

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

Ana Carolina Brindarolli

**O QUÃO QUEER É O TANGO QUEER? RELAÇÕES DE PODER E DE GÊNERO
NA DANÇA**

CAMPO GRANDE - MS
2022

ANA CAROLINA BRINDAROLLI

**O QUÃO QUEER É O TANGO QUEER? RELAÇÕES DE PODER E DE GÊNERO
NA DANÇA**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, para obtenção do Título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador:

Prof. Dr. Asher Brum. Doutor em Ciências Sociais; Unicamp; São Paulo/SP.

CAMPO GRANDE - MS

2022

Brindarolli, Ana Carolina
O quão queer é o Tango Queer? Relações de poder e de
gênero na dança / Ana Carolina Brindarolli. – Campo
Grande, 2022.
x, 100f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Mato Grosso
do Sul. Programa de Pós-Graduação em Programa de Pós-graduação
em Antropologia Social.

Título em espanhol: Cuanto queer es lo Tango Queer? Relaciones de
poder y de gênero en la danza.

1. Dança. 2. Gênero. 3. Querer. 4. Tango. 5. Performance.

Ana Carolina Brindarolli

**O QUÃO QUEER É O TANGO QUEER? RELAÇÕES DE PODER E DE GÊNERO
NA DANÇA**

Chefe do Departamento:

Prof(a). Dr(a). Vivina Dias Sól Queiroz

Coordenador do Curso de Pós-graduação:

Prof. Dr. Antonio Hilário Aguilera Urquiza

Ana Carolina Brindarolli

**O QUÃO QUEER É O TANGO QUEER? RELAÇÕES DE PODER E DE GÊNERO
NA DANÇA**

Presidente da Banca:

Prof. Dr. Asher Grochowalski Brum Pereira

Banca Examinadora:

Prof(a). Dr(a). Guilherme Rodrigues Passamani

Prof(a). Dr(a). Ana Carolina Capelini Rigoni

Data de aprovação: ____/____/____

Dedicatória

Dedico esse trabalho a todes os dançantes e artistas.

AGRADECIMENTOS

Na realização da presente dissertação, contei com o apoio direto ou indireto de múltiplas pessoas e instituições às quais estou profundamente grata. Correndo o risco de injustamente não mencionar algum dos contributos quero deixar expresso os meus agradecimentos:

Agradeço à minha mãe, por ter me ajudado a conseguir completar essa trajetória de mestrado, ela que é o meu centro de confiança e que desde o início me deu todo o suporte para que eu chegasse até aqui, assim como deixo meu agradecimento à Ranielly S. e Patrícia C., que estiveram ao meu lado em todas as adversidades que surgiram no meio do caminho, ao Prof. Asher Brum, meu orientador que aceitou estar comigo nessa jornada, à Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (FUNDECT), processo nº 71/700.154/2020, que se fez essencial, auxiliando-me com o financiamento do projeto de pesquisa e por fim meu imenso agradecimento a amigos e interlocutores que me inspiraram a escrever e lidaram de forma criativa com minhas ansiedades e imediatismo.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (FUNDECT) – “Chamada FUNDECT 17/2019 – Mestrado em Mato Grosso do Sul”.

“É na arte que o homem se ultrapassa”.
(Simone de Beauvoir)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo responder a seguinte pergunta: o Tango “*Queer*” ressignifica e reinscreve os binarismos de gênero? A partir da realização da pesquisa de campo em ambiente online, a proposta é a produção de uma etnografia online. Utilizei da internet como um artefato cultural, capaz de mediar práticas sociais e proporcionar novos e outros arranjos. Através de chaves como: performance de gênero, ritual, dança e teoria “*queer*”, me coloco dentro do contexto e da linguagem da dança de salão portenha, o Tango. Exploro dois locus dançantes como campo de investigação: o “*queer*” e o tradicional, majoritariamente situados em Buenos Aires - Argentina. Busco a reflexão sobre o Tango “Queer” a partir de um olhar para este como um produto cultural produzido na fronteira do Tango Tradicional. Meu argumento se localizou na investigação dos fatores que o tango produz na esfera da vida social, para assim compreender os sentidos atribuídos a este em distintos contextos. Esta premissa foi norteadora para a elaboração do argumento: o Tango “*Queer*” como uma possibilidade nativa de manifestação política da diferença, reinscreve os binarismos de gênero, a partir de um olhar para o “*queer*” como categoria êmica e acaba também, por reinscrever e recriar outros binarismos e performances sociais ideais de gênero.

Palavras chave: gênero; performance; dança; “*queer*”; milonga.

RESUMEN

El presente trabajo pretende responder a la siguiente pregunta: ¿Tango Queer resignifica y reinscribe binarismos de género? A partir de la investigación de campo en un entorno en línea, la propuesta es la producción de una etnografía en línea. Utilicé Internet como un artefacto cultural, capaz de mediar en las prácticas sociales y proporcionar arreglos nuevos y otros. A través de claves como: performance de género, ritual, danza y teoría queer, me ubico en el contexto y lenguaje del baile de salón porteño, el Tango. Exploro dos lugares de baile como campo de investigación: queer y tradicional, en su mayoría ubicados en Buenos Aires - Argentina. Busco reflexionar sobre el Tango Queer desde una mirada como producto cultural producido en la frontera del Tango Tradicional. Mi argumentación se basó en la indagación de los factores que produce el tango en el ámbito de la vida social, a fin de comprender los significados que se le atribuyen en diferentes contextos. Esta premisa fue el principio rector para la elaboración de este argumento: Tango Queer como posibilidad nativa de manifestación política de la diferencia, reinscribe binarismos de género, desde una mirada al queer como categoría emic y termina también, por reinscribir y recrear otros géneros. binarismos y actuaciones sociales ideales.

Palabras clave: género; actuación; baile; queer; milonga

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1. Frederico Carrizo e Juan Segui na apresentação no Festival Tango B.A. que lhes rendeu o 2º lugar na categoria Escenário.....	73
Imagem 2. Frederico Carrizo e Juan Segui na apresentação no Festival Tango B.A. que lhes rendeu o 2º lugar na categoria Escenário.....	73
Imagem 3. Cael e parceiro em performance artística para material de divulgação.....	83
Imagem 4. Cael e parceiro em performance artística para palco.....	84
Imagens 5 - 12. Anexos 2.....	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. ETNOGRAFIA ONLINE.....	17
2. SOBRE A ANA DA DANÇA	21
3. APORTE TEÓRICO.....	27
3.1 De uma memória do tango.....	34
3.2 Tango Queer.....	38
4. (A, O, E) QUEER: A PERFORMATIVIDADE DOS ESTEREÓTIPOS E CORPOS QUE IMPORTAM.....	45
5. UM CAMPO QUE DANÇA: O ENSAIAR DE UMA ETNOGRAFIA.....	61
5.1 O conhecimento do queer, o interesse e as pessoas.....	63
5.2 Anni.....	64
5.3 Suri.....	66
5.4 Festival de Tango Queer.....	70
5.5 Antônio e Ela.....	72
5.6 Cael.....	80
5.7 Gil.....	87
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS ÚLTIMOS OITO TEMPOS DA PESQUISA.....	91
REFERÊNCIAS.....	98
ANEXOS.....	101

INTRODUÇÃO

O Tango “*Queer*” ressignifica e reinscreve os binarismos de gênero? Com ânsia de responder a essa questão é que embarco na vicissitude que é escrever sobre dança e principalmente sobre o tango.

Busquei a reflexão sobre os binarismos que são eleitos e/ou produzidos na dança de salão, como por exemplo: homem conduz x mulher conduzida. Para tal empreendimento, destaquei o Tango “*Queer*” como objeto e campo de pesquisa, para assim, tornar-se possível percebê-lo em suas muitas nuances. A escolha por manter concomitantemente contato com o Tango Tradicional, surgiu da constante necessidade proporcionada pelo próprio campo, do uso dessa modalidade como contraste ao objeto de pesquisa.

Utilizo o conceito de performance de Shechner (2003, p.25), para entender o Tango Queer como um produto cultural produzido na fronteira do Tango Tradicional e “encenado” por sujeitos dançantes que se vêem à margem e se percebem como sujeitos marcados pelo contexto, convenção e tradição.

Na parte introdutória deste trabalho, me centrei em apresentar o campo, o Tango “*Queer*”, juntamente com a minha trajetória em relação a este campo. Nessa parte, exponho a pergunta da pesquisa: O Tango “*Queer*” ressignifica e reinscreve os binarismos de gênero?, questão esta, que foi norteadora para a elaboração do argumento de pesquisa no qual estive localizado sobre o Tango “*Queer*” como uma possibilidade de manifestação política da diferença. Para tanto, argumento que sim, que o Tango “*Queer*” ressignifica e reinscreve os binarismos de gênero a partir de um olhar para o queer como categoria êmica, dessa maneira, acaba também, por reinscrever e recriar outros binarismos e performatividades sociais ideais de gênero. Em Etnografia Online, discorro sobre a prática, as vantagens e percalços de se fazer uma pesquisa no ambiente online, já em Sobre a Ana da dança me apresento. A parte denominada Aporte Teórico vem como capítulo para apresentar o movimento que acontece dentro da Antropologia na área da dança, elencando dois subtítulos: De uma memória do tango e Tango “*Queer*”, no primeiro acontece um rabisco sobre a história do tango e das milongas. Na parte citada como Tango Queer, acontece um recorte do campo de pesquisa, apresentando teóricos relevantes da temática.

O capítulo (A, O, E) Queer apresenta um recorte da Teoria “*Queer*”, contendo uma revisão de literatura para situar sobre meu tema e apresentar alguns

pesquisadores da temática. Assim, trago Guacira Lopes Louro (2001; 2020) com “Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação” e “Um corpo estranho”, e Richard Miskolci (2009; 2020) em “A teoria queer e a sociologia: O desafio de uma análise da normalização e “Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças”. Já em A performatividade dos estereótipos e os corpos que importam, utilizo conceitos e teorizações de Judith Butler (2007; 2016; 2018; 2019) em: “*El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*”, “Problemas de Gênero”; “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista” e por fim “Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”; além de Michel Foucault (1984) em: “História da Sexualidade II – O uso dos prazeres” e Teresa de Lauretis (1994) em: “A tecnologia de gênero”, que foram utilizados como aporte teórico para a construção do pensamento sobre o que é performatividade de gênero.

O material etnográfico deste trabalho, que foi produzido com interlocutores portenhos, é apresentado em Um campo que dança: o ensaiar de uma etnografia, em O conhecimento do queer, o interesse e as pessoas, e certamente com a apresentação de alguns interlocutores.

Para fazer o fechamento, trago a última parte com as Considerações Finais: Os últimos oito tempos da pesquisa, onde pude concluir que o Tango Queer como categoria êmica pode sim se apresentar como uma possibilidade de manifestação política, reinscrevendo binarismos como homem e mulher = condutor e conduzida para a impressão de pares dentro do tango. Dessa maneira, o argumento de pesquisa mudou de eixo ao longo do texto, pois houve a superação da discussão proposta, entendendo ao final que a categoria Tango “*Queer*” é uma categoria fluída que ganha diferentes contornos e significados de acordo com quem fala. Então, não existiria o Tango “*Queer*”, mas sim, Tango(s) “*Queer*”, sendo assim uma categoria que circula, onde cada pessoa que fala agrega novos elementos e tira outros.

Busquei investigar os fatores relacionados às performatividades de gênero, que são produzidos e reproduzidos na dança tango como um contexto social e que perpassam narrativas históricas culturais. O objetivo foi investigar os fatores que o tango produz na esfera da vida social, para assim compreender os sentidos atribuídos a este em distintos contextos. Dessa maneira, se torna inevitável questionar: até que ponto o esforço para localizar uma identidade comum, por

exemplo no Tango “*Queer*”, como fundamento para uma política de reconstrução de práticas do Tango Tradicional, impede uma investigação e um olhar sobre as outras construções da própria identidade?

Para entender melhor por qual caminho eu estava trilhando minha pesquisa, comecei a questionar: É queer essa proposta de Tango “*Queer*”? O que há de queer no Tango “*Queer*”? O queer é algo marginal, onde se reconhece o não-binário, o trans, o queer, e tantos outros tópicos que vão para além da sexualidade? “*Queer*” é um conceito que deveria abranger mais sensibilidades e talvez o movimento tanguero possa estar fazendo um uso indevido do conceito.

O presente trabalho teve por interesse a observação do Tango “*Queer*” a partir de uma etnografia online. Um olhar diferente deve ser doado para cada fenômeno social, o que exige do pesquisador diferentes estratégias para conquistar as informações. Nas seções: Um campo de dança: o ensaiar de uma etnografia e em O conhecimento do “*queer*”, o interesse e as pessoas, busquei percorrer os seguintes passos: 1 – realizar uma inserção ao campo online do Tango “*Queer*” e Tradicional da cidade de Buenos Aires. 2 - Criação do caderno de campo, em um processo que consiste em observar e coletar os dados, fatos e informações produzidas pelas pessoas que vieram a se tornar meus interlocutores. Nesse processo, ocorreu o primeiro contato com o campo onde realizei as investigações e observações online, esse momento se dá sob diferentes técnicas, tais como: ingressar em milongas, participar de aulas e ter acesso aos arquivos compartilhados nas redes sociais. 3 - Logo em seguida, ocorre a terceira etapa, onde pude entrevistar, dialogar e trocar com os interlocutores.

A produção de dados foi realizada por meio de transcrições de áudios, postagens em perfis do aplicativo instagram - contas que são gerenciadas por meus interlocutores e por questões éticas, serão expostas apenas os arquivos que são de acesso público, os documentos fornecidos por interlocutores de forma privada, serão utilizados como material de apoio e não terão seu conteúdo divulgado.

Desde o primeiro contato com as pessoas que pude trocar experiências, entrevistar e conhecer um pouco mais, informei sobre meu papel de pesquisadora e meus reais interesses. Para formalizar algumas questões, os nomes dos meus interlocutores foram trocados por nomes fictícios para preservar sua identidade.

A inquietude em saber qual o direcionamento do movimento do Tango “*Queer*” na resignificação dos códigos pré-estruturados foi o objetivo que se consolidou ao longo da magnitude e diversidade que é fazer pesquisa de campo. Se tornou impossível para mim desprezar a importância da rede como fato social da nossa era, isto é, como condição digital da cultura contemporânea.

A primazia pela categoria do Tango “*Queer*”, foi por enxergá-la como ferramenta de inúmeras possibilidades de análise, que se manifestam desde o cotidiano até o salão de tango: as milongas. Entendendo também, que a escolha e permanência neste objeto de pesquisa, se deu por meu histórico íntimo com as danças de salão e dança a dois. Todas essas vertentes me perpassam por um lugar de corpo como mulher condutora dentro dos salões tradicionais.

Busquei refletir sobre quem “*tangueia*”, quem são essas pessoas, de que modo esses corpos dançam, se movimentam e criam relações, quem aprecia a dança e de que modo o fazem. Me utilizo para tanto, do lugar da pesquisa de campo como ferramenta do fazer etnográfico da dança, do tango e do Tango “*Queer*”, assim como, para o desdobramento das questões performáticas relacionadas ao gênero.

1 ETNOGRAFIA ONLINE

A dissertação se norteia por meio de uma etnografia que utiliza a internet como artefato das relações sociais, cujo objetivo principal é “*a criação de narrativas audiovisuais colaborativas em uma linguagem que sirva como material de estudo, mas atinja também um público extra-acadêmico*” (FRAGOSO, RECUERO E AMARAL, 2011, p.198-201 apud POLIVANOV, 2013, p.62).

A partir dos anos de 2020/2021 e a ocorrência da pandemia ocasionada pelo vírus COVID-19, tem-se reforçado a ideia de que passa a ser impossível ignorar uma outra forma de ler a vida social, ou seja, aquela vida cotidiana que está mergulhada no contexto online. Passamos a maior parte do nosso dia conectados, usamos e abusamos dos arranjos tecnológicos durante nossa programação diária, isto é, nossa rotina é dinamizada por uma nova realidade. Desta maneira, busquei produzir uma etnografia online que, como afirmou Ferraz e Alves (2017, p.09 e 10):

[...] possibilita a observação do comportamento social na rede e sua interação com a comunidade online, formando um campo vasto, em que, espontaneamente, dados pessoais são tornados públicos, e, dessa maneira, é oferecida uma gama de informações para coleta de dados brutos.

Com a emergência das redes sociais digitais, das mídias móveis e da tecnologia de uso constante, formam-se novos espaços para pensar uma etnografia online. Por exemplo, pode-se optar por uma catalogação de publicações em redes sociais, que visem contribuir para construção de argumentos de pesquisa, o que faz da rede um espaço de comunicação, um campo de interações sociais complexo e plural onde há escrita, armazenamento, organização, criação, desenvolvimento e - como venho defendendo até aqui - etnografia.

Utilizei da internet como protagonista para a produção do material etnográfico, sendo esta um artefato de mediação com meus interlocutores, onde ocorreram todas as entrevistas ao longo do ano de 2021 e 2022, assim como, onde ocorreram as participações em eventos relacionados ao campo nos mesmos anos. As conversas foram realizadas por meio das redes sociais: “*Whatsapp*” e “*Instagram*”, e os eventos ocorreram na rede social “*Facebook*” e na plataforma do “*Youtube*”. A transcrição dos áudios foi realizada pela plataforma “*Webcaptioner*”.

A tecnologia me auxiliou a dar contorno ao contexto social do tango, isto é, a tecnologia servindo como ferramenta que transita nas esferas sociopolíticas, culturais, econômicas, entre outras, sejam nos dados pessoais, nas plataformas de comunicação, ou em outras inúmeras possibilidades, é inegável a velocidade dos avanços tecnológicos e o poder de monitoramento/controle deste artefato no molde de nossa rotina, ganhando a cada dia, um protagonismo alastrador, produzindo lugares na reflexão sobre as pessoas e suas culturas.

Primando pela qualidade de se produzir uma etnografia com a dose de responsabilidade que o trabalho exige, em uma etnografia online, reconhece-se também a extrema importância de uma imersão intensa, da fase de familiarização/exploração do campo e de uma descrição atenta. Ocupo o espaço onde o meu estar no campo se encontra no fazer etnografia na internet.

Na pesquisa de campo utilizei da internet como um artefato cultural, nas palavras de Polivanov (2013, p.63) isso simbolizaria utilizar da internet como *“tecnologia midiática geradora de práticas sociais”*. Incluindo a esta: interações, conversas, trocas e entrevistas online. *“Desse modo, pela viabilidade da tecnologia, facilita-se os registros e recortes que podem ser salvos em pastas digitais para posteriores análises sobre as articulações, proporções e relações dos fatos sociais diagnosticados”* (FERRAZ e ALVES. 2017, p.6). Ações que buscam descrever se (e como) o Tango Queer ganha um caráter de manifestação política e reinscreve binarismos, dentro do contexto e da linguagem da dança de salão, a partir de dois lugares físicos e simbólicos ocupados pela cultura de dança portenha: o Tango *“Queer”* e o Tango Tradicional.

Para demonstrar o percurso que estive ensaiando e dançando com a etnografia online, visando refletir sobre as vicissitudes e emaranhados que é fazer campo na rede, é que neste trabalho percorri lugares diversos, seja no Tango Tradicional ou nos Tango (s) *“Queer”*. Se caracterizando pelo intuito da possibilidade de trabalhar a partir da relação esperada de aplicação mútua de sentido, que se apresenta em termos aparentemente opostos.

Tendo em vista os diferentes contextos sociais proporcionados por esses espaços multiculturais, me propus a inquieta interpretação e reinterpretação, acreditando que uma melhor observação, interação e reflexão, poderia ser obtida a partir de um cenário com o máximo de vertentes e nuances possíveis.

Propor pesquisa em tempos de pandemia, com o acesso limitado ao campo, com espaços e fronteiras fechadas, sem poder entrar no país pesquisado, se tornou um desafio constante. Merece registro um estranhamento inicial: a ação de realizar entrevistas. Iniciar conversas em formato “*online*” já se tornou uma aventura imperfeita. As entrevistas estão ocorrendo desde o início do ano de 2021 e a observação do campo: desde antes de iniciar a pós-graduação, por um interesse pessoal, que eu ainda não tinha formatado como antropológico.

Os dilemas de inserção na pesquisa em formato “*online*” se mostraram inicialmente problemáticos, como dito anteriormente, partindo de uma forçada aproximação com as entrevistas pelo aplicativo “*whatsapp*”, até a familiarização com o campo que realiza eventos, milongas e discussões na rede em formato online.

A grande realidade é: se ver perdida e deslocada na imensidão de informações postas à rede, tendo que ser a editora e compiladora da demanda que foi aparecendo, um verdadeiro enfrentamento cotidiano da investigação. No que diz respeito a esta empreitada da pesquisa apresentei, nesse trabalho, apontamentos sobre minha observação do campo descritos por meio do método de uma etnografia composta dentro e por meio da internet.

Pretendo apresentar o leque de possibilidades, subjetividades e sensibilidades, que é estar como pesquisadora. E, em que medida se classificar como pesquisadora “*insider*” interfere nos resultados e no próprio objeto pesquisado, seja esta interferência positiva, somando ao trabalho a troca com o campo, ou negativa, não me distanciando quando necessário do mesmo. Escutei em uma primeira avaliação de minha pesquisa, em um seminário de Antropologia, que eu deveria “me desapaixonar do campo” para produzir uma boa pesquisa, isto é, que seria preciso um olhar mais interrogativo em relação ao campo e não meramente contemplativo.

Entendi, ao longo do percurso, que estar nessa posição de quem olha para a cultura e construções das pessoas, é também me colocar nos desafios e percalços que surgem na interação com o campo. Portanto, objetivei um olhar constantemente atento para desvendar os diferentes contornos proporcionados pela pesquisa, buscando um fluxo narrativo que possa mesclar de forma coerente: observação, investigação e escrita.

Outro processo que faz parte do engatinhar por uma etnografia online, são as conversas via celular, pois certas vezes, em que me deparei com questões mais profundas, ou naquele momento me senti mais próxima do meu interlocutor, o próprio precisava fazer outras tarefas, ou estar em outro lugar, isto é, precisa estar a mim: “*offline*”, esse fato aconteceu recorrentemente, desde quando comecei a empreitada de entrevistas e conversas. Algumas vezes me pareceu fuga do tema, outras apenas a vida de pessoas que trabalham exercendo sua função, um constante processo de avanço e retrocesso.

Vejo como fator relevante relatar a frustração que é esperar dias por uma resposta que plausivelmente vem em formato assertivo, como um simplório: sim ou não. Arrumar estratégias para puxar papo durante as entrevistas, foi um jogo que fui aprendendo aos empurrões e confesso que por diversas vezes me esbarrei em não-respostas.

Acredito ser importante enfatizar que a minha auto-definição como pesquisadora “*insider*”, me fez considerar a possibilidade de uma narrativa na qual as informações que foram produzidas com as entrevistas e contatos com os interlocutores somados à minha trajetória como bailarina, são pertinentes de marcação subjetiva e influência - positiva e negativa, como dito anteriormente - no processo epistemológico de traçar os contornos do campo.

Esse fato, pode em determinados momentos, obnubilar pontos importantes da pesquisa, como também pode trazer clareza para questões que seriam de difícil acesso para quem se vê do lado de fora desses espaços dançantes, para um “*outsider*”, por exemplo. Conforme relatado, minha inserção no cenário do tango se deu antes de iniciar a pós-graduação, quando ainda participava das milongas como bailarina e não tinha noção da direção que tal conhecimento empírico e sensível me proporcionaria.

2 SOBRE A ANA DA DANÇA

Assim que terminei minha graduação em Educação Física no ano de 2012, uma área que jamais pensei cursar mas que foi motivada apenas por conter na grade curricular a única disciplina em dança, fui aprovada na seletiva para bailarinas de uma companhia de dança de salão em Minas Gerais na época denominada: Grupo Experimental da Cia de dança Mimulus.

Deixando para trás a cidade de Campo Grande, que em minha visão, já não supria mais minhas necessidades e anseios como bailarina de dança a dois, no início de 2013, mudei-me para Belo Horizonte. Foi com muita expectativa de ser bailarina profissional e com desejo incansável de sugar o máximo de conhecimento daquele lugar, já que era apaixonada por tango e samba - e naquele tempo eram as modalidades que a Companhia mais se dedicava - decidi expor-me a situações que valeriam, ao meu ver, uma etnografia sobre bailarinos no mundo do trabalho.

Foram nas aulas da escola, que eram obrigatórias para nós, os novatos, onde fui apresentada ao corpo do tango brasileiro. Já que durante as horas contadas de ensaio apenas conseguia reproduzir coreografias, a fim de um dia poder substituir bailarinas fixas, tardiamente entendi que estas jamais seriam substituídas. Aproveitava as aulas para conhecer um pouco mais daquela modalidade de dança que tanto admirava e que me parecia tão distante.

Aprendi o tango brasileiro, isto é uma verdade! Aprendi o quão pomposo e performático este é, quão difícil pode se tornar e finalmente, quão inacessível ele se torna quando acontece um deslocamento da cultura portenha de dança, para os processos de ensino aprendizagem em dança pautadas apenas em uma estética do belo, ou seja, aquela que visa a performance para o outro, para agradar o olhar do público. Para mim, esse se tornou o tango brasileiro, comecei a chamá-lo assim, depois que entendi que não era o mesmo que o tango portenho. Seria um erro generalizar todas as práticas dentro da afirmação anterior, porém, nessa estrada que percorro, há 12 anos nos salões de dança, me arrisco e me jogo na boca dos leões.

Eu achava atraente o que conseguia reproduzir nos ensaios. Me deleitava assistindo as apresentações da companhia, porém sempre que ia ao salão de dança, o real salão - onde o jogo dos abraços e das conduções, tende a acontecer na maioria das vezes, de forma mais dinâmica e espontânea - me equipando

somente pela cópia ou imitações de passos, não conseguia dialogar com outros corpos.

