

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL

ENTRE A MILONGA E A SALA DE AULA, O TANGO CAMPO SOCIAL

CURITIBA

2021

LEONARDO JOSÉ TAQUES

ENTRE A MILONGA E A SALA DE AULA, O TANGO CAMPO SOCIAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa: Experiências e Mediações nas Relações Educacionais em Artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marila Annibelli Vellozo

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Taques, Leonardo José
Entre a Milonga e a sala de aula, o Tango Campo Social. /
Leonardo José Taques, 2021.
129f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Artes, Mestrado
Profissional em Artes.

Orientadora : Profª Drª Marila Annibelli Vellozo

1. Tango. 2. Dança de salão. 3. Ensino da Dança.
4. Campo Social. 5. *Habitus*. 6. Patriarcado. I.T.
II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 792



Universidade Estadual do Paraná
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de 05/12/2013.
Campus de Curitiba II-FAP



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATO DE APROVAÇÃO DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

TURMA 2019

DATA DA DEFESA: 15/08/2021

TÍTULO DO TRABALHO: ENTRE A MILONGA E A SALA DE AULA, O TANGO CAMPO SOCIAL

MESTRANDO: Leonardo José Taques

ORIENTADOR: Marila Annibelli Vellozo

MEMBROS DA BANCA: Marila Annibelli Vellozo; Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi e Silvana dos Santos Silva

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se na pasta do/a discente na Secretaria do Programa de Pós Graduação em Artes - Mestrado Profissional - PPGARTES

Dedico esta dissertação à minha geradora Dona Sandra Maria Martins, minha mãe, que já antes desta pandemia fez a sua passagem. Sua partida é só uma metáfora de sua eterna presença que segue viva em mim.

"Bom, padre, vou me casar de rosa, sim! O branco é para as virgens, não é mesmo!? Então, eu não sou mais".

Essa frase – proferida na década de 70, na pequena e interiorana Pato Branco, por uma noiva de rosa – me parece uma síntese de minhas buscas e trajetória e, não por acaso, era minha mãe.

AGRADECIMENTOS

O tempo, até aqui, só me faz lembrar que não estou sozinho. A finalização desta etapa só foi possível pela partilha do caminho e apoio de inúmeros encontros e existências. À minha ancestralidade chegar e estar aqui. Ao sensível e acolhedor corpo docente deste histórico programa de pós-graduação em Artes, minha referência. À minha orientadora Marila Velloso, incansável, nada seria possível sem sua generosidade em partilhar esse caminho (sem palavras). Aos colegas, da primeira turma que estreia esse programa, a cada um/uma de vocês, meu agradecimento pela colaboração no processo vivenciado. Aos familiares, que não me deixaram desistir em um período sombrio de nossa história humana e política, em destaque à Marina Beatriz Taques e Charise Nunes, pelo apoio afetuosos. Aos amigos, aos colegas, aos alunos e pessoas, que fortaleceram a caminhada. Agradecer é desfrutar, é partilhar do caminho trilhado com todos.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto discutir o tango pelo viés do conceito de Campo Social, conforme definido por Pierre Bourdieu. Objetiva compreender aspectos que fundamentam a estruturação social e cultural desta dança para analisar e verificar a hipótese de que esta relação entre os subcampos de prática social da milonga/baile e o das salas de aula, onde se ensinam o tango, ao mesmo tempo em que mantém protocolos e regras de comportamento para se dançar a dois, podem também ser disparadores de transformação de disposições e *habitus*, podendo ter o subcampo do ensino, uma influência maior de transformação do que o dos bailes. Entende-se que algumas disposições refletem padrões patriarcais e heteronormativos, que operam por vezes como violências simbólicas, excluindo e reduzindo outras possibilidades de entendimento sobre como podem se relacionar nesta dança, os distintos gêneros que dançam em pares. Para atestar a hipótese, foi realizada uma pesquisa de campo de caráter qualitativo, por meio de entrevistas semiestruturadas destinadas a quatro artistas que apresentam perspectivas críticas e reflexivas sobre o ensino e a prática do tango, no que concerne ao binarismo e a heteronormatividade, sediados em diferentes países, nos quais se replicam e se transformam disposições sobre o tango, ao longo do tempo. Problematiza-se como determinado *habitus* perpetua-se em modelos de ensino, que não contribuem para a transformação das práticas e tampouco para a ampliação do acesso e do acolhimento das diferenças individuais, seja nas milongas ou nas salas de aula. Para essa discussão, a metodologia abrange uma revisão bibliográfica que inclui autores como Bourdieu e Setton para fundamentar a articulação do tango com conceitos como Campo e *Habitus*, e autores como Liska e Cáceres para contextos históricos do tango. Conclui-se que: a presença e iniciativas, que não as hegemônicas, nos espaços em diálogo com o espaço da milonga, provocam tensões e possíveis mudanças no campo, que já ocorrem, visto como exemplo o movimento do Tango *Queer*, presente no campo do tango.

Palavras-chave: Tango. Dança de Salão. Ensino da Dança. Campo Social. *Habitus*. Patriarcado.

RESUMEN

Esta disertación tiene como objetivo discutir la danza del tango desde la perspectiva del concepto de campo social, tal como lo define Pierre Bourdieu. Se busca comprender aspectos que subyacen a la estructura social y cultural de este baile para analizar y verificar la hipótesis de que esta relación entre los subcampos de práctica social de la milonga/baile y el de las clases donde se enseña el tango, manteniendo protocolos y reglas de comportamiento para bailar juntos también pueden ser desencadenantes de la transformación de disposiciones y *habitus*, y el subcampo de la enseñanza puede tener una mayor influencia de transformación que el de los bailes. Se entiende que algunas disposiciones reflejan patrones patriarcales y heteronormativos que en ocasiones operan como violencia simbólica, excluyendo y reduciendo otras posibilidades de comprensión sobre cómo los diferentes géneros que bailan en parejas pueden relacionarse con esta danza. Para confirmar la hipótesis, se realizó una investigación de campo cualitativa, a través de entrevistas semiestructuradas dirigidas a cuatro artistas que presentan perspectivas críticas y reflexivas sobre la enseñanza y práctica del tango en torno al binarismo y la heteronormatividad, con base en diferentes países, en los cuales disposiciones sobre el tango se replican y transforman a lo largo del tiempo. Se discute cómo un determinado *habitus* se perpetúa en modelos de enseñanza que no contribuyen a la transformación de prácticas y tampoco a la ampliación del acceso y aceptación de las diferencias individuales, ya sea en milongas o aulas. Para esta discusión, la metodología engloba una revisión de la literatura que incluye autores como Bourdieu y Setton para apoyar la articulación del tango con conceptos como Campo y Habitus, y autores como Liska y Cáceres para contextos históricos del tango. Se concluye que la presencia e iniciativas que no son hegemónicas en espacios en diálogo con el espacio de la milonga provocan tensiones y posibles cambios en el campo que ya ocurren, visto como ejemplo el movimiento del Tango Queer presente en el campo del tango.

Palabras clave: Tango. Baile de salón. Enseñanza de la danza. Campo. *Habitus*. Patriarcado.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - CORTIÇO DE BUENOS AIRES XIX	32
FIGURA 2 - "BAILANDO EN EL RIO". BUENOS AIRES 1912	48
FIGURA 3 - A POSTURA DO CASAL	50
FIGURA 4 - CIRCUITO SUPERIOR HORIZONTAL	52
FIGURA 5 - CASAL EM UMA MILONGA DO PROJETO TANGO CWB 2016 – CURITIBA BRASIL.....	53
FIGURA 6 - BAILE DA MODA -TANGO 1897	66
FIGURA 7 - MILONGA/BAILE - LA VIRUTA BUENOS AIRES – ARGENTINA 2014	66
FIGURA 8 - MILONGA – TANGO BOÊMIO 2018 (CURITIBA- BRASIL).....	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	TANGO COMO CAMPO	14
2.1	APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE CAMPO SOCIAL E TANGO DANÇA	17
2.2	AGENTES E <i>HABITUS</i> ENTRANDO EM JOGO NO CAMPO DO TANGO	33
2.3	<i>HABITUS</i> DO CORPO DO TANGO	38
3	POR ONDE O TANGO CAMINHA	42
3.1	O CAMINHO DA SALA DE AULA.....	43
3.2	O CAMINHO DA MILONGA/BAILE	63
4	DISCUSSÃO E LEITURA DOS QUESTIONÁRIOS CAMINHOS, ENCONTROS E PERSPECTIVAS	77
4.1	METODOLOGIA DAS ENTREVISTAS.....	77
4.1.1	Perfil das entrevistadas/os/es	78
4.1.2	O processo de verificação do roteiro e do teor da entrevista	80
4.1.3	Modo de organização e de operacionalização das entrevistas	81
4.2	ARTICULAÇÃO ENTRE EXPERIÊNCIAS E FALAS	81
4.2.1	O primeiro contato e histórias iniciais das entrevistadas/os/es com o tango	82
4.2.2	Reconhecimento e identificação da hegemonia binária e heteronormativa nos subcampos das práticas sociais e de ensino	82
4.2.3	Metodologias de ensino do tango.....	84
4.2.4	Diferenças e influência entre os subcampos de prática social milonga/baile e de ensino do tango	85
4.2.5	Violências simbólicas	87
4.3	ENTRECRUZAMENTOS E DESDOBRAMENTOS POSSÍVEIS	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
	REFERÊNCIAS	93
	APÊNDICES	97
	ANEXOS	118

1 INTRODUÇÃO

Iniciar a escrita desta dissertação é para mim, desafiador e duplamente complexo por estar dedicado por mais da metade da minha vida à área da dança e, em específico, ao tango, atuando como dançarino, coreógrafo, produtor assim como professor, o que potencializa ainda mais minha responsabilidade neste momento.

Tenho sido um eterno aluno mantendo meus estudos e processo de capacitação continuada: graduei-me em dança, ingressei em uma especialização *Lato Sensu* em danças de salão¹ e produzi e fiz uma qualificação² profissional, na escola do Bolshoi Brasil. Atualmente, assumi o desafio de ingressar neste mestrado e defender uma dissertação, que trata de temas e problemas relativos aos ambientes social e de ensino do tango.

Atuo como professor de tango para públicos variados e de diferentes faixas etárias de crianças a idosos e vivencio diversos percursos artísticos, atuando como dançarino, ator e como organizador de eventos de tango, a exemplo do Tango Boêmio³, que é um espaço social para a prática desta dança, que promove uma abordagem e protocolos diferenciados dos usualmente praticados em milongas. Atuo politicamente na dança tendo sido cocriador e presidente da primeira associação de dança de salão de Curitiba, a Associação de Dança de Salão de Curitiba e Região Metropolitana (Adans) criada em 2016.

Soma-se a este meu percurso a relevância de cursar a primeira turma deste Mestrado Profissional em Artes, na linha de Experiências e Mediações, nas Relações Educacionais em Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná, mesma instituição em que me graduei, intensificando meu comprometimento. Minhas experiências na área, ao longo de vinte anos como profissional, também embasam as leituras e a discussão proposta nesta dissertação. Trabalhar com ideias que repensem estruturas enraizadas e vivenciadas por mim a tanto tempo, no tango e nas danças de salão, são uma premissa do meu cotidiano e

¹ Pós-graduação em Teoria e Movimento da Dança: com ênfase em Danças de Salão – Universidade TUIUTI – PR Curitiba Paraná - Coordenação Prof.^a Dilma Regina Gribogi Kalegari no período de 2013 a 2015.

² Curso de Qualificação profissional em Tango dança – Instituto Escola do Bolshoi Brasil, Joinville SC – Diretor Geral Marco Toniasso no período 2010 a 2012.

³ Projeto desenvolvido por Leonardo Taques com parceria de Marcia Aoki realizado em Curitiba Paraná iniciado em 2016 em pausa desde início da pandemia.

do meu trabalho e justificam minha motivação para a produção acadêmica, no âmbito de Mestrado, visando contribuir com o campo da dança e do tango.

Partindo da hipótese de que as disposições e *habitus* podem ser transformados, no que diz respeito a padrões heteronormativos, pela influência que os subcampos exercem um sobre o outro, especialmente o subcampo do ensino do tango em relação às milongas, enfatiza-se um dos pressupostos para a elaboração desta dissertação, que considera que as danças e suas respectivas técnicas resultam e (ou) emergem dos convívios e conflitos, que abarcam os contextos sociais, políticos, econômicos e culturais nos quais o corpo, suas práticas e produções, estão imersos. Em função desse pressuposto, para estudar a hipótese e a problematização, entendi a pertinência em aproximar a pesquisa na área do tango do conceito de "campo social" desenvolvido por Pierre Bourdieu. Cabe notar que outros artistas pesquisadores da dança, como Katusca Dickow⁴, vêm articulando com esse pensador.

A partir disso, entende-se que do mesmo modo que a estruturação do campo tango gerou especificidades em técnicas do tango, os ambientes de ensino e as relações ensino-aprendizagem dessa dança são contaminadas pelos comportamentos sociais e protocolos existentes nas milongas, que é o ambiente ou o subcampo (partindo da aproximação com o conceito de campo social), no qual se socializa a dança a dois. Os subcampos da milonga e de ensino do tango são influenciados por regras da sociedade, ao mesmo tempo em que apresentam certa autonomia em relação a essa.

Como questões que embasaram a motivação e o andamento desta pesquisa, aponto: em que medida o ensino do tango pode contribuir para atualizar e ampliar a visão usual sobre padrões heteronormativos predominantes, que insistem em manter a iniciativa e escolha para dançar, apenas feita pelo homem na dança a dois? De que modo as experiências no ensino do tango podem corroborar para que a mulher ou qualquer uma das pessoas que dançam juntas possam tomar a iniciativa na condução ou nas decisões por onde segue a dança? Como o ensino do tango pode

⁴ Doutoranda em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Bacharelada e Licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP (2005). Possui especialização em Teoria e Movimento da Dança com Ênfase em Dança de pela Faculdade Metropolitana de Curitiba (2011). Professora substituta na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS (2015 e 2018).

desenvolver estratégias em aulas que enfatizem dinâmicas de convívio e inter-relacionais que integrem mais as pessoas do que as mantenham separadas e segregadas por gênero.

Para fundamentar essas questões e consequente a discussão, que propõe esta dissertação, foram selecionados como autores para a pesquisa de aspectos históricos do tango: Horacio Ferrer (1980), Luis Labraña, Ana Sebastiam (2000), Blas Matamoro (1982), Carlos Vega (2016); para a área dos estudos sociais e culturais: Pierre Bourdieu (2018), Nestor Garcia Canclini (2019), Maria da Graça J. Setton (2016). E articulando estudos sociais, culturais e dança, os autores: Mercedes Liska (2018), e Mariano Docampo (2018) junto a Guaraci Lopes Louro (2018) para problematizar estratégias de ensino.

A metodologia contemplou uma pesquisa de caráter qualitativo, por meio de entrevistas semiestruturadas destinadas a quatro artistas, que apresentam perspectivas críticas e reflexivas sobre o ensino e a prática do tango, no que concerne ao binarismo e a heteronormatividade e que estão sediados em diferentes países. O objetivo dessas entrevistas é o de articular a discussão bibliográfica referenciada nos 3 primeiros capítulos, nos quais se replicam e se transformam disposições sobre o tango, a outros olhares e perspectivas, observando modos como se posicionam e atuam agentes nos subcampos da milonga e das salas de aula.

Partindo deste universo, organizei a dissertação com o Capítulo 1, contendo a introdução, na qual discorro sobre minhas motivações, atuação na área e pressupostos da dissertação. O Capítulo 2 apresenta uma contextualização histórica com aspectos sócio-econômicos e culturais, tratando sobre como o Tango emerge, em Buenos Aires, na Argentina. No decorrer da história do tango, evidencia-se a importância da pesquisa sobre como se estrutura o tango na correlação com as condições de existência das pessoas, que formam os processos de hibridação cultural, num primeiro momento às margens, na periferia da cidade de Buenos Aires. Considero, então, aspectos do tango como uma manifestação cultural proveniente de camadas sociais mais desfavorecidas de Buenos Aires, resultado do convívio entre negros remanescentes das decorrentes tentativas de extermínio estabelecidas durante o processo de estabelecimento da Constituição Argentina, em 1853 que não incluiria afrodescendentes, nem tampouco os povos nativos.

Nesse sentido, o Capítulo 2 apresenta o conceito de campo social e de *habitus* embasado no autor Pierre Bourdieu, gerando uma articulação com o modo de se organizar do tango e mencionando por onde regras e protocolos mantêm mecanismos de convívio heteronormativos. Ainda, a relação entre o conceito de *habitus* e a posição dos agentes como determinantes no processo de estruturar o campo do tango ao mesmo tempo, de serem estruturados, pelo campo social. Discute também como determinado *habitus* pode manter determinados comportamentos ao longo do tempo, reforçando padrões sociais, que não condizem com o que se espera de uma prática social e de um ensino na dança embasada em direitos equânimes entre indivíduos, em especial entre homens e mulheres. Além dos capitais que circulam e fazem parte deste campo.

O Capítulo 3 se destina a apresentar detalhes sobre os subcampos da milonga e das salas de aula, nas quais o ensino do tango acontece. Articula a esses subcampos as questões apresentadas no Capítulo 2, que determinam capitais simbólicos e econômicos, reforçando como a classe dominante argentina e europeia reorganizaram os modos de se dançar por meio de manuais de ensino voltados à postura corporal e às normas mais rígidas, que as do tango dançado nas periferias. O capítulo contempla ainda como esses mecanismos se tornaram obrigatórios, por meio do ensino, para que se pudesse dançar nas milongas/bailes.

O Capítulo 4 oferece em detalhes a metodologia das entrevistas e, pelo olhar e voz das entrevistades, apresenta iniciativas que vislumbram outros modelos de entendimento em como produzir ambientes mais seguros para as práticas e em como se fazer presente como agente transformando disposições, para além daquelas heteronormativas presentes em grande parte dos subcampos das milongas e das salas de aula. Pela experiência e vivência das entrevistades, pode-se respirar outros ares e avançar na discussão de outros formatos possíveis para as práticas do tango. Ainda, pela lembrança do primeiro contato que tiveram com o tango, percebe-se a força replicadora dos protocolos e regras, ou melhor, das disposições e posições que ocupam agentes no campo do tango, historicamente, e sobre como influenciam pelo primeiro contato, impressões sobre o tango como campo de forças.

Partindo para a Conclusão, acredita-se que o convívio, com base em equanimidade de escolhas e possibilidades entre gêneros distintos (não apenas homem ou mulher) para se dançar em pares, é um fator que tem nos ambientes de

ensino do tango a atmosfera mais propícia para serem trabalhados. Integra-se a isso, a improvisação, o diálogo e a comunicação corporal constante, que ocorre no tango como meios para romper com as disposições, que ainda insistem em categorizar de modo cerceador e coercitivo às diferenças entre homem e mulher.

Entende-se que o ambiente da milonga, de partida predetermina e antecipa quais os comportamentos sociais ocorrerão e sob quais regras e protocolos deve-se praticar. Portanto, acredita-se que a prática de ensino deve ser mais crítica sobre questões de gêneros, podendo influenciar, assim, os ambientes de prática social, ampliando o respeito à diversidade de pensamentos e de configuração de pares e às possibilidades de escolha nas tomadas de decisão para qualquer uma das pessoas que componham um par da dança para que ambas possam aprender, logo num contato inicial em subcampos do tango, o *habitus* tanto de conduzir quanto de ser conduzidas.

2 TANGO COMO CAMPO

Não conhecer o passado é viver no escuro.
(Luiz Bolognesi)

Este capítulo disserta sobre a percepção do universo do tango dança como campo, a partir do conceito estabelecido por Bourdieu (1999, 2013, 2018), gerando, inicialmente, essa aproximação, pautado em algumas características, que distinguem pela minha prática, reflexão e experiência na área, entendendo-me na sequência, como agente desse campo. Compartilho, então, algumas dessas características iniciais, que me motivaram a adentrar nesse desafio: quando, ao longo do tempo, percebi que em diferentes lugares e contextos em que o tango se faz presente, para além de suas fronteiras, a partir de onde surgiu, em Buenos Aires, na Argentina – cidade na qual tive oportunidade de estar em milongas e salas de aula – por todo o Brasil e em países da América Latina e Ásia. Muitas das regras⁵ estabelecidas, em espaços de tango na Argentina, continuam as mesmas, com poucas diferenças, em grande parte destes países e regiões.

Bourdieu (2018) utiliza uma metáfora com o campo de futebol para apresentar a ideia do conceito de campo social.

Um campo de futebol é um lugar delimitado onde se joga um jogo. Para jogar o jogo os jogadores têm posições definidas – quando o campo de futebol é representado em forma visual, ele é um retângulo com divisões internas e um limite externo com as posições estabelecidas marcadas em lugares predeterminados. O jogo tem regras específicas que os jogadores novatos precisam aprender, além das habilidades básicas, quando começam a jogar. O que os jogadores podem fazer e onde eles podem ir durante o jogo depende de suas posições no campo. A própria condição física do campo (se ele está molhado ou seco, se o gramado é bom ou cheio de buracos) também tem efeito no que os jogadores podem fazer e, portanto, em como o jogo pode ser jogado (BOURDIEU, 2018, p. 97).

⁵ Regra é um termo utilizado no manual *El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico* e segundo respostas que compõe as entrevistas do Capítulo 4 desta Dissertação, fica explícito que as regras estabelecem protocolos comportamentais. Pode haver uma aproximação do termo regras com o conceito de *Doxa* (BOURDIEU, 2018) que desenvolvo delimitadamente, no item 2.2 deste Capítulo 2, sendo importante considerar que não irei aprofundar esta aproximação entre regras, *Doxa* e *Habitus*, utilizando o termo apenas, no que interessa a relação com a compreensão da constituição de Campo.

Relacionado com o tango e para colaborar na aproximação desse conceito, menciono algumas destas regras que encontrei como: o par da dança é formado usualmente, por um homem e uma mulher; o homem é quem conduz a mulher e o desenvolvimento dança; o homem se comporta como o cavalheiro e a mulher como a dama; existe um modelo de vestimenta e de calçado específico para se dançar; determinados movimentos são classificados como sendo para o homem e outros sendo para a mulher executar, a formatação dos lugares tanto de ensino como de pratica com muitas similariedades. Além de que existem posições técnicas do corpo para dançar, que são distintas entre o homem e a mulher e que, de certo modo, cumprem funções preestabelecidas, delimitando papéis (a exemplo do braço do lado esquerdo sendo levantado pelo homem, o condutor; e o braço direito levantado pela mulher, a conduzida).

Com isso, eu percebia o tango estruturado de uma determinada maneira com poucas transformações, mesmo quando dançando em milongas e fazendo aulas em diferentes países⁶, tendo sido possível observar que o comportamento das pessoas muitas vezes é influenciado por essas regras sem que se tenha percepção, o que considero que seja uma das razões para a resistência encontrada para se mudar ou transformar padrões nessa dança.

Assim, por meio dessas constatações, ao longo das minhas práticas nesses universos das salas de aula e das milongas, em função de minha experiência como professor, dançarino e organizador de milongas, ao entrar em contato com estudos e ideias de Bourdieu sobre campo social, entendi que essas poderiam contribuir para uma noção mais ampla sobre as vulnerabilidades e potencialidades do tango ao que se estabelece como regra rígida e (ou) ao que pode ser transformado.

Exercito, neste capítulo, a articulação do conceito de campo social de Bourdieu (1999, 2013, 2018), considerando que no universo do tango se percebe determinadas estruturas espaciais e sociais como a milonga e as salas de aula, que se articulam a partir da reprodução e manutenção de determinadas regras e, mesmo, de determinadas disposições que se dão a ver no campo, promovendo determinados comportamentos.

Um exemplo é a disposição da dança, seguindo uma orientação espacial no sentido anti-horário, quando se dança em uma milonga, independente do formato do

⁶ Brasil, Argentina, China e Holanda.

salão. Essas disposições espaciais, por exemplo, operam como regras e são, em alguma medida, assimiladas e (ou) entendidas, por todos que compõem esses lugares. Ao relacionar essas disposições do tango dança, entendo que há outros conceitos, que podem ser percebidos e correlacionados à prática do tango, seja no seu ensino – por estudar historicamente alguns períodos – e (ou), a partir do contexto de criação dessa dança. Assim, é possível aproximar algumas características do tango a noções como disposições e a outros conceitos como *habitus*, capital simbólico e cultural, violência simbólica, visando aprofundar a discussão proposta entre o conceito de campo, conforme definido por Bourdieu (1999, 2013, 2018).

Devo, portanto, frisar, por não ser formado em Ciências Sociais, que irei me ater às relações possíveis para neste momento de escrita desta dissertação, contudo, colocando-me à disposição de um exercício, como já mencionado, pelo qual posso aproximar relações teóricas a contextos históricos e de experiências práticas, especialmente, em relação a dois subcampos como irei, posteriormente, desenvolver no Capítulo 3: as milongas e as salas de aula do tango.

Cabendo salientar, que outra razão importante para desenvolver essas aproximações entre tango e campo, se dá em virtude, de que para Bourdieu (2004, p. 20), o campo social "Se, jamais escapa às imposições do macrocosmo, ele dispõe, com relação a este, de uma autonomia parcial mais ou menos acentuada". Isso abre possibilidades para que o campo do tango alcance outros modos de ser entendido e de se fazer praticar, seja nas milongas ou nas salas de aula, conforme poderá ser visto em capítulos posteriores, quando apresento pela voz dos entrevistados, outros modelos que avançam sobre alguns aspectos específicos do ensino dessa dança ou sobre ambientes mais seguros para os bailes.

Assim, neste capítulo, trato o tango dança como campo social e apresento a milonga e as salas de aula e de ensino do tango, como subcampos.

2.1 APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS ENTRE CAMPO SOCIAL E TANGO DANÇA

Precisar una fecha precisa será, amigo, como cualquier interpretación de la historia, un buen ejercicio de la imaginación, estimulado por el propio misterio de la cosa que se relata.

(Horacio Ferrer)

O tango é uma manifestação cultural e urbana específica da região do *Mar del Plata*⁷ e das periferias de Buenos Aires⁸, que conta com três principais matrizes a estruturando: as africanas, as dos imigrantes europeus e a do *gaucho*.⁹ Juntas, estas três matrizes culturais amalgamadas, aproximadamente ao final do século XIX, deram origem ao tango, por volta de 1880, conforme apresentam autores como Ferrer (1980), Labraña e Sebastián (2000), Vega (2016), Gobello (1999), Liska (2018) e Broeders (2008). Na formação da Argentina, assim como de sua capital Buenos Aires, este amalgama de diferentes culturas, influenciou a emergência do tango – como um processo cultural – a exemplo de alguns aspectos como a rítmica da *habanera*¹⁰, trazida com os tambores africanos escravizados e os consequentes movimentos de corpos articulados, vibrantes/intensos e ritmados; a música dos *payadores*¹¹ com seus violões e cantando sobre o contexto onde viviam; e a influência dos imigrantes, que ao iniciarem uma vida em solo argentino, colaboraram no desenvolvimento, tanto da música quanto da dança do tango, por meio do que traziam na bagagem de suas culturas europeias.

Essa aproximação histórica é necessária para pensar na constituição do tango como campo social, já que o tango não é uma ocorrência que nasce do nada e, sim, é uma construção histórica, que envolve dinâmicas, conflitos e contextos socioculturais, político-econômicos, simbólicos e, ainda, as possíveis transformações, ou não, que se dão no decorrer do tempo.

⁷ Nome do desague das águas dos rios Paraná e Uruguai e do oceano, tendo Argentina e o Uruguai separado por ele (GOBELLO, 1999).

⁸ Capital da Argentina com população estimada em mais de 13 milhões de habitantes (Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2010 (INDE)).

⁹ Trabalhador do campo principalmente no trabalho com o gado, que perdem sua serventia e mobilidade territorial em função dos grandes latifundiários, somando-se também as periferias de Buenos Aires (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000).

¹⁰ Ritmo e dança afrocubano trazido pelos escravos que faz base rítmica para o surgimento do tango (CÁCERE, 2010).

¹¹ Figuras da música popular da Argentina, cantavam trovas com canto e violão que também fazem parte do tango (FERRER, 1980).

Um conflito existente sobre a constituição do tango é o reconhecimento, ou não, da influência das matrizes negras, seja na música ou na dança, a ponto de se encontrar em referências bibliográficas esta questão. Segundo Cáceres (2010, p. 77): "As raízes negras, ritmo fundamental do tango, [...] é o tom afro- americano que os novos e progressistas vão tentar esconder".¹² Os elementos progressistas¹³ que mencionam Cáceres (2010) dizem respeito a um modelo utilizado no desenvolvimento político e econômico da Argentina, que promoveu essa negação ou ocultamento da influência africana, também no tango. Contudo, como reforça o mesmo autor Cáceres (2010) e os autores Labraña e Sebastián (2000), e Liska (2018), a milonga é influenciada, tanto pelos *gauchos* com versos improvisados de octossílabos e por seus violões, quanto pela *habanera*, que já chega de Cuba mesclada pelo *candombe*¹⁴ com seus tambores e, por último, influenciada pelos imigrantes com suas músicas europeias.

No caso do tango, a mistura vai do ritmo africano do *candombe* aos seus derivados negros – habanera e milonga – passando pela música do leste europeu – Klesmer, por exemplo – até chegar à Europa mediterrânea – do popular ar proto-flamenco de fandango a bandoneon tocado por italianos –. Finalmente, sua passagem por Paris no início do século 20 permitiu sua sofisticação posterior¹⁵ (CÁCERES, 2010, p. 18).

A mistura, mescla e (ou) amalgama são características que compõe o processo de criação do tango. O termo amalgama pode ser entendido como a fusão entre metais para produzir uma liga, a exemplo de mercúrio com ouro ou com outro metal. Ao mesmo tempo, em que encontro amalgama como um termo que representa a fusão de povos e de culturas na criação do tango por autores como Labraña e Sebastián (2000), ao exercitar a aproximação com o conceito de Campo, parece necessário repensar esse termo. Nesse sentido, para Setton (2016, p. 139):

¹² Tradução livre de: "*Las raices negras, el ritmo fundamental del tango, [...]es la clave afro american que los elementos nuevos y que los progressistas van a ocultar.*"

¹³ O progressismo é uma orientação política que defende reformas na sociedade em nome da ideia de progresso.

¹⁴ O candombe é uma dança com atabaques típica da América do Sul de origem africana, presentes na Argentina e no Uruguai (CÁCERES, 2010).

¹⁵ Tradução livre de: "*El caso del tango, la mezcla va del ritmo africano del candombe hasta sus derivados negros – habanera y milonga – pasando por la música del este europeo – Klesmer, por ejemplo – hasta llegar a la Europa mediterránea – del aire popular protoflamenco del fandango al bandoneón tocado por los italianos –. Por último, su paso por Paris a principios del siglo XX permitió su sofisticación posterior.*"

O processo de hibridação em uma sociedade injusta e constituída pela distribuição desigual de poder e privilégio não pode ser pensado apenas como uma fusão de valores interculturais. Ao contrário, exige que somado a essa perspectiva esteja-se atento aos conflitos nele produzidos

Como diria Garcia Canclini (2019), o processo de hibridação é um conjunto de estratégias de entrada e saída da modernidade, estratégias que subjugam ou ampliam realizações. Dessa forma, abre-se a possibilidade de se observarem as contradições internas e ultrapassarem as segregações em busca da interculturalidade.

Deste modo, para entender o entrecruzamento de culturas que estruturaram o tango, ao invés de amalgama, passarei a tratar esta ligação como processos de hibridação, conforme o entendimento proposto por Canclini, no qual deve-se considerar as dinâmicas socioculturais e suas pluralidades. Têm-se, portanto para Canclini (2019, p. xix), como uma primeira definição de hibridação: "[...] entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas".

Assim, historicamente, cabe reforçar nesse processo, decisões nas áreas social e política, que incentivaram a imigração decorrendo em uma chegada massiva de imigrantes, ao final do século XIX, que também trouxeram para Buenos Aires, características culturais que se somaram às já existentes, no contexto das manifestações populares cotidianas dos portenhos. Por outro lado, há um referencial histórico importante, que precede e colabora para esse processo de hibridação cultural, que envolve a chegada dos imigrantes, que é decorrente do estabelecimento da primeira Constituição da Argentina, em 1853, antecedida por anos de conflitos e guerras internas até a derrota de Juan Manuel de Rosas¹⁶ e das forças da Federação, que foram derrotadas na batalha de Caseros¹⁷, em três de fevereiro de 1852, pelos soldados comandados pelo general Justo José Urquiza¹⁸.

Mesmo assim, os conflitos entre Buenos Aires e o interior da Argentina não cessaram com a criação da Constituição do país, contudo, de um modo ou de outro,

¹⁶ Político e oficial militar argentino totalitarista, ditador que governou a província de Buenos a partir de 1829 Aires até a derrota de Caseros (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000).

¹⁷ Nome da localidade próxima a Buenos Aires, local onde se deu a batalha (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000).

¹⁸ General que comandou as forças que venceram Juan Manuel de Rosas, e que se converteu no primeiro presidente constitucional da Argentina (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000).

possibilitaram sua criação. É neste período, que despontava um projeto para um novo país:

Os civilizadores declarados no preâmbulo da Constituição da Nação Argentina, reunidos na Assembleia Geral Constituinte realizada em 1853 em San Nicolás, província de Buenos Aires, dispostos a acolher todos os homens do mundo que desejam habitar solo argentino¹⁹ (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000, p. 17).

Nesse contexto, segundo Fernandes (2000), no final do século XIX, a Argentina já tinha definido seu modelo sociopolítico e econômico:

Um país agroexportador, submetido, economicamente ao império britânico, de elite cultural e política francamente afrancesada, com força de trabalho centrada na mão-de-obra de imigrantes despreparados e nos *criollos* (descendentes de espanhóis) pouco produtivos (p. 36).

Então, é importante considerar esse percurso e características que contextualizam o ambiente de criação do tango, ao final do século XIX, por alguns aspectos que marcaram esse período como a criação da Constituição Argentina, em um ambiente de conflitos e, na qual, já havia as indicações de qual projeto de nação se estabeleceria. Esse modelo, denominado anteriormente como progressista, veio evidenciado por um caráter socioeconômico, que conforme explicitado por Fernandes (2000, p. 32) "[...] apresentava uma realidade social estruturada em função de diferentes formas de riquezas – elite cultural e política francamente afrancesada –, pelas quais se estabelece uma cultura dominante", na qual os indivíduos, segundo Nogueira (2019) não percebem que o que é "dito" é aquilo que acaba por se instituir. É nesse sentido, que o que era produzido localmente não servia aos propósitos daquela elite, que desqualificava a massa trabalhadora e aquela força de trabalho que, segundo Fernandes (2000), estava centrada na mão de obra de imigrantes despreparados e nos *criollos* (descendentes de espanhóis) pouco produtivos.

A estruturação do tango como Campo se caracteriza, portanto, a partir destas dinâmicas e influências sociopolítico econômicas considerando, que para Bourdieu

¹⁹ Tradução livre de: "*Los civilizadores declararon en el preámbulo de la Constitución de la Nación Argentina, reunidos en Asamblea General Constituyente celebrada en 1853 en San Nicolás, provincia de Buenos Aires, a disposición a recibir de buen grado a todos los hombres del mundo que quisieran habitar el suelo argentino.*"

(2004, p. 18) deve-se assumir a importância da intervenção do mundo social para a análise, quer seja da ciência, da economia e mesmo da arte, nesse caso, do tango.

