 (cf. http://www.lavirutatango.com/nosotros_la_viruta.html).

hoje amplamente conhecidos por serem *milongas relajadas*, de acordo com termo utilizado por Carozzi (2012).



Figura 10: Apresentação de dança, com músicos ao vivo, na *Práctica El Motivo*. (Fonte: Tara & Karina Go Out)

Estes tipos de estabelecimentos de dança, na época de suas fundações, eram entendidos por muitos como parte do *underground* portenho, sendo que muitos moradores da cidade sequer imaginavam a sua existência, ao mesmo tempo em que as *milongas* tradicionais também se multiplicavam e tinham um pouco mais de visibilidade (TAYLOR, 1998, p. 14; MERRITT, 2012). No entanto, uma outra faceta contrastante entre as *milongas* tradicionais e as *prácticas/milongas relajadas*, que surge na descrição da experiência de Julie Taylor nas suas incursões pelo universo *tanguero* de Buenos Aires nos anos 90, teria tido peso na crescente divisa entre os lugares *con códigos* e os lugares *relajados*:

Argentines and foreigners alike often asked me disbelievingly, ‘And you go alone to these places?’ Not only did I go alone, but so did other women, in numbers large enough that we always outnumbered

the men in practices and in most classes. I felt a little different about attending the *milongas* alone. *Milongas* are almost always held in a space that not only is a dance hall but also is set up and functioning like one. If a hall is used for a class previous to the *milonga*, its transformation is quite clear: The lights go down, waiters start serving drinks, bags containing shoes, tights, towels disappear mysteriously, couples arrive. Women and men continue to arrive alone, but they are fewer in number, particularly the women. An added factor for women, and particularly for me as a foreigner who never adapted well to *porteño* schedules, is the hour. If you arrive early at a *milonga*, between midnight and two, you are guaranteed some room on the dance floor. If, however, you are interested in participating in the dance as a social function, either to meet people or simply to mill about in the crowds that *porteños* so love, a good time to arrive is two or two thirty, something that made many of us think twice and feel constrained to taking taxis rather than public transportation. Nevertheless, women moved about in this tango universe with striking freedom. And we agreed that we faced a reasonably clear-cut situation: People used the classes and practices to dance; a *milonga* could be used for a *levante*, literally a pickup, and it is the men who look for the *levante*. Knowing this, women could decide what made them comfortable: Classes and practices that are reasonably egalitarian, and *milongas* that are not. (idem, p. 37-38, grifo meu)

Esta impressão do ambiente das *milongas* tradicionais como desigual levou à busca do estabelecimento de lugares em que este tipo de tensão, colocada principalmente pelos ditames dos *códigos*, não existisse, permitindo que os jovens que aprendiam a dançar pudessem se aventurar na pista sem medo de serem censurados ou humilhados pelos dançarinos mais velhos (MERRITT, 2012, p. 106). A partir desta busca, foram surgindo lugares que repudiam os *códigos* da maneira como os *milongueros* os concebem, se diferenciando entre si por qual detalhe se

destacaria na construção de uma nova normatividade a ser observada em suas dependências.

Hoje, seria possível distinguir três tipos de locais de dança social do tango que não são nem *milongas ortodoxas*, nem aulas: primeiramente, as *prácticas*, que deram origem aos outros dois tipos, em que a regulação por normas seria inexistente, não fossem alguns detalhes que comentarei com mais precisão no próximo capítulo; em segundo lugar, as *milongas relajadas*, que adotam uma disposição espacial similar às das *milongas ortodoxas* e com normas um pouco mais presentes, mas de forma diversa daquela dos *códigos* dos âmbitos tradicionais de dança do tango; e por fim, as *milongas queer*, uma “idea [que] nació primero de un grupo de personas que querían poner en práctica todo lo que habían aprendido en los cursos de tango pero de un modo diferente, es decir, despegándose de los códigos milongueros y sobre todo del cabeceo” (BOLASELL, 2011, p. 176), mas que hoje se destaca principalmente pela recusa dos *códigos*, por estes demarcarem papéis de gênero tanto na dinâmica social quanto na dança do tango (SOUZA & REPOLÊS, 2012). No entanto, vale ressaltar que essas divisões não são fixas, já que o fenômeno do circuito *relajado* passa por constantes mudanças, que podem seguir para direções imprevisíveis.

Capítulo 3

Pensalo bien⁴⁹ – pedagogia, regras de conduta e códigos na interação *tanguera*



Figura 11: Turista francês caminha o “passo básico” do tango na vereda del tango em frente ao La Viruta.

Assim como os locais onde o tango é dançado foram mudando no decorrer dos mais de 100 anos do gênero, a própria dança não permaneceu cristalizada, tendo sido levada a diversas mudanças em diferentes aspectos. De María La Vasca até El Cachafaz, de Petróleo a María Nieves, muito mudou em termos coreográficos, pedagógicos e normativos no tango, não sem uma certa dose de tensão entre aqueles que defendiam um estilo tradicional nos momentos de mudança e aqueles que propunham o novo da época.

Diferentemente da maneira que escolhi proceder no capítulo anterior, neste não pretendo me focar tanto na descrição dos processos históricos de constituição e desconstituição de estilos de época, mas sim utilizá-los para iluminar a discussão sobre os aspectos atuais de uma das formas contemporâneas de tango-dança em Buenos Aires, isto é, aquele que se convencionou chamar *tango nuevo* – termo ao qual os atores no campo me levaram a questionar, ao menos como estilo de dança. Para isso, busco lançar mão não somente de reflexões acerca dos aspectos coreográficos deste “estilo”, mas também debater o regime de conhecimento⁵⁰ entre os alunos e docentes de tango atualmente, discutindo os pontos de encontro e de afastamento dos modos atuais de

⁴⁹ Tango de Juan José Visciglio, com letra de Luis Alberto López, composto em 1938.

⁵⁰ Por regime de conhecimento, entendo a forma como os conhecimentos desta dança, tanto cinéticos como comportamentais, são valorados, controlados, ensinados, aprendidos e transformados pelo coletivo de atores que os detêm, de acordo com o emprego de Carneiro da Cunha (2009).

ensino-aprendizagem em relação àqueles que tiveram vigência no passado. Neste assunto em específico, tomo a liberdade de discordar tanto de muitos docentes quanto de muitos dos alunos, pois objetivo também questionar a ideia de que a sistematização dos movimentos do tango é um processo que se inicia a partir da entrada de novos atores na cena *tanguera* a partir da redemocratização, como implica a opinião da bailarina Milena Plebs que, em entrevista a Bolasell (2011, p. 189), afirma que:

Hay que insistir en el aspecto personal del baile, de lo contrario existe un riesgo de mecanización o robotización, en detrimento de la originalidad y la improvisación que son la esencia misma del tango. Actualmente, el aspecto positivo es que hay muchos jóvenes que bailan tango y le aportan su personalidad.

Cuando empecé a bailar en 1985 con Zotto, el 90% de los bailarines eran categoría senior. Diez años más tarde, la tendencia se invirtió en favor de los jóvenes y, a partir de ese momento, se inició el proceso de decodificación del tango para analizar los movimientos y la técnica.

Através de Pujol (2011) e outros autores, viso argumentar que esse processo se iniciou bem antes, pelo menos desde a chegada do tango na Europa na década de 1910, tendo sido alterado em sua dinâmica por uma mudança no regime de conhecimento desta dança, que só veio a mudar novamente a partir daquilo que Carozzi (2012) chama de *revolución didáctica*⁵¹, ocorrida com a volta da democracia, em 1983. E é a partir dessa proposição, atrelada ao contexto contemporâneo, que discuto como os *códigos* e diversos fatores, entre eles essas mudanças de regime de conhecimento, desdobraram-se numa paulatina reconfiguração da normatividade dentro dos contextos do tango-dança – reconfiguração esta entendida pelos atores nas *milongas* do circuito de Palermo atualmente como *descontracturación* ou inexistência de *códigos*.

⁵¹ “El surgimiento y multiplicación de las clases colectivas, que contaron en su origen con el apoyo del gobierno de la ciudad, y la posterior transformación en los métodos de enseñanza originaron una ‘revolución didáctica’”. (CAROZZI, 2012, p. 46)

3.1 Que sepa abrir la puerta⁵²

Para los milongueros de antes, todo es diferente: esas figuras, esa manera de caminar, esa relación con la compañera de baile. “Son unos payasos”, afirman con desprecio los hombres que encumbraron al Tarila, al Mixto, al mismo Méndez.

Sérgio Pujol, *Historia del Baile*, p. 174

Ainda que soe atual, a epígrafe acima se refere à reação dos dançarinos de tango da geração anterior aos anos 1940, que repudiavam o estilo dos novos dançarinos vindos de bairros como Montecastro e Villa Devoto. Estes, por sua vez, argumentavam que o estilo de Cachafaz de dançar já era coisa do passado, por não ser estético e não estar de acordo com as novidades musicais introduzidas pelas *orquestas* da época (PUJOL, 2011, p. 174). E, curiosamente (ou não), da mesma forma como os *milongueros* de hoje (cujo estilo sofreu repúdio na década de 1940) condenam as figuras, a maneira de caminhar e a relação com o conduzido das novas gerações *tangueras* que não se afiliam ao *tango milonguero*, alguns novos dançarinos afirmam que o estilo *milonguero* não é estético e é coisa do passado, por não levar em conta as mudanças pelas quais a sociedade argentina passou desde então.

Disputas de legitimidade à parte, o que me chama a atenção nesses discursos, que se repetiram (e se repetem) desde o princípio do tango é que nota-se, através de sua repetição por diferentes gerações, como a criatividade coreográfica é um elemento sempre presente – e sempre criador de discórdia – dentro desta dança. Embutida na ideia da improvisação, diacrítico central no tango, a criatividade coreográfica é descrita desde seu começo:

Como sostiene Inés Cuello, el tango de comienzos de siglo es una danza dificultosa, que demanda cuerpo flexible y piernas prodigiosas. Quien la baila es un inventor de figuras, de movimientos no conocidos. El que habla, pierde. Para el tango se

⁵² Tango composto por Tomás Gubitsch, em 2012.

necesita concentración, “para no perder el compás”. (PUJOL, 2011, p. 26)

Pela escassez de fontes que descrevam em detalhes o tango dançado antes dos anos 1940, não vou me ater às minúcias das discussões daqueles tempos sobre as mudanças comportamentais e coreográficas que ocorreram na época. No entanto, vou voltar o foco aqui para o que ocorreu a partir da década de 1940, chamada de idade de ouro do tango, em diálogo com as observações de campo que realizei. Começo por propor que um importante ponto de inflexão nas diferenças estilísticas observadas durante a idade de ouro e após a volta da democracia, em 1983, foi a mudança no regime de conhecimento do tango-dança que se operou a partir da chamada “volta” do tango. No entanto, acredito ser importante assinalar que a intenção desta comparação não é afirmar que um regime é melhor que o outro, nem que se trata de uma evolução, no sentido desta palavra em que se assume que algo parte de uma condição inferior para uma mais desenvolvida. A comparação que proponho serve como ponto de reflexão a respeito do contexto do tango em cada momento, e somente isso.

O primeiro aspecto que gostaria de tratar aqui é da forma através da qual os conhecimentos do tango-dança eram ensinados e aprendidos então e como são hoje. Para isso, me inspiro nas observações de Fredrik Barth (1990) a respeito dos regimes de conhecimento no sudeste asiático – em Bali, especificamente – e no interior da Papua Nova Guiné. Nos casos apresentados, Barth, estabelecendo tipos ideais, coloca em tela as diferenças entre os regimes de conhecimento de comunidades em que estão presentes ou iniciadores (como as analisadas na Papua Nova Guiné), ou gurus (como entre os muçulmanos e budistas de Bali, da Índia e do Butão), sendo cada um destes responsáveis pelo processo de ensino-aprendizagem nestas comunidades e articuladores de diferentes maneiras de ensinar. Essas diferenças no ensino-aprendizagem, no argumento de Barth (idem), têm como consequência o estabelecimento de regimes de conhecimento distintos entre estas comunidades. Da mesma maneira, o regime de conhecimento das comunidades de dançarinos criadas na forma de ensino-aprendizagem da época em que os *milongueros* aprenderam a dançar é diferente do regime atual⁵³.

⁵³ Poderia até dizer que os *milongueros* aprenderam a dança sob um regime de iniciadores, enquanto os dançarinos atuais aprendem através de gurus, mas evitarei essa associação

Conforme se pode observar nos depoimentos de muitos dos entrevistados por Monica Paz⁵⁴, é comum a menção de que o processo de ensino-aprendizagem do tango por esses dançarinos se desse através de uma espécie de apadrinhamento. Nesse esquema, que teve vigência principalmente entre a década de 1940 e 1950, os jovens do sexo masculino que queriam aprender buscavam amigos ou primos e irmãos mais velhos que já sabiam dançar, e sob a tutela destes, iam aprendendo a copiar e observar os passos que faziam. Ao mesmo tempo, aqueles que ainda estavam aprendendo não podiam executar o papel de condutor, portanto estando obrigados a participar das *prácticas* no papel de conduzido, sendo que só poderiam passar a conduzir quando conseguissem alguém disposto a ser conduzido, ou seja, quando conseguissem um aprendiz. Mas isso não é tudo. Como menciona Carozzi (2012, p. 34),

[O processo de ensino-aprendizagem] también requería una aceptación de la autoridad de los mayores como bailarines y maestros: los más experimentados elegían a los contados discípulos a quienes querían transmitir su baile y los últimos se consideraban privilegiados por esta elección y aceptaban sus métodos. Para cada aprendiz, la oferta de maestros potenciales era, por otra parte, restringida lo que favorecía esta aceptación.

Além disso, é notável o valor imputado à observação dos casais dançando nas *milongas*, ao ponto de muitos dizerem que aprenderam a dançar somente “*mirando*”. Tanto esta prática quanto este discurso permanecem em voga até hoje entre os atuais aprendizes do *tango milonguero*, mesmo que na verdade tenham aprendido a dançar indo a aulas e oficinas, o que de maneira alguma descarta a importância do olhar – o que se destaca aqui é a elisão do aprendizado, seja por orientação, imitação ou observação, nas aulas (CAROZZI, 2005b). Por sua vez, as mulheres que queriam aprender a dançar o tango, ao menos no discurso

direta pela conotação que os termos carregam fora de seus contextos específicos – especialmente a palavra “guru”.

⁵⁴ Disponíveis em http://www.mptango.com/interv_milong.html .

dos *milongueros*, não chegavam a aprender o papel de condutor. Portanto, teriam aprendido o papel de conduzido, sendo que este era ensinado sempre por irmãos ou primos que já sabiam ou estavam aprendendo a dançar (CAROZZI, 2012).

Portanto, o que se pode destacar destes pontos é a maneira como o conhecimento era transmitido e controlado em várias vias: na via iniciática, era necessário haver algum laço de parentesco ou afinidade com alguém que já soubesse dançar, além da necessidade do possível iniciador selecionar a quem ensinar; do ponto de vista didático, o ensino não era abstraído em nenhum momento, mas sim performado, isto é, aprendia-se sempre em ação, com o aprendiz sendo afetado pela performance do iniciador, já que deveria inicialmente assumir o papel de conduzido, assim como saber observar; e, por fim, seria em tese vedado o acesso das mulheres aos conhecimentos do papel de condutor, que como argumenta Carozzi (2012; 2009), terminava por construir entre os homens a associação entre ignorância e papel de conduzido, já que quando eram aprendizes, somente podiam performar esse papel. Esses pontos fazem eco à descrição do *métier* do iniciador entre os Ok do interior da Nova Guiné, no sentido de que

The initiator must command this body of knowledge, and know which items belong in the particular step of the initiation he is performing. But his task is to put this knowledge to use and affect the novices by its force, not simply to explicate the knowledge to them. [...] More than merely transmitting knowledge to novices, he should be able to stage-manage a spellbinding performance. If the meanings of the symbols do not come across to the novices, it is enough that they remain enigmatic, so the sense of important secrets is reinforced. What is required of him is to produce an exemplar of sacred performance, with as much nerve and power to evoke as possible. The novices are supposed to be transformed by the rite itself, not by what has been transmitted to them of the knowledge it contains. (BARTH, 1990, p. 643)

O tema dos saberes secretos, e mais, da forma como os saberes secretos são geridos pelos *milongueros* é assunto comentado por Carozzi

(2005b). No caso, ela argumenta que, nos dias atuais, os velhos *milongueros* se beneficiam de fatores – entre eles o segredo de seus saberes – para serem considerados os parceiros preferidos das damas que frequentam o circuito de *milongas ortodoxas* em Buenos Aires (cf. p. 34-36 deste trabalho). Portanto, a partir destas informações, associadas ao tema das rivalidades entre bairros (que será comentada um pouco mais adiante), com seus *caciques*⁵⁵ de *milongas*, é de se supor que ao não revelar estes segredos e saberes, o status de um *milonguero* tenderia a ser elevado dentro de sua comunidade de dança, permitindo que tivesse acesso às damas preferenciais por seu prestígio. Isto é, através da retenção e da exclusividade, os saberes se tornavam ainda mais valorizados e aumentavam a posição de seu possuidor dentro da cadeia hierárquica da comunidade de dançarinos a que pertence.

A partir da volta da democracia, como já frisou Carozzi (2012), ocorreu um deslocamento da posição do conhecimento secreto mais valorizado. Se antes o grande segredo era saber dançar, hoje o saber secreto está em possuir o conhecimento de como ensinar a dançar. No *tango milonguero*, como aponta a autora mencionada (CAROZZI, 2005b), esse saber pedagógico ainda divide espaço, de forma relativamente pacífica, com o extremo valor dado ao segredo dos conhecimentos de dança dos velhos *milongueros*, que por sua extensa “quilometragem” de *milonga*, são inalcançáveis para os dançarinos mais jovens, que iniciaram seu aprendizado *tanguero* a partir dos anos 1980.

Nos tangos dançados nas *prácticas* e *milongas* do circuito *relajado* de Buenos Aires, o argumento de deslocamento do saber valorizado de Carozzi, especialmente nas *prácticas*, é facilmente observado pela ampla oferta de aulas de tango, milonga e *tango vals*⁵⁶ presentes em todos os salões, em praticamente todos os dias da semana, em todos os níveis. Neste momento, a questão do acesso ao aprendizado da dança não ocorre mais dentro daqueles aspectos delineados mais acima a respeito do ensino-aprendizagem na idade de ouro do tango. Hoje, basta que o dançarino em potencial tenha tempo e um pouco de dinheiro para que possa começar a tomar aulas – que costumam preceder a realização de

⁵⁵ *Cacique* era aquele dançarino que se destacava entre todos os demais nas *milongas* de bairro, tendo a preferência na escolha das parceiras e, muitas vezes, ocupando o papel de líder em grupos de jovens dançarinos nos bairros – as *barras*.