A dança de salão de uma forma geral, nada mais é que uma boa e gostosa conversa. Às vezes sussurros, às vezes prosas lentas, às vezes irritantes berros, mas sempre uma conversa. São dois indivíduos trocando, dialogando e claro, uma reprodução de movimentos não me daria isso. Eu já havia dominado, de certa forma, outras modalidades pertencentes à dança de salão, isso me dava o norte de saber que: o que eu tentava fazer no salão, a forma como eu tentava conversar com o outro, não era suficiente para mim.

Em 2015, após retornar pouco tempo para a cidade de Campo Grande, decidi juntar algumas peças de roupa em uma mochila, convoquei uma amiga que estava perdida tanto quanto eu na cidade sul-mato-grossense e compramos uma passagem de ônibus somente de ida para Buenos Aires. Iniciamos aí, o que seria uma jornada transformadora em minha vida. Após 33 horas de ônibus e um real choque cultural, me dei conta que não sabia pronunciar se quer uma palavra em espanhol, tão pouco entendia o que eles queriam me falar, devido um acentuado sotaque portenho. Minha amiga e parceira de viagem dominava a língua e por várias vezes, como esperar chuva em tempos secos, representou meu socorro e/ou minha decepção.

Eu tinha um objetivo bem traçado: aprender e viver o verdadeiro tango portenho, ou o que acreditava ser esse verdadeiro tango. Uma dança que ultrapassasse o caráter de show, que é difundido pelas mídias e ovacionado mundialmente. Buscava inebriar-me da cultura, da música, dos gestos, das pessoas, do movimento, isto é, eu buscava a dança daquele povo. Isso era para mim viver o verdadeiro tango, ou a imagem que eu criara para ele. E em dias seguidos fui a inúmeras aulas e diversas milongas.

Minha primeira experiência em um salão de dança específico de tango, foi na milonga La Catedral, uma milonga considerada tradicional por meus interlocutores, pelo seguinte fato: por não conter pessoas do mesmo gênero dançando. Porém, havia nesta, algumas normas mais relaxadas, que não fazem parte do repertório do Tango Tradicional, isto é, não havia apenas pessoas mais velhas e vestimentas sofisticadas, havia sim, uma mescla de faixa etária e uma vestimenta não tão casual. Então, “*La Catedral*”, muito famosa por ser ponto de encontro de turistas de diversas nacionalidades, antes das noites de tango iniciarem, tem como tradição,

proporcionar aulas cobradas para iniciantes no período vespertino. Foi assim, que conheci o primeiro professor de tango que faria parte da minha trajetória, seu nome era Juan.

Juan, apesar da metodologia ortodoxa e antiquada, era um bom professor, pois ao final de cada aula, os iniciantes saíam satisfeitos por saberem o passo básico do tango e assim se arriscavam no salão à noite. Ele utilizava de uma didática rígida, com falas imperativas, gestos secos, diretos e sem muito espaço para diálogo, o que refletia para sua forma de condução.

Era uma condução que utilizava da força como ferramenta e não gerava semelhança com um diálogo. Talvez seria um monólogo com um ouvinte que obrigatoriamente deveria ser passivo? Para que se faça clara a sua condução: eu me sentia levada pelo seu abraço, não tinha qualquer consciência do que estava fazendo. Funcionava no salão? Sim, eu dançava. Mas não obtive o conhecimento daquilo. E através de, como dito acima, uma didática antiquada, em que o professor e homem detém o conhecimento total da dança, me enfiar nas turmas de tango de Juan.

Ele me apresentou mais do mesmo, do que eu já estava acostumada a beber pelo Brasil, ou seja, uma forma de dançar que: não permitia, que a pessoa que está no lugar de conduzida tivesse dúvida do que teria que fazer ou quisesse fazer algo diferente do que estava sendo proposto, como por exemplo propor algo criativo ao condutor. Mas, Juan dançava bem! E para os meus olhos recém-chegados, aquele novo mundo era um privilégio. Ainda tenho dúvidas se Juan, de certa maneira, percebeu uma brecha em uma turista recém-chegada ao país e encantada com tudo, para se apropriar do meu tempo mais a frente.

A partir disso, comecei a frequentar todas as aulas de Juan e quando eu não me oferecia para ir, ele me convidava para que o acompanhasse em suas aulas iniciantes por Buenos Aires. Eu, com sede de sugar o máximo da vivência, obviamente ia. Certa vez, acabamos em um “*hostel*”, onde só haviam na turma alemães e noruegueses, um lugar muito aconchegante, porém apertado para uma aula tão cheia, lotada de pessoas que não dominavam a língua local, dotadas de pouca, ou nenhuma consciência corporal, que no primeiro passo à frente se batiam, tropeçavam e se atrapalhavam. Comecei a sentir que aquele lugar não era o que eu estava procurando.

Conforme os dias iam correndo ao lado de Juan, me sentia mais explorada, porque o ajudava a ministrar suas aulas e não fazia aulas, não treinava e não saía daquilo que eu considerava básico. Iniciei minha jornada na Argentina, com ânsia por aprender ambos os lugares de condução do tango (conduzir e ser conduzida), porém, isso não me era ofertado e meu tempo estava sendo todo tomado.

Certo dia, ainda frequentando *“La Catedral”*, Juan teve um compromisso e não pode ministrar as aulas, pediu para um professor e a esposa o substituir. Meu tango, como uma porta com fechadura emperrada, foi arrebatado e nesse trocadilho infame, por fim arrebatado por Francis e Lauani.

Francis era um professor generoso, de fala tranquila, toque suave e condução delicada. Lauani, era uma professora provocante, que não passava despercebida, dona de um conhecimento gigantesco em tango, incitava os alunos e espectadores da aula a cada gesto. Em uma falha de dicção, muito sutil, na troca de uma palavra por outra apenas uma vez, descobri que Francis era brasileiro.

Ao final da aula, sentamos à mesa, Francis, Lauani, eu e Júlia, minha amiga do início da viagem. Conversávamos em português, espanhol e um torpeportunhol. Com o passar dos dias e a imersão profunda em outro país, regados a muito e bom vinho, já começava a me arriscar com algumas palavras da língua nativa, o que me facilitou a troca com outros sujeitos interessantes do tango.

Eu admirava a dança de Lauani e sigo até hoje acreditando que é uma das mulheres mais instigantes e técnicas que já vi dançar. Mas foi Francis, com seu jeito brasileiro, misturado a doses interessantes dos argentinos que ganhou minha amizade logo de cara. Sem qualquer hesitação, no outro dia, já estávamos no espaço de tango onde ambos ministravam aulas e contratamos apenas Francis para aulas particulares, devido ao pouco recurso que tínhamos, impossibilitando-nos de pegar aulas com os dois professores.

Me encantava o abraço de tango, as orquestras de grandes compositores, a história da dança mesclada à história do povo, o espaço com cheiro de antigo, a gente simpática e solícita, em verdade: me encantava o tango apaixonado que aquelas pessoas doavam a mim. Foi naquele espaço, conhecido como Estúdio *“Dinzel”*, com aquelas pessoas que se tornaram amigos, que fez sentido (para mim) o que era respirar tango e me viciar.

A prática, as aulas, o Espaço Dinzel, as milongas e Francis, me fizeram perceber que eu tinha potencial para entender aquela nova linguagem, que poderia evoluir mais e aprimorar. Dançava com Júlia para poder aprender desde o básico, conduzir e ser conduzida; com Francis dançava para aprender respiração, o melhor abraço, a escutar a música com o corpo, adornos (enfeites) e técnicas avançadas.

Francis nos cobrava muito para sempre praticarmos os dois lados da condução tangureira, o que me alegrava muito, pois até hoje me satisfaz conduzir, fato que em meu antigo espaço de dança em Belo Horizonte, não era bem visto, a ponto de um dia ser deixada no salão, enquanto conduzia um forró, pois minha parceira naquele momento, se sentiu acanhada com os demais olhares ao redor. Exceto algumas outras tentativas minhas, jamais vi naqueles anos e naquele espaço, pessoas do mesmo gênero se propondo a dançar juntas.

Foram aqueles estímulos, somados ao recorrente gosto de conduzir e a curiosidade por todos os lances possíveis da cultura portenha de tango, que nossa próxima parada foi uma milonga “*queer*”: a Maldita Milonga. Lá entrei, sentei, bebi, dancei e a contragosto fui embora. Regressei a Buenos Aires, em janeiro de 2020, ainda com interesse em estudar tango e vivenciar os dois ambientes, do Tango Tradicional ao “*queer*”. O triste quadro gerado pela pandemia, dificultou meu retorno em 2021, porém não impossibilitou outras formas de viver o tango, agora em formato “*online*”.

Assim eu, estando como bailarina, dançarina de tango, de danças de salão, condutora, mulher e pesquisadora, o meu envolvimento com a temática traz o fator experiência de vida para o fazer etnográfico em dança, auxiliando na escolha da temática, como irão assegurar Beaud e Weber (2007, p.10,11): “*graças à imersão do pesquisador no meio pesquisado [...] permite o cruzamento de diversos pontos de vista sobre o objeto, torna mais clara a complexidade das práticas e revela sua densidade*”.

O questionamento que tento sempre refazer a mim é: Que processos sociais e convicções estiveram em ação na dança de salão da qual participei e vi nos últimos doze anos de prática? Me deparei com estereótipos de gênero que, ainda, perpetuam o imaginário social da dança de salão, requerendo performatividades sociais de mulheres como um tipo frágil, apoiadas por homens insígnies. Me percebi

fazendo parte e presenciando uma norma heteronormativa, que nem ao menos silenciosamente atuava nos salões de dança, ela gritava. Ela ainda grita.

3 APORTE TEÓRICO

Para criar um argumento teórico, trago em primazia, conceitos da autora estadunidense Judith Butler, do, também estadunidense Richard Schechner, da italiana Teresa de Lauretis e dos brasileiros Richard Miskolci e Guacira Lopes Louro.

Butler indica que o conceito de gênero pode ser compreendido pela chave da performance através da performatividade, discorre sobre a produção das performatividades como práticas que são forçadas e reforçadas por mecanismos sociais históricos.

Buscando entender como o movimento do Tango “*Queer*” ressignifica os binarismos de gênero e se realmente acontece essa releitura, Butler e Lauretis vem como aporte teórico para discutir primeiramente os binarismos que me foram expostos, como no caso, das ações denominadas apropriadas para homens e mulheres e do binário homo/hetero, categorias que têm sido transmitidas para produzir uma determinada matriz social, que reforça e autoriza um binário de gênero aparentemente natural.

Desenvolvendo a pesquisa de campo e me deleitando no processo que Butler discorre sobre o gênero performativo, não poderia escapar do aporte teórico de Schechner. As obras do autor me apresentaram com abordagens multifacetadas sobre o estudo do campo da performance. Schechner trabalha com uma compreensão mais ampliada do conceito de performance, através de um olhar mais antropológico, escapando em certo ponto, do entendimento de performance apenas no seu sentido puramente artístico.

Miskolci, em sua obra “Teoria *Queer*”: um aprendizado pelas diferenças, me inspirou a escrita e se tornou fundamental para me auxiliar nas conexões sobre os processos de normalização que acontecem dentro do meu campo de pesquisa. E por fim, não menos importante, Louro entra para mim, como uma tradutora de conceitos que por algumas vezes me foram custosos. Com seu diálogo sobre a produção do “*queer*” como um corpo estranho, me auxiliou em uma melhor leitura e contextualização, a teoria como um novo jeito de pensar e de ser, uma forma de reflexão que não aspira ao centro.

Assumo a premissa de que exista uma estreita relação entre dança e antropologia para auxiliar na investigação das performances de gênero, para tanto,

recrutei Ward (1993, p.19) e Kringelbach e Skinner (2012, p.2) que consecutivamente, afirmaram: *“há uma série de sentidos diferentes em que a socialidade da dança é concebida. Uma delas é que as relações da dança podem ser vistas como refletindo ou restabelecendo relações fora da arena de dança”* e a alegação é que a dança não simplesmente reflete o que acontece na sociedade ou serve a uma função particular, mas que muitas vezes é tão central para a vida social quanto a música e outras formas universais de expressão. Desta maneira, lembro aqui que a dança a dois nasce da troca, da interação e compartilhamento das pessoas, ela é oriunda de espaços sociais e coletivos, possui estreitos laços com as normas vividas da sociedade.

O tango enquanto dança, não simplesmente reflete e reproduz as perspectivas sociais, ele dá movimento também a este. A dança se torna signo e comunica através do elemento não verbal. Citando novamente Ward (1993, p.27) que afirmará:

Alternativamente, há a visão de que a realidade de qualquer dança atividade não pode ser reduzida apenas a seus movimentos físicos particulares. Ao contrário, esses movimentos obtêm sua realidade do contexto de significado de onde emergem [...] E isso se aplica tanto a geração e a interpretação da dança.

Desde o momento do nascimento, começamos a empreender na tarefa de aprender e lidar com o corpo. Dessa maneira, uma antropologia da dança deve visar as múltiplas formas e contextos sociais, as experiências individuais e a vida social que cercam o movimento. O ato de ficar em pé, andar, pular, se mexer, dar movimento ao corpo de uma forma geral, faz parte de um processo que é categorizado como natural do indivíduo e que tem seu cerne maior problematizado na ausência de movimento humano, do que na forma de tal movimento. O fato é que o desenvolvimento desse corpo é cultural, *“como se deve ficar, andar, segurar o corpo, etc. difere de uma sociedade para outra e em uma sociedade como a nossa, de uma época para a outra”* (POLHEMUS, 1993, p. 04).

O ato de pensar dança, é também o lugar onde há a permissão para elencar elementos deslocados de diversos lugares, de diversos contextos, inclusive do movimento social, das performances sociais reproduzidas no cotidiano e expressá-las dentro do contexto da arte. De forma criativa, Polhemus (1993, p. 04)

elucida tal pensamento: *“Errar o pé, ou seja, mexer o corpo de uma maneira estilisticamente inadequada, é pisar fora dos limites de sua cultura”*.

O movimento cotidiano e a dança se convergem. Há uma relação direta do que é dança com aquilo que não vemos como dança, isto é, vemos apenas como gesto cotidiano. O que vira dança não está indissociado da vida social, mesmo que para começar a esboçar esse pensamento, seja necessário passar por uma ideia de paródia do movimento social do cotidiano (este que é dado como natural), isso porque, novamente segundo Polhemus (1993, p.04):

[...] 'o corpo' é inevitavelmente preso em uma congruência simbólica com 'o corpo social' da sociedade”. É a partir dessa ideia de paródia dos gestos cotidianos, que em algumas situações, se vê nítida para a leitura certas práticas sociais e códigos que foram deslocados e reproduzidos na ação de dançar.

Pensando em um fazer etnográfico como também um fazer - um compor – coreográfico, a ideia da pesquisa dentro da antropologia da dança, se encontra de forma simultânea na proposta de uma antropologia do corpo; onde os corpos da pesquisa se encontram, concomitantemente, no texto e fora do texto.

Existem inúmeras formas de se ter um olhar para a dança, uma delas é funcionalista. O ato de dançar dentro de uma cultura pode ser olhado pelo prisma institucionalmente funcional, isto é, pensando na função daqueles movimentos para o contexto social de uma sociedade. Como por exemplo, quando a dança simboliza um ponto que marca o nascimento de alguém, a morte de um membro, a união de pessoas; ou quando se observa a dança com um órgão de controle social, de constrangimento, de compartilhamento de costumes, de tabus. Para melhor compreensão, Ward (1993, p. 20) vem elucidar a ideia de dança enquanto função:

[...] o que poderia ser surpreendente para quem não conhece o campo, é o funcionalista teor dessas visões de dança. A dança reforça a comunidade; isto regula, controla, restringe e condiciona o comportamento. Dança facilita o casamento. Mesmo os papéis da dança como escapismo e como fantasia estão abertas à interpretação funcionalista. Para que a sociedade continue operando de forma eficaz (pode-se argumentar) é necessário que os indivíduos tenham alguma liberação de suas rotinas diárias e pressões. Essas liberações - neste caso a dança - atuam como válvulas de segurança que permitir a neutralização de frustrações que, de outra forma, acumulariam e ameaçariam a ordem social.

O que chama atenção, é que a dança enquanto função dentro de um contexto social, não se trata do ato de dançar por si mesmo, mas sim, elucida uma ideia do que está acontecendo quando as pessoas dançam, a dança é desviada para outro lugar. A ação de dançar pode, também, ser lida para além do espectro da função e nesse caso, não se categorizaria como um meio e sim como um fim de si mesma, isto é, onde haveria uma forma de expressão nela mesma.

Seguindo exemplos de mulheres, bailarinas e pesquisadoras como: Helena Wuff, Katherine Dunham e Gertrude Kurath, procuro trazer um pouco do meu cotidiano de dança para a pesquisa ao tentar fazer uma antropologia da dança e do corpo, nesse processo que acredito ser de contaminação mútua entre: performances de dança e performatividade do movimento cotidiano.

A antropologia da dança, como campo de investigação tem encontrado abordagens distintas ao longo dos tempos, definindo de fato o seu caminhar entre os estudos antropológicos a partir dos anos 1960. Porém, seria errôneo dizer que a dança não foi utilizada, por outros conhecidos pesquisadores da antropologia, como objeto de pesquisa antes desta data. Ela foi analisada, por exemplo, exiguentemente pelo prisma do ritual, por Alfred Reginald Radcliffe-Brown, Edward Evans-Pritchard, Margaret Mead, Franz Uri Boas, entre outros diversos nomes importantes da disciplina Antropológica.

Em 1922, Radcliffe-Brown com *The Andaman Islanders*, produz uma monografia sobre os ilhéus andamaneses relacionando um certo tipo de força moral dos indivíduos à dança e à música. *“Ao aferir à dança a mesma natureza da canção, o autor observa que o caráter essencial de todas as danças é o ritmo, e que a função primeira da natureza rítmica da dança é propiciar que um número de pessoas se una nas mesmas ações e aja como um só corpo”* (GONÇALVES e OSORIO, 2012, p.15).

Com *“The Dance”*, publicado em 1928, Edward Evans-Pritchard também foi um dos primeiros a fazer referência à dança em seu trabalho, com detalhadas descrições etnográficas, ele fala sobre cerca de seiscentas pessoas. Evans-Pritchard produziu uma etnografia da dança da cerveja entre os Azande no Sudão Anglo-Egípcio. Ele enxergou a dança como objeto cultural ligado ao ritual dedicado aos mortos e espíritos, isto é, aqui a dança, era um fragmento da

totalidade de uma elaborada cerimônia, que promovia o reconhecimento social relativo ao cumprimento do dever sagrado para com os mortos.

Também no ano de 1928, Margaret Mead em *“Coming of age in Samoa”*, fala sobre a vida das crianças de Samoa e como estas utilizavam da dança em oposição a repressão que sofriam por parte dos adultos. Na década de 1930, a pesquisadora juntamente com Gregory Bateson realiza pesquisas sobre Bali e produziram um pequeno documentário chamado *“Trance and Dance in Bali”*. O curta mostra uma compreensão e interpretação de corpo diferentes do olhar ocidental, há a descrição de uma única apresentação da dança ritual na ilha indonésia de Bali: a *“Kris Dance”*, onde os membros da sociedade tradicional balinesa aprendem a utilizar de seus corpos de maneira drasticamente diferente do ocidental: seguram as *“kris”*, entram em transe, representam a luta do bem contra o mal e se esfaqueiam, mas não vemos ferimentos.

Aqueles corpos dançam ao rodopiarem e se contorcerem. Os cabelos das mulheres flutuam, cortam o ar e dão vida ao movimento da cabeça, os olhares dos dançarinos são: ora perdidos, ora direcionados para o grupo que dança. É possível ver nas contorções e movimentos feitos no solo, o ritual de uma cultura que é configurado por meio da ação de dançar.

Franz Boas, em *“Primitive Art”* publicado em 1927, fala sobre a dança e outras diferentes expressões artísticas como arte do tempo. *“Ao tratar a dança como uma forma de arte, Boas amplia as formas de compreender sua manifestação nas ‘sociedades primitivas’, enfatizando seus aspectos técnicos, formas e não só os significados conscientemente veiculados”* (GONÇALVES e OSORIO, 2012, p.15).

Um dos objetivos de Boas é demonstrar a pluralidade cultural do campo artístico. A dança e antropologia, estavam dispostas também em outro binômio: a dança e cultura, momento no qual se compreende dança como cultura, assim afirmou Oliveira (2017, p.7): *“A influência de Boas inaugura a possibilidade de se analisar a dança no contexto do relativismo cultural”*.

No ano de 1960, Gertrude Prokosch Kurath marca o tempo histórico como precursora dos estudos etnológicos relacionados à dança. Em sua obra *“Panorama of Dance Ethnology”*, ela fez contribuições substanciais para o estudo da dança ameríndia e para a teoria da dança, também discorre nesse trabalho, sua percepção sobre os estudos etnográficos em dança como um método que recicla o

lugar da dança na vida humana, isto é, o lugar da dança na Antropologia. Acselrad (2014), discorre um pouco mais sobre o trabalho de Kurath:

Ao longo de mais de vinte anos, a maioria deles dedicado ao estudo da dança indígena norte-americana, Kurath debruçou-se sobre técnicas de observação, estudos de laboratório, representação gráfica, decomposição e recomposição de movimentos, teorias e comparações (ACSELRAD, 2014, p.3).

Kurath, contribuiu para os estudos etnológicos relacionados à dança, através da abordagem desta separada por três níveis de análise: 1 - coreográfico, 2 - interpretativo e 3 - psicológico, assim afirmará Oliveira (2017):

Em suas pesquisas, Gertrude Kurath analisava o perfil e o conteúdo da dança a partir de parâmetros organizadores da ação corporal e, por isso, aconselhava que o interesse antropológico pela dança se estabelecesse a partir de um estudo sobre o agenciamento dos dançarinos no espaço, o estilo de movimento do corpo, a estrutura do conjunto da dança e a descrição dos fenômenos apreendidos nestas três esferas, inaugurando, com este empreendimento o interesse pelas relações coreo-sociais (OLIVEIRA, 2017, p.7).

E é a partir dos anos 1960 que se pode elucidar a existência da intenção de produzir no campo - em termos de teoria e método - que diz respeito à Antropologia da Dança. A partir desse momento a dança não existe exclusivamente como cultura, e sim é pensada na cultura, isto é, a dança como uma forma de prática de atividade social.

A pesquisa em dança desde então avança em passos singelos e contínuos. Kringelbach e Skinner (2012) dirão que, a desconfiança gerada pela premissa mente-corpo da teoria platônica-cartesiana, foi um dos principais fatores para que a pesquisa em dança caminhasse de forma arrastada. Assim como comentam que a reviravolta para um olhar a mais para a dança se deu através das ciências sociais: *“Ironicamente, foi em parte o reconhecimento por linguistas sociais na década de 1960 que ‘linguagem corporal’ constitui uma parte integrante da linguagem que abriu o caminho para um interesse crescente no corpo nas ciências sociais”* (KRINGELBACH E SKINNER, 2012, p.5).

Na análise, feita por esses autores, da história da disciplina da Antropologia da dança, apontam que muitos estudiosos do movimento acreditam que observar e

escrever sobre dança, é melhor realizado por sujeitos dançantes, por possuírem uma visão habilidosa:

[...] nossa experiência coletiva como os antropólogos da dança sugerem que é o resultado integrado de atenção, observação de vários desempenhos em um determinado contexto ao longo do tempo, e para em algum grau experimentando movimento através do próprio corpo. Não é coincidência, então, que foi apenas quando os dançarinos se tornaram antropólogos por direito próprio que a dança ganhou uma nova vida como um tópico de estudo em antropologia (Kringelbach e Skinner, 2012, p.5).

A reflexão sobre essa facilidade é válida e problemática; ler o campo é sempre desafiador, do meu ponto de vista. E mesmo me encontrando na posição de pesquisadora e bailarina, me deparo com o desafio de refletir uma antropologia da dança e do corpo atravessada pela categoria do gênero. Sendo assim, se enquanto pesquisadora, busquei analisar os materiais antropológicos para enxergar o movimento do Tango “*Queer*” e então, poder compor etnografias, enquanto bailarina, busquei a cautela para me afastar do campo e conseguir produzir um olhar interrogativo.

Dentro da pesquisa de campo, quis conhecer mais dos sujeitos e de suas experiências. O ponto de partida inicial foi tentar enxergar como aconteciam os arranjos das performatividades de gênero no movimento do Tango “*Queer*”, sem ter tempo suficiente para abordar as outras vertentes da arte que se encontram no movimento, me atentei somente a dança como expressão deste. Dessa maneira, neste trabalho propus analisar a ideia da dança como contexto e não somente como objeto. Um contexto que produz discursos e se relaciona com os diálogos da tradição e da desconstrução.

O interesse neste trabalho formou-se, portanto, a partir do contexto do tango enquanto dança e das narrativas sobre o Tango “*Queer*” como fenômeno cultural, tentando aproximar discussões sobre as plurinarrativas de construção cultural dos corpos.

O corpo é um componente-chave da expressão humana, através deste há a possibilidade de comunicação e análise de sistemas sociais. Sendo assim, a partir dos materiais organizados durante as pesquisas de campo, o trabalho proposto se justifica por construir pontos de contato e fios condutores entre áreas de conhecimentos, agudamente relevantes para compreensão do ser humano e suas

práticas culturais, ao meu ver, isso seria possível unindo a reflexão sobre antropologia, dança e performatividades sociais.

3.1 De uma memória do tango

O tango, visto através de dois prismas, simboliza um território simbólico de construção e representação identitária e também, um lugar de representação artística das crises sociais. O circuito tango é uma forma pelo qual a sociedade argentina, principalmente em Buenos Aires, se relaciona com seu passado. Sem necessidade de apresentar exaustivamente o trabalho analítico sobre todas as narrativas identificadas, seleciono um breve recorte histórico do tango. Evidentemente, não trato o assunto em generalidade e abstração, mas busco aproximá-lo de meu objeto estudado, sob uma de suas muitas facetas.