Assim, outro fator histórico importante, foi a Guerra do Paraguai²⁰, em 1870, que contou com a aliança de Brasil, Argentina e Uruguai para combater o Paraguai, causando grandes baixas para os países envolvidos. Segundo Braga (2014), além da população paraguaia ter sido drasticamente reduzida pelas forças da Tríplice Aliança, as baixas argentinas chegaram a 50 mil homens, sendo em grande parte, homens negros.

Porém, a Argentina moderna que surgiu na década de 1870, após a terrível Guerra do Paraguai, quer se reconstruir, transformando-se em um país branco, rico e civilizado, para o qual recorre à imigração em massa europeia de qualidade²¹ (CÁCERES, 2010 p. 60).

O campo de guerra, desse conflito do Paraguai, ao contar com a baixa de argentinos afrodescendentes, ilustra a ideia de campo de forças, igualmente, como o fato de que no tango, se buscou diminuir a influência afrodescendente desta dança e música: "Todo campo, o campo científico, por exemplo, é um campo de forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças. Pode-se, num primeiro momento, descrever um espaço científico ou religioso como um mundo físico, comportando as relações de força, as relações de dominação" (BORDIEU, 2004, p. 23).

O tango, neste sentido, e como manifestação cultural, não se diferenciou de seu macrocosmo social, no qual houve as guerras e as lutas entre classes e entre os mais e menos privilegiados sociocultural e economicamente.

Entendendo, então, a importância do macrocosmo deste mundo social, político e econômico, no qual se cria o tango. Cabe considerar como as intenções da parte dominante daquela sociedade, afetou esse contexto mais amplo, antes de

²⁰ Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado internacional ocorrido na América Latina. Foi travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança, composta pelo Império do Brasil, Argentina e Uruguai. A guerra estendeu-se de dezembro de 1864 a março de 1870. É também chamada Guerra da Tríplice Aliança (*Guerra de la Triple Alianza*), na Argentina e no Uruguai, e de Guerra Grande, no Paraguai (CÁCERES, 2010).

²¹ Tradução livre de: "*Ahora bien, la Argentina moderna que emerge en los años 1870, después de la espantosa Guerra do Paraguay, quiere reconstruirse, transformándose en un país blanco, ricos y civilizado, para lo cual recurre a la inmigración masiva europea de calidad.*"

adentrar detalhes da dança. As condições de formação da nação argentina, segundo Torrado (2007), serão possíveis com uma ordem conservadora, depois de uma política de extermínio e da criação de um Estado-Nação, tendo uma fundamentação político-ideológica que desenvolveu um aparato estatal e administrativo, ao final do XIX, estabelecido por diretrizes eurocêntricas:

Um país branco de origem europeia, com grupos indígenas frágeis em vias de desaparecimento, uma população negra irrelevante ainda que mencionada, e uma sociedade caracterizada pela rápida integração de todos os seus componentes²² (TORRADO, 2007 apud JOFRÉ, 2013, p. 3).

Outro fator de impacto, sob a perspectiva dessas forças dominantes, que visavam o embranquecimento da população Argentina, foi o extermínio dos povos originários da Patagônia²³, em 1878, como aponta Braga (2014, p. 72):

A Conquista do Deserto foi o nome dado à campanha militar empreendida para expulsar, da pampa e da Patagônia oriental, os povos Mapuche, Tehuelche e Ranquel, que neles habitavam há centenas de anos. Foi uma operação de faxina étnica, que resultou na morte de milhares de aborígenes e na prisão, de pelo menos, mais de uma dezena de milhar deles. Os presos foram trasladados a outras regiões, separando-se homens de mulheres, para evitar a procriação, e suas aldeias originais, queimadas.

Ou, ainda, como sugere Cáceres (2010, p. 61):

Este fenômeno foi acelerado pelo desaparecimento físico de minorias, ligado a causas acidentais: os bairros negros de Buenos Aires desintegrados pela febre amarela, os estragos das guerras (mortes na frente, especialmente de negros), gaúchos expulsos do Campo Corrido pelos farpados arame dos quartos ... embora houvesse também um desejo implícito de limpeza ética, evidenciado pelo extermínio dos índios do Pampa durante a Conquista do Deserto em 1879.²⁴

²² Tradução livre de: *"Un país blanco de origen europeo, con débiles colectivos indígenas en vías de desaparición, una población negra irrelevante incluso de ser mencionada, y una sociedad caracterizada por larápida integración de todos sus componentes."*

²³ Região inóspita ao extremo sul do continente que abrange os países da Argentina e Chile (BRAGA, 2014).

²⁴ Tradução livre de: *"Este fenómeno fue acelerado por la desaparición física de las minorías, ligadas a causas accidentales: los barrios negros de Buenos aires desintegrados por la fiebre amarilla, los estragos de las guerras (muertes en frente, sobre todo de negros), gaúchos expulsados del campo corrido por las alambradas de las estancias...aunque también hubo una voluntad implícita de limpieza ética, como lo patentiza el exterminio de los indios de la Pampa durante la Conquista del Desiertode 1879."*

Essas ações orquestradas pela campanha militar, tiveram como objetivo o interesse na expansão territorial e econômica para a produção e a comercialização de produtos para o comércio exterior sendo que, conforme Labraña e Sebastián (2000), muitas foram as mudanças de ordem econômica, que tiveram impacto nas formas culturais da Argentina.

Com isso, as ações do governo se direcionaram para a formação de uma nova Argentina e os incentivos que se seguiram. Em relação à imigração, tiveram forte impacto, também, na formação do campo tango, tornando-se Buenos Aires na virada para o Século XX, em uma grande e populosa metrópole.

A imigração foi massiva e passou de 9% de estrangeiros em 1854 para 37% na cidade de Buenos Aires em 1869. Em 1887 mais da metade da população era estrangeira: de uma população de 473.875 habitantes, os estrangeiros chegavam a 228.651 e destes 138.166 eram italianos. A moradia passou então a ser um dos problemas mais graves, de um total de 33.804 moradias existiam 2.835 cortiços onde estavam alojados 116.167 inquilinos, ou seja, 28% da população²⁵ (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000, p. 19).

Reforçando, conforme Cáceres (2010, p. 61): "Os líderes da época esperavam atrair europeus de primeira classe, trabalhadores e educados do norte da Europa e das Ilhas Britânicas. Ao mesmo tempo, planejavam adotar o inglês como língua oficial do país".²⁶

Segundo Labraña e Sebastián (2000), as mudanças ocorridas neste período de crescimento, fundamentam ao longo da história a construção cultural desta nação e, principalmente da Cidade de Buenos Aires que além de portuária era a capital concentrando a maior parte da população da Argentina, assim como ditando costumes e valores para o restante do país influenciados pela imigração europeia.²⁷

²⁵ Tradução livre de: "*La inmigración fue masiva y pasó en 9% de extranjeros en 1854 al 37% en la ciudad de Buenos Aires en 1869. En 1887 más de la mitad de la población era extranjera: sobre una población ciudadana de 473.875 habitantes, los extranjeros sumaban 228.651 y de éstos 138.166 eran italianos. La vivienda pasó a ser entonces uno de los problemas más serios, sobre un total de 33.804 casas existían 2.835 conventillos en los cuales se alojaban 116.167 inquilinos, es decir, el 28% de la población*".

²⁶ Tradução livre de: "*Los dirigentes de la época esperaban atraer en primera instancia a los europeos de "primeraclase", trabajadores y educados, provenientes de Europa del norte y de las Islas Británicas. Al mismo tiempo, pensaban adoptar el idioma inglés como lengua oficial del país.*"

²⁷ Em 1887 mais da metade da população era estrangeira: de uma população de 473.875 habitantes, os estrangeiros chegavam a 228.651 e destes 138.166 eram italianos (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000, p. 19).

Portanto, é nesse período do final do século XIX que os encontros das diferentes culturas se confluem em processos de hibridação mesmo que de modo seletivo pelas tentativas, sem sucesso, para a exclusão da afrodescendência no tango. Somam-se nesta conjuntura, à população negra remanescente, os imigrantes europeus, em sua maioria italianos, incentivados pelas inúmeras campanhas migratórias do governo com planos de formar a nova nação, e que se juntaram ao *gaucho*, que era o trabalhador do campo, principalmente o trabalhador da lida com o gado, que perde sua serventia e mobilidade territorial, em função dos grandes latifundiários, e que acabam se dirigindo e se instalando, nas periferias de Buenos Aires.

Como decorrência desses processos migratórios e políticos houve a expansão da cidade com grande parte da população se aglomerando nas periferias e nos cortiços de Buenos Aires, em condições precárias de vida, apresentando questões de desigualdade social, cultural e econômica. Como reforçam Labraña e Sebastián (2000, p.15): "Ela se manifesta como a expressão de um amálgama intrincado de ideologias opostas".²⁸

Na formação do tango, portanto, imigrantes, *gaúchos* e negros integraram não apenas suas necessidades de subsistência, como também, suas histórias, ritmos e culturas nas periferias de Buenos Aires. O que isso representa, em parte, está relacionado com o que se escolhe e, em como se escolhe contar uma história, e por quem esta história é contada no passar do tempo. Por exemplo, Molas (1993, p. 153) considera que "Todas as testemunhas de Buenos Aires do século XIX que conheceram o tango em sua evolução posterior, a da dança de salão abraçada, associam-na aos ritmos africanos".²⁹ Considerando esse autor, é pouco provável que essa herança afrodescendente não exista no tango, assim como outras danças também carregam a influência de povos escravizados (MOLAS, 1993, p. 158): "O fato é conhecido: a maioria das danças de salão encadeadas, principalmente em países de influência negra, tem origem nos ritmos dos descendentes de escravos".³⁰

²⁸ Tradução livre de: "*Se manifiesta como La expresión de una intrincada amalgama de y ideologias contrapuestas*".

²⁹ Tradução livre de: "*Todos los testigos porteños del siglo XIX que conocieron el tango en su posterior evolución, la de danza enlazada de salón, asocian a éste con los ritmos africanos*".

³⁰ Tradução livre de: "*El hecho es conocido: la mayor parte de las danzas enlazadas de salón, de manera especial en los países con influencia de población negra, tienen su origen en ritmos propios de los descendientes de los esclavos*".

Contudo existe uma corrente de discurso que nega tal relação. Como aponta Matamoro (1982), grande parte dos registros históricos criminalizam os agentes iniciais do tango, assim como sua marginalização se dá justamente por sua relação sua acedência africana e (ou), melhor explicitando, pela negação da influência afroamericana no tango, o que exemplifica, no campo tango, onde este não se diferenciou de seu macrocosmo social a respeito dos conflitos de classes. Para exemplificar, vê-se como Carlos Vega, museólogo de grande relevância para os estudos das manifestações populares argentinas – que apesar de sua contribuição para o tango – demonstra resistência em reconhecer a presença afrodescendente no tango, ao criar determinado tipo de distinção entre um tango gerado na Argentina e aquele que retorna, embranquecido de Paris:

Não existe e nunca houve nenhum problema com a africanidade do tango argentino como dança. O que triunfou em Paris e no mundo inteiro foi uma coreografia, e essa coreografia é portenha e argentina sem dúvida. Veremos quem fez e como; mas a partir de agora, não os africanos, porque a coreografia do tango argentino nada mais é do que uma afortunada variante daquela que a Europa nos enviou com o então novo ciclo do casal unido/enlaçado: valsa, polca, galope, mazurca e chotis. Não há discussão³¹ (VEGA, 2016, p. 32).

Para além dos processos e tentativas de apagamento de determinadas manifestações ou povos, sob aspectos econômicos que afetaram a manifestação cultural do tango – a ponto da prática desta dança ser proibida em Buenos Aires, no início do século XX até 1910 – cabe mencionar que a capital da Argentina se transformou no principal porto do país, por onde se estabeleceram importantes relações comerciais, principalmente com a Europa, ao final do século XIX e início do século XX, com isso, sofrendo forte influência eurocêntrica ao importar, também, valores e costumes europeus.

³¹ Tradução livre de: "*No hay ni hubo nunca problema alguno sobre la africanidad del tango argentino como danza. Lo que triunfó en París y en el mundo entero fue una coreografía, y esa coreografía es porteñay argentina sin ninguna duda. Ya veremos quiénes la hicieron y cómo; pero desde ya, no los africanos, porque la coreografía del tango argentino no es otra cosa que una afortunada variante de la que Europa nos mandó con el entonces nuevo ciclo de la pareja enlazada: vals, polca, galop, mazurca y chotis. No hay discusión*".

A proibição do tango vigorou até aproximadamente 1910, justamente quando o sucesso ocorreu em Paris. O abastado setor social de Buenos Aires, intimamente identificado com as tendências européias, modificou muito o olhar crítico que possuía como resultado dessa consagração. A rota mais conhecida pela qual o tango chega à Europa é a dos jovens da burguesia de Buenos Aires que desafiavam os bons costumes de sua classe. Marta Savigliano diz que em Paris o tango foi colonizado, incorporado a um exótico mercado de dança redesenhado a partir de critérios e padronização e disciplina corporal³² (SAVIGLIANO apud LISKA, 2018, p. 43).

É desse modo, pelo tango ter se formado imerso nesse contexto, por natureza hibridizado culturalmente, que essa dança causou escândalo na classe dominante portenha conservadora, pois, além de sua música e poesia, a dança se apresentava como elemento importante, ao mesmo tempo que como uma dança lasciva e gerada e dançada pela parcela da sociedade marginalizada, criminalizada e excluída pela elite portenha – aquela elite que detinha o capital econômico, do prestígio e da boa reputação. A mesma elite, que posteriormente se apropria do tango e interfere em sua configuração como um campo social.

Nesse movimento constante de formação e constituição do tango como campo, um dos fatores preponderantes em sua estruturação está relacionado com o que Bourdieu (1999, 2002) apresenta como capital simbólico e que se relaciona de diferentes maneiras com os dois subcampos do tango: a milonga e as salas de aula. Segundo Thiry-Cherques (apud SILVA, 2011), o esquema de Bourdieu, que leva à análise empírica do campo é sistêmico e deriva do princípio de que a dinâmica social acontece no interior de um campo que é delimitado por capitais que lhe dão sustentação, a saber – econômico, cultural, social e simbólico – sendo constituído por agentes que têm posições particulares nas estruturas de relações e que se constituem por *habitus* específicos, que são estruturados pelo campo e que os estruturam também. Assim, pode-se afirmar que o *habitus*³³ constituído socialmente determina as posições e o conjunto de posições dos agentes, estabelecendo as

³² Tradução livre de: "*La prohibición del tango rigió hasta 1910 aproximadamente, justamente cuando se produjo el éxito en Paris. El sector social acomodado de Buenos Aires, muy identificado con las tendencias europeas, modificó en buena medida la mirada crítica que tenía a raíz de esa consagración. La vía más conocida por la que el tango llega a Europa es la de jóvenes de la burguesía porteña que desafiaban las pautas de buenas costumbres de su clase. Dice Marta Savigliano que en Paris el tango fue colonizado, incorporado a un mercado de danza exóticas rediseñadas a partir de criterios e estandarización y disciplina corporal.*"

³³ *Habitus* e Agentes são noções que integram o entendimento do conceito de Campo e serão desenvolvidos no item 2.2.1 deste Capítulo 2.

condutas individuais e coletivas. Enfatizo que, mesmo não aprofundando as relações entre esses quatro capitais ao tango campo ao longo desta dissertação, menciono e articulo alguns destes a exemplos específicos de aspectos técnicos e simbólicos desta dança.

Conforme Nogueira (2019), Bourdieu atribui destaque a uma dimensão simbólica ou cultural na produção e reprodução da vida social, entendendo os sistemas simbólicos também como estruturas estruturantes que constituem conhecimento e que organizam e ampliam a percepção que os indivíduos têm da realidade, neste caso, da suposta realidade desta dança como produção simbólica.

As produções simbólicas, para Nogueira (2019), participam da reprodução das estruturas de dominação social, porém, fazem-no de uma forma indireta e, à primeira vista, de uma forma irreconhecível, sendo que os grupos considerados de excelência, estão posicionados de certo modo que os outros precisam aceitar sua posição menor, no campo.

Certos padrões culturais são considerados superiores e outros inferiores: distingue-se entre alta e baixa cultura, entre religiosidade e superstição, entre conhecimento científico e crença popular, entre língua culta e falar popular. Os indivíduos e as instituições que representam as formas dominantes da cultura buscam manter sua posição privilegiada, apresentando seus bens culturais como, naturalmente ou objetivamente superiores aos demais (NOGUEIRA, 2019, p. 33).

Desse modo, a ideia de capitais estabelecida por Bourdieu está presente no campo do tango nas relações entre os agentes e seus *habitus*, reposicionando o próprio tango de acordo com o discurso da classe dominante. O tango, enquanto dança e música, era um capital simbólico e cultural produzido pela classe com o menor capital econômico, porém desconsiderado pela elite econômica e política, mesmo quando interessada em se apropriar dessa dança. E o tango passa a ter valor simbólico e cultural para a classe dominante, quando é transformado para se encaixar nos moldes das pessoas "de bem" e dos "bons costumes", assim como passa a ter outro valor econômico, ao se tornar um produto e alcançar os preços conforme determinado pelos valores daquela elite. De todo modo, o tango enquanto estava na periferia era considerado como coisa de pobre e de negro e quando passa a ser de interesse da elite portenha e europeia é desapropriado de sua herança

afrodescendente, a exemplo do que ocorre a outros processos culturais e artísticos, a partir do entendimento de indústria cultural.

Pautado por outra perspectiva, o tango passa a sofrer ajustes para arrebatado e ser aceito pela plateia da elite dominante, que de algum modo, se via seduzida por uma dança tida como "dança desqualificada", "de gente imoral" –, e por ser a expressão de uma dança e música, que revelava as condições de vida que estavam à margem das classes dominantes – tendo de ser ajustado para adentrar os salões da elite portenha e de outros países. Assim, parte dos países da América Latina, como Uruguai e Brasil, também importaram o tango como um bem de consumo. Não bastando, o tango é uma dança, na qual um homem e uma mulher se abraçam e desenvolvem juntos um tipo de coreografia improvisada, jamais vista, até então, naquele período, arrebatando, não, apenas aquela sociedade argentina, mas, também, outras culturas, em especial a francesa, no início do século XX.

Porém, até lá, apesar do tango música e dança se contrapor ao modelo econômico dominante pelos aspectos até aqui apresentados, deve-se considerar que, tanto naquele período quanto por muito tempo, o tango reproduziria em seus protocolos e modos de se organizar, o mesmo comportamento com base na sociedade patriarcal³⁴ e heteronormativa³⁵ argentina. Importante reforçar, sobre esta característica do tango em relação ao conceito de campo, que as pressões externas, do macrocosmo – a o qual o campo intermedia –, só se impõe por meio do próprio campo, pois essas pressões externas, "são mediatizadas pela lógica do campo" (BOURDIEU, 2004, p. 21). Assim, segundo o autor, "inversamente, a heteronomia de um campo, manifesta-se essencialmente, pelo fato de que os problemas exteriores, em especial os problemas políticos, aí se exprimem diretamente" (p. 22).

³⁴ Em uma definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominação masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominação masculina sobre as mulheres na sociedade em geral. A definição sugere que homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que as mulheres são privadas de acesso a esse poder (LERNER, 2019 p. 290).

³⁵ Refere-se à heteronormatividade, ao conceito de que apenas os relacionamentos entre pessoas de sexos opostos ou heterossexuais são normais ou corretos (HETERONORMATIVA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/heteronormativo/>>. Acesso em: 31 jul. 20210.

Um exemplo sobre o posicionamento de um agente que codepende de maior acúmulo de capital simbólico, com base no que estabelece modelos da sociedade macro, é o de um homem heterossexual em relação a uma mulher, se considerando que de partida, um homem pelo contexto do patriarcado possui mais direitos do que uma mulher. No campo do tango, por esse ter sido gerado num macro universo patriarcal e heteronormativo, a mulher ingressa como conduzida e à disposição do homem, tanto para ter de aceitar uma dança, quanto para estar posta a seguir a condução de seu par – um homem heterossexual – especialmente quando é adequado ao modelo da classe dominante, branca, heteronormativa, eurocêntrica e rica, que para consumir uma produção cultural simbólica que emerge na população marginalizada, reforça que o tango é dançado por um homem e por uma mulher. É nesse sentido, que eu, homem branco, de partida em função destas duas características, apresento maior capital simbólico e cultural no campo tango. Sendo importante refletir e apontar como provável, que esse discurso pautado na heteronormatividade e patriarcado se dissemina a partir daí, pois nas periferias não se pode afirmar que o tango fosse dançado apenas por um par composto por homens e mulheres heterossexuais. Como podemos ver a Figura 2, Capítulo 3, homens dançando entre si como uma prática normatizada no contexto em que estavam inseridos.

Isso também se relaciona com uma forte influência do colonialismo, quando a Argentina seguiu, não só o modelo econômico como o cultural da Europa, que vai além da negação das influências locais e chega a imposição do modelo exterior, eurocêntrico. Isto é, o que se manifesta na Europa é válido e seguido. No caso do tango ele é aceito em Paris, na virada dos séculos XIX para XX, para que depois seja aceito na Argentina, não sem alguns ajustes visto a sua origem periférica, como já mencionado. A Argentina torna-se grande exportadora de trigo, abre a comercialização da carne, expande seu parque industrial incentivando o surgimento, em pouco tempo, de novos ricos. Com a riqueza concentrada em poucas mãos, segundo Braga (2014), é que o tango é exportado e se faz presente com impacto no perfil da cidade que seguia os modelos europeus.

A revista El Hogar de Buenos Aires de 20 de dezembro de 1911 reproduz a cena e diz, comentando sobre ela, que "este ano a dança mais em voga é o tango argentino, que passou a ser dançado tanto quanto a valsa". E acrescenta: "Como se vê, os salões aristocráticos da grande capital acolhem com entusiasmo uma dança que aqui, pela sua terrível tradição, nem sequer se chama nos salões, onde as danças nacionais nunca

gozaram de qualquer preferência. / Paris, que tudo impõe, acabará fazendo com que o tango argentino seja aceito em nossa boa sociedade? / Não é de se esperar, embora Paris, tão caprichosa em suas modas, faça todo o possível por ela. / E por falar nisso, aquela "aclimatação" do tango em sua terra natal não seria muito engraçada³⁶ (VEGA, 2016, p. 154).

As famílias que desfrutavam das riquezas produzidas frequentando a Europa e Paris em diferentes circunstâncias, eram as mesmas que na Argentina repudiavam o tango sendo Paris, à época, a capital mundial que ditava tendências.

Somadas as circunstâncias materiais e espirituais, fez de Paris a capital mundial por excelência do requinte social, da arte, do bom gosto em todas as manifestações quotidianas e, portanto, poder visitar ou viver uma temporada naquela cidade, conferia uma pátina de distinta superioridade. A rica classe argentina tornou uma obrigação visitar ou morar em Paris, para alcançar beleza, cultura, requinte e distinção³⁷ (CARRETERO, 1999, p. 9).

Os grupos familiares que iam para o exterior raramente embarcavam em novembro, geralmente em dezembro, janeiro e até fevereiro; excepcionalmente – por razões especiais – em abril. Alguns foram para Londres – uma cidade altamente preferida, mas proibida pelo idioma –, poucos para Roma ou Madrid; quase tudo para Paris³⁸ (VEGA, 2016, p. 142).

Os impactos sociais e econômicos desse período estão presentes desde o surgimento do tango como manifestação cultural e como produção simbólica pelos valores que agregaram do universo amplo da sociedade portenha e dos advindos da hibridação cultural, e se deram ao longo do desenvolvimento desta dança e da história de Buenos Aires, assim como da confluência das diferentes histórias e

³⁶ Tradução livre de: "*La revista porteña El Hogar de diciembre 20 de 1911 reproduce la escena y dice, comentándola, que 'en este año el baile a la moda es el tango argentino, que ha llegado a bailarse tanto como el vals'. Y agrega esto: 'Como se ve, los salones aristocráticos de la gran capital acogen con entusiasmo un baile que aquí, por su pésima tradición, no es ni siquiera nombrado en los salones, donde los bailes nacionales no han gozado nunca de favor alguno. / París, que todo lo impone, ¿acabará por hacer aceptar en nuestra buena sociedad el tango argentino? / No es de esperarse, aunque París, tan caprichoso en sus modas, hará todo lo posible para ello. / Y por cierto que no tendría poca gracia esa «aclimatación» del tango en supatria.*"

³⁷ Tradução livre de: "*La suma de circunstancias materiales y espirituales, hicieron de París la capital mundial por antonomasia del refinamiento social, arte, buen gusto en todas las manifestaciones cotidianas y por ello, poder realizar una visita o vivir una temporada en esa ciudad, daban una pátina de distinguida superioridad. La clase rica argentina, se hizo la obligación de visitar o vivir en París, para alcanzar la belleza, cultura, refinamiento, y la distinción.*"

³⁸ Tradução livre de: "*Los grupos familiares que iban al exterior raramente se embarcaban en noviembre, con frecuencia en diciembre, enero y hasta en febrero; excepcionalmente – por razones especiales – en abril. Algunas se dirigían a Londres – ciudad muy preferida, pero interdicha por el idioma –, pocas a Roma o a Madrid; casi todas a París.*"

costumes das populações em convívio nas periferias. Esses fatores afetaram os desdobramentos, tanto do tango, quanto da cultura da sociedade argentina. E como já mencionado, um destes desdobramentos, diz respeito à forte presença de imigrantes italianos que pode ser notada nos sobrenomes de músicos e dançarinos, do mesmo modo, na gastronomia com o consumo da massa e dos sorvetes que se tornam parte da cultura da capital portenha. Fatores específicos presentes nesse desenvolvimento da dança e da música do tango valem ser ressaltados: a nostalgia do imigrante por estar longe da sua terra natal, a dança ágil e quebrada/percussiva dos negros, além da matriz musical afro-cubana e o ímpeto viril do *gaúcho*.

A observação desses aspectos faz parte desse exercício de aproximar conceito de campo social ao tango, assim como o exemplo das condições precárias de moradia, que fizeram com que grande parte da população vivesse em cortiços, onde o número de pessoas era bem maior do que a capacidade estrutural local, gerando uma maneira de convívio e proximidade relacional nesses cortiços, que parece ter aumentado as possibilidades do tango dança emergir por meio de seus abraços.

Algo a ser considerado sobre a hegemonia cultural empregada por países colonizadores para suas colônias e (ou) ex-colônias, é que esse é um processo contínuo que ocorre em grande parte dos países da América Latina e, esse processo está mais ligado diretamente com as classes dominantes desses países. O que não impediu que manifestações decorrentes de processos de hibridação, ocorressem, a exemplo do samba³⁹ no Brasil e do tango, na Argentina.

³⁹ O samba é um produto cultural híbrido. Gênero musical originalmente brasileiro, trazido para o Brasil na época da colonização por africanos escravizados aqui. Originou-se dos batuques em cultos da religião africana e com o tempo serviu de distração e para divertir os escravos nas rodas de samba. Com o passar dos anos, os batuques sofreram mudanças e passaram a misturar-se com outros gêneros musicais. A própria criação de estilos dentro do samba é explicada pela mistura do gênero com outras fontes.

FIGURA 1 - CORTIÇO DE BUENOS AIRES XIX



FONTE: Arquivo Geral da Nação

Retomando aspectos do tango, na figura anterior (Figura 1) é possível reconhecer a precariedade do capital econômico dos moradores das periferias e cortiços de Buenos Aires, que produziram um capital simbólico e cultural valioso e consumido, até os dias de hoje, pelas elites e por muitos outros. Nos poucos momentos de lazer, esses moradores dançavam em chão batido (LABRAÑA; SEBASTIÁN, 2000) e, desse modo, a dança do tango se desenvolvia e se transformava pelos pés que necessitavam sair mais do chão, tornando os movimentos picados e de fluxo interrompido de modo a se adaptar àquela determinada condição do chão, por exemplo. Há também o "corte" e a "quebrada" caracterizados por movimentos bastante articulados entre o tronco com as pernas. Essas características vão aparecendo como um meio das condições se manifestarem de outras formas que não, apenas, no deflagrar das precariedades. Esses corpos respondem a tudo o que compõem a sua realidade, inclusive a pressões da cultura hegemônica da época.

Parece assim, importante observar, como as práticas culturais se formam e se estabelecem em suas características: com uma delimitação de espaço social e de condições econômicas; nos modos como funcionam; por meio de quem participa e no modo como interagem entre si e entre as outras camadas da sociedade; e como os capitais simbólicos, entre outros capitais que estas práticas produzem.

2.2 AGENTES E *HABITUS* ENTRANDO EM JOGO NO CAMPO DO TANGO

No campo do tango existem posições que pessoas, instituições e outros tipos de organização ocupam, ao que Bourdieu (1999) denomina como agentes, e que assumem determinado papel estabelecido pelo próprio funcionamento do campo, e que respondem a tais posições. No tango, alguns destes agentes podem ser reconhecidos como seus praticantes, os alunos, os espectadores, os professores, os organizadores de eventos, entre outros tipos de agentes que compõem este campo.

A adoção do termo agente por Bourdieu está relacionada ao seu esforço de construção de uma teoria de ação prática, ou seja, de um conhecimento sobre o modo como agentes concretos e inseridos em uma posição determinada desse passo social e portadores de um conjunto específico de disposições incorporadas agem nas situações sociais (CATANI, 2017, p. 27).

Campo, portanto, para Bordieu (1999) é constituído por disposições que corroboram no desenvolvimento de *habitus* de seus agentes sociais. Ou seja, essas disposições que podem ser, inclusive, espaciais como visto no exemplo da dança, que se direciona no sentido anti-horário nos salões de baile, como em sala de aula são dispostas as pessoas por gênero, que a mulher caminhará mais para trás que o homem, a disposição das mesas em uma milonga, e que são vivenciadas pelos agentes, que circulam e ocupam posições no subcampo das milongas, impactam ou por que não dizer, constituem suas corporalidades.⁴⁰ As disposições, ainda, são encontradas compondo os subcampos, também de outros modos como nas letras de músicas de tango, na metodologia de aulas de professoras e professores, nas lógicas heteronormativas, quando o homem conduz a mulher no baile ou na sala de aula, e assim por diante. Nesse sentido, entre vários outros, essas disposições se dão em nível também simbólico, em situações e práticas que não precisam ser ditas ou comentadas, porque elas simplesmente acontecem no momento em que o corpo vivencia as disposições também como regras, que estão lá dispostas, nos subcampos, e que vão sendo reproduzidas e reforçadas, ao longo do tempo.

Para relacionar disposições e o conceito de *habitus*, conforme Setton (2002) os indivíduos em uma sociedade estão submetidos a princípios de socialização que

⁴⁰ O corpo como uma construção social e cultural, e não como um dado natural (MALUF, 2002, p. 87).

são interiorizados dependendo da coerência que estes princípios geram. A própria educação, segundo Setton (2002, p.61) "[...] estaria organizada de maneira que produzisse um efeito profundo e duradouro. Quanto à questão da durabilidade desses efeitos, segundo Bourdieu (1983, p. 65), o *habitus* pode ser entendido como "um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona com uma matriz de percepções, que torna possível a realização de tarefas infinitamente diferenciadas".

Importante observar que para Bourdieu (1983) apesar do *habitus* ser durável, esse é transponível, o que em alguma medida permite vislumbrar a possibilidade de mudança e de transformação das disposições, logo dos *habitus*. Isso é relevante na medida em que analisarei, no Capítulo 3, as iniciativas que promovem alterações fundamentais em entendimentos de como o tango pode ser aprendido e ensinado: "O *habitus* não é destino, como se vê às vezes. Sendo produto da história, é um sistema de disposição aberto, que é incessantemente confrontado por experiências novas e, assim, incessantemente afetado por elas" (BOURDIEU, 2018, p. 78).

Pode parecer que o *habitus* e sua repetição sejam para seus agentes do campo do tango como um processo imutável que se organizou no tempo de sua trajetória, contudo Bourdieu (1999) aponta que o *habitus* também é adaptação, que ele realiza sem cessar um ajustamento que pode não só fazer a manutenção do campo, mas como pode transformá-lo. Do mesmo modo como o *habitus* pode ser transponível, o agente, mais do que ter uma obediência estrita a um conjunto de regras, quando as percebendo, pode reagir ou responder de modo diferente às situações (BOURDIEU, 1999). Ainda, conforme Silva (2011, p. 31), "o campo obedece às suas próprias regras de organização e de hierarquia social, onde os agentes se comportando como jogadores, diferenciam-se do macrocosmo ao qual estão subordinados, apresentando certa autonomia".

Para Setton (2002, p. 64), o conceito de *habitus* a auxilia a compreender a relação entre condicionamentos sociais e a subjetividade dos indivíduos, sendo tratado pela autora "como uma matriz cultural que predispõe os indivíduos a fazerem suas escolhas". A matriz de percepções baseada nas experiências passadas e que torna possível a realização de tarefas, conforme apontado por Bourdieu (1983) parece ser integrada e correlacionada à matriz cultural de onde parte a base do que

fundamenta as experiências dos indivíduos e suas percepções, o que, segundo Setton (2002), é o que permite que os indivíduos façam escolhas.

De modo mais simples, o *habitus* enfoca determinada prática e a classificação dela diz respeito aos nossos modos de agir, sentir, pensar e ser e que são influenciados por determinada estrutura, estabelecendo-se uma relação de mão dupla já que o *habitus* influencia a estrutura, também.

Por exemplo, quando Setton (2002) enfatiza o efeito profundo e duradouro produzido pela educação no que, também diz respeito aos princípios de socialização, reflito sobre os protocolos desenvolvidos para a manutenção de determinados comportamentos nas milongas, nos quais as dinâmicas relacionais são geridas e controladas pelos protocolos de conduta, no mesmo instante que as interações sociais ocorrem, usualmente entre um casal composto, tradicionalmente na dança do tango e nas danças a dois, por um homem e uma mulher/uma dama e um cavalheiro.

Esses protocolos que direcionam a uma conduta ou comportamento são corporalizados ou, então, internalizados conforme Bourdieu (1999). Isso ocorre na própria dança por meio de passos e aspectos técnicos para se dançar o tango e que são replicados tanto no campo das milongas – onde o intuito é mais de entretenimento e de prática de socialização, não tendo em si o foco no processo de aprendizagem – quanto nas salas de aula, onde o foco é o aprendizado do tango.

Basta analisar um exemplo de tendência de comportamento internalizado e que ocorre em ambos os ambientes mencionados como aspecto técnico do tango: o homem caminha mais para frente e a mulher mais para trás. Há, ainda partindo dessa mesma categorização de gênero entre homens e mulheres, a divisão entre movimento do homem e movimento da mulher. Além do comportamento entre os agentes, nas suas interações, quando no tango se estabeleceu que a mulher seguirá a condução do homem.