⁵⁶ O *tango vals* é um gênero musical de fusão entre o tango e a valsa, em compasso $\frac{3}{4}$.

milongas ou *prácticas* – em quaisquer destes lugares. Além disso, tendo pago a aula, o aprendiz tem o direito de ficar no baile subsequente.

Outra situação etnográfica que me indicou esse deslocamento foi quando comecei a realizar as fotografias de campo para o ensaio que havia planejado a respeito da dinâmica das aulas no circuito *relajado* (cf. Apêndice 1 deste trabalho). Mesmo que alguns professores não tenham se oposto especificamente à tomada de fotografias, por mais de uma vez tive problemas em conseguir realizar estes registros durante as aulas, por razões diferentes. Em La Catedral, um dos professores se opunha terminantemente a que eu fotografasse sua aula, mesmo que eu já tivesse obtido a autorização dos responsáveis pela casa e que tivesse deixado claro que não usaria o flash, para não incomodar os alunos. Ainda assim, seu veredito foi “*dos fotos y nada más*”. Só depois que Raysa se prontificou a participar da aula, o que fez com que ninguém ficasse sem par, é que o professor se aproximou de mim e disse, com um sorriso amarelo, “*tres fotos*”. Em outra ocasião, durante uma aula no Salón Canning, fui falar com o casal de professores sobre tirar fotos durante a aula e os dois, muito simpáticos, disseram que eu podia tirar quantas quisesse, mas que não poderia fazer filmagens. Como não era o que pretendia fazer (além de minha câmera não ser capaz de gravar vídeos), dei-me por satisfeito e comecei a fotografar. Num certo momento, enquanto os professores demonstravam um detalhe da sequência que estavam ensinando e comentavam sobre ele, uma pessoa se aproximou da pista com uma câmera de vídeo portátil, no que imediatamente o professor interrompeu a explicação e, com gestos, indicou que esse tipo de registro não podia ser realizado. Em todas as outras situações em que vi algum aluno filmando, foram sempre durante as apresentações de dança dos professores ou filmando as aulas à distância, na surdina. Ainda que alguns professores não se oponham à filmagem de suas aulas, tais situações me parecem como uma espécie de tentativa de evitar que os detalhes da pedagogia aplicados aos contextos das aulas sejam difundidos livremente, especialmente em nossos tempos, em que facilmente se pode subir essas gravações para websites como o Youtube ou o Vimeo.

Voltando ao tema do ensino da dança, não há aspecto iniciático nesse regime de conhecimento, bastando que quem deseje começar a dançar tenha vontade de procurar um dos incontáveis docentes de tango em Buenos Aires e disponha de tempo e algum dinheiro. Essa situação gera uma grande disputa por alunos, que pode se dar por meio de anúncios

das aulas na internet, nas revistas que circulam nos eventos de dança e/ou por outros meios de promoção.

No primeiro dia em que fui a campo, ainda em 2013, com o pé direito machucado e portanto impossibilitado de dançar, dividi uma mesa em La Viruta com um dançarino, com o qual pude conversar longamente a respeito de várias coisas não só daquela *milonga*, mas de todo o circuito da cidade. Naquela ocasião, ao fim de me contar sobre as formas de convite para a dança, os lugares onde era complicado dançar e onde era mais tranquilo, e de comentar longamente sobre os grupos de dançarinos oriundos de escolas que não se desgrudavam nem nas *milongas*, este dançarino me indicou um professor, dizendo que já fazia aula com ele havia alguns anos e que o docente em questão poderia me ensinar rapidamente a dançar muito bem, por um preço módico. Essa não seria a única ocasião em que receberia esse tipo de indicação no decorrer das minhas idas às *milongas* em Buenos Aires:

Quando eu chegava para sentar à mesa e comer, fui interpelado por um dos alunos de Paola [Tacchetti], que se chamava Hector e que por acaso estava conversando com Raysa antes. Ele me disse, de forma bastante enfática, o quão boa professora ela era. Me disse também que ela tinha ficado em segundo lugar na categoria *tango salón* no Mundial de Tango de 2013 (na verdade, ficou em sétimo). Dissemos que talvez tomaríamos aulas particulares com ela e, assim, Hector se foi, mesmo que tenhamos oferecido um pedaço de pizza para ele (caderno de campo, p. 55).

E ainda, em outra ocasião:

Um senhor se aproximou de nossa mesa antes que as aulas de tango começassem e se desfez em elogios a Horacio [Godoy], sócio do La Viruta, *milonguero*, bailarino profissional e professor. Disse que ele já havia sido eleito um dos dez melhores professores de tango do mundo e sugeriu fortemente que tomássemos aulas com ele. Ainda tenho que entender o que faz essas pessoas, como este senhor e Hector, se aproximarem de nós para

fazer propaganda de tal professor ou professora (caderno de campo, p. 127).

A realidade é que ainda não entendi qual era o fundo dessas ofertas de professores por parte destes atores. Possivelmente, eram aprendizes destes professores, no sentido de que estavam sendo treinados para um dia eles mesmos se tornarem docentes. Aquele primeiro dançarino que me ofereceu aulas com um professor me disse, quando perguntei se ele dava aulas, que de fato lecionava para uma turma de alunos iniciantes. Além disso, não é inédita a menção a professores buscando alunos, em especial estrangeiros, nessas *milongas*. Outra possibilidade é que se tratavam somente de entusiastas da qualidade de ensino destes docentes, ou até pessoas contratadas para fazer esse tipo de promoção, já que pelo menos um deles não possuía ainda nível para dar aulas. No entanto, essas situações sugerem que no regime de conhecimento atual do tango em Buenos Aires, o saber da dança destes docentes se torna mais valioso quanto mais ele for transmitido e quanto mais pessoas estiverem dispostas a falar bem desses professores, através de um processo de ganho de notoriedade que poderia aumentar seu prestígio dentro do circuito. Antes da volta da democracia, o prestígio dentro das comunidades *tangueras* era construído sobretudo a partir da qualidade de dançarino do indivíduo.

Além da óbvia vantagem financeira em dar aulas, o próprio exercício da docência e a tomada de aprendizes potencializa o valor do conhecimento que os docentes possuem a respeito do tango-dança. Um exemplo desta potencialização é a formação de “linhagens”, como a de Rodolfo Dinzel, que teve dentre seus aprendizes Gustavo Naveira (MERRITT, 2012), o principal promotor do *tango nuevo* e que por si mesmo formou uma “linhagem” de aprendizes. Existem outras vias de valorização do conhecimento destes atores, como a participação em eventos de dança de grande porte, como o Campeonato Mundial de Tango, como se pode observar acima na fala de um dos participantes da *milonga*. Esta participação pode ser através da participação direta, como competidor em alguma das duas categorias do certame (*tango pista* e *tango escenario*) ou como jurado. No fim, essas participações constroem um prestígio que é transmitido na própria promoção de seu trabalho como docente, validando ainda mais a qualidade do saber que é capaz de transmitir. Além disso, muitos professores de maior prestígio viajam para o exterior para dar aulas, e trazem consigo novos conhecimentos e uma

carga aumentada de prestígio que podem novamente ser revertidos para seu benefício na busca por novos alunos.



Figura 12: No Salón Canning, alunos observam a explicação teórica do professor (centro) a respeito de trecho da sequência que tentavam executar. Esse tipo de explicação faz parte do conhecimento pedagógico atual no tango, que é extremamente valorizado.

Ao mesmo tempo, nos dias atuais, não se dá mais tanto valor à observação como ferramenta de aprendizado, apesar deste discurso ainda ter alguma permanência em alguns círculos, como mencionado. Diante da inescapável necessidade de prática nos contextos de baile, onde nem sempre é possível – nem desejável – dançar sem parar, muitas vezes a observação da dança dos outros é inevitável. Em uma aula em La Viruta, em resposta a um comportamento insistente dos alunos (inclusive de Raysa e de mim), a professora fez a seguinte menção à observação:

A primeira parte da sequência foi simples para boa parte dos alunos, mas ainda foi necessária a correção da amplitude do abraço de muitos casais. Neste momento, Paola, se referindo aos casais que mantinham o abraço bem fechado, disse que estava bem praticar nas milongas, que é assim que se forma e se pega as manhas de milongueros, mas que a aula devia ser uma referência de boa forma de baile. E então, pediu que abrísemos os abraços e assumíssemos uma posição frente-a-frente, formando um quadrado com os ombros. Se seguiu então explicações que glosavam sobre a dissociação, que seria o desemparelhamento dos troncos alinhados na condução de um movimento (caderno de campo, p. 78).

Portanto, essa situação indica algo que se pode observar nas aulas por outras vias: elas se tornaram o principal meio, ao menos no circuito *relajado*, do ensino-aprendizagem motriz e, até um certo ponto, comportamental do tango-dança. O conhecimento dos professores, sistematizado e pensado de forma a acelerar o aprendizado, é reconhecido por muitos dos frequentadores deste circuito, já que quando falam de suas trajetórias no tango costumam mencionar a quanto tempo dançam e tomam aulas. Essa sistematização em si também marca uma diferença no regime de conhecimento de hoje e de então. Ao comentar a forma de ensino-aprendizagem do saber do tango anteriormente ao retorno da democracia, Morel (2011, p. 107-108) afirma:

Teniendo en cuenta este marco de transmisión preponderantemente *amateur*, intuitivo y autodidacta, la incorporación de las habilidades dancísticas respondía más a una interacción

práctica y experimental, en la que era poco usual el uso de leguajes técnicos y codificados para el logro del baile de pista.

Ainda que esta forma de ensino tenha persistido (e talvez persista) em alguns clubes de bairro e no seio de algumas famílias de dançarinos, foi a partir do que Carozzi (2012) chamou de *revolución didáctica* que, ao ganhar força e associando-se a outros fenômenos, estabeleceu-se o regime de conhecimento atual do tango-dança. Essa revolução trouxe para o ensino-aprendizagem desta dança uma linguagem conceitual emprestada de outras disciplinas corporais, sejam elas teatrais ou coreográficas, que permitiram que se fale sobre os movimentos do tango sem o imperativo da ostensão. Estes empréstimos permitiram tanto a criação de pedagogias voltadas para estilos específicos, como foi o caso do *tango milonguero* com Susana Miller e Ana Schapira (CAROZZI, 2012), como de outros sistemas que podem ser aplicados a diversos estilos, como o que se encontra em Dinzel (2011).

A formação desta linguagem conceitual para a transmissão do tango, aliada ao interesse internacional criado pelo sucesso do espetáculo *Tango Argentino*, pode ter sido um dos fatores mais importantes para que fosse possível a atual internacionalização do ensino-aprendizagem do tango que, de acordo com Merritt (2012), vem ocorrendo desde a década de 1980. Refiro-me a isso porque esta não é a primeira vez que o tango se espalha pelo mundo: na ocasião da ida do tango à Europa no princípio do século XX, houve um influxo de professores tanto da Argentina quanto do Uruguai no Velho Continente com a finalidade de ensinar a dança. Da mesma maneira, quando na década de 1930 o tango chegou ao Japão, também houve a formação de uma pedagogia, porém dessa vez sendo utilizada principalmente por nipônicos no ensino-aprendizagem (SAVIGLIANO, 1995).

Por isso é que questiono o discurso da sistematização ou decodificação recente do tango: tanto Savigliano (1995) quanto Pujol (2011) descrevem processos de adequação do tango aos valores de diferentes sociedades, tanto no caso dos tangos docilizados na Europa e no Japão, como numa adequação ocorrida nas capitais do Rio da Prata, na ocasião da volta do tango à seu berço, para ser finalmente abraçado pelas classes acomodadas. Se entendermos esses processos da forma como o articula principalmente Savigliano (1995) – isto é, como análises, descartes, adaptações e inserções visando um controle do poder de

escandalizar que a dança do tango possuía então –, é impossível para mim não considerar esses processos como uma decodificação dentro dos termos que importavam naqueles contextos, visando uma sistematização satisfatória – ainda mais considerando que tais processos muitas vezes derivaram em pedagogias específicas, como por exemplo a do *shako dansu* e do tango *a lo Megata* no Japão, e dos Castle nos EUA, assim como a dos diversos professores que se dedicavam ao ensino do tango na própria Argentina (PUJOL, 2011). Enquanto Megata virou prócer do tango no Oriente, ganhando reconhecimento na Argentina por essa iniciativa, os professores de tango da própria Argentina da idade de ouro do gênero caíram no esquecimento, possivelmente pelo desprezo que era nutrido entre os *milongueros* por aqueles que recorriam às academias para aprender a dançar (CAROZZI, 2012, p. 35).

Por outro lado, nem sempre a decodificação de uma dança vai necessariamente resultar numa sistematização visando uma facilidade didática ou mesmo a docilização de certos aspectos envolvidos em sua execução. Mesmo com a ausência de uma linguagem conceitual abstrata para o tango-dança (mesmo porque não seria necessária, já que esse tango não seria transmitido de forma teórica), Merritt (2012) argumenta que o processo criativo dos *milongueros* desde a idade de ouro até os dias de hoje passa por um processo de decodificação. No caso, por decodificação, ela entende uma análise dos passos para conceber em que poderiam variar, quais seqüências resultariam mais elegantes, como colocar *adornos*⁵⁷ nos espaços livres entre os passos e quais as melhores opções para ligar os passos à música. Neste caso, a finalidade desta decodificação era a própria originalidade coreográfica. Isso sugere que mesmo que atualmente se entenda decodificação-sistematização como uma maneira didática de transmitir os rudimentos da dança, essa não é a única razão para adotar esse procedimento. Portanto, tanto a decodificação quanto a sistematização podem ser empregadas sob regimes de conhecimento diferentes, mas as razões práticas pelas quais foram e são utilizadas, em relação aos regimes de conhecimento em vigor, é o que diferencia esses empregos. A decodificação realizada hoje em dia tem como finalidade,

⁵⁷ *Adornos* são movimentos executados com os pés e as pernas nos breves momentos de um passo em que a perna livre (a que não sustenta o peso do dançarino) ficaria parada. Tanto condutores quanto conduzidos podem executar adornos. Apesar de embelezarem os movimentos, os professores costumam orientar no sentido de não executar *adornos* em excesso.

principalmente, entender os movimentos do tango dentro dessa linguagem pedagógica e socializá-los através disso, algo muito diferente da intenção dos *milongueros* de outrora.

Estendendo essa proposição, observo que a relação entre a criação coreográfica e os “direitos de propriedade” também são bastante diferentes nos períodos anterior e subsequente à volta da democracia. Em entrevista a María Susana Azzi (1991, p. 40), o *milonguero* Petróleo, um dos mais célebres criadores do tango na idade de ouro, afirma:

Yo inventé las cosas raras del tango. Es una sensación de realidad. Desprendí el sexo de la danza. Yo empecé en el 27 o 28 a bailar. Se inventó un movimiento que se llama el “sobrepaso”, ahí se transformó el tango. Es un agregado que la mujer hacía por delante. Después del treinta el sobrepaso modificó la danza.

Não duvido que Petróleo realmente tenha inventado o *sobrepaso*, um movimento hoje conhecido como *cruce*⁵⁸ (THOMPSON, 2006, p. 246), que de fato é um possível ponto de partida de muitos outros passos do tango – as *cosas raras* a que se refere o *milonguero*. No entanto, o que há de peculiar nessa afirmação é a declaração de autoria, a confissão pública do invento de um movimento do tango. Essa afirmação de Petróleo não é a única, já que a vários dos movimentos mais comuns do tango se outorga uma autoria, geralmente de *milongueros* (PUJOL, 2011, p. 174). Ao mesmo tempo, de acordo com o testemunho de Miguel Ángel Zotto a Azzi (1991, p. 53), “A veces entre los bailarines había mezquindades, celos, alguno se enojaba si le copiabas un paso”.

⁵⁸ O *cruce* é um passo no qual o conduzido cruza os pés. Na sua forma mais básica, após um passo do conduzido para trás com a perna direita, o condutor sinaliza através de um desequilíbrio, para que o conduzido passe o pé esquerdo pela frente do pé direito, de forma a que ambos os pés fiquem cruzados, isto é, o pé esquerdo à direita do pé direito, ambos juntos. Na sequência do passo básico do tango, é a posição de número 5. O movimento conhecido atualmente pelo nome de *sobrepaso* é executado pelo condutor: trata-se de uma rápida junção de pés em contratempo, com troca de peso, durante uma caminhada. É um dos movimentos básicos do *tango vals*, já que assim a caminhada se encaixaria dentro do compasso em $\frac{3}{4}$ que caracteriza esse ritmo.



Figura 13: Frequentadores do La Viruta observam a apresentação dos professores.

Os valores do regime de conhecimento vigente nesta época são coerentes com a valorização da autoria individual e a noção de propriedade inalienável presente nos exemplos acima. A criação coreográfica, ao ser avaliada positivamente pelos pares, tende não só a aumentar o prestígio do criador dentro da comunidade de dançarinos, como também a valorizar ainda mais o seu caráter secreto, já que sua execução não depende somente dos atos do criador, mas também do entendimento da condução por parte da dama no papel de conduzida, que por sua “ignorância sagrada” (CAROZZI, 2009), dirá que está somente se deixando levar. Entretanto, o grande risco a esse prestígio é a possibilidade de que algum outro dançarino decodifique e “copie” o passo, o que ao mesmo tempo que sugere a possibilidade de esse saber não ser tão secreto assim, diminui o valor da criação dentro do regime de conhecimento vigente nessa época, em que a personalidade coreográfica⁵⁹ era o valor supremo (CAROZZI, 2005b, p. 10-11). Este valor, ao mesmo

⁵⁹ Por personalidade coreográfica, entendo o artifício discursivo em que se transmite a ideia de uma construção consciente e deliberada de esquemas de improvisação e de tendências coreográficas que escapam ao aspecto inconsciente da personalidade.

tempo que motor de uma criatividade coreográfica no tango que muitos consideram sem precedentes (e para alguns sem procedentes), também impedia que um esquema não-iniciático de transmissão da dança ocorresse, ao menos no contexto do tango social. Este valor poderia bater de encontro com o estatuto da observação da dança dos outros no aprendizado do tango à época, mas a exigência da construção de personalidade coreográfica serviria como impedimento para que a cópia se tornasse um procedimento generalizado.