Nas décadas finais do século XIX, aconteceu um grande processo de migração rural e de imigração de europeus para Buenos Aires. Como efeito da imigração massiva, em uma luta por sobrevivência e reterritorialização, foi que a Argentina, principalmente Buenos Aires, se desenvolveu em ritmo acelerado, passou a ser pólo concentrador de populações que estavam em deslocamento, de pessoas diásporas. Esse processo de modernização acelerada que se tem registro, dos anos de 1880 a 1930, é análogo a própria história do surgimento do tango.

O tango é um fenômeno social e teve seu primeiro desdobramento, em três linhas da arte: a dança, a música e a poesia. E foi através das canções de tango que pude conhecer um pouco da história de tal movimento. Seus cantantes buscavam ser claros nas letras, isto é, queriam representar o que se passava na sua atual sociedade.

Con este tango que es burlón y compadrito
Se ató dos alas la ambición de mi subúrbio
Con este tango nació el tango, y como un grito
Salió del sórdido barrial buscando el cielo
Conjuro extraño de un amor hecho cadencia
Que abrió caminos sin más ley que la esperanza
Mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia
Llorando en la inocencia de un ritmo juguetón
Por tu milagro de notas agoreras
Nacieron, sin pensarlo, las paicas y las grelas
Luna de charcos, canyengue en las caderas

Y un ânsia fiera en la manera de querer

El Choclo de Alberto Castillo

Em “*El choclo*”, um dos primeiros tangos que se tem registro, uma canção original de Alberto Castillo, mais tarde sendo regravada e interpretada por Astor Piazzolla, se diz: Com esse tango, zombador e compadrinho a ambição do meu subúrbio amarrou duas asas, com este tango, nasceu o tango e como um grito, saiu da favela decadente buscando o céu. Esta canção de 1903, elucida o imaginário social que articula o tango com a periferia urbana e consequentemente, pelos arranjos da época, uma periferia social. Irá dizer Romeiro (2012):

O tango e as narrativas construídas sobre ele constituiriam uma representação social análoga ao próprio espaço urbano de Buenos Aires. A “música ciudadana”, como é comumente chamado o tango, corresponderia a esse território no qual são construídas identidades pessoais e coletivas – as dos “tangueros”, dançarinos, músicos e poetas, e as de grupos sociais, marginais ou assimilados, na representação de uma sociedade nacional argentina (ROMERO, 2012, p.16).

Assim, a história do tango parece acompanhar e simbolizar o processo de formação identitária. E nesse contexto, de crises sofridas pelo processo acelerado de modernização, surge um modelo de representação nacional.

Os anos 1930 foram marcados por instabilidades políticas e intervenções militares, momentos que se arrastaram até os anos 1980. Em 1955, houve a derrubada e desmanche do governo de Juan Perón. Visando um futuro identitário, uma cara nacional, simpatizantes do governo de Perón, vincularam o movimento do tango à periferia urbana e social, acoplando a este um caráter reivindicativo de aceitação e luta social.

Acompanhando as dinâmicas sociopolíticas do tempo, o tango então, passa a criar seu registro. Isso significa que o tango e consecutivamente, os salões dessa dança foram caracterizados por um processo de guetização que refletiu e reforçou a vida e as relações de uma classe. A dança pode ser observada aqui, como um espectro que reflete e reforça outras relações sociais.

A cultura portenha do tango faz parte do social, está na milonga, no teatro, na música, na política, na economia, no cinema, na reivindicação e na memória. Entre as canções de Piazzolla, Pugliesi, Gardel, entre outras centenas de cantantes tão

importantes quanto os citados, podemos mergulhar um pouco no mundo do tango e entendê-lo como um fenômeno social que possui várias facetas e que compreende várias linguagens artísticas.

A narrativa do tango perpassa pela história de um povo e esteve transversal à diversas discussões sociais, para citar alguns exemplos: discussões de classe - quando se liga as reivindicações do povo; de gênero - quando fala sobre o lugar das meninas pobres que saíam de casa para trabalhar nos bordéis, ou do conto popular de homens que dançavam com homens nas esquinas dos bairros pobres, a fim de treinar antes de chegarem aos espaços de dança e, por fim e não menos importante, de raça - quando dentro da história, há tanta contribuição da música e dança africana, porém, os discursos e narrativas que compõem a evolução do gênero tango raramente atribuem protagonismo a população negra, a qual teve uma influência direta por meio do candombe na dança tango e que é mascarada por uma linha de pesquisa que acredita em uma formação branca, como dirá Domínguez (2009, p.66):

Muitas narrativas – orais ou escritas – destacam o papel dos negros no surgimento da dança do tango e consideram que o tango tem uma relação de filiação com a milonga [...] o mito de fundação do tango – que o filia à milonga – sempre inclui a presença marcante dos negros argentinos.

As letras de tango contavam e ainda contam histórias, criam personagens e dão um tom de arte para a vida cotidiana. Foi através da letra de Samuel Linning, nos anos 1920, que o tango “*Milonguita*” deu nome às personagens milongueiras: “*Estercita, hoy te llaman Milonguita, flor de noche y de placer, flor de lujo y cabaret*”.

O termo milongueira surgiu para falar sobre a trajetória de saída das meninas do subúrbio para o centro, a temática dos tangos que falavam dessa personagem, tinha em verdade o tópico do deslocamento da moral feminina, entendendo primeiramente, a partir de Foucault (1984, p.26) moral como:

[...] o comportamento real dos indivíduos em relação às regras e valores que lhes são propostos: designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta [...]; pela qual eles respeitam ou negligenciam um conjunto de valores.

A expressão milongueiras representa, então, as personagens que tiveram um desvio na sua identidade e passaram a performar dentro desse social de forma indesejada. O olhar sobre a subversão da moral feminina em relação às regras e valores propostos é masculino. Aqui, a pureza é caracterizada por meninas humildes que moravam nos bairros, já a perversidade caracterizada por essas mesmas meninas que iam trabalhar no centro, nos cabarés, se tornando no imaginário social as mulheres da noite, as damas da noite. Savigliano em *Notas sobre o Tango "Queer"* (2010), comenta sobre a hiper heteressexualização do tango quanto dança, e é utilizando das letras de tango a partir de meados dos anos 1920, que pude compreender como esses parâmetros de comportamento dançante foram traçados e deslocados das normas de comportamento sociocultural da época.

Polhemus (1993, p.8) reflete que: *"a dança é um esquema estilizado e altamente redundante da cultura física geral de um povo que é a própria personificação do modo de vida único daquele povo em particular - sua cultura no sentido mais amplo do termo"*. O tango surge em um momento de crise na Argentina. Em meio à pobreza, a imigração, a incertezas e tensões. Deixar de ser menina para se tornar milongueira, representava deixar suas casas e consecutivamente a pobreza em que viviam para se tornarem responsáveis por si mesmas, por suas ações e donas do seu próprio destino. A autonomia que as recentes dançarinas conquistaram, representava para a sociedade da época uma forma de dança para morte, a morte da moral. A dança aqui passa a ser a metafísica da cultura.

Cantar tango em um determinado momento da história, ajudou a consolidar a representação nacional de uma classe, de um gênero e de uma raça, consecutivamente, simbolizando o apagamento de outros arranjos sociais. As letras, muitas vezes na primeira pessoa, descreviam normalmente a sociedade portenha, assim, os cantantes traziam nas canções as narrativas de suas realidades e seus olhares para a sociedade. A formação desse estilo musical esteve diretamente ligada com a formação da dança tango, os cantantes ocupavam os cabarés, os salões de dança para contar/cantar suas narrativas.

A tradição aliada a modernidade trouxe um novo caráter para esse fragmento da cultura portenha. Por volta dos anos 1920, o tango enquanto música se torna independente do tango enquanto dança. Ele agora é algo a ser escutado e

apreciado, indiferentemente se há a presença do salão de dança. Domínguez (2009, p.77), afirma que esse fenômeno social se deu por vários fatores:

[...] como as transformações na orquestra típica, os estilos melódicos introduzidos por um grupo de compositores e os modos de interpretar os textos poéticos. O disco fonográfico, sem dúvida, desfez a relação até então indissolúvel entre o tango e os ambientes onde era dançado.

Pode-se afirmar que, simbolicamente, o tango ocupou lugar privilegiado como discurso sobre a identidade nacional da Argentina e também do Uruguai, pois ambas as nações compartilham do mesmo gênero musical como símbolo de caráter nacional. Porém, é na Argentina, que reside o imaginário social e grande parte das narrativas sobre o tango. O processo de modernização acelerada que a Argentina sofreu, fez com que seu povo abraçasse a tradição e a modernidade como uma possibilidade de existência.

Atualmente o tango está representado nas esferas artísticas e sociais de forma diversa, faz parte do produto cultural argentino e atravessa a cultura, na forma de linguagem, vestuário, expressões corporais, sensibilidades, valores e identidades, se tornando patrimônio cultural da humanidade.

A sociedade portenha vive através do tango, uma maneira de lidar com o tempo histórico. No contexto do tango, as linguagens da arte: a música, a dança e a poesia, desempenharam e ainda desempenham um ritual de atualização do passado simbólico, da tradição e seus valores sociais articulados a um novo, um novo tango. Um mesmo rosto sendo visto por diferentes fragmentos, gerando assimetrias e encontros, associações, assimilações e antagonismos.

3.2 Tango Queer

O surgimento do Tango “*Queer*” se deu no ano de 2005 e emergiu como uma possibilidade de diversificar a cena atual do Tango Tradicional, propondo novos arranjos corporais onde diferentes corpos pudessem se fazer presentes e dançantes. Deu-se então, origem a um lugar onde os sujeitos podem questionar o lugar social da dinâmica do tango, como argumenta Liska (2009, p.45 e 46):

Nesse sentido, a proposta de o ensino não pressupõe a orientação sexual de quem dança ou a obrigação de ocupar certo papel no casal, o de guiar ou ser guiado, atribuição que até então incluía papéis fixos para homens e mulheres no tango, respectivamente, ou seja, a comunicação entre os bailarinos não está mais fixada no sexo de quem dança, criando a possibilidade de dançar tango sem seguir as regras e aspectos sociais do tango tradicional [...] O que emerge é que o papel de guia não é determinado nem pelo masculino nem pelo feminino.

O movimento do Tango Queer teve como figura propulsora a dançarina e professora argentina Mariana Do Campo Falcón, que juntamente com Augusto Balizano, organizador da milonga "*gay La Marshall*" – que existe desde 2002, em Buenos Aires - moveram o primeiro Festival de Tango "*Queer*" de Buenos Aires, em novembro e dezembro do ano de 2007.

No manifesto do Tango Queer, disponível na página oficial do movimento, os organizadores registraram que não é um movimento destinado apenas para a comunidade LGBTQIA +, mas que é aberto a todos, ainda reforçando a premissa que a proposta desse movimento não reside na identidade sexual e sim na produção de um novo tipo de socialização e reflexão.

O movimento ergue-se com a proposta de releitura dos códigos que regem os salões de dança tradicionais e procura espaço no interior de uma ordem existente. Parafraseando Ward (1993, p.22) para ajudar no entendimento desse momento:

Em vez da implicação da mão da sociedade determinando padrões de comportamento inconscientes, a ênfase aqui é em indivíduos chegando a um acordo com suas circunstâncias, com a dança e proporcionando o momento em que 'senso comum é muitas vezes insultado, provocado e distorcido'.

O discurso político e teórico que produz a representação do movimento do Tango "*Queer*", parece buscar um efeito desestabilizador do modelo cultural ideal heterossexual e tradicionalista. O ideal romântico previsto no social é direcionado por uma heterossexualidade compulsória constantemente reforçada. No formato de sociedade ocidental, a qual é feita a proposta de investigação deste trabalho, é findado um modelo educacional que presume uma relação emocional natural e normal, plausível e viável apenas com o sexo oposto. O salão de dança a dois tradicional, como espaço de imitação e reforço desta ideia de casal, cria um imaginário quimérico para os corpos envolvidos na ação de dançar. Nessa

perspectiva a antropóloga Martha Savigliano e também pesquisadora do tango, comenta que:

Tangos, como anteriormente discutidos, são emblemáticos do "amor" heterossexual e sua indisciplina. Tango, como uma multi-arte forma, faz uso de música, letras, figurinos, dança e artes visuais para transmitir uma determinada filosofia de vida, um humor. Tango explora uma disposição sombria, ressentida e até vingativa para as impossibilidades do "amor" heterossexual, e expõe as armadilhas da compulsiva heterossexualidade. No tango, as diferenças de gênero são tidas como certas como um fato que deve ser tratada em seguir os caminhos do desejo (SAVIGLIANO, 2010, p. 138 e 139).

O deslocamento dessas regras pautadas em modelos de uma heterossexualidade compulsória, se transformam em ferramentas de exclusão de sujeitos inadaptados ao modelo de dança tradicional. O salão de dança reproduz as normas da moral cultural, deslocando os valores desta. Louro (2020, p.15) afirma que:

O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como 'dado' anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse 'dado' sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo.

Com intento de ressignificar tais códigos binários existente no circuito do Tango Tradicional, o Tango "*Queer*" vem com a proposta de ser um espaço que "*cujo surgimento envolve uma série de profundas mudanças culturais, relacionadas à maior visibilidade das minorias sexuais [...] com seus códigos mais flexíveis e abertos à diferença*" (CECCONI, 2009, n.p.).

Propondo outras formas de conduções e de ocupação dos espaços, os sujeitos que estão no Tango "*Queer*" buscam reforçar a desconstrução de conceitos socialmente construídos e impostos. Pensando na contramão de uma prática que promove sujeitos como adequados e inadequados socialmente, prática da qual é seguida com muita resistência nos salões de dança.

Dessa forma, o movimento do Tango "*Queer*" problematiza o par hierárquico, onde as qualidades na cultura hegemônica, são associadas ao lugar do masculino e são superiores às características relacionadas ao lugar do feminino ou das feminilidades. A hierarquização dos lugares na dança reforça as polaridades, em outras palavras, os estereótipos de gênero arrastados para o salão de dança,

reforçam a diferença de poder e conhecimento dado ao masculino em contraposição à margem que é colocada o feminino.

Destacando o Tango “*Queer*” , como um processo que está na fronteira do tradicional, é que notei como a produção dos corpos dançantes que se autodenominam “*queer*” vão estabelecendo seus contornos, limites, possibilidades e questionamentos. Foi assim, que por inúmeras vezes me encontrei no lugar de investigar como a dança, dentro do movimento do tango articula sistemas de organização de pensamentos tanto artísticos/performáticos quanto antropológicos, afinal, minha busca é pela produção de etnografias que partam do Tango “*Queer*”.

O surgimento do Tango “*Queer*” em seu formato atual, não se limita apenas às milongas “*queer*”, há uma busca pela ocupação de espaços públicos e de representação midiática. Há também a proposta de fórum de discussões e debates, assim como eventos inclusivos.

Liska (2009, p. 47) elucida como funciona a dinâmica do Tango “*Queer*” :

É concebido que, ao colocar em cena a individualidade dos corpos, é gerada uma tendência para a modificação da própria dança e o gatilho nasce das várias combinações do casal (homem-homem, mulher-mulher, mulher guiando um homem, etc.) que aprofundam a criação efêmera da dança na milonga. Por sua vez, a troca de papéis do tango queer é estruturada com a posição de abraço mais aberto que permite tempo para reconhecer a transição de mudança de papel.

O Tango “*Queer*” também propõe uma revisão da forma como acontece o abraço do tango. Diferentemente do que é observado no Tango Tradicional, o abraço proposto nas milongas “*queer*” é aberto, mais espaçado, para se tornar uma ferramenta de conforto, mobilidade e agilidade na troca de papéis. Existe então, neste movimento, um lugar onde pude observar os sujeitos brincarem com o leque de possibilidades e experiências que a ação de conduzir e ser conduzido proporcionam. São brincantes da dança que desestabilizam as performatividades de gênero idealizadas dentro dos salões tradicionais de tango.

Para contextualizar um pouco do que é presenciado em campo, ao Tango Tradicional não cabe um lugar de questionamento das regras, de perturbação do espaço, quebra e/ou desvio óbvio dos códigos. Existem nestes espaços, desde a condução dos sujeitos dançantes dentro do padrão de senso comum, até a reprodução de um tipo de vestimenta clássica das milongas antigas e tradicionais.

Uma gama de regras e símbolos a serem seguidos, reproduzidos e não questionados, na insólita vontade de reviver o passado no presente.

São através dos pares dançantes que já podemos notar a principal diferença com o Tango Tradicional. São mulheres condutoras e conduzidas, são homens condutores e conduzidos, são mulheres que conduzem homens:

[...] a troca de papéis na dança pode ocorrer de várias maneiras. Na prática de aula, cada vez que uma sequência de etapas é ensinada, os alunos são incentivados a dançar desempenhando o papel de conduzidos e também condutores (LISKA, 2009, p.47).

Com um olhar mais apurado, passamos da primeira barreira das identidades dos seres dançantes e caminhamos para o espaço em si, para as vestimentas, para as mesas, as músicas, o gesto de convite para partilhar uma dança.

Os códigos dos espaços de Tango Queer são mais flexíveis. As pessoas estão de sapatos baixos, nem sempre sociais. Não se nota a beleza de vestimentas de luxo, ou de gala. A grande maioria veste-se da forma mais confortável. Claro, que se pode observar uma ou outra figura mantendo os códigos do tango dos anos 1940, mas esse sujeito também é inserido ao todo. As músicas são uma mescla de tangos antigos, novos e releituras. Como afirma Liska (2009, p. 49):

Quanto à música, no decorrer de cada encontro noturno a maior parte do tempo, o tango eletrônico é ouvido, mas versões de orquestras típica são intercaladas. Assim que os bailarinos começam a ocupar a pista, ouve-se outro tipo de música além do tango e o público se adapta com muita naturalidade a cada proposta musical.

A música que “*voleia*” na milonga “*queer*” tem como característica a diversidade de sons que vão desde o Tango Tradicional, aquele dos anos 1940, às orquestras atuais/jovens, o tango eletrônico e outras variantes. Seguindo a mesma lógica de acolhimento, os espaços não são mais tão claros, pois o intuito deixa de ser o virtuosismo dos espaços tradicionais e passa ter o foco na interação das pessoas, assim pude observar uma luz mais baixa, com um clima mais aconchegante para se arriscar na pista de dança.

A construção dos códigos típicos do Tango Tradicional, foram associados por sua base histórica com as orquestras antigas e tradicionais. Ao insurgir no Tango “*Queer*” uma nova proposta de olhar, surge consecutivamente uma outra forma de ocupação dos espaços e de uma outra forma de se compor a música do tango.

A teoria “*queer*” quanto teoria feminista, serviu de inspiração para o Tango “*Queer*”, afim de incitar a discussão do imposto binário que as danças de salão abrangem: condutor e conduzido versus homem e mulher. Assim este movimento de dança, questiona o poder generificado, a produção de conhecimento e ainda a desigualdade da distribuição desse conhecimento, que é concebida a partir da condição do homem (condutor) como possuidor de grande quantidade de informações sobre dança a dois, enquanto a mulher é ensinada a ser conduzida, levada, guiada, desta forma, elas detêm menos informações sobre o processo como um todo, o que leva muitas vezes suas vontades, naqueles 3 ou 4 minutos de dança, a serem anuladas. Liska (2009, p.47) comenta que a proposta no movimento do Tango “*Queer*” visa “*combater a invisibilidade da mulher no tango ao assumir a forte imposição que historicamente recai sobre o gênero na prática de sua dança*”.

Na milonga “*queer*”, umas das vertentes do movimento Tango “*Queer*”, a distribuição dos conhecimentos se contrastam com a forma como estes acontecem nas milongas tradicionais. Nesses espaços pude observar a subversão da lógica binária de conduções com a desconstrução do que significa ser dois nos salões de dança.

O surgimento de um espaço em que os sujeitos possam se movimentar sem as amarras dos padrões sociais pré-determinados, coloca o discurso “*queer*” em voga, pois como afirma Salih (2019, p.44) é “*somente por estar em uma comunidade e ser de uma comunidade que o sujeito pode adquirir a identidade da qual está em busca*”. O que não representa uma ação de oposição violenta ao tradicional modelo das danças de salão, e sim, surge como uma possibilidade para abarcar alguns outros sujeitos e seus dançares, que não são contemplados dentro do modelo tradicional de tango portenho.

A proposta do Tango “*Queer*” parece não ocupar o espaço central das performatividades adequadas do cotidiano, ou seja, parece se encontrar em uma zona periférica. Porém, uma das questões que perpassou a pesquisa foi: o Tango “*Queer*” é composto por pluri sujeitos? Ou também se faz como norma e reforça outro binarismo: homo/hetero, deixando de fora outras inúmeras identidades?

Tentando me aprofundar na reflexão sobre o movimento e superando o que este notoriamente já traz como novo, isto é, saindo do espectro da resignificação dos códigos do Tango Tradicional e indo mais adiante, me tomou um incômodo, um

burburim: será que o Tango “*Queer*” dá conta de ressignificar e reinscrever outros binarismos, que não somente, aqueles que compreende o suposto gênero dividido entre homem e mulher cis? Será realmente que há no Tango “*Queer*” espaço para todas as formas de se reconhecer?

4 (A, O, E) QUEER

“*Queer*” representa um termo que já foi traduzido como estranho, excêntrico, ridículo, entre vários outros com intenção de diminuir e ofender, ele ganhou uma nova roupagem ao se tornar uma forma de pensamento e de escolhas. Apesar de hoje a terminologia ser vinculada a um significado positivo, a sua tradução na língua inglesa, ainda representa um xingamento. Dirá Salih (2019, p.19) que:

A teoria queer surgiu, pois, de uma aliança (às vezes incômoda) de teorias feministas, pós-estruturalistas e psicanalíticas que fecundaram e orientaram a investigação que já vinha se fazendo sobre a categoria do sujeito. A expressão “queer” constitui uma apropriação radical de um termo que tinha sido usado anteriormente para ofender e insultar, e seu radicalismo reside, pelo menos em parte, na sua resistência à definição – por assim dizer – fácil (SALIH, 2019, p.19).

Na Teoria “*Queer*” existe uma busca por re-significar o termo, estruturando uma perspectiva que contra-argumenta, por exemplo, categorias binárias, contrastantes e impostas socialmente. Uma forma de pensamento que busca desestabilizar os códigos regulatórios da sociedade, permitindo o entendimento como uma teoria que se coloca avessa às normas socialmente determinadas, promovendo instabilidade, desabrigando certezas e verdades, questionando saberes existentes a partir de um olhar para a diversidade.

A Teoria Queer e os Estudos Pós-Coloniais são vertentes oriundas dos Estudos Culturais, e fazem parte de um conjunto de teorias subalternas como traz Miskolci (2009), aqueles que visam uma crítica dos discursos hegemônicos. Os Estudos Culturais, surgiram em oposição às correntes hegemônicas e traziam para o destaque os estudos subalternos, que iniciara com os operários, depois somados a estes os imigrantes, negros, mulheres e homossexuais. Segundo Miskolci (2009, p. 150 e 151):

Teoria Queer emergiu nos Estados Unidos em fins da década de 1980, em oposição crítica aos estudos sociológicos sobre minorias sexuais e gênero [...] essa corrente teórica ganhou reconhecimento a partir de algumas conferências em Universidades da Ivy League, nas quais foi exposto seu objeto de análise: a dinâmica da sexualidade e do desejo na organização das relações sociais.

A Teoria “*Queer*” sofreu críticas por não ter seu conteúdo institucionalizado, o que ainda resulta em tensões com a academia. Porém, essa linha teórica, tal como os Estudos pós-coloniais, não luta por incorporação, assim como dirá Miskolci (2009, p.162): *“surgem da recusa de se tornar fonte adicional ou complementar para matrizes teóricas institucionalizadas [...] a teoria queer refuta, crítica e desconstrói a proposta de uma Sociologia da sexualidade”*.

As atuais interpretações da teoria são levadas como uma ferramenta para crítica, não apenas a modelos ocidentais de identidade sexual hetero, mas também a cultura “*gay*” integracionista, podendo ser entendida como uma crítica sem sujeito. Propõe a compreensão do “*queer*” sem um referente fixo; para chegar a tal acontecimento, foi utilizado criativamente, da filosofia pós-estruturalista para compreensão da sexualidade como construção social e histórica, e assim, elaborar seus questionamentos, tal como para compreender como as questões ligadas à sexualidade estruturam a ordem social atual: *“o queer lida com sujeitos sem alternativa passada nem localização presente, daí frases como ‘estamos em toda parte’ ou ‘estranhos internos à sociedade’ que demonstram paradoxo de presença e invisibilidade, internalidade e exclusão”* (MISKOLCI, 2009, p.161).

O termo “*Queer*” , enquanto movimento “*Queer*”, é muito atrelado exclusivamente às questões da homossexualidade, porém a proposta de uma Teoria “*Queer*” deve ser encarada como mais complexa e ampla do que isso. A perspectiva surge em realidade após os movimentos sociais como: movimento pelos direitos civis da população negra do Sul dos Estados Unidos, o movimento feminista e o movimento homossexual e se cristaliza por volta dos anos 1980, com o surgimento da epidemia de aids, nesse formato que conhecemos hoje. A Teoria “*Queer*” vem após esses movimentos sociais representando a reação e resistência à formação de corpos abjetos. Miskolci (2020) irá afirmar que:

Alguém atento percebe como a problemática queer não é exatamente a da homossexualidade, mas a da abjeção. Esse termo, “*abjeção*”, se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política (MISKOLCI, 2020, p.24).