No subcampo das salas de aula, por exemplo, a posição de professor/professora exige de quem a ocupa determinado *habitus*. Um desses é de que o homem fale mais do que a mulher com as orientações da aula, partindo da posição ocupada pelo homem. Da posição ocupada pelos alunos/alunas, se espera que não questionem nenhuma orientação e apenas as reproduzam. Esses agentes em suas posições respondem, muitas vezes, aos *habitus* já estabelecidos, contudo é também por novos *habitus* que as transformações no campo social podem vir a ocorrer.

Fomos convidados para participar das aulas, e a gente poderia ter ficado dançando, fazendo a aula juntos. Tinha tantas mulheres lá sem dançar, porque não se disponibilizaram a fazer a aula independente do papel que estava sendo estabelecido ali. Elas queriam e escolheram, que elas só queriam ser naquele momento conduzidas, e elas escolheram aquele papel, que naquele lugar estava sendo dito como o papel da mulher. Esse é um lugar que ainda é bem forte nas aulas. Isso é dito: o papel da mulher, o papel do homem (Entrevista Lidiane e Gabriel, 2021, apêndice B).

Há por meio dessas replicações de protocolos e regras de conduta, tanto no subcampo milonga, quanto no ensino-aprendizagem; provocam a manutenção, de modo duradouro, conforme mencionado por Bourdieu (2004) e por Selton (2002).

Ao mesmo tempo, como será visto mais adiante nesta dissertação, determinados condicionamentos sociais passam a ser abalados por outros entendimentos e demandas da sociedade que se bifurcam em inúmeras outras necessidades a serem contempladas e acolhidas, a exemplo da diversidade de gêneros e identidades de gênero, que passam a demandar outras configurações de casal que não apenas aquele tradicional composto por um homem e por uma mulher e, menos ainda, pela ideia de mulher como "a dama" e a de homem como "o cavalheiro". Ocorre que, mesmo com alterações importantes em alguns *habitus* no campo tango, posso afirmar que ainda prepondera o ensino e os espaços das milongas com as disposições mais conservadoras, o que dificulta o acesso e mesmo a sensação de segurança para que a diversidade de opções de identidade de gênero possa se aproximar e se sentir segura para adentrar esses dois subcampos.

Na milonga se estabelece à priori uma determinada maneira de se comportar e de interagir, incluindo, por exemplo que os agentes trajem um determinado calçado ou vestimenta para dançar. Ou ainda, que esse agente homem seja e aja como aquele que tem a função de determinar e conduzir a direção dos deslocamentos espaciais do casal, e para a agente mulher, esta terá a função de espera para ser convidada para dançar e sendo aquela que responde a todos os estímulos vindos do homem durante a dança, na posição em campo que gera ou requer o *habitus* de ser conduzida.

Em uma sala de aula também se apresentam algumas características: é o agente homem quem fala direcionando mais a metodologia e a condução da aula; os agentes alunos são divididos entre homens e mulheres; geralmente são as mulheres mais novas que dançam mais, em relação às mais velhas. O entendimento de campo, a

partir desses exemplos, também pode ser entendido como uma rede ou uma configuração de relações objetivas entre posições⁴¹, espaços de posições sociais, em que os agentes e as instituições sociais estão inseridos e nos quais determinados tipos de bens são produzidos, consumidos e classificados (SILVA, 2011, p. 31).

A força de replicação das ideias que se manifestam por meio dos condicionamentos sociais, que se tornam *habitus* na prática do tango, quer seja nos subcampos das práticas sociais nas milongas e nos de ensino, geraram dinâmicas apreendidas por meio do modo como a própria dança se dá tecnicamente; como será visto no Capítulo 3 em mais detalhes.

Esses aspectos e comportamentos que estruturam o tango, apenas demonstram como o conceito de *habitus* é coerente com uma análise ampla do tango que contempla seu contexto social e sua trajetória e transformações na sociedade, as relações de gênero bem delimitadas pelos condicionamentos sociais vivenciados à época e ainda reforçados na atualidade, o comportamento corporal e de conduta, entre outros fatores conforme reforça Selton (2002, p. 62) "O conceito de *habitus* surge da necessidade empírica de apreender as relações de afinidade entre o comportamento dos agentes e as estruturas e condicionamentos sociais".

Considerando no campo do ensino que o papel que o agente professor e ou professora ocupa, tem uma intencionalidade e uma posição de autoridade, devendo-se considerar que aquilo que for promovido por esse agente subentende uma escuta pelos outros agentes alunos, sendo o agente professor aquele que media as regras presentes no subcampo. No subcampo da milonga, os agentes ocupam posições estratégicas como a do organizador/a da milonga e tornam-se uma referência para os agentes frequentadores. Menciono isso, visando reforçar as posições que se tornam referências, tendo papel de maior responsabilidade no modo como o entendimento de tango se dissemina, e mesmo, para manter o campo tango mais conservador e (ou) para transformá-lo.

⁴¹ Essas posições são definidas objetivamente em sua existência e nas determinações que elas impõem aos seus ocupantes, agentes ou instituições, por sua situação (*situs*) atual e potencial na estrutura da distribuição das diferentes espécies de poder (ou de capital) cuja posse comanda o acesso aos lucros específicos que estão em jogo no campo e, ao mesmo tempo, por suas relações objetivas com as outras posições (dominação, subordinação, homologia etc.). (BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc. **Réponses**: Pour une anthropologie réflexive. Paris: Seuil, 1992. p. 72 apud BONNEWITZ, 2003, p. 60).

Portanto, entre outros sentidos e razões que encontro para articular ao tango o conceito de campo, estão as noções de agente e de *habitus*, que geram interlocução com as possibilidades de manutenção e ou de transformação de regras nas práticas de seus subcampos. Pois há essa questão implícita entre os modos de operar que a sociedade apresenta em determinados períodos e nos modos como os indivíduos desenvolvem, aplicam e corporalizam protocolos e regras, especialmente por meio dos agentes e em seus modos de se posicionarem nos dois subcampos do tango, cabendo lembrar que quando se dançava em um cortiço, esse ambiente proporcionava uma maneira de se dançar distinta daquela vista quando o tango era dançado em um prostíbulo, assim como se diferenciava em um salão da aristocracia, sendo possível entender que cada ambiente desenvolvia relações e *habitus* e, portanto, capitais simbólicos que interferiam ou se tornaram no próprio modo de se dançar.

2.3 *HABITUS* DO CORPO DO TANGO

A percepção social dos corpos que dançam tango e sobre como operam nesse campo e se esses reproduzem determinados comportamentos e práticas, ocorre, muitas vezes, sem que se saiba, perceba ou se compreenda os motivos e com pouca reflexão crítica sobre estes, me levando a alguns questionamentos: como por exemplo: como se trata as relações de gênero, quando se predetermina que a condição para fazer parte do jogo dos agentes em campo seja a do binarismo; que as relações se estabeleçam de maneira a privilegiar mais os homens do que as mulheres; que a heteronormatividade seja a norma de modo a que apenas determinados tipos de corpos sejam mais usualmente, aceitos nos subcampos? Esses são, salvo algumas exceções, práticas ainda muito presentes e naturalizadas, normatizadas no campo social do tango.

Para Bourdieu (2001), o *habitus* é em parte responsável pela naturalização das normas, pois o *habitus* se manifesta no corpo de seus agentes como respostas às disposições desse campo, as quais se estabelecem de maneira duradoura, colaborando na formação do campo social. No caso do tango ser reafirmado pelas práticas, tanto no subcampo do ensino quanto no da milonga.

Desse modo, essa outra noção, que aproximou as perspectivas desenvolvidas por Bourdieu (1999) a esta pesquisa, é a compreensão da centralidade do corpo, no

conceito de *habitus* pela relevância que o sociólogo atribui ao corpo social em suas pesquisas e ao qual ele integra a ideia de "esquema corporal". Em sua abordagem sociológica, o autor utiliza o "esquema corporal" para interpretar as posturas corporais e, mesmo, os usos do corpo na vida cotidiana.

O esquema corporal é fundamental para o entendimento das observações que o autor faz sobre a incorporação do *habitus* e sobre o esquema corporal como depositário de toda uma visão do mundo social em que se refletem os distintos usos do corpo nos diferentes grupos sociais (MEDEIROS, 2011, p. 283).

O *habitus* se apresenta, então, como essencialmente motor e perceptivo. O "esquema corporal", quer ele funcione como percepção ou motricidade, só pode se constituir apropriando-se dos principais instrumentos culturais. Não é simplesmente um resumo de nossa experiência corporal, mas deve ser entendido como hábito geral, como aquisição do mundo ao nível da percepção e dos atos, sendo então uma maneira de expressar que o corpo está no mundo.

Considerando que, no caso do tango, sua expressão iniciou-se pelos corpos marginalizados socialmente, por suas origens, classe social, pela quantidade dos diferentes capitais, culturais econômicos, ou seja, sua distinção e expressão se apresentava principalmente na maneira que seu corpo dançava tango e que o tango se apresentava e representava com esse corpo marginalizado.

E me pautando nessa análise de Bourdieu (2006) sobre um camponês, eu arriscaria dizer, que esse hábito geral do corpo, que expressa que o corpo está no mundo de uma determinada maneira, que não de outra, por posturas motoras específicas, pelo modo de se sentar, de se levantar, pelo modo de ser e de se sentir:

[...] passa a perceber seu corpo como corpo cunhado pela impressão social, como corpo *empaysanit*, rude, carregando o traço das atitudes e atividades associadas à vida camponesa. Em consequência, fica embaraçado em relação a seu corpo e em seu corpo. É por apreender seu corpo como corpo rude que toma consciência de ser camponês rústico. Não é exagero presumir que a tomada de consciência de seu corpo é, para o camponês, a ocasião privilegiada da tomada de consciência da condição camponesa (BOURDIEU, 2006, p. 87).

Em síntese, o corpo social é o corpo do indivíduo portador do *habitus*, como um sistema de disposições duradouras, que geram e estruturam práticas reguladas

que são incorporadas e inconscientes, por isso, regularmente reproduzidas (MEDEIROS, 2011).

Conforme este capítulo discorre, o tango dança é desenvolvido artisticamente e tecnicamente em relação ao campo social, pelos seus agentes que assumiram seus papéis no jogo estabelecidos por determinadas disposições, que se fundamentaram como *habitus*. Estes agentes sociais do tango, tanto nas milongas quanto nas salas de aula traziam nos corpos os esquemas corporais que esculpiram a dança do tango e que, ao mesmo tempo, foram moldados pela própria dança que emergia daqueles comportamentos. Há um tipo de fluxo entre esses ambientes e subcampos, que os relaciona e, possivelmente, são os corpos ou por meio deles, que as disposições e os *habitus* estruturam o campo e os subcampos do tango.

Contudo, os subcampos do ensino aprendido e o das milongas/bailes por meio de suas práticas também contaminam e influenciam um ao outro, ao longo do tempo, promovendo a manutenção e (ou) a transformação de determinados comportamentos sociais, conforme o tempo passa e esses ambientes, apesar da força do *habitus* e dos comportamentos dados, também são pressionados a se atualizar:

A divisão em classes operada pela ciência conduz a raiz comum das práticas classificáveis produzidas pelos agentes e dos julgamentos classificatórios emitidos por ele sobre as práticas dos outros ou suas próprias práticas: o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gostos), é que se constitui o mundo social representado, ou seja o espaço dos estilos de vida (BOURDIEU, 2017, p. 162).

Por enquanto, contudo, no Capítulo 3 vamos dar continuidade a uma análise com mais enfoque em como os subcampos de ensino e de prática social podem manter ou podem transformar determinados *habitus*. "O *habitus* é o elo não apenas entre o passado, o presente e o futuro, mas também entre o social e o individual, o objetivo e o subjetivo, a estrutura e a ação" (BOURDIEU, 2018, p. 78).

Ainda, a possibilidade de observar os subcampos de tango como o da milonga e o das salas de aula que seria o subcampo do ensino, a partir dos conceitos de Bourdieu (2017) foram motivadores para aproximar o tango dessa perspectiva. Essa visão que aproxima o tango do conceito de campo, além de possibilitar uma reflexão

sobre uma prática cultural que se mantém e ocorre na atualidade, fortalece o estudo acerca de seus subcampos que integram aspectos como as técnicas e modos de se dançar, como a música e as regras se estruturando no transcorrer da história, sendo as influências e contextos fundamentais para a compreensão da relação entre estes subcampos.

3 POR ONDE O TANGO CAMINHA

A discussão central deste capítulo visa articular o conceito de Bourdieu (1999, 2013) de campo social com os dois subcampos do tango, que aqui apresento como sendo as milongas e as salas de aula nos quais a prática social e o ensino do tango ocorrem.

Na organização social da grande Buenos Aires do início do século XX se viu a formação de meios e lugares de convívio que buscavam de algum modo, uma identidade que representasse e integrasse a diversidade que se apresentava, principalmente pela forte imigração como processo de reformulação da população argentina.

Os estudos sobre a formação dos bairros de Buenos Aires, na primeira metade do século, registram que as estruturas microsociais da urbanidade – o clube, o café, a associação de vizinhos, a biblioteca, o comitê político – organizavam a identidade dos imigrantes e dos *criollos*, interligando a vida imediata como as transformações globais que se buscavam na sociedade e no Estado (CANCLINI, 2019, p. 286).

Esses espaços já absorviam o tango como divertimento e prática social com aulas e milongas oferecidas à sua comunidade, que as constituíam normalmente os moradores do mesmo bairro se apresentando com determinados costumes de socialização que formavam e produziam modelos de comportamentos.

Na primeira parte, deste Capítulo 3, observo o caminho inicial de sistematização do ensino do tango e como isso se relacionou a uma possível apropriação cultural⁴² do tango pela classe dominante Argentina e a algumas transformações ocorridas, ao longo do tempo, baseadas em um "estilo de vida" pautado nos bons costumes de uma elite prioritariamente branca, heterossexual, eurocêntrica e patriarcal, bastante distinta da população e dos lugares onde o tango emergiu.

⁴² "A apropriação cultural é um mecanismo de opressão por meio do qual um grupo dominante se apodera de uma cultura inferiorizada, esvaziando de significados suas produções, costumes, tradições e demais elementos. É uma estratégia de dominação que visa apagar a potência de grupos histórica e sistematicamente inferiorizados, esvaziando de significados todas as suas produções, como forma de promover seu genocídio simbólico. Apropriação cultural e racismo são temas imbricados". Apropriação cultural é uma ação praticada por grupos dominantes e seus indivíduos. Consiste em se apoderar de elementos de outra cultura minoritária ou inferiorizada e utilizá-los sem as devidas referências e permissão, eliminado ou modificando seus significados e desconsiderando a opressão sistemática muitas vezes imposta por esses mesmos grupos dominantes (WILLIAM, 2020, p. 64).

As lutas, cujo pretexto consiste em tudo o que, no mundo social, se refere à crença, ao crédito e ao descrédito, à percepção e à apreciação, ao conhecimento e ao reconhecimento — nome, reputação, prestígio, honra, glória e autoridade —, em tudo que torna o poder simbólico em poder reconhecido, dizem respeito forçosamente aos detentores "distintos" e aos pretendentes "pretensiosos". Reconhecimento da distinção que se afirma no esforço para se apropriar dela, nem que fosse sob a aparência ilusória do blefe ou do símile, e para se distanciar em relação aos que estão desprovidos dela, a pretensão inspira a aquisição, por si banalizante, das propriedades até então mais distintivas, além de contribuir, por conseguinte, para apoiar continuamente a tensão do mercado dos bens simbólicos, obrigando os detentores das propriedades distintivas, ameaçadas de divulgação e vulgarização, a procurar indefinidamente a afirmação de sua raridade nas novas propriedades (BOURDIEU, 1999, p. 235).

Quando ocorre o interesse da elite pelo tango – que até então era por ela vulgarizado e tido como distinto de suas práticas, como parte da justificativa do processo de apropriação –, é preciso transformá-lo em um bem consumível compatível com sua reputação e distinção dos que o criaram.

A segunda parte trata da milonga e de importantes transformações que incluem tanto a manutenção de determinados comportamentos, bem como a ruptura de alguns, neste subcampo. Apesar dos subcampos⁴³ da milonga e das salas de aula serem distintos em sua estrutura e funcionamento, ambos possuem características que se relacionam ao conceito de campo e é isso que se quer, também apresentar.

Parte-se aqui do pressuposto que o tango, pelos modos como é praticado e por incluir regras bem específicas, direciona o comportamento dos casais nas milongas e nas salas de aula, produzindo disposições e *habitus* de convívio entre os pares que são reforçados conforme as pessoas e agentes do tango circulam entre um e outro subcampo.

3.1 O CAMINHO DA SALA DE AULA

O subcampo das salas de aula do tango se transforma e é processo e resultado de seus agentes – tais como professoras(es), alunas(os), diretoras(es) ou

⁴³ Portanto, diferentemente de um campo de força que normalmente existe como uma entidade única, Bourdieu propôs um mundo social (o campo do poder) composto por múltiplos campos: campos grandes podiam ser divididos em subcampos (p.ex., o campo da arte nos da literatura, pintura, fotografia etc.) Cada subcampo, apesar de seguir a lógica geral de seu campo, também tinha suas próprias logicas regras e regularidades internas, e mover-se do campo mais amplo para um subcampo poderia muito bem exigir um "genuíno salto qualitativo" tanto para os agentes quanto para aqueles que buscavam investigá-lo e compreendê-lo (BOURDIEU, 2018, p. 102).

proprietárias(os) de academias – e do que compõe suas subjetividades. A ideia de se ensinar e (ou) de se organizar essa dança para o ensino emerge como consequência de seus lugares de prática social como os bailes e (ou) as milongas que reproduzem as lógicas heteronormativas e patriarcais, que são parte da vida social de seus agentes em diferentes espaços da sociedade. O ensino do tango passa por um processo histórico e contínuo de apropriação cultural por parte da elite Argentina e europeia, desde o início do século XX, sendo que considero a sistematização do seu ensino, uma ferramenta de apropriação. E, mesmo não pretendendo aprofundar nessa dissertação este tema, no que diz respeito a relação entre apropriação cultural e sistematização da dança do tango – o que envolveria discutir estes processos também em outras danças –, considero que a pressão e a coerção por vias políticas, sociais e econômicas sobre fazeres culturais das periferias, ocorre por meio de uma desqualificação das origens e das pessoas que dançavam o tango, gerando impeditivos, a exemplo "para se dançar no salão de baile é preciso fazer aula de tango", como será visto mais adiante neste capítulo. Por enquanto, conforme Salessi (1995, p. 152):

Esses mesmos intelectuais apontaram o tango como expressão de uma das patologias sociais geradas pela hibridização cultural. A partir desse diagnóstico "médico-científico", foi realizada uma política de criminalização das diversas atividades sociais, por meio de decretos policiais, visando a manter a tranquilidade pública.⁴⁴

E entendo que estes aspectos de criminalização e de desqualificação se articularam ao processo de sistematização desta dança o que facilitou o processo de controle sobre ela produzindo exclusão, especialmente conforme William (2020), para o qual a classe minoritária acaba tendo o acesso dificultado ou mesmo, não tendo o acesso a determinado bem cultural, após este bem ser apropriado pela classe dominante.

Assim, no processo de apropriação cultural entendo que se reforça a separação de classes, aquelas denominadas como dominante e dominada, conforme Bordieu

⁴⁴ Tradução livre de: *"Esos mismos letrados señalaban el tango como una expresión de una de las patologías sociales generadas por la hibridación cultural. A partir de ese diagnóstico "científico-médico" se llevó adelante una política de criminalización de diferentes actividades sociales mediante edictos policiales destinados a mantener la tranquilidad pública."*

(2019) e que, segundo o autor, estabelecem entre si uma espécie de acordo pelas forças do campo e pelo *habitus* e, portanto, pela própria estrutura de campo, especialmente na relação da dominação masculina sobre a mulher:

Também sempre vi na dominação masculina, no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência dessa submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica violência, suave, insensível, invisível as suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento ou em última instância, do sentimento (BORDIEU, 2019, p. 12).

De outro modo, William (2020) considera que o opressor faz uso daquilo que, de certo modo, toma do oprimido, o que relaciono com as classes dominante e dominada, respectivamente, nesta questão sobre o tango.

A partir destas forças, no subcampo do ensino em suas salas de aula, destarte, posso identificar algumas modificações e ajustes na reelaboração da forma e da maneira de se dançar tango, que definem como os corpos deveriam se posicionar e se mover, segundo a abordagem que Liska (2018, p. 45) apresenta: "O estilo importado da Europa foi executado, mas não julgo que seja coreografia. A versão do tribunal nacional estabelece divergências na disposição dos torsos e na amplitude dos movimentos dos braços e das pernas".⁴⁵

Considerando que a classe dominante argentina repudiou o tango em virtude de sua proximidade com a periferia de Buenos Aires e por sua influência afrodescendente – tendo inclusive sido classificado como um tipo de patologia social –, entendo que estas alterações e ajustes se pautaram nestes aspectos mencionados sobre apropriação cultural, que foram utilizados para justificar as modificações que ocorreram na dança, por meio também do ensino. No que diz respeito à citação de Liska (2018), os aspectos mencionados sobre a amplitude dos movimentos dos membros e sobre o posicionamento do torso poderão ser melhor visualizados na Figura 3, de um manual de dança, que já trazia a relação com a Europa e sua apropriação, em que vemos os corpos mais eretos, verticalizados e com mais distância entre os corpos. Vemos a diferença nas Figuras 5 e 7, corpos abraçados

⁴⁵ Tradução livre de: "*Se realizó el estilo importado de Europa, pero no juicio creo coreografía. La versión de salón de corte nacional establece divergencias en la disposición de los torsos y la amplitud de los movimientos de los brazos y las piernas.*"

bem próximos e sem a verticalização, indicando um relaxamento dos corpos e que remontam à popularidade dessa dança.

Nesse sentido, o senso comum de que o tango, hoje, parece ser uma dança relacionada à elegância, sensualidade, romance e paixão sendo reconhecida, especialmente como uma dança "chique", revela a eficiência desse processo de sistematização, tanto na maneira de se dançar, quanto no distanciamento que se gerou de suas origens populares e periféricas. O autor Horacio Ferrer (1980, p. 11) aponta um movimento de apropriação que, segundo suas próprias palavras: "Eles roubam!? Eles assaltam, eu diria, as maneiras de cantar, dançar, fazer música – interpretá-la – que se tem a mão. São canções, danças e peças instrumentais que estão por aí".⁴⁶ Andando de mãos dadas com essa questão posta por Ferrer de "assalto", na citação a seguir, fica explícito alguns ajustes importantes que encontram na disciplina corporal um mecanismo de controle da dança e das relações que a dança do tango provocava:

A proibição do tango vigorou até aproximadamente 1910, justamente quando o sucesso ocorreu em Paris. O abastado setor social de Buenos Aires, intimamente identificado com as tendências européias, modificou muito o olhar crítico que possuía como resultado dessa consagração. A rota mais conhecida pela qual o tango chega à Europa é a dos jovens da burguesia de Buenos Aires que desafiavam os bons costumes de sua classe. Marta Savigliano diz que em Paris o tango foi colonizado, incorporado a um exótico mercado de dança redesenhado a partir de critérios e padronização e disciplina corporal⁴⁷ (LISKA, 2018, p. 43).

Importante relacionar esses mecanismos com o que Bourdieu (1999, 2013, 2017) denomina de ensino institucionalizado, aquele que está a serviço da manutenção dos discursos e das narrativas dos dominantes. O tango, como anteriormente visto nesta dissertação, com seus movimentos corporais livres e ritmados, com os corpos

⁴⁶ Tradução livre de: "*¿Qué roban? Asaltan diría, las maneras de cantar, bailar de hacer la música – de jecutarla interpretativamente – que tiene a mano. Son canciones y danzas y piezas instrumentales que andan por ahí*".

⁴⁷ Tradução livre de: "*La prohibición del tango duró aproximadamente hasta 1910, justo cuando se produjo el éxito en París. El acomodado sector social de Buenos Aires, íntimamente identificado con las tendencias europeas, cambió enormemente el ojo crítico que tenía como resultado de esta consagración. La ruta más conocida por la que el tango llega a Europa es la de los jóvenes de la burguesía porteña que desafiaron las buenas costumbres de su clase. Marta Savigliano dice que el tango fue colonizado en París, incorporado a un mercado de danza exótica rediseñado en base a criterios y estandarización y disciplina corporal*".

abraçados, com os cortes e as quebradas, com os quadris próximos e tendo o chão de terra sob os pés, apenas adentrou os salões da elite argentina e francesa por meio de um método de ensino sistematizado para que alguns "excessos" fossem comedidos, se ajustando, na medida certa, posturas e disposições que até hoje se fazem presentes em ambos os subcampos do tango. Do mesmo modo, como outras danças populares, o tango não escapou deste processo:

As sistematizações de danças populares surgiram na Europa no século XIX. Os manuais foram amplamente lidos e ajudarão a moldar os comportamentos habituais dos corpos em torno de temas como decoro, gosto e educação. Eles estabeleceram um olhar obsessivo sobre a postura, os movimentos de cada parte do corpo, o uso do tempo e do espaço e a fixação de coreografias de esquemas invariáveis. Esses guias tinham o propósito de promover através das danças hábitos de civilidade e bons costumes, o código do amor heterossexual⁴⁸ (LISKA, 2018, p. 46).

Como se vê, o foco na postura corporal exigida em treinamento técnico e de repetição constante, se fundamentaram como uma das maneiras mais eficientes e impactantes para o subcampo das salas de aula do tango, por meio da criação de um manual de dança intitulado *El tango argentino de salón: método de baile teórico y práctico*⁴⁹, de 1916, escrito por Nicanor M. Lima. Esse manual foi e ainda tem influência em muitos dos processos de ensino aprendizagem atual.

Não obstante, como se observa em Liska (2018), este manual era baseado em postulados higienistas, excludentes e estruturados pelo patriarcado normatizando à heteronormatividade que prevaleceu a qualquer outra lógica e disposição, além de estabelecer uma distinção entre quem poderia e como se poderia dançar tango, mantendo a dominação masculina naqueles agentes que assumem essa posição em campo:

⁴⁸ Tradução livre de: "Las sistematizaciones de las danzas populares aparecieron en Europa en el siglo XIX. Los manuales fueron ampliamente leídos y ayudarán a formar las conductas habituales de los cuerpos alrededor de temas tales como el decoro, el gusto y la educación. Establecieron 1 mirada obsesiva sobre la postura, los movimientos de cada parte del cuerpo, el uso del tiempo y el espacio y la fijación de coreografías de esquemas invariables. Estas guías tenían el propósito de promover a través de las danzas hábitos de civilidad y buenas costumbres, el código de amor heterosexual."

⁴⁹ Tradução livre: "O tango argentino de salón: método de dança teórico e práctico."

Patriarcado, em sua definição mais ampla, significa a manifestação e institucionalização da dominância masculina sobre as mulheres e crianças na família e a extensão da dominância masculina sobre mulheres na sociedade em geral. A definição sugere que homens têm o poder em todas as instituições importantes da sociedade e que as mulheres sejam totalmente impotentes ou privadas de direitos, influências e recursos. Uma das mais árduas tarefas da História das Mulheres é traçar com precisão as várias formas e maneiras como o patriarcado aparece historicamente, as variações e mudanças em sua estrutura e função, e as adaptações que ele faz diante da pressão e das demandas das mulheres. Se o patriarcado descreve o sistema institucionalizado de dominância masculina, o paternalismo descreve um modo específico um conjunto de relações patriarcais (LERNER, 2019, p. 290).

Nos subcampos do tango, as relações se estabelecem, a partir desse contexto, contudo aconteciam em paralelo movimentos e práticas desviantes nas quais pessoas do mesmo gênero dançavam juntas e para Butler (2019) "desviante" da heteronormatividade hegemônica entendida como a regra. Desvios do que aparenta ser uma única verdade estiveram e ocorrem como forma de transpor os limites e podem sempre ser encontrados ao longo da história, ao mesmo tempo em que em conflito com a força desta disposição da heteronormatividade.

FIGURA 2 - "BAILANDO EN EL RIO". BUENOS AIRES 1912



FONTE: Archivo General de la Nación

O tango, como prática e exercício relacional entre duas pessoas, chama a atenção na Figura 2, realizado de modo informal e como fruto daquela classe com menor poder aquisitivo e de consumo. Uma classe que não parecia se incomodar com

uma composição de par também entre pessoas do mesmo gênero; esta possibilidade foi excluída dos manuais de dança que continuaram a ser produzidos e tratando esta possibilidade como um problema, na atualidade.

É preciso dizer que essa concepção higienista do tango não é apenas uma coisa do passado: muito do que o manual descreve faz parte do senso comum nas experiências dos últimos anos. A princípio, ter que assistir às aulas para ter acesso à pista de dança é sem dúvida o grande legado da sistematização coreográfica. Parte dos modos de interação social e dos ideais estéticos que o manual propõe ainda podem ser encontrados nas milongas e nas verbalizações dos cultistas como a essência do tango⁵⁰ (LISKA, 2018, p. 54).

Para que não se perca na memória, a classe dominante argentina considerava o tango como uma dança repugnante, de marginais:

Porque não há dúvidas: o tango podia ser isto e ou aquilo coreograficamente, mas socialmente era uma dança ridicularizada e infame, e – algo mais que vulgar e plebeu – uma dança negra. Dança libertina, e era verdade; dança de prostituta, e era verdade; dança dos lupanares, e era verdade; dança do escândalo – trompis, garrafas, tiros, bêbados –, e era verdade⁵¹ (VEGA, 2016 p. 152).

Na Figura 3, a seguir, vê-se como disposições e *habitus*, por meio de novas regras, foram modificados rigorosamente e em detalhes, na posição do abraço de um casal.

⁵⁰ Tradução livre de: "*Cabe decir que esta concepción higienista del tango no es solo algo del pasado: mucho de lo que el manual describe forma parte del sentido común en las experiencias de los últimos años. En principio, tener que asistir a clases para poder acceder a la pista de baile es sin duda el gran legado de la sistematización coreográfica. Parte de los modos de interacción social y los ideales estéticos que propone el manual pueden encontrarse aún en las milongas e en las verbalizaciones de cultores como la esencia del tango.*"

⁵¹ Tradução livre de: "*Porque no hay que confundir: el tango podía ser esto y lo otro "coreográficamente", pero "socialmente" era un baile escamecido, infame, y – algo más que vulgar y plebeyo – un baile de negros. Danza de libertinos, y era cierto; baile de prostitutas, y era cierto; baile de lupanares, y era cierto; baile de escándalo – trompis, botellazos, tiros, borrachos –, y era cierto.*"

FIGURA 3 - A POSTURA DO CASAL



FONTE: Lima (1916)

Na Figura 3, a descrição das indicações é detalhada, as instruções são precisas:

Parado o casal, um de frente para o outro, o cavalheiro repousará a mão direita sobre o quadril na parte de traz do lado esquerdo da cintura da dama como representa a figura número 1". Nota-se, que além de determinar o gênero com a simbologia de ser um cavaleiro se desenha exatamente como deve sua postura corporal. E segue, se referindo a mulher: "Esta, por sua vez, apoiará sua mão esquerda no ombro direito daquele, sem descarregar o cotovelo no braço do mesmo, e ambos com o outro os dois braços estão em quase toda a extensão que pegam das mãos, passa a palma da primeira sobre os dedos das mãos, colocando a palma da esquerda da primeira sobre os dedos da direita da segunda. Ambas as mãos estarão sempre ao nível do ombro do cavaleiro⁵² (A postura do casal – LIMA, 1916, p. 9).

Esta imagem e sua descrição podem ser observadas, ainda hoje, em grande parte das práticas nos subcampos do tango como uma disposição que se estabeleceu

⁵² Tradução livre de: "Esta, a su vez, apoyará su mano izquierda sobre el hombro derecho de aquel, sin descargar el codo sobre el brazo del mismo, y ambos con otro los dos brazos es en casi todasu extensión se toman de las manos, pasa la de palma de la de primero Sobre los dedos de las manos, Posando la palma de la izquierda del primero sobre los dedos de la derecha de la segunda. Ambas las manos estarán siempre a la altura del hombro del caballero."

de maneira hegemônica. Esta figura representa uma disposição corpo-espacial para gerar um *habitus*, que distingue o tango dançado pela população periférica, em Buenos Aires, da elite que se apropriou de partes da dança, a classificando como uma dança "chique".

A divisão em classe operada pela ciência conduz à raiz comum das práticas classificáveis produzidas pelos agentes e dos julgamentos classificatórios emitidos por eles sobre as práticas dos outros ou suas próprias práticas: o *habitus* é, com efeito, princípio gerador de práticas objetivando mente classificáveis e, ao mesmo tempo, sistema de classificação (*principium divisionis*) de tais práticas. Na relação entre as duas capacidades que definem o *habitus*, ou seja, capacidade de produzir práticas e obras classificáveis, além da capacidade de diferenciar e de apreciar essas práticas e esses produtos (gosto), é que se constituiu o mundo social representado, ou seja, o espaço dos *estilos de vida* (BOURDEIU, 2017, p. 162).

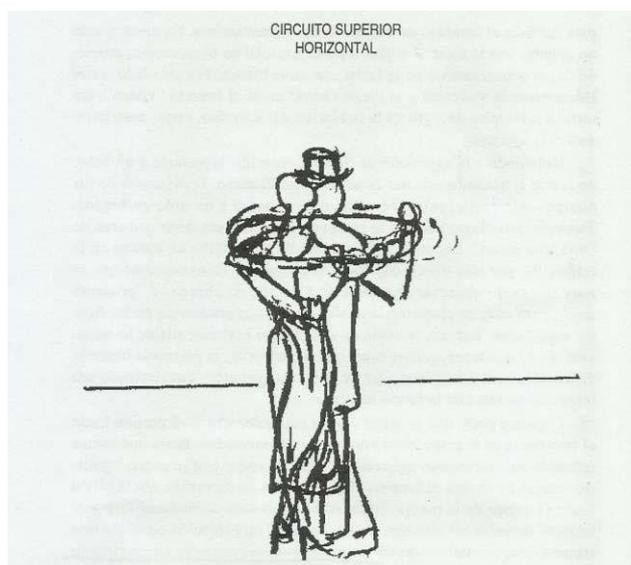
Conforme se lê, as disposições levam a práticas classificáveis pelos agentes, formando o "gosto" que pode ser representado por estilos de vida e de convívio entre as pessoas.

Um aspecto a se considerar, quando visualizo uma sala de aula de tango, é que há pouca diversidade entre seus alunos e alunas nas características da cor da pele; de gênero; de classe social; de tamanhos dos corpos e corpos; de deficiências físicas. Isso parece contribuir para a manutenção de determinados comportamentos e de estilos de vida já que o subcampo das salas de aula e do ensino em si, exerce historicamente um papel importante em nossa organização social. No subcampo salas de aula do tango, hegemonicamente encontram-se homens brancos, heterossexuais; estes homens acabam em posição de vantagem em relação às mulheres, que mesmo presentes, tendem a serem ocultadas e (ou) menos valorizadas, como consequência de uma sociedade patriarcal, conforme explicitado anteriormente sobre características do campo social macro influenciando o campo do tango.