Tanto no circuito *relajado* quanto no circuito *ortodoxo* dos dias atuais, a cópia dos passos de outros dançarinos não é mais vista como um problema, sendo até encorajada de alguma maneira, já que como diz Carozzi (2005b, p. 17-18) a respeito de alguns frequentadores das *milongas ortodoxas*:

Los alumnos formados en esas clases miran a los antiguos milongueros cuando bailan para copiar sus pasos y procuran asistir a las mismas milongas que ellos. Estas milongas con la sola presencia de los más antiguos y famosos milongueros se aseguran la fama de tener “un buen nivel de baile”. En vista de ello, los organizadores de milongas los invitan asegurándoles el ingreso gratuito y una ubicación estratégica junto a la pista, seguros de que tanto los más jóvenes aspirantes a milongueros que buscan imitarlos – y, en el futuro, tal vez a ocupar su lugar – como las mujeres de todas las edades que aspiran a bailar con ellos estarán dispuestos a pagar su ingreso para seguirlos.

Dentro do circuito *relajado*, a cópia de passos é uma prática que não gera grandes conflitos. Além da observação nas *milongas e prácticas*, as eventuais apresentações de dança dos professores (Figura 13) e as aulas, em especial as de nível avançado, propõem esquemas cinéticos preferíveis entre os alunos e observadores. Isso, por outro lado, não quer dizer que a liberação da cópia necessariamente vá resultar numa falta de personalidade coreográfica ou que dancem todos da mesma maneira, como costumam afirmar muitos *milongueros*. Em todas as aulas de avançados que pude tomar e em algumas de nível intermediário, apesar de costumeiramente haver uma sequência de passos pré-determinada que os professores

ensinavam, em muitos pontos os docentes faziam algum tipo de proposta em que os alunos podiam intervir na sequência com elementos pessoais.

Um exemplo desse tipo de proposta ocorreu numa das aulas de nível intermediário ministradas na *práctica* El Motivo, em que os professores Luciana Valle e Sergio Arias ensinaram uma sequência de *sacada* seguida de *boleo adelante*⁶⁰ (Figura 14). Nesta ocasião, eles indicaram que dentro da sequência, havia pontos em que outros movimentos, diferentes dos ensinados na sequência, poderiam ser introduzidos, o que naquela aula ajudaria a evitar o automatismo dos conduzidos em realizar a elevação da perna no *boleo adelante*⁶¹, já que a condução de outro movimento, quando na sequência o *boleo* seria realizado, surpreenderia aqueles que já o estivessem executando de maneira automática, ao invés de estarem atentos à dinâmica da dança.

Segundo vários dos professores que tivemos, essas variações não são benéficas somente no âmbito da aula, mas também por abrir a possibilidade de que os alunos compreendam que existem espaços dentro das sequências que permitem o improviso, se focando nos elementos de cada passo, ao invés da estrutura geral da sequência, para assim aflorar a criatividade. De fato, há várias posições dentro da coreografia que eles ensinaram naquela aula em que é possível fugir totalmente da sequência de passos seguinte, ainda mais quando são entendidas em relação a outras sequências que os alunos já sabem, que muitas vezes compartilham posições em comum. Esse compartilhamento possibilita tanto que se

⁶⁰ A *sacada* é uma dinâmica em que o condutor dá um passo dentro da caminhada do conduzido, deslocando-o e ocupando este espaço. O *boleo* é um movimento da perna do conduzido, resultante de uma troca de peso súbita do condutor num ponto específico do passo chamado *ocho*. O *ocho* consiste em um movimento em que o condutor, ao girar o seu tronco e o do conduzido (que está com o peso sobre um das pernas), indicando para o conduzido que realize um pivô sobre seu eixo, de forma que sua perna livre percorra uma trajetória que traça um padrão similar ao número oito. Há três tipos de *ochos*: os *ochos adelante*, realizados com um passo em frente ao conduzido; os *ochos atrás*, em que os passos passam por trás do conduzido; e o *ocho milonguero*, que é um *ocho adelante* interrompido, seguido de um *cruce* do conduzido. Os *boleos adelante* e *atrás* se diferenciam por serem realizados como interrupções ou de um *ocho adelante* (no caso do *boleo adelante*) ou de um *ocho atrás* (no *boleo atrás*).

⁶¹ Uma das particularidades dos *boleos* é que fica facultado ao conduzido decidir com qual amplitude o movimento será realizado. Ele pode ser realizado baixo, com o pé próximo ao solo, ou alto, com o pé alcançando a altura das coxas. A variação alta não é recomendada em pistas cheias.

mude subitamente de seqüência quanto que duas ou mais seqüências se complementem, principalmente quando a posição final é igual à posição inicial, permitindo tanto o encadeamento de passos quanto uma repetição cíclica (Figuras 15, 16 e 17).

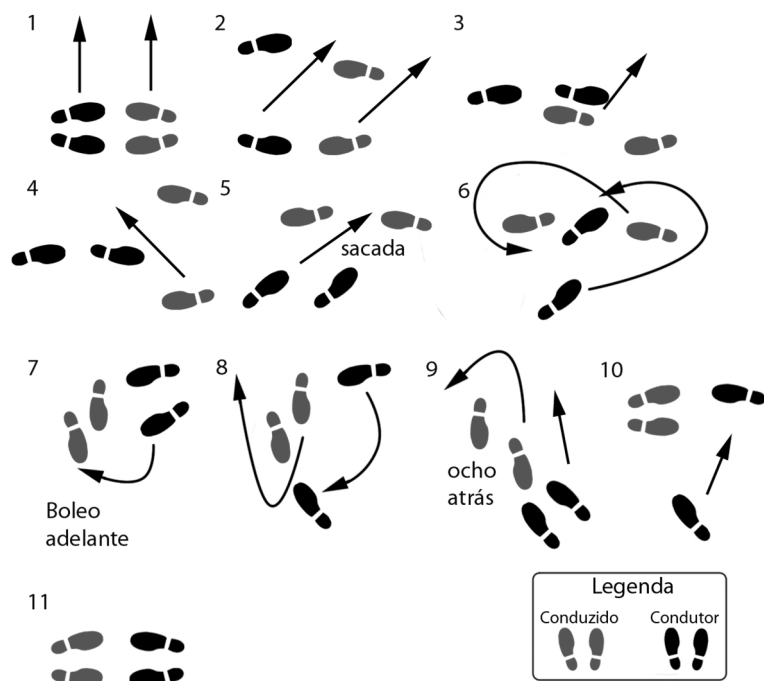


Figura 14: Seqüência de passos da aula de tango de nível intermediário ministrada em El Motivo no dia 29/01/2014. Os professores indicaram que a partir das posições 7 e 8 é possível inserir uma série de variações.

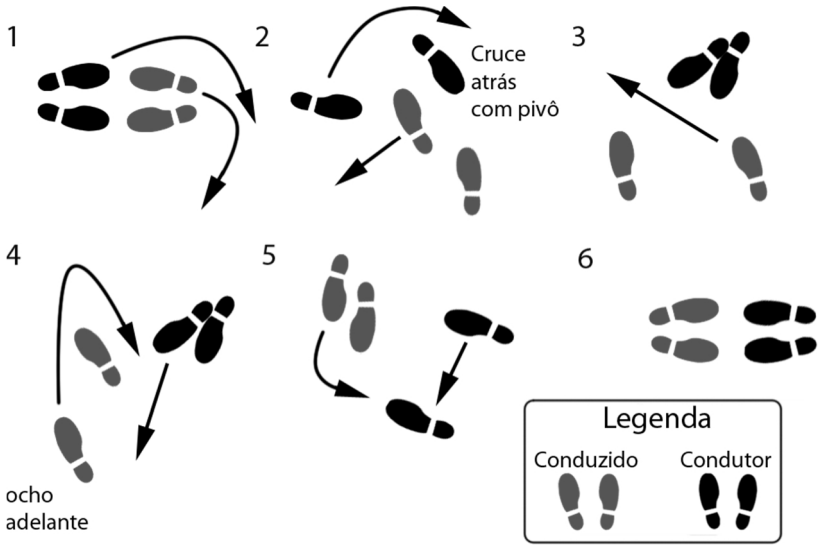


Figura 15: Sequência de passos da aula de milonga de nível intermediário ministrada em La Viruta.

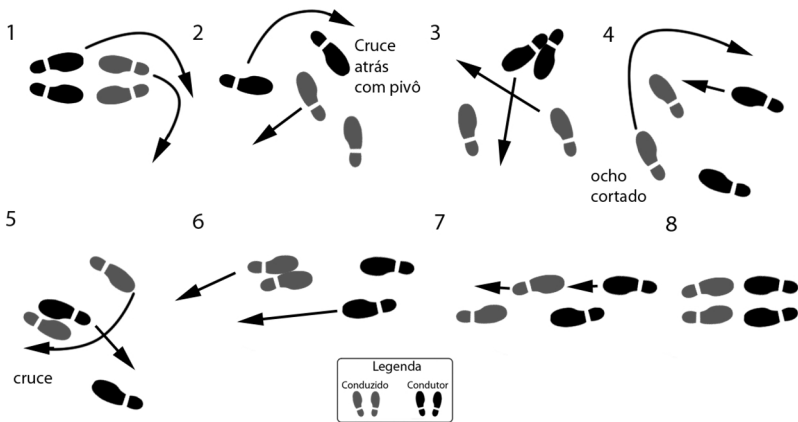


Figura 16: Variação 1 da sequência de passos da aula de milonga de nível intermediário ministrada em La Viruta, que introduz uma mudança na sequência a partir da posição 3.

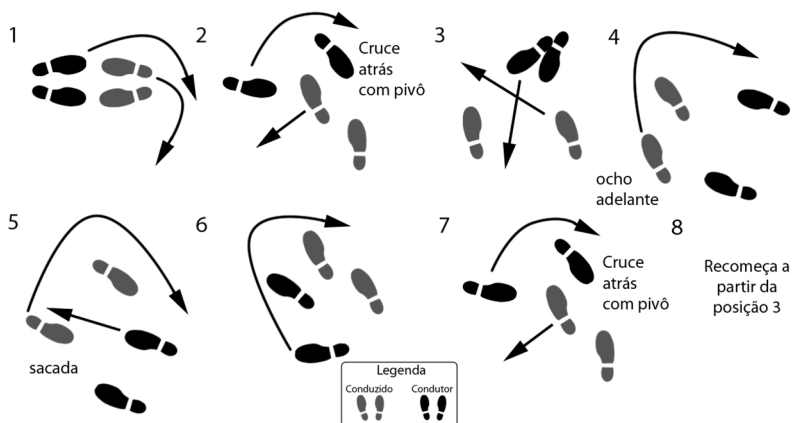


Figura 17: Variação 2 da sequência de passos da aula de milonga de nível intermediário ministrada em La Viruta, que introduz uma mudança na sequência a partir da posição 5 em relação à variação 1, permitindo que toda a sequência se torne cíclica.

Além dos professores muitas vezes fomentarem o improviso, nas aulas no circuito *relajado* é comum que as dificuldades de execução dos passos ou as indicações de onde colocar um passo diferente da sequência sejam discutidos pelas duas partes dançantes – condutor e conduzido. Como já indicava Rabossi (apud MOREL, 2012, p. 83), as aulas e oficinas, desde seus princípios nos anos 1980, se configuram como um lugar em que é legítimo cometer erros, e onde é possível praticar e corrigir os passos já aprendidos, além de agregar novos passos ao arcabouço de tango de um dançarino. Principalmente nas aulas em La Viruta, tanto eu quanto Raysa tivemos várias oportunidades de discutir as sequências e passos com nossos parceiros:

Antes da aula começar pra valer, os professores colocaram uma milonga para tocar e dancei com uma senhora argentina. Em certo momento, ao tentar parte de uma outra sequência [diferente da dada em aula], esta senhora soltou um “*ojo que eso yo no conozco*”. Depois, quando começamos a treinar a primeira sequência, dancei com uma finlandesa jovem, alta e de corpo delgado que era uma barbaridade de difícil de conduzir. Em dado momento, ela nos parou e perguntou o que era que

ela não estava entendendo da minha condução. Disse a ela que, para marcar o contratempo e a entrada no trocadilho, eu teria que acelerar meu movimento e dar uma leve abaixada no meu tronco, para que ela abaixasse seu pé mais rápido para que não se descompassasse na entrada do contratempo. Depois dessa, demos uma melhoradinha, que não foi das melhores, mas foi interessante dançar com ela (caderno de campo, p. 89).

Assim, é possível dizer que a construção desta motricidade no tango não é mais algo que reside somente no domínio do condutor, mas que ela se tornou um processo em que o papel do conduzido é fundamental para entender a melhor maneira de conduzir e até entender como pode ser a reação do conduzido à condução. Isto é, o entendimento das sequências e passos é muito mais algo que depende das duas partes na dança do que de um conhecimento esotérico da parte do condutor, o que também contribui para a desmistificação do próprio movimento do conduzido. Nas aulas em que participamos, em todas as *prácticas* e *milongas* em que fomos, em nenhum momento as reações dos conduzidos foram concebidas como algo natural, advindas somente da influência do condutor sobre o corpo do conduzido, algo que difere do processo pedagógico atual do *tango milonguero* descrito por Carozzi (2009). Ao contrário de um império da condução, os discursos dos professores a respeito dos passos seguia muito mais uma dinâmica em que o condutor sinaliza um movimento e o conduzido responde a essa sinalização. Ainda sobre a sequência de *sacada* com *boleo adelante* apresentada acima (Figura 14):

Sérgio, ao orientar sobre a realização do *boleo adelante*, nunca naturalizou a mecânica do movimento: ao conduzi-lo (ou melhor dizendo, marcá-lo), o condutor não pode esperar que o conduzido “se deixe levar”. Ao contrário disso, o “tranco” do passo circular do condutor [posição 7 da figura 14] é um sinal para uma reação do conduzido, mesmo que seu tronco seja espiralado na execução. Sem a reação do conduzido, na melhor das hipóteses, o *boleo* é executado baixo (caderno de campo, p. 68).

Desta maneira, o intercâmbio de informações – sejam elas motrizes, visuais ou faladas – dentro das aulas do circuito *relajado* permite que os conduzidos ao menos tenham uma ideia abstrata de como é a condução de um movimento que realizam. Com frequência, as professoras nestas aulas são capazes de conduzir os passos com bastante habilidade, em especial nas *prácticas*, onde os papéis de gênero não estão necessariamente atrelados aos papéis na dança.

Por outro lado, apesar das práticas de dança dentro dos locais onde foi realizado o trabalho de campo que informa este texto serem costumeiramente construídas como *tango nuevo* pelos atores presentes no circuito *ortodoxo* (CAROZZI, 2012), em nenhuma ocasião em todo o período de pesquisa em Buenos Aires ouvi essa expressão sendo utilizada, nem nas aulas, nem nos bailes. De fato, escutei e ainda escuto o termo *tango nuevo* ser utilizado justamente nos locais onde ele não é “dançado”. Diversas vezes, nas aulas de tango que tomei no Brasil, os professores mencionam o *tango nuevo* como um estilo distinto ao “tango tradicional”, deixando entrever que movimentos realizados com maior amplitude são os elementos que o caracterizam. No entanto, apesar de não se falar no *tango nuevo* no circuito *relajado*, ele está lá, mas não como estilo. De acordo com o que testemunho de Luciana Valle em Merritt (2012, p. 72), pode-se destacar que o *tango nuevo* não é um estilo, mas uma maneira de ensinar o improviso:

Before we used to speak by words; now we teach the alphabet and you do your own words. Before people used to dance by steps – this is a turn, this is an *ocho*... but if you wanted to do something inside the turn you couldn't because you only knew the whole pattern, like with a word... From the point of view of teaching, there's nothing like teaching the people to create their own steps. If you teach the structure of the dance, you give them the power. If you teach them a step, they always depend on you because they need you for a new step.

Este entendimento do *tango nuevo* já estaria presente desde a situação que o originou, já que os seus primeiros cultores teriam se baseado nas ideias pedagógicas dos Dinzel (DINZEL, 2011; DINZEL & DINZEL, 2011). Como menciona Merritt (2012), a própria pedagogia do sistema Dinzel partia de uma análise que considerava todos os passos do

tango como versões de três movimentos básicos, tanto do condutor quanto do conduzido: o passo adiante, o passo para trás e o passo ao lado. Em Dinzel e Dinzel (2011), fica ainda mais clara essa ideia: no decorrer das páginas, os passos que os Dinzel conseguiram conceber na ocasião da escrita do livro se desenrolam, do mais simples ao mais complexo, dentro dessa ideia de desconstrução das unidades básicas constitutivas da coreografia do tango. Ao fim, os autores agregam que não só é possível que se crie a partir do método, mas que esta ideia é encorajada. O que se observa nas aulas do circuito *relajado*, em especial nas aulas de níveis avançados, como mencionado, é justamente essa ideia de ensinar os alunos a se focarem no alfabeto do tango – seus elementos mais básicos – para assim nutrir a criatividade dos aprendizes.

Por isso, mais acima, coloquei o “dançado” do *tango nuevo* entre aspas: em lugar algum, nem nas próprias *prácticas* ou *milongas relajadas*, se dança de fato o *tango nuevo*, pois sendo ele um sistema de análise, portanto uma ideia abstrata aplicável ao ensino-aprendizagem/criação no tango, ele não se desprende hoje como um estilo por si só. Se antes a ideia do *tango nuevo* como estilo causou muita controvérsia (MERRITT, 2012), hoje essa polêmica não tem mais tanta força, porém a ideia não deixou de existir. Às vezes, durante as aulas, surgiam perguntas que questionavam de forma sutil a possibilidade de que o que era ensinado pelos professores fosse aplicado a mais de um estilo de tango:

Na primeira pausa, a professora disse que, mesmo que o abraço fosse próximo, era crucial que cada um dos bailarinos do casal estivesse em seu próprio eixo. Quando perguntada se seria possível fazer a sequência com o abraço fechado e o eixo compartilhado, ela disse que sim, mas desaconselhou por razões estéticas (caderno de campo, p. 151).