Como em uma inversão de valores, o termo “*Queer*”, antes um insulto, se transformou em um signo linguístico de reconhecimento, afirmação e resistência. Os sujeitos que se entendem “*Queer*” são considerados ora aventureiros, ora

desviantes. Se entender como uma pessoa “*queer*”, provoca desestabilizações e produz fronteiras com um sistema carregado de certezas. Assim como lembrará Louro (2020, p. 17): “*Suas escolhas, suas formas e seus destinos passam a marcar a fronteira e o limite, indicam o espaço que não deve ser atravessado*”. Esse lugar de certezas, de estigmas, de regras e que não deve ser atravessado, pontua o que, e quem, deve estar a parte. Ser “*Queer*” é também desconstruir certas e tais certezas.

O reflexo de uma bagagem histórica androcêntrica que reside como código regulador no imaginário social em nossa cultura, regula as diferenças de gênero e naturaliza práticas excludentes, utiliza códigos da tradição como dispositivos de poder e opera na produção e promoção de desigualdades.

Miskolci (2020, p.17) dirá que: “*Uma perspectiva queer exigiria repensar a educação a partir das experiências que foram historicamente subalternizadas, até mesmo ignoradas, mas que podem ajudar a repensar nossa sociedade*”, para tanto, ao discutirmos Teoria “*Queer*”, inevitavelmente percorremos discursos de binarismo de gênero, do gênero marcado, a imposição de estereótipos, o gênero como performance e poder, a naturalização de categorias deterministas, entre outros. Entendo que são conceitos que ensaiam as performatividades do cotidiano social, apinhados de reprodução de costumes pré-estabelecidos.

A Teoria “*Queer*” buscando re-significar não somente traduções semânticas, mas o próprio determinismo que a linguagem da diferença impõe, coloca-se contrária às práticas que promovem a dicotomia: incluídos e excluídos. A intenção é abandonar a ideia de um sujeito unificado, pronto e acabado, o que representa nas palavras de Louro (2001, p. 546) “*claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada*”. Os sujeitos que se entendem como “*Queer*” cruzam, por diversificadas razões, as fronteiras do gênero e da sexualidade, escapam então da via planejada e se alocam em outra morada.

No capítulo Viajantes pós-modernos de Louro (2020, p.13), criativamente usa da metáfora da viagem para o processo de construção de identidades. Então diz:

[...] o motivo da viagem se altera no meio do caminho; uma vez alcançado, o objetivo deixa de ser importante e se converte em outro; os sujeitos podem até voltar ao ponto de partida, mas são, em alguma medida “outros” sujeitos, tocados que foram pela viagem.

A incitação que está imbuída nas entranhas do sistema vigente, propõe um sujeito que vá se desenvolvendo de modo consubstanciado e linear, como se fosse um viajante não tocado e transformado por sua viagem, pelo processo da viagem. O entendimento de formação e transformação do sujeito por meio da Teoria Queer caminha em outro viés, caracterizado por epifanias, desvios, regresso, progresso, momentos, desarranjos e desconfigurações.

Existem diferenças entre tópicos que exalam certa semelhança. A palavra “*Queer*”, traduzida na língua inglesa traz esses corpos outros para a cena e alinha o pensamento com uma perspectiva “*Queer*”, que busca inverter a lógica do insulto e discute pautas ligadas à comunidade LGBTIA+, já o foco de uma proposta da Teoria Queer, está para além de sujeitos não-heterossexuais.

Ela se localiza antes de mais nada, nas palavras de Miskolci (2009), como um empreendimento desconstrutivista em relação à ordem social e as premissas que norteiam todo um modo de ver o mundo, suas práticas e até mesmo uma epistemologia. Busca problematizar o ritual da heteronormatividade como ferramenta do poder e força normalizadora, que é uma das características da ordem social das performatividades do cotidiano, aquela que produz corpos como anormais, periféricos, sexualmente desviantes, entre outros.

Os estereótipos sociais ideais que são ofertados a cada gênero carregam consigo o binarismo, a dicotomia e o contraste de gêneros. Marcações que potencializam diferenças e ações roteirizadas, naturalizando práticas impostas socialmente como um elemento performativo. Desta forma, o gênero deslocado para a chave da performance, se apresenta na repetição de normas, muitas vezes feitas de forma ritualizada e criam sujeitos que são o resultado destas repetições.

Para Judith Butler existe um percurso no processo de se fazer um corpo social, seja masculino ou feminino. A autora que fala sobre a prática de generificação instituída por atos unificados, afirma que:

[...] se o gênero é instituído por atos internamente descontínuos, o aparecimento da substância é precisamente isso: uma identidade construída, uma realização performativa na qual a platéia social cotidiana, incluindo os próprios atores, vem a acreditar, além de performar como uma crença” (BUTLER, 2018, p.03).

Processo este, que autoriza a produção de diferenças e atribuição de significados culturais, a partir de códigos engessados, pautados em características

físicas, qualificando os sujeitos como lícitos, isto é, como aqueles corpos que importam.

Shechner (2003, p.27) ao afirmar que *“performances afirmam identidades, curvam o tempo remodelam e adornam corpos, contam histórias”*, me inspirou a investigar, a partir de seu olhar, as relações de gêneros como performance, isto é, a performance como muito além do campo artística e deslocar esse conceito para análise do campo, isto é, com foco nos espaços ocupados pelo Tango “Queer” e pelo Tango Tradicional - representadas aqui, como lugares diversos que se contrastam entre si.

Se, como entende BUTLER (2018, p. 03) *“[...] o gênero não é, de modo algum, uma identidade estável; tão pouco é o locus operativo de onde procederiam os diferentes actos, é antes uma identidade debilmente constituída no tempo: uma identidade instituída por uma repetição estilizada de actos”*, e ainda LAURETIS (1994, p. 208) *“poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos”*, torna-se necessário o abandono de qualquer imagem de sujeito consolidado que vá preenchendo o vazio da própria história de forma linear.

O gênero acaba por simbolizar na visão das autoras um conjunto de atos produzidos nos corpos, nos discursos, nas relações sociais e nos comportamentos, por meio do desdobramento de emaranhadas e complexas narrativas do poder, como afirma Butler em problemas de gênero: *“o poder parecia operar na própria produção dessa estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero”* (BUTLER, 2006, p.08).

Para Butler, as dinâmicas estruturantes que incidem sobre a interiorização de valores: do produzir gênero na sociedade, agem sobre a ação performativa, ela acredita que tais dinâmicas promovem o ritual da repetição no processo de produção da materialidade corporal. Colling, Arruda e Nonato (2019, p.06) irão afirmar que para a autora a *“noção de performatividade encontra, numa analítica da linguagem, a gramática matricial para entender como o corpo em movimento apreende normas e emerge como projeto normativo cultural de sexo/gênero/desejo/prática sexual”*.

O gênero é mais do que uma categoria fixa e quando visto pelas lentes da performatividade das regras sociais, se converte em um roteiro de reprodução de

gestos corporais, representativos dos códigos que ditam a cultura vigente baseado no sistema sexo/gênero, criando a ilusão de um eu sólido. Butler pensará que:

Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. Supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorrente daí a construção de “homens” se aplique exclusivamente a corpos masculinos, ou que o termo “mulheres” interprete somente corpos femininos (BUTLER, 2016, p.26).

Foi através da observação de como esses latentes códigos, normas e valores são transpostos também para os salões de dança, como atos performativos compelidos, que pude perceber a ação de uma cultura que estipula e reforça regras seletivas, que ocupa vários lugares, seja de forma mais ou menos escrachada, mais ou menos óbvia, porém sempre significativa e produzem corpos no interior das categorias de gênero. Polhemus (1993) dirá que:

Tônus muscular, postura, estilos básicos de movimento, gestos e assim por diante, uma vez aprendidos são, como qualquer atividade física, notavelmente resistente à mudança e não constitui apenas o essencial componente da identidade pessoal, mas o social e cultural da identidade também. Além disso, movimento e outros aspectos físicos são em qualquer sociedade imbuídos de significado simbólico como resultado da forma como usamos e movemos nossos corpos; é inevitavelmente a ocasião para a transmissão de todos os tipos e vários níveis de informações sócio-culturais, incluindo, o mais importante, aqueles significados que ultrapassam os limites da linguagem verbal. Em sua essência, portanto, a cultura não inclui apenas um aspecto físico dimensão, é um sistema de estilo físico que significa (incorpora) o que significa ser membro de uma determinada sociedade (POLHEMUS, 1993, p. 3).

Nos encontramos em constantes performances, produzindo e reproduzindo formas lícitas e ilícitas de gestual. E é na reflexão sobre alocar sujeitos, práticas e lugares dentro de uma caixa limitante e categórica - que causa diferenciação quando atribui como apropriado um comportamento a um ou a outro sexo - que se torna possível perceber a premissa de que essas categorias são fruto de processos educacionais e construções sociais. Para tal afirmação, Shechner (2003, p.25 e 26) aponta que: *“No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance [...] Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação”*. Desta maneira, imersos em uma cultura que naturaliza, assim como outras ações taxativas, o gênero como performatividade, como um lugar, como ritualização

e repetição de comportamentos, acabamos por promover discursos normativos - mesmo que muitas vezes de modo incôscio – que produzem corpos marcados, corpos que importam ou não.

A imagem que se edifica desses processos educacionais, fica mais clara quando refletimos desde o episódio do nascimento, onde a construção política do sujeito já vem catalogada com um palpável roteiro dos costumes/temperamentos/habitus/performances/comportamentos que os sujeitos devem seguir.

O período da infância e da adolescência se tornam um longo estágio de treinamento para uma boa e satisfatória performatividade da vida adulta. Mauss (2003, p.405) ainda dirá que: *“A criança, como o adulto, imita atos bem-sucedidos que ela viu ser efetuados por pessoas nas quais confia e que têm autoridade sobre ela”*, dando a ideia que nossas ações, nossas performatividades do cotidiano são frutos de um processo educacional, que seleciona performances aceitas, ações que não causam desequilíbrio ou desconforto.

Shechner (2003, p.27) também irá re-afirmar esta ideia dizendo que: *“mesmo antes da vida adulta, algumas pessoas se adaptam de modo mais confortável à vida que lhes é designada do que outras, que resistem e se rebelam”*, e ainda Miskolci (2020, p.19) afirma que: *“o ensino escolar participa e é um dos principais instrumentos de normalização, uma verdadeira tecnologia de criar pessoas ‘normais’, leia-se, disciplinadas, controladas e compulsoriamente levadas a serem como a sociedade as quer”*.

O processo educacional da nossa sociedade é pautado no adestramento dos gestos por intermédio dos códigos de uma heteronormatividade e de uma heterossexualidade compulsórias. Colling, Arruda e Nonato (2019), comentando obras de Butler, discorrem sobre o esclarecimento da autora sobre as duas categorias citadas acima:

Butler defende que, além de obrigar que todos sejamos heterossexuais (heterossexualidade compulsória) ou que, mesmo que não sejamos heterossexuais, pelo menos estejamos enquadrados nas normas tidas como heterossexuais (heteronormatividade), a sociedade também nos obriga a ter um gênero tido como compatível com a materialidade dos nossos corpos. E essas exigências, realizadas através de atos, gestos e atuações, são performativas, pois criam os sujeitos que enunciam. Para que essas ações tenham êxito é necessário que elas sejam constantemente repetidas e vigiadas (COLLING, ARRUDA E NONATO, 2019, p.10).

O ato de ser, fazer e participar da performatividade imposta aos gêneros, categoriza ações dos sujeitos enquanto atores do cotidiano e seus atos montados, e se manifestam socialmente através de uma educação para a reprodução de alguns comportamentos; deslocando o conceito de Mauss (2003, p.408) para melhor entendimento, este dirá que uma *“série de atos montados, e montados no indivíduo não simplesmente por ele próprio mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa”*. Promovendo conceitos preconcebidos e consecutivamente polaridades, fronteiras e margens nas identificações.

Shechner (2003, p.50) irá dizer que: *“A especificidade das regras difere conforme cada sociedade e cada circunstância. Mas não há interação social humana que seja fora da lei, ou que seja independente de quaisquer regras”*, essas regras são elegíveis, transitórias, flutuantes e temporais, isto é, são submetidas a seu tempo histórico e são moldadas de acordo com o modelo social de poder vigente. São conceitos-ferramentas que ganham a responsabilidade em roteirizar o enredo a ser seguido pelos atores do cotidiano enquanto sujeitos, atuando no sentido limitativo e determinador de lugares e práticas.

Na gramática de gênero, o que se refere ao masculino e o feminino são propriedades atribuídas, como dito anteriormente, através da educação e construção social, assim a performatividade deve ser compreendida não como uma atuação isolada, mas, ao invés disso, como uma soma de práticas pelas quais se produz um discurso e a sustentação deste. Lauretis (1994) ainda irá trazer para a discussão a temática levantada por estudos feministas da época sobre diferenças sexuais, estudos dos quais ainda nos ajudam na reflexão de algumas narrativas que formam um arquétipo de performatividades sociais adequadas:

Com sua ênfase no sexual, a “diferença sexual” é antes de mais nada a diferença entre a mulher e o homem, o feminino e o masculino; e mesmo os conceitos mais abstratos de “diferenças sexuais” derivados não da biologia ou da socialização, mas da significação e de efeitos discursivos [...] acabam sendo em última análise uma diferença (da mulher) em relação ao homem – ou seja, a própria diferença no homem (LAURETIS, 1994, p.207).

Acredito que um pouco da reflexão da autora em Tecnologia do Gênero, esteja localizada em pensar os discursos culturais dominantes e as narrativas fundadoras dessa sociedade, baseados em diferenças sexuais visando a improbação daquilo que se aproxima do feminino. Ela ainda comenta nessa obra que uma subversão desse inconsciente político, a partir de estudos feministas estaria em conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de outra forma: “[...] *um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido*” (LAURETIS, 1994, p.208).

O gênero é uma representação que tem implicações reais e concretas na vida material das pessoas, então, olhar a repetição de práticas sociais através das lentes da performatividade dos estereótipos de gênero, é não deixar de notar o caráter excludente dos valores traduzidos por códigos, padrões e normas e que são tão caros socialmente. Ao sacar apenas um recorte para a interpretação do todo, acaba-se por determinar condutas e comportamentos como lícitos e ilícitos. Valores que irão marcar corpos, gerando polaridades, desigualdades e fronteiras e que, de certa maneira, irão enaltecer, de forma cada vez menos velada, o atroz binarismo que está imerso nas questões de gênero.

Segundo a autora Butler (2007), a performatividade também pode ser compreendida como uma metalepse, que para ela, inspirada em Derrida é “*a forma como a antecipação de uma essência dotada de gênero origina o que ele se apresenta como externo a si mesmo*” ou também, “*não é um ato único, mas uma repetição e um ritual que atinge seu efeito por meio da naturalização em o contexto de um corpo, entendido, até certo ponto, como uma duração temporal culturalmente sustentada*” (BUTLER, 2007, p. 17).

Para a autora, o gênero idealizado socialmente é construído. É construído a partir das repetições de gestos e atos que são determinados por uma premissa anterior a este, isto é, práticas que serão controladas por uma normatividade externa ao gênero. São invenções fabricadas que ficarão registradas nos corpos e discursos. Pensando a partir desse conceito de performatividade da autora, como algo antecedente que estipula as regras do jogo, se deixa mais fluida a reflexão sobre processo de construção e reconstrução do gênero, do fazer gênero, como elemento

submisso ao momento histórico e as normas socioculturais, o que exprime o caráter provisório da performatividade.

A construção do gênero no tango tem tentado se estabilizar como ênfase sexual dimórfica, isto é, aquela onde há diferença nos tamanhos associados a mulheres e homens, por exemplo: os homens, enquanto condutores se apresentam em seu aspecto viril e forte, levantam e manobram as mulheres, operando a força e exibem controle sobre o corpo da mulher. Esta, enquanto conduzida e dentro dessa linha de pensamento, é colocada na narrativa da fragilidade, doçura e doutrina.

Deslocando os conceitos de Foucault sobre a formação de um sujeito moral no século XIX e no pensamento grego clássico, para pensar a relação de gênero na dança, encontramos a formação da imagem do homem como viril, forte, livre, capaz de governar sua cidade, apenas se houvesse também o controle dos seus desejos, o controle de si, da sua casa e da mulher em sua casa. *“A temperança entendida como um dos aspectos de soberania sobre si é, não menos do que a justiça, a coragem ou a prudência, uma virtude qualificadora daquele que tem a exercer domínio sobre os outros. O mais real dos homens é rei de si mesmo”* (FOUCAULT, 1984, p.75).

A mulher, pouco citada pelo autor, exatamente por não ter lugar naquela narrativa como protagonista, aparece apenas como um ponto que não deve atrapalhar o domínio do masculino, dessa forma, deve ser doutrinada, sendo submissa aos desejos do homem, e assim, ajudar e/ou produzir meios para que o parceiro consiga ser livre, *“a liberdade dos indivíduos, entendida como o domínio que eles são capazes de exercer sobre si mesmos, é indispensável a todo o Estado”* (FOUCAULT, 1984, p.74).

Quando Foucault fala de indivíduos, a citação é para um tipo apenas de performatividade do gênero masculino: aquele denominado viril, dominante dos seus desejos e senhor de si. Não cabendo nessa categoria de homem livre, por exemplo, o gênero masculino que tenha mais características femininas em sua performatividade.

Essa imagem de autoridade masculina e complacência feminina, através da ênfase sexual dimórfica, vem sendo uma corrente de aço arrastada no marco histórico das produções de conhecimento, uma delas por exemplo, a dança a dois; onde ao cavalheiro e condutor é dada a maior parte do conhecimento da ação de

dançar, se tornando este responsável pelo espaço, música, movimentos executados, o que poderá ser feito e o que deixará de ser realizado, dando o tom daquele movimentar, ele acaba por ser o senhor de si, de ter o domínio sobre de si e assim, governar aquela com quem dança, sua dama. Aqui ele se torna o cavaleiro guerreiro e dominador, ela, a mocinha frágil e ingênua que precisa ser guiada.

A performatividade ofertada ao gênero vai além da discussão sobre a dominância de normatividades, ela desdobra a temática para elucidar rituais reproduzidos e evocados, que na verdade são discursos de poder, e é através destes que se torna mais evidente o grifo do corpo marcado, daquele que tem relevância, ou não, que pode se expressar, ou não.

O ritual das performatividades de gênero, pode ser uma categoria de reflexão que conduzirá discussões sobre subversões, desajustados, inadaptados e anormais. Para aqueles sujeitos que são identificados como indubitavelmente diferentes e inadequados, direciona-se o desconforto de não conseguir se ajustar aos padrões aceitos e dentro da atuação performática do cotidiano não criam sensação de pertencimento e/ou reconhecimento, então, quando por ventura os sujeitos não se adaptam às normas vigentes, são dados como anormais, sendo postos para o lado de fora deste ritual aceito socialmente. Colling, Arruda e Nonato (2019, p. 08 e 09) comentando a obra *“Cuerpos que importan”* de Butler acreditam que a autora defende o seguinte pensamento:

1) os corpos são efeitos de uma dinâmica poder; 2) a performatividade é um ato do poder reiterado do discurso; 3) a construção do sexo opera com uma norma da cultura que governa a materialidade dos corpos; 4) o “eu” que assume um sexo é formado por esse processo de assumir um sexo, que é desde sempre regulado; 5) o imperativo da heterossexualidade possibilita certas identificações sexuadas e impede ou nega outras, mecanismo através do qual produz os seres considerados abjetos, aqueles que não são propriamente generificados, humanizados, que não gozam do status de sujeitos.

Butler (2019), discrimina uma sequência de ações que proporcionam a situação de pertencimento por parte dos indivíduos, ou nas palavras da autora fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, e que acontece através de uma reformulação da materialidade dos corpos, repensada por ela como o efeito do discurso do poder, como o efeito mais produtivo do poder:

[...] uma vez que o “sexo” em si é entendido em sua normatividade, a materialidade do corpo já não pode ser pensada separadamente da materialização dessa norma regulatória. Portanto, o “sexo” é não apenas o que se tem ou uma descrição estática do que se é: será uma das normas pelas quais o “sujeito” pode chegar a ser totalmente viável, o que qualifica um corpo para a vida dentro do domínio da inteligibilidade cultural (Butler, 2019, p.18).

A autora se refere à reformulação da matéria dos corpos como uma ferramenta na dinâmica do poder, onde o direito à existência de corpos seja indissociável das normas regulatórias. Sendo assim, ela entende a performatividade como um poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que regulam e impõem.

Para entender tal pensamento sobre desajustados socialmente, Butler (2019) irá falar sobre o exterior constitutivo como sendo aquilo que está exterior a própria norma.

[...] matriz excludente pela qual os sujeitos são formados requer a produção simultânea de um domínio de seres abjetos, aqueles que ainda não são “sujeitos”, mas que formam o exterior constitutivo do domínio do sujeito. O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “não-visíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. Essa zona de inabitabilidade vai constituir o limite que circunscreve o domínio do sujeito; ela constituirá esse lugar de pavorosa identificação contra a qual – e em virtude da qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação por autonomia e vida. Nesse sentido, o sujeito é constituído por meio da força de exclusão e abjeção que produzem um exterior constitutivo para ele um exterior abjeto que é, afinal, “interior” ao sujeito como seu próprio repúdio fundacional (Butler, 2019, p.18).

Caminhas, comentando a autora, irá dizer que *“as performances dependem da construção de um suposto exterior para se formarem, e esse exterior é uma condição de possibilidade de sua existência”* (CAMINHAS, 2017, p.5). O exterior constitutivo como é trazido pela autora, representa uma parte da coreografia composta pelas normas, e é através deste que se vê o sustento das diretrizes instituídas.

Como procedimento, a significação contém dentro de si o que o discurso epistemológico chama de “a capacidade de ação”. As normas que regem a identidade inteligível, ou seja, que possibilitam e limitam a afirmação intelectual de um “eu”, estão parcialmente

articulados sobre matrizes hierárquicas de gênero e heterossexualidade obrigatória, e operam através da repetição. Na verdade, quando se afirma que o sujeito está constituído, isso significa apenas que o sujeito é o resultado de alguns discursos regidos por normas que constituem a menção inteligível da identidade (BUTLER, 2007, p.282).

O sujeito social para Butler, é constituído pela norma. Não existe antes desta e passa a não existir - ou não ter relevância - se estiver em confronto com esta, desta forma, se torna impossível dissociar o gênero das relações de poder que estão ligadas às normas socioculturais e consecutivamente, não há como separar o gênero do discurso político. A gramática da performance aparece, portanto, como uma ferramenta normativa de compreensão do se fazer gênero lícito e ilícito socialmente, através de um processo ritualístico de repetição e citação das normas e regras. Butler segue de acordo com Lauretis (1994, p.209) quando esta afirma que:

[...] a construção do gênero também se faz por meio da sua desconstrução, quer dizer em qualquer discurso feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa. O gênero, como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso como um trauma em potencial que, se/ quando não contido, pode romper ou desestabilizar qualquer representação.

Não se trata aqui, portanto, de pensar em atos isolados, mas de práticas ritualísticas que constroem e desconstroem os discursos e que nublam o conjunto de convenções aos quais faz menção e por fim, se trata de falar sobre a naturalização de tais práticas. Assim afirmará Butler (2007, p. 282):

O sujeito não é formado pelas regras pelas quais é criado, porque o significado não é um ato fundador, mas sim um procedimento regulamentado de repetição que ao mesmo tempo se esconde e dita suas regras precisamente por meio da produção de efeitos substanciais.

E

[...] em Butler, o corpo não é resultado de eleições voluntaristas para fabricar o gênero, mas do efeito que a série de repetição iniciada na linguagem promove; as repetições promovem um efeito sobre o corpo, materializando-o expressivamente. O corpo é nutrido, a partir das repetições performáticas que corporificam, em movimento, o gênero. Dessa forma, o sujeito só é autor no processo de fabricação de seu corpo/gênero quando, vivendo, aproxima-se mais ou menos das normas que orientam as suas repetições cotidianas. O sujeito não é autor, mas resultado das forças culturais que o levam a se

comportar mais próximo ou mais distante das normas que uma analítica da linguagem faz aparecer como códigos que modulam as repetições (COLLING, ARRUDA E NONATO, 2019, p.10).

Refletir a performatividade como ações que são constantemente reforçadas, significa refleti-la, no pensamento butleriano, como normatividades repetidas em um processo de reforço e autorização do sentido.

Atribuir comportamentos e temperamentos, representa um processo de seleção do que seria apropriado para cada gênero e essa ação polariza sujeitos e lugares, potencializando fronteiras da diferença e inevitavelmente negativando quem está à margem dos padrões das performatividades de gênero adequadas socialmente. A ordem estabelecida por esses códigos de corpos unos e lineares não é tomada de uma vez só e precisa constantemente ser reforçada e autorizada, repetida e reproduzida, como dirá Louro (2020, p.16): *“a ordem precisará ser reiterada constantemente, com sutileza e com energia, de modo explícito ou dissimulado”*.

Schechner (2003, p.49 e 50) fala que nas performances da vida diária e da construção de identidade *“até mesmo a interação social mais aparentemente casual é guiada por regras culturalmente específicas”*, dessa maneira, monitorados por resquícios deixados por uma tradição, podemos perceber que os códigos de comportamento adequado a cada gênero, se fazem em práticas que distinguem, excluem, negligenciam e/ou oprimem, não apenas performatividades sociais inadaptadas aos estereótipos impostos, mas todo autor de performatividade do social que se apresenta como diferente, desajustado ou inadaptado àquele padrão. Novamente Schechner, para elucidar tal fala:

[...] performances da vida diária são escritas por um ente coletivo anônimo ou pela tradição. Pessoas a quem se credita a criação de um jogo ou rito, geralmente, revelam ser sintetizadores, recombinaidores, compiladores ou editores de ações já praticadas anteriormente (SCHECHNER, 2003, p.34).