A relação com a sociedade foi ao longo do tempo promovendo desdobramentos e questões sobre o subcampo da sala de aula, sendo alguns aspectos trazidos por meio do extenso trabalho dos "Dinzel", conhecidos como Gloria e Rodolfo Dinzel, para também sistematizar o ensino e a prática do tango. Ambos os autores apresentaram um comprometimento com a origem popular do tango e com a noção de ser uma dança compartilhada e improvisada, com participação mútua entre quem se dança, além de terem criticado a passividade da mulher em relação à condução:

A passividade feminina nas origens do tango não teria sido possível, porque a raiz da improvisação era pura, o jogo de uma só não teria funcionado. Consequentemente, podemos supor que a passividade da mulher veio depois, com a ortodoxia, muito depois da palavra primitiva de dois no colóquio da dança do tango⁵³ (DINZEL, 2008, p. 50).

FIGURA 4 - CIRCUITO SUPERIOR HORIZONTAL



FONTE: Dinzel (2008)

Digamos, então, que a mulher com a mão direita fará pressão no homem, que ele responderá com a mesma intensidade, até que juntos se oponham, encontrem uma relação zero [...]. Desta forma, estabelecemos um conjunto de tensões armadas em um circuito horizontal até o chão, que serão as seguintes: A começar pela mão direita da mulher, que é apoiada pela mão esquerda do homem que a segura. Continuando pelo mesmo braço do homem até a cintura escapular, daí passando para a mão esquerda da mulher que a sustenta. Seguindo seu próprio braço até sua cintura escapular, que ele transmite através de seu braço direito para sua mão, reiniciando o circuito⁵⁴ (DINZEL, 2008, p. 57).

⁵³ Tradução livre de: "La pasividad femenina en los orígenes del tango no hubiera posible, pues la raíz de que la improvisación era pura, el juego de uno solo no hubiese resultado. Por consiguiente, podemos suponer que la pasividad de la mujer llegó después, con la ortodoxia, bastante tiempo después del prístino decir de dos en el coloquio de la danza del tango."

⁵⁴ Tradução livre de: "Digamos pues, que la mujer con su mano derecha hará presión hacia el hombre, que él responderá con la misma intensidad, hasta que juntos oponiéndose, encuentran una relación cero [...]. De esta manera, hemos establecido un juego de tensiones armadas en un circuito horizontal al piso, que será el siguiente: Comenzando por la mano derecha de la mujer, que apoya en la mano izquierda del hombre que la está tomando. Continuando por el mismo brazo del hombre a su cintura escapular, pasando luego por allí a la mano izquierda de la mujer que apoya en la misma. Siguiendo por su propio brazo a su propia cintura escapular, que trasmite por su brazo derecho a su mano, iniciándose nuevamente el circuito."

A descrição da posição do abraço é similar àquela do manual, contudo apresenta alguns detalhes em relação à importância da improvisação como motriz à dança, aos sinais que a mulher também acionava e à proximidade dos corpos. Além da imagem apresentar uma proximidade grande entre os dois corpos, não enfatizando os papéis de dama e cavalheiro. O que chama a atenção são as duas pessoas abraçadas e integradas por um fluxo de movimento mais circular e equilibrado de forças.

FIGURA 5 - CASAL EM UMA MILONGA DO PROJETO TANGO CWB 2016 – CURITIBA BRASIL



FONTE: Acervo particular autor

As figuras anteriores se relacionam à ideia de maior proximidade entre os corpos, de organicidade dos movimentos, em que se visualiza um movimento menos retilíneo, com joelhos mais soltos e flexionados.

Os tipos de abordagem para o ensino, nestes dois exemplos (do manual e da concepção dos Dinzel) pressupõem aspectos distintos entre si e geram diferentes noções sobre aprendizagem para um aluno. Ressalto, portanto, a importância de se considerar que quem inicia estudo em tango, muitas vezes não possui, nesse início, condições de perceber as diferenças entre abordagens e metodologias, aceitando, usualmente o que lhes for oferecido como entendimento do o que professor (a) diz, sem reflexão e (ou) embate.

As salas de aula são, nesse sentido, espaços simbólicos entendendo que os agentes têm função importante para mantê-los, transformá-los e mesmo para reforçarem determinados valores, conforme Bourdieu (2011), representa um espaço simbólico, no qual as ações dos agentes determinam, validam, legitimam, representações, estabelecendo assim, uma classificação dos signos, pertencentes ou não a um código de valores e um conjunto de comportamentos, exercendo influência, portanto, nas práticas sociais tanto na sala de aula como na milonga.

Apenas reforço que este espaço simbólico reflete e é resultado do que acontece no funcionamento do campo, no qual determinado poder e privilégio permanece para o mesmo grupo de agentes, que detêm determinados capitais; nesse caso específico os agentes homens, brancos, heterossexuais⁵⁵ e cisgêneros⁵⁶ e (ou) aqueles(as), na posição de professores(as).

Em sua obra "Problemas de Gênero", Butler (2019) reflete que os conceitos de sexo e de gênero surgem de algo que ela denomina como heterossexualidade compulsória. Dessa forma, a matriz heterossexual é fundamentada no princípio de separação entre homens e mulheres; é com base nessa separação que seus termos serão definidos. Com isso também, toda a organização em si, a exemplo das ações desses subcampos e em como são entendidas e reproduzidas por seus agentes, interfere nas possibilidades de manutenção ou mudança:

Os agentes reúnem-se em grupos, formam alianças, elegem adversários para levar adiante as contendas, cuja vitória significa conquistar a hegemonia do campo, posicionar-se e manter-se como grupo dominante, o qual, inevitavelmente, sofrerá a concorrência constante dos grupos subordinados. Entronizar-se como grupo ou agente hegemônico significa adquirir e exercer o poder de nomeação, de classificação, atribuindo e distribuindo títulos, rótulos oficiais, batizando, consagrando certos intelectuais e obras em detrimento de outros (CATANI, 2017, p. 72).

Os processos de ensino nas salas de aula do tango em grande parte, posso dizer com base em minha experiência e circulação em subcampos no Brasil, Argentina e mesmo em outros países, como mencionei anteriormente, estão estruturalmente

⁵⁵ Indivíduo atraído amorosa, física e afetivamente por pessoas do sexo/gênero oposto (REIS, 2018).

⁵⁶ Um termo utilizado por alguns para descrever pessoas que não são transgênero (mulheres trans, travestis e homens trans). "Cis-" é um prefixo em latim que significa "no mesmo lado que" e, portanto, é oposto de "trans-" (GLAAD, 2016). Refere-se ao indivíduo que se identifica, em todos os aspectos, com o gênero atribuído ao nascer (REIS, 2018).

baseados em lógicas de dominação masculinas, presentes em um contexto social patriarcal com predominância de normas binárias⁵⁷ de gênero e heteronormativas. A exemplo do já exposto nesta dissertação, em relação à reprodução nas salas de aula da condução guiada por homens que se reproduz, produz e reforça simbolicamente em nossa sociedade, disposições e *habitus* desta ordem.

O tango em sua concepção moderna continha regulamentos de gênero que se tornaram mais evidentes por meio das canções. Foi uma época em que a heterossexualidade se tornou uma norma obrigatória, envolvendo várias questões ao mesmo tempo. Diante da proliferação de regulações inspiradas na regulação de regulações inspiradas na regulação das sexualidades, a sistematização teve como premissa distinguir claramente o masculino do feminino⁵⁸ (LISKA, 2018 p. 54).

Pode-se entender que a heteronormatividade organiza ambos os subcampos do tango e é reforçada pelos modos de operar de seus agentes, nos modos de se colocar e movimentar na dança, na disposição do casal no espaço e no abraço e nas conduções dos movimentos. Nos modos de interação dos agentes dos subcampos do tango se encontram os desafios para transpor as predominâncias mencionadas, sendo importante considerar a influência que o subcampo do ensino tem quando impede ou permite a reflexão e o questionamento do que está preestabelecido:

A cultura da escola faz com que respostas estáveis sejam esperadas e que o ensino de fatos seja mais importante do que a compreensão de questões íntimas. Além disso, nessa cultura, modos autoritários de interação social impedem a possibilidade de novas questões e não estimulam o desenvolvimento de uma curiosidade que possa levar professores e estudantes a direções que poderiam se mostrar surpreendentes. Tudo isso faz com que as questões da sexualidade sejam relegadas ao espaço das respostas certas ou erradas (BRITZMAN, 2016, p. 85- 86).

Britzman (2016), nesta citação, menciona como "questões íntimas", aquelas que ficam de lado e que se trazidas para o âmbito das conversações, poderiam

⁵⁷ Ideia de que só existe macho/fêmea, masculino/feminino, homem/mulher, sendo considerada limitante para as pessoas não-binárias.

⁵⁸ Tradução livre de: "*El tango en su Concepción moderna contenía regulaciones de género que se hicieron más evidentes a través de las canciones. Era un momento en el que la heterosexualidad se convertía en una norma obligatoria, que involucraba varias cuestiones al mismo tiempo. Ante la proliferación de normativas inspiradas en la regulación de normativas inspiradas en la regulación de las sexualidades, la sistematización tomó la premisa de distinguir claramente lo masculino de lo femenino.*"

surpreender e gerar outros direcionamentos. Sendo a sexualidade, segundo ele, um dos temas relegados pela cultura da escola e por assim, dizer, do ensino e que ainda gera, conforme será visto em Bourdieu, a permanência de privilégios sociais por meio da educação:

A educação perde o papel que lhe fora atribuído de instância transformadora e democratizadora das sociedades e passa a ser vista como uma das principais instituições por meio da qual se mantêm e se legitimam os privilégios sociais. Isso devido à inversão dos papéis atribuídos. A valorização nas diferenças, segundo a origem social e familiar e as repercussões dessa formação diferenciada para suas atitudes e comportamentos escolares. Para ele o aluno traz sua bagagem (social e cultural). O grau variado de sucesso alcançado pelo aluno ao longo do percurso se dá por sua origem social, que o colocava mais em condições mais ou menos favorável diante das experiências escolares. Percebe-se que os capitais cultural e econômico influenciam de forma direta no aluno, pois acabam sendo incorporados no sujeito (BOURDIEU, 1998 apud RAMOS; CAVALCANTE; CASTRO, 2016).

Por outra perspectiva e ainda sobre as questões de gênero, considero minha primeira experiência no ensino do tango, um outro exemplo desse universo do subcampo das salas de aula. Mesmo que tenha sido com uma professora mulher, nos anos 1990, as orientações foram específicas evidenciando a distinção entre homens e mulheres, além do papel que cada um iria desempenhar: os homens ali presentes iriam conduzir e as mulheres ali iriam seguir a condução, sem nenhum questionamento e (ou) outra possibilidade. Estávamos todos de acordo com o que já era preestabelecido e percebido como norma ou disposição. Este contato com a dança de salão inserida em um contexto educacional informal, contudo institucionalizado, fazendo parte de uma escola de dança, foi meu primeiro contato e, mesmo jovem, percebi que aquele lugar tinha um funcionamento já dado e que era ocupado pelas pessoas que o compunham socialmente.

As posições em sala de aula, como ambientes de ensino, já estão predeterminadas muito antes da percepção de seus significados simbólicos, por parte de seus agentes, especialmente dos estudantes. Exemplifico que em grande parte do universo de ensino do tango, a autoridade em sala de aula está na posição do professor homem que se coloca à frente dos alunos e alunas os orientando, algumas vezes com o auxílio de uma mulher (quando houver uma em sala). Ainda, como referencial de organização das posições de agentes em salas de aula, tem-se o uso dos espelhos para o processo de ensino-aprendizagem, em uma hierárquica,

na qual os mais experientes ficam à frente, estando para o fundo da sala, aqueles com menos experiência. A divisão espacial é normalmente feita com os homens para um lado e as mulheres para outro e o homem irá convidar a mulher a dançar. O caminhar, muito presente na técnica do tango e que está relacionado em como se dança na milonga, com o fluxo anti-horário e com a ideia de proteção da mulher pelo homem, esse cavalheiro caminha olhando para frente (protegendo a dama), que leva as mulheres a caminhar muito mais para trás, do que um homem o faria.

Na minha primeira aula ficou muito evidente, não precisei de orientação ou comunicação direta, meu lugar como iniciante era ao fundo da sala, ninguém disse ou fez aparentemente nada, o espaço determinou meu lugar. A sensação de que não haveria outro lugar que para eu estar, foi algo dado como certo "normal" e foi para lá que fui, mesmo sem entender (relato autor, 1997). A partir desse meu relato reflito sobre como um *habitus* permite que alguém, pela primeira vez, em determinado campo ou subcampo, tenha a certeza sobre qual posição tomar.

Há também no subcampo do ensino do tango uma espécie de economia que se estabelece por meio dos seus agentes, seja isso percebido ou não, correlacionada ao capital simbólico, segundo Bourdieu (2017) e que não se revela apenas nas trocas entre os agentes, mas na busca por acumulação, garantindo assim a manutenção ou conquista de algumas posições de privilégios e de dominância. E como exemplos práticos de um capital econômico, que também se faz necessário para participar desta dança, tem-se a demanda por um uso de sapato e de roupa específicos, a necessidade de se fazer um maior número de aulas para aprender e dominar a técnica e, nisso, está implícito a possibilidade que tenho para pagar de modo a usufruir desses benefícios e para acumular esses capitais que me propiciam, não apenas me manter nos subcampos, assim como, me sobressair neles. Nesse sentido, ao considerar novamente o capital econômico e simbólico, eu levaria ou levo vantagens nesses subcampos por ser homem, heterossexual, branco, por ter sapato apropriado, saber dominar a dança tecnicamente, conduzindo uma mulher e (ou) dama.

Esses capitais são correlacionados visto que, em certa medida, a aquisição de determinados capitais depende de outros e predeterminam quem pode acessar e estar (ou não) em uma sala de aula para aprender o tango. Essa relação também se relaciona aos agentes professores e professoras, pois esses precisam de capitais acumulados para que suas posições sejam mantidas e ou protegidas.

Os agentes sociais, como já mencionado, e segundo Bourdieu (1999), ocupam determinados papéis ou posições nas salas de aula, evidenciam-se mais, especificamente em dois: os que estão ali para ensinar e os que estão ali para aprender e é, nesse sentido, que as normas presentes nos manuais do início do século XX não parecem tão distantes do que se ensina na atualidade, visto a distinção entre masculino e feminino. A relação de poder entre dama e cavalheiro traz uma carga masculina muito intensa por ser constituída nas perspectivas políticas do colonialismo, durante o período do renascimento na Europa (POLEZI; MARTINS, 2019) e que seguem ainda presentes. Para se ter uma ideia, ensina-se em sala de aula que a mulher tem determinado movimento por ser a mulher que compõe o par, ao mesmo tempo, ao homem é ensinado proteger, cortejar e, principalmente, a saber conduzir a mulher. Do mesmo modo, muitas abordagens se utilizam da classificação "dama" e "cavalheiro" para designar a mulher e o homem que configuram um "casal" sendo uma disposição que se naturalizou (conforme já visto no Capítulo 2) para quem pretende dançar tango.

Segundo Bourdieu (2019), cada vez que se diz que é natural, há manipulação, dominação. O discurso dominante naturaliza as coisas como elas são. Diz-se: é deste jeito, sempre foi deste jeito. O fato de quebrar a imagem comum, admitida, adquirida, natural, do casal, da procriação, da reprodução etc. é muito importante simbolicamente.

Em salas de aula por onde círculo e de que tenho conhecimento, é comum se buscar pela figura masculina que é aquele agente que tem a fala para guiar e para responder as questões — mesmo quando algo é perguntado sobre o movimento ou posição que uma mulher ocupa durante a dança. A agente mulher, na dança em sala de aula, parece, então estar à mercê da validação da fala masculina, o que pode estar relacionado ao que Bourdieu (2001) denominou de violência simbólica, conforme já visto nesta dissertação e que está relacionado ao acúmulo de capitais que garantem posições de privilégio e de domínio de uns sobre outros. Invertendo a perspectiva, a mulher na dança do tango, mesmo nas salas de aula, acumulará capitais simbólicos quanto mais estiver disponível para a condução e controle do homem, o que também é uma habilidade ou competência.

A dominação não repousa apenas na violência econômica, no fato das mulheres ganharem menos e, portanto, serem menos livres para sair de casa, se separar etc. Ela repousa sobre o que chamei de violência simbólica, ou seja, a violência que resulta do fato de as pessoas terem na

cabeça princípios de percepção, maneiras de ver que são produto da relação de dominação. Dito de outra forma, elas colaboram, entre aspas, com sua própria dominação. Isso não significa que as mulheres sejam idiotas, fracas, submissas; quer dizer que as estruturas sociais as levam — desde a infância, na família, na escola — incorporar, interiorizar um tipo de relação masculino-feminino através, por exemplo, do sistema de adjetivos (BOURDIEU, 2019, p. 57).

Então, à disposição e mesmo a posição que se toma ou se vivencia nos subcampos do tango geram uma percepção que valida outras instâncias sociais, no que diz respeito a uma ideia de menos valia da mulher, de subordinação, de posição secundária em relação ao homem com quem esteja em uma relação. É nesse sentido que o subcampo do ensino, que ocorre nas salas de aula de diferentes métodos de tango, acaba por replicar uma condição que implica características, que se aproximam do conceito de violência simbólica:

[...] a violência simbólica é uma forma geralmente não percebida de violência e, em contraste aos sistemas de força é necessária para manter a hierarquia social, ela é uma forma eficaz e eficiente de dominação porque os membros das classes dominantes não precisam despende muita energia para manter seu domínio (BOURDIEU, 2018, p. 235).

Por mais que a violência simbólica tenha sido apresentada no Capítulo 2, reforço esse aspecto de estar presente nos meios de ensinar o tango, visando trazer mais reflexão por parte de quem ensina sobre a responsabilidade, no momento de transmissão de uma dança que foi integradora de diferenças entre povos e culturas sendo, um dos grandes desafios, o modo dos professores reconhecerem ou não o que compõe o tango como história e como componentes de uma prática. Para Bourdieu (2019) é a violência simbólica, que de maneira arbitrária e impositiva, representa e se relaciona em uma cultura como uma parte do processo que quando é apresentada pelo professor (a), de maneira velada e ou dissimulada, mostra-se como legítima e passa a ser reconhecida como tal e é aí que se encontra a importância do subcampo de ensino para transformar essas ideias e práticas, que se naturalizam sem serem percebidas.

Pela perspectiva do *habitus* e das disposições, quando em uma sala de aula o professor ou professora determina com uma orientação "homens para um lado, mulheres para outro", ou ainda "damas para um lado, cavalheiros para o outro", essas marcas, que são posições, automaticamente são reforçadas neste subcampo.

Incorre-se em um processo de exclusão que se torna naturalizado por parte de todos os agentes desse campo, especialmente quando não se questiona, se isso é, ou não é percebido e quando não se reflete sobre como isso está presente nos corpos de quem ensina e nos modos de interação com quem aprende.

No tango, portanto, se normalizou, por meio das metodologias de ensino, a dominação masculina, principalmente no que diz respeito a quem conduz a dança, sendo o homem com o braço esquerdo levantado, conforme descrito no manual "*El Tango argentino de Salón*", de 1916, possivelmente um dos códigos simbólicos mais presentes em sala de aula e que, depois de se tornar um *habitus* a ser seguido, nada mais se faz necessário, além de se levantar o braço para saber quem comanda a dança.

O sistema de ensino é um dos mecanismos pelos quais as estruturas sociais são perpetuadas. Existem outros: o sistema sucessório, o sistema econômico, a lógica da velha fórmula marxista segundo a qual o "capital vai ao capital". Mas, nas sociedades modernas, o sistema de ensino tem um peso maior, contribuindo com parte importante daquilo que se perpetua entre as gerações (BOURDIEU; PASSERON, 2014, p. 76).

Essas heranças, que se perpetuam em formato de posições, marcas, disposições podem ser ao mesmo tempo contrapostas pela Educação, pelo ensino e nas relações ensino-aprendizagem. Têm-se ainda, em Bourdieu (1999; 2001) que a educação é um processo prolongado no tempo de inculcação, ou seja, que com o tempo e a repetição produz um *habitus* durável e transponível. Tendo, neste caso, a repetição como recurso de manutenção do conjunto de esquemas de percepção, de pensamento, de apreciação e de ação, ou seja, ditará o caminho guiando as respostas que cada aluno (a)/agente em diferentes situações, quer sejam em salas de aula ou na milonga, irão trilhar.

Para Bourdieu (2001), a violência simbólica só pode ser exercida, na medida de quem as sofre e que se veem privadas da possibilidade de uma liberdade baseada na tomada da consciência. Por isso, será nas relações de ensino-aprendizagem, que uma percepção aguçada poderá se dar sobre como as regras e disposições ocorrem. Especialmente quando há uma interiorização de padrões sustentados por *habitus* com mais de cem anos de história e existência prática pela qual se determinou que é o homem quem conduz a dança, no tango, se tornando uma *doxa*. Ou seja:

[...] refere-se ao desconhecimento de formas de arbitrariedade social que cria o reconhecimento não formulado nem discursivo, mas internalizado e prático, dessa mesma arbitrariedade social. Enquanto tal, a doxa contribuiu para sua reprodução nas instituições, estruturas e ligações sociais, e também nos corpos e mentes, nas expectativas e no comportamento (BOURDIEU, 2018, p. 156).

Por esta perspectiva, o tango se constitui, conforme Dickow (apud MARION, 2008, p.11) como: "uma cultura dançante que perpassa os anos e mantém estagnadas estruturas e códigos correspondentes a época em que foi criada, estando sempre associada à demarcação de classe social e papéis de gênero" reafirmando-se como um dispositivo pedagógico e estético dessa demarcação, em contraponto com os *scripts* de gênero, que já não se encaixam nos padrões de binaridade e de heteronormatividade. No caso do subcampo das salas de aula, há como norma, a validação de que é o professor "homem" que acumula capitais simbólicos e vantagens nesta posição, reforçando ainda mais essas lógicas e as intencionalidades por parte de quem a ocupa ou se posiciona desta maneira.

Alguns dos capitais de acúmulo, que identifico nesse subcampo de ensino, são, conforme Bourdieu (2001) o de conhecimento que, nesse caso, relaciono com os estudos do professor e com os anos de experiência e os títulos de formação. Há os capitais de acúmulo que o campo já preestabelece como disposição, a exemplo do professor ter uma aparência física com um padrão de beleza denominado de "bonito" e ter de ser gentil, elegante, macho, sensual, viril e envolvente, de modo a convencer seus alunos e alunas a prática. Além de como a autoridade e referência influencia a reprodução dessa lógica e entre os alunos e alunas desse subcampo.

Segundo Setton (2016) as práticas podem interferir na constituição das relações.

[...] na grande maioria das vezes, são considerados como práticas intencionais, conscientes e sistemáticas, a noção de socialização ou, melhor, o processo de socialização tem a vantagem de agregar as noções anteriores a uma série de outras ações difusas, assistemáticas, não intencionais e inconscientes. As quais, adquiridas de maneira homeopática, na família, na escola, na religião, no trabalho ou em grupos de amigos que se queira ou não acabam participando na construção dos seres e das realidades sociais (SETTON, 2016, p. 16).

Na dança e no ensino do tango acontece similar, de maneira diária e recorrente na relação entre o professor e professora com seus alunos e alunas, nesse subcampo. Isso tem impacto, no que diz respeito à manutenção ou interferências nas disposições, nos *habitus* dos agentes, visto que o modo como o professor(a) aborda conteúdos e

temas de aula, acaba por ser incorporado como norma e sendo reproduzido, também no subcampo da milonga. Quando as normas são excludentes e (ou) exclusivas para apenas um determinado tipo de relação entre os agentes, estes continuarão a reproduzir a lógica dominante e a violência simbólica, por exemplo.

Reflete-se no subcampo das salas de aula, por meio da sistematização do ensino, que posiciona o agente homem em vantagem em relação à mulher, sendo as semelhanças e os pontos de referência dessa violência simbólica para grande parte das pessoas que procuram aulas, entendidos como o único e como o modo certo de se aprender, desconsiderando-se outras possibilidades, ao não se praticar outros modos de relação entre duas pessoas, no tango.

Aqui segue outro relato que produzi em 1997, quando fui convidado a participar de aulas de danças de salão:

Uma professora me pergunta: você já pensou em dançar? Você tem jeito, um menino bonito. Venha fazer uma aula de dança de salão para você conhecer, na escola de dança. Me pareceu interessante, considerando que já dançava na época deste convite, mas nunca tinha ido em uma escola só de dança para aprender. Tomei um inspirar de coragem para um adolescente e decidi participar do que chamam de 'aula experimental' (você participa de uma aula sem o compromisso de continuar, normalmente essa aula não é cobrada). Com referências proporcionadas pelo contexto social de um jovem branco de classe média com acesso à educação e uma família preocupada com questões culturais e artísticas, não tive dificuldade de ter o apoio. Na secretaria da escola fiz um tipo de cadastro, um pouco nervoso, lugar novo, as pessoas chegavam e rapidamente entravam na sala, para um tipo de preparação – elas trocavam os calçados – para um jovem dos anos 90 vindo do interior para a capital Curitiba, tênis era o único calçado que se tinha, naquele dia todos as pessoas que vieram para a aula trocaram seus calçados, homens e mulheres. Já na sala de aula, com uma parede inteira com espelhos, naquele momento intimidador. Além da professora, eu não conhecia mais ninguém, e neste momento um movimento suave quase imperceptível acontece e as pessoas se distribuem no espaço, com uma determinada ordem – todos de frente para o espelho onde os que 'mais sabiam' estavam mais próximos ao espelho e os que menos sabiam ficavam no fundo da sala, longe do espelho e da professora. Num determinado momento a uma frase da professora: "Homens para um lado, mulheres para outro" (relato da minha primeira aula de dança de salão, 1997).

De maneira sutil e pouco perceptível, as reproduções acontecem como aquela espécie, de acordo entre dominados e dominantes, já mencionado neste capítulo, sendo difícil de se romper com a aceitação das regras postas, em função da posição de autoridade que professor/professora assumem, dificultando ainda mais a percepção do que esteja acontecendo, sintetizando o que foi mencionado anteriormente.

O caminho do ensino-aprendizado como algo que ocorre no subcampo das salas de aula deve ser entendido como indissociável do desenvolvimento e formação do subcampo da milonga, que se estabeleceu principalmente por meio da influência dos manuais que ditaram modelos de ensino pelo modo como os corpos se relacionariam nesses subcampos. Assim, como na milonga e antes dela, o aprendizado ocorria de maneira empírica.

Apesar desta forte herança, visualiza-se os agentes e as disposições como passíveis de mudanças a depender das abordagens de ensino-aprendizagem utilizadas. Existem outras abordagens (PAZETTO; SAMWAYS, 2018; POLEZI; MARTINS, 2019), que desconstróem alguns aspectos predominantes do tango, a exemplo da tão repetida condução realizada pelo homem. É fundamental essas outras metodologias, pois será por aquela certa autonomia dos agentes que novos *habitus* poderão ser desenvolvidos, conforme forem apresentadas disposições, que coloquem em xeque as posições de domínio de determinado gênero sobre o outro e as de controle. Parece importante a geração de tensões em disposições duráveis para desenvolver *habitus*, que não se baseiem na exclusão e nas violências simbólicas naturalizadas nas práticas desses subcampos.

Acredito que o ensino pode ser o subcampo do tango que, ao invés de legitimar os privilégios sociais, leve ao questionamento e à produção de *habitus* mais equânimes⁵⁹ entre seus agentes.

3.2 O CAMINHO DA MILONGA/BAILE

As milongas ou bailes de tango, que iniciaram em Buenos Aires continuam presentes por todo o mundo como um formato de prática social para o qual pessoas vão para se divertir e entreter e para exercitar o tango.

Para Rosboch (2006), há dois caminhos de ocorrência das milongas: o dos prostíbulos para o *cabaret*⁶⁰ (como atividades noturnas que costumam ocorrer nas

⁵⁹ Equânime significa imparcialidade, igualdade, constância. É aquilo que possui ou demonstra tranquilidade, moderação, serenidade, justiça, ou é aquele que apresenta ânimo sempre igual, que é consciente no que faz ou no que diz (neste caso entre as pessoas que dançam juntas).

⁶⁰ Estabelecimento noturno de variedade de entretenimento, com música, danças e shows de variedades onde o tango no início do século XX teve grande espaço.

noites de sábado) e o do *conventillo*⁶¹ para o *club social*⁶² (atividades matinais que geraram as tardes de domingo dançante). A segunda opção é a mais encontrada em Buenos Aires, sendo a primeira opção a que se relaciona com essa pesquisa por ser a mais frequente nos lugares onde o tango acontece nesse formato de milonga.

Repetindo aquele esforço da elite portenha, em se apropriar do tango adaptando-o das periferias aos seus salões de baile, provocou transformações nos subcampos, especificamente, na milonga, transformada em única referência que se tem como lugar onde se dança o tango.

Nessa transição dos cortiços para os salões da elite, ao se afastar de determinadas informações da dança como a soltura corporal dos movimentos rítmicos e de intensidades que incluía um certo deboche no modo de se dançar, característico do tango, regras formalizaram o modo de se vestir (que antes não era um fator excludente de participação em milongas). Do mesmo modo, aquilo que se desenvolvia por meio de um convívio descontraído e desprezioso transforma-se por meio de eventos que exigem convites específicos com valor a ser pago para participar. Os espaços, que antes eram organizados com as condições do local, passam a requerer salões preparados com mesas específicas, piso "adequado" (normalmente de madeira) com as inúmeras regras de conduta baseadas, a partir da moral e bons costumes daquela determinada sociedade branca, euro centrada, binária, heteronormativa, patriarcal, de dominação masculina. Assim se processou a transformação da milonga num campo social de reprodução e manutenção de tais lógicas.

Após o *boom* de Paris por volta de 1910, o tango despertou o interesse de publicações populares que apontavam que, com algumas mudanças, poderia se tornar uma manifestação digna da cultura nacional. Na Argentina, como na Europa, a imprensa teve um papel importante na divulgação de indicações médicas e diretrizes morais que tendiam a racionalizar a dança⁶³ (MATALLANA, 2008 apud LISKA, 2018, p. 42).

⁶¹ Espécie de cortiço moradia coletiva, barata e precária que abrigava grande parte dos imigrantes e todos os tipos de pessoas que se acumulavam nas periferias de Buenos Aires, muito comum no final do século XIX início do XX.

⁶² Um tipo de agremiação presente no século XX em diferentes bairros de Buenos Aires, organizados e mantidas pela própria comunidade.

⁶³ Tradução livre de: "*Luego del boom en París alrededor de 1910 el tango despertó el interés de las Publicaciones de divulgación que señalaban que, con algunos cambios, podía llegar a convertirse en una manifestación digna de la cultura nacional. En la Argentina, como en Europa, la prensa jugó un papel importante en la difusión de las indicaciones médicas y las pautas morales que tendieron a la racionalización del baile.*"

A milonga é o espaço de encontro de pessoas que abraçadas dançam juntas e entre si ritmadas por músicas de características específicas, que chegaram a ser tocadas por orquestras ao vivo, tão logo o tango chega ao centro da cidade e passa a ser consumido em massa com a música ao vivo; até chegar ao que hoje conhecemos como musicalização com um tipo de DJ, que organiza as tandas consideradas uma espécie de *set* musical, normalmente constituído por três a quatro músicas da mesma orquestra. As tandas se constituem de tangos/tango vals e milongas (músicas que tocam nas milongas). A cada grupo de músicas há uma separação feita pelo que se chama de "cortina" com uma música distinta do tango que é um sinal para que a pista se esvazie e para que outra sequência dê início ao novo *set* de músicas.⁶⁴

Uma das reflexões que trago como participante e como organizador de milongas é o fato de que percebo uma rigidez em uma regra que estabelece que uma pessoa deve se manter dançando em todas as sequências de músicas com o mesmo par com o qual iniciou dançar, na primeira sequência de música. A questão aqui é: e se alguém não quiser mais dançar, depois da primeira música por algum motivo, não poderá sair da pista até o fim da sequência, tendo que dançar com a mesmas pessoas todas as músicas da *tanda* do *set* musical. Isso é visto como um desrespeito em muitas milongas das quais vivenciei no Brasil, assim como em Buenos Aires e em outros países.

No que diz respeito às inter-relações sociais presentes nas milongas, as imagens, a seguir, são de distintas épocas, contudo a ideia do quão aparentemente as pessoas se disponibilizam ao abraço do outro, ao encontro e ao convívio social por meio do subcampo das milongas é a mesma.

⁶⁴ Exemplo de uma *playlist* tradicional para ser apreciada: <<https://open.spotify.com/playlist/3iaoxoVgO318uBHIQIYEjq?si=9f763dd92c9b454c>>.

FIGURA 6 - BAILE DA MODA -TANGO 1897



FONTE: Ferrer (1980)

FIGURA 7 - MILONGA/BAILE - LA VIRUTA BUENOS AIRES – ARGENTINA 2014

FONTE: Disponível em: <<https://lavirutatangoclub.com>>. Acesso em: 10 nov. 2020

FIGURA 8 - MILONGA – TANGO BOÊMIO 2018 (CURITIBA- BRASIL)



FONTE: Arquivo do autor

Além do engajamento dos corpos e da proximidade relacional para se dançar o tango, estas imagens também revelam a presença do funcionamento binário homem/mulher como hegemônico.

A Figura 7 ilumina o ambiente e a interação e intimidade de quem dança junto e apresenta os vários aspectos que compõe a casa noturna e a milonga em si, como a iluminação, as mesas, garçons, bebidas e o público/agentes que dançam circulando ao centro do espaço.

Se denomina milonga o lugar onde se dança tango, valsa, milonga e outros ritmos, com seus códigos e rituais próprios. Neste caso milonga não se designa ao ritmo específico assim denominado. Por outro lado, o lugar milonga se diferencia de outros espaços de academias, práticas, cursos etc., onde se aprende a dançar e ou se pratica o tango⁶⁵ (FERRARI, 2011, p. 79).

Depois de muitos anos como agente do campo do tango, atuando como organizador de milonga, observo que o esforço em se manter determinadas tradições, regras etc. elimina as próprias transformações sociais do tempo vivido. É na milonga que confluem tudo o que faz parte dos contextos e das realidades de seus agentes. Como organizador há mais de uma década, algumas situações foram vivenciadas,

⁶⁵ Tradução livre de: "Se denomina Milonga al lugar donde se baila tango, vals, milonga y otros ritmos, con sus códigos y rituales propios. Milonga no designa, en este caso, al ritmo específico así denominada. Por otro lado, el lugar milonga se diferencia de otros espacios como academias, prácticas, cursos etc., donde se aprende a bailar o se practica el tango."

no sentido de contenções das possíveis transformações que poderiam ocorrer, em relação ao que está fora do que é entendido como norma, a exemplo de:

- Reclamações sobre a maneira como organizo as músicas (as *tandas*);
- Como fomos abordados e separados, quando dancei;
- Como senti desconforto por não impor nenhuma restrição de classe, raça, gênero ou até de vestimenta ditas adequadas, como organizador;
- Fui cobrado verbalmente: "você é homem, você conduz".

Estes deslocamentos, que promovo em alguns ambientes e subcampos, vêm acompanhado de uma preocupação sobre como manter a tradição, ao mesmo tempo em que defendo que transformações são necessárias. Nesse sentido, alguns retornos das entrevistas, que serão apresentadas no Capítulo 4, como o de Mariana Docampo, contribuem para esta reflexão.