Através deste tipo de afirmação, foi possível observar que os professores não descartam a possibilidade destes elementos de inovação, costumeiramente colocados no domínio do *tango nuevo*, serem aplicados ao estilo *milonguero*, apesar de desaconselharem este uso por razões estéticas, por exemplo. Se considerarmos que o *tango nuevo* seria uma forma de criação coreográfica similar às de outros tempos, com a aparência de algo totalmente novo (MERRITT, 2012, p. 83), podemos

pensar que existe aí algo que remete à afirmação de Carneiro da Cunha (2009, p. 365), de que os conhecimentos tradicionais não são um *corpus* cristalizado de saberes de origem imemorial, mas sim conjuntos de procedimentos duradouros para produzir saberes. E ainda, que a possível existência do estilo *tango nuevo* estaria relacionada a isso, ao pensarmos que

[...]a subversão da cultura pode ser enganadora, e na prática o é na maioria das vezes. A maior parte dos itens culturais continuará parecendo igual àquilo que era. Fazer com que as coisas pareçam exatamente iguais àquilo que eram dá trabalho, já que a dinâmica cultural, se for deixada por sua própria conta, provavelmente fará com que as coisas pareçam diferentes. A mudança se manifesta de fato no esforço para permanecer igual. (idem, p. 372)

Portanto, a persistência da impressão de que o tango foi subvertido com a chegada do *tango nuevo* teria influenciado tanto a reação dos adeptos do *tango milonguero*, ao afirmarem que o suposto estilo dançado no circuito *relajado* não é tango, quanto a própria dúvida dos alunos nas aulas nas *milongas relajadas* sobre a aplicação do *tango nuevo* a diferentes estilos de tango.

Para finalizar, ainda gostaria de comentar uma outra transformação importante introduzida pela mudança de regime de conhecimento no tango. Hoje, dificilmente é possível verificar especificidades – tanto em relação aos estilos de tango quanto aos *códigos* – entre os diferentes bairros de Buenos Aires. Mesmo que seja bastante conhecido o estilo *Villa Urquiza* (MOREL, 2011), a variedade de tangos entre os bairros é muito menor do que se podia observar a partir da década de 1940, como se pode depreender do argumento de Pujol (2011, p. 177):

Un poco más clara es la diferenciación por barrios y zonas. Si los bailes con tango siempre han sido reductos de identidad local muy cerrados, en los 40 las discrepancias y los choques aumentan hasta fragmentar el mapa de la ciudad en guetos o parcelas tomadas por éste o aquel grupo. Hay tribus tangueras en Villa Pueyrredón, Mataderos, Villa

Urquiza, Villa Devoto, Floresta, Flores, Lanús, Avellaneda. La extranjería respecto del barrio se paga caro, si el bailarín se atreve a desconocer las leyes no escritas con las que se rigen todas las cofradías tangueras. Y en el plano de la danza propiamente dicha, los matices barriales son rápidamente reconocidos por los que transitan por la noche. “Cada barrio tenía su estilo, aunque hoy esto suene extraño”, revela Anzuete. “En Devoto hacíamos más ganchos que en otros barrios. Y los de Villa Urquiza o Pueyrredón eran expertos en los giros. En cambio en el sur – y yo llamo sur a Constitución, Barracas, Parque Patricios, Avellaneda, Quilmes y quizá también La Plata – se bailaba un estilo medio parecido al de la Guardia Vieja. Completamente diferente al del norte...”.

Num regime em que o ensino-aprendizagem do tango é algo reservado a poucas pessoas próximas daqueles que já dançavam, que costumavam ser pessoas do mesmo bairro, não é de surpreender que essas distinções entre os estilos dançados em cada bairro surjam. Além do próprio estilo dos iniciadores ser transmitido, também os lugares de prestígio dentro das *milongas* e as normas dos *códigos* dentro de cada uma delas variavam de acordo com os atores que as frequentavam, já que o ponto de ligação entre esses frequentadores era, sobretudo, as próprias relações de proximidade dentro do bairro. Se isso não tornava a *milonga* de um bairro absolutamente impermeável a dançarinos oriundos de outros lugares, ao menos exigia que quem quisesse visitar estes bailes fora de seus bairros tivesse que, de alguma forma, forjar um compromisso com aquele âmbito e se fazer conhecido entre aqueles que já são dali:

El que va a bailar en un club que no es el propio deberá aceptar que su técnica no puede ser superior a la del rey de la zona, el caudillo, la autoridad dancística del lugar. Son muchas las cosas que hay que saber. Que las mejores bailarinas son para los muchachos del barrio. Que no se puede salir a bailar antes de que lo hagan los huéspedes. Que después de bailar con una dama, hay que acompañarla hasta la silla, a la vista de todos. “Los caciques encabezaban grupos, como las barras de

fútbol”, rememora Francisco Santapá. “Casualmente, la noche que comencé a bailar en el club Atlanta se me ocurrió sacar a bailar a una mujer de la zona. A la salida me querían fajar otros bailarines. Pero esta mujer me defendió. Desde entonces fuimos amantes y pareja de baile durante cinco años”.

“Lo mejor era hacerse amigo del cacique del lugar”, aconseja retrospectivamente Juan Carlos Copes. “Así se conocía el ambiente, los códigos específicos de ese lugar. Conocer todo eso te podía llevar dos meses, aunque a veces, con suerte, se lograba en dos semanas. Yo, que a comienzos de los cincuenta salía a milongear todas las noches, iba de acá para allá, a donde hubiera buenos bailes, si bien mi lugar era Atlanta. Conocía bien las milongas de Mataderos, Puente Alsina... los locales del centro. También vi algunas escenas de violencia: cuando se enfrentaban dos caudillos, porque uno invadía la jurisdicción de otro. Terminaban a las trompadas, pero no en el lugar. Se iban a pelear a la calle. Nunca con revólveres ni cuchillos. Por lo menos no en mi época”. (PUJOL, 2011, p. 178)

Assim, como já mencionado a respeito deste regime de conhecimento, o papel do *cacique* como líder de um grupo de dançarinos disposto a hostilizar os forasteiros reforçava ainda mais a territorialidade dos tangos nos bairros. Se, como afirma Cecconi (2009), se estabeleceu a partir da década de 1940 uma dualidade entre o centro e os bairros, dentre os bairros se estabeleceram territorialidades ainda mais numerosas, o que ensejava um relativo isolamento dos saberes *tangueros* dentro das comunidades que os praticavam. Isso, ligado ao aspecto iniciático da transmissão do tango naquela época e a debilitação dos laços com a família estendida e os vizinhos a partir dos anos 50 e 60 (CAROZZI, 2012, p. 38), levou a uma situação em que a maioria dos jovens já não se interessava em aprender a dançar tango, o que por sua vez foi levando o tango-dança a uma situação de gradual minguagem, até o ponto de muitos decretarem sua morte. Portanto, da mesma forma como se dá o aprendizado das técnicas rituais Ok, descritas por Barth (1990), o regime de conhecimento do tango pré-1983 exigia uma participação comunitária

na manutenção desse saber, o que limitava a sua capacidade de ser levado até outros lugares – o tango não era móvel, cada estilo tendia a diminuir o possível alcance geográfico que a dança tinha.

Na atualidade, é difícil dizer com certeza em quais bairros serão encontrados determinados estilos de tango, ou mesmo determinados tipos de *milongas* – *relajadas* ou *ortodoxas*. Claro que é possível observar, de certa maneira, alguns locais onde há uma grande concentração de *milongas relajadas*. O sul do bairro de Palermo e cercanias, onde foi realizado o campo deste trabalho, é conhecido pelo seu grande número de *milongas* e *prácticas* que prescindem dos *códigos*, como as já mencionadas La Viruta, localizada em Palermo, El Motivo, na fronteira entre Palermo e Villa Crespo, e La Catedral, em Almagro, além do Café Vinilo, que também fica em Palermo, e muitas outras. Esse cenário é bastante mutante, com lugares de dança abrindo, fechando ou mudando de endereço com uma certa periodicidade, o que como muito bem indica Merritt (2012), obriga qualquer investigador do mundo do tango-dança na capital argentina a afirmar que seu registro é bastante circunscrito ao período em que realizou o trabalho de campo.

No entanto, pelo menos por agora, o que se nota é que não existe na prática uma correlação entre bairros e estilos, ainda mais quando leve-se em conta a grande circulação de dançarinos e docentes de tango por toda a cidade de Buenos Aires, frequentando diferentes bailes em diferentes bairros. Durante o campo, mais de uma vez eu e Raysa brincávamos que, mesmo que tentássemos “fugir” dos dançarinos que encontramos na noite anterior, por irmos para outro bairro, eles encontrariam ali. E de fato, essa brincadeira reflete a maneira como víamos a constituição de uma rede de *milongas relajadas* e *prácticas*, que em diferentes dias da semana atraíam quase sempre as mesmas pessoas para seus bailes, o que apesar de ser inesperado para nós, claramente não era uma novidade para estes dançarinos em trânsito. Muitas vezes, o mesmo se podia dizer dos professores:

Para nossa surpresa, estava lá [na Maldita Milonga] Sérgio, professor em El Motivo, que nos cumprimentou efusivamente e brincou com o fato de termos nos encontrado em bairros tão distantes (El Motivo fica no finzinho de Palermo e a Maldita Milonga em San Telmo) (caderno de campo, p. 70).

A circulação de professores muitas vezes não se restringe somente aos diferentes bairros da capital, mas também a lugares além desta cidade e mesmo da Argentina. Após a volta do campo, quando comecei a buscar nas redes sociais os parceiros de dança e, principalmente, os professores que tivemos, nos surpreendeu que alguns deles tinham como contatos pessoas que conhecemos da pequena cena *tanguera* daqui de Florianópolis. Esse tipo de circulação não é exclusivo do circuito *relajado*, já que também ocorre uma dinâmica muito fluida de dançarinos e professores no circuito *ortodoxo*, tanto dentro de Buenos Aires quanto fora (CAROZZI, 2005b). Esse fluxo de dançarinos e docentes, além de indicar a inexistência de uma territorialidade dos tangos atuais, também mostra que o presente regime de conhecimento, assim como o dos gurus que Barth descreve (1990), se reforça com estas circulações. Ao espalharem seus saberes *tangueros* por diferentes bairros de Buenos Aires e diferentes cidades da Argentina e do mundo, os dançarinos e docentes reforçam seu prestígio ao mesmo tempo que promovem este próprio regime de conhecimento por onde passam. A possibilidade de um indivíduo (ou um casal de professores) ter a possibilidade de reproduzir seus conhecimentos em diversos lugares, possibilitado pela chamada *revolución didáctica* (CAROZZI, 2012), torna o tango móvel, portátil, e ao mesmo tempo influenciável pelas ideias advindas de outros lugares.

Desta forma, através da comparação entre dois períodos diferentes da história do tango-dança em Buenos Aires, sugiro, nas linhas do que Barth (1990) defende, que o estabelecimento/declínio/novo estabelecimento desses regimes de conhecimento no tango pode ser fruto de consequências inesperadas das ações cotidianas dos atores nesses contextos em diferentes épocas. Na maioria dos casos, estes atores somente pretendiam ensinar, aprender, ganhar seu sustento, dançar, conviver e, sobretudo, desfrutar daquilo que a interação num baile de tango pode oferecer.

3.2 Derecho viejo⁶²

No uso la palabra “código” porque la considero demasiada leguleya, o sea, que el código es el código civil, el código procesal, el código penal, el código de la mafia. Nosotros, los que representamos de alguna manera el circuito del tango, no estamos tan avanzados en códigos. En realidad, lo nuestro son usos y costumbres de época.

Juan Topalian, em Paz (2014)

No circuito de *milongas relajadas* de Buenos Aires, raramente se fala dos *códigos de la milonga*, e muitas vezes, quando estes são invocados, isso ocorre de uma forma jocosa. “Hay *códigos*, pero son pocos”, viria a dizer um dos professores de La Viruta, em tom de brincadeira, antes da apresentação dos docentes num dia de *milonga*. Não é à toa que tal frase foi proferida neste evento, pois desde ao menos 2002,

Se había instituido que ésta [La Viruta] era ‘la milonga de la gente joven’; un lugar que según los adultos se bailaba muy mal y encima había mucha gente, por lo que era un caos. Además, se decía que allí estaban modificándose los códigos de interacción social; que los principiantes se atrevían a invitar a bailar a los experimentados o que la invitación era verbal y no a través de una discreta seña corporal. En definitiva, que el ritual del tango ya no era tal y el marco de encuentro intergeneracional del tango parecía asumir otros matices. (LISKA, 2013, p. 7)

⁶² Tango composto por Eduardo Arolas, por volta de 1913.

Aquela foi a única vez em todo meu trabalho de campo em que ouvi o termo *código*⁶³ ser utilizado num evento do circuito *relajado*. Sendo os *códigos*, de acordo com Liska (apud CAROZZI, 2011b, p. 229), “[...] las ‘reglas’ que constituyen el substrato de los movimientos y la actuación y aunque ya no funcionan de la misma manera, el término ‘código’ continúa siendo el umbral para hablar de la práctica”, considero que é possível afirmar que existem *códigos*⁶⁴ nos locais onde realizei a pesquisa, mas que ali não existem *códigos*. Portanto, daqui em diante, quando utilizo o termo *código*, em itálico, me refiro a um conceito nativo, uma chave de comunicação (BAUMAN, 1975) que dentro do contexto das *milongas ortodoxas* carrega um sentido diverso do seu uso em outros contextos, inclusive aquele dos bailes do circuito *relajado*.

Ao falar de *códigos*, os frequentadores dos ambientes *tangueros ortodoxos* estão se referindo a algo que pretendem que seja um fato social total (MAUSS, 2003), já que através dos *códigos*, é articulada a ideia de que essas normas organizam todos os âmbitos da interação entre os atores nas *milongas*. Quais seriam os *códigos* então? É difícil enumerá-los com precisão, pois são muitos e alguns pontos ainda causam polêmica. Além disso, os “artigos” dos *códigos* não estão registrados na forma escrita⁶⁵, tais quais aqueles dos “estatutos da gafieira” no samba (VEIGA, 2012), e não gozam de consenso geral, como se pode depreender a partir da fala de Osvaldo Natucci (PAZ, 2011a):

Bueno, esa propia milonga, su calidad de organización, si es exitosa, el propio ambiente lo

⁶³ Na língua espanhola o termo *código* possui diversas definições, sendo que “*conjunto de reglas o preceptos sobre cualquier materia*” (Dicionário de la Real Academia Espanhola, 6ª entrada) é o que mais se aproxima do uso corrente no âmbito das *milongas ortodoxas*.

⁶⁴ Na língua portuguesa, existe também a noção de código como preceitos e normas comportamentais e procedimentais, comumente utilizada em expressões como código de conduta, código de honra e etc.

⁶⁵ Apesar de não existir um cânone escrito delineando os *códigos*, existem algumas tentativas informais de registrá-los, como no site *Tango and Chaos in Buenos Aires* (<http://www.tangoandchaos.org/>), mantido por Rick McGarrey e Alejandra Todaro. No entanto, não existem informações a respeito do uso destes escritos pelos atores do circuito *ortodoxo* como fontes para argumentar ou reforçar os *códigos*, à maneira do uso de fontes documentais na prática das chamadas danças folclóricas argentinas, como descreve Hirose (2011).

repudia [o dançarino de espetáculo], lo repele. “No me choques”, “que haces?” El organizador le dice “que te pasa loco? Que quieres hacer?” O sea, el tango social, que es una masa – como es el baile social? Es satélites que giran en torno a un sol imaginario que está en el centro, en el sentido contrario a las agujas del reloj, en varios círculos concéntricos. Y eso es lo que ordena, eso es lo que va, por ahora, es lo que va ordenando. Y eso tiene que ver con los códigos, pero los códigos son muy variables. Para mí, el principal código de la milonga, o del baile social, es ese: el ordenamiento para la cordialidad con el tercero, para que todos bailen, para que todos bailen, en un espacio reducido, con la música, bien abrazados, y respetando al tercero. [grifo meu]

Essa variabilidade não é exclusiva da atualidade, pois como vimos a respeito das rivalidades entre as *milongas* de bairro entre as décadas de 1940 e 1960 (p. 96-97 deste trabalho), havia a necessidade de conhecer os *códigos* específicos de cada *milonga* para que um dançarino pudesse ir a bailes em bairros que não fossem o seu, ainda que certamente houvesse diversas normas dos *códigos* compartilhadas pela maioria das *milongas*. Da mesma maneira, como delinea Carozzi (2011b, p. 235-236), existem normas que são observadas na maioria das *milongas ortodoxas*⁶⁶:

1. Homens e mulheres sempre estão investidos dos papéis de condutor e conduzido, respectivamente;
2. Homens somente dividem uma mesa com outros homens, assim como mulheres só se sentam juntas, salvo no caso em que um casal queira fazer uma declaração pública de relacionamento afetivo, quando dividem uma mesa;
3. As mesas ocupadas por homens ficam de um lado da pista, enquanto as mesas ocupadas por mulheres ficam do outro;

⁶⁶ A numeração usada em cada item não reflete uma hierarquia de normas, sendo adotada aqui somente para melhor organizar os meus argumentos.

4. A distribuição dos assentos está organizada conforme a antiguidade e a frequência de participação numa mesma *milonga* ou em outras dentro do circuito *ortodoxo*;
5. As conversas à mesa são realizadas em volume muito baixo ou simplesmente não acontecem, para que não haja interferência no baile;
6. Há um código de vestimenta, no qual só se pode entrar no salão com roupas que são consideradas elegantes – no caso dos homens, terno e sapatos de couro, no caso das mulheres, vestido e sapatos de salto. Se destaca a proibição do uso de calças jeans e tênis;
7. Os homens detêm a exclusividade do convite à dança, que deve ser realizado mediante o uso do *cabeceo*⁶⁷.
8. Há um critério de *nível de baile* na escolha de parcerias, cuja avaliação estaria ligada à antiguidade do dançarino (CAROZZI, 2005b) e sua fama;
9. Os casais devem dançar por uma *tanda*⁶⁸ completa, que são exclusivamente de tango, milonga ou *tango vals*⁶⁹;
10. As *tandas* são divididas por *cortinas*, que são pedaços de canções de gêneros que não são o tango, a milonga ou o *tango vals*, com a finalidade de esvaziar a pista, já que ninguém pode dançar estes outros gêneros durante uma *milonga*;
11. As primeiras dezenas de segundos de cada tema de uma *tanda* são utilizadas para conversa entre os parceiros e

⁶⁷ O *cabeceo* é um procedimento de convite em que o homem busca, primeiramente, fixar seu olhar no da mulher que pretende convidar. Se a mulher quiser recusar o convite, não reciproca o olhar do homem. Caso a mulher fixe seu olhar no do homem, ele realizará um leve meneio com a cabeça, um discreto gesto com as mãos ou mesmo mussitará algo como “¿bailamos?”. Se a mulher desistir do convite, desprenderá seu olhar. Caso ainda queira dançar, responderá com um discreto aceno de cabeça. Os detalhes da execução do *cabeceo* são alguns dos pontos que geram grande debate entre os *milongueros*: por exemplo, após a aceitação do convite, existe um grupo de dançarinos que defende que o homem deve se levantar de sua cadeira e dirigir-se até a mulher, para então irem à pista dançar. Outro grupo defende que ambos devem se levantar e encontrar-se à beira da pista, para só então irem dançar.