Esses editores dos estereótipos, na verdade, são coreógrafos do cotidiano, adaptando regras e padrões às suas necessidades e valores. Falar sobre os desajustados a partir da norma social é entender estes corpos como fronteirios, isto é, como um resultado de agrupamento de classificações pré-estipuladas que irão categorizar as experiências dos sujeitos. Dentro da gramática da performance, os

padrões ideais de comportamento sofrem variações, que somadas a outros fatores sociais produzem sujeitos e identidades desajustados.

Trazer a discussão: categorias, códigos, signos e símbolos, através de uma Teoria “*Queer*” , pode tangenciar a fala fronteira de sujeitos negligenciados ou no caso dos dançarinos, sujeitos negligenciados que buscam um lugar onde possam se expressar através da dança de forma mais livre e criativa e ressignificar o salão dançante, seja o tradicional, ou até mesmo o espaço auto-denominado como “*Queer*”.

Assim, a performatividade de estereótipos de gênero pode ser entendida como um fenômeno social, isto é, uma prática que se localiza na capacidade do discurso - que nomeia o lícito e ilícito - de produzir efetivamente aquilo que nomeia, como um fenômeno que foi lapidado historicamente e tem sua prática reforçada e disseminada através do constante reforço de normatividades socioculturais oriundas de discursos da tradição.

As categorias sociais binárias e consecutivamente os estereótipos performados socialmente para cumprir tais categorias, são práticas ritualizadas que comunicam símbolos e signos de um sistema cultural; são estereótipos da normatividade e do excedente desta, que tornam uma vida possível e passível de ser validada ou não. São, em realidade, um fenômeno da performatividade que: “*define o humano e, por consequência, o menos-que-humano (o exterior constitutivo)*” (CAMINHAS, 2017, p.7), desta forma, possuem termos e marcas para incluir e excluir os sujeitos. A determinação dos valores deste sistema cultural se transforma em um ritual do cotidiano.

As relações de poder associadas à diferença de gêneros, estão ligadas as superfícies sócio-históricas, a contextos específicos nos quais são reguladas práticas discursivas e não discursivas, permitindo a reflexão sobre o conceito de sociedades adestradas. E é através da repetição e ritualizações de costumes para moldar habilmente personalidades sociais e cumprir satisfatoriamente determinadas atuações, que a Teoria Queer escancara o processo de produção de corpos marcados e de corpos adestrados, um processo de formação das identidades através da regra.

A inadequação de sujeitos as regras generificadas, se manifesta ao cumprir uma performatividade diferentemente àquela imposta pela cultura do adestramento,

indo contra as práticas pré-estabelecidas e esperadas, estas que produzem rupturas entre sujeitos e sujeitos, sujeitos e espaços, sujeitos e acessos, entre outras práticas.

Caminhas (2017, p.8) vai além e comenta sobre como o reconhecimento da vulnerabilidade, isto é, a relação de dependência mútua entre os sujeitos e diz: *“está diretamente associado à humanização; mas tal reconhecimento depende dos parâmetros normatizados que o circunscrevem”*, desta forma, o não reconhecimento e/ou não pertencimento, determina lugares e não-lugares entre: o que e quem se reconhece. Tal estruturação do pensamento se torna relevante para entender as técnicas polimorfas do poder que regulam, saneiam, normalizam e assimilam os corpos que serão designados através da pauta dos saberes dominantes e são denominados como outros.

5 UM CAMPO QUE DANÇA: O ENSAIAR DE UMA ETNOGRAFIA

Iniciei meu trabalho de campo extremamente apaixonada por ele. Esse encanto ainda é latente em mim, mas a academia, a pesquisa e as trocas, resignificaram e desencantaram algumas relações. A cada conversa e troca, ganhei uma nova lente sob meu olhar e seria impossível continuar a pesquisa da mesma forma como a comecei.

Desde que conheci o Tango “*Queer*”, eu o tinha apenas como um movimento contra a normatização, que lutava por uma questão identitária, política e social. Meu campo não deixou de ser isso, de ocupar esses lugares, ele está lá e em muitos outros lugares dos quais eu não iria supor, como aquele de quem normatiza e fixa regras que acabam por determinar lugares de pertencimento e não pertencimento.

Há no movimento do Tango “*Queer*” um manifesto que é utilizado como diretriz norteadora, ele foi ofertado a mim em uma de minhas entrevistas com Maria, uma das minhas interlocutoras que tem papel fundamental no movimento e na elaboração de tal manifesto. O movimento do Tango “*Queer*”, me parece que busca seguir o que está escrito, mas não à risca. Pensar a partir de Butler, talvez faça sentido nesse momento, quando ela fala sobre o externo constituinte. O Tango “*Queer*” também é norma que gera um excedente, um externo, um desajustado, que atualmente venho encontrando no lugar dos bailarinos de gêneros dissidentes.

Em meu trabalho de campo, dentro das discussões trazidas pelo público tanguero que frequentam as milongas “*Queer*”, diversas vezes me questionei e ainda me questiono, se o próprio movimento não estaria reforçando o imposto binário homo/hetero que as milongas tradicionais exaltam. Um local que enxerga apenas duas formas de ser, uma ideia extremamente contestável de que a sociedade se divide apenas em homossexuais e heterossexuais.

O público que não se encaixa no ideal das milongas tradicionais, talvez também não se enquadre nas letras que definem a comunidade LGBcis. Será que ao propor apenas a troca de condução dentro do movimento do Tango *Queer*, seja suficiente para se auto denominarem “*Queer*”? O que é ser “*Queer*” dentro da dança? O que significaria ter um comportamento “*Queer*” dentro dos salões tangueros?

A falta de contato presencial com os interlocutores foi um desafio que tive que aprender a lidar, pois nas minhas trocas, conversas e entrevistas, quando chegava ao ponto de me aprofundar sobre quem são os outros, aqueles que estão do lado de fora do próprio movimento do Tango “*Queer*”, recebia respostas evasivas e o corte de contato abrupto. Confesso que certas vezes, para conseguir engatinhar dentro de minha investigação, optei por seguir num plano de perguntas mais superficiais e assim, conquistar uma remota confiança para adentrar aos assuntos que desestruturam a própria comunidade do Tango “*Queer*”.

Após muitas entrevistas e trocas com interlocutores, pude observar que na maioria dos relatos, o espaço do Tango “*Queer*” foi normalizado como um lugar para pessoas que se autodenominam “*gays*”, lésbicas e bissexuais e também, para pessoas que se autodenominam cisgêneras. Por conta de tal fato, ainda me restava encontrar quem eram os outros corpos que faziam, ou não faziam parte deste mesmo cenário.

Foram muitos arranjos e trocas até chegar a esses interlocutores que não se sentem parte do Tango “*Queer*” na prática. Me foi custosa a confiança destes, mas a pesquisa nesse formato online me deu a característica da espera, do tempo, da espera pelo tempo do outro e até mesmo o meu. Caminhei com cautela para adentrar a um espaço de difícil e escassa discussão, isto é, quem pertence ao Tango “*Queer*”?

Os interlocutores desta pesquisa, são ao mesmo tempo doadores e produtores de informações, me guiaram por caminhos diferentes do previsto inicialmente, possibilidades que a ocorrência da pesquisa online me apresentou, assim como, a necessidade de outras dinâmicas investigativas, na tentativa de conseguir aproveitar de forma proveitosa a diversidade que marca as redes sociais.

A escolha do termo “*Queer*” para as milongas diferentes das tradicionais, ou melhor, para esse formato de tango, o Tango “*Queer*”, faz parte de um processo de autodenominação de um grupo, se tornando uma categoria êmica. A partir das entrevistas, percebi que tal nomenclatura servia para destacar o compromisso em desenvolver um olhar para além da normatização do Tango Tradicional, mas talvez não para além das próprias edificações.

Os percalços de se produzir uma etnografia englobam muita pesquisa, horas de conversa, paciência, mas sobretudo: confiança. Ainda há muito para ser dito.

Havia muito para pesquisar e ainda existem muitas camadas para retirar e muitas frestas para tentar adentrar. Vai morar em mim, ainda por um longo tempo, aquela sensação que poderia ter tido alguma coisa a mais, as reticências estão por aí, que nada seja como um ponto final, porém o tempo acadêmico é diferente do tempo da pesquisa e algo precisava ser finalizado. Essas pessoas me ajudaram a conhecer um pouco mais do universo plural que é o tango e a elas sou e serei extremamente grata.

5.1 O conhecimento do queer, o interesse e as pessoas

Chegando a Buenos Aires, em 2019, antes mesmo de iniciar o mestrado, não pensava em outra coisa, queria conhecer o maior número de escolas de tango, fazer o máximo de aulas cabíveis para um dia, sugar o tanto de conhecimento que uma pessoa em estado de empolgação poderia adquirir.

Foi em uma dessas andanças que me deparei com uma milonga “*Queer*”. Eu sequer sabia o que significava esse termo e tão pouco fui atrás de sua tradução em um primeiro momento. Me encontrava naquele lugar onde tudo parecia deslizar, as pessoas se comunicavam através da dança de forma fluída, todos dançavam com todos e nos intervalos podia escutar um gostoso forró brasileiro, uma salsa cubana ou um rock americano.

Foi através de um forró, que ganhei a simpatia das pessoas que estavam ali. Observava tudo com atenção e fazia anotações do que achava interessante no bloco de notas do celular. Mal sabia que já estava produzindo meu caderno de campo.

Utilizei muito dessas anotações quando decidi iniciar academicamente o trabalho. O interesse em ingressar no Mestrado em Antropologia Social surgiu daí. Eu gostaria de me aprofundar no movimento do Tango “*Queer*”, queria estar com aquelas pessoas e saber mais sobre suas vidas e rotinas.

Agora, já dentro do meio acadêmico, ainda interessada nos sujeitos que fazem parte do movimento Tango “*Queer*”, dei início ao que seria minha primeira entrevista e esta se desenvolveu em formato online, por indicação de meu professor e amigo, Francis. Ele me falou sobre Anni, uma mulher cis, professora e coreógrafa

de Tango “*Queer*”, e que tem um olhar mais aprofundado para as questões de mulheres no tango.

5.2 Anni

Anni, filha de bailarinos, atualmente é professora, coreógrafa e diretora de tango e de danças folclóricas argentinas. Por possuir uma companhia de dança em Buenos Aires, composta somente por mulheres, o Tango entre “*Mujeres*” (TEM), que surgiu meu interesse para começar nossa conversa. Acessando a página oficial do TEM, pude entrar em contato com descrição do projeto, no qual Anni é diretora e coreógrafa:

Dada a crença e prática sustentada por anos de heteropatriarcado, que apenas considerava o casal masculino/feminino ao dançar nossa dança nacional, e a mulher como mera seguidora da música e da dança imposta pelos homens, o TEM nasceu em 2015 como um projeto de ruptura, através da montagem coreográfica, e para tornar visível que as mulheres querem e podem dançar entre si, trocando papéis e construindo uma dança que se origina na existência de dois corpos de dança que se coordenam e se complementam, e não que comandam ou obedecem. “Que seu tango, mulher, não dependa do homem” é o lema com o qual a diretora condensa a marca da Companhia e sua ideologia: diante da evidência de que nas pistas tradicionais, o número de casais dançando está sujeito ao número de homens que decidem habitá-la. Diante da estrutura paralisada de “o homem sai para dançar, a mulher espera sentada”, emite-se esta frase que convida a colocar em prática uma nova dinâmica; uma estrutura que escapa ao esquema atual.

A sinopse pública que a Companhia de dança apresenta, diz muito sobre esse lugar de corpo que a performatividade do gênero feminino ocupa na sociedade e consecutivamente nos salões de dança. Elas intimam outras mulheres a se levantarem, a tornarem senhoras de si dentro do pensamento foucautiano.

A companhia de dança independente Tango entre “*Mujeres*” surgiu em março de 2015 e teve sua estréia dia 8 de agosto do mesmo ano, no Encontro Mestizo milonguero na Escola de Danças Projeto Mestizo. O TEM veio com a proposta de expor, por meio da criação coreográfica do tango - apenas entre mulheres - uma dança social com uma linguagem humana, dinâmica e representativa, contribuindo assim para a flexibilização dos cânones culturais tradicionais.

Perguntei a ela, se com o TEM consegue promover discussões sobre heteronormatividade no tango? Me disse então que: *“Sim, o tempo todo. Tango Entre Mujeres nasceu como uma Companhia independente (2015) e em 2021 foi aberta uma Escola de Dança onde o Tango é ensinado com uma perspectiva de gênero”*

Ela complementou essa parte das respostas dizendo que no TEM estão em quatro casais dançantes, que não há a presença de mulheres trans na companhia de dança porque não houveram inscrições para a audição, porém que existe sim mulheres trans no quadro de alunas da escola. Infelizmente, ela não pode me passar nenhum dos contatos de suas alunas.

Perguntei a ela sobre os espaços disponíveis para dançar na cidade, onde ela gostava de ir, que lugares indicava, até conseguir adentrar na pauta das milongas “Queer”. Certa vez lhe perguntei qual era a diferença, pelo olhar dela, entre essas duas milongas que gostava frequentar, a tradicional e a “Queer”, me disse então:

[...] a diferença entre uma milonga tradicional e uma milonga queer é a centralidade dos casais que dançam na pista, porque existem milongas queer onde a música é muito tradicional e ainda assim são milongas queer. Porque propõem esse conforto e liberdade de que as pessoas mantenham o papel que querem, mudam de papéis, que os homens dançam com as mulheres trocando de papéis, que os homens dançam juntos, que as mulheres dançam juntas, isso é a realidade, são algumas das maiores diferenças.

Assim, Anni resumiu o que seria a priori o movimento do Tango “Queer”. Estaria o movimento mais relacionado ao poder na dança, isto é, quem conduz e quem é conduzido, do que qualquer outro fator adjacente. Em uma de nossas conversas, deixou nas entrelinhas a associação que faz do movimento do Tango Queer, com a comunidade LGBTQIA+:

[...] foram surgindo mais espaços onde as pessoas se sentissem mais à vontade fazendo o papel que desejam, principalmente a partir de 2010, onde se inaugura o casamento igualitário aqui na Argentina, então uma mudança começou a relaxar tudo.

O fato que ela comenta, foi uma iniciativa – aprovada – de reforma do Código Civil argentino em julho de 2010, no qual houve a alteração dos termos marido e mulher para contraentes, onde se prevê igualar os direitos de casais hetero e homoafetivos. A votação movimentou a população portenha durante a madrugada

do dia 15 de julho em frente ao Parlamento. Houveram manifestações contrárias por parte da igreja, que denominou a ação como um projeto do demônio.

Retomando a conversa com Anni; quando comecei a sentir que poderia me aprofundar em algumas questões, por exemplo, o porque ela elegeu o Tango “*Queer*” para sua prática, ou quem eram aquelas pessoas que a acompanhavam, nossa conversa sofreu um corte abrupto. Tentei por algumas semanas seguidas reiniciar, mandava de forma frustrada bom dia, boa tarde, boa noite via “*whatsapp*”, ou seja, eu acabara por me transformar na [sic] tia chata do zap [sic]. Decidi partir para outro caminho.

5.3 Suri

Novamente por indicação de Francis, encontrei Suri. Uma mulher cis, lésbica, de pouco mais de 40 anos. Ela pertence ao circuito do tango e tem grande atuação no movimento do Tango “*Queer*” como professora e bailarina. Importante representante do tango em Buenos Aires, é normalmente vista no lugar de condutora no tango. Foi após uma semana e meia do primeiro contato, que conseguimos conversar de forma contínua em um formato que não se baseasse em: “*hoje não consigo, estou indo dar aula, mais tarde nos falamos*”, e esse mais tarde nunca chegava.

Suri é extremamente interessante e engajada nas milongas que se autodenominam feministas e “*Queer*”. Juntamente com outras pessoas organiza fóruns de debates sobre a temática e aulas, e destaca suas preferências quando o assunto é milonga: “[...] *tenho preferência por milongas alternativas, aquelas menos formais, com códigos menos rígidos e ultimamente, também temos milongas mais feministas, com mais perspectiva de gênero, essas são as minhas favoritas.*”

Aparentemente as milongas “*Queer*” não são encaradas como milongas feministas. Há um espaço de separação entre essas duas vertentes, porém, as milongas feministas como as “*Queer*”, são organizadas por grupos que se autodenominam assim, são categorias êmicas. Segundo Suri, há nesses espaços - das milongas feministas - uma reserva para a discussão trazida pelo MFT – Movimiento Feminista de Tango, que coloca em pauta desigualdades de gênero, violências, micro-violências e violências simbólicas; assim como existe uma cota

feminina para as artistas de orquestras, visto que, é um ramo dominado por homens. De maneira muito didática e polida, Suri tentou me explicar o que seria, em suas palavras, uma milonga altamente feminista com perspectiva de gênero:

[...] as milongas feministas com uma perspectiva de gênero, parece-me que também tem o foco nas mulheres e igualmente nas dissidências, levam o tango filtrando a parte patriarcal, machista, denotam bom tratamento e hostilidade que o tango pode ter, então as milongas feministas com uma perspectiva de gênero buscam ser um pouco mais amigáveis, repensamos as tradições, que coisas repetimos da tradição e que muitas vezes perpetuam a desigualdade. E que coisas apoiamos, ou não guardamos para nós mesmos e continuamos usando das tradições do tango, como o abraço, como a direção do movimento na pista, bem, alguns códigos assim, mas espero que esteja entendendo, acho que essa é a ideia, um tango menos violento também para todes, mais inclusivo, bem... um pouco disso!

Suri não entende uma milonga “*Queer*” como feminista. Para ela, apesar da proximidade do discurso de ambas as milongas, que é antagônico à rigidez dos códigos do Tango Tradicional, é na prática que estes espaços se distanciam.

[...] não é o mesmo que uma milonga altamente feminista ou com uma perspectiva de gênero do que uma milonga queer, a queer pode não ter a perspectiva de gênero, na queer pode ser sem consciência de classe, pode ter maus tratos também... há algo sobre isso, espero que você entenda.

Aqui Suri já anuncia de certa maneira, o que mais a frente a pesquisa iria me apontar, que talvez, exista nessas milongas feministas com perspectiva de gênero o pensamento nas dissidências e o mesmo não ocorreria nas milongas “*Queer*”.

A pesquisa me levou a adentrar mais profundamente os espaços autodenominados como “*Queer*” e infelizmente por falta de tempo, que é estipulado à pesquisa e excesso de foco no objeto desta, não tive contato com as milongas auto-denominadas feministas e meu maior contato anterior, foi apenas nas milongas tradicionais e “*Queer*”. Frequentei ao longo de minha escrita, festivais de Tango “*Queer*” e aulas que tinham essa proposta. Para mim, sempre foi clara a perspectiva de releitura do tradicional por parte do movimento.

Existe no Tango Tradicional uma roupagem de sedução, um excessivo jogo de masculinidades e feminilidades, de exageros de regras, seja para dança, ou com quem dança, assim como outros arranjos como: quantas vezes tem que dançar com

a mesma pessoa, quem pode convidar, que tipos de orquestras devem ser tocadas, a quem é permitido tocar nas orquestras, como você deve se vestir, entre outros detalhes, que já estão enraizados no recorte daquele contexto e que pouco é problematizado por seus frequentadores. Conversando com Suri, ela ilustra como visualiza o ambiente dos espaços tradicionais:

Bem, no geral são quase tudo para o lado masculino, né? Quem é que pode convidar, é quem tradicionalmente convida a dançar, onde há informação da dança: como são os movimentos, como são os passos, tudo é dado majoritariamente ao homem. Quem agora desempenha o papel de orientar, embora a dança seja um diálogo mais ativo, certo? Ou seja, quem está olhando mais para a frente da pista, tradicionalmente tem sido o masculino, geralmente dando todas as informações. Há também naquele local, um dress code, certo? Em algumas milongas, eles são rígidos com isso. Se você não for de sapato, eles não deixam entrar, e depois há outras coisas tradicionais, que são boas, como o sentido anti-horário na pista de dança, continuar dançando respeitando o resto dos casais que estão dançando, e não fazer acrobacias na pista de dança.

O fato que Suri comenta como sendo positivo, que é um dos códigos que existe tradicionalmente em todo salão de dança social, é o sentido anti-horário do baile, isto é, pensando no sentido dos ponteiros do relógio, as pessoas que estão dançando se movimentam ao contrário do fluxo dos ponteiros. Foi curioso escutar Suri falando sobre esse elemento do salão, pois eu, que danço em salões há muito tempo, jamais problematizei ou sequer fiz uma reflexão do porque nos deslocamos no salão dessa maneira, é um elemento imposto e realmente funcional, concordei com ela.

Aprendi dessa maneira quando iniciei na dança a dois, reproduzi de tal forma e ainda respeito tal código. Assim também se seguem nos bailes, as pessoas sabem para onde devem ir e se não o fazem, existe um embate com outros corpos, com outros fluxos, com outros parceiros que estão fluindo no mesmo sentido. Busquei uma base histórica sobre o porquê de tal sentido, acredito que tal pesquisa ainda surtirá algum resultado melhor do que obtive nesses dias, ou seja, melhor que a conformidade de um simplório: desde o início se deu assim.

Voltando a Suri, falamos sobre suas viagens pelo mundo afora com o tango e a partir destas como pode conhecer diversas milongas “*Queer*”, feministas e algumas que estão em fase de descoberta e se autodenominam alternativas. Esclareceu-me que há um teor político nas milongas “*Queer*” ligada à comunidade

LGBTQIA +, algo que não é pauta primeira das milongas feministas. Já a milonga alternativa, foi descrita por Suri, como aquela onde mescla um pouco das duas anteriores, mas também há o pensamento em acessibilidade, isto é, as milongas alternativas, em sua maioria, têm a proposta de entrada gratuita, facilitando o acesso de todas as pessoas dançantes.

Vale lembrar que em minha última estadia em Buenos Aires, a entrada nas milongas variava entre 80 e 150 pesos, o que equivaleria atualmente na moeda brasileira, à 4,48 e 8,39 reais e que no ano de 2019, o salário mínimo no país da Argentina girava em torno de 16.875 pesos, o que corresponderia à 684,65 reais. Destaco esses valores, pois a cobrança de entrada em algumas milongas, é um fator que faz com que as pessoas deixem de frequentar determinados lugares e claro, seleciona um determinado público em outras.

Falar com Suri sobre os diferentes tipos de milongas e as violências presentes nestas, parece que só ampliou um incômodo, ainda descompromissado. Era como se eu tivesse um espinho posicionado na beira do pé, esse espinho era a inexistência ou a inobservância de outros corpos que não somente o de pessoas cis. Sem tocar no assunto da cisnormatividade dentro do Tango “*Queer*”, Suri me contou sobre uma provocação feita por ela à comunidade do Tango “*Queer*”, que me soou com uma tímida entrada a temática:

[...] com o movimento feminista do tango, também fizemos algumas intervenções em diferentes milongas, e para a milonga queer levamos a seguinte questão: as violências, as microviolências, não acontecem nos espaços queer? Estão os espaços queer livres dessas microviolências? Essa foi uma pergunta que deixamos.

Agora aquele espinho que estava em meu pé, se enterrou de vez. Percebi que buscava me aprofundar na vida das pessoas do Tango “*Queer*”, como objeto fronteiriço que está à margem do Tango Tradicional, ainda não entendendo que precisava localizar os sujeitos que se encontram na fronteira que o próprio movimento do Tango “*Queer*” - que se diz contrário a normatização - edifica.

Lembrando da minha pergunta para este trabalho, se “o *Tango “Queer” ressignifica e reinscreve os binarismos de gênero?*”, é que percebo que o campo tem se mostrado a mim de forma complexa, existem muitos arranjos sociais por trás de um movimento que tem como pauta agregar sujeitos. Minha descrição até aqui, pareceu-me apenas um caminho para entender o que não está posto de forma clara

e óbvia no movimento do Tango “*Queer*”. Segui nas entrevistas tentando entender se os sujeitos que estão do lado de dentro do movimento do Tango “*Queer*”, enxergam a inexistência ou a escassez de outros corpos, corpos entendidos muito além daquele imposto binário homo/hetero, que ainda prevê um slogan da cisnormatividade.

Conversando com Suri, pedi que me indicasse outras pessoas que pudessem conversar sobre o Tango “*Queer*”, pessoas que ela julgasse que poderiam me auxiliar. Muito receosa em disponibilizar qualquer contato, demorou alguns dias e algumas insistências por minha parte, até que me passou o contato de Antônio, organizador do Festival Internacional de Tango “*Queer*”. Ainda não sei se Suri me passou o contato a contragosto, vencida por minha insistência e tão pouco consegui entender se sua resistência foi por não querer que outras pessoas passassem pela enxurrada de questionamentos que fiz a ela. Essa sensação ficou para mim, porém nunca conversamos sobre o ocorrido.

Acredito que o fato dos meus interlocutores estarem sempre receosos com minhas perguntas, está diretamente ligado ao fato de serem pessoas conhecidas do circuito tango de uma forma ampla e não apenas em setores, como seria o Tango “*Queer*”. Assim, ao responder questões que possam indicar suas opiniões e posicionamento sobre o movimento tango em Buenos Aires o sentimento que lhes arremata é de medo, receio e desconfiança.

5.4 Festival de Tango Queer

No dia 16 de maio de 2021, a convite de amigos, participei do primeiro festival online de Tango “*Queer*”, a proposta foi ocupar os espaços, tiveram várias apresentações, com diferentes estruturas de pares dançantes, foi possível ver dois homens se apresentando em praça pública, no meio de Buenos Aires, ainda utilizavam máscaras por conta do atual momento pandêmico, também estive presente um casal formado por um homem, cis, cadeirante e condutor, e uma mulher, cis, andante e conduzida.