Nestes subcampos, seja a milonga ou as salas de aula, encontro a interação entre agentes para dançar, contudo há uma distinção entre a medida de interação, pelo acúmulo de capitais, pois os que possuem maior capital, possivelmente são os que dançam mais, lembrando que para Bourdieu (1999) a interação entre agentes é influenciada e estabelecida por determinadas trocas de tipos de capitais. No subcampo da milonga, estas trocas para interagir dançando e os tipos de capitais, que afetam as interações, estão relacionados: à escolha da mesa para se sentar ou reservar; à qualidade dos serviços prestados e atendimento diferenciado que se pode ter; por ser um agente conhecido ou reconhecido pelo subcampo; pelo que se pode consumir como tipos de bebida e de alimentação ao jantar; por meio de menções públicas à sua presença, quando o organizador menciona a presença de alguém no evento; e pelo tempo de experiência em dançar no salão. Todos estes fatores geram distinções entre os agentes, possibilitam prestígio e (ou) privilégios sociais neste subcampo que codependem dos valores econômicos⁶⁶ para entrar (ter acesso) e para que possam retornar outras vezes ao subcampo das milongas.

Já se passaram quase duas décadas e ainda é nítida e presente a memória da minha primeira experiência em uma milonga tradicional, em Buenos Aires, e o

⁶⁶ Estes valores econômicos mencionados estão vinculados ao controle do capital econômico por uma maioria e supremacia branca, pela indústria turística e por vários outros produtos e indústrias como a de calçados, de vestuário entre outras.

quanto destes capitais e regras pude lá vivenciar, mesmo que nem todos eu pudesse perceber naquela ocasião:

Acompanhado de meu professor e sua companheira tive minha primeira experiência em uma milonga tradicional em Buenos Aires. Em um bairro afastado do centro da cidade, um clube de bairro com muitos anos de existência, uma fachada discreta, um corredor extenso que leva a tão esperada milonga, coração palpitou, no fim do corredor como um portal para um outro universo, luzes claras e intensas revelaram uma gigantesca quadra poliesportiva coberta, mesas dispostas em torno da pista de dança (algo de sagrado pairava no ar) mesas na pista ocupadas com personalidades, frequentadores assíduos, convidados, ficamos na quarta fileira de mesas. Já tinha algumas orientações prévias, as músicas não eram estranhas, tocavam no que se chama de tandas um grupo de 3 a 4 músicas da mesma orquestra (as quais deveriam ser dançadas todas com a mesma pessoa) o convite para se dançar deveria ser feito com o cabeceo, (entrando em contato visual com quem deseja dançar e faz um leve movimento com a cabeça, isso é feito usualmente pelo homem). Depois de muito observar, hipnotizado e amedrontado vendo como a pista fluía harmoniosamente girando sempre no sentido anti-horário, casais (homem/mulher) sempre muito bem-vestidos (trajes sociais) mulheres de vestidos, maquiagem e sapatos de salto específicos para dançar; os homens, de paletó, camisa gravata, calça e sapatos específicos para dançar. Na pista uma divisão espacial, quanto maior for a experiência dos casais, estes ficam na extremidade do círculo, os casais com menos experiência ficam mais próximos do centro. Me levantei decidido a dançar, mas não consegui, pensando — es tou com a roupa, sapato certo, sei dançar o suficiente, fiquei paralisado (relato do autor).

Há elementos que não estão no meu relato, porém se fazem indispensáveis, neste contexto, como a presença dos corpos e o abraço entre um par que permite aos agentes moverem-se pelo espaço. É neste sentido que a milonga se torna um espaço de pertencimento dos/as agentes e faz parte da própria construção simbólica do tango em sua multiplicidade de significados (ROSBCH, 2006). O tango faz parte do cotidiano dos argentinos há mais de cem anos, como um lugar de socialização pela música e pela dança que gera encontros. Contudo, para os que não fazem parte do campo, há uma dificuldade estabelecida pelo próprio modo do campo se estruturar, que dificulta a integração de pessoas que não se identificam com a binaridade heteronormativa. As dificuldades, que apresento em meu relato, são menores, se considero as questões maiores de gênero, por ser eu, como relatado anteriormente nesta dissertação: um homem branco heterossexual, cisgênero, o que para as normas daquela e de grande parte das milongas, é privilegiado sendo um capital simbólico, inclusive, de certa forma, facilitando para acúmulo de capital econômico que possibilitou não só minha viagem até Buenos Aires, inúmeras vezes, assim como o que envolve

a viagem como: pagamento da hospedagem, da alimentação, do transporte, do valor da entrada na milonga; e do capital cultural que me permitiu o aprendizado de uma língua estrangeira e o acesso a determinados conhecimentos para me relacionar com esse subcampo. Inclui, ainda, a rede social que criei e na qual estava inserido, de pessoas que facilitaram meu trânsito entre os diferentes subcampos.

Citações como: "*En los salones clásicos del tango la edad no ocupa rol alguno*". Nos salões de tango a idade não importa. "Por toda vida se segue sendo homem e mulher"⁶⁷ (NAU-KLAPWIJK, 2000, p.126) reforçam algumas lógicas que tendem a excluir os que não se enquadrem neste binarismo, acentuando a dicotomia "homem e mulher" e a hegemonia da heteronormatividade, presente nas milongas.

Então, ao entrar no salão segue: um homem entra no salão dando a passagem primeiro a sua parceira. Sempre tendo ela à vista. Sempre que possível, ela nunca anda atrás dele. Assim, ele ressalta que ela "pertence" a ele, que ele assumiu a responsabilidade por ela e que está disposto a cuidar dela⁶⁸ (NAU-KLAPWIJK, 2000, p. 134).

As milongas/bailes herdaram essa lógica, do início do século XX e ficaram à mercê da sistematização feita pelo subcampo do ensino que foi trazido às salas de aula, principalmente por meio dos manuais que ditaram a disciplina e a exigência de que para se circular nas milongas deveria se fazer aulas de tango, além das vestimentas apropriadas e outros detalhes, segundo Nau-klapwijk (2000, p. 129):

Nos salões tradicionais, os casais devem se vestir de maneira oficial. Busca-se um vestido elegante para dama e um terno para o cavalheiro. Isso tem seu motivo: um homem que oficialmente sai com sua parceira, se prepara para a noite e veste o terno. O homem que sai com a amante usa roupas casuais, já que sai com a desculpa de se encontrar com amigos. Deixando assim a casa da família. Essa imagem seria prejudicial à imagem do clube.⁶⁹

⁶⁷ Tradução livre de: "*Toda la vida se sigue siendo hombre y mujer.*"

⁶⁸ Tradução livre de: "*Luego, al entrar al salón, sigue: un hombre entra al salón y hace pasar primero a su compañera. Siempre teniéndola a su vista. En lo posible, ella nunca camina atrás de él. Así ella le 'pertenece', que tiene la responsabilidad por ella asumida y que está dispuesto a cuidarla.*"

⁶⁹ Tradução livre de: "*En los salones tradicionales se espera que las parejas estén vestidas de manera oficial. Se busca una vestimenta elegante de la dama en un traje el caballero. Esto tiene su motivo: un hombre que oficialmente sale con su pareja, se prepara para la noche y se pone el traje. Un hombre que sale con su amante se viste con ropa casual, dado que sale con la excusa de encontrarse con amigos. Abandonando así la casa familiar. Una imagen así dañaría el club.*"

O que é constantemente reforçado, no comportamento dos agentes e de suas relações, usando a tradição e mantendo rituais para justificar e manter essas lógicas: "Os rituais têm grande importância nos salões clássicos e tradicionais. A sua existência garante que a vida pessoal e o baile fiquem separados. Sem essa segurança uma dançarina não poderia se entregar de maneira tão intensa a seu companheiro"⁷⁰ (NAU-KLAPWIJK, 2000 p. 133).

Seguindo a linha de manutenção do patriarcado há um esforço na proteção destes modos de operar e para que se torne imutável os *habitus*, sendo praticamente inquestionáveis as ações de seus agentes, mesmo entre si e na convivência dentro do subcampo com outros. A percepção sobre o elaborado conjunto de regras e códigos que são preservados é muitas vezes camuflada pela compreensão que a milonga é apenas um lugar de divertimento e entretenimento, não exercendo influência ou reprodução dessas condutas para outros subcampos ou para o campo social.

Compreender a milonga como um subcampo social de relações entre seus agentes e com a sociedade, vai além de considerá-la um simples lugar para se entreter dançando. A milonga produz uma cultura específica e entendida como uma cultura do tango, que para além de uma dança, replica outros elementos que contribuem para que seja estruturada como é. "[...] estudo a milonga como espaço privilegiado para a produção simbólica do tango, pois incorpora múltiplas manifestações que compõem essa prática cultural (é ouvida, canta suas letras e se dança)"⁷¹ (ROSBACH, 2006, p. 28).

Um modo de ver a associação entre o patriarcado existente no macrocampo social e como opera no subcampo das milongas é observar letras de músicas que o reforçam por meio de violências simbólicas para as mulheres e que estão em um tipo de cavalheirismo imposto e exigido para as relações entre homem e mulher. Do mesmo modo, quando o homem impede que a mulher pague pelo seu próprio consumo; quando outro homem se aproxima com intenções de dançar com uma mulher acompanhada e não se dirige a mulher e, sim, ao outro homem da mesa para obter uma autorização para dançar, essas violências podem ser reconhecidas

⁷⁰ Tradução livre de: "*Los rituales tienen gran importancia en el salón clásico y tradicional. Su existencia garantiza que la vida y baile queden separados. Sin esa seguridad una bailarina no se podría entregar de manera tan intensa a su compañero.*"

⁷¹ Tradução livre de: "*[...] estudio la milonga como espacio privilegiado de producción simbólica del tango, ya que incorpora múltiples manifestaciones que conforman esa práctica cultural (se escucha, canta musicaliza sus letras y se baila.*"

para além de apenas serem um conjunto de regras para se dançar determinada dança. Estas características devem ser opcionais e não apenas integradas às práticas dos subcampos como se não reverberassem nas condutas do macro universo do campo social, onde as pessoas e agentes vivem. Há ainda as recusas para a participação da comunidade LGBTQIA+ nas milongas.

Para os frequentadores habituais das milongas estes comportamentos são naturalizados, pois são ensinados pelo próprio subcampo que simbolicamente lhes exerce influência. Os participantes das milongas, que frequentam salas de aulas de tango, já incorporaram essas regras, que fazem parte do processo de ensino aprendizagem da dança com suas regras do jogo estruturadas nas lógicas apresentadas. E a percepção romântica dos pares heterossexuais da milonga dificulta para os agentes inseridos neste contexto; reconhecerem que esses comportamentos possam ser excludentes e, até mesmo, violentos.

Um homem, uma mulher, uma música, um abraço, deslizam como se flutuasse na intensidade da paixão. Movimentos precisos, força no olhar que captura e envolve por completo. Ele viril no seu caminhar, em um terno escuro, gravata, camisa branca com abotoaduras reluzentes a luz, em seus braços ela, esguia em saltos altos, olhos negros, vestido azul escuro com venda contrastando com uma das pernas sua pele branca e o batom vermelho em voluptuosos lábios. O silêncio no ambiente é profundo, promoviam uma tensão para aquilo como em uma cerimônia é oração a contemplação diante do que o casal fazia ao som de um tango (relato do autor).

A relação binária entre homem e mulher é potencializada entre os dois subcampos, a partir de instâncias que constituem a sociedade como macro campo social como a escola, a família tradicional, a igreja que colaboram nos processos de manutenção dos bons costumes morais da classe dominante e heteronormativa.

O trabalho de reprodução esteve garantido, até à época recente, por três instâncias principais, a Família, a Igreja e a Escola, que, objetivamente orquestrada, tinham em comum o fato de agirem sobre a estrutura inconsciente. É sem dúvida, a Família que cabe o papel principal na reprodução e da visão masculina (BOURDIEU, 2019, p. 140).

O tango e seus subcampos refletem estas lógicas e disposições, pois para que o campo social exista, funciona e permaneça, é necessário que seus agentes tenham crença ou que venham a aderir as disposições. Bourdieu (2011) denomina de *illusio*, aquilo que garante a existência do jogo como crença inteligível e dotada de sentido,

sendo a razão de ser para todos aqueles que estejam envolvidos e tomados pelo jogo. Assim, para a milonga existir e funcionar, seus agentes (jogadores) precisam estar de acordo e desejando jogar entre si. Ressalto que para funcionar de determinado modo é necessário haver as questões que sejam próprias dos agentes de quererem, em alguma medida, ser ou parecer com um homem e com uma mulher heterossexual. Que o *habitus* implique no conhecimento e no reconhecimento das leis intrínsecas do jogo e do que está em jogo, como estar com a vestimenta e com a conduta adequada com as pessoas que de alguma maneira estão inseridas neste campo/subcampo, sejam estas frequentadores e praticantes ocasionais ou aficionados:

A *illusio* é essa relação encantada com um jogo que é produto de uma relação de cumplicidade ontológica entre estruturas mentais e as estruturas objetivas do espaço social. Compartilhar a mesma *illusio* significa ter em comum sistemas de expectativas, de esperanças, princípios e classificação, avaliação, enfim, disposições, que se adequam e se ajustam às regularidades de um universo social específico. São essas regularidades não regras explícitas – e não regras explícitas – que moldam o *habitus* dos sujeitos, na medida que são incorporadas e resultam em disposições que por sua vez, traduzem um sentido e domínio prático daquele jogo e de seu funcionamento (MEDEIROS, 2011, p. 232).

Contudo, vale ressaltar que na relação feita por Bourdieu (2013) que os campos são estruturas estruturantes, é na dialética do sentido do *habitus*, que se constitui um princípio gerador, que impõe um esquema durável e, não obstante, suficientemente flexível a ponto de possibilitar transformações na estrutura do campo. Logo essa dança do tango responde a determinado estilo de vida, com determinados *habitus* incorporado por seus agentes, compondo uma determinada classe dominante.

Prestes a finalizar este capítulo, organizo uma sequência de protocolos que foram incorporados em ambos os subcampos do tango discutidos até aqui em função de um dos objetivos desta pesquisa de questionar de que modo essa dança pode gerar diálogos mais afetivos com pautas atuais e importantes como as discussões e políticas de gênero – o que exige a revisão de alguns dos protocolos androcêntricos e heteronormativos que fundamentam o tango como dança de casais. Esses protocolos baseiam-se em:

- pela condução dominada pelo homem na dança a dois;
- pela espera passiva da mulher para ser convidada/escolhida para dançar;

- por gestos e movimentações como o *cabeceo* (gesto feito com a cabeça pelo homem convidando/escolhendo a mulher);
- pelo homem caminhar mais à frente da mulher;
- pelo direcionamento e determinação do homem de como a dança deve se desenvolver;
- pelas mesas cativas também denominadas de mesas pista como um símbolo de status;
- pela regra de que obrigatoriamente se deve dançar com a mesma pessoa até o final da última música dentro de um conjunto de 4 (quatro) músicas, denominada de tandas;
- pelo fato de que várias destas regras seguem a mesma lógica em ambientes de ensino, onde a mulher pouco fala e quando fala é por ter sido requisitada pelo homem, sendo a condução da aula em grande parte, ainda hoje, feita pelo homem; e
- pela mulher estar nestes ambientes com uma função e em posição para acompanhar o homem.

Os protocolos mencionados, assim como outros, sintetizam aspectos que estruturam a milonga como subcampo de prática do tango e que estão presentes no subcampo de ensino do tango em aulas tradicionais estabelecendo uma correlação estreita entres estes dois subcampos. Tendo isto posto como regras a serem seguidas na dança do tango, as pessoas que não se enquadram e não se disponibilizam unicamente a essa condição binária e heteronormativa passam a criar novas possibilidades para vivenciar o tango onde as possam estar em ambos os subcampos existindo livremente.

Um movimento se inicia, no início dos anos 2000, visando gerar ambientes seguros para o público LGBTQIA+ distanciados da heteronormatividade. Um espaço criado por essa necessidade foi promovido por Mariana Docampo, que ofertava aulas de tango e práticas sociais para a mulher lésbica, de portas fechadas na "*La Casa del Encuentro*".

Elas se aproximavam da atividade por curiosidade e as com receio, já que consideravam um emblema do machismo. Eles haviam sido expulsos do tango por toda suas vidas. Pela letra, pela obrigação de dançar de forma heterossexual. E talvez por esse motivo, não se interessavam por procurar opções de dança mais flexíveis⁷² (DOCAMPO, 2018, p. 65).

Anterior ao movimento de Mariana Docampo foi a criação da primeira milonga gay em Buenos Aires (DOCAMPO 2018) denominada "*La Marshall*", por Augusto Balizano e Roxana Cargano.

As notas na mídia nacional, e depois na mídia internacional não demoraram a chegar, e junto com os primeiros vislumbres de abertura social em relação aos direitos para a comunidade LGBT, a milonga gay foi instalada como a opção mais descontraída e divertida quarta-feira noite [...] ⁷³ (DOCAMPO, 2018, p. 66).

Alguns anos depois da criação de "*La Casa del Encuentro*" Mariano Docampo em 2005 publica o "*Manifiesto Tango Queer*" onde o conceitua como:

Tango *Queer* é um espaço de tango aberto a todas as pessoas. Um local de encontro, convívio, aprendizagem e prática que procura explorar diferentes formas de comunicação entre quem dança. No Tango *Queer* não se pressupõe a orientação sexual de quem dança, nem o gosto por ocupar um papel ou outro ao dançar tango⁷⁴ (DOCAMPO, 2018, p. 115).

Além do manifesto que orienta para novas ações a comunidade LGBTQIA+, gera-se no ano seguinte, em 2006 em Buenos Aires, com organização de Mariana Docampo e Augusto Balizano, o "Festival Internacional de Tango *Queer*". Nessa ocasião, houve um intercâmbio colaborativo com o movimento de Tango *Queer* de Hamburgo⁷⁵,

⁷² Tradução livre de: "*Se acercaban a la actividad con curiosidad a la vez con reparos, ya siempre lo habían considerado un emblema de machismo. Se habían expulsadas del tango toda a la vida. Por letras, por la obligatoriedad de bailarlo de un modo heterossexual. Y acaso por esta razón, no se habían interesado por buscar opciones de baile más flexible.*"

⁷³ Tradução livre de: "*Las notas en médios nacionales primero, y luego en médios internacionales no tardaron en llegar, y de la mano de los primeros atisbos de la apertura social respecto de los derechos para la comunidad LGBT, la milonga gay se instaló como la opción más relajada y divertida de los miércoles a la noche [...].*"

⁷⁴ Tradução livre de: "*Tango Queer es un espacio de tango abierto a todas las personas. Un lugar de encuentro, sociabilización, aprendizaje y práctica en le que se busca explorar distintas formas de comunicación entre quienes baila. En Tango Queer no se presupone la orientación sexual de quienes bailan, ni su gusto por ocupar un rol u otro a la hora de bailar tango.*"

⁷⁵ O Movimento tango *queer* de Hamburgo é considerado como o primeiro movimento antes do de Buenos Aires.

na Alemanha: "A partir de então convidamos anualmente representantes do tango *queer* de diferentes cidades ao redor do mundo para dar aulas em Buenos Aires"⁷⁶ (DOCAMPO, 2018, p.86).

Os desdobramentos desses movimentos em ambos os subcampos provocam alguns desvios e rupturas na hegemonia patriarcal, em que o tango se instalou. Visto que o movimento tango *queer* se inicia na Europa e, depois, toma força em Buenos Aires remonta a uma prática colonial euro centrada, como lá no início do século XX, quando o tango volta de Paris. Observa-se essa relação de ida e volta à Europa e com curiosidade acontece novamente com o tango *queer*.

Devo considerar, que o tango *queer* cumpre uma função de extrema relevância em um mundo pautado com grande força na heteronormatividade. Ao mesmo tempo, como agente, há tantos anos, e ao analisar o modo como o tango é dançado e as funções partilhadas entre condutores e conduzidos, no tango *queer*, não estabelece, ainda, por completo uma ruptura com a lógica heteronormativa por ainda conservar o papel do condutor, o que pode provocar a associação com o masculino, que conduz e o feminino que é conduzido. Ou quando na posição do abraço a pessoa que estiver com o braço esquerdo levantado é quem irá conduzir. Esse é um dos temas da discussão atual do próprio tango *queer*.

No capítulo que segue, com a análise das entrevistas de artistas e professoras atuantes em ambos os subcampos do tango, pode-se acessar outros contextos e realidades, que refletem dimensões inclusivas e de ruptura de alguns protocolos e por que não dizer, *habitus*. Sendo possível, pela generosidade das entrevistadas/os entender melhor como se processa tecnicamente o tango *queer*, dependendo dos ambientes onde é exercitado.

⁷⁶ Tradução livre de: "A partir de entonces invitamos anualmente a representantes del tango *queer* de distintas ciudades del mundo a dar clases en Buenos Aires".

4 DISCUSSÃO E LEITURA DOS QUESTIONÁRIOS CAMINHOS, ENCONTROS E PERSPECTIVAS

Querer fazer a revolução em um campo é concordar com o essencial do que é tacitamente exigido por esse campo, a saber, que ele é importante, que o que está em jogo aí é tão importante a ponto de se desejar aí fazer a revolução.

(Pierre Bourdieu)

4.1 METODOLOGIA DAS ENTREVISTAS

Para este quarto capítulo, têm-se a pesquisa de campo, de caráter qualitativo, realizada por meio de entrevistas semiestruturadas organizadas em um roteiro de perguntas abertas a todos/as/es entrevistados, o que permitiu flexibilidade para que Entrevistados/as/es pudessem trazer outras informações que entendessem relevantes e para que respondessem de modo mais espontâneo e, ainda, para que como entrevistador eu pudesse fazer perguntas complementares, dependendo das respostas de cada um, caso fosse pertinente ou relevante para a discussão proposta nesta dissertação.

A entrevista foi selecionada por ser um procedimento de coleta de dados que trabalha como um tipo de dado específico, que seria, segundo Manzini (2012, 2006), a versão sobre um fato. Deste modo, a entrevista foi escolhida como técnica de problematização das discussões propostas, nesta dissertação, para a qual cada pessoa entrevistada funciona como agente do campo e dos subcampos com possibilidade de trazerem outras versões, que em parte são diferentes daquelas das versões históricas e de experiência que apresentei e em outras validam a manutenção de determinados protocolos já mencionados. O instrumento da entrevista possibilitou, além de outras ideias e versões, uma aproximação mais íntima com quem foi entrevistado, sendo um instrumento propício para a aproximação e para a troca de informações, de sensações e de experiências entre o entrevistador e os entrevistados/as/es, já que requereu perguntas e conversas de ordem mais pessoal, a exemplo de tipos de violências sofridas no decorrer das práticas e da vida profissional no tango.

A dança do tango, por si mesma, estabelece um ambiente de proximidade entre duas pessoas na composição de um par ou casal, que partem de um abraço

para construir uma parceria, e, sob este aspecto, a entrevista mostrou-se coerente por se adequar a perguntas e respostas, que contemplaram o espaço para o compartilhamento de sentimentos e percepções sensíveis das entrevistadas/os/es. Em função disso, o roteiro e análise das entrevistas foi organizado articulando temáticas; não para ser revertida em estatística.

Partindo desses aspectos, o conteúdo do roteiro das entrevistas foi elaborado e organizado, a partir de nove questões que se fundamentaram na necessidade de aproximar as experiências e métodos do tango utilizados pelos entrevistados/das/des. Da discussão dos capítulos dessa dissertação se pautou, inicialmente, nos seguintes eixos:

- Primeiro contato e histórias iniciais das/dos/des entrevistadas/os/es com o tango;
- Reconhecimento e identificação da hegemonia binária e heteronormativa nos subcampos das práticas sociais e de ensino;
- Metodologias de ensino do tango;
- Diferenças e influência entre os subcampos de prática social milonga/baile e de ensino do tango; e
- Violências simbólicas.

Estes eixos objetivaram checar as relações entre os subcampos da milonga e de ensino do tango, no que se relaciona à hipótese e ao contexto de que há disposições no campo do tango, que refletem padrões heteronormativos e binários que operam, por vezes, como violências simbólicas, afetando as possibilidades de entendimento sobre como podem se relacionar, nesta dança, os distintos gêneros que dançam em pares. Ainda, pretende atender ao objetivo de compreender aspectos que fundamentam a estruturação social e cultural do tango sobre as possibilidades de alteração de regras nos subcampos das milongas e das salas de aula.

Outros temas entrecruzam as entrevistas, sendo estes próximos da hipótese e dos objetivos desta dissertação.

4.1.1 Perfil das entrevistadas/os/es

As quatro pessoas entrevistadas foram escolhidas como fonte para a coleta direta de dados pelos seguintes critérios: serem artistas envolvidas e bastante

engajadas no universo do tango e atuantes mais de cinco anos; por apresentarem um percurso de desenvolvimento de perspectivas críticas e reflexivas sobre o ensino e prática social do tango; por suas produções escritas e (ou) práticas para um tango, que questiona o binarismo e a heteronormatividade; por estarem sediadas em diferentes países e por terem diferentes identidades de gênero.

Os primeiros entrevistados/as/es simultaneamente, em 02/01/2021, foram o casal Lidiani Emmerich e Gabriel Barbosa Ferreira, que vivem em Florianópolis, Santa Catarina, Brasil, onde dançam e ensinam danças de salão e desenvolvem um trabalho específico com o tango. Vindos de distintas áreas – Lidiane, da dança clássica, é formada pela escola de dança do Teatro Bolshoi no Brasil, e Gabriel, da música com formação em fisioterapia; eles se encontraram nas danças de salão, em 2003. Desde 2005 atuam profissionalmente com o tango, desenvolvendo diferentes abordagens para a prática social e para o ensino. Atuantes no cenário nacional como professores, dançarinos e coreógrafos, eles também criaram e dirigem a companhia de dança "Grão", voltada a pesquisas com as danças a dois; desenvolveram, ao longo dos anos, um projeto denominado "Tango Experiência".

A terceira entrevistada, em 13/01/2021 foi Birthe Havmøller, da cidade Aarhus, na Dinamarca, com uma atuação que se sobressai como ativista na promoção do tango *queer* principalmente, na Europa. Em 2015, Birthe coeditou um livro intitulado *The Queer Tango Book* e organizou e criou o site www.queertangobook.org, um espaço virtual de discussão e de divulgação do tango *queer*, junto à colaboração de uma equipe. Birthe tem um papel preponderante na conexão de agentes do campo do tango de diferentes cidades e países e na Europa que estejam discutindo e atuando a partir da perspectiva do tango *queer*.

A quarta pessoa entrevistada foi Mariana Docampo, em 27/01/2021. Ela reside em Buenos Aires. Professora de tango, Mariana tem um percurso como profissional há 20 anos e é precursora na Argentina do movimento tango *queer*, tendo cocriado o Festival Internacional Tango Queer em Buenos Aires. No campo literário, Mariana possui inúmeras publicações, sendo referência internacional nesse recorte e na área do tango. Conforme a própria Birthe informou, durante sua entrevista, Mariana Docampo teve forte influência nas ações que Birthe desenvolveu na Europa.

4.1.2 O processo de verificação do roteiro e do teor da entrevista

Cuidadosamente elaborado, ao processo de roteirização da entrevista, foi adicionado a etapa de formulação e aplicação da entrevista para os "juízes" conforme indicado por Manzini (2012). Para tanto, como em um projeto piloto, foram selecionados dois profissionais bastantes experientes, no tango e nas danças de salão, para testar a pertinência do roteiro, a intencionalidade, a organização e o conteúdo e a pertinência das questões e das possíveis respostas advindas daquela formulação de perguntas, com o objetivo de sincronizar melhor o que se planejou como pergunta, daquilo que se objetivou como problematização para o desenvolvimento deste capítulo e da própria dissertação.

Os juízes selecionados foram Luiz Dalazen⁷⁷ e Katiuska Dickow⁷⁸, em virtude do percurso profissional de ambos nas danças de salão e pela proximidade como colegas, que praticam e estudam academicamente o tango, o que colaborou na assertividade das perguntas tornando-se funcional e decisiva para a filtragem das questões. Submeter segundo Engelmann (1995) a pesquisadores mais experientes confere consistência teórico-metodológica ao trabalho de pesquisa. Esta etapa foi fundamental para os ajustes do roteiro da entrevista, tendo ambos os juízes contribuído com observações que alteraram o entendimento e a compreensão de algumas perguntas e do próprio contexto de gênero e de existência das entrevistadas/os/es nos subcampos do tango, a exemplo de considerar que uma das entrevistadas não atuava no ensino.

⁷⁷ Mestre em Educação da Universidade Federal do Paraná. Possui graduação em Matemática pela Universidade Federal do Paraná (2008) e Especialista em Teoria e Movimento da Dança com Ênfase nas Danças a Dois (2012). Atualmente é Técnico Junior da Companhia de Informática do Paraná (Celepar) e professor convidado da Universidade Tuiuti do Paraná na Pós-Graduação em Teoria e Movimento da Dança com Ênfase nas Danças a Dois. Tem experiência na área de Educação, com ênfase em Sociologia da Educação.

⁷⁸ Doutoranda em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS. Bacharelada e Licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná - FAP (2005). Possui especialização em Teoria e Movimento da Dança com Ênfase em Dança de pela Faculdade Metropolitana de Curitiba (2011). Professora substituta na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2015 e 2018).

4.1.3 Modo de organização e de operacionalização das entrevistas

Como se deu a realização da coleta de dados por meio da entrevista assim como o registro, entre outros aspectos:

- a) Entrevistas gravadas e realizadas de maneira remota pela plataforma *Zoom* registradas pelo pesquisador (para fins exclusivos e acadêmicos da análise);
- b) Todas as entrevistas foram transcritas e devidamente autorizadas pelas/os/es entrevistadas/os/es por meio de termo de consentimento descrito (anexo);
- c) É importante destacar que, após cada entrevista, após a transcrição, essas foram encaminhadas aos(às) entrevistados/as/es para que confirmassem dados, visando proteger as informações conforme registradas, no momento da entrevista e, em especial, as que necessitaram de tradução do Espanhol para o Português, como a entrevista de Mariana Docampo⁷⁹ e a entrevista do Inglês para o Português, de Birthe Havmøller⁸⁰.
- d) Local e duração das entrevistas: as entrevistas foram realizadas, a partir de Curitiba, onde resido. Em 02/01/2021 foi a entrevista com Lidiani Emmerich e Gabriel Barbosa Ferreira, que estavam em Florianópolis (SC) com início às 14 horas e com duração de 1 hora e 47 minutos. Em 13/01/2021 com Birthe Havmøller, que estava em Aarhus, na Dinamarca, tendo início às 10 horas e com duração de 1 hora e 50 minutos. Em 27/01/2021, foi realizada a entrevista com Mariana Docampo, que estava em Buenos Aires, tendo início às 10 horas e com duração de 2 horas.

4.2 ARTICULAÇÃO ENTRE EXPERIÊNCIAS E FALAS

A leitura e discussão comparativa das entrevistas foi organizada, a partir de cada eixo, que compôs o roteiro das perguntas, aproximando as informações recebidas de cada uma das pessoas entrevistadas, e, na sequência, entrecruzando

⁷⁹ Leonardo Taques tradutor do espanhol para o português.

⁸⁰ Jorge Samuel da Silva Faria, tradutor do o inglês para português.

informações das entrevistas com os aspectos que constituem os objetivos e hipótese desta dissertação.

4.2.1 O primeiro contato e histórias iniciais das entrevistadas/os/es com o tango

Para ambos, Lidiane e Gabriel, o primeiro contato foi no subcampo de ensino, em uma escola de dança. Ao mesmo tempo em que já havia em sala de aula, a experiência de criação em montagem coreográfica para ambos. Para Birthe, ela considera que seu primeiro contato com o universo do tango foi como ela mesma denominou como "modo tradicional", em uma aula ministrada por um professor homem e por uma professora mulher, em um evento na Dinamarca. Do mesmo modo, Mariana teve seu contato inicial com o subcampo do ensino tradicional em uma aula com um professor homem "bem mais velho", segundo ela; aula na qual já saiu dançando: "me abraçaram e me levaram. E era assim que ensinavam".

Nota-se que entres os entrevistades sediados em contextos geográficos, culturais e sociais diferentes, assim como, em temporalidades e por meio de abordagens metodológicas diferentes, todes tiveram a sala de aula como local de contato inicial com o tango, o que para mim reforça a importância do ensino-aprendizado, na constituição de *habitus* de novos agentes.

4.2.2 Reconhecimento e identificação da hegemonia binária e heteronormativa nos subcampos das práticas sociais e de ensino

Na resposta de Lidiane mostra-se evidente o quanto detalhes técnicos da dança estão implicados nos modos como a heteronormatividade e hegemonia binária ocorrem. Para ela, como mulher, o movimento do *cabecceo* já mencionado, no Capítulo 2, não dialoga com o que ela acredita e pratica no tango. Esse que é um gesto que o homem faz com a cabeça, quando escolhe a mulher com quem quer dançar. Parece algo singelo e despretensioso, contudo estabelece uma relação de escolha unilateral, em que as mulheres estão à espera do *cabecceo* e, por conseguinte, da escolha por parte do homem, para dançar. Ao mesmo tempo, Lidiane sente uma pressão dos subcampos, ao ter de usar determinadas roupas e calçados para

frequentar uma milonga, sendo esse os aspectos que a entrevistada relaciona com a heteronormatividade e como existentes nesses subcampos, no momento da entrevista.

De outro modo, pelo lado de quem conduz, Gabriel reforça o fato de ter que ser sempre o homem o que conduz e que determina as escolhas sobre a movimentação da mulher e, por isso, manifesta seu incômodo em relação a isso ocorrer também no subcampo do ensino. Ainda, Gabriel considera que ambos tiveram "sorte" por terem tido, logo no início, uma professora, que também era fisioterapeuta, que os direcionaram para o estudo do funcionamento da movimentação do tango, não focando a atenção durante as aulas para os aspectos da dominação e da heteronormatividade.

De modo geral, ambos apresentaram uma percepção sobre os seus próprios privilégios, independente do subcampo no qual circulam, por serem um casal heterossexual e acreditam que, talvez por isso, tenham mais acesso a lugares e oportunidades nos subcampos do tango. Partindo disso, Lidiane e Gabriel entendem que puderam – em virtude do privilégio – atender melhor às exigências de senso comum do campo do tango, e por isso, também puderam subverter algumas dessas exigências e lógicas. Quanto à subversão que mencionaram, por poderem estar em lugares onde a hegemonia se apresenta heteronormativa, puderam provocar questionamento a exemplo de quando – em um evento tradicional de tango –, ambos foram convidados a juntos dançarem um tango descalços e com roupas leves e soltas, enquanto todos estavam com calçados e com roupas ditas de tango, a saber vestido e sapato de salto para a mulher e terno e gravata para o homem.