⁶⁸ Uma *tanda* é um conjunto de quatro ou cinco temas, sempre do mesmo gênero.

para a identificação da canção que está tocando (Figura 18);

12. As canções das *tandas* são sempre gravações feitas por *orquestas típicas* da década de 1940, geralmente conhecidas pelos seus diretores, como Juan D'Arienzo, Osvaldo Fresedo, Ricardo Tanturi, Miguel Caló e etc;
13. Em geral, as *tandas* são compostas por gravações das mesmas *orquestas*. Por exemplo, uma *tanda* de *milongas* tocadas pela *orquestra típica* de Juan D'Arienzo, enquanto a seguinte seria composta de tangos executados pela *orquestra típica* de Carlos Di Sarli;
14. Os casais dançam circulando pela pista em sentido anti-horário;
15. Um casal não pode ultrapassar o casal que está dançando adiante;
16. É altamente desaconselhado que haja contato físico entre os casais, como batidas de pé, encontrões e etc;
17. A circulação dos casais deve ser constante, portanto, os casais devem evitar parar num lugar da pista para realizar sequências de passos por mais de três compassos musicais;
18. Os movimentos da dança devem ser realizados próximos ao solo e não devem ser muito amplos no plano horizontal;
19. Deve-se evitar movimentos que possam machucar outros casais;
20. Ao fim da *tanda*, o homem deve acompanhar a mulher até seu assento, e então retornar ao seu, em seguida podendo convidar outra mulher para dançar;
21. É aconselhável evitar dançar com a mesma parceria por mais de uma *tanda*, já que isso pode ser interpretado como interesse afetivo;
22. Ao fim da *milonga*, homens nunca saem acompanhados de mulheres, a não ser que se deseje fazer uma declaração pública de afeto.

A lista compilada por Carozzi (2011b) certamente não tem a intenção de esgotar os *códigos*, nem de discutir todas as nuances

envolvidas em cada um dos elementos que a compõem. Ela utiliza alguns itens dos *códigos* como ponto de partida para analisar como alguns destes preceitos se relacionam com o conceito de *livianidad* (leveza) na dança⁷⁰ e a maneira como os atores lançam mão de certas normas para encobrir relações afetivas com diferentes parcerias dentro das *milongas ortodoxas*. Portanto, ela também vislumbra as nuances de alguns desses *códigos*, sugerindo que a mera menção de um item é uma redução que não leva em conta as ações dos atores em relação a estas normas, ao mesmo tempo que ilustra a dificuldade (e talvez até a falta de necessidade) de se criar um cânone escrito dos *códigos*.

A forma de convite para a dança fornece ótimos exemplos de como os *códigos* se desdobram e se inter-relacionam na prática. Tomemos dois dos elementos elencados acima: aquele que exige o uso do *cabeceo* e o que dita que homens e mulheres devem se sentar em mesas separadas na *milonga*. Na situação ideal, quando os dois preceitos são respeitados, não existem desdobramentos adicionais, tudo ocorre como prescrito. No entanto, existem muitos casos que fogem aos *códigos*. Os casais que dividem mesas nas *milongas ortodoxas* é um deles. Via de regra, isso significa que a nenhum dos dois componentes do casal está disponível para dançar com outras parcerias⁷¹, fora o fato de ser considerado de mau-gosto *cabecear* mulheres acompanhadas. Porém, ainda assim existe a possibilidade da mulher do casal receber um convite para a dança. Nesta situação, o homem que deseja dançar com a mulher do casal deve se aproximar da mesa, cumprimentar ambos e pedir a autorização do homem do casal para tirar sua companheira para dançar. Se a resposta é sim e a mulher aceita o convite (feito sem *cabeceo*), os dois se dirigem à pista e tudo transcorre, idealmente, de acordo com os outros *códigos*. Se receber uma negativa, seja do homem, seja da mulher, o convidador volta a sua mesa. Vale notar que esse tipo de situação costuma ocorrer entre pessoas que já se conhecem, em especial se possuem algum laço de amizade. Assim, neste exemplo, é notável que a relação entre duas normas dos *códigos* enseja a ativação de outra norma que, por uma relação de

⁷⁰ A *livianidad* se refere à capacidade do conduzido de interpretar correta e rapidamente as indicações do condutor, exigindo pouco esforço por parte deste para que os passos sejam realizados harmoniosamente pelo casal.

⁷¹ Portanto, caso um casal deseje ir à *milonga* e dançar com outras parcerias, devem respeitar os *códigos* e se sentarem separados.

proximidade entre os atores envolvidos, transforma profundamente uma outra norma dos *códigos* – por sinal, aquela que é tida como uma das mais importantes pelos velhos *milongueros* (ver PAZ, 2011h).



Figura 18: No início de uma das canções de uma tanda, os casais vão aos poucos se abraçando, após a separação e conversa que são protocolares entre as músicas.

Apesar de haver todos estes detalhes, as normas dos *códigos* não estão imunes a intervenção de outras condições para serem respeitadas ou não, mesmo em contextos *ortodoxos*. Em Tango Nuevo, Carolyn Merritt (2012, p. 139) descreve um evento de dança numa *milonga ortodoxa* em que tais normas flutuam entre a *relajación* e a *ortodoxia*:

Color Tango, among the city's most renowned tango quintets, is playing. A follower who can hold her own, Nancy has also been leading for a couple of years. She is a new face in Buenos Aires. She entered the *milonga* with a male companion, and she sits beside him and dances with him: all signals that she is “with” that man and thus off-limits, unavailable. Popular to the point of being an icon, Ideal functions as both a sort of “tango museum” for tourists and a beloved site for serious *tangueros*

who appreciate the romance of the place and the live music offerings. Because it draws these different populations to the same events, Ideal is a place where traditional *milonga* codes are respected one moment and tossed aside the next. Twenty-year-olds struggle with the subtleties of the *cabeceo*, while retirees cockily cross the floor and walk straight up to a table to invite a woman to dance. After a couple of *tandas* with her husband and a lot of sitting, Nancy invites me to dance. A glance at the floor reveals a mix of average dancers young and old, and a fair number of tourists with little to no knowledge of the dance and even less knowledge of floorcraft, so I accept. We struggle through the first song, but midway through the second I begin to settle into her embrace. Closing my eyes, I'm still aware of the softer suggestion I generally feel from female leaders, and less concerned with my surroundings, when suddenly I feel someone invading our space. I open my eyes to find an elderly gentleman in a suit, tie, and fedora, closing in on us, walking right up to us. Smirking under his hat, he claps in our faces and mutters, “*Que bueno, que bueno, que bueno*” (How nice, how nice, how nice), his voice dripping with condescension and disgust.

Esse não é o único exemplo presente na literatura versando sobre essa *relajación*. Apesar dos *códigos* conterem a ideia de que as parcerias normativas seriam constituídas entre dançarinos do mesmo *nivel de baile*, existe entre as dançarinas o ideal de dançar com os *milongueros* mais experientes (CAROZZI, 2005b), ao mesmo que o estatuto da exclusividade do convite por parte do homem oportuniza que a seleção das dançarinas se plasme num processo de sedução, em que as dançarinas mais jovens são escolhidas, independentemente da compatibilidade de seus *niveles de baile* com os dos dançarinos, o que causa imenso desconforto e marginalização para as frequentadoras do circuito *ortodoxo* que não se enquadram nesta descrição (LISKA, 2013, p. 7), o que as leva, muitas vezes, a tentar recorrer a eventos do circuito *relajado* em busca de parcerias (CAROZZI, 2005b).

Portanto, é possível que a *relajación* de certas normas ocorra tanto de forma flutuante, contextual e superficial - não as subvertendo totalmente -, como no exemplo de Merritt, quanto com relativa estabilidade, independente de contexto e com um impacto profundo nas relações sociais - subvertendo a norma e contrariando os *códigos* de forma aparente -, como no exemplo acima. Isso reforça minha concepção de que os *códigos* são, muito mais do que uma série de normas, um modelo consciente (LÉVI-STRAUSS, 2008) a partir do qual são geradas teorias a respeito de vários assuntos importantes para estes atores, como por exemplo maneiras de lidar com a diferença, seja ela de gênero, de idade, de *nivel de baile*, de estilo de dança e até mesmo de sistemas de normas. Os *códigos* são bons para pensar, mas não se refletem de forma estável nas relações sociais. A ideia dos *códigos* como modelo, mesmo que não esteja articulada desta maneira, é mencionada por María Mercedes Liska (2013, p. 3):

Más allá de algunos rasgos de las prácticas que indefectiblemente habían sido modificados respecto de los bailes de la década de oro (1940), tal como decíamos, lo que se intenta recrear del tango no es solamente una técnica corporal. Las motivaciones radican en una disposición ritualizada y anacrónica de la que se vale gran parte de su intensidad y de su potencial respecto de otras actividades culturales. Maneras diferenciales de vestirse, comportamientos, corporalidades, maneras de relacionarse con el sexo opuesto y con sus pares, etc. [Grifo meu]

É a partir daí que afirmo que certamente há *códigos* nas *milongas* onde realizei minha pesquisa, mas que eles não se constituem como os *códigos* da *ortodoxia tanguera*. A própria origem da ideia das *prácticas* e *milongas relajadas* atuais remete ao desejo de dançarinos de poderem dançar tango num ambiente em que a ausência deste modelo dos *códigos* permitisse que as normas dali fossem coerentes com valores da sociedade portenha contemporânea (MERRITT, 2012, p. 106). Esse desejo sugere uma vontade de integração da vivência do tango com vivência cotidiana, isto é, uma ruptura com as disposições ritualizadas e anacrônicas específicas dos *códigos* mencionadas acima (LISKA, 2013, p. 3), que como salienta Savigliano (2000), operam uma separação da vida

cotidiana dos frequentadores das *milongas* de suas identidades de dançarinos quando no baile, muitas vezes de maneira diária.

Um exemplo desta separação mediada pelos *códigos* é mencionada em *Tango and Chaos in Buenos Aires*⁷², de Rick McGarrey e Alejandra Todaro. Após contar a história de seus cruzamentos nas *milongas* com *El Malevo*, um misterioso *milonguero* que não permitia que o autor o filmasse (diferentemente de muitos dos outros frequentadores), McGarrey passa a descrever a norma dos *códigos* que prescreve a privacidade da vida pessoal no contexto da *milonga*. De acordo com esta norma, é importante evitar que informações pessoais, como profissão, nome e sobrenome e local de residência, sejam compartilhados entre os frequentadores da *milonga*, por conta do possível estigma que ainda pairaria sobre os *milongueros*⁷³. Ao proceder desta forma, os frequentadores buscariam manter suas identidades de dançarinos dentro do contexto da *milonga*, por receio das repercussões que essa informação poderia ter nas suas vidas pessoais.

No entanto, McGarrey menciona no texto que esta é uma norma que está em processo de mudança dentro do próprio circuito *ortodoxo*, pois o tango não é mais visto como uma prática marginal e estigmatizada. No circuito *relajado*, esta separação é quase inexistente e, quando ocorre, não é pelos mesmos motivos que aqueles desta norma nos *códigos*. Praticamente todas as pessoas com quem tivemos um pouco mais de contato nas *milongas* não tinham reservas em conversar conosco sobre suas atividades fora deste contexto. Obviamente, salões de baile, discotecas, bares e outros do tipo são locais de encontros entre pessoas e, algumas vezes, os frequentadores não desejam que esses encontros sejam divulgados abertamente, por uma diversidade de razões. Em certa ocasião, quando estava me preparando para começar a tirar as fotografias

⁷² Trecho disponível em: http://www.tangoandchaos.org/chapt_3search/2elmalevo.htm.

⁷³ Em Pujol (2011, p. 180), o *milonguero* dos anos 1940 é descrito como uma pessoa vista com desconfiança pela vizinhança onde mora, já que ninguém sabe com o que trabalha (ou sequer se trabalha) e que passa noites inteiras fora, em locais considerados de má reputação, o que leva muitos a suspeitarem que se trata de um cafetão. Ainda hoje, mas com menor intensidade que outrora, há pessoas que mantêm essas suspeitas a respeito dos *milongueros*, além de outros estigmas ligados aos valores laborais atuais e ao suposto uso de drogas nas *milongas*. A ideia de que há drogas nas *milongas* – tanto nas *ortodoxas* quanto nas *relajadas* – é tão comum que foi retratada no filme argentino *La suerte está echada*, de 2005, em que o protagonista vai a uma *milonga* para comprar cocaína.

que compõem o ensaio do Apêndice 1, fui falar com um dos sócios de um dos locais em que fiz o trabalho de campo, para conseguir a autorização para tirá-las. Ele me disse que eu poderia tirar fotos das aulas se os professores deixassem, mas das pessoas na *milonga* não, a não ser que se tratasse de uma tomada geral em que fosse difícil identificar as pessoas na foto. Então me explicou, muito educadamente, que sua intenção era a preservação da intimidade dos frequentadores, pois a postagem em redes sociais de fotos tiradas na *milonga* já havia causado problemas para os sócios do estabelecimento, ao desnudarem um caso de infidelidade conjugal.

Esta tentativa de integração da vida noturna nas *milongas* com a vida cotidiana também se manifesta em outros aspectos, mesmo que estes aspectos, nas *milongas ortodoxas*, não se relacionem diretamente aos *códigos*. Conforme salienta Liska (2013, p. 6),

En los testimonios de los bailarines sociales que descubrieron (o redescubrieron) un placer especial por el tango durante la década de 1990, aparecía un relato recurrente asociado a la experiencia de fanatismo por el baile al punto de concurrir a las milongas casi todas las noches de la semana, de ir a trabajar casi sin dormir, de haberse convertido en la actividad-epicentro de sus vidas.

Não é difícil encontrar pessoas que mencionam esse fanatismo pelo tango, que se desenvolveria através de uma espécie de intoxicação que seria causada pelas emoções de ocasiões em que a dança teria causado muito prazer nos dançarinos, o que faria com que estivessem numa constante tentativa de repetir essas emoções - no caso, *chasing the tango*⁷⁴ (MERRITT, 2012). Essa ideia de dedicação integral ao tango não é nova, já que como menciona Pujol (2011, p. 180) a respeito dos *milongueros* dos anos 1940,

⁷⁴ Quando Merritt (2012) fala de *chasing the tango*, aparentemente está se baseando na expressão *chasing the dragon*, que denota a paulatina diminuição da força dos efeitos inebriantes do uso de uma droga conforme o seu uso de torna regular. Por conta desta diminuição, os usuários tendem a utilizar doses cada vez maiores, para poder atingir os mesmos efeitos intoxicantes causados pelo primeiro uso. Normalmente, esta expressão é empregada para referir-se ao uso de drogas mais pesadas, como as da classe dos opióides.

Complemento imprescindible de la figura femenina negativa es la del hombre de la noche: el milonguero. El barrio lo conoce bien, estigmatizándolo de mañana, cuando todas las persianas están levantadas excepto la de él, la del noctámbulo, la del que no trabaja o trabaja en algo raro, algo turbio. Especie de ídolo maldito de los muchachos que sueñan con tener su experiencia, el milonguero, siempre sospechado de cafisho, es aquel que se ha excedido en la dosis semanal de baile. Ha convertido la práctica social más popular de todos los tiempos en un hábito de nocturnidad, en un vicio. No es tanto el baile en sí como su entorno lo que preocupa las “fuerzas vivas” del barrio que, entre la condena o la mal disimulada simpatía – después de todo, él también es un producto del barrio –, levantan diques de educación entre los chicos de la cuadra y ese hombre de avería que conoce al dedillo los lugares de mala fama de la ciudad y sus alrededores.

Na década de 1990, a influência dos *códigos* e das ideias dos *milongueros* ainda era patente nas práticas dos dançarinos no circuito *tanguero*, mas a partir do fim desta década e o início do novo milênio, as experiências nas *milongas* começaram a ser avaliadas pelos frequentadores destes contextos, ensejando uma segmentação que viria a questionar estas práticas (LISKA, 2013). Nesta época, começam a surgir as *prácticas* atuais, que de acordo com o organizador de uma delas (MERRITT, 2012, p. 107), é um lugar “[...] for dancers, normal people. Not for people who stay out until 7 in the morning, drinking coffee, doing coke, whatever”.

Portanto, o horário de funcionamento das *prácticas* e *milongas relajadas* levaria em conta que nem sempre é possível que os frequentadores fiquem até o sol raiar numa *milonga*, permitindo que os dançarinos possam manter suas rotinas diárias fora das *milongas*. Nos locais onde realizei a pesquisa, os horários são variados. Na maioria deles, os bailes começavam após as aulas, por volta das 23 horas, e terminavam por volta das 2 horas da madrugada. Entretanto, os bailes em La Catedral e La Viruta costumam terminar mais tarde, às 4 horas da madrugada, concordando com a afirmação de Merritt (2012, p. 107). Em La Viruta, em alguns dias da semana, a entrada é grátis a partir da 1 da madrugada.

Quando fiz a primeira viagem a campo, em 2013, e visitei o local pela primeira vez, os bailes iam até as 6 da manhã, e depois era servido um café da manhã – nessa época, a partir das 3 horas, a entrada era livre. Essa liberação da entrada oportuniza um fenômeno particular: nestes dias, a partir da hora em que a entrada passa a ser franca, ocorre uma troca quase total de público. De acordo com um dos interlocutores, se torna muito mais difícil tirar alguém para dançar quando isso acontece, porque estes dançarinos que chegam após a liberação da entrada costumam estar em grupos que dividem a mesma mesa e dançam somente entre si. Já boa parte dos dançarinos que estavam antes do horário de liberação sai do salão.

Portanto, ainda que o ideal do circuito *relajado* seja, neste aspecto, a harmonização dos horários da prática do tango com os horários de trabalho e de outras atividades dos frequentadores, ainda há a possibilidade de se exercer a obsessão pelo tango nestes contextos. Mesmo que essa perseguição fanática pelo tango não seja uma manifestação comum a todos os dançarinos do circuito, especialmente no que tange às noitadas nas *milongas*, há uma ampla oferta de aulas, oficinas, seminários especiais e objetos (como livros, sapatos, indumentária) que, de acordo com Merritt (2012), alimenta essa obsessão por outra via, a do consumismo, o que mais uma vez sugere a aproximação dos valores correntes no circuito *relajado* com os valores da sociedade portenha em geral.