No mesmo evento, também aconteceu a apresentação de Liliana, diretora do documentário Tango “*Queerido*” juntamente com sua esposa. Troquei apenas breves informações com ela e após meu pedido, me cedeu o arquivo de seu

documentário, que infelizmente não está disponível em sua completude para o público e não obtive a autorização de Liliana para divulgar a obra inteira que me passou, apenas para consulta e auxílio em minha pesquisa. O trabalho que ela compôs, me ajudou a ter uma outra perspectiva do circuito do Tango “*Queer*” e seus sujeitos, suas trajetórias e narrativas. Liliana e sua esposa se apresentaram neste dia, dançando na varanda que parecia pertencer a casa de ambas, numa troca constante de condução.

A apresentação do evento ficou a cargo de Maria, organizadora do Festival Internacional de Tango “*Queer*”, aquela minha interlocutora que havia disponibilizado anteriormente, a mim, o Manifesto do Tango “*Queer*”. Antônio, também organizador do Festival, se apresentou com seu parceiro Alejandro, num tango ralentado e muito emocionante. Eu estava tendo a oportunidade de reconhecer as pessoas que havia entrevistado por meio de mensagens e já identificando com quem eu deveria conversar mais a frente.

Nesta edição do Festival de Tango Queer houveram apresentações de orquestras de tango, um evento muito convidativo. Imagino o jogo de cintura que deve ter exigido ficar atrás daquelas câmeras, pois mexer com tecnologias e expor para o mundo é um trabalho relativamente cansativo.

Compreendo que fazer uma etnografia online pode mesclar momentos como de imersa participação até o momento de não-interferência. Participar deste festival em formato online me fez ficar mais próxima das pessoas, do público que se considera parte do Tango “*Queer*”, ver o que estão produzindo e prestigiar suas localidades, naquele momento em que se viver de arte, num país turístico, estava sendo diretamente afetado por um vírus.

Conhecer, de certa maneira, alguns dos artistas que estavam se apresentando naquele evento, visto que muitos dali foram e são meus interlocutores, me sugeriu um nível a mais de proximidade entre categorias que foram colocadas pela academia, do pesquisador e dos sujeitos observados, o que posteriormente me facilitou caminhos durante as conversações, assim como agregou num processo de internalização da cultura que observo.

Refletindo sobre os fatores que o tango produz na esfera da vida social, recordo-me de meu argumento de pesquisa, pensando o Tango “*Queer*” como uma possibilidade nativa de manifestação política da diferença, que reinscreve os

binarismos de gênero, a partir de um olhar para o “*Queer*” como categoria êmica. Nesse festival pude compreender e visualizar quem são as pessoas que pertencem de forma ativa ao movimento do Tango “*Queer*” . Estavam presentes pessoas que se entendiam como “*gays*” e lésbicas, e representavam a performatividade de gênero para a cisnormatividade. E através da imagem refletida neste festival, que pude encarar o Tango Queer como categoria nativa reinscrevendo e recriando outros binarismos e performances de gênero através da sigla LGBcis.

5.5 Antônio e Ela

Alguns dias após o término do festival, entrei em contato com Antônio. Se passaram mais dois dias para que ajustássemos nossas agendas e assim conseguíssemos conversar um pouco mais que meia dúzia de palavras. Antônio foi um dos pioneiros do movimento Tango “*Queer*” em Buenos Aires, organizou anteriormente a esse processo a primeira milonga “*gay*” da capital Argentina: “*La Marshall*”. Hoje com uma trajetória de mais de 20 anos de Tango, ocupa outros lugares além do Tango “*Queer*” .

Ao iniciarmos nossa conversa ele me apresentou o lugar que o Tango “*Queer*” ocupa em sua visão:

[...] quando comecei com essa possibilidade de tango para o mesmo sexo, o conceito de Tango Queer nem existia, digamos, foi gerado, e foi se reforçando ao longo do tempo e ao longo dos anos, do meu ponto de vista e de todas as coisas que proponho e que tenho feito historicamente, tanto a milonga, quanto o Festival, como eventos, nunca foi uma questão de resistência, antes, é uma questão de alargamento, certo? Trazendo para o tango uma possibilidade que não existia e é bom que a queiramos, historicamente queríamos colocá-la como mais uma possibilidade dentro do Circuito do Tango.

Nos dias em que estávamos conversando, coincidentemente iniciou o Campeonato Mundial de Tango de Buenos Aires – versão 2021, o Tango BA. E como disse anteriormente, Antônio hoje, com muita experiência e muito conhecido no circuito de Tango, ocupa outros lugares fora das milongas “*gays*” e “*Queer*” . Ele acabara de ser convidado para ser jurado do maior festival mundial de Tango e me trouxe um pouco do seu olhar para o festival:

Olha, ontem foi realizada a final do Campeonato Mundial de Tango aqui em Buenos Aires, onde fui Júri de uma das instâncias, e o casal que saiu como vice-campeão na categoria de cenário era um casal de homens. É isso que quero dizer ao acrescentar que é possível dentro do circuito que existe no tango, acrescentar essa possibilidade de homem-homem, mulher-mulher ou papéis invertidos.



(Imagem 1: Federico Carrizo e Juan Segui na apresentação no Festival Tango B.A. que lhes rendeu o 2º lugar na categoria Escenário)



(Imagem 2: Federico Carrizo e Juan Segui na apresentação no Festival Tango B.A. que lhes rendeu o 2º lugar na categoria Escenário)

Nas imagens acima, estão os representantes do segundo lugar no Festival Tango BA, que Antônio havia mencionado como um fato importante para a história do campeonato e para a história de representações dentro do tango. Nas imagens e

acessando o arquivo de vídeo disponível publicamente nas redes sociais é que se pode notar a performance artística coexistindo com a performatividade de gênero imposta socialmente. As ritualizações dos atos montados pelos atores sociais de gênero masculino na sociedade podem claramente ser observados na performance do casal dançante, que por mais que estejam trazendo a quebra do modelo tradicional de parceiros de dança, ainda em seus movimentos e vestimentas representam o modelo de uma heteronormatividade compulsória, isto é, ambos buscam performar masculinidade por meio da força, virilidade e dominação.

A partir da fala de Antônio, já deu para entender um pouco que essa versão de 2021 do campeonato, teve alguns fatores inéditos, se distanciando das outras edições. Como por exemplo, essa foi a primeira edição que uma mulher esteve à frente do Tango BA. Natacha Poberaj que foi campeã mundial, juntamente com seu parceiro em 2006, atualmente assume a frente da diretoria, um lugar que era estritamente masculino.

O Campeonato Mundial de Tango de Buenos Aires ocorre desde o ano de 2003 e consiste em uma competição em escala internacional. A competição se divide em duas categorias: tango cenário (tango escenario) e tango de salão (tango de pista). A primeira é destinada às apresentações artísticas no palco, com coreografias prontas e ensaiadas, já o tango de pista acontece nos salões, juntamente com outros casais a serem julgados, consiste num jogo de conduções e melhor expressão na música; sobre a relação dança-música fica a surpresa do momento, pois a canção é ofertada na hora, fazendo com que os casais tenham que ser capazes de improvisar, de serem criativos e atentos às nuances sonoras. São milhares de espectadores que se encontram nas praças, ruas, milongas e espaços diversos a fim de conferir a competição.

De forma remota, pude acompanhar as apresentações das orquestras de tango e de alguns competidores. Faz parte da cultura tango preferir apresentações das orquestras ao vivo, ao invés da música gravada. A possibilidade de acompanhar o festival online foi aberta desde a versão passada, por conta da pandemia e consecutivamente das fronteiras fechadas para turistas. A versão do ano de 2020, foi exclusivamente remota, onde todo o festival foi transmitido online, já a versão de 2021 contou como o formato híbrido e os eventos foram abertos para o público e transmitidos simultaneamente em formato online.

As pessoas que competem representam cidades e países diversos e o mais incrível é ver a dimensão de tal festival, por exemplo, no ano de 2021 foram inscritas 400 duplas de 25 países. A inscrição pode ser feita de forma gratuita e não há exigências de comprovação de profissionalismo e muito menos como devem ser formados os pares.

Desde sua primeira edição, em 2003, não há determinações sobre a composição dos pares competidores, porém, foi apenas em 2021, segundo Antônio, que o primeiro casal composto por dois homens conseguiu ser visto em uma final e até mesmo adentrar o circuito dos grandes nomes do Tango:

[...] o que estou dizendo é que essa possibilidade de dois meninos chegarem à semifinal, a um lugar de seus campeões mundiais, é a primeira vez que acontece na história do tango, na história do festival, que já vão uns quantos anos, creio que leva 19 anos de trajetória. E como eu disse antes, no tango, pelo menos em Buenos Aires, não existia.

Porque tal fenômeno se dá dessa forma? Será que é interessante a ocupação desse lugar, da competição, para a comunidade que se autodenomina “*Queer*”? Será que a comunidade de Tango “*Queer*” possui menor acesso ao conhecimento a ponto de não conseguir adentrar espaços estritamente profissionais e competitivos?

No decorrer de nossa conversa, conforme minhas perguntas iam adentrando mais o mundo de Antonio, percebi na sua fala uma hesitação para me responder, dando voltas, pensando em cada palavra, se justificando pelo o que foi dito anteriormente. Começamos a nossa conversa de forma mais espontânea, conforme mais eu me interessava por suas respostas, mas ele as amaneirava, me dizendo: “*Bem, sim, não preste muita atenção em mim*”.

Fiquei interessada em saber como o público, que lota os lugares onde a competição é proposta, se comportou com a apresentação do casal dançante composto por dois homens. Questionei a Antônio, que em um primeiro momento não entendeu minha pergunta, depois em tom defensivo me disse: “*Os meninos são dançarinos muito bons, então o público em geral ficou muito feliz. Acontece que quando chegam a esses postos, eles não têm apenas o reconhecimento do júri, mas sim do público também, certo?*”

E esse foi o olhar de Antônio, alguém que passou parte da sua vida dedicada ao tango “*gay*” e ao Tango “*Queer*”. A nomenclatura Tango “*Queer*” foi

ofertada por pessoas que fazem parte de um grupo, uma dessas pessoas foi Antônio. Pautados em um desejo de desconstrução de alguns códigos exigidos e fixados das milongas tradicionais, eles elegeram o termo “*Queer*” para chamar o espaço em que estavam adentrando. O olhar de Antônio sobre a presença dos competidores “*Queer*” no festival estava atravessado por sua própria história, o que me deixou realmente curiosa para saber a opinião de um público acostumado com apresentações formada por casais tradicionais. Infelizmente, não consegui esse contato.

Perguntei ainda a Antônio se este se considera um dançarino “*Queer*” . Ele então me rodeia na resposta. O alarme de sua casa toca. Pronto! Ele me esqueceu. Passados alguns dias, retomamos a nossa conversa. E ele me responde que:

[...] vejamos, me considero um dançarino de tango. Quando comecei a dançar, ainda mais quando comecei a fazer exposições com outros homens, o conceito de queer ainda não existia, certo? Então eu posso te dizer que eu comecei minhas informações antes mesmo de toda a cena queer começar, sempre estavam me dando um dançarino, então eu me tornei como um empresário do movimento queer, principalmente na Argentina, fui eu que o estabeleci através da milonga, através das exposições [...] Parece-me que é mais abrangente e completo pensar em mim como um dançarino de tango.

Assistindo ao documentário de Liliane é possível notar na fala de Antonio uma certa resistência ao conceito de “*Queer*”, como se “*Queer*” não representasse o tango “*gay*”, que um dia, no passado, Antonio lutou para ter reconhecido como um espaço de tal valor tanto quanto as milongas tradicionais.

Antonio parece costumeiramente ter um discurso a fim de não se expor, ele tem um perfil de me apresentar respostas polidas, talvez pelo cargo que ocupa no circuito do tango, ou por ser muito conhecido na cidade portenha, ou outro motivo que eu não tenha percebido. Quem sabe tudo isso e um pouco mais, o faça ter ressalvas quando conversa comigo.

Durante nossa conversa, ele dedicou-se à pauta: orientação sexual das pessoas que participavam do circuito Tango “*Queer*” e como elas estão ocupando lugares para além do Tango Tradicional. Os sujeitos dos quais ele falava ainda partilham de um lugar na sociedade que consegue transitar com maior facilidade nos espaços do tango, isto é, pessoas cisgêneras.

Fiquei me questionando, como Antônio, que é uma das figuras mais conhecidas das milongas “*gays*” e “*Queer*”, fator que traz a comunidade LGBTQIA+ para perto do universo tango, não comentou sobre outros corpos que não cisgêneros? Então, em determinado ponto da conversa, introduzi o assunto: “*Estou ensaiando alguns dias para te perguntar. Como é a participação, nas milongas queer, de pessoas trans, travestis, não-binárias e outres?*”, então ele me disse: “*Em minha experiência: muito escassa! [...] Talvez o Tango não seja um tema de grande interesse para eles*”

E assim, de forma comprimida, Antonio me respondeu e não se delongou na resposta. Senti que não havia mais abertura para continuar tal temática. Foi então que lhe pedi algum contato de pessoas com gênero dissidentes que frequentavam o circuito tango.

Ele me indicou uma mulher que se auto-denomina “*dissidente, trans não-binária, de gênero fluido*”, ou como no conceito de Colling, Arruda e Nonato (2019): gênero inconforme. Ela não quis fazer parte diretamente deste trabalho, então as trocas que tivemos serão citadas nesse material etnográfico com interpretação livre por minha parte, como resultado dos nossos encontros e não como citações diretas.

Em uma de nossas conversas entendi que ela não gostava de estar em espaços “*Queer*”, pois os via distante da ideia de inclusão e enxergava muitos deles estruturados para ser um circuito comercial, o que acabaria por gerar polaridades, ela utilizou a palavra gueto.

Esse gueto, eu pude observar nas entrevistas com os demais sujeitos que pertencem ao movimento do Tango “*Queer*”. Existe uma comunidade que se formou para avançar em uma pauta diferente dos espaços tradicionais, porém, pude perceber que seguem a mesma lógica deste, estipularam certas normas e códigos que categorizam quem pertence ou não pertence a esses espaços.

Um dia, ela me confessou que não conseguia se sentir confortável nas milongas queer, que esse espaço a deixa triste, pois deveriam ser em sua visão, espaços inclusivos e nem a levam em consideração. Se sente observada e raramente consegue convidar ou ser convidada por um desconhecido para dançar. Exatamente por seu lugar corpo estar marcado como em um lugar de abjeção.

Ela escolheu romper com a performatividade do gênero que lhe foi rotulado desde o nascimento. Esse processo está marcado em seu corpo e claramente em sua vida, Louro dirá que este é *“um processo que é baseado em características físicas que são vistas como diferenças e às quais se atribui significados culturais”* (LOURO, 2020, p.15).

Contou-me que aconteceu o Festival de Tango “Queer” na Cidade de Buenos Aires e a organização do evento nem foi falar com ela, muito menos a convidou, apesar de já estar nessa estrada do tango há muitos anos. Sentiu que eles a inviabilizaram e que convidaram pessoas que eram, em suas palavras, muito estereotipadas. Depois complementou que quando o movimento fala de gênero na dança, estão sempre se referindo apenas à mulheres e homens cis. Será que a presença de pessoas que não performam uma cisnormatividade, fator que é visto como um passaporte livre social, incomodam também as pessoas do movimento do Tango “Queer”?

Em uma das trocas que tivemos, ela fez uma menção aos meninos que venceram em segundo lugar o Campeonato Mundial Internacional de Tango, que eles também respondem de forma estereotipada, mas que pelo menos da posição em que foram colocados, em um campeonato internacional, houve alguma aproximação com o que ela chama de representação social.

Esses tais meninos já tinham aparecido nas minhas entrevistas com Antônio. Realmente foi um marco na história da competição de tango, ter dois homens participando do Campeonato Internacional e ainda classificados em segundo lugar. Porém, o que entendi dela foi diferente da abordagem trazida por Antônio, ela falava em relação aqueles corpos, como corpos políticos, que lugar de corpo aqueles garotos ocupavam. Os dois participantes estão no espectro da cisnormatividade e por mais que sua presença e a relação de dois homens no palco cause um estranhamento, ainda são corpos que resguardam alguns códigos de performatividade social ideal: ambos estavam vestidos elegantemente, dentro da conduta de vestimenta que é exigida nos salões tradicionais, com vestes ditas masculinas, performando estereótipos direcionados para o gênero masculino.

Ela me disse: falta mais uma diversidade de abraços. Há nas situações uma resistência ao diverso, ou seja, à multiplicidade das expressões identitárias. Será que é assim que pessoas de gênero dissidente se sentem perante ao circuito do

tango, e ainda, sobre o circuito do Tango “*Queer*”? O afastamento, essa falta de abraços diversos dos quais ela fala, parece incidir do fato ignorado - intelectualmente, afetivamente, socialmente, economicamente – que estamos excluindo o outro, pela não possibilidade de lidar existencialmente com a diferença.

Iniciei minha pesquisa sobre o Tango “*Queer*”, usando como ponto de partida o conhecimento já produzido e compartilhado por este na rede, isto é, como um movimento que procura acoplar outras formas de se pensar nos abraços de tango, nas conduções e nas formas de ocupação dos espaços. Há a inclinação nesse processo de contemplação ao plural, à diversidade e à diferença. E é quando se reflete sobre o número reduzido de diversidade de abraços no salão tanguero, no salão do Tango “*Queer*”, que abre-se um espaço para que se possa entender as camadas que envolvem o processo de construção de tal movimento.

Falar em sujeitos não cisgêneros dentro do salão do Tango “*Queer*”, com pessoas que fazem parte de tal movimento, me ajudou a entender a partir do próprio espaço que condições são dadas a essas pessoas, como essa categoria êmica tem se edificado. Retomo aqui minha conversa com Antônio, que explana: “*Talvez o Tango não seja um tema de grande interesse para eles*”.

Essa fala, do organizador do movimento Tango “*Queer*”, deixa a reflexão que, por mais que uma parte do espaço ocupado por pessoas não cisgêneras, na luta por uma desconstrução e releitura do Tango Tradicional possa ser semelhante ao plano de ideias que busca o Tango “*Queer*”, eles ainda serão o exterior e, por isto mesmo, diferentes.

Dentro do Manifesto do Tango “*Queer*”, é dito que, o tango por ser uma dança popular, reflete os hábitos da sociedade da Cidade de Buenos Aires. E que este é notado como uma dança com forte conotação sensual, uma consequência do espelho social sobre o erotismo, formando binômios de pares ideias:

Em primeiro lugar: Homem-Mulher; então: Ativo-Passivo; dois lugares bem diferenciados, distintos. Esse binômio simplifica o vínculo erótico complexo que existe entre os indivíduos” e ainda, “Poderíamos pensar simbolicamente essa representação social como uma “Fórmula do Sentimento Erótico.

Lá, lésbicas, “*gays*”, bissexuais e transgêneros não estão representados”, esses são trechos retirados do próprio manifesto.

Ser uma pessoa não cisnormativa portenha representa estar como Um estranho no ninho, se é que posso parafrasear a obra de 1976, estrelada por Jack Nicholson. Pensando em sujeitos nascidos e criados na Argentina, estudantes e trabalhadores da dança típica do país, essas pessoas estão no ninho do tango e são/estão estranhas a esse. O cotidiano deles é tomado pelo tango e não poderia estar no lugar mais exato para tal escolha, isto é, no berço dessa cultura: Buenos Aires. Vivenciam diariamente a rotina do povo tangueiro, porém, de que lugar fazem isso? Como percorrer um circuito do tango sem pertencer ao centro?

5.6 Cael

Meu próprio campo foi mostrando suas outras faces a mim e mais uma vez, através da indicação de meu professor de tango, o Francis, encontrei Cael.

Cael se identifica como uma pessoa não-binária, que brinca constantemente com o gênero, por conta disso, adotei neste texto a linguagem neutra para me referir a ele(a):

Desde que seja com boas vibrações, com boas intenções, eu não tenho nenhum problema e além de mim eu fluo entre o uso de pronomes [...], ou seja, não tenho um pronome específico com o qual me identifiquei também, acho que depende também das situações e na leitura do outro, sim, você deve ver o contexto em que uma pessoa está lá e ver como eles podem/ querem ser levados.

De origem de Santa Fé, uma cidade do interior da Argentina, Cael começou a dançar tango no ano de 1996. Chegou a escola de dança com muita sede em aprender a dançar, queria começar no mesmo dia, lhe foi ofertado a modalidade flamenco, no qual ele(a) de bom grado aceitou.

Minhas intenções eram de dançar tango [...] e como eu queria muito começar a dançar naquele mesmo dia, minha amiga me empolgou. E quando olhei no outdoor do centro cultural onde íamos fazer a aula, procurei outras aulas e dizia: Flamenco no mesmo dia. E eu fui lá fazer a aula de flamenco e eu disse: é isso é o que eu estava procurando, isso é o que eu queria sentir, ter essa sensação de liberdade.

Cael se viu apaixonada por dança flamenca e quis se profissionalizar na área, isto é, se tornar bailarina profissional, então pediu ajuda de uma professora que lhe

instruiu a fazer aulas de ballet. E é estranho pensar nas rotinas que tomam o mundo da dança. O Ballet Clássico é uma das danças mais duras que existe, me explico, é uma modalidade de dança que exige códigos rígidos e corpos específicos, o que claramente não irá atender á todos seus praticantes, mas ainda assim, em sua grande maioria, grandes nomes da dança, desde a dança contemporânea ao tango, passando do flamenco ao samba, tiveram sua história marcada pelo ballet clássico como pré-requisito de dança formadora.

Faz parte também do imaginário social, essa dança que romantiza as performances ideais de gênero, pois acontece no ballet clássico, para além da exigibilidade técnica avançada, uma modelagem de corpos e comportamentos. Às mulheres são destinados movimentos delicados, entradas e saídas de palco com reverência e educação, boas maneiras nos gestos, comportamento enaltecidos com altivez corporal e fragilidade em gestos suaves. Aos homens, são ofertados papéis na dança de príncipes, estes necessitam mostrar sua força, levantar mulheres acima da cabeça, ser um bom partner que irá sustentá-las enquanto giram, pulam, se agarram neles.

Ao homem é destinado o lugar de fortaleza, de alicerce, de virilidade. Não raras vezes, é através da passagem pelo ambiente do ballet clássico, que muitos de nós, bailarinos, somos reconhecidos como profissionais de verdade, portadores de técnica e conhecimento da dança, o que acaba por excluir ou minimizar todas as outras experiências que nos tornam artistas. E é para esse ambiente que Cael estava indo antes de se encontrar com o tango.

Na busca por se especializar cada dia mais em dança flamenca, Cael se muda para Buenos Aires em 2005. Em 2009, quando estava aguardando para se apresentar com flamenco em uma milonga, se encantou pelas pessoas que dançavam no salão de tango:

[...] eu fui dançar na milonga, dançar flamenco e enquanto eu esperava o momento do show, eu ficava olhando na pista de dança e foi mágico o que eu vi na pista de dança! Era o tango da milonga, o tango do milonguero, o tango social, o tango que dança, onde as pessoas que vão se encontrar compartilham um vinho, às vezes se conhecem, às vezes não, mas é bom que eles dancem. Um diálogo que gera a magia que existe no tango e dá a conexão.

Cael também atua em outras profissões além da dança, como por exemplo, é professor de ginástica. Alguns dias após o encantamento que houve no salão de tango, conversando com seu aluno de ginástica, que também é dançarino de tango, lhe apresentou a sua visão particular da dança a dois: *“Bem as pessoas dizem que esta é uma linguagem que se aprende para poder comunicar através dos corpos e da música com o outro, e as pessoas improvisam na música”*. Cael então me disse:

[...] foi algo que me pareceu maravilhoso, poder criar naquele momento, poder improvisar na música e com alguns conhecidos ou desconhecidos. A magia aconteceu! E a partir desse dia eu disse: eu quero dançar isso também e assim comecei a fazer algumas aulas.

As primeiras experiências em aulas de tango de Cael, não foram muito satisfatórias para ele(a). Se inscreveu em uma escola onde havia um professor que já era um senhor mais velho e habitava neste, um discurso carregado de conceitos e estereótipos sociais: *“ele falava de macho [...] eu não me achava nas explicações que ele dava”*, disse Cael. Assim, ele(a) não se identificava com aquelas falas e aquela forma de se pensar a dança, então começou a buscar milongas que fossem *“gays”* ou *“Queer”*, onde segundo Cael: *“gostaria de aprender o papel de seguir, o papel feminino naquele momento”*, seguiu me contando:

[...] eu queria aprender o papel feminino, porque eu gostaria de ver o que acontece a um menino dançar no papel dito feminino com outro menino, porque é algo que eu gostaria de explorar e depois desenvolver como uma possibilidade de expressão e de trabalho, porque um que é gay não tem que buscar só e sempre uma menina, e dançar algo que não se é, ou demonstrar uma paixão por uma mulher que não é real, como geralmente acontece há muitos bailarinos gays, que vestem a fantasia e fazem tudo como uma performance, que é bom, que eu respeito, valorizo, também é trabalho e é algo que eles podem gostar, mas bem, não era isso que eu procurava, mas sim uma conexão do que eu sou, do bailarina que sou, da pessoa, do ser que sou.

Existe um caráter compulsório do gênero, que acaba muitas vezes por silenciar as expressividades corporais, porém também existem pessoas que recusam essa compulsoriedade e rejeitam a performatividade imposta a si. Colling (2021, p.03) entende que *“a performatividade de gênero não seria caracterizada pela eleição ou agência do sujeito, mas pelo efeito repetido da norma, ainda que essas repetições nem sempre sejam realizadas da maneira como as normas desejam”*. Os

lugares sociais são ritualizados desde o dia do nascimento, compreender e romper com a performatividade de gênero ideal instaurada nos valores que são tão caros a sociedade pode representar uma árdua trajetória.

Após muito investimento, Cael nesse momento de sua narrativa já se encontra como bailarina de tango e flamenco, interessado em fazer uma mescla dos dois estilos em uma proposta artística, porém surgiram outros obstáculos: *“Bem, eu estava procurando parceiros, alguns que não se animaram, porque, todavia, o ambiente ainda era muito heteronormativo”*. Foi após uma cansativa procura e trabalho de convencimento que ele conheceu uma pessoa que se tornaria seu parceiro de trabalho e ideias.