Quanto à Mariana Docampo, a artista ressalta que já percebia e entendia o funcionamento desses lugares de tango, tanto às aulas quanto às milongas pelas disposições machistas e heterossexuais. Contou, durante a entrevista, de que no princípio, de certa maneira, desfrutava conscientemente de ser uma mulher jovem com a qual todos queriam dançar, entendendo que esses comportamentos tinham relação direta com o patriarcado. E, de modo similar à Mariana, à Lidiane e ao Gabriel como parceiros no tango, e mais especificamente no ensino, reconhecem a reprodução de lógicas machistas, binárias e heteronormativas e relataram uma experiência em grande evento de tango no Brasil, no qual por haver um número muito maior de mulheres e por falta de parceiros para dançarem junto a elas, Lidiane ao se oferecer para dançar com as mulheres na função usual do homem, de condutor, foi recusada pela grande maioria das mulheres presentes.

A partir dessas falas, entendo que há uma pressão do binarismo explícita e declarada na trajetória dos entrevistados, assim como existem as veladas, compreendidas como sutis e disfarçadas em pequenos gestos e atitudes, que não são explicáveis, mas sim sentidas.

4.2.3 Metodologias de ensino do tango

O tango *queer* é o caminho que Birthe pratica, em virtude do que ela apontou na entrevista sobre seu desejo de conduzir, desde seu início no tango. Birthe diferencia o que é denominado de tango de papel aberto, que usa a mesma lógica do tango tradicional só que com a possibilidade de uma mulher dançar com outra, sendo que uma mulher é que irá conduzir, assim como um homem costuma fazer durante a dança. É aí que Birthe enfatiza que o tango *queer* possibilita que as duas pessoas troquem os papéis ao que ela denomina de "intercâmbio", no qual, sejam dois homens ou duas mulheres a compor o casal, qualquer um/uma pode representar qualquer um dos papéis, reforçando que o papel do condutor se estabelece na dinâmica da relação, por levantar a mão esquerda para compor o abraço, sendo algo que deve ocorrer de maneira espontânea. Isso permite compreender que no tango *queer* essa possibilidade pode se dar de modo espontâneo, bastando o levantar do braço esquerdo para que alguém se coloque na posição de guia da condução.

Ao mesmo tempo, Birthe sugere que essa possibilidade exige professores muito experientes nesta prática de ensino e utiliza o termo *queering* onde quem dança vai, por meio de sua linguagem corporal, trocando o abraço durante a transferência de peso de uma perna para outra. Essa troca pode acontecer durante vários momentos em uma mesma dança e (ou) durante uma música e outra e (ou) durante as músicas de uma *tanda*.

Sobre abordagens de ensino-aprendizagem, Lidiane e Gabriel enfatizam que o tango que praticam faz e é parte de suas vidas e, por isso, buscam por ráticas e métodos que não forcem o outro a algo que o agrida e, sim, que seja uma dança composta pelas duas pessoas, na qual os corpos estejam dispostos a uma comunicação sem violência e com mais escuta. Mencionaram que muitos alunos e alunas se preocupam com os modelos e estereótipos trazendo uma fala como: "Aí eu preciso estar assim ou assado para dançar tango" ao que ambos respondem: "Não, você

não precisa estar de nenhum jeito para dançar, você pode, enfim, apenas dançar". Sob esse aspecto de haver outros jeitos de se dançar, partindo das falas de Lidiane e de Gabriel, um aspecto sensível da entrevista, que ressalta a proatividade de Mariana DoCampo, no tango campo, é quando ela reforça que foi preciso criar um espaço seguro e desenvolver uma maneira de ensinar tango para mulheres lésbicas, que não encontravam condições para dançar e para aprender e estudar o tango em espaços tradicionais.

Seja na metodologia de ensino ou na criação de novos espaços para as práticas e ensino, todos os entrevistados geram condições para outros fazeres nos subcampos. Sendo que, a partir das entrevistas, o tango *queer* aparece como uma opção atual para o que Birthe aponta como sendo a possibilidade de uma prática de ensino-aprendizagem e para um caminho mais equânime e respeitoso nas relações entre quem dança junto.

4.2.4 Diferenças e influência entre os subcampos de prática social milonga/baile e de ensino do tango

Sobre diferenças entre o subcampo ensino e milonga/baile, Birthe enfatiza que na aula você tem a oportunidade de investigar, treinar, experimentar com sua ou seu parceiro, estabelecendo-se a sala de aula como um lugar para o aprimoramento.

Birthe faz uma diferenciação enfática quando relata que seu principal objetivo com o tango é o de conduzir, mas que também é uma "conduzida capacitada". Importante ressaltar a escolha de Birthe de mencionar a função de conduzir ou de ser conduzida como uma capacidade e, portanto, entendo, como um tipo de habilidade a ser desenvolvida. Isto leva a reflexão de que para conduzir e para ser conduzida, é fundamental que o ensino do tango proponha a troca de funções e de papéis para habilitar ambas as capacidades, de modo que cada pessoa possa atuar em acordo com seus desejos e identificação de gênero e de papel ou de função na dança em pares vivenciando o *habitus* em ambas as posições. Partindo desta fala de Birthe, reforço, então, que conforme esta dissertação indica, o subcampo do tango pode ser este ambiente para redirecionar práticas, ampliando o entendimento de quem estuda o tango em aulas e exercitando, nos estudantes, um *habitus* de dançar

com pessoas de diferentes identidades sexuais e corporalizando as habilidades de conduzir e de ser conduzido.

Quanto ao subcampo da milonga, Birthe o considera apenas como um lugar para dançar, também comenta que a comunidade de tango heterossexual tende a rotulá-la como uma condutora feminina neste subcampo: "homens raramente me convidam para dançar". Essa colocação de Birthe evidencia o que Lidiane e Gabriel expõe sobre a milonga, de que a medida que foram participando dos eventos e das milongas já perceberam que haviam um conjunto de regras dispostas à priori. Nesse ponto, apenas reforço, que o conjunto de regras, além de evidente nesses subcampos, é o que sugere – para não dizer que impõe –, que homens tendam a não convidar uma mulher, que está conduzindo outras mulheres pelo salão.

E é assim que justifico a fala de Birthe quando diz: "quero que o mundo seja diferente, com menos rótulos" e quando reforça que gostaria que todos dançassem nas duas funções, na de conduzir e na de conduzido, pois determinados movimentos podem ser feitos pelas duas pessoas que dançam juntas, independente do gênero ou das opções de cada uma.

A pessoa que não se sente à vontade em ter sua iniciação no tango, no subcampo da milonga, como comenta Mariana Docampo, busca no subcampo do ensino seu primeiro contato. Conforme ela, mesmo que o ensino do tango seja uma possibilidade, o tango não acontece apenas em aulas, mas também no subcampo da milonga tendo sido esta uma das razões para promover uma prática, em que as regras das milongas sejam mais "relaxadas" em comparação com as das milongas tradicionais. Evidencio, partindo dessas falas, que há uma exclusão e possíveis violências que ocorrem nos subcampos, em que apenas se exercita como regra e disposição, o binarismo heteronormativo, que em muitos casos gera desconforto no público LGBTQ+.

Para Mariana, os papéis de condução e de conduzido são parte do tango. Contudo, conforme afirma ela, não é algo para todos e foi o que se buscou no tango *queer*, de ir além do gênero ao se buscar uma separação dos papéis de gênero: homem conduz, mulher é conduzida. Na sua experiência na docência, Mariana ressalta que não há necessidade de se feminilizar ou de se masculinizar por se estar em determinado papel.

Ainda sobre o subcampo de ensino do tango *queer*, a entrevista de Birthe demonstra o quanto o ensino em alguns países da Europa está vinculado aos ambientes dos festivais aos quais ela mesma frequentou na Suécia e Berlim, tendo-se, então, um exemplo de como na Europa os subcampos das milongas e das salas de aula estão próximos, a exemplo também de milongas na Argentina que em grande parte oferecem uma aula que antecede o início de uma milonga, para níveis de conhecimento básico, intermediário e avançado.

Importante considerar que a milonga *queer* oferece um espaço para diversos cruzamentos e trocas possíveis nos papéis e posições dos agentes em campo. Nota-se que os fluxos entre estes subcampos proporcionaram a elaboração de comportamentos e *habitus* menos violentos. Quando a aula aborda essas questões pode gerar que a milonga tenha também outra abordagem ou, ainda, uma influência na organização dos subcampos.

4.2.5 Violências simbólicas

Mariana Docampo é enfática ao mencionar que as inúmeras violências que ocorrem nos subcampos do tango são naturalizadas por homens e mulheres ao que Birthe, de certo modo confirma, ao dizer que apesar de nunca ter sofrido diretamente nenhum tipo de violência como mulher, elas existem. Inclusive, é durante essa parte da entrevista que Birthe justifica o movimento *queer*, inicialmente como uma proposta para que pessoas do mesmo gênero dançassem entre si, em um ambiente de prática segura, a exemplo, segundo palavras da própria Birthe, do que Mariana Docampo criou em Buenos Aires e que segundo Mariana e Birthe se desdobra do primeiro movimento *queer* em Hamburgo, na Alemanha, onde pela primeira vez se utilizou o termo tango *queer*. Para Lidiane e Gabriel, quando os questiono se sofreram algum tipo de violência, esses mencionam como tipo de agressão um convite que lhes foi feito para que dançassem apenas com sapatos, uma coreografia de própria autoria, que era realizada com os pés descalços, sendo que, em detrimento disso, o casal não aceitou o convite. Nesse caso específico, se evidencia para mim, ao não serem respeitados os parâmetros de criação de uma coreografia, em virtude de determinados entendimentos estabelecidos pelas lógicas vigentes e de senso comum, o quanto a ideia —de como ocorrem agressões e violências— pode ser aparentemente

sutil, ao mesmo tempo em que ferem condições de existência de determinada obra ou trabalho artístico, colocando os artistas, no caso Lidiane e Gabriel, em uma situação desnecessária, além de terem colocado em xeque a participação artística de ambos pelo uso ou não de sapatos, em um evento recente, no século XXI.

Nesse sentido, quando Lidiane e Gabriel mencionam a experiência vivenciada por Lidiane – que foi rejeitada por inúmeras mulheres em um evento onde faltavam homens para conduzi-las –, ao se oferecer para mulheres para estar no papel de condutora, é que se pode observar mais detalhadamente, os modos como protocolos e regras facilitam situações, em que indisposições, agressões e mesmo violências tornam-se naturalizadas, como pontuou inicialmente Mariana Docampo, podendo também, uma indisposição ou modo de operar, levar a uma violência simbólica.

Durante a entrevista com Mariana Docampo vislumbro os caminhos que ainda estão por vir quando se tomam providências, a partir das limitações que um tango pautado na heteronormatividade impõe. Mariana parte dessas limitações heterossexuais e binárias para organizar um movimento que possibilitou pessoas gays a dançarem em um momento no qual, segundo ela "as discussões de gênero ainda eram poucas na época, e no tango menos ainda".

É nesse espaço para gerar a diferença, que Mariana conta que, no início do ano 2000, houve uma milonga gay, "La Marshall" organizada e criada por Augusto Balizano junto com Roxana Gargano, como citado no Capítulo 3, anos antes da própria Mariana iniciar o movimento do tango *queer*, em Buenos Aires.

4.3 ENTRECruzamentos e Desdobramentos Possíveis

São encontradas nas falas dos entrevistados perspectivas de suas práticas e ações que nos apontam a hegemonia nos subcampos do tango estruturados por *habitus* com relação à binaridade e à heteronormatividade.

Contudo, esses mesmos *habitus*, ao longo do percurso de escolhas e de atuação dos entrevistados, movem-se subvertendo esta estrutura por meio de mudança nas posições e disposições dos agentes e dos espaços em si que foram criados e que promovem caminhos mais equânimes para um tango acolhedor de diferentes opções para quem dançar ou iniciar o tango.

Para todos os entrevistados foi com o subcampo do ensino que tiveram seu primeiro contato influenciando o aprendizado e as opções desses artistas. Desde o exemplo de Birthe, que teve a possibilidade de expor seus desejos em dançar conduzindo e de aprender com outra mulher; Lidiane e Gabriel, que tiveram uma professora, que trouxe uma abordagem fisioterapêutica e somática para o estudo da relação entre os corpos. Esses aspectos trazidos pelos entrevistados parecem promover, ao dispor agentes e modos de operar com mais opções de escolha entre papéis, outros *habitus* em relação aos padrões já estabelecidos e parece evitar o acontecimento de violências simbólicas.

A exemplo das entrevistas de Birthe e de Mariana, que apontam a importância de se aprender ambas as habilidades de conduzir e de ser conduzida por meio de um incentivo à troca de posições e mostram, assim, a singeleza desse exercício para o qual basta levantar um braço para sinalizar a troca de liderança. Com mudanças desse teor, um outro *habitus* pode se estabelecer, possibilitando transformações no próprio campo, fazendo que não apenas homens e mulheres, mas qualquer pessoa possa dançar e fazer parte, sendo uma interferência estruturante para a mudança em um subcampo e no campo do tango, evitando possíveis violências e agressões, que costumam ocorrer em espaços e em metodologias mais conservadoras.

Se as regras citadas, ao decorrer desta dissertação, são excludentes e, muitas vezes, violentas que sejam elas, por meio do subcampo do ensino, revistas e reformuladas frequentemente, absorvendo modos outros como o relatado por Lidiane e Gabriel, que tiveram desde sua primeira aula uma abordagem somática. Acredito que essas opções promovem transformações na maneira como agentes estudantes do tango podem entender as relações entre pares e sobre seus corpos, o que afetaria a estrutura dos subcampos, ao longo do tempo.

Mariana Docampo percebe, além da manutenção do que nesta dissertação entendo como *habitus*, uma condição binária e heteronormativa, que gera a violência simbólica mantida, tanto entre pessoas cisgênero — quando a mulher torna-se com mais frequência uma possível vítima, como no próprio campo e com outros de seus agentes, que produzem violências das quais, também podem se tornar em vítimas.

Enfatizo que por entendimentos apresentados no Capítulo 3 por Bourdieu (1999; 2013; 2019) sobre a importância da educação, o subcampo do ensino é possivelmente aquele no qual a intervenção pode reverberar de modo mais efetivo

em reestruturações de *habitus* especialmente, em função do que relembra Mariana Docampo e que pode ser visto nas respostas de todos os entrevistados: de que muitos se tornarão agentes do campo por meio de um primeiro contato, que tende a ocorrer pelo subcampo do ensino.

Uma possibilidade apresentada para possíveis transformações é a da utilização de determinados capitais que as pessoas entrevistadas possuem, a exemplo do citado por Birthe de poder participar em diferentes eventos na Europa, interagir com diferentes profissionais, que tenham essas preocupações e conhecimentos para ministrar aulas e conduzir dinâmicas; assim como por Lidiane e Gabriel, quando um casal cisgênero, branco e heterossexual tem mais facilidade de circulação e trabalho em diferentes eventos como professores e artistas e, com isso, a chance de proporem outras alternativas para uma prática diferenciada e que toma proporções de acesso mais abrangentes. Dos capitais que Mariana desenvolveu em sua carreira como escritora, organizadora de eventos, abrindo oportunidades para circular em outros espaços, regiões e países, onde fortaleceu e provocou tensões reflexivas no campo tradicional do tango e ativou o tango *queer* no berço de criação do tango, em Buenos Aires. Em Birthe, sua ação possibilitou que pessoas com a mesma identidade sexual pudessem adentrar logo de início o subcampo de ensino, experimentando dinâmicas fundamentadas no tango *queer*, com opções de escolher a posição em que se quisesse estar na dança, fosse para conduzir ou ser conduzida, revertendo a posição sempre que desejável em uma mesma dança e música.

Os entrevistados ainda apontaram para a importância da relação entre esses subcampos de ensino e milonga como campos de decisão entre manutenção e transformação e para a influência que de fato um exerce sobre o outro.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Existem modos de entender a função da entrevista. Nesta dissertação tomei a entrevista com a função de apresentar outras versões de fatos sobre as temáticas por perspectivas diferentes de gênero, de regiões e países e de gerações, além de como atestar que apesar de transformações no campo do tango, antigas lógicas ainda se fazem presentes e tem sua manutenção através da reprodução de determinados *habitus*. Isso problematiza de modo mais abrangente as percepções trazidas por mim como pesquisador e autor da dissertação. Por meio desses entrevistados me sinto impulsionado para estudar outras possíveis versões e histórias do tango como um possível futuro para esta pesquisa.

No percurso e contexto deste projeto, o objetivo geral considerou que as influências da relação entre os subcampos do ensino e o de prática social do tango, a partir de uma abordagem Bourdiana, estabeleçam a hipótese de uma relação com a manutenção do tango dança como uma prática heteronormativa, tendo o processo de ensino aprendizagem uma influência maior sobre a milonga, considerando o histórico apresentado no Capítulo 3, em que se viu a força dos manuais para conter a dança nos salões e bailes.

De outro modo, ambos os subcampos dialogam e reforçam práticas entre si, em um fluxo contínuo de produção e de reprodução de comportamentos do corpo, que são em boa medida, comportamentos também sociais quando escolho estudar o tango pela perspectiva de construção teórica de Bordieu pautando-me no conceito de campo social. Campo esse sedimentado no patriarcado que dispõe os agentes para um *habitus* corporalizado em noções binárias e heteronormativas. Os capitais, conforme apresentei não escapariam da mesma lógica mas podem ser utilizados para oferecer mais acesso a outras lógicas e a outros modos de configurar as relações no tango.

Os entrevistados e suas práticas e ações nos subcampos trazem a reflexão sobre uma lógica subversiva, que destitui os corpos/agentes do tango conservador e (ou) readéquam as posições no campo para que outros também façam parte nessas práticas. Com isso, abrem-se possibilidades para que outras estratégias emergjam para o acesso de um maior número de pessoas vivenciando essa experiência que é dançar tango. Das milongas gays até o tango *queer*, mesmo que ainda, a meu ver,

sejam mantidas em alguns casos o papel bem definido do conduzidos e o de condutores. Possibilidades tangíveis são possíveis ainda mais quando acontecerem entre os subcampos para que a estrutura do campo seja transformada de fato, com práticas mais equânimes acontecendo cada vez mais. Especialmente, quando organizadores de milongas e professores em maior escala, instituírem modos acessíveis economicamente para o acesso às milongas e às aulas nas quais vestimentas não sejam instrumento categorizador e (ou) de exclusão.

Quando professores, em seus espaços de ensino, se disponibilizam como agentes atentos para o que ocorre sobre as questões de gênero, de identidade sexual, para as distintas e diversas existências, demonstram que é possível a integração coletiva e respeitosa por meio de uma dança que agrega, sendo que, quando despida de preconceito, retoma sua potência daquela lá no início de sua criação, que colocava junto quem por ventura se interessasse em dançá-la.

Por meio dessas discussões, vislumbro milongas mais abertas e livres que acolhem a diversidade e a replicam por suas disposições, que não empregam condições que reduzem a prática do tango à heteronormatividade. Projeto ambientes de ensino, que partem do respeito à diversidade e nos quais as violências são combatidas para além de apenas evitadas. Imagino ambos os subcampos reforçando um tango campo mais equânime, que potencializa a coletividade, ao se estar e dançar tango. Encontro desdobramentos possíveis para a continuidade de minha pesquisa, a partir da Teoria *Queer*, pela importância da discussão social que o corpo e as danças permitem, motivado por processos de ensino-aprendizagem pautados na alteridade. Esses aspectos não se encerram nesta pesquisa, mas somam-se às possibilidades de pesquisas futuras nessa direção e me impulsionam como pesquisador, a seguir.

REFERÊNCIAS

- ACADÉMIE FRANÇAISE. **À propos du Tango**. Disponível em: <<http://www.academie-francaise.fr/propos-du-tango>>. Acesso em: 24 jan. 2020.
- BONNEWITZ, Patrice. **Primeiras lições sobre a sociologia de P. Bourdieu**. Tradução de Lucy Magalhães. Petrópolis: Vozes, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **Sociologia**. Organização de Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.
- _____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. Texto revisto pelo autor com a colaboração de Patrick Champagne e Etienne Landais. Tradução de Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora Unesp, 2004.
- _____. O camponês e seu corpo. **Revista de Sociologia Política**, Curitiba, v. 26, p. 83-92, jun. 2006.
- _____. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. 11. ed. Campinas, SP: Papirus, 2011.
- _____. **O senso prático**. Tradução de Maria Ferreira Petrópolis: Vozes, 2013.
- _____. **Escritos de educação**. Organização de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. 16. ed Petropolis, RJ: Vozes, 2015.
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. Porto Alegre, RS: Zouk, 2017.
- _____. **Conceitos fundamentais**. Editado por Michael Grenfell; tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.
- _____. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. **A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino**. Tradução de Reynaldo Bairão. Petrópolis, RJ: Vozes 2014.
- BRAGA, Mauro Mendes. **Tango: a música de uma cidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- BRITZMAN, Deborah P. ¿Hay una pedagogía queer? O, no leas tan recto. **Revista Educación**, v. 7, n. 9, p. 13-34, 2016.
- BROEDERS, Mario. **Los Mitos del tango**. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CÁCERES, Juan Carlos. **Tango negro**. Buenos Aires: Planeta, 2010.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019.

CARRETERO, Andres. **El compadrito y el tango**. Buenos Aires: Continente, 1999.

CATANI, Afrânio Mendes. **Vocabulário Bourdieu**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

DINZEL, Gloria; DINZEL, Rodolfo. **El tango una danza**: la improvisación. Buenos Aires: Corregidor, 2012.

DINZEL, Rodolfo. **El tango una danza**: esa búsqueda de la libertad. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

DOCAMPO, Mariana. **Tango Queer**: Buenos Aires. Cidade Autónoma de Buenos Aires: Madreselva, 2018.

ENGELMANN, A. **¿Como estudar cientificamente a consciência?** 1995. (Mimeo).

FERNANDES, Hélio de Almeida. **Tango**: una possibilidade Infinita. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.

FERRARI, Lidia. **Tango**: arte y misterio de um baile. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

FERRER, Horacio. **El libro del Tango**: arte popular de Buenos Aires: Crónica del Tango. Buenos Aires: Antonio Tersol, 1980. Tomo I.

_____. **El tango**: su historia y evolución. Buenos Aires: Buenos Aires. Continente, 1999.

GLAAD. **Media Reference Guide 2016**. New York e Losangeles, 2016. Disponível em: <<https://www.glaad.org/reference>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

GOBELLO, José. **Breve historia crítica del tango**. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

HETERONORMATIVA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/heteronormativo/>>. Acesso em: 31 jul. 2021.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS. Disponível em: <<https://www.indec.gob.ar/>>. Acesso em: 20 jan. 2020.

JOFRÉ, Agustín. **Entre quilombos y conventillos**: sociología de la raíz afro del tango. Trabalho apresentado na X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2013.

LABRAÑA, Luis; SEBASTIÁN, Ana. **Tango una historia**. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

LERNER, Gerda. A criação do patriarcado: história de opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sella. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Nicanor. **Tango argentino de salon**: método de baile teórico y práctico. Buenos Aires: edição de autor, 1916.

LISKA, Mercedes. **Entre Gêneros y Sexualidades**: tango, baile, cultura popular. Buenos Aires: Milena Caserola, 2018.

LOURO, Guaraci Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2018.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas ISSN 1414-722X. **Esboços** (UFSC), v. 9, p. 87-101, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>>. Acesso em: 31 jul. 2021.

MANZINI, Eduardo José. Uso da entrevista em dissertações e teses produzidas em um programa de pós-graduação em educação. **Revista Percurso - NEMO**, Maringá, v. 4, n. 2, p. 149-171, 2012.

MARION, Jonathan S. **Culture and costume in competitive dance**. New York: Berg Publishers, 2008.

MATAMORO, Blas. **La ciudad del tango**: tango histórico y sociedad. Buenos Aires: Galerna, 1982.

MEDEIROS, Cristina C. C de. Habitus e corpo social: reflexões sobre o corpo na teoria sociológica de Pierre Bourdieu. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p.281-300, jan./mar. 2011.

MOLAS, Ricardo Rodríguez. Aspectos ocultos de la identidad nacional: los afroamericanos y el origen del tango. **Ciclos**, v. 3, n. 5, p. 147-161, 1993.

NAU-KLAPWIJK, Nicole. **Tango, un baile bien porteno**. 1.^a Reimp. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

NOGUEIRA, Kenio Roberto Cabral. **Quem conduz na dança?** Joinville, Santa Catarina, Brasil, 2019. Disponível em: <<http://goo.gl/4u4AWi>>. Acesso em: 30 set. 2018.

PAZETTO, Debora; SAMWAYS, Samuel. Para além de damas e cavalheiros: uma abordagem Queer das normas de gênero na dança de salão. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 14, n. 3, p. 157-179, jul./set. 2018.

POLEZI, Carolina; MARTINS, Anderson. Condução e contracondução na dança de salão. **Periódico Horizontes/USF**, Itatiba, SP, 2019.

REIS, Toni. **Manual de comunicação LGBT+**. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI/GayLatino, 2018.

RAMOS, Milene de Oliveira Machado; CAVALCANTE, Jubé Claudia Valente; CASTRO, Claudia Maria Jesus. **Violência simbólica para Pierre Bourdieu**: a relação com escola contemporânea. Trabalho apresentado no I Colóquio Estadual de Pesquisa Multidisciplinar. Mineiros-GO, 06, 07 e 08 de junho de 2016.

ROSBACH, Maria Eugenia. **La rebelión de los abrazos**: tango, milonga y danza: imaginarios del tango en sus espacios de producción simbólica: la milonga y el espectáculo. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2006.

SALESSI, Jorge. **Médicos, maleantes y maricas**: higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación argentina. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1995.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo, n. 20, p. 60-70, 2002.

_____. **Socialização e cultura**: ensaios teóricos. São Paulo: Annablume, 2016.

SILVA, Silvana dos Santos. **Habitus e práticas das danças**: uma análise sociológica dos fatores que influenciam a prática da dança na cidade de Toledo-PR. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

VEGA, Carlos. **Estudios para los orígenes del tango argentino**. 2. ed. digital corregida. Buenos Aires, 2016.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural**. São Paulo: Jandaíra, 2020. (Coleção Feminismos Plurais/coordenação Djalma Ribeiro).

APÊNDICES

APÊNDICE A

ENTREVISTA: BIRTHE HAVMØLLER

Marila Veloso e Leonardo Taques - A primeira pergunta de Leonardo seria: qual a sua primeira lembrança com o tango?

Birthe Havmøller - Foi em um festival de dança de verão, realizado na minha cidade, que fui dançar tango pela primeira vez. Eu vim para o tango através de uma comunidade de dança folclórica local, onde eu já estava me identificando como uma mulher condutora (que conduz a dança) e uma dançarina de dupla função. Foi em um evento de verão de dança com aula de tango para iniciantes. Havia um casal heterossexual nos ensinando nossos primeiros passos de tango. Quando a aula acabou, eu estava sentada em frente ao "*Music hall*", esperando para ver o que aconteceria quando a milonga ao ar livre começasse. Uma das dançarinas intermediárias que se juntou a nós depois da aula concordou em dançar comigo. Ela gostou de um dos meus movimentos e fiquei feliz porque algo estava funcionando para mim na primeira noite em que estava dançando tango. Os professores nos convidaram para participar de um festival local de tango alguns dias depois e eu o fiz. No festival, fui a mais uma aula de tango para iniciantes. Depois da aula começou a milonga e convidei uma senhora para dançar. Ela aceitou. Ela graciosamente queria dançar comigo e eu estava feliz com minha dança básica, conduzindo-a. Dancei com mais duas mulheres naquela noite e foi assim que comecei como uma condutora feminina em 2009.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Você pode nos contar um pouco mais sobre como você começou no universo da dança tango?

Birthe Havmøller - Depois do festival de tango, entrei para aulas para iniciantes organizadas pela escola de tango local. Entrei em contato com uma das professoras para perguntar se ela poderia encontrar uma mulher que estivesse disposta a ser minha parceira de dança. Ela encontrou uma com quem eu fiz aquela aula e na aula seguinte minha professora encontrou outra porque a primeira não queria mais dançar. Tive duas aulas com a minha nova parceira de dança, mas ela também não queria mais dançar. Pedi à minha professora que me ajudasse a encontrar uma terceira mulher que ela conseguiu fazer e foi mais ou menos o que aconteceu, durante o primeiro inverno. Então fui ao meu primeiro festival de tango *queer*. Fui à Suécia e depois a Hamburgo e, durante vários anos, vou aos festivais de Berlim com a maior frequência possível.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Você percebe alguma diferença entre a milonga como prática social e os ambientes de ensino-aprendizagem?

Birthe Havmøller - A diferença que vejo é que as aulas são locais de aprimoramento prático, onde você pode discutir tipos de movimentos do tango — seja improvisando ou interpretando a música. Você pode discutir isso com seu parceiro de dança; você pode parar no meio e começar o movimento novamente. É tudo sobre essa interação, onde falamos sobre como podemos fazer esse movimento parecer absolutamente perfeito no abraço. Aconteça o que acontecer no abraço, uma vez que tenha um sentimento ótimo, todo o resto deve estar bem também.

Quando você vai a uma milonga, esse tipo de coisa técnica não é discutida lá, enquanto conduz. Você encerrará um movimento e ele se tornará o ponto de partida para a criação do próximo movimento, e mesmo que seu conduzido vá na direção oposta à sua expectativa, você deve prosseguir e pensar "bem, há algo mais acontecendo agora e vou usar isso como ponto de partida para criar o próximo movimento". Tudo isso acontecerá em um milésimo de segundo, entre duas etapas. Você precisa reorganizar tudo em sua cabeça entre duas etapas, e isso pode ser difícil, mas também pode ser muito divertido. Aqui

você não tem a chance de discutir o que está acontecendo, e uma vez que o baile acaba, de uma forma muito educada você diz "obrigado" pelo que quer que tenha acontecido. Eu também fazia dança a dois de casal na comunidade de dança folclórica, então é óbvio que também posso acompanhar o tango (embora leve algum tempo para aprender a andar para trás e aprender a ler a linguagem corporal do tango). Meu principal desejo é conduzir, mas também sou uma conduzida capacitada. A comunidade de tango "hétero" ou o senso comum dessa comunidade tende a rotular as pessoas, portanto sou uma "condutora feminina". Os homens me veem como uma condutora e, conseqüentemente, não me convidam. Às vezes danço (como seguidora) com os caras intermediários que ainda não sabem que sou rotulada de "condutora" ou com algum dos meus amigos homens. Por isso, a maioria dos homens da minha pequena comunidade de tango que não me convidaram para dançar ou para serem conduzidos. Então, 90% do tempo, estou conduzindo. Há muitos homens com quem nunca danço e outros com quem danço apenas uma vez por ano. Às vezes vejo um tanguero, adoraria dançar e então penso: "talvez no futuro vamos dançar, talvez até hoje à noite, talvez não, teremos que ver o que acontece." No processo criativo de aprender a conduzir, estou obviamente muito feliz dançando com minhas amigas. Eu não me sinto como se estivesse perdendo alguma coisa só porque não danço com dançarinos masculinos com tanta frequência quanto outras tangueras. Quero que o mundo seja diferente, com menos rótulos. Eu quero ser capaz de ver todos como dançarinos de dupla função (conduzir e ser conduzido). Felizmente, os alunos mais ambiciosos começarão a estudar os dois papéis; e quem quiser ensinar também terá que aprender os dois papéis no tango.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Então, Birthe, eu entendo perfeitamente o que você quer dizer quando fala do seu sonho de um mundo sem rótulos, onde todos possam seguir, conduzir e dançar.

Birthe Havmøller - Sim, e é claro que isso também é uma questão de escolha. Não é possível impor a todos a aprendizagem de ambos os papéis, mas é possível naturalizar a escolha de aprender ambos, até porque não é tão difícil. Tudo bem se parecer mais difícil no começo, já que você (o iniciante) tem essa "coisa" a aprender: receber um impulso e criar uma "resposta" para o que seu parceiro de dança sugere. É importante começar a perceber que é uma opção válida "andar para os dois lados" (ou seja, dançar o outro papel) e que há uma maneira de responder ao abraço ao andar para trás e outra maneira de responder ao andar para frente. Isso não é difícil, é seguro e você usará esses movimentos em muitas figuras de tango. Dançar para frente e para trás são partes da mesma dança. Qualquer um pode fazer as duas coisas. Para mim, dizer o contrário (você só deve dançar o papel que lhe é designado em virtude do seu gênero) é o mesmo que dizer que só um homem pode dirigir um carro. Dizer isso é o mesmo que presumir que uma pessoa não pode aprender as duas possibilidades de respostas dentro do tango.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Você vê uma terceira possibilidade, de não ter um condutor e conduzido, mas um fluxo que se constrói junto, em tempo real, no diálogo?

Birthe Havmøller - Ainda não estou em um nível de dança onde sinto que posso afirmar que isso funcionaria, mas conheço professores de tango *queer* que afirmam que funciona. Não é tão formal e rígido no sentido de "Eu conduzo agora, você conduz em 5 segundos quando temos papéis de mudança". Não é uma decisão que pode ser tomada sem que aconteça de forma espontânea, e essa forma de dançar, onde você troca de papéis, é às vezes chamada de "intercâmbio". Há uma distinção entre o que é chamado de tango *queer* e tango de papéis aberto. No tango de papel aberto, uma das dançarinas conduz e a outra acompanha durante a tanda (sequência de quatro canções). Isso significa que é apenas o tango tradicional dançado por casais de papéis abertos. E, é claro, esses casais podem ser dois homens, duas mulheres, um homem e uma mulher. Qualquer um pode representar qualquer uma das funções.

Mas, quando você dança o estilo de dança do tango *queer* e muda de papel dentro da música, algo diferente acontece no abraço e nas regras sociais dessa dança, porque é aí que os papéis se tornam fluidos.

Torna-se um modelo menos rígido e menos masculino, em que o condutor não está mais ditando a maneira como devo segui-lo. Onde você pode fazer pequenas intervenções, a partir da posição do seguidor, "ele pensa que está me levando dessa forma, mas eu estou assumindo a condução agora, nos movendo em uma direção diferente". É aqui que as coisas podem se tornar divertidas, onde quem conduz lida com novas informações que não necessariamente estão previstas. Este é um jogo que estamos jogando agora. Estamos mexendo na dança. Se sou eu que estou dançando na posição de seguidor, isso se torna uma espécie de teste: você envia uma mensagem sutil em linguagem corporal ao seu condutor e vê o que acontece. Como líder, você pode "substituir" qualquer coisa que um conduzido proponha ao tango coimprovisado do casal. O condutor está na posição mais forte. Essa é a verdade, então se esse condutor/leitor não quiser dar espaço ao seu seguidor, nada acontece. Você pode tentar mudar alguma coisa, dar um impulso à dança, enquanto caminha para trás, mas se o líder não te ouvir, a mudança de papéis não é uma possibilidade.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Nessa ideia de jogo, é determinado quem conduz e quem é conduzido. Mas, durante esse processo, posso tentar conduzir meu líder?