Com relação à listagem de normas dos *códigos* descritas por Carozzi (2005b), que arrolei acima (p. 103-105 deste trabalho), as divido em duas categorias diferentes⁷⁵ para poder comentar o que mudou totalmente, o que mudou parcialmente e o que permanece igual. A primeira categoria é a das normas que prescrevem o comportamento ideal fora da pista de dança (itens 1-8, 20-22) – isto é, no comportamento ao chegar e sair da *milonga*, na organização da distribuição espacial das mesas, na interação entre os atores fora da dança e no processo de convite e de retorno à mesa após a saída da pista. A segunda categoria abarca as normas de dentro da pista (itens 9-19), que buscam delimitar a circulação dos dançarinos, os movimentos permitidos e a interação entre os casais e

⁷⁵ A divisão que faço aqui é somente para os fins deste trabalho. Os *códigos*, como já mencionei, são pensados de forma unitária pelos atores do circuito *ortodoxo*.

entre os membros do casal quando dançando ou esperando que a próxima canção se inicie.

É notável que quase todas as normas que não mudaram nas *milongas relajadas*, salvo uma, estão na categoria das normas de dentro da pista. Algumas destas normas, nas *prácticas*, possuem alternativas aceitáveis, mas o que predomina é uma forma preferencial que costuma ser similar à norma dos *códigos* que corresponderia a ela. Aparentemente, aquilo que Sérgio e Laura disseram sobre a pista ser sagrada (epígrafe, p. 17 deste trabalho) realmente se aplica, em alguns aspectos, tanto às *milongas relajadas* quanto às *prácticas*: em nenhuma ocasião vi uma música sequer ser dançada no sentido horário, em nenhum dos dois círculos concêntricos formados pelos dançarinos; em pouquíssimas ocasiões vi um casal ultrapassando outro, sendo que nós nunca fomos ultrapassados; a única vez que vi um tango eletrônico ser tocado foi numa cortina em La Viruta, sendo que a totalidade dos tangos que tocaram para dançar eram instrumentais; e no espaço entre duas músicas, sempre os casais conversavam durante algumas dezenas de segundos antes de se abraçarem e saírem dançando.

Enquanto nas *milongas relajadas* praticamente todas as normas de pista permanecem similares às dos *códigos*, nas *prácticas* há alguma mudança. A mais notável é a que versa sobre as *tandas* e *cortinas*. Nas *milongas relajadas*, se mantém a mesma organização dos temas que se mantém nas *milongas ortodoxas*, ou seja, *tandas* de tango, milonga e *tango vals*, com *cortinas* de um outro gênero musical as dividindo, de forma a esvaziar a pista, já que ninguém as dança. Às vezes, é executada uma *tanda* de um gênero musical distinto do tango, como o rock, a salsa e os gêneros do folclore argentino. Além disso, os casais costumam dançar a *tanda* inteira juntos. Nas *prácticas*, não existe essa divisão: as músicas tocam ininterruptamente, sendo que os casais se formam e se separam quando quiserem, podendo entrar na pista ou deixá-la a qualquer momento. Com relação à circulação dos casais, nas *milongas relajadas*, ela é constante, principalmente se a pista estiver cheia – raramente um casal se detém a fazer figuras por muito tempo. Nas *prácticas*, há mais detenções, e dificilmente a pista fica cheia como em outros lugares, pois os espaços amplos entre os casais são importantes para a realização de figuras.

Apesar do contato físico entre os casais em dança ser desaconselhado tanto nas *prácticas* quanto nas *milongas relajadas*, não é gerada muita comoção quando ele ocorre. Concordo com Carozzi (2011b)

neste ponto, pois nos (poucos) momentos em que nos chocamos com outros casais, esses acidentes eram encarados de forma amigável, bastando que um pedido de desculpas rápido – que nem sequer interrompia a dança – resolvesse a situação. Como frisa Luis Solanas em entrevista a Bevilacqua (apud MERRITT, 2012), esses contatos acontecem, mas eles não ocorrem com más intenções. Da mesma maneira, existe uma noção dos dançarinos de qual amplitude de passos adotar, dependendo da lotação da pista. Nas *milongas relajadas*, os passos mais vistosos são realizados especialmente quando a pista está mais vazia e há mais espaço para realizá-los sem que outros sejam prejudicados. Nas *prácticas*, a manutenção destes espaços livres é intencional, pois a própria razão de ser do evento – isto é, a prática de passos e sequências – se beneficia dessa postura.

Por outro lado, das normas que regem os aspectos extra-pista, somente uma delas permanece a mesma no circuito *relajado*: a que exige que homens e mulheres não saiam juntos do baile, a não ser que sejam um casal. Como aponta Carozzi (2011b), no circuito *relajado*, é aconselhado que homens e mulheres saiam juntos somente se for em grupo. Em outras situações, o ideal é a separação. Por outro lado, todas as outras normas extra-pista mudaram total ou parcialmente.

A mudança que mais salta aos olhos (e causa controvérsia) é a possibilidade da formação de casais do mesmo sexo para a dança. Ainda que não seja uma prática comumente observada em todos os bailes do circuito *relajado*, em alguns lugares não são formados casais homosociais para a dança, como em La Viruta. Mas em outros lugares em que dançamos, com frequência observamos casais de homens e, especialmente, casais de mulheres dançando nas pistas. Além disso, também se tornou comum ver em muitos dos lugares do circuito mulheres conduzindo homens⁷⁶, como em El Motivo:

Primeiramente, por ser uma *práctica*, não havia *cortinas*, o que fazia com que os tangos tocassem sem parar. A pista também se manteve com bastante espaço livre, o que permitiu que movimentos mais amplos pudessem ser realizados.

⁷⁶ Evito o uso da expressão “inversão de papéis” porque ela sugere uma essencialização do homem como condutor e da mulher como conduzida, não permitindo nenhuma das permutações realmente possíveis.

E foi num destes movimentos – um *boleo atrás* – que uma dama meteu um chute no meio das costas de um cavalheiro que vinha calmamente atrás dela. Apesar da severidade do golpe, a situação se resolveu imediatamente com um pedido de desculpas ali na pista mesmo. Foi o único momento que vi alguém falar ali, no meio da dança. O fluxo de circulação também foi bastante respeitado e a movimentação/deslocamento dos casais ocorria de forma normal, sem paradas demasiado longas. Por mais de uma vez, vi casais rompendo a conexão para realizar movimentos fora do abraço. Além disso, vi duas vezes, com casais diferentes, damas conduzindo cavalheiros – numa vez, mais ou menos bem, na outra conduzindo muito bem –, e o mais arrebatador e charmoso de tudo: um casal de damas que dançava *tango queer* de maneira muito desenvolta. Foi uma coisa muito bonita de se ver (caderno de campo, p. 42).

O que me chama a atenção de ter um casal dançando *tango queer* (para maiores explicações sobre o estilo, cf. p. 13, nota de rodapé 10) é que, mesmo numa *práctica*, de acordo com Merritt (2012, p. 142-141), o exercício da condução por parte das mulheres que não estão envolvidas com o *tango queer* não teria algo a ver com ideais feministas, mas sim com a necessidade de *investigar*⁷⁷, já que a ideia de se divertir estaria fortemente associada, no tango, aos encontros entre homens e mulheres. Por outro lado, está no *tango queer* tanto um desejo de distanciar-se do modelo proposto pelos *códigos* (BOLASELL, 2011, p. 176) quanto de questionar os papéis de gênero associados ao condutor e conduzido no tango e fora dele (SOUZA & REPOLÊS, 2012). Devo agregar, no entanto, que a relação entre os atuais valores do circuito *relajado* e os das *milongas queer*⁷⁸ nem sempre foi tão harmônica. Julie Taylor (1998, p. 86-87), ao descrever a dinâmica de aulas de *tango nuevo* na década de 1990, cita esse conflito, ainda que não houvesse na época eventos de

⁷⁷ *Investigar* é uma expressão que surgiu e no âmbito do *tango nuevo*, que consiste num processo em que se pensa sobre as possibilidades dos passos, ao observá-los e praticá-los, em busca de inovações.

⁷⁸ Que como afirma Carozzi (2011b) não podem ser confundidos.

dança fixos pautados pelas dispensa dos *códigos* e/ou pelos valores do *tango queer*:

In class one night, a *profesor* contemplated aloud at length the changes in the world, new complementarities of roles: “It would be difficult to imagine the woman leading – perhaps she can, but it would have to be from her experience as a woman: She could lead as a woman. In the future.” We were left wondering what this meant.

We had thought we were close to something new when in a few classes the women had been told to lead the men. When this happened, the extra women in the class had been incorporated in the exercise so that some were set to lead others. We loved it. We had tried this at other moments and talked about it on the edges of classes, over supper afterward in the middle of the night, in cafés when we met outside the academia. What was interesting was the idea of the exchange of energy. If one dancer felt moved by the interaction or by the setting or by the music to launch a movement, she could smoothly take her partner into the embrace usually reserved for the man, and lead. She could continue to lead, or her partner might immediately change the embrace again to continue into another figure or rhythm. The attentiveness and sensitivity that this demanded augmented our participation and the level of energy to a feeling of exhilaration. Now legitimized by the teachers, we could try this out in the center of the dance floor, and the men would also have a chance to try. The laughter and astonished comments suggested that everyone enjoyed this equally. But once we stopped, possibilities were closed down. The instructor asked the men for their reactions and commented merely that now they would know the male role better. A bit taken for her opinion, I inquired, “And wouldn’t this also offer a choreographic possibility?” No, the response came back. This had only served to enhance the men’s lead.

Apesar das tensões daquela época, hoje a prática do *tango queer* e da condução pela mulher, ou de um homem ser conduzido, é muito mais aceita no circuito *relajado*. Portanto, a abertura ensejada pela recusa dos *códigos* pode ter como resultado uma aceitação maior da inclusão nos âmbitos *relajados* de práticas que, mesmo que também dispensem os *códigos*, não estão necessariamente associadas aos valores presentes no circuito.

A forma de convite à dança também foi alterada quando o circuito *relajado* começou a ganhar fôlego em Buenos Aires. Como já indica Carozzi (2011b), o uso do *cabeceo* é alternado com convites verbais realizados diretamente à pessoa. A possibilidade de um procedimento de convite que dispensa o *cabeceo* em favor de uma proposta direta causa repulsa nos velhos *milongueros*, já que esta forma altamente ritualizada é bastante estimada por eles, como atesta Pibe Sarandí, em entrevista a Monica Paz (2011h):

Hay un código que, para mí, es el más bonito que tiene el baile de tango – que, actualmente, parece que está queriendo volver a salir, porque nosotros tratamos de decir a los muchachos “mirá”. Y te voy a contar: el cabeceo, el cabeceo. Es un acuerdo previo, el cabeceo es un acuerdo previo. Yo te voy a decir lo que hago yo – y la mujer tiene el mismo derecho que yo. Yo actualmente, ahora dentro de un rato, si vamos a una milonga, miro a la pista “hoy bailo con esta y con esta”. ¿Está bien? “Hoy bailé con esta y con esta.” Si esta y esta no me miran, yo no bailo. Para mí, el baile no es una gimnasia. El tango no es una gimnasia. Yo, no porque me voy a una milonga tengo que bailar. No, yo bailo con quien me gusta y si no me quedo hablando con mis amigos, y chau y mañana es otra milonga y hoy es otro día. Creen que pueden bailar y no es así. Vos tenés el mismo derecho que yo, a elegir con quien bailar o con quien te gusta o con quien no. La mujer tiene el mismo derecho que el hombre, ¿no? Si vos no me miras yo no voy a bailar, así que no estás obligada.

É bastante comum ouvir o argumento de que o *cabeceo* seria uma maneira de preservar as mulheres de se sentirem obrigadas a aceitar um

convite verbal, ao mesmo tempo que possibilita que elas decidam com quem dançar, mas que ainda não permite que as mulheres tirem homens para dançar, pois o convite ainda dependeria da iniciativa masculina. Curiosamente, parece não haver contradição de que, junto com essa consideração pelas mulheres, normalmente se fala de que o *cabeceo* preserva o homem de ir convidar alguém e receber uma negativa, tendo que voltar à mesa ou continuar procurando uma parceria. Nas várias dinâmicas que são adotadas hoje no circuito *relajado*, fica claro que o *cabeceo* dentro do modelo dos *códigos* tem como função proteger sobretudo os homens da rejeição em plena *milonga*, ao mesmo tempo que reforçam o controle dos dançarinos mais prestigiados sobre as dançarinas que, como menciona Carozzi (2005b), devem exclusividade a ele.

No circuito *relajado*, principalmente nas *milongas relajadas*, uma das formas mais comuns de convite é uma mescla da proposta direta com o *cabeceo*. Quando começa uma nova *tanda*, os convidadores se levantam e circulam pelos corredores entre as mesas, tentando capturar o olhar das possíveis parcerias. Caso consiga, é feita uma proposta verbal, que muitas vezes demanda algum grau de capacidade de convencimento por parte de quem convida (Figura 19). Se a pessoa convidada aceita, os dois seguem à pista para dançar. Se não, o convidador segue circulando, até conseguir uma parceria, ou desiste e volta para sua cadeira. Como se pode imaginar, é bastante frequente escutar negativas:

Alguns cavalheiros mais habilidosos usavam o *cabeceo* para tirar damas, enquanto uma quantidade razoável de cavalheiros circulava entre as mesas, buscando olhares que reciprocassem os seus e que, em tese, justificariam um convite. Vi pessoas utilizando esta técnica com e sem eficácia, com uma moça que estava sentada a duas mesas de distância de mim. Esta moça, após aceitar um convite, recusou vários outros em seguida, o que me sugeria que, muito provavelmente, ela não queria mais dançar com ninguém (caderno de campo, p. 84).

Subsequentemente, a moça em questão viria a aceitar um convite para dançar. Esse comportamento, que observei várias vezes, sugere que, assim como é exigido o desapego ao realizar convites por parte principalmente dos homens, as mulheres não entendem como um

problema dar negativas aos convites que recebem. Além disso, frequentemente as mulheres evitam dar uma negativa tácita caso não queiram dançar com qualquer homem que as convide. Nessas situações, quando não desejam sair para dançar, dizem que não querem dançar naquele momento, que ainda não colocaram os sapatos de dança, que acabaram de dançar e querem descansar um pouco e etc.



Figura 19: Após encontrar o olhar de uma dançarina, homem tenta convidá-la para dançar.

Ainda que existam tanto o convite direto quanto o descrito anteriormente, o *cabeceo* ainda está presente no circuito *relajado*. Numa

ocasião, numa aula de iniciantes em La Catedral, um dos professores reservou um momento da aula para explicar para os alunos no que consistia o *cabeceo*, como e onde realizá-lo. Tanto em *prácticas* como em *milongas relajadas*, era possível perceber que alguns homens utilizavam o *cabeceo*, além de outras formas, como meio de realizar convites para a dança. Portanto, o *cabeceo* não está extinto entre os atores do circuito *relajado*, mas ele deve conviver com maneiras menos formalizadas de propor uma parceria para a dança.

Com relação aos casais que se sentam juntos numa mesa no baile, persiste a norma de que é necessário perguntar ao homem do casal se a mulher pode sair para dançar com outro homem. No entanto, mesmo assim é comum que pessoas totalmente desconhecidas façam essa proposição, diferentemente do que ocorreria no circuito *ortodoxo*, em que tais convites só poderiam ser feitos por dançarinos conhecidos do casal. Com frequência Raysa, minha companheira de dança, era abordada por dançarinos, tanto quando eu estava presente quanto ausente. Quando eu não estava presente, era comum que a perguntassem se ela estava acompanhada, e quando ela respondia que estava, sempre os homens desistiam de tirá-la para dançar, mesmo que ela dissesse que eu não me importava que ela dançasse com outros parceiros.

As formas de se vestir no circuito *relajado* também deixou de carregar uma etiqueta específica. Nele, se aceita desde trajes mais formais, como ternos, vestidos e sapatos, até roupas mais cotidianas, como camisetas, calças jeans, tênis, *alpargatas* e, às vezes, chinelos. Apesar de não haver um código de vestimenta específico no circuito *relajado*, assim como há no *ortodoxo*, Raysa notou que existe uma distinção de trajes entre dançarinos e dançarinas mais e menos habilidosos, tanto nas *prácticas* quanto nas *milongas relajadas*. Normalmente, os que se vestem de maneira mais despojada tendem a ser os dançarinos iniciantes, enquanto os mais avançados já usam sapatos de dança e uma indumentária mais formal, como calças e camisas sociais, no caso dos homens, e vestidos, no caso das mulheres. Também é notável uma maior dedicação em relação à aparência entre estes dançarinos, principalmente os jovens: as mulheres se maquiam mais, enquanto os homens estão de barba feita e usam pomada no cabelo. Tal observação faz eco às recomendações que Merritt (2012, p. 135) recebeu do marido de uma amiga dançarina, para receber mais convites tanto no circuito *relajado* quanto no *ortodoxo*. Ele disse que

She should wear a shorter skirt. The top could be tighter too. Wear more make-up— on the eyes, and darker lipstick, and tell her to put her hair up, too. And she doesn't need to be nice to anybody. Tell her to watch the girls near the bar in Canning. The women don't make friends in the *milonga*. She needs to act like a total bitch.

Portanto, ainda que não haja uma norma delineando qual é a forma ideal de se vestir nos contextos *relajados*, existe um entendimento de que certas maneiras de trajar-se podem fazer uma mulher ser mais procurada para dançar durante o baile. Isto sugere uma proximidade com as preferências estéticas do circuito *ortodoxo*, já que ali, para uma mulher, ser jovem e estar bem vestida (de acordo com os *códigos*, claro) é um caminho para furar a fila da hierarquia graduada pelo *nível de baile* proposta pelos *códigos* (LISKA, 2013).

Por fim, a disposição das mesas já não guarda nenhum tipo de semelhança com aquela proposta pelos *códigos*. Como menciona Carozzi (2011b), homens e mulheres podem dividir uma mesa sem que isso indique nenhum tipo de envolvimento amoroso entre estas pessoas; não existe um setor de mesas para homens e outro para mulheres; não há uma organização dos assentos relativa à antiguidade e frequência dos dançarinos; e durante todo o baile, as pessoas conversam normalmente nos corredores, no bar, nas mesas e à beira da pista.