Cael descreveu algumas situações que já teve que enfrentar:

Quando comecei a dançar com meu parceiro em milongas tradicionais, era muito forte os olhares que recebíamos das pessoas, nós não nos importávamos, não nos incomodava. Já tivemos 3 ou 4 episódios onde haviam pessoas que se chocavam conosco no salão de dança de propósito, estavam em desacordo com a nossa capacidade e precisavam expressar isso, expressar sua intolerância. Tinha gente que nos cruzava na pista de dança, ou se nos chocava de propósito, ou fazia comentários quando estávamos passando na frente de suas mesas.



(Imagem 3: Cael e parceiro em performance artística para material de divulgação)



(Imagem 4: Cael e parceiro em performance artística para palco)

As imagens acima são para material de divulgação e registro da apresentação em palco, por Cael e seu parceiro. A partir das imagens e das trocas com Cael entende-se que sua performance artística e sua performatividade de gênero se fundiram e representam uma característica “*una*”. Para Colling (2021, p.06) “*não existe uma confusão entre performance e performatividade no campo das artes, o que existem são complexas relações entre essas noções que não nos permitem fazer distinções rígidas entre elas*”. Ser artista para ele é estar em um lugar seguro, onde se possa performar o gênero de forma fluída.

Durante nossas conversas, Cael esteve viajando para o México e Barcelona, apresentando a sua obra. Nesse espetáculo ele brinca com o gênero, ora aparece performando o masculino, ora aparece performando o feminino, se sente confiante e adepto às duas propostas de condução do tango, isto é, ser conduzido e conduzir. Não enxerga uma divisão de lugares na dança como uma possibilidade para os salões, visto que se vê o gênero como fluído, porque os lugares dançantes também não seriam?

Cael esteve com seu parceiro de dança desde o ano de 2013 até o início da pandemia, trabalhavam com apresentações artísticas. Todo o planeta foi afetado pelo vírus COVID-19, em Buenos Aires setores como o turismo e mais especificamente o turismo do tango foram igualmente prejudicados, desta forma, Cael e seu parceiro não ficaram de fora, e estiveram separados até o início de 2022, quando retornaram para dançar juntas.

Questionei Cael sobre sua identidade de gênero, se alguma vez isso foi uma questão no cenário do tango, ele me disse que:

Eu acho que existe uma relação entre a vida e o que a gente dança... quando se faz uma mudança na vida, quero dizer mudanças internas, que depois de alguma forma vão refletir, a dança é "afetada" por aquela mudança ou aquele acontecimento que nos atravessa na vida [...] sinto que me definir como não-binário ampliou meu modo de ver e fazer, na vida como na dança... não sei se poderia especificamente especificar o que as coisas mudaram, mas se eu sinto mais liberdade, no meu dia a dia eu sinto, mas principalmente no palco.

Cael procura romper com a performatividade de gênero ideal, o imposto binário, sendo assim, transgride a norma ao não se identificar como uma pessoa trans e tão pouco se sente representada apenas dentro de um único gênero, para tanto, dentro de sua performance artística, ele(a) leva a cena o seu próprio cotidiano. Uma verdadeira negociação através de um jogo entre o corpo expressivo e o corpo rotineiro.

Perguntei a Cael se já passou por alguma situação em um ambiente "Queer". Vi que este é um tema delicado para Cael, porque seu espetáculo viaja pelo mundo como uma proposta de pertencer ao Tango "Queer", por conta disso há um certo escape em suas respostas: *"Eu acredito que o que é "Queer" sempre vai ser atravessado por visões externas que excluem algo diferente do convencional, obviamente sempre nos afetarão positivamente e negativamente em maior ou menor grau"*. Insisto ainda na temática e pergunto se vê como "Queer" o Tango "Queer", então me diz:

[...] acho que Tango Queer gera um espaço para conter gêneros dissidentes, mas ao mesmo tempo nessa contenção há algo que eu acho que é inconsciente, há algo cisnormativo, embora haja uma questão dos papéis, de romper com os papéis.

Cael segue dizendo que acredita que no processo do Tango "Queer" há uma proposta de transformação do cisnormativo, que vê o movimento passando por esse lugar de reprodução e valorização dos códigos cisnormativos da sociedade para depois poderem quebrar e se fazer como queer. Colling, Arruda e Nonato (2019, p.31) dirão que:

[...] ainda que não sejam pessoas que se identifiquem como trans, elas também não são facilmente identificadas como cisgêneras. E quando são identificadas ou se identificam como cisgêneras, elas acabam por evidenciar que existe uma variedade na cisgeneridade.

Nessa linha de raciocínio, Cael me explica que acredita que assim como a sociedade está passando por processos de mudança, o Tango “*Queer*” também está. Esses processos são lentos, segundo ele(a), mas estão acontecendo. Assim, me fala sobre a presença de pessoas trans ocupando cada vez mais lugares:

[...] acredito que essa ruptura, essa incorporação e essa aproximação da comunidade trans para o tango, e essa recepção do tango para a comunidade trans está sendo gerada recentemente, lentamente, mas está sendo gerada e há momentos em que acredito pessoalmente, que é um pouco do mesmo processo que vivi quando comecei a ir com meu parceiro às milongas tradicionais para dançar como qualquer casal heterocisnormativa poderia fazer, foi complicado! Foi difícil! Era certo que as pessoas te olhavam, porque não é algo habitual em uma milonga tradicional para duas pessoas do mesmo sexo dançando.

Cael está mais presente no setor artístico, desta forma descreve sua atuação no tango atualmente. Ao se encontrar como uma pessoa não-binária me expôs um pouco da sua realidade tangureira. Me elencou que apesar de estar fora do sistema heteronormativo e se ver como gênero dissidente, não passa pelas mesmas situações que uma pessoa trans no circuito do tango:

Segue sendo mais difícil para a comunidade trans, em qualquer lugar do mundo incorporar-se a uma comunidade em geral. Como segue sendo para qualquer dissidência, para qualquer pessoa que de alguma maneira se expresse com liberdade em sua eleição sexual, seja gays, lésbicas, travestis, trans, então é isso, acredito que ainda é difícil, sobretudo para as pessoas trans e para a comunidade em geral também, como de dizia, ainda é um processo que está começando que toda a comunidade trans está sobretudo como visibilizando-se mais. E nesse visibilização vai um tempo de processo para que tanto a sociedade incorpore a uma pessoa trans como naturalidade, assim como a pessoa trans sentir-se cômoda e sem ser observada.

Sendo assim, me foi indicado outra interlocutora, a Gil.

5.7 Gil

Encontrar Gil, foi a virada que minha pesquisa precisava. Neste ponto, acabo encontrando meu trabalho em fase de transformação, onde meu argumento de pesquisa tem seu eixo modificado, entendendo que a categoria Tango “*Queer*” é uma categoria fluida que ganha diferentes contornos e significados de acordo com quem fala, existindo assim: Tango(s) “*Queer*” como categoria que circula, onde cada pessoa que fala agrega novos elementos e tira outros.

Devo essa análise final à Gil, que prefere ser referida pelo pronome de tratamento ela. É acadêmica, dançarina de tango, trabalha para o governo, participante de milongas em Buenos Aires, tem 48 anos e não se identifica como uma pessoa que está dentro do gênero feminino ou masculino, mas carrega consigo uma premissa, a de que é uma pessoa que sempre busca ser cada vez menos cis, aqui ela fala um pouco de si:

[...] eu, na realidade, como eu sou um dissidente do sistema sexo-gênero, intimamente, também não me considero trans, porque trans significa o que está do outro lado, o que passou do outro lado, o que transpassou para o outro lado e como para mim nenhum dos dois lados são reais, nem masculino nem feminino, não são reais, são apenas construções do sistema sexo-gênero, eu sou dissidente de todo o sistema. Então, nesse sentido, não sou nem cis, nem trans, nem homem, nem mulher, nem branco, nem preto, nem nenhuma dessas categorias que têm esses sistemas binários em geral de categorização e diferenciação, ou seja, de discriminação e controle de pessoas.

Me descreveu que a maioria das pessoas a lêem de forma errada por conta da sua escolha de performatividade de gênero no cotidiano:

As pessoas me rotulam erroneamente, tanto minha identidade quanto minha orientação sexual, a maioria das pessoas, até mesmo as pessoas mais abertas, como as pessoas queer, elas acreditam que eu sou um homem gay e eu acredito que não sou um homem e muito menos gay. Porque se não sou homem, não posso ser gay e também, porque não gosto de homens “machos” eu também não posso ser um homem gay e aí desse lado, nem por minha identidade de gênero nem por minha orientação sexual, mas geralmente me julgam o contrário.

Gil descreve que não há muitas pessoas como ela, ela adora usar saia ou até mesmo minissaia e até saias mais justas, as usa com meia arrastão, o que segundo ela, causa estranhamento nas pessoas do salão de dança, pois também deixa crescer sua barba, a apara com cortes clichês masculinos e mescla a isso seus saltos.

Lhe perguntei então, como enxergava a presença de pessoas de gênero dissidente, dentro do Tango “*Queer*” e me respondeu com um enfático: “*Há pouquíssimas pessoas trans, seja mulheres, homens trans ou pessoas não-binárias, bem, trans no sentido amplo, quer dizer, tudo que não é cis*”.

Nesse ponto da pesquisa, já estava super interessada na rotina e vida de Gil, pois é uma pessoa super divertida em sua fala, às vezes fazia pontuações mais duras sobre o circuito, mas sempre completava nossa conversa com alguma situação engraçada ou divertida que estava passando naquele mesmo momento em que nos falávamos, ou no dia anterior, por exemplo, enquanto me respondia sobre o circuito do tango, eu escutava uma gritaria ao fundo, ela super sem graça e divertida, com um tom de brincadeira e dando risadas me disse: “*supere! São meus filhos ao fundo, coisas que sua pesquisa terá que suportar, coisas que a vida da gente tem que suportar*”.

Gil me conta que algo se passa contigo quando está dançando dentro de uma das propostas do Tango “*Queer*”, que é a troca de lugares na condução, que ela chama de papéis da dança. Comenta que se sente muito bem dançando dessa forma, seja em uma milonga “*Queer*” ou não “*Queer*”, que claramente existem lugares em que acontecem mais olhares e situações que outros, mas que ela segue dançando, porque é apenas assim que se sente confortável para praticar seu tango.

Ainda acrescenta que a proposta de troca de papéis nas milongas queer, para ela, é uma experiência trans e dessa forma fundamental: “*é uma experiência de sair do seu papel sexo gênero designado para desempenhar outro papel, outro papel que talvez você não ouse fazer em outras áreas da sua vida talvez*”. Segue dizendo que acredita que essa situação é algo muito comum para as pessoas que são cis no Tango “*Queer*”, ou seja, que quando estão dançando “*talvez seja um dos poucos momentos em que fazem algo que é um estereótipo de gênero de outro gênero, ou não, ou aquele que não corresponde a eles, acima de tudo*”, para ela isso é o mais belo das mudanças de lugares fixos para condutores e conduzidos na dança, “faz

de toda a experiência de troca de papéis, é que seus papéis fluem, assim como as experiências trans, mas porque não são cis e binárias”.

Seguimos nossa conversa alguns dias depois e lhe lancei a questão que havia feito a outros interlocutores, se via o Tango “*Queer*” como “*Queer*”, ela disse:

[...] dentro do Tango *Queer*, apesar da palavra *queer* parecer se referir à teoria *queer*, que é uma teoria, que do meu ponto de vista, também é dissidente da teoria do sistema sexo-gênero, não é o mesmo que transfeminismo [...] no Tango *Queer* a maioria das pessoas que conheço são pessoas cis, podem ser gays, podem ser lésbicas, mas são cis, em sua grande maioria, incluso as lésbicas, por exemplo, tendem a ser muito femininas no sentido tradicional, digamos, e os homens podem não ser tão masculinos, mas por exemplo, se você as vê no palco, eles são super cis, os homens e mulheres. Os homens se vestem de ternos escuros como todos homens cis e mulheres se vestem com vestidos, com salto alto, lantejoulas ou glitter, assim como uma mulher cis do tango tradicional.

Gil fala como se sente frequentando as milongas “*Queer*”: “*as milongas queer não me dão tudo o que preciso, porque ao ser tão cis não me sinto tão identificada com as pessoas que vão [...] eu sempre me senti muito estranha, muito outra coisa e de alguma forma isso também me abre uma porta*”. Nesse momento, quando ela fala dessa porta que se abre, começa a falar sobre sua orientação sexual e como seu desejo também é tangenciado pelo tango e pelas pessoas que frequentam cada espaço tangueiro:

[...] essa situação me abre a porta para as milongas hetero ou milongas ortodoxas ou, bem, as não são tão ortodoxas, mas as mais heterocis, porque... eu não sei se estamos falando da minha orientação sexual, eu gosto de pessoas de qualquer sexo-gênero, mas acima de tudo gosto das feminilidades, sinto-me mais atraída pelas mulheres e por dissidências do que pelos homens, especialmente os homens cis por mais gays que sejam, os homens cis e gays não me atraem, inclusive me identifico pouco com essas pessoas, me identifico mais com um mulher cis do que com um homem gay. Me identifico e me atraio mais.

Gil encontra nas milongas uma forma também de se relacionar no sentido amoroso, pois se vê como uma pessoa com uma performatividade de gênero de difícil compreensão por parte das outras pessoas. Me descreveu mais de uma situação em que conheceu mulheres nas milongas, se tornou amiga delas e depois esse sentimento mudou, porém, essas mulheres não souberam da atração que Gil sentiu por elas, porque segundo ela, sua figura não lhes passava essa informação e

como não costumava ficar cercando as mulheres, ou ficar muito em cima, assim como os homens que via, se auto-denominou: *“miss gender”*. Ainda de forma divertida, porém pesarosa, me disse:

E bem, também é a minha realidade, é com a realidade que eu convivo. A minha diferença é importante para mim e eu gosto de ser diferente. É difícil, é duro, mas eu gosto e além disso, eu gostaria de ser outra coisa, então bem, eu tenho que aceitar

Gil se descreve como uma pessoa ambígua, múltipla, plural, que causa estranhamento nas pessoas quando vai à uma milonga e até mesmo em sua rotina. Segui a lógica de Butler (2016) para entender o que Gil me trouxe, quando a autora afirma que o gênero é culturalmente construído: consequentemente, este não é nem resultado causal do sexo nem tampouco tão aparentemente fixo quando o sexo, ou seja, o gênero pode ser a interpretação múltipla do sexo.

Parece lógico pensar que se esse status de gênero que Gil construiu foi teorizado independente do seu sexo, o seu próprio gênero tornou-se um artifício flutuante, como consequência então vemos ela performando mulher e feminino em um corpo dado socialmente como masculino. Ela busca em sua prática uma ressignificação subversiva além da estrutura binária.

Quando Gil comenta a mim: *“apesar de estarem dançando com outra pessoa do mesmo sexo ou gênero”*, fica mais clara a reflexão sobre o Tango *“Queer”* como um grupo que abarcar pessoas cisgêneras, assim como acontece no Tango Tradicional. Então, estar dentro de um movimento como o Tango *“Queer”*, que pressupõe a desconstrução de códigos e valores do tradicional, não é o mesmo que estar dentro de um movimento abarcado pela teoria *“Queer”* dentro de sua completude, pois, a proposta de um espaço *“Queer”* estaria para além do gênero.

Poderia ficar investigando Gil ainda por muito tempo, não sei se esta estava com paciência para tantas perguntas que lhe fiz e muito menos se teria disposição para os questionamentos que ainda gostaria de fazer. Encerro esse material etnográfico com uma frase dela, que me pareceu importante para que o circuito do Tango *“Queer”* rompa com os códigos e valores que são tão caros há alguns grupos: *“uma milonga ideal seria aquela em que sejamos todos super loucas e nunca te perguntem sobre seu sexo, ou gênero, ou qualquer outra coisa disso”*.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: OS ÚLTIMOS OITO TEMPOS DA PESQUISA

Ao aprender algum estilo de dança, você também aprende a contar uma expressão musical de oito em oito tempos, assim uma música inteira pode ser expressada por várias sequências de oitos. Desta forma, inicio essa parte final com meus últimos oitos da pesquisa.

Ao lançar a questão: O Tango “*Queer*” ressignifica e reinscreve os binarismos de gênero?, não imaginava os caminhos que a produção do meu material etnográfico poderia me levar. Podendo finalmente responder à questão norteadora deste trabalho. Argumento que sim, o Tango “*Queer*” reinscreve os binarismos de gênero a partir de um olhar para o “*Queer*”, porém, como categoria êmica, isto é, como uma abordagem que leva em conta como as pessoas de um grupo percebem e categorizam algumas regras, comportamentos e códigos sociais.

O Tango “*Queer*” como categoria êmica, assim como o Tango Tradicional, reinscreve e recria outros e novos binarismos e performatividades ideais de gênero, como procurei demonstrar com as entrevistas e com a descrição de festivais pertencentes ao circuito do tango.

O projeto atual do Tango “*Queer*”, sendo entendido pelo conceito de complementaridade, pode ser pensado como mais um mecanismo de reforço do discurso do poder dominante. Miskolci (2009, p. 154) vem elucidar o conceito de complementaridade de Derrida:

[...] O efeito da interpretação porque oposições binárias como a de hetero/homossexualidade, são reatualizadas e reforçadas em todo ato de significação, de forma que estamos sempre dentro de uma lógica binária que, toda vez que tentamos quebrar, terminamos por reinscrever em suas próprias bases.

A partir desse conceito, pude melhor perceber como estão acontecendo os arranjos sociais, promovendo categorias que fazem parte da expectativa de ordem social contemporânea heteronormativa, isto é, um rol de prescrições de práticas sociais regulatórias. A sociedade ocidental possui leques de comportamentos públicos e privados que são transmutantes, com um olhar atento pode-se colher quais são os comportamentos codificados, estereótipos conduzidos e signos não negociados para aquele tempo/espço, produzindo um sistema cultural que foi perpassado por uma educação dos gestos, isto é, uma comunicação simbólica que é

constituída de ações padronizadas que se tornam norma e como tal precisa ser constantemente reforçada, por exemplo como cita Butler (2016, p.27) “*colocar a dualidade do sexo num domínio pré-discursivo é uma das maneiras pelas quais a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo são eficazmente asseguradas*”. A autora também defende que os processos de se fazer o gênero são efeitos de uma dinâmica de poder e que uma heteronormatividade prevê a existência de determinados corpos como humanizados e outros como corpos abjetos.

Para a pesquisa, parti do princípio que, o Tango “*Queer*” poderia ser pensado a partir daquilo que ele não é: o Tango Tradicional. Na dinâmica de presença e ausência; o movimento proposto pelo Tango Queer ao ser originado a partir da solução de opostos, na tentativa de ser aquilo que não é de ordem tradicional, com intuito de se localizar fora do sistema do Tango Tradicional, acaba por se encontrar dentro deste, daí a proposta de desconstrução se localiza, em partes, assimilada no modelo heteronormativo.

A cisnormatividade produz um ritual de performatividades de gênero adequadas, essa norma precisa ser constantemente reforçada e lembrada, de forma subjetiva e nas entrelinhas das produções sociais. Pude notar tal norma atuando em variadas instâncias e como relatado neste trabalho, a norma produzindo um excedente, dessa maneira, as pessoas que se autodenominam não cisgêneras e circulam no circuito tango, produzem discontinuidades e dissonâncias subversivas.

Há no Tango “*Queer*” uma repetição e um ritual que atinge seu efeito por meio da seleção e naturalização de algumas normas do Tango Tradicional, se tornando o elemento excedente deste. O ritual das performatividades ideais de gênero, são propostas re-coladas e re-afirmativas de um modelo unificado de sujeito. A cisheteronormatividade social, reproduzida no circuito do tango gera uma experiência de encontro com o outro e estranhamento de si, nessa relação de conflito que se abrigam as micro e macro violências de gênero.

Percebi que o pressuposto heterossexista do ritual que ocorre no Tango Tradicional, pode também ser observado como patente nos espaços para dançar destinados para as sexualidades não-hegemônicas. Neste trabalho, o Tango Queer, o que em outras palavras quer dizer que, o pressuposto de uma heteronormatividade compulsória não ocupa apenas os lugares óbvios a esta; ocupa também os outros espaços que são destinados a desconstrução de tal pressuposto,

o que acaba por manter e naturalizar um valor da cisnormatividade, por exemplo, quando o assunto é a formação de pares dançantes no tango.

Daí o paradoxo de o movimento do Tango “*Queer*” ter-se estruturado como opção crítica às visões naturalizantes que aconteciam no Tango Tradicional e ao mesmo tempo, flertar com a ordem, mesmo com seus olhos voltados para as fronteiras impostas aos corpos desviantes. Seriam estes corpos que transitam no movimento do Tango Queer, de mais fácil assimilação pelo poder do capital heteronormativo?

Parte do domínio de uma heteronormatividade na cultura do tango, repousa não apenas em sua longevidade histórica e entrincheiramento institucional, mas também, em sua ideologia profissional de alta exigibilidade técnica associada a performatividade dos gêneros idealizados, que são norteados por um dimorfismo sexual.

Essa ideologia do tango pelo viés cisheteronormativo vem de encontro com a doutrinação de gênero. E apesar de grupos como o Tango “*Queer*”, as milongas feministas, as milongas alternativas, entre outras dissidentes e periféricas, adotarem o mesmo conteúdo da técnica, dos passos e dos movimentos, a representação de gênero existente no Tango Tradicional, é notado como enraizado no imaginário social, onde a tradição reforça a primazia capacitista de um ideal para os gêneros de: homem cis, forte, dotado do conhecimento da dança, governador de si e do outro, versus o corpo de mulher cis, frágil, submissa e doutrinada.

Há também, dentro desse viés capacitista que incorpora apenas aos gêneros de acordo com a heteronormatividade, a justificativa além do diformismo sexual, ocorre também a evocação do amor romântico e heterossexual, enfatizando características opostas e distinções permitidas para o masculino e para o feminino, isto é, para condutores e conduzidos, a partir do Tango Tradicional.

O que é ser dama e ser cavalheiro na dança, simbolizam um dos muitos contrastes no vocabulário da dança a dois e acabam por reforçar oposições e distinções, produzindo lugares narrativos ideias para condutores e conduzidos. Ser uma pessoa trans, não somente em um salão de dança tradicional, mas também no espaço auto-denominado “*queer*”, foge do ideal de gênero, foge do ideal cisgênero. As respostas aos questionamentos acabam sendo: “*mas não há conexão*”, “*não há encaixe*”, “*a técnica não fica bonita*”, “*não tem alongamento como uma mulher*”, “*não*

é forte com um homem”, entre outras milhares de desculpas que uma cultura doutrinada usa a seu favor, ou como escape.

Cada cultura de dança representa e constitui as realidades estruturais de raça, classe e gênero, o que levantou a questão para mim, da relação entre as atividades do tango e seus contextos sociais. Mesmo com a imensidão que foi pesquisar sobre Tango “*Queer*”, infelizmente não consegui trazer uma análise interseccional para este trabalho.

Porém, refletindo sobre contextos sociais, pude perceber que o Tango “*Queer*” como atividade para a comunidade não heteronormativa passa a ser realizada por apenas determinadas pessoas naquele local e aqueles considerados outros, como pessoas trans, travestis, não-binários, entre outras pluralidades de identidades de gênero, nesse mesmo lugar, talvez não consigam criar sensação de pertencimento, o que acaba justificando meu argumento para o Tango “*Queer*” apenas como uma proposta de categoria êmica, dada por um grupo de selecionados que pertecem e transitam de forma similar por esse espaço e não um movimento que prima pela reflexão da Teoria “*Queer*” em sua polissemia.

Meu argumento para a pesquisa se localizou na investigação dos fatores que o tango produz na esfera da vida social, na tentativa de compreender os sentidos atribuídos a este em distintos contextos. E a partir da investigação do campo Tango Queer e seus contextos, que pude afirmar uma visão capacitista neste enquanto categoria êmica, que acredita que todos os corpos são capazes de se expressar da mesma forma e ocupar com igualdade os mesmos lugares.

Fechar o circuito tango, através de definições e reinscrição de binarismo é definir também o lugar de subalternizado. Há uma resignação de lugares e corpos desejáveis na dança. Quando ao Tango Tradicional a performance masculina, viril e forte serve para conduzir e a performance feminina, frágil e delicada serve para ser conduzida, vemos de forma mais óbvia os binarismos serem expostos, porém ao Tango “*Queer*”, em que há a proposta de uma desconstrução de padrões heteronormativos do Tango Tradicional, fica mais difícil de desmascarar certos arranjos.

Não há de forma óbvia a determinação de lugares dançantes no Tango “*Queer*”, porém, foi através do material etnográfico produzido que pude elencar os corpos que podem e não podem transitar por esses espaços. O corpo cisgênero se

movimenta por ambos os espaços e tem permissão de acesso apenas a um deles, nesta lógica, um corpo não cisgênero, que não pertence a nenhum dos lugares citados, passa então a ser subalternizado.

Pude relatar que os mesmos movimentos, passos e técnicas de tango são aplicados nos diferentes espaços, seja na milonga tradicional, “*queer*”, feminista, transfeministas, alternativas entre outras e estes mesmos movimentos, dependendo dos corpos envolvidos durante a dança, podem gerar uma variedade de significados que estão relacionados ao contexto particular em que ocorrem os movimentos.

Daí entendo que a ação de dançar tango em um determinado espaço, faz parte da produção de significados específicos e podem ser interpretados em uma variedade de facetas, isto é, dançar no espaço de Tango Tradicional, ou no espaço de Tango “*Queer*”, nem sempre significa pertencer a este. Esses movimentos padronizados de tango, passam a estar indiscriminadamente vinculados com os sistemas socioculturais e com determinada materialização/situação/performance de corpo.