Birthe Havmøller - No estilo de dança de tango *queer*, você pode escolher uma posição para si mesma não verbalmente, assim como o condutor reforça não verbalmente seu papel ao encarar a linha da dança. No entanto, não há nada definido ou gravado aqui. Você vai para a pista de dança com seu parceiro de dança casual de dupla função e quem coloca a mão esquerda primeiro me faz perceber, "oh, ele/ela é o condutor, então é isso ...". Você também, às vezes, vê o balançar indeciso de braços do casal de tango *queer* para ver quem vai começar (conduzir) e, em algum momento, um dos dançarinos cede e um acordo é feito. Normalmente, ofereço minha mão, depois nos abraçamos e dançamos.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Você levanta a mão, eu vou até você e depois sou seu seguidor, e podemos mudar de função espontaneamente. Esse é o modelo *queer* de dançar tango?

Birthe Havmøller - Sim!

Marila Veloso e Leonardo Taques - Você mencionou em algum momento que o condutor pode não querer abrir mão daquele cargo, de conduzir?

Birthe Havmøller - Sim, e o mesmo pode acontecer com o condutor. Pode-se aceitar ou recusar a mudança de papéis como quiser. Se o condutor quiser mudar o abraço e a posição dos braços e o conduzido disser: "Não quero", o condutor deve reconfigurar sua dança e continuar conduzindo. Dançarinos que se identificam como dançarinos de um único papel não aprendem a dinâmica importante para a mudança de papéis: o conjunto de habilidades básicas como dançarino de duplo papel ou a maneira mais simples de devolver a condução a seu parceiro de dança, quando eles não querem aceitar a posição de condutor. Se o conduzido (um dançarino de papel único) se sentir incapaz de continuar dançando após a mudança de posição e mudar o abraço, a dança irá parar, mesmo que essa pessoa só tenha que dançar quatro passos para chegar a um ponto na dança onde ela possa dar de volta a condução para seu parceiro de dança novamente. Como conduzido, você tem a oportunidade de testar seu condutor, fazendo uma intervenção *queer*. Quando a troca de papéis é iniciada pelo seguidor, o condutor é obrigado a seguir seu seguidor; como no tango tradicional, você deve sempre dar ao conduzido a dança mais agradável. Você não para se o conduzido cometer um erro, mas reajusta sua dança para ele, esperando que ele nem perceba que estava errado, que cometeu um erro ao ler sua linguagem corporal. Queremos ter o melhor abraço possível

na milonga. Não estamos aqui para discutir o que deveria acontecer, e isso, em minha opinião, é melhor feito no tango *queer*, se o impulso de mudar de papel na dança vier do conduzido. No entanto, esse método do tango *queer* geralmente não é ensinado. O tango *queer*/intercâmbio de papéis só é ensinado a um iniciante, a partir de uma perspectiva masculina. Alguns professores desenvolvem números específicos onde esses intercâmbios podem ocorrer.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Também é uma coisa muito técnica, pois a mudança de posição entre quem é conduzido e condutor pressupõe a mudança de posicionamento dos braços, mas não só.

Birthe Havmøller - Não existem regras escritas! Dançarinos que dançam há vinte e cinco a trinta anos, os membros mais avançados da comunidade do tango *queer* afirmam que é uma questão de percepção, muita experiência, experimentos criativos de como "*queer*" os movimentos e as figuras do tango. Eu não li uma pedagogia de tango *queer* ou "cânone" ainda. Aos poucos, estou descobrindo como fazer essas trocas e falar sobre elas. Poderia ser uma questão de propriedade intelectual que torna o conjunto de experiências de todos esses dançarinos avançados com o tango *queer* (estilo de dança) invisível, em vez de um conhecimento geral compartilhado por todos nós? - Então, como você, passa isso (estilo de dança emergente) nas aulas, já que muitos desses dançarinos mais avançados podem nem estar mais dando aula? Ainda assim, vejo que há uma possibilidade muito forte de que esse novo estilo de dança venha a emergir dos conceitos fundamentais do tango *queer*. Porém, o "currículo", o básico do tango *queer*, ainda não foi escrito. Algumas pessoas parecem saber mais sobre o estilo de dança do tango *queer* do que outras. Se você ensina casais em função de uma lógica tradicional do tango, você ensina um modo de tango tradicional. Se você ensina o mesmo a casais *queer*, está apenas ensinando tango tradicional. O tango *queer* é um estilo de dança com uma mentalidade e filosofia de dança diferentes.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Acho que você está mencionando muitas coisas importantes sobre como ensinar, para onde uma pessoa quer ir em relação a outra, seja de uma forma mais conservadora ou mais aberta a caminhos de mudança. Para elucidar ainda mais, uma possível distinção entre o modo tango *queer* e outras abordagens mais tradicionais seria que teríamos a abertura de ambos para entrar nesta dança, através de um acordo sujeito a mudança e troca de papéis, a fim de encontrar momentos de diálogo, fluxo, mudanças e mais possibilidades de interação com as funções dessas danças a dois?

Birthe Havmøller - Sim. O tango *queer* é o sonho e para alguns também é realidade.

Muitos dançarinos acham que querem apenas um papel no tango convencional e *queer*. Eles não querem mudar os papéis da maneira que descrevi.

Vendo a mudança de papéis, na perspectiva do condutor, você também pode fazer um convite sutil (sem mudar a posição dos braços), dizendo que ambos os parceiros de dança podem conduzir esta dança. O *queering* da dança pode ser feito em diferentes níveis. Existe um iniciante e outro mais avançado. Trata-se de explorar as inúmeras possibilidades dentro de um abraço, mensagens através da linguagem corporal, mensagens dentro do abraço ou mudanças de peso. Vai com a música... tem que estar em harmonia sincronizada com as frases musicais. Pode ser que as mensagens sutis não sejam percebidas por seu parceiro de dança, e se os impulsos não forem percebidos, a dança que poderia ter sido um tango estranho para dois agora recai em suas habilidades familiares de tango, tornando-se um tango tradicional para ambos.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Então existem diferenças entre o tango *queer* e o tango com funções abertas? São próximos, mas não são iguais, ou seja, depende: tango *queer* é um papel aberto de uma forma, mas depende da leitura do outro, certo? Ou não? Gostaríamos de entender melhor as diferenças.

Birthe Havmøller - No tango de papel aberto, os dois dançarinos podem ter aprendido os dois papéis, mas eles ainda dançam com um deles conduzindo toda a música do tango sem que a troca de papéis ocorra. O condutor conduz e o conduzido segue, então eles ainda seguem a mentalidade tradicional do tango. Aparentemente, é mais fácil para eles..., mas me parece estranho esperar que eu, uma mulher, "conduza como um homem", e é isso que fazemos do início ao fim da música em tango aberto. Se eu esperar qualquer tipo de resposta diferente desta tanguera (minha adorável parceira de dança), então, tecnicamente, eu não estaria seguindo o que é ensinado em aula. Se você for para a aula como conduzido, só aprenderá a seguir da maneira tradicional. Se quero que uma mulher *queer* reaja de maneira diferente durante nossa dança, preciso descobrir se ela está interessada em que mudemos de papel. Podemos falar sobre: "Você está interessada em dançar tango *queer*, onde podemos mudar de papéis, ou você prefere que eu assuma a condução e nos leve do início ao fim?" Mas também há uma maneira silenciosa de fazer essa pergunta que vai bem com *cabeceo-mirada*. Quero usar esta forma tradicional de convite argentina sempre que possível: você chama a atenção de seu dançarino favorito e eles acenam afirmativamente se estiverem interessados. Na milonga, você pode decidir o que acontece não-verbalmente, e eu afirmo que não precisamos discutir o estilo de dança. Também pode ser acordado não verbalmente. Muitas pessoas parecem querer evitar a transição entre uma função e outra. Parece que eles sentem que são duas mentalidades completamente diferentes: conduzir e ser conduzido, portanto, para esses dançarinos de dupla função, a troca de papéis nunca se tornou natural. E vai parecer muito estranho, quase como um exercício de poder patriarcal, quando a mudança de papel vier da perspectiva masculina, na de uma determinada figura intercambial. Isso está bem, a partir do momento em que decidimos o que são essas figuras básicas do tango *queer* e começamos a ensiná-las aos nossos dançarinos de dupla função como parte de um currículo básico do tango *queer*. No entanto, prefiro uma abordagem mais sutil: o ensino/compartilhamento do que chamo de *queering* um tango.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Vocês estão dando cada vez mais detalhes, o que é ótimo para nós. A única coisa, para mim, é: por que chamá-lo de tango de regras abertas quando não é tão aberto? Ainda é um tipo conservador de tango? É uma curiosidade.

Birthe Havmøller - Não conheço a história do "papel aberto" no tango. Tentei perguntar a algumas pessoas quando começaram a usar o termo? - Não tenho certeza se o termo foi cunhado em meados dos anos 90 ou há apenas 15 anos. Hoje, o "tango de papel aberto" é um movimento de tango na Europa. Tem cerca de dois a quatro organizadores hospedando eventos de tango abertos para pessoas heterossexuais.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Para heterossexuais?

Birthe Havmoeller - Sim, para líderes feministas do tango. Eles querem encontrar um lugar seguro para exercer autonomia sobre sua prática a dois de tango, sem envolver a comunidade LGBTQ nem sua comunidade local de tango. Alguém vê lucro em que muitas mulheres se cansam das milongas (por causa do desequilíbrio de gênero) e querem buscar algo novo e diferente para fazer em sua vida de tango. As tangueras feministas querem aprender a conduzir. Eles não querem fazer isso em uma milonga tradicional, em vez disso, vão a um retiro de tango aberto. Chama-se *Totally in Tango* e é um novo conceito de negócio. Os organizadores, um casal da Bélgica, há cinco ou seis anos organizam fins de semana de dança de tango abertos para aqueles que querem praticar "outros" papéis. Seus eventos de dança estão percorrendo diferentes países da Europa. Esses retiros com 60-100 participantes são pequenos em comparação com o Festival Internacional *Queer Tango* anual, em Berlim, onde você pode encontrar 200-300 dançarinos na milonga de gala.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Birthe, vamos falar um pouco sobre os papéis no tango *queer*. O que vai além da mudança de papéis ou funções entre aqueles que seguem e aqueles que lideram? Ou essa troca por si só já configura o tango *queer*?

Birthe Havmoeller - No movimento do tango *queer*, temos um problema que ainda não abordamos como comunidade. Estou escrevendo um artigo sobre isso. Você sabe que a palavra "milonga" significa o baile de tango (= o espaço onde uma comunidade se reúne para dançar e festejar o tango), mas milonga também é uma dança em si, ou seja, essa palavra tem dois significados. O mesmo vale para o "tango *queer*", porque nós temos um tango *queer* (= a comunidade) e um tango *queer* (= o estilo de dança), então nossa milonga, nós apenas chamamos de "tango *queer*". A gente vai ao "tango *queer*", eles vão a uma milonga (iguais, mas diferentes). - E depois temos o estilo de dança do tango *queer*, que mesmo se dançarmos em outro espaço (milonga *mainstream*) ainda é um tango *queer*. Isso é verdade mesmo que não pensemos em nós mesmos como seres políticos com uma agenda de gênero ou identidade específica na pista de dança. Para mim, o interessante é olhar o que as pessoas estão fazendo na pista de dança. Quando um homem e uma mulher se comportam de maneira heteronormativa, eles estão dançando um salão de tango tradicional, mesmo que sejam gays. Então, se esses dançarinos *queer*, que estão dançando como casais do mesmo sexo, homens ou mulheres, estão dançando de acordo com as regras tradicionais quando um deles está seguindo o tempo todo, eles estão dançando um salão de tango tradicional como casais de tango em aberto. No entanto, se eles estão mudando de papéis de maneira natural e constante durante uma música inteira, eles estão dançando um tango *queer*.

Marila Veloso e Leonardo Taques – Então, Birthe, você acha que os espaços físicos da dança do tango são heteronormativos?

Birthe Havmøller - Sim... eles estão sob uma lógica, regidos por uma mentalidade que exige e prioriza comportamentos heteronormativos. O tanguero padrão e a tanguera sempre terão suas danças. São as pessoas que não se enquadram nessas normas, que são negligenciadas e ignoradas.

Esta norma/tendência tem sido discutida por anos e anos no mundo do tango. Mas é como se ninguém tivesse encontrado uma solução, porque a experiência dominante do tango ainda é considerada apenas entre um homem e uma mulher. E é aqui que dizem que a dança deve ser dançada com "um homem conduz e uma mulher é conduzida", o que não é necessariamente a forma como você deseja interagir com seu parceiro de dança. Mesmo ele sendo o "homem da sua vida", pode ser uma experiência diferente. "Talvez se você me der a chave do carro, possamos ir para outro lugar..." ou seja, eu posso levar meu "condutor" para outro lugar na pista de dança, para um novo espaço emocional dentro de nossa dança coimprovisada.

Um machista ou "dançarino machista" é um dançarino com habilidades terrivelmente ruins ou apenas falta de educação. No entanto, acredito que haja uma segunda maneira de entender/definir este termo na Argentina. Um argentino me disse que o "machão" é um cavalheiro, mas essa é provavelmente uma compreensão antiquada do termo, e alguns dos tangueros machos são apenas idiotas. Em alguns lugares, os dançarinos são mais educados do que em outras milongas. O que sabemos é que não queremos babacas em nenhuma das nossas milongas.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Vivemos em um patriarcado na América do Sul, onde o machismo é entendido como comportamento, de forma que esses comportamentos e ações podem até mesmo ser incorporados a corpos que não são necessariamente masculinos, onde a lógica é que um homem está em sua maioria posição ou um privilégio maior. Ainda nesse sentido, você acha que o tango é elitista?

Birthe Havmøller - Para mim, "elite" é alguém que tem um certo status (alto) em sua comunidade. Porém, qualquer pessoa pode aprender a dançar tango! Mas, infelizmente, perdemos nossa conexão com as danças sociais na Europa. É preciso algum esforço

para dançar porque não há nenhuma informação em nossa cultura que diga: "dançar é legal, dançar mais, é ainda mais legal!" Tudo se resume à sua conexão cultural com as danças locais. Não sei exatamente o que faz as pessoas virem para o tango, exceto pela música. É uma dança que requer um certo tipo de dedicação. Não é a dança mais fácil aprender, então vemos um grande número de iniciantes abandonando a comunidade de dança antes de aprenderem a dançar tango. É como eu disse, se você tem uma classe de 20 alunos, você terá apenas alguns deles ainda na comunidade cinco anos depois. A comunidade do tango tem uma falha que a faz perder seus iniciantes. Provavelmente porque você pode dizer: "Eu quero aprender a dançar" e encarar isso como um desafio intelectual sem dançar com seus vizinhos. Nós vivemos em uma cultura que não apoia a dança de casal, onde você não dança. Um estudante de tango *queer* pode dizer: "Eu irei para a aula se houver outros *queers* na classe...", mas se eles não estiverem lá, então onde está sua rede *queer*? É a comunidade que faz as pessoas dançarem, ou seja, é preciso esforço para uma pessoa *queer* aprender a dançar em uma comunidade (heterossexual) onde não tem certeza se pertence...

Marila Veloso e Leonardo Taques - Acredito que você esteja mencionando muitas coisas importantes, a respeito de como ensinar, onde uma pessoa quer ir em relação a modos mais conservadores e a modos mais abertos a mudança. Para elucidar ainda mais, uma distinção possível entre o modo Queer Tango de outras abordagens mais tradicionais seria de que nela teríamos a abertura de ambas entrarmos nessa dança, mediante um acordo sujeito a alteração e troca de papéis, afim de encontrar momentos de diálogo, trocas de fluxo e mais possibilidade de interação com as funções dessas dança a dois?

Birthe Havmøller - Sim. O tango *queer* é o sonho e para alguns também é realidade.

Muitos dançarinos acham que querem apenas um papel no tango convencional e *queer*. Eles não querem mudar os papéis da maneira que descreveria.

Vendo a mudança de papéis na perspectiva do líder, você também pode fazer um convite sutil (sem mudar a posição dos braços), dizendo que ambos os parceiros de dança podem conduzir esta dança. O *queering* da dança pode ser feito em níveis diferentes. Existe um iniciante e outro mais avançado. Trata-se de explorar as possibilidades dentro de um abraço, mensagens através da linguagem corporal, mensagens dentro do abraço ou mudanças de peso. Vai com a música... tem que estar em harmonia sincronizada com as frases musicais.

Pode ser que mensagens sutis não sejam percebidas por seu parceiro de dança, e se os impulsos não mais percebidos, a dança que poderia ter sido um tango *queer* para dois agora recai em suas habilidades familiares de tango, tornando-se um tango tradicional para ambos.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Há uma grande diferença entre os contextos sociais da América Latina e da Europa, na apropriação elitista do tango. Como aconteceu no início do século 20, quando a Europa se apropria do tango e, em certa medida, volta a acontecer. O tango no Brasil é elitizado em função das questões estruturais do país, pois a possibilidade de pagar pelas aulas de tango é mais possível para um grupo do que para outros, não necessariamente por falta de senso de comunidade. Temos essa característica de comunidade aqui, é muito comum nos reunirmos através da dança, enquanto na Europa isso se torna um exercício de estimulação de como interagir com o próprio movimento.

Birthe Havmøller - Fala-se muito sobre quanto custa ir a uma aula de tango como dançarina, o preço das aulas, roupas, despesas de viagem etc. Na Dinamarca o preço de uma aula de tango é equivalente ao preço de fazer um curso avançado de idioma, por exemplo. Digamos que eu queira aprender alemão ou espanhol à noite... se você faz essas aulas, você é certificado pela escola. As aulas de tango teriam o mesmo preço que esses cursos, mas o que você ganha com o seu dinheiro? Este nível de preço é adequado para um indivíduo com um emprego, mas os alunos geralmente não podem

pagar aulas de tango. No meu clube de tango, Tango Aarhus, uma associação voluntária que organiza workshops de fim de semana, fazemos o nosso melhor para manter os preços dos workshops o mais baixo possível. Temos um problema na minha cidade, onde os professores de tango não chegam aos alunos locais. Eles ainda não descobriram como fazer os alunos se interessarem pela dança do tango. Temos uma universidade aqui, então há muitos jovens que só precisam ser incentivados.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Uma diferença local presente: em grande parte do Brasil, a elite estabelece bom senso e métodos comuns nas aulas. Como pesquisador, noto uma diferença no que você traz. Você está construindo, estruturando uma comunidade, para que possa preservar o conhecimento de uma dança e não exclusivamente de um determinado grupo, mas sim a construção de comunidades.

Birthe Havmøller - Eu caio "entre duas banquetas". Ainda não consegui criar uma comunidade de tango *queer* aqui em Aarhus. Em vez disso, danço em meu clube de tango local e fundei o projeto *queer tango*, onde trabalhamos para criar conversas e dar acesso a materiais sobre temas como tango *queer*, tango aberto e diversidade dissidente nas subculturas do tango. Também comodero nosso grupo no Facebook chamado *The Queer Tango Conversation*, onde faço regularmente postagens sobre tango *queer*. Estamos no processo de criação de um novo *e-book* gratuito, uma publicação do *Projeto Queer Tango* sobre o futuro do tango *queer* com ensaios de todo o mundo.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Mas você não está se vendo criando uma comunidade? Você se vê criando pontes para conversar, é isso?

Birthe Havmøller - Para mim, uma comunidade de tango *queer* são os lugares e espaços onde você conhece pessoas pessoalmente. A maneira como estou gerenciando o site com o calendário do que está acontecendo no tango *queer*, acho que estou criando uma comunidade... Eu só tenho que viajar (a longa distância) para Berlim, Estocolmo ou Londres... para conhecer pessoas pessoalmente. Não há movimento de tango *queer* aqui na Dinamarca. Havia alguns dançarinos *queer* em Copenhague, mas eles pararam de organizar eventos. Os membros deste grupo "esgotaram-se" como voluntários e ninguém quer mais ser o anfitrião homossexual da milonga ou da prática. Eu conheci o novo grupo informal de dançarinos de papéis abertos em Copenhague. Eles não se veem como dançarinos de tango *queer*. Eles não são políticos em sua dança. Eles não estão interessados em mudar o comportamento social por meio do tango *queer*.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Existe ou houve, na sua prática de tango, algum tipo de violência nesses ambientes?

Birthe Havmøller - Pessoalmente, nunca experimentei assédio de qualquer tipo. Eu vi um episódio em que dois homens quase tiveram lutas físicas no salão de dança porque não gostavam da dança um do outro. Às vezes é difícil seguir o fluxo de casais ou lidar com um idiota causando o caos na pista de dança e, então, cotovelos começam a ser usados em nossos salões de dança. Fui a Copenhague, em um fim de semana, para participar de uma aula de tango *queer*. Mais tarde, na milonga de sábado à noite, minha professora me contou que acabara de levar uma cotovelada de um homem enquanto dançava. Por mais que eu não tenha vivido nenhum episódio, não posso dizer que isso nunca aconteça com ninguém.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Perguntamos agora, apenas pela condição de mulher, que já houve algum tipo de assédio simbólico, pela sua condição de ser, seja emocional ou psicológico?

Birthe Havmøller - Não, as pessoas me conhecem, quando você dançou por mais de cinco anos... o país provavelmente me conhece como dançarina regular nas milongas. Eu não tive um episódio, exceto pelo que acontece entre mim e meus parceiros de dança. Às vezes pode ser complicado, mas é entre nós. Nunca se trata da intervenção de indivíduos

externos. Não experimentei nada relacionado à homofobia. Não sei quantas pessoas sabem que sou lésbica. Não me apresento como lésbica, mas também não escondo. Eu imagino que a maioria dos dançarinos que eles conhecem. Eu sou conhecido em minha comunidade pelo *Projeto Queer Tango* e minhas apresentações sobre tango *queer*.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Você se desenvolveu em outros ambientes, com outros modelos de mentalidade. Aqui temos uma transição de mentalidade de um comportamento mais conservador para uma mentalidade mais autorreflexiva e perceptiva, no que diz respeito à dinâmica das relações de gênero e sua possível violência herdada como resultado dos corpos e seus contextos. Existe uma diferença histórica e contextual que define as culturas dos países. Eu levanto uma hipótese, você vê que ensinar tango pode ser em um bom ambiente, que pode ser onde as pessoas aprendem e como quebrar a mentalidade das tradições mais conservadoras em relação aos papéis sociais? Você acha que é mais simples ensinar em uma classe do que em uma milonga? Qual o lugar que você acha mais favorável para uma mudança de mentalidade, a sala de aula ou a milonga? Acho que é na aula que esse pensamento pode ser provocado com mais eficácia.

Birthe Havmøller - Existem diferentes estratégias. Alguns métodos que você usa na sala de aula (regular), outros são adequados na milonga.

Na sala de aula, você precisará de um parceiro, um assistente de dupla função, para apresentar a ideia e os supostos valores na dança compartilhada, na aprendizagem de dupla função e para ajudá-lo a ensinar às pessoas as diferentes mentalidades e filosofias de dança, a partir das quais você pode abordar o fenômeno da dança de dupla função e o tango tradicional (vocabulário) que você está ensinando aos seus alunos. Para cada seção ou figura que você ensina (o professor) pode mudar de função. Você precisa se preparar para fazer isso, se for sua intenção ser um dançarino com dois papéis e um modelo para seus alunos (dançarinos com um único papel). Não subestime o fato de que os alunos vêm para a sua aula e imaginam que esta é a maneira que eles eventualmente serão capazes de dançar de forma coimprovisada.

Se for uma questão de pressionar por mudanças na milonga, sugiro que você convide um casal homossexual para dar uma aula para iniciantes no início da noite e convide-os para dançar em um show à meia-noite que todos irão apreciar, pois são bons dançarinos. Isso mostra a coragem por parte do organizador da milonga e será apreciado, tanto pelos alunos quanto por outros convidados de mente aberta.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Você publicou seu livro há cinco anos. Você gostaria de falar um pouco sobre onde você estava naquele momento e como isso repercutiu em sua comunidade? Outra pergunta seria: é mais fácil fazer tango *queer* na Europa do que na América do Sul?

Birthe Havmøller - Comecei com meu projeto de livro no outono de 2013. Pesquisei artigos sobre *tango queer* para ler e não encontrei muitos. Senti que precisávamos de mais artigos sobre tango *queer*. Eu estava discutindo isso com um amigo que mora em Londres e então disse: "Talvez eu deva escrever um livro?" e ele disse: "Sim, vá em frente". Eu ri e disse que não poderia escrever sozinha. Precisamos de pessoas para compartilhar seus conhecimentos. Então, a decisão foi tomada. Publiquei uma chamada aberta, pedindo às pessoas que enviem materiais. Também pedi coeditores e fui contactada por dois coeditores, o que foi ótimo. Publicamos o e-book na primavera de 2015. Foi um processo relativamente longo porque tivemos que enviar várias ligações até recebermos o material de que precisávamos. Você pode baixar *The Queer Tango Book* em nosso website. Eu ouvi pessoas dizendo que começaram a criar comunidades de tango *queer* em suas cidades por causa deste livro por causa da leitura sobre a experiência de outras pessoas com a prática do tango *queer* ao redor do mundo. Isso é extremamente gratificante. O livro ainda está sendo baixado. É muito legal que as pessoas continuem a ler, embora estejamos em um mundo que se move muito rápido. Acho que é um sucesso, ainda não consegui implementar nenhuma estatística, de

quantas pessoas leram, mas acho que estamos perto de mil *downloads*, o que certamente é muito legal. Sobre o tango *queer* na América do Sul. Acho que organizadores como a Mariana Docampo, que coorganizou o festival de tango *queer* mais antigo até a Covid, estão fazendo um excelente trabalho! Houve também o Festival Internacional de *Tango Queer* em Berlim, que teria comemorado seu 10.º aniversário em 2020, mas teve que ser cancelado. Espero que em breve possamos dançar e curtir a 10.ª edição deste festival talvez neste verão ou no próximo ano. Muitos festivais acontecem há cinco ou sete anos... desde o primeiro Festival Internacional de *Tango Queer* em 2000 em Hamburgo. Acho que o próximo festival de Buenos Aires está na 13.ª edição (também foi cancelado em 2020). Existem diferentes comunidades inovadoras em Buenos Aires. Vejo que as feministas, *el Movimiento Feminista del Tango* (MFT) na cidade estão se tornando mais visíveis, pois as mulheres querem fazer de sua comunidade um espaço mais seguro, sem microagressões. Há também as mulheres músicas de tango que criaram uma nova orquestra de tango só para mulheres há alguns anos e estão apoiando os movimentos *queer* do tango envolvendo uma cantora trans (Fifi Real) em seus shows.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Essa última pergunta sobre como facilitar os eventos.

Tem a ver com o festival de Hamburgo, por exemplo, que começou antes dos da Argentina. Léo sente que esses movimentos na Europa, de certa forma, facilitaram os acontecimentos que vêm acontecendo na América do Sul, ele vê essa influência.

Birthe Havmøller - Sim, Mariana Docampo reconhece que os organizadores de Hamburgo foram os primeiros a usar o termo "*queer tango*". Eles estavam pensando sobre a filosofia chamada teoria *Queer* quando usaram a palavra "*queer*" para sua nova comunidade de dança e tango. "*Queer*" é o que traz um elemento fluido ao tango *queer* (estilo de dança).

Na minha opinião, *queer* é um termo abrangente para a comunidade LGBTQIA+. É o termo/palavra mais educado e aceito para chamar uma pessoa não heteronormativa. Não tenho nenhum problema em ser chamada de lésbica, mas entendo que há situações em que ou outras palavras como gay, sapatão, bicha... podem soar ofensivas. O moderno termo internacional *queer* saiu das ruas nos anos 80, da comunidade LGBTQ, se vendo como um povo com um conjunto de valores diferentes e uma nova agenda política em relação aos movimentos homossexuais dos anos 70. A palavra foi reapropriada e recebida com conotação positiva à medida que a teoria *Queer* (publicada por Judith Butler) ganhou popularidade no meio acadêmico nos anos 90.

Butler criou sua teoria sobre nós não nascemos "algo" específico (mulher/homem), mas ela afirma que todos os gêneros são realizados da maneira que queremos aparecer no mundo, conscientemente ou não. É por isso que sempre precisamos pedir pronomes quando encontramos uma pessoa *queer*. Tendo o termo "*queer*" tanto como uma palavra de rua/subcultural, quanto como um bom conceito teórico que embasa seu trabalho, Mariana criou uma nova comunidade de dança em Buenos Aires, onde foi a primeira a usar o termo "*tango queer*" em sua comunidade de tango. Poder dançar com quem você quiser, a forma como você se identifica, é algo muito especial. Foi feito em uma comunidade extremamente tradicional, pelo que entendi, então é uma grande conquista. Mariana começou como seguidora e se tornou uma líder feminina, e é essa força feminista que deu forma à sua carreira no tango. Augusto Balizano é um dos primeiros anfitriões abertamente homossexuais da milonga, e agora ele e Mariana, às vezes, ensinam juntos e coorganizam o Festival Internacional de *Tango Queer* em Buenos Aires. Eu estou feliz.

Marila Veloso e Leonardo Taques - Foi um grande prazer conhecê-lo e ouvi-lo. Para o nosso trabalho, aqui onde estamos, essa sua fala é extremamente útil. Vejo você em breve!

Birthe Havmøller - Muito obrigada, foi um grande prazer estar com você.

APÊNDICE B

ENTREVISTA: LIDIANI EMMERICH E GABRIEL BARBOSA FERREIRA

Leonardo Taques - Como e qual foi a sua primeira experiência/memória em relação ao tango?

Lidiane Emmerich - Comigo foi quando entrei na dança de salão em 2003. Já tinha uma caminhada em outras danças individuais, tinha formação em balé clássico e, quando entrei na escola "Casa da Dança Luiz e Laura", existia um grupo de apresentação. Quando eles souberam que eu era bailarina, acho que eu tinha uns dois meses na escola, eles me chamaram para fazer parte desse grupo, porque estavam por fazer uma coreografia de tango. Eu nunca tinha visto, quero dizer, já tinha visto, mas nunca tinha dançado tango, então, a minha primeira experiência corporal relacionada ao tango foi com uma coreografia. A gente começou a dançar juntos numa mesma companhia em 2005 e tivemos mais contato com o tango, regularidade de aula e as coreografias de modo geral que eram trabalhadas nessa companhia.

Gabriel Barbosa Ferreira - Eu também comecei na dança de salão em 2003, mas diferente da Lide [Lidiane] eu vinha da música. Então, a dança de salão foi minha primeira referência de movimento. Nós nos conhecemos na escola "Casa da Dança Luiz e Laura". Minha primeira aula de tango foi em 2004, inclusive na época não tinha uma turma de tango, nunca tinha feito aula regular. Em seguida, fiz o workshop do Pablo Garcia, organizado pelo Luiz, junto com Fabiano Silveira, que trouxeram ele para cá. Eu caí de paraquedas nesse outro workshop que aconteceu, foram dois dias, e essa é a minha melhor lembrança. Não lembro muito bem o que aconteceu, da sensação, mas lembro que foi o momento em que me identifiquei bastante com a forma de movimentação, principalmente com o tipo de música, que comecei a estudar mais profundamente.

Lidiane Emmerich - Depois de um tempo coincidiu com as nossas idas a Buenos Aires. Foi quando a gente começou a se empolgar para estudar. Desde o começo, quando começamos a dançar juntos, a gente enviava muitos vídeos um para o outro, era uma prática, e olhava o que achava legal. Então, quando a gente se encontrava, experimentava, trabalhava os movimentos, não era algo, vamos dançar um tango na arte, com abraço para desfrutar. Era um início de pesquisa de movimento, e a gente sempre foi muito curioso em relação ao corpo, a gente sempre teve um trabalho muito relacionado também com as referências, não só afetivas ou psicocomportamentais, muito mais naquele momento a parte mais biomecânica, a gente tem uma pira por saber como as coisas funcionam, sobre modos menos agressivos para o corpo. Então, assim eu sempre tentava buscar sensorialmente, mas não desde uma conexão emotiva como razão de dançar o tango, mas, assim, bem a partir do que aquele corpo é, do que se movimentava naquele corpo, do que aquele corpo produzia de sensação, de sentimentos ao se movimentar. Acho que naquele momento a gente caminhava um pouco por esse sentido, não é Gabi?!!!

Leonardo Taques - Vocês já inseridos, fazendo parte do tango como um campo social, usando o conceito de Bourdieu. Na experiência de vocês em relação aos dois subcampos que fazem parte do tango, o do ensino-aprendizagem institucional (sala de aula) e o da prática social, em específico, o baile/milonga, onde as pessoas vão para dançar, na percepção de vocês, esses ambientes teriam diferenças? Quais seriam?

Lidiane Emmerich - Tenho muitas percepções, na verdade. Eu acho que nesse momento de que te falei, quando a gente estudava os movimentos, curiosos pelos caminhos possíveis de acesso de um corpo para o outro, acho que a gente sempre teve uma pira bem grande pelo quanto que a gente poderia tornar acessível o nosso movimento para o outro e disponibilizar a nossa movimentação para alteração do outro e vice-versa. E aí quando a gente foi começando a observar a inserção disso nesses ambientes, a gente já percebeu que existia. O que sempre me chamou a atenção foi o conjunto de regras que

eu achava bobo, eu sempre achei bobo desde sempre. Algumas coisas que tinham a ver com o ambiente, eu acho bonito, acho legal e genuíno o modo como às vezes as pessoas vão e se entregam a isso tudo. Eu acho lindo, mas às vezes aquele contexto de você precisar estar de um jeito ou de outro, você percebe por exemplo, que o tango é uma cultura que a gente empresta de outro lugar. Vimos uma vez um espetáculo que me chamou a atenção e utilizava um termo "replantio", quando você pega uma plantinha de outro lugar e planta e rega com a sua água, então eu acho isso muito lindo. Sinto isso na nossa dança, porque a gente rega com a nossa água e respeita muito esse regar. Mas quando observo esse tango trazido para o Brasil, percebo por exemplo a criação de espaços bastante elitizados, um espaço assim na maior parte das vezes inacessível. Claro que hoje em dia a gente já conseguiu transformar muito isso, mas acho que é dentro das primeiras percepções tentando resgatar uma memória. Tenho essa memória bem forte, a de que as pessoas escolhiam a roupa que iriam, escolhiam um sapato que iriam a dedo para aquela situação. Existia ali uma formalidade bem-organizada, até mesmo na organização do modo como as músicas são dispostas nas *tandas*. Existe toda uma condução muito forte daqueles que frequentam. A gente já teve algumas ocasiões em que tentava estimular as pessoas a irem, um amigo a ir de camiseta, e aí uma outra pessoa dizer assim: "mas você vai de camiseta para a milonga?". Então, essas são coisas que me marcaram muito como um lugar que não é o que eu busco, não é o que eu entendo como tango. Para mim o tango é outra coisa.

Leonardo TQUES - Para você como mulher, existe alguma coisa que te chame a atenção pelo fato de ser mulher?

Lidiani Emmerich - Para mim, por exemplo, as formalidades lá de Buenos Aires eu acho muito tolas. Contudo, como não estou inserida nessa cultura, é até tolo eu falar que acho tolo. Mas, com todo respeito daquele que não está inserido naquela cultura, para mim, o fato de eu precisar olhar para um homem e esperar que ele faça o *cabeceio* é algo que não tem nada a ver com o que acredito para mim.

Leonardo TQUES - Vocês vivenciaram algum tipo de violência simbólica, emocional, seja qual for, e/ou alguma experiência machista?