Com isso, sugiro que o que ocorreu nesse processo consciente de formação de normas nas *práticas* e nas *milongas relajadas* foi permeado muito mais por um relaxamento comportamental nos âmbitos fora da pista do que dentro dela. Ainda, acredito que, no que tange às normas do circuito *relajado* em geral, se exerce uma tolerância muito maior à fuga dos comportamentos normatizados do que no circuito *ortodoxo*. Com isso, quero dizer que o que mudou não foram propriamente os *códigos*, mas sim a postura com relação à sua suposta infração. Suposta porque só é possível assumir que existe infração se o modelo dos *códigos* está presente nos âmbitos *relajados*, o que não creio ser o caso. Os *códigos* supõem uma sanção moral àqueles que os violam, o que muitas vezes não permite que os transgressores possam dançar. O relato de Julie Taylor (1998, p. 39-40) sobre suas dificuldades com a execução do *cabeceo* exemplifica bem a o nível de escrutínio que o modelo dos *códigos* preconiza em relação a um ideal cinético-comportamental:

At my very first *milongas*, at country dances during a period when the tango was not danced in the capital, I never made it on to the dance floor. My friends, perplexed, scrutinized my behavior only to find that whenever I found a man looking straight into my face, I immediately lowered my eyes. In a concerned fashion, the woman around me explained that I needed to hold the other person's gaze to transmit acceptance of his invitation. This proved far more easily explained than performed, we discovered: Dropping my eyes was a reflex I did not know how to control. Only after careful concentration in the midst of the laughter and disbelief of the other women was I able to fix my stare such that a dance partner would begin toward me. At this point, to my relief, I could look down in order to extricate myself from conversations and table legs and begin to make my way to the edge of the dance floor. My problems were not over, however. So fragile is the agreement forged by only a glance that it dissolves at the slightest indication that one party might have repented during the time it takes to cross a room. To my bewilderment, the men would almost reach my chair, only to turn and walk away, apparently quite nonchalantly. Again, my friends conferred bemusedly and then grilled me on each move I had made and each word I had uttered. Again, they were able to diagnose my gaffe. As the men had reached my side, I had politely murmured "*Gracias*", which in this context, as with food and with *mate*, means "Thank you, no."

Como descrito anteriormente, convivem no circuito *relajado* mais de uma maneira de convidar uma parceria para a dança – o *cabeceo*, o *cabeceo* com proposta direta e o convite à beira da mesa –, algo que seria (e é no momento) impensável nos âmbitos *ortodoxos*. No circuito *relajado* abre-se, portanto, um leque de opções de práticas cinético-comportamentais que permitem a fuga, a adoção ou a adaptação do *cabeceo*. Por essa razão, admito que não há *códigos* no circuito *relajado*: o modelo dos *códigos* não permite a convivência de formas distintas ou

variantes daquilo que institui, sob pena de exclusão da dança até que se adote o comportamento prescrito.



Figura 20: Ao som de um tango tocado ao vivo, uma jovem dançarina percorre a pista acompanhada por um dançarino mais velho.

Tendo isso em mente, creio ser importante realizar uma breve reflexão a respeito das próprias categorias que utilizei neste trabalho. Adotadas a partir dos escritos de Carozzi (2005b; 2011b), a divisão em *milongas ortodoxas* e *milongas relajadas*, apesar de utilizada nesse trabalho, me parece imprópria diante das considerações que venho tecendo, pois parte de um ponto de vista que é apropriado para as temáticas abordadas por Carozzi, mas não pelas que abordo aqui. Digo isso porque tais categorias, ao meu ver, operam a partir da noção de que os *códigos* são a norma e que qualquer outra situação, mesmo que articulada a partir da noção de *relajación*, partem dos *códigos* como vigamestra de um processo de diferenciação, sem considerar a ideia de que os atores nesses contextos onde os *códigos* não estão presentes talvez os evitem conscientemente. Assim, da mesma maneira que Clastres (2003) com relação às sociedades contra o Estado, proponho que sejam utilizadas categorias para falar da normatividade no tango que efetivamente positivem o abandono dos *códigos*, já que o termo *relajación* e suas

variantes também estão associados a uma ideia negativa⁷⁹. Considerando que a gênese das normas nos contextos de minha pesquisa parte da recusa positivada dos *códigos*, uma recusa consciente que, como mencionado, busca integrar os valores contemporâneos da sociedade portenha ao tango, seria mais apropriado falar de um circuito contra os *códigos*, mais do que de um circuito *relajado*.

Para finalizar, é importante destacar que a recusa dos *códigos* e a tentativa de integração dos valores da sociedade portenha ao tango não esvaziou o ambiente do circuito contra os *códigos* de tensões, já que esta integração colocou a prática do tango em contato com tensões mais gerais. Alguns, que consigo localizar agora, são uma maior valoração do estético na dança e na aparência, que como assinala Merritt (2012), coloca muita ênfase na exibição coreográfica e exerce uma pressão sobre as dançarinas em parecerem atraentes. Além disso, apesar de ter visto um número relativamente grande de dançarinos entre os 40 e 60 anos de idade nos locais onde fiz campo (Figura 20), fica claro que há uma predileção tanto pelos dançarinos quanto dançarinas mais jovens, uma lógica que está mais alinhada com a da sociedade portenha e que é o inverso daquela do circuito com *códigos* (CAROZZI, 2005b). Portanto, ao evitar os *códigos*, os atores do circuito contra os *códigos* buscam também evitar as tensões típicas dos contextos com *códigos*, mas ainda assim devem lidar com os novos problemas ensejados pela integração que almejam.

⁷⁹ “Inmoralidad en las costumbres” é segunda definição da palavra *relajación* no Dicionário de la Lengua Española da Real Academia Española.

Comme il Faut⁸⁰ – Considerações finais

Obviously, there was a need of a lot of young people that wanted to go dance...with more space, with more relaxed codes, with better ambience, with a better mood, you know? With people that are friendly—they are the way that they are outside the dance, too.

Luciana Valle, em Merritt (2012, p. 106)

Como já havia mencionado anteriormente, o modelo dos *códigos de la milonga* opera, de maneira ideal, como um fato social total, procurando normatizar todos os aspectos envolvidos na *performance* do evento de dança do tango. Afiança que há maneiras ideais – ao invés de preferenciais – de organizar o lugar, tanto dentro quanto fora da pista, de controlar os aspectos cinético-comportamentais dos corpos dos atores e de assegurar um repertório musical específico a ser tocado nas *tandas*. Assim, os elementos dentro da *performance* do tango sob os *códigos* formam um triângulo em que tanto relações diretas quanto mediadas ocorrem (Figura 21). No âmbito das relações diretas, as normas que regulam o lugar se relacionam com as que regulam os corpos; que por sua vez se relacionam com as normas sobre a música; que por sua vez se relacionam com as normas sobre o lugar. Por exemplo, os papéis de gênero neste circuito estão marcados tanto na divisão do lugar quanto na dinâmica de casais da dança, o casal não deve se abraçar durante o espaço entre os temas de uma *tanda*, e a *cortina* marca um momento em que a pista deve ficar vazia.

Da mesma forma, a relação entre os corpos e o lugar é mediada pela música, assim como a relação entre os corpos e a música sofre mediação do lugar e, por fim, a relação entre o lugar e a música é mediada pelos corpos. De acordo com essa ideia, a pista é o lugar onde os corpos entram em contato especificamente quando os temas de uma *tanda* estão tocando, o meio da pista é dedicado aos casais que ainda não conseguem acompanhar o ritmo frenético da *ronda* que se forma ao seu redor, e, claro, os frequentadores do circuito com *códigos* estabelecem tanto o lugar quanto a música de suas milongas.

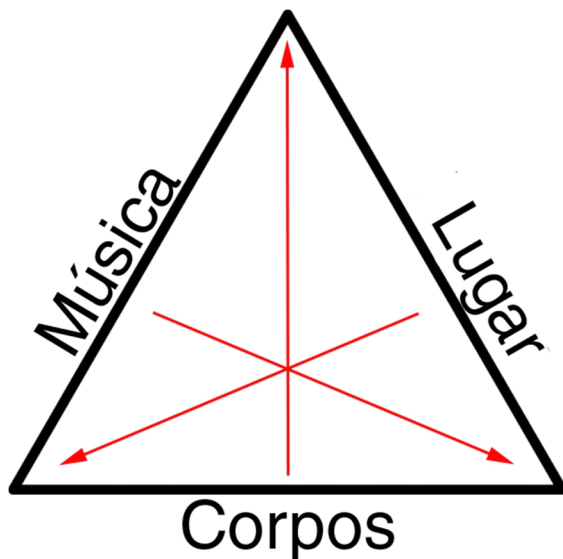


Figura 21: Triângulo de relações entre os elementos dos eventos de tango no circuito com códigos. As setas vermelhas indicam mediações.

Com isso, a inter-relação entre as normas dos *códigos* quando em *performance* tende a reforçá-las mutuamente numa cadeia que, de forma ideal, fortaleceria todo o modelo. Por isso, sugiro que uma ideia factível de *relajación* dos *códigos* só poderia ocorrer dentro de um contexto que, de partida, seria *ortodoxo*, pois ainda que haja o relaxamento, ele não deve ameaçar essa relação sistêmica de reforço dos *códigos* realizada através da prática de uma norma em específico – ou seja, a *performance* dos *códigos* deve ser eficaz:

Como sistemas culturalmente construídos de comunicação simbólica, os ritos deixam de ser apenas a ação que corresponde a (ou deriva de) um sistema de idéias, resultando que eles se tornam bons para pensar e bons para agir – além de serem socialmente eficazes. Tambiah afirma que a eficácia deriva do caráter performativo do rito em três sentidos: no de Austin (em que dizer é fazer

⁸⁰ Tango composto por Eduardo Arolas em 1908.

como ato convencional); no de uma performance que usa vários meios de comunicação através dos quais os participantes experimentam intensamente o evento e, finalmente, no sentido de remeter a valores que são vinculados ou inferidos pelos atores durante a performance. Em outras palavras, os rituais partilham alguns traços formais e padronizados, mas estes são variáveis, fundados em constructos ideológicos particulares. Assim, o vínculo entre forma e conteúdo torna-se essencial à eficácia e as considerações culturais integram-se, implicadas, na forma que o ritual assume (PEIRANO, 2002, p. 26-27)

Nos eventos do circuito contra os *códigos*, esse reforço mútuo não se faz presente e não seria nem possível, não só pela recusa dos *códigos*, mas porque uma suposta *relajación* constante das normas dos *códigos* que regem as dinâmicas musicais e de lugar dos bailes não permitiriam confirmação nem reforço em sua relação com as normas que regem os corpos, especialmente quando estes estão dançando. Digo isso com base na constatação de que, ainda que existam normas similares às dos *códigos* no circuito contra os *códigos*, a ausência de uma coerção à prática ideal de uma norma, como ocorre no modelo dos *códigos*, gera uma contínua situação de emergência de novas práticas, que são aceitas ou não ao sabor de elementos distintos da normatividade presente no circuito com *códigos*. Isso pode ocorrer num modelo como o do circuito contra os *códigos*, em que é concebível que diferentes alternativas de *performance* para uma mesma situação possam conviver, mas não num local onde a normatividade é pautada por um modelo como o dos *códigos*, onde as sanções exercem um controle sobre a própria possibilidade da *performance* normativa ser subvertida. Os resultados destas sanções, como já mencionado, costumam se radicar especialmente na impossibilidade de conseguir uma parceria para a dança, efetivamente evitando a repetição de uma *performance* subversiva e marginalizando os transgressores. Esta ponderação faz eco a uma das formulações de Bauman (1975, p. 305) a respeito da marginalização que a emergência de uma nova *performance* pode causar ao *performer*:

Here too may lie a reason for the equally persistent association between performers and marginality or

deviance, for in the special emergent quality of performance, the capacity for change may be highlighted and made manifest to the community. [...] If change is conceived of in opposition to the conventionality of the community at large, then it is only appropriate that the agents of that change be placed away from the center of that conventionality, on the margins of society.

Ainda que o processo de marginalização dos transgressores de normas dos *códigos* nos anos 1990 (LISKA, 2013) não tenha necessariamente levado a maioria dos marginalizados a abandonarem (parcial ou totalmente) o circuito com *códigos*, aqueles que não desejavam adotar o modelo dos *códigos* para ter acesso à dança do tango tiveram que estabelecer, em sua marginalidade, âmbitos em que a ideia de separação entre valores do tango e os valores da sociedade portenha não existiria idealmente, como se pode depreender do testemunho de Luciana Valle na epígrafe deste trecho do trabalho. Assim, este esforço de estabelecimento de novos lugares de dança do tango por parte dos marginalizados do circuito com *códigos* os levou a recusarem um dos pontos centrais do modelo proposto pelos *códigos*, ainda que inicialmente concebesses estes novos bailes como contextos com “more relaxed codes” (MERRITT, 2012, p. 106), pois ainda entendiam a interação *tanguera* dentro da chave dos *códigos*.

Hoje, é mais comum ouvir no circuito contra os *códigos* a expressão *descontracturado* para falar da dinâmica de seus eventos, uma ideia que me parece mais apropriada do que a *relajación* porque a *descontracturación* não se refere a normas tais como as dos *códigos*, mas sim ao comportamento dos atores nestes contextos. As *milongas* e as *prácticas* deste circuito são *descontracturadas* porque não admitem que exista somente um *comme il faut*, um como-deve-ser único com relação às disposições cinético-comportamentais de seus frequentadores, permitindo uma maior tolerância com relação ao que poderia ser entendido como transgressão no circuito com *códigos*. Portanto, ainda que categoricamente as *prácticas* e as *milongas* ditas *relajadas* sejam diferentes dos eventos de *tango queer*, hoje é possível considerar que todos eles fazem parte de um circuito contra os *códigos*, porque neles, a recusa dos *códigos* é consciente, sistemática e transgressora, com a transgressão se manifestando especialmente nos âmbitos *queer*.

Sendo assim, procurei no decorrer deste trabalho debater a noção de que os eventos de tango que não são aqueles do circuito com *códigos* ainda se pautam no modelo proposto dos *códigos* para organizar as *performances* dos seus participantes. Busquei trazer para a discussão a ideia de que houve dois processos, entre outros, que tiveram grande importância para a configuração atual dos locais de dança do circuito contra os *códigos*. O primeiro deles foi aquele descrito principalmente por Morel (2011; 2012) e por Carozzi (2005b; 2009; 2011b), em que a revitalização da dança do tango passou por um processo de produção de pedagogias que alteraram, de forma inconsciente, o regime de conhecimento vigente até então. Este regime anterior, em conjunto com aspectos sociais, políticos e culturais que se configuraram a partir dos anos 1960, produziram um paulatino enfraquecimento do processo de ensino-aprendizagem em voga, o que levou a uma diminuição do número de praticantes (e por consequência, de eventos de dança) deste gênero dançante. A entrada dos professores como atores importantes no universo *tanguero* a partir da volta da democracia em 1983 ensejou a reorientação gradual do regime de conhecimento, o que teria criado condições ideais para que as noções *ortodoxas* tanto de dança do tango quanto de conduta nos eventos pudesse vir a ser questionada posteriormente.

O segundo processo foi uma iniciativa consciente, reativa ao modelo proposto pelos *códigos* e em repúdio às assimetrias de poder instituídas por ele. O retorno das *prácticas* e o surgimento de uma comunidade de dançarinos de tango dispostos a aproximar o tango dos valores da sociedade portenha permitiu, ainda que enfrentando suas próprias crises internas, que se demonstrasse que é possível uma outra maneira de encarar as interações sociais que a dança promove. Hoje, locais como La Viruta recebem multidões em suas aulas e milongas, e se colocam como referentes diante da cena *tanguera* em geral. Portanto, concordo com a afirmação de Bauman (1975, p. 304) de que a qualidade emergente da estrutura social – esta entendida como um ideal de padrões de interação, expectativas e arranjos entre os atores – não está necessariamente ligada à *performance*, como no caso da revolução didática. Ainda que a repetição de padrões no processo pedagógico das aulas tenha certamente tido um importante papel na sua aceitação, a interação deste processo de ensino-aprendizagem com os eventos de tango não foi tão calculada e, da mesma maneira, ensejou a mudança do regime de conhecimento dentro da comunidade. Por outro lado, a organização social, que o autor (*idem ibidem*) entende como uma

ordenação consciente das relações sociais, se manifesta na escolha da recusa do modelo dos *códigos*, que se reforça através das *performances* dos atores nos locais do circuito contra os *códigos*. Assim, em ambos os casos, o ponto de ligação entre os dois processos são os tipos de interação social que existem tanto nos âmbitos mais ritualizados, como os eventos do circuito com *códigos*, quanto nos eventos não tão ritualizados do circuito contra os *códigos*.



Figura 22: Apresentação da orquestra típica La Juan D'Arienzo em La Viruta.

Sem dúvida, existem mais aspectos envolvidos na constituição da dinâmica atual do circuito contra os *códigos* (e da cena *tanguera* de Buenos Aires em geral) além dos que os que pude abordar aqui. Um ponto em especial que me chamou a atenção em campo, mas que não pude desenvolver aqui por conta das minhas limitações e das limitações que propõe um Trabalho de Conclusão de Curso é a mudança das características da música nos bailes de tango de Buenos Aires em geral. Se antes havia uma norma do *código* que proibia que se dançasse (ou mesmo que se tocasse numa *milonga*) tangos cantados⁸¹, hoje é notável o

⁸¹ “A traditional rule, no longer always followed or even known, dictates that Argentines not dance to a tango that is sung. *Tangueros* believed that while dancing they could not

nível de aceitação que estes tango possuem dentro da cena *tanguera*. Sejam com *códigos* ou contra eles, é ubíqua a presença das vozes das cantoras e cantores do tango em seus contextos de dança, convivendo pacificamente com temas totalmente instrumentais.