A heteronormatividade dentro do circuito do tango e mais especificamente do Tango “*Queer*”, se encontra nas entrelinhas, nos disfarces, naquilo que não é problematizado. Voltando ao Manifesto do Tango, onde se diz que: “*Tango Queer é um ambiente de tango aberto a todos*”, “*No Tango Queer ninguém dá como certa a sua orientação sexual*” e ainda, “*oferece a possibilidade de haver dinâmicas diferentes para cada um, promovendo a comunicação em igualdade*”, mas, e as diversas identidades de gênero, será que elas também encontram espaço de igualdade nesses ambientes do Tango “*Queer*” ?

Ao tentar responder à questão deste trabalho, o “*Tango Queer ressignifica e reinscreve os binarismos de gênero?*”, constato que: entre o discurso que embasa o grupo pertencente ao Tango “*Queer*” e a prática de tal grupo, existe a possibilidade de um distanciamento, que criou a tensão com os sujeitos outros, aqueles que tiveram seus corpos subalternizados pelos processos sociais pautados em uma heterossexualização compulsória.

Me parece que há uma dissensão entre a Teoria “*Queer*” e o Tango “*Queer*” como categoria êmica. De onde observo, a primeira desafia a segunda a empreender não apenas no rompimento das normas que existe no Tango Tradicional, ou apenas focar nos processos sociais que os rotulam como desviantes;

uma Teoria Queer desafia, ao meu ponto de vista, o sentido de dar atenção aos processos normalizadores que geram marcas. Processos estes ocasionados pela produção simultânea do hegemônico e do periférico, do subalterno. A identidade serve para conscientização e luta, mas para um fazer político, a lógica deve ser desintencional. Uma proposta de emancipação do circuito do tango, num projeto que acesse todos os corpos deve pensar, primeiramente, na abolição do gênero. Pensar e fazer política é impossível, se não pelo viés de rompimento de opressões e seus binarismos.

As entrelinhas das quais eu falo, estão na heteronormatividade promovendo uma forma permitida de sentir e de se relacionar. Busquei investigar os fatores relacionados às performatividades de gênero, que são produzidos na dança tango como um contexto social e que perpassam narrativas histórico-culturais. Meu objetivo, estava localizado na investigação dos fatores que o tango produz na esfera da vida social e é muito estranho, pensar em pessoas "gays", lésbicas e bissexuais dentro desse viés, porém, estamos a todo momento, impregnados pelos códigos sociais do sistema hegemônico vigente, e ele é capitalista, quando promove a imagem de corpos ideais, ele é heteronormativo, quando propõe a dinâmica das relações ideais e ele é também; cisgênero, quando exclui pessoas que performam o gênero de forma distante ao ideal previsto de discurso do poder dominante, o que ocasiona muitas vezes a negação de suas existências, sendo relegados à margem.

As atuais interpretações da Teoria "Queer" são utilizadas como um dispositivo para a crítica, uma crítica sem sujeito, se mostrando avessa tanto aos modelos ocidentais de identidade sexual hetero, mas também a cultura "gay" integracionista. E a partir desse entendimento da Teoria, sem um referente fixo, que se nota a incoerência no discurso êmico do Tango "Queer" em relação ao discurso dos sujeitos de gênero dissidente. Ser "Queer" é estar em desacordo com os regimes da normalidade e reconhecer a existência do corpo abjeto, baseado em investigações interseccionais sobre identidades e sujeitos subordinados.

O gênero é uma representação do seu referente, seja ele um objeto ou uma pessoa. Discutir gênero dentro da gramática da performance, representa a relação de pertencer a um nicho, um grupo, uma categoria. E é a partir da performatividade dos gêneros que há a construção de uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas, uma relação de pertencimento e associação.

Lauretis (1994, p.211) acredita que: *“o gênero atribui a uma entidade digamos a uma pessoa, certa posição dentro de uma classe, e, portanto, uma posição vis-à-vis outras classes pré-constituídas. [...] Assim, gênero representa não um indivíduo e sim uma relação, uma relação social”*. No tango, performar o gênero fora da cisnormatividade parece ocasionar narrativas de não pertencimento e não reconhecimento dentro das relações sociais deste nicho.

A reflexão que deve ser feita, perante o Tango “*Queer*” enquanto categoria êmica, é como a esfera pessoas não cisgêneras pode vir a ser reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca emancipação. Desfazer o gênero e pensar para além deste. Talvez esta seja a proposta de uma Teoria “*Queer*” mais coerente no espaço do tango, visando categorias de integração e interseccionalidade entre os diferentes sujeitos, para que consigam difundir a maior parte de performatividades de gênero no espaço que o Tango “*Queer*” ocupa e, ainda, pretende ocupar.

REFERÊNCIAS

ACSELRAD, M. Dança de fronteira – reflexões sobre um processo de pesquisa e criação em dança a partir de uma abordagem antropológica. In: **Reunião Brasileira de Antropologia**. 29ª. Natal: [n.l.] 2014. Acesso em: 13/11/2021. Disponível em: http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401908469_ARQUIVO_Dancadefronteira.pdf. acessado em 24 de agosto de 2022.

BUTLER, J. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: Crocodilo, 2019.

_____. **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona: Paidós, 2007.

_____. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. in **Coleção Sujeito e História**, 10º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. in, **Caderno de leituras** [n.l.] 2018. Acesso em: 06 de agosto de 2021. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf. acessado em 24 de agosto de 2022.

BEAUD, S, WEBER, F. **Guia para pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOAS, F. **Arte Primitivo**. México: Fondo de Cultura Economica, 1947.

CAMINHAS, L. R. P. Butler além do gênero: a performatividade na política de reconhecimento. In: **Seminário Internacional Fazendo Gênero**. Florianópolis: [n.l.] 2017, Disponível em: http://www.en.wwwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1517835509_ARQUIVO_ModelooficialFazendooGenero2017.pdf acessado em 24 de agosto de 2022.

CECCONI, S. Tango queer: territorio y performance de una apropiación divergente. In: **TRANS – Revista Transcultural de Música**. [n.l.] 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3732477> acessado em 24 de agosto de 2022.

COLLING, L, ARRUDA, M. S, NONATO, M. N. Perfechatividades de gênero: a contribuição das fechativas e afeminadas à teoria da performatividade de gênero. in **Cadernos Pagu**. Rio de Janeiro: [n.l], 2019. Acesso em: <http://dx.doi.org/10.1590/180944449201900570002> acessado em 24 de agosto de 2022.

COLLING, L. O que performances e seus estudos têm a ensinar para a teoria da performatividade de gênero? **Urdimento**. v. 1, n. 40, mar./abr. Florianópolis: [n.l] 2021.

DOMÍNGUEZ, M. E. **Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Disponível em: <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp088453.pdf> acessado em 24 de agosto de 2022.

EVANS-PRITCHARD, E. E. A Dança. In.: **Ritual e Performance: 4 Estudos Clássicos**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

FERRAZ, C. P, ALVES, A. P. Da etnografia virtual à etnografia online - deslocamentos dos estudos qualitativos em rede digital. In: **Encontro Anual ANPOCS**. Caxambu: [n.l] 2017.

FOUCAULT, M. História da Sexualidade II – O uso dos prazeres. **Biblioteca de Filosofia e História das Ciências**; v.n. 15. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

GONÇALVES, R. de S, OSORIO, P. S. Dossier: Antropologia da dança. **Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia**, n. 33, p. 13-23. Niterói: 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/antropolitica2012.0i33.a41484> acessado em 24 de agosto de 2022.

KRINGELBACH, H. N, SKINNER, J. N, **Dance and Performance Studies - Dancing Cultures: Globalization, Tourism and Identity in the Anthropology of Dance**, New York: Berghahn Books, 2012.

LAURETIS, T. de. A tecnologia de gênero. In: HOLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LATOUR, B. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Bauru/Salvador: Edusc/EdUFBA, 2012.

LISKA, M. M. El cuerpo en la música. A proposta do tango queer e sua vinculação com o tango eletrônico. In: **Boletín Onteaiken** Nº 8 - Octubre , 2009. Disponível em: <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin8/2-1.pdf> acessado em 24 de agosto de 2022.

LOURO, G. L. Teoria queer - uma política pós-identitária para a educação. In: **Estudos Feministas**. ANO 9. 2001.

LOURO, G. L. **Um corpo estranho**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

MAUSS, M. Técnicas do corpo. In **Sociologia e. Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MISKOLCI, R. A teoria queer e a sociologia: O desafio de uma analítica da normalização. **Sociologias**. ANO 11, nº 21, jan./jun. Porto Alegre: [n.l.] 2009

MISKOLCI, R. Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças. **Cadernos da diversidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

OLIVEIRA, R. C. de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. **Revista de antropologia**. São Paulo: USP, 1996.

OLIVEIRA, V. H. N. de. **Antropologia-Dança: Uma Discussão Epistemológica**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba. Departamento de Artes Cênicas (DAC/UFPB), 2017.

POLHEMUS, T. Dance, Gender and Culture. In: THOMAS, H. **Dance, Gender and Culture**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 1993.

POLIVANOV, B. Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia? Implicações dos conceitos. **Rev. Esferas**. Ano 2, no 3, julho a dezembro de 2013.

RADCLIFFE-BROWN, A. R. **The Andaman Islanders**. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1948.

ROMERO, A. **Buenos Aires, história e tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”**. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.

SALIH, S. **Judith Butler e a teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SAVIGLIANO, M. E. Notas sobre Tango (as) Queer (commodity). In: **Cadernos Antropológicos (Sociedade Antropológica Eslovena)**. [n.l]: Maruska Pusnik, 2010.

SHECHNER, R. O que é performance? in **Rev. O Percevejo**. ANO II· Nº12. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

WARD, A. H. Dancing in the Dark: Rationalism and the Neglect of Social Dance. In THOMAS, H. **Dance, Gender and Culture**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 1993.

ANEXOS

ANEXO 1 – Manifesto do Tango Queer, por Mariana do Campo

O que é Tango Queer?

Tango Queer é um ambiente de tango aberto a todos. É um ponto de encontro para socializar, trocar, aprender e praticar o Tango como uma nova forma de comunicação.

No Tango Queer ninguém dá como certa a sua orientação sexual, nem a sua escolha de assumir um papel ou outro. O que é “normal” aqui, é a diferença e quando você dança, você dança com quem quiser, assumindo o papel que você preferir.

Por que o Tango Queer nasceu e qual é a sua proposta?

Porque cresceu em muitos a necessidade de criar um ambiente de tango “liberado”, onde as regras e códigos do Tango Tradicional não sejam levados em consideração e não existam para restringir a comunicação entre as pessoas. Nossa proposta é dançar tango sem papéis preestabelecidos ligados ao gênero dos dançarinos. A partir desse ponto, as possibilidades de dança são ilimitadas.

QUEER

Significado

O termo queer significa literalmente estranho, excêntrico e suspeito. Foi usado pela primeira vez para nomear a comunidade "gay", lésbica, transexual e intersexual de uma forma pejorativa.

O movimento queer apareceu pela primeira vez no início dos anos 90 na comunidade "gay" e lésbica dos Estados Unidos. Algumas pessoas decidiram se chamar com esse termo depreciativo e dar à palavra um novo significado. Isso foi feito para ser diferente daqueles que buscavam uma identidade padrão - chamem-na de “hetero” - para "gays" e lésbicas. Isso deliberadamente criou uma imagem positiva para o homem "gay": um homem "gay" caucasiano profissional. Queer se caracteriza por não pedir ou reivindicar algo, mas apenas agarrá-lo. Não negocia, mas atua. Queer é um movimento de confronto, indisciplinado, subversivo em direção a fundações conservadoras. Ele se propõe a criar um ambiente liberado onde a sensibilidade possa ser desenvolvida e onde as pessoas possam se expressar da maneira que realmente se sentem. E, assim, superar a vergonha que nos é imposta pelos mandatos sociais pré-estabelecidos.

Estudos

Queer geralmente está relacionado à ação, ativismo cultural e político. No entanto, conseguiu chegar à academia por meio do desenvolvimento de teorias que propunham uma nova forma de compreender os gêneros, a sexualidade e a identidade de gênero.

Os teóricos dos estudos queer argumentam que a identidade é composta por múltiplos elementos, tais como: orientação sexual, classe, gênero, nacionalidade, idade, raça, etc. Toda identidade é uma construção instável e arbitrária.

Sua condição depende de uma “disposição externa”. Se pensarmos nisso nos padrões lógicos tradicionais, entenderemos que “ser” implica “não ser”. As

identidades são o resultado das relações de poder, o núcleo interno e um núcleo externo.

O objetivo principal das teorias queer é realizar um ponto de encontro transversal entre comportamentos sociais de submissão e controle.

Por que “Tango Queer”?

Porque...

i) Usar a palavra “queer” para nos definirmos envolve assumir o termo e dar um novo significado à sua conotação pejorativa. Isso implica a subversão em direção a uma estrutura.

ii) Visto que o termo inclui tudo o que não é padrão, o termo inclui todos, sem colocar ninguém em uma ordem estática, mas como base para a convivência na diversidade.

iii) O papel erótico, sensual e social que “gays”, lésbicas, bissexuais e transgêneros ocupam na sociedade é bastante contestado. Isso realmente facilita a possibilidade de explorar através da dança novas formas de comunicação.

iv) Gente “queer” dançando tango do jeito que quer, está assumindo esse emblema chauvinista que exclui a diversidade da própria estrutura da dança e promove relações de poder entre os gêneros. O take-over oferece a possibilidade de haver dinâmicas diferentes para cada um, promovendo a comunicação em igualdade.

TANGO

Sentimentos

O próprio tango como dança não é apenas música e movimento. O tango tem a ver com a comunicação entre duas pessoas. É uma linguagem estabelecida entre dois corpos que fluem com sensualidade. Por alguns minutos - os minutos que dura uma música - fortes emoções são transmitidas entre os dançarinos.

É por isso que o tango está relacionado com os sentimentos, os sentidos e a forma como expressamos o que sentimos. No entanto, em sua forma original, o tango é uma dança para exportação como um emblema argentino.

Tango como símbolo:

Heterossexualidade

Algo tem representação simbólica, portanto “existe”. Só então é reconhecido por uma sociedade.

O tango é uma dança popular e, como qualquer outra, funciona como espelho da sociedade da qual surge e na qual é praticado. Neste caso, a sociedade da Cidade de Buenos Aires. Mas o tango também é uma dança com uma forte conotação sensual. Consequentemente, esse espelho não reflete nada além da maneira como nossa sociedade vê o erotismo entre seus constituintes. Em primeiro lugar: Homem-Mulher; então: Ativo-Passivo; dois papéis bem diferenciados, distintos. Esse binômio simplifica o vínculo erótico complexo que existe entre os indivíduos. Embora represente uma maioria considerável em nossa sociedade, estabelece uma forma “permitida” de sentir, que condiciona e censura muitas outras formas diferentes de sentir. Isso é declarado como um estereótipo a seguir, e todos aqueles que sentem de forma diferente são deixados de fora desse molde. Porque existe a vontade de unificar.

Poderíamos pensar simbolicamente essa representação social como uma “Fórmula do Sentimento Erótico”. Lá, lésbicas, “gay”s, bissexuais e transgêneros não

estão representados. Nem homens e mulheres heterossexuais que concebem o erotismo de uma forma diferente daquela “fórmula” afirma.

No entanto, nossa sociedade está mudando. E o tango continua a espelhar fielmente nossa sociedade, mudando junto com ela. É essa possibilidade de mudança que abre as portas ao Tango Queer.

Mulheres

Quase ninguém vai argumentar que o tango é uma dança machista. Sem ir mais longe, evidencia-se, em primeiro lugar, como são designados os papéis: o homem lidera, a mulher segue.

E embora - no melhor dos casos - seja verdade que os papéis devem ser complementares, a posição que uma pessoa ocupa sobre a outra é bastante desigual. Principalmente quando o papel está naturalmente associado ao gênero, e não permite que a troca de papéis seja uma opção.

Tal desigualdade está estritamente relacionada à diferença de conhecimento. Enquanto o homem-líder é aquele que carrega a maior parte das informações em relação aos passos e movimentos, a mulher-seguidora é ensinada desde o início a se deixar guiar. O prazer da dança aumenta à medida que a mulher se torna cada vez mais dócil e o homem mais confiante.

Como resultado dessa dinâmica, uma mulher sem protagonista não pode dar um só passo. Ela se torna dependente do homem para seus movimentos.

Esse tipo de relação é muito mais evidente nos estilos tradicionais, como o estilo “Milonguero”. Em novos estilos de tango, as mulheres começaram a participar mais e sua cooperação ativa tornou-se mesmo necessária. Ainda assim, a carga simbólica de controle que os papéis carregam é a mesma, sendo definida dependendo do gênero.

O que questionamos não é a existência de papéis, que é a base primordial da estrutura do tango, mas a forma como se configuram e se identificam com o gênero, como se uma coisa estivesse estritamente relacionada à outra.

As mulheres geralmente não estão dispostas a liderar e sugerir um papel diferente para si mesmas na dança do tango. Isso pode ser por contentamento ou talvez por medo de perturbar o homem. No entanto, nos últimos anos algumas mulheres têm aparecido dançando entre si nas “Milongas”. Seja porque querem, seja para fortalecer o conhecimento com a prática, sem o qual a troca de papéis não seria possível.

Lésbicas

Uma das maiores lutas das lésbicas, foi e ainda é, a luta para serem visíveis, ou seja, para que as lésbicas sejam reconhecidas socialmente.

As lésbicas estão historicamente desaparecidas e, acostumadas a silenciar ou disfarçar seu amor e erotismo, talvez tenham feito do silêncio seu modo de existência.

Para ver isso, basta retomar a forma como são designados os papéis no tango, aos quais damos o nome de “Fórmula do Sentimento Erótico”: homem-líder e mulher-seguidora. Já discutimos o simbolismo na designação de papéis e também a dependência que a seguidora tem do protagonista.

Como resultado dessa fórmula, uma mulher que escolhe outra mulher como parceira de dança enfrentará um grande obstáculo: nenhuma delas será capaz de liderar. Portanto, simbolicamente falando, seria impossível para elas dançarem tango

entre si. Isso não acontece quando dois homens tentam dançar tango juntos, pois os dois desempenham um papel ativo.

A ausência de representação simbólica em uma dança tão idiossincrática como o tango prova a invisibilidade social. Como resultado, para uma sociedade antropocêntrica como a nossa, o lesbianismo é algo que não pode ser concebido.

É por isso que vemos na fórmula mulher-mulher - a fórmula impossível do tango - a mais subversiva. Para concretizar essa fórmula impossível, é necessário que pelo menos uma das mulheres possa liderar para que cada mulher assuma um papel diferente, ou que ambas assumam os dois papéis indistintamente, permitindo a possibilidade de troca de papéis.

Essa prática questiona não apenas o sexíssimo estrutural na dança, mas também admite a exploração do tango por meio de uma troca em que a diferença não implica desigualdade de poder, mas uma nova forma de comunicação.

História do tango:

Marginalidade

Todas as histórias oficiais concordam que, quando o Tango nasceu, era uma dança marginal. Seria dançado nos subúrbios onde a classe baixa - ladrões, “compadritos” e prostitutas - se misturava com “meninos ricos”, e juntos começaram a forjar os primeiros passos e explorar o erotismo da dança.

O tango foi difundido e considerado imoral e obsceno devido ao seu conteúdo altamente erótico. E na época, foi perseguido com censura e proibição.

Portanto, há três elementos que não podem ficar de fora quando se fala da história do Tango: erotismo, marginalidade e censura. Envolvidos com esses elementos, existem questões de poder de classe, gênero e nacionalidade. Não podemos esquecer a dinâmica ainda existente entre argentinos e estrangeiros no universo do tango, iniciada após o tão conhecido “Triunfo em Paris”. Todos esses elementos estão relacionados às origens do tango como efeito cultural e à estrutura profunda de sua dança.

A tentativa de mesclar e “normalizar” as formas de dançar e os locais onde se realiza a dança do tango é outro elemento. Ainda tenta encontrar novas formas de adaptação às mudanças culturais e sociais dos bailarinos.

Funções

Existem vários estudos que mostram que o tango era originalmente dançado entre os homens. Isso mostra que no início, o tango propunha uma prática abstrata dos gêneros. Os gêneros não estavam relacionados aos papéis que lhes eram atribuídos socialmente, conforme mencionados acima. As possibilidades podem então ser variadas.

TÉCNICA DA DANÇA

Troca de papéis

O Tango Queer propõe a possibilidade das pessoas que dançam tango escolherem livremente o papel que desejam desempenhar e com que gênero preferem dançar. Para poder atuar dessa forma, a técnica de ensino utilizada é a troca de papéis. Isso significa que todos devem aprender a liderar e seguir. Os bailarinos têm o poder de escolher o papel que preferem ou de trocar de papéis, dependendo da pessoa com quem dançam e do momento em que decidem fazê-lo.

Esta técnica permite explorar a dinâmica em relações mais igualitárias. Aqui, o poder simbólico que reside no papel principal desaparece quando qualquer pessoa pode assumir qualquer um dos papéis, indistintamente.

REDE INTERNACIONAL

Comentários

Sabemos que, para uma ideia se propagar, é necessário o fluxo de pessoas e a troca. A ideia é criar uma rede de comunicação entre pessoas de diferentes países que trabalham com a mesma visão.

Fundo

Feminism and Queer Studies iniciaram seu ativismo teórico e político em outros países. Isso nos inspirou a nos envolvermos com ele na Argentina.

No que diz respeito ao Tango Queer podemos citar dois fatos históricos que fundamentam nossas ações: (i) o Festival Internacional de Tango Queer de Hamburgo, que é organizado todos os anos desde 2000 no país da Alemanha. Seus fundadores foram os primeiros a usar o termo Tango Queer. (ii) O livro *Tango y Género* (Tango e Gênero) de Magali Saikin. Ela se propõe a avaliar o tango argentino a partir de uma perspectiva de gênero e estabelece as primeiras conclusões já feitas sobre as tensões de gênero que ocorrem no tango, interpretando-as como um fato cultural.

ATIVIDADES

Aulas de tango

As aulas de Tango Queer estão abertas a todos, independentemente de sua escolha sexual, raça, classe social ou nacionalidade. A ideia é escolher livremente um parceiro de dança e o papel que cada um quer desempenhar. Ambas as funções são ministradas nas aulas - liderando e acompanhando - desde o início. Isso permite novas maneiras de explorar as possibilidades dentro da dança.

Milonga

Milonga Tango Queer está aberto a todos, independentemente de sua escolha sexual, raça, classe social ou nacionalidade. É um ponto de encontro para socializar e trocar pontos de vista, onde todos podem escolher livremente os seus parceiros de dança e o papel que cada um quer desempenhar.

Promovendo expressões artísticas relacionadas à:

Fotografia Tango Queer, pinturas, desenhos, esculturas, quadrinhos, caricaturas, cinema, teatro, artesanato.

O fato de não haver muitas expressões artísticas mostrando o tango entre mulheres e entre homens, ou o aparecimento de travestis no tango, comprova a supressão histórica de tais práticas, ou também as circunstâncias silenciadas em que poderiam ter ocorrido.

Queremos promover essas expressões artísticas, pois temos consciência da função simbólica da arte na sociedade.

Informe-nos caso tenha alguma manifestação artística relacionada ao Tango Queer.

Promovendo debates e troca de informações sobre o tema Queer e Tango:

O Tango Queer, se propõe a considerar o tango como uma forma de ver a organização das relações entre os gêneros em uma sociedade. Bem como levar em conta a tensão gerada entre as pessoas de acordo com sua classe, gênero, nacionalidade, etc, considerando as características simbólicas da estrutura da dança. O tango deve ser entendido como um fenômeno cultural que reflete a sociedade na qual é realizado.

O fato de o Tango Queer realmente acontecer, questiona a base de tal sistema e oferece novas possibilidades de percebê-lo. Por isso, gostaríamos de convidá-lo a gerar e comunicar qualquer manifestação teórica sobre a diversidade dentro do Tango.

ANEXO 2 – En las imágenes



(Imagem 5: divulgação de show na milonga queer “Diva” por: Federico Carrizo e Juan Segui, campeões em 2º lugar na categoria Escenário no Festival Tango B.A.)



(Imagem 6: divulgação de curso na milonga queer “Diva”)



(Imagem 7: divulgação da Semana Del Orgullo LGBTQIA+ 2021)



(Imagem 8: momento registrado na milonga queer onde acontece a inversão de conduções na dança, aqui uma mulher cis conduz um homem cis)



(Imagem 10: momento registrado na milonga queer)



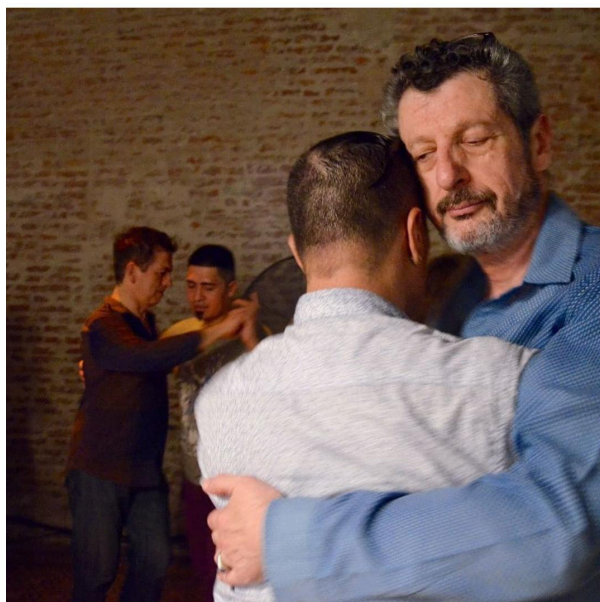
tangoqueerba



(Imagem 11: momento registrado na milonga queer)



tangoqueerba



(Imagem 12: momento registrado na milonga queer)