Outra manifestação que difere do que ocorria há menos de uma década é a presença massiva de agrupações musicais *tangueras* se apresentando nos eventos de todos os circuitos. No trabalho investigativo conduzido por Roxana Rocchi e Ariel Sotelo (2004), encontram-se diversas vozes, tanto da dança quanto da música, comentando a respeito da ausência de músicos ao vivo nos eventos de dança do tango. Essa ausência se dava tanto nos contextos com *códigos*:

En estas milongas no tocan las orquestas, salvo escasísimas excepciones; los dueños esgrimen el argumento de no poder enfrentar los gastos, porque pagarle a los músicos es más costoso que “pasar discos”, además, afirman, los bailarines pierden protagonismo y una orquesta los eclipsaría con la consiguiente deserción de los concurrentes a las milongas. Los músicos desean participar de las milongas por considerarlo un encuentro enriquecedor con la posibilidad de compartir la música que más los identifica y enorgullece interpretar. (ROCCHI & SOTELO, 2004, pp. 13-14)

Quanto no circuito contra os *códigos*, como se nota no relato de Horacio Godoy, sócio de La Viruta:

Tener orquestas en vivo sería un condimento, pero la comida es la misma gente, son los que hacen el lugar y forman parte de esto, son los actores principales. Acá vienen a bailar, no quieren orquestas, no quieren otros protagonistas, si vienen 600 personas son 600 actores, son 600 protagonistas, creo que la música en vivo da unos

attend properly to the music and lyrics, or hear their own experience and identity revealed in the singer's and musicians' rendering of profoundly Argentine emotions.” (TAYLOR, 1998, p. 9-10)

condimentos “lindos” pero yo apuesto siempre a que si se pueden lucir 10 personas o 600, elijo que se luzcan las 600, yo apuesto al bulto, soy bostero, peronista y voté a la Alianza, yo apuesto a la mayoría. Por ejemplo no me gusta Piazzolla, no me gusta nada que apueste a la calidad individual, sino que apuesto a la cosa masiva, digo que apuesto a la felicidad del pueblo. Una orquesta en vivo “distrae”, si uno quiere ver a una orquesta va al teatro. (Pp. 31-32)

Atualmente, são comuns as apresentações de grupos musicais *tangueros* em todos os circuitos, inclusive no próprio La Viruta. Algumas milongas, como a Maldita Milonga e a Bendita Milonga, são organizadas por músicos, que se apresentam e convidam outros artistas para musicarem os bailes. Portanto, esta mudança de cenário que aconteceu em tão pouco tempo levanta questões interessantes para ampliar o escopo das análises da atualidade da cena *tanguera* em Buenos Aires como um todo. Por agora, lhes ofereço esta visão sobre o *comme il faut* nesta dança.

Referências Bibliográficas

- ALLEN, Matthew. Rewriting the script for South Indian dance. **The Drama Review**, Cambridge, MA, v. 41, n. 3, pp. 63-100, set-dez 1997.
- ARCHETTI, Eduardo. **Masculinidades: Fútbol, tango y polo en la Argentina**. Buenos Aires: Antropofagia, 2003.
- ASSUNÇÃO, Fernando. **El tango y sus circunstancias**. 2ª ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1998.
- AZZI, María Susana. **Antropología del Tango**. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones de Olavarria, 1991.
- BEVILACQUA, Carlos. Alma de Docente. **El Tangauta**, Buenos Aires, abr. 2009, p. 17.
- BARTH, Fredrik. The Guru and the Conjuror: Transactions in Knowledge and the Shaping of Culture in Southeast Asia and Melanesia. **Man**, n. 4, v. 25, pp. 640-653, dez. 1990.
- BAUMAN, Richard. Verbal art as performance. **American Anthropologist**, n. 2, v. 77, pp. 290-311, jun. 1975.
- BOLASELL, Michel. **La Revolución del Tango: La nueva edad de oro**. 1ª ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560p.
- _____. **O Senso Prático**. Petrópolis: Vozes, 2009. 470p.
- _____. Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo. In: **Materiales de Sociología Crítica**. Madrid: La Piqueta, 1982, pp. 183-194.
- CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. “Cultura” e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. In: **Cultura com Aspas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2009. pp. 311 373.

CAROZZI, María Julia. Talking Minds: The Scholastic Construction of Incorporeal Discourse. **Body & Society**, v. 11, n. 2, pp. 25-39, jun 2005a.

_____. La edad avanzada como valor en el tango bailado en Buenos Aires. **Cuestiones Sociales y Económicas**, Buenos Aires, Año 3, n. 6, pp. 69-86, dez 2005b.

_____. Una Ignorancia Sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, pp. 126-145, 2009.

_____. Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza. IN: **Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad**. Buenos Aires: Gorla, 2011a. P. 7-45.

_____. Ni tan pasionales ni tan decentes: tras las huellas de la liviandad en las clases de tango milonguero y las milongas céntricas porteñas. IN: **Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad**. Buenos Aires: Gorla, 2011b. P. 223-263.

_____. Más acá del triunfo en París: la revolución didáctica en la difusión del baile del tango en el cambio del milenio. **Antropolítica**, Niterói, n. 33, p. 25-50, jul-dez 2012.

_____. Light women dancing tango: Gender images as allegories of heterosexual relationships. **Current Sociology**, v. 61, n. 1, pp. 22-39, jan 2013.

CECCONI, Sofia. Territorios del tango en Buenos Aires: aportes para una historia de sus formas de inscripción. **Iberoamericana**, v. 9, n. 33, pp. 49-68, 2009.

CLASTRES, Pierre. **A Sociedade contra o Estado: pesquisas de antropología política**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COPEs, Juan Carlos. Tango Argentino: Parte I. **El Tangauta**, Buenos Aires, abr. 2013a, p. 8-9.

- _____. Tango Argentino: Parte II. **El Tangauta**, Buenos Aires, maio 2013b, p. 8-9.
- _____. Tango Argentino: Parte III. **El Tangauta**, Buenos Aires, jun. 2013c, p. 8-9.
- CSORDAS, Thomas. **Corpo/Significado/Cura**. Porto Alegre: UFRGS, 2008. IN: CAROZZI, María Julia. Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza. IN: **Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad**. Buenos Aires: Gorla, 2011a. P. 7-45.
- DINZEL, Rodolfo. **El tango, una danza: esa ansiosa búsqueda de la libertad**. 1ª ed. 3ª reimpr. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- DINZEL, Rodolfo & DINZEL, Gloria. **El tango, una danza: sistema Dinzel de notación coreográfica**. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- DI TELLA, Torcuato. **História Social da Argentina Contemporânea**. Trad, Ana Carolina Ganem. Brasília, FUNAG, 2010.
- GEERTZ, Clifford. Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura. IN: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. P. 3-7.
- HIROSE, María Belén. Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional argentina. IN: **Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad**. Buenos Aires: Gorla, 2011. P. 83-115.
- KAEPPLER, Adrienne. Dança e o conceito de estilo. IN: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. P. 87-96.
- LANGDON, Esther Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, n. 12, pp. 13-36, dez. 1999. In: MOREL, Carlos Hernán. **Políticas**

culturales y performances en los procesos patrimoniales: los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires. 2011. 283 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

LE BRETON, David. **Antropología del Cuerpo y Modernidad.** Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. 256p.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A Noção de Estrutura em Etnologia. IN: **Antropologia Estrutural.** São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 299-344.

LISKA, María Mercedes. Cultura popular y nuevas tecnologías: El baile del Neo-tango. **La revista del CCC**, n. 2, jan-abr 2008.

_____. El tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. **Revista Transcultural de Música**, n. 13, 2009.

_____. La Revitalización del Baile Social del Tango en Buenos Aires: Neoliberalismo y Cultura Popular durante la Década de 1990. **Ethnomusicology Review**, v. 18, 2013. Disponível em: <<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/18/piece/702>> . Acesso em: 25 set 2014.

MAUSS, Marcel. Ensaio Sobre a Dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. IN: **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 183-314.

MERRITT, Carolyn. **Tango Nuevo.** Gainesville: University Press of Florida, 2012.

MONDINI BUENO, Rafael. Viva el Tango! O estado da arte da literatura antropológica sobre o tango-dança rio-platense. In: VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social, 2013, Buenos Aires. **Actas de las VII Jornadas Santiago Wallace de Investigación en Antropología Social**, 2013. Acesso em: 11 Mar 2014. Disponível em: <<http://www.jias.org.ar/conf-cientifica/comunicacionesDocGetfile.php?comunicacionIdSeleccioado=3636>>.

MOREL, Carlos Hernán. **Políticas culturales y performances en los procesos patrimoniales: los casos del tango y el carnaval en la Ciudad de Buenos Aires**. 2011. 283 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

_____. Vuelve el tango: “Tango argentino” y las narrativas sobre el resurgimiento del baile en Buenos Aires. **Revista del Museo de Antropología**, Buenos Aires, n. 5, p. 77-88, 2012.

PAZ, Mónica. **Interview with Natucci Part 2 for Germany (without music)**. Buenos Aires, 2011a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ptXy56E5g9w>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

_____. **PractiMilonguero presents Alberto Dassieu**. Buenos Aires, 2011b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hogMtNoX8Xw>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

_____. **PractiMilonguero presents Amanda Lucero**. Buenos Aires, 2011c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TNemytsI5Po>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

_____. **PractiMilonguero Presents Jorge Manganelli**. Buenos Aires, 2011d. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yZqsr_ym1k4>. Acesso em: 31 mar. 2013.

_____. **PractiMilonguero presents Osvaldo Centeno "El Oso"**. Buenos Aires, 2011e. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_T3HjAfs4rE>. Acesso em: 31 mar. 2013.

_____. **PractiMilonguero presents Osvaldo Natucci Part 1**. Buenos Aires, 2011f. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=M2Bu5Zl8AEk>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

PractiMilonguero Presents Pedro "Toto" Faraldo. Buenos Aires, 2011g. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0iiUJr_6vn4>. Acesso em: 31 mar. 2013.

PractiMilonguero presents Ricardo Maceiras "El Pibe Sarandí". Buenos Aires, 2011h. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vx4qz45084c>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

PractiMilonguero presents Walter Domínguez. Buenos Aires, 2011i. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iyEa0e0n2xA>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

MPTango Presents Julio Dupláa at PractiMilonguero. Buenos Aires, 2012a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XOnguD-mbTI>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

PractiMilonguero Presents Facundo Posadas. Buenos Aires, 2012b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QLRdqu0D7mA>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

PractiMilonguero Presents María Eugenia Roldán. Buenos Aires, 2012c. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ajIkQdfS7ds>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

PractiMilonguero Presents Matías Alberto Trípodi. Buenos Aires, 2012d. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wdN8nEA3nuU>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

_____. **PractiMilonguero Presents Oscar "Cacho" Dante.** Buenos Aires, 2012e. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vuralwF3naU>>. Acesso em: 31 mar. 2013.

_____. **MPTango Presents Daniel García "Flaco Dany" at PractiMilonguero.** Buenos Aires, 2013a. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=COwV6kPmr6E>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

_____. **MPTango Presents Ricardo Ponce "El Chino Perico" at PractiMilonguero.** Buenos Aires, 2013b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=an3EvckueOY>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

_____. **MPTango Presents Juan Topalian at PractiMilonguero.** Buenos Aires, 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=udQD7WLcw04>>. Acesso em: 21 jul. 2014.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. IN: PEIRANO, Mariza (org.). **O Dito e o Feito.** Rio de Janeiro: Relume Dumará; Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002, pp. 17-42.

PUJOL, Sergio. **História del baile: de la milonga a la disco.** 2ª ed. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2011.

ROCCHI, Roxana & SOTELO, Ariel. **Los Jóvenes y el Tango: ¿En busca de la identidad perdida?** Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2004.

ROUCH, Jean. **Ciné-Ethnography.** Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 2003.

SAVIGLIANO, Marta. **Tango and the Political Economy of Passion.** Boulder: Westview Press, 1995.

_____. Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos: seguindo os passos de Cortázar nas milongas de Buenos Aires. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 14, pp. 87-127, 2000.

_____. Destino Buenos Aires: tango-turismo sexual cinematográfico. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 25, pp. 327-356, jul-dez 2005.

_____. Tangos insolentes. **Colloque International Tango: Création/identification/circulation**, Paris, 2011a. *Anais* 2011. Disponível em: <http://globalmus.net/IMG/mp3/271011_marta_savigliano.mp3>. Acesso em: 16 maio 2012.

_____. **Wallflowers and Femmes Fatales**. Riverside, 2011b. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=A2K1KJ541bA>>. Acesso em: 18 jun. 2013.

SEMÁN, Pablo. Entrevista a María Julia Carozzi por Pablo Semán. **Revista Argentina de Estudios de Juventud**, La Plata, v. 1, n. 14, 2011. Disponível em: <<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud/issue/view/63/showToc>>. Acesso em: 04 jul 2013.

SOUZA, Érica Renata & REPOLÊS, Sônia Gonçalves. “Cambio de roles” na prática do tango queer: novas feminilidades e masculinidades? IN: **Anais eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 10**, Florianópolis, 2012. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1384784001_ARQUIVO_EricaRenatadeSouza.pdf. Acesso em: 23 mar 2014.

TANGO, Baile Nuestro. Produção de Jorge Zanada. Buenos Aires: Facets, 1988. 1 Filme digital (70 min.): Sonorizado, colorido. Espanhol.

TAYLOR, Julie. **Paper Tangos**. Durhan, NC; Londres: Duke University Press, 1998.

- THOMPSON, Robert Farris. **Tango: the Art History of Love**. Nova Iorque: Vintage Books; Random House, 2006.
- TOBIN, Jeffrey. **Manly Acts: Buenos Aires, 24 March 1996**. 1998. 324 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Department of Anthropology, School of Social Sciences, Rice University, Houston, 1998.
- VEIGA, Felipe Berocan. A dança das regras: a invenção dos estatutos e o lugar do respeito nas gafieiras cariocas. **Antropolítica**, Niterói n. 33, p. 51-71, jul-dez 2012.
- WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Trad. Angela Ramalho. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- YARFITZ, Mir. Caftens, kurvehs, and stille chuppahs: jewish sex workers and their opponents in Buenos Aires, 1890-1930. **Perush**, Los Angeles, v. 2, n. 1, 2009. Disponível em: <<http://perush.cjs.ucla.edu/index.php/volume-2/jewish-urban-history-in-comparative-perspective-jewish-buenos-aires-and-jewish-los-angeles/-6-mir-yarfitz-caftens-kurvehs-and-stille-chuppahs-jewish-sex-workers-and-their-opponents-in-buenos-aires-1890-1930>>. Acesso em: 2 jul 2014.
- ZEMP, Hugo. Para entrar na dança. IN: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança I**. Florianópolis: Insular, 2013. P. 31-56.

Apêndice 1 – Ensaio etnofotográfico

Ensaio etnofotográfico El Motivo

Realização: Rafael Mondini Bueno

Submetido para o Prêmio Pierre Verger (categoria ensaio fotográfico), na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia

2014

10 fotografias

Resumo

A partir do fim da ditadura cívico-militar argentina em 1983, houve um retorno paulatino das atividades relacionadas ao tango rio-platense em Buenos Aires, desta vez com a presença de atores que até então não estavam inseridos na rede *tanguera* da cidade, isto é, os professores de tango, que com o tempo foram afirmando sua presença até a situação dos dias de hoje, na qual são raras na capital argentina as *milongas* (bailes nos quais tango é dançado) que não sejam precedidas por uma ou várias aulas de tango e outros gêneros de dança associados. Sendo assim, esse ensaio busca apresentar a dinâmica das noites na *milonga*, dando ênfase especial às aulas e ao comportamento de alunos e professores em seu transcorrer. Tomando de empréstimo o conceito de motivo como proposto por Adrienne Kaeppler – que divide de forma estrutural as movimentos da dança em cinemas [*kinemes*], morfocinemas [*morphokinemes*], motivos e coremas, de forma similar àquela dos estudos semióticos com relação à língua, buscamos retratar nas imagens, através da ideia dos motivos, a gestualidade do tango performado em algumas *milongas* do bairro de Palermo, conhecidas dentro do circuito portenho de dança como locais em que há um desapego aos códigos, que são regras de comportamento no ambiente de dança do tango que normatizam o que deve e o que não se deve fazer nas *milongas* tradicionais, ditas *ortodoxas*.



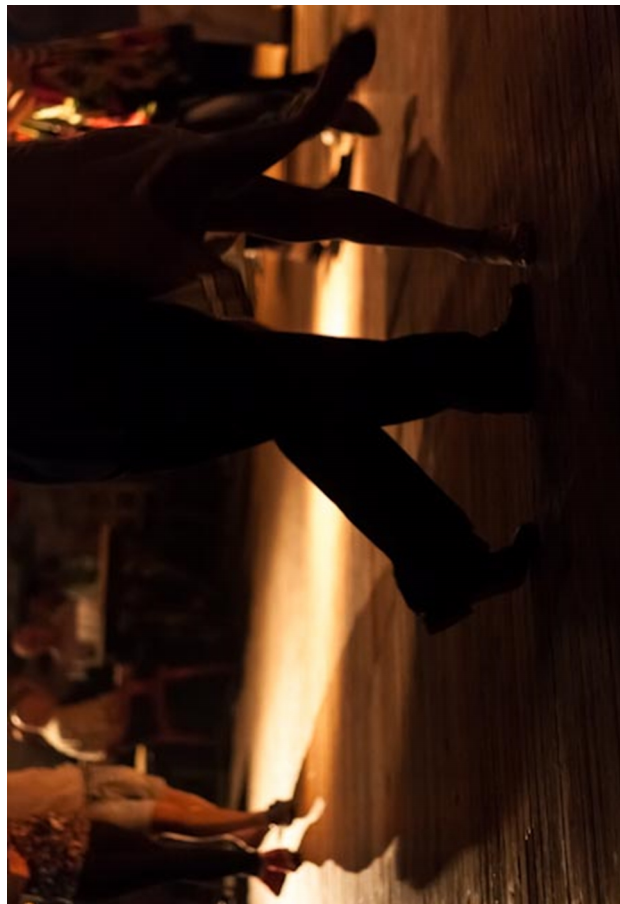
Motivo 1: Em algumas milongas, ocorrem apresentações de dança dos professores antes do início das aulas. Elas podem servir como marco cinético-comportamental para a postura na pista dos alunos.



Motivo 2: Já iniciada a aula, com o auxílio de uma aluna, professor apresenta proposta de sequência coreográfica, utilizando um abraço de prática.



Motivo 3. Postados atrás do professor de mesmo sexo, os alunos dividem-se em grupos de homens e mulheres para ensaiar seus respectivos passos.



Motivo 4: Após certo tempo de prática, os movimentos se tornam mais fluídos e ousados.



Motivo 5: Ao serem autorizados a se abraçar, os alunos ainda mantêm uma certa distância de seus parceiros, até que o abraço se ajuste ao gosto de ambos. Um abraço mais aberto, no entanto, é visão comum nestas milongas.



Motivo 6: Alunos se aglomeram na pista para praticar os passos da aula.



Motivo 7: Casal de professores corrige equívocos, enquanto os alunos observam atentamente.



Motivo 8: Termina a aula e, com o início do baile, cavalheiros circulam pelas mesas em busca de contato olho-no-olho com damas interessadas em dançar.



Motivo 9: Com frequência, ocorrem apresentações musicais nestas milongas, o que agrada tanto a quem escuta sentado quanto a quem desfruta dançando.



Motivo 10: No intervalo entre as canções, casais conversam e, às vezes, se recusam por um instante em desenlaçar-se.