Gabriel Barbosa Ferreira - Teve um bem marcante, verdade. A gente foi a um campeonato em Curitiba, não me lembro o local. Uma classificatória para o mundial 2011, da qual participavam vários casais do Brasil todo. Passamos na semifinal, na final a gente dançou, e o casal de jurados de fora veio nos dar os parabéns pelo nosso trabalho, e um deles comentou: "adorei a dança de vocês, só tem uma crítica para vocês, que é para você segurar o quadril da sua mulher, precisa segurar o quadril da sua mulher, ela mexe muito quadril". Fiquei sem reação.

Lidiani Emmerich - É um jogo, e todo jogo tem suas restrições, suas regras. Assim, a gente ficou bem tranquilo, sabendo que existiam regras, muito embora a gente as achasse desnecessárias. Como o Gabi falou, a gente não acredita nisso, uma pessoa que vai se lançar no salão vai dançar do seu jeito, ela não precisa dançar de um jeito específico, direitinho. Nós entendemos o jogo e experimentamos as regras como restrição para reparar como que seria isso no nosso corpo. Foi uma fala bem infeliz. E hoje a gente fala, estamos no Brasil, como é que eles querem parar um quadril que nasceu se mexendo? É muita pretensão de uma prática querer modificar, mudar um corpo; então, a gente no fim deu risada, a maneira como foi dita que gerou estranhamento.

Leonardo TQUES - E para você Gabriel, como homem, quais suas percepções sobre experiências assim?

Gabriel Barbosa Ferreira - Voltando um pouco lá naquele começo que a gente falou, da primeira aula, a parte que a gente se encontrou, no início da companhia, também em 2005, ali, nesse lugar de treino, foi mais essa parte de coreografia, mais apresentação, já houve uma busca corporal diferente. Uma fisioterapeuta que nos acompanhava foi a

pessoa que acabou plantando essa ideia na nossa cabeça e levou o nosso olhar para esse lugar de olhar o corpo, olhar o movimento biomecânico. Essa pessoa foi a Catarina Cortez. E, querendo ou não, esse olhar sempre acabou sendo um vetor, senão o principal, sempre foi muito importante. Mas, falando por mim, é um dos principais. E, querendo ou não, quando a gente começa a olhar para esse lugar do corpo, somos levados para outro lugar também, que não só uma questão estética, ou talvez de qual tango esteja fazendo, tradicional ou tango novo. Um lugar de não classificar exatamente esses lugares, qualquer que seja o lugar que as pessoas queiram classificar. Então a gente talvez tenha ficado um pouco mais livre, talvez por esse olhar. Essa questão de relação para mim entrou também bem nesse lugar corporal, no sentido de como a nossa pesquisa de condução, também desse papel de conduzir e ser conduzido, foi também muito pesquisado por pequenos ajustes, pequenas modulações corporais. Pensa assim, a gente acabou trabalhando muito nessa questão de ação e reação mesmo, no sentido do que o movimento de uma pessoa produz na outra. A gente trabalha numa ideia de composição e acontecimento. Resumindo os pontos, a gente foi se atentando para essas questões, porque às vezes o que a gente escutava e até o que eu falava não estava condizente com o que a gente estava pesquisando. Porque, se um movimento do meu corpo provoca alguma coisa nela e vice-versa, se ela pisa de um jeito ou pisa de outro, isso é uma informação que chega para mim. E não tem o que eu quero, tem o que está acontecendo. Então, a gente começa a trabalhar com essa ideia de composição mesmo, tentar lidar e criar recursos para esse acontecimento.

Leonardo Taques - Sobre experiências e vivências da docência, como vocês percebem o ambiente de ensino-aprendizagem?

Gabriel Barbosa Ferreira - Tiveram congressos que a Lidi acabou não participando e eu acabei estando presente. Sempre fui muito "caxias", no sentido de ver o movimento dos professores e professoras, corporal mesmo. Então, eu tinha meio que um olhar *scanner*, assim, se ele vira o pé em tantos graus, eu fui tentar virar tantos graus. É difícil, mas eu meio que colocava aquele corpo dentro de mim. Foi um momento de sensação para essas formas de se mexer, tentar trabalhar um pouco esse automovimento, porque, querendo ou não, nas aulas eu treinava muito e escutava muito o que eu tinha que fazer para ela sentir vontade de fazer algo. No caso, querendo ou não, eu me sentia por um tempo, me excluindo um pouco de trabalho corporal de movimento, parece é que nem o foco era sempre no movimento dela.

Lidiani Emmerich - E vice-versa sempre teve muita política do dançar para o outro e, na verdade, a gente está dançando para a gente, e estamos reverberando um para o outro e agenciando essas reverberações, não tem muito como excluir isso. Lembrei de um fato agora, nessa última Bienal de Tango de Florianópolis⁸¹, agora e há muito tempo eu me incomodo com uma coisa, já que a gente está falando também sobre essas relações de poder de alguma forma, que existem aí entre os gêneros e especialmente no tango, onde é bem escrachado esse lugar ainda infelizmente. Sempre me incomodei muito com aquele mundo de mulheres sem dançar, sempre perguntava para cada uma: vocês gostam é de dançar, por que vocês simplesmente não se abraçam e dançam? Não dançam e ficam nessa referência de ter que esperar por um homem para dançar, e isso sempre foi uma máxima nas aulas de tango também: tem que ter bolsistas homens, tem que ter bolsistas homens porque quem tem bolsistas homens. Sempre me incomodou. Fomos convidados para participar das aulas e a gente poderia ter ficado dançando, fazendo a aula juntos. Tinha tantas mulheres lá sem dançar, porque não se disponibilizaram a fazer a aula independente do papel que estava sendo estabelecido ali.

⁸¹ Bienal de Tango de Florianópolis foi a décima edição em 2019, evento organizado por Fabiano Silvestre, que movimenta o tango nacional e internacional, com presença de grandes nomes do tango mundial. Ali acontecem aulas durante o dia, milongas e show durante as noites do evento.

Elas queriam e escolheram, que elas só queriam ser naquele momento conduzidas, e elas escolheram aquele papel, que naquele lugar estava sendo dito como o papel da mulher. Esse é um lugar que ainda é bem forte nas aulas. Isso é dito: o papel da mulher, o papel do homem. São poucos os professores que eu ainda consigo escutar. Claro, isso dentro do ambiente do tango ainda são poucos os professores que conseguem falar pelo menos minimamente, dizer o papel daquele que está propondo, daquele que está conduzindo, o papel daquele que escolheu ser conduzido. E aí eu falei, vou fazer também conduzindo para dar oportunidade de mais pessoas fazerem, enfim, aí o Gabi também estava fazendo. Então muitas mulheres ficavam assustadas com o fato de eu estar fazendo o papel do condutor, sabe eu já faço isso há bastante tempo também. Quando a gente dá aula, isso é uma prática comum. Não estou dizendo que os ambientes sejam assim, mas aquele ambiente super elitizado que é uma característica muito presente e aquelas mulheres que escolheram dançar com homens, algumas falaram para mim, "não, obrigada". Elas preferiam ficar paradas a fazerem comigo.

Leonardo Taques - Nessa trajetória há uma peculiaridade pelo fato de que a transição de um lugar mais tradicional binário heteronormativo, presente na experiência de vocês, para um outro mais acolhedor não tenha sido abrupta. Como vocês se relacionam em suas práticas sociais, artísticas e de docência? Essas questões se fazem presentes na realidade de vocês?

Gabriel Barbosa Ferreira - Sim, totalmente. O que se chega hoje ainda é bem parecido, mas, às vezes, na verdade, ainda é um senso comum, às vezes é por falta de conhecer mesmo a dança de salão. Às vezes tem dança de salão, ou propriamente o tango, que todo mundo conhece, todo mundo já ouviu falar e sabe o que é. Só que, às vezes, esses "entres" eles não são muito divulgados, o que aparece geralmente são só essas questões. Então, o que a gente vai tentando é trazer junto com a aula de movimento um pouco dessa relação da reflexão sobre o que a gente está fazendo mesmo, do que para pessoa é o tango. A gente tem o projeto Tango, experiência que entrou nessa questão também metodológica, pensando numa construção não diretamente a dois, mas também uma relação de auto condução, tanto pensando o homem e mulher quanto qualquer gênero, mas uma questão de que como que eu me acesso primeiro para depois acessar o outro. Criamos algumas estratégias, porque quando a gente fala numa sequência ou numa figura de tango como um *voleio*⁸² ou uma *varrida*⁸³ tem muita coisa, tem muita informação que já está acontecendo ou até uma própria caminhada, o que é preciso para você caminhar para frente, para trás, para o lado, muita coisa acontece corporalmente para a gente fazer isso. Nessa parte metodológica, a gente tentou traçar algumas matérias-primas, vamos pensar assim, tentar achar o que acontece, como que a gente tenta investigar o nosso movimento para poder chegar na estética dessa caminhada, a que tango as pessoas querem chegar.

Lidiani Emmerich - A gente lida com isso sempre também no ambiente pedagógico, é uma dança, a gente media através da escuta. Então, muitas vezes tem alunos que chegam com uma expectativa muito grande, de uma estética específica, e você compor é um desafio porque, hoje em dia, vejo que envolve quase um processo de empoderamento mesmo, de reconhecimento daquele corpo e da importância da singularidade desses corpos para que eles entendam que quando eles se encontram existe uma mágica no simples fato de eles se encontrarem. Então, assim, de se dar tempo para absorver isso para acolher o que está chegando, observar o que se entrega ao outro, acho que é um processo muito poético, e eu percebo que nem todos estão disponíveis a se jogar no

⁸² *Voleio* figura/passo de dança muito executado geralmente pela mulher, que usa uma das pernas para desenhar um arco no ar.

⁸³ *Varrida* figura/passo de dança, quando os pés do casal se encontram e são arrastados, como o movimento de uma vassoura.

processo poético. Às vezes as pessoas estão com uma expectativa muito prática do que elas desejam.

Gabriel Barbosa Ferreira - A gente não impõe nenhuma forma, nenhum lugar que a gente queira que a pessoa esteja, vai tentando conversar sobre isso, só que isso, essa conversa, às vezes é pelo movimento mesmo. Ela não é só falando diretamente sobre esse tema, mas na pesquisa de movimento. A gente chama de estratégia, vamos traçando algumas estratégias de movimentação, tanto individual como a dois também, que essa relação de condução, de conduzir e ser conduzido, vai se tornando um lugar de combinação, de escolha, então, ele acaba aos poucos, ele vai ficando um pouco mais natural, sem que a gente tenha de apontar ou traçar esses lugares. Existem pessoas que querem dançar só num lugar, de condutora e de conduzido, e está tudo bem.

Lidiani Emmerich - Atuar, de que é essa pessoa perceba, de que ainda que ela escolha aquilo que ela entende como ser conduzido. Que ela entenda que está conduzindo. Que a maneira com que ela está naquele momento transforma completamente o modo de estar da outra pessoa que está com ela. Eu acho que a gente busca atuar nesse lugar. Também de trazer para reflexão coisas que a gente percebe que já estão lá. Coisas que, às vezes, as pessoas, elas próprias, já vêm silenciando. Coisas que, na verdade, a gente não quer silenciar, a gente quer fazer estarem lá, e outras que, às vezes, já estão falando e que a gente quer neutralizar também, porque às vezes já vem falando uma coisa assim, "aí eu preciso estar assim ou assado para dançar tango". Não, você não precisa estar de nenhum jeito para dançar, você pode, enfim, apenas dançar.

Leonardo Taques - Como casal hetero que dança e leciona há tanto tempo junto, se relacionam com a demanda social que é bem determinada nas questões de gênero?

Lidiani Emmerich - A gente fala bastante sobre a equidade etc. A gente pratica muito isso, diz respeito primeiro ao indivíduo, respeito ao que eu sou, respeito ao que eu estou na verdade, e esse entendimento de que eu sou muitas coisas, de que eu me transformo a cada momento e de que isso vai precisar estar nesse jogo constante de agenciamentos. Mas é fato que às vezes a gente também recebe das pessoas que fazem outro tipo de discussão sobre equidade. Elas falam, "ok, mas para vocês é muito fácil falar, vocês são um casal hétero". Então acaba que, às vezes, essa condição invalida o nosso discurso, fica um pouco difícil, mas, sabe, ao mesmo tempo não invalida o que nós sentimos, o que nós acreditamos. Então, vejo, assim, que o que nós fazemos hoje em dia é a pesquisa da nossa vida, não tem a ver só com uma dança a dois ou só com o tango. Tem a ver com nossa vida mesmo, sabe, com a nossa relação com os nossos filhos, nossa família, nossos amigos. A gente vê dança nisso, a gente vê o tango nesses lugares, quando nós estamos aqui conversando, e a gente está atuando com escuta, com atenção, com direcionamento para tentar se organizar no pensamento. Por exemplo, a gente está aqui falando, dedicando uma atenção para a gente trazer para ti o máximo de exemplos que possam nutrir a sua pesquisa. Isto é uma dança incrível. A dança das atenções.

Leonardo Taques - Existe ainda, na atualidade, algum tipo de violência que vocês sofrem?

Lidiani Emmerich - Uma coisa que gostaria de falar antes é o fato de sermos brancos héteros, disso eu não tenho dúvida, isso nos protegeu nesses ambientes também. Então, acho que a gente tem uma série de privilégios, sim, e não estou querendo retirar. É importante falar. Entendo também que a gente tem um caminho livre para transitar. Tem uma coisa que aconteceu uma vez que eu acho que a gente conseguiu se impor e depois conseguiu melhorar. Foi num congresso de tango lá de São Paulo. Um dia eles nos convidaram para dançar uma coreografia porque eles gostavam da gente, uma que o Gabi toca violão. Eles entraram em contato com a gente para dizer que queriam que a gente dançasse aquela coreografia no congresso de tango. Para surpresa nossa, ela falou assim: "mas a gente gostaria que você dançasse de salto". Eu falei para ela: "olha, essa coreografia é descalça, a gente pode dançar alguma outra coisa, mas essa composição, ela é como ela é". Não fomos, e dissemos que quando quisessem, a gente

ficaria à disposição. No ano seguinte, nós recebemos novamente um convite, dizendo que gostariam muito que fôssemos dançar e que poderíamos dançar descalços mesmo. E foi assim que eles nos trouxeram para o evento. Até rimos disso. Um momento muito marcante para mim foi quando fomos todos dançar nesse evento uma ronda⁸⁴, com todos os professores, os outros casais, todos com uma beca especial muito relacionada ao que se entende por *tango*, com paetês, saltos, brilhos, engomados e tudo mais, e a gente descalço como símbolo mesmo, sabe. Léo dentre os outros professores... Este para mim foi um dia especial, foi um dia marcante. Mas eu não me senti assim, vou te falar, da primeira vez, quando ela falou que tinha de ser de salto e tal. Eu me senti agredida, mas a gente vai dançando.

⁸⁴ Ronda é o nome dado ao momento em que, no ambiente da milonga, são convidadas personalidades, sejam professores, participantes etc, para que dancem juntos em destaque, dispostos no salão em círculo.

APÊNDICE C

ENTREVISTA: MARIANA DOCAMPO

Leonardo Taques - Qual a sua primeira memória com o tango?

Mariana Docampo - A dos programas que passavam na televisão nos anos oitenta. Eu não ficava vendo, era algo que estava passando na televisão. Um se chamava *Grandes valores del tango*, programas de cantores. Era algo "de velho" para uma criança com menos de 10 anos. Os programas eram realizados com a última geração de cantores de *tango* antes do seu retorno nas décadas seguintes. E também lembro de um programa chamado *Polémica en el bar* que contava com Tita Merello. Eu não entendia quem eram, para mim eram personagens da televisão.

Leonardo Taques - Como foi sua primeira experiência no campo do tango?

Mariana Docampo - A primeira vez que adentrei no mundo do tango foi quando comecei a fazer aulas diretamente. Eu tinha 21 anos de idade e foi simultaneamente com o mundo das milongas tradicionais. Havia alguns lugares para jovens, mas eu conheci as milongas e comecei naquelas bem tradicionais de bairro.

Leonardo Taques - Para você, como pareciam e como eram estes dois lugares: a aula de tango e as milongas?

Mariana Docampo - Os lugares que eu comecei a fazer aulas, eram de pessoas bem velhas – idosos –, lugares bem tradicionais e eu gostei, me atraiu. Mas havia outros lugares. Na época ia com uma colega de trabalho que começou a dançar tango e nessa época o ele era como uma atividade para classe média. Para gente jovem que estava dançando salsa, tango era uma atividade possível. Devagar, foi se transformando em moda e, na época, uma atividade para se fazer depois do trabalho. Então me indicaram um lugar para fazer aula. Errei o lugar, minha colega tinha me indicado a "Escola de Carmona" que tinha um método inovador e que lá iam jovens e estrangeiros; mas quando percebi, estava neste lugar bem tradicional "com gente do *tango*" de bairro "milongueiro".⁸⁵ Me abraçavam e me levavam; me faziam dançar, então, assim comecei. Os professores eram todos homens e era assim que ensinavam.

Leonardo Taques - Houve transição de uma prática tradicional para outras? Se sim, como foi e qual a sua percepção quanto a esse momento?

Mariana Docampo - Para mim, te digo, minha entrada no tango foi nestes ambientes tradicionais, dos quais sempre estive distante, então me senti uma estrangeira. Tinha um distanciamento intelectual, já que eu vinha de outro lugar e era estudante de Letras. Eu gostava daquele lugar, mas sabia e percebia com certa distância o que ocorria. E também sabia o que estava implícito, que eu tinha certos privilégios e de alguma maneira desfrutava deles por ser mais jovem, que as outras mulheres mais velhas me olhavam e até que era tratada como um objeto. Isso aconteceu nos primeiros anos que comecei a dançar e eu estava ciente de tudo. Íamos nas milongas à noite, eu e uma amiga que não dançava tango, e era como viver um tipo de erotismo, me produzir — roupa, sapato, me disfarçava de heterossexual — er a um espaço lúdico para mim, tudo era muito consciente da minha parte. Claro que havia incômodos e com o tempo fui necessitando de outras coisas. Foi quando iniciei a movida com o tango *queer*. Esta foi e é uma proposta de maior liberdade de interação com gêneros não- binários e discussões sobre questões de gênero dentro do tango. Me apropriei completamente. A partir daí comecei a

⁸⁵ Nome usado para as pessoas que dançam tango nas milongas, que aprenderam dançar geralmente em seus bairros e de maneira empírica.

dar aulas de outra maneira, fazer aulas como condutora e fui transformando e moldando o tango e todas essas ideias para um que fosse da maneira que eu sou, que necessito. Creio que foi neste momento que houve uma transição. A partir daí fui encontrando pessoas e comecei a ministrar aulas para mulheres, eu e mais uma amiga. Percebi que havia pessoas que gostavam, que outras mulheres queriam dançar entre si, e assim a proposta funcionou e me entusiasmei.

Leonardo Taques - Você percebeu que havia pessoas interessadas pelo tango tradicional, estas ficavam excluídas desse universo por não serem binárias e/ou por não se enquadrarem no padrão "hetero"?

Mariana Docampo - Eu não vejo como ficar de fora, mas sim que essa era a "condição", parecer "hetero". Ninguém era proibido, contudo para fazer parte era assim. A comunidade gay da minha geração não era proibida de ser gay, mas de dizer que era. Vivíamos na clandestinidade, as máscaras eram um recurso. As discussões de gênero e movimentos LGBTQIA+ — si gla utilizada nas questões de gênero e identidade de gênero que contempla: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transgênero, Transexuais, *Queer*, Intersexuais, Assexuadas, Demissexuais, Intrassexuais, pansexuais — há poucas décadas estão presentes. Quantas mulheres da minha geração tiveram homens para mostrar à sociedade, que na verdade eram amigos que nos acompanhavam como casais, para que pudéssemos estar presentes nos lugares. O tango impunha isso, não proibia, mas para estarmos nos ambientes nós tínhamos que nos disfarçar. O que aconteceu foi que começamos a organizar uma milonga gay no início dos anos 2000, eu e Augusto Balizano (organizador/criador junto com Roxana Gargano da milonga "La Marshall"), na mesma época. Era um lugar onde você não precisava ser outra pessoa para estar e dançar tango. Um lugar para nos apropriarmos do tango para que ele fosse nosso também. Havia, também, pessoas que se juntavam, pois não queriam se disfarçar de heterossexuais para poderem dançar, então quando perceberam esse movimento como uma possibilidade, começaram a dançar tango. A resposta é complexa, mas, sim, havia uma exclusão porque se a condição era apenas estar ali como "hetero", essas pessoas acabavam sendo excluídas. Essa percepção foi posterior, pois eu não pensava sobre isso. Passei por isso, experimentei, e sempre podia dançar tango quando me disfarçava, mas se não disfarçasse, não podia. Eu me sentia um pouco sozinha, pois não existiam outras mulheres, só havia duas ou três que frequentavam a milonga *La Marshall* e depois poucas em *Las casas del encuentro*, uma milonga organizada e realizada de portas fechadas, para mulheres lésbicas. Não havia profissionais na época. Não havia um contexto que desse apoio para esse movimento.

Leonardo Taques - Qual a sua percepção de quem consome o tango fora de Buenos Aires? São pessoas da elite?

Mariana Docampo - Para nós o tango tradicional é popular e entre a classe média há mais pessoas dançando. Para o tango *queer*, te digo que não necessariamente são pessoas com mais dinheiro, mas de um nível intelectual onde eu via mais a elite praticando. Também me parece que para dançar tango *queer* implica um distanciamento, uma elaboração maior, algo entendido como *cool*, palavra da língua inglesa que indica algo como legal, da moda. Agora é diferente, estamos misturados.

Leonardo Taques - Houve em sua trajetória com o tango algum tipo de violência?

Mariana Docampo - Certamente soube sofrer várias, principalmente no início do tango tradicional. Já fui agarrada com mais força, e tem relação com essa passividade da qual também tinha responsabilidade e que está ligada ao patriarcado. Além de inúmeras violências, que estavam presentes nos próprios ambientes, principalmente pela diferença de idade, já que eu era muito jovem e os homens eram bem mais velhos. Quando comecei com o movimento do tango *queer*, ele não me expôs muito, pelo contrário, isso de alguma maneira me protegeu. Diferentemente de amigos gays que iam aos ambientes dançar

com seus companheiros, onde eu não ia por não me sentir confortável e por ter medo que algo me acontecesse. Violências também aconteciam quando nos categorizam, quando diziam que esse tango era para homossexuais. Estas foram as mais frequentes, as de violência simbólica.

Leonardo Taques - Como você percebe a influência entre o ambiente de ensino-aprendizagem e a milonga, e vice-versa?

Mariana Docampo - Justamente quando iniciamos com o movimento, uma das questões era que as lésbicas não dançavam, salvo algumas exceções. Havia mais homens gays, bailarinos profissionais, que dançavam e por isso a milonga *La Marshall* tinha grande público. Para as mulheres era diferente, não havia ambiente, não chegavam por não terem lugar para dançar e por se sentirem excluídas também. Tivemos que dar aulas e também criar um lugar para se dançar, uma milonga, pois se aprende dançando em ambientes que também ensinam. Dançar tango só em aulas não é tango. Esses dois lugares devem estar juntos. No início começamos com uma "prática" — este é o nome dado ao encontro organizado para que os participantes pratiquem geralmente o que se aprendeu em uma aula; um ambiente mais descontraído e relaxado das regras de uma milonga — e depois uma milonga propriamente dita, como a entrada das pessoas que faziam aulas e também para as outras pessoas conhecerem, fazendo um fluxo entre milonga/baile/aulas e vice-versa. Esse tema foi sempre complicado. Nossa preocupação era de mudar algumas coisas, contudo, algumas tinham que ser conservadas, pois o perigo era de se fazer qualquer coisa e que se perdesse tudo, como os códigos mais tradicionais. Poderia dizer que são mais caóticas, prolixas e, sim, a mudança dos ambientes tem ligação com a maneira de dar aulas. Outras regras foram criadas e a maneira como as pessoas se relacionam é diferente. Não se deve atribuir apenas ao movimento *queer*, mas também à geração de novos professores que vieram transformando estas questões, e pelos organizadores menos rígidos, com menos comportamentos "policiais", de vigiar. Sempre teve e terá uma tensão entre o antigo e o novo.

Leonardo Taques - Sobre a questão dos papéis bem estabelecidos no tango — homem, mulher, o que conduz e o que é conduzido —, quando se dança entre duas pessoas do mesmo sexo ou não binárias e/ou quando se trocam esses papéis, os gêneros entendidos com "homem" e "mulher" acompanham a troca?

Mariana Docampo - Essa é uma das questões mais transformadoras do tango *queer* para mim e que tenho como base muito presente em minha experiência. Um exemplo foi quando estive em Hamburgo, na Alemanha, e lá as mulheres lésbicas que trocavam os papéis se vestiam como homens. Isso era bem comum, o ambiente *queer* era assim. E com os homens, às vezes, também acontecia isso. Mas, para mim, no meu processo pessoal, sempre gostei dos dois papéis. Como necessidade, separei os papéis de gênero, porém para mim não precisava ter uma atitude de homem só por estar conduzindo. Isso foi uma busca na minha prática como professora, estudando e percebendo por exemplo que de salto é mais difícil conduzir do que quando não se está com ele. O *queer* propõe uma abertura para que se tenha também outra opção. Não há motivo para se feminilizar ou masculinizar para dançar no papel diferente de sua identidade. Na dança existem momentos mais passivos e mais ativos, mas isso não tem a ver com o gênero. Há mulheres e pessoas que têm um tipo de energia mais masculina ou não, e também pessoas com outras identidades. A milonga *queer* tem um espaço para diversos cruzamentos de possibilidades distintas.

Leonardo Taques - Na sua percepção, existe outra possibilidade no processo de ensino-aprendizagem e na prática social do tango, que não o dos papéis definidos?

Mariana Docampo - Acredito que sim. Creio que os papéis, não os de gênero, mas como um lugar de conduzir e ser conduzido, são parte do tango. Os papéis para mim são um gosto pessoal, não é algo que tenha que ser assim para todos. Talvez porque não

encontrei algo que não seja definido, talvez em alguns momentos, mas para mim a questão é que gosto dos papéis. Mas creio que tango é transformação e uma tensão entre o antigo e o novo. E faz parte da história, são coisas que não se tem controle. Se mudanças tiverem que acontecer, elas irão acontecer.

ANEXOS

ANEXO A

TERMO DE CONSENTIMENTO - GABRIEL BARBOSA FERREIRA



Universidade Estadual do Paraná
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de
05/12/2013.
Campus de Curitiba II



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Eu Gabriel Barbosa Ferreira, 35, cpf 054.137.359-52, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado e participar na pesquisa de campo referente ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná/*Campus de Curitiba II* – PPGARTES pesquisa intitulada “Entre o baile e a sala de aula: da relação e de possíveis atualizações para o processo de ensino do tango” desenvolvida por Leonardo José Taques, 40 anos portador do RG. 57131888. Fui informado, ainda, de que a pesquisa é orientada pela Prof.^a Dr.^a Marila Annibelli Vellozo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº 55+ 41 99538181 ou e-mail marila.veloso@unespar.edu.br.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Fui informado dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é uma pesquisa direcionada a relação entre os ambientes de praticas e os ambientes de ensino do tango dança e de possíveis atualizações de seus processo de ensino-aprendizagem. Fui também esclarecido de que a entrevista qualitativa foi gravada e os usos das informações por mim oferecidas serão utilizadas na dissertação citada e em publicações acadêmicas.

Minha colaboração se fará de forma on-line respeitando as todas as determinações de OMS (Organização Mundial de Saude) para a prevenção e combate ao covid-19, por meio de uma entrevista semi estruturada qualitativa a ser gravada a partir da assinatura desta autorização. O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pelo pesquisador e sua orientadora.

Fui ainda informado de que posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme recomendações da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP).

Florianópolis, 31 de dezembro de 2020

Assinatura do(a) participante:

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Paul B. [unclear]', written over a horizontal line.

Assinatura do(a) pesquisador(a):

A handwritten signature in black ink, consisting of several sweeping strokes, written over a horizontal line.

ANEXO B**TERMO DE CONSENTIMENTO - LIDIANI EMMERICH**

Universidade Estadual do Paraná
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de
05/12/2013.
Campus de Curitiba II

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Eu Lidiani Emmerich, 36, cpf 044.124.599-42, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistada e participar na pesquisa de campo referente ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual do Paraná/*Campus* de Curitiba II – PPGARTES pesquisa intitulada “Entre o baile e a sala de aula: da relação e de possíveis atualizações para o processo de ensino do tango” desenvolvida por Leonardo José Taques, 40 anos portador do RG. 57131888. Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada pela Prof.^a Dr.^a Marila Annibelli Vellozo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº 55+ 41 99538181 ou e-mail marila.velloso@unespar.edu.br.

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informada dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é uma pesquisa direcionada a relação entre os ambientes de praticas e os ambientes de ensino do tango dança e de possíveis atualizações de seus processo de ensino-aprendizagem.

Fui também esclarecida de que a entrevista qualitativa foi gravada e os usos das informações por mim oferecidas serão utilizadas na dissertação citada e em publicações acadêmicas.

Minha colaboração se fará de forma on-line respeitando as todas as determinações de OMS (Organização Mundial de Saude) para a prevenção e combate ao covid-19, por meio de uma entrevista semi estruturada qualitativa a ser gravada a partir da assinatura desta autorização. O acesso e a análise dos dados coletados se farão apenas pelo pesquisador e sua orientadora.

Fui ainda informada de que posso me retirar dessa pesquisa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos.

Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, conforme recomendações da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP).

Florianópolis, 31 de dezembro 2020

Assinatura do(a) participante: Leidiana Emmerich

Assinatura do(a) pesquisador(a): 

ANEXO C
TERMO DE CONSENTIMENTO - MARIANA DOCAMPO



Universidade Estadual do Paraná
 Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de
 05/12/2013.



Campus de Curitiba II

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Yo Mariana Docampo, edad: 47 id: 23780436 declaro, a través de este término, que he aceptado ser entrevistada y participar en la investigación de campo relacionada con el Programa de Posgrado en Artes de la Universidad Estatal de Paraná – Campus de Curitiba II– PPGARTES projeto/pesquisa intitulado(a) ENTRE O BAILE E A SALA DE AULA: DA RELAÇÃO E POSSÍVEIS ATUALIZAÇÕES DO PROCESSO DE ENSINO APRENDIZADO DO TANGO desarrollada por Leonardo José Taques, 40 años portador de la RG. 57131888. Tambien se me informó que la investigación es coordinada/guiada) por la Prof^a Dra. Marila Annibelli Vellozo, a quien poreé contactar/consultar en cualquier momento que estime necessário a través del numero de telefono 55+ 41 99538181 o correo electronico marila.veloso@unespar.edu.br Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é [coordenada / orientada] pela Prof.^a Dr.^a Marila Annibelli Vellozo, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº 55+ 41 99538181 ou e-mail marila.veloso@unespar.edu.br.

Afirmo que acepté participar por mi propia voluntad, sin recibir ningún incentivo económico ni tener ninguna carga y con el único propósito de colaborar para el éxito de la investigación. Me informaron de los objetivos estrictamente académicos del estudio, que en general, es una investigación dirigida a la relación entre los ambientes de enseñanza que aún son muy heteronormativos y para posibles prácticas más equitativas.

También se me aclaró que la entrevista cualitativa fue grabada y los usos de la información ofrecidas por mí serán utilizados e insertados en la disertación y conferencias académicas.

Mi colaboración se realizó online respetando todas las determinaciones de la OMS (Organización Mundial de la Salud) para la prevención y lucha contra el Covid-19, a través de una entrevista semiestructura cualitativa que quedará

registrada tras la firma de esta autorización. El acceso y análisis de los datos recopilados será realizado únicamente por el investigador y su tutor.

También se me informó que puedo retirarme de este estudio/investigación en cualquier momento sin perjuicio de mi seguimiento ni sufrir sanciones o limitaciones.

Certifico que recibí un copia firmada de este formulario de consentimiento informado, según lo recomendado por la Comisión Nacional de Ética en Investigación (CONEP).

Buenos Aires, Argentina, 18 de MARZO de 2021

Firma del participante: _____

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Aurelia Lopez', written over a horizontal line.

Firma del investigador: _____

ANEXO D
TERMO DE CONSENTIMENTO - BIRTHE HAVMØLLER



**Universidade Estadual do
Paraná**
Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de
05/12/2013.
Campus de Curitiba II



FREE AND CLARIFIED CONSENT

I Birthe Havmoeller Nielsen, age 58, ID Number: 208314255 (=passport number), hereby declare, by this term, that I have agreed to be interviewed and / or to participate in the field research related to the Postgraduate Program in Arts at the State University of Paraná / Campus de Curitiba II - PPGARTES project / research entitled (a) ENTRE O BAILE E A SALA DE AULA: DA RELAÇÃO E POSSÍVEIS ATUALIZAÇÕES DO PROCESSO DE ENSINO APRENDIZADO DO TANGO (BETWEEN THE BALL AND THE CLASSROOM: RELATIONSHIP AND POSSIBLE UPDATES OF THE TANGO LEARNING TEACHING PROCESS) developed by Leonardo José Taques, 40 years old with RG. 57131888. I was also informed that the research is [coordinated / oriented] by Prof. Dr. Marila Annibelli Vellozo, whom I will be able to contact / consult at any time I deem necessary through the phone number 55+ 41 99538181 or email marila.veloso@unespar.edu.br.

I affirm that I accepted to participate of my own free will, without receiving any financial incentive or having any burden and with the sole purpose of collaborating for the success of the research. I was informed of the strictly academic objectives of the study, which, in general, is a research directed at the relationship between the practice environments in Tango dance and the teaching environments that are still very heteronormative and for possible more equitable practices.

I was also clarified that the qualitative interview was recorded and the uses of the information offered by me will be used and inserted in the aforementioned dissertation and academic lectures.

My collaboration will be done online respecting all the determinations of WHO (World Health Organization) for the prevention and fight against Covid-

19, through a qualitative semi-structured interview to be recorded after signing this authorization. The access and analysis of the collected data will be done only by the researcher and his advisor.

I was also informed that I can withdraw from this study at any time, without prejudice to my follow-up or suffer any sanctions or constraints.

I certify receipt of a signed copy of this Informed Consent Form, as recommended by the National Research Ethics Commission (CONEP).

Aarhus, Denmark, from 2021

Signature of the participant:

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Birthe Havmøller Nielsen', written in a cursive style.

Birthe Havmøller Nielsen

Researcher's signature:

ANEXO E

QUESTIONÁRIO BASE

Leonardo Taques - Como e qual foi a sua primeira experiência/memória em relação ao tango?

Leonardo Taques - Vocês já inseridos, fazendo parte do tango como um campo social, usando o conceito de Bourdieu. Na experiência de vocês em relação aos dois subcampos que fazem parte do tango, o do ensino-aprendizagem institucional (sala de aula) e o da prática social, em específico, o baile/milonga, onde as pessoas vão para dançar, na percepção de vocês, esses ambientes teriam diferenças? Quais seriam?

Leonardo Taques - Para você como mulher, existe alguma coisa que te chame a atenção pelo fato de ser mulher?

Leonardo Taques - Vocês vivenciaram algum tipo de violência simbólica, emocional, seja qual for, e/ou alguma experiência machista?

Leonardo Taques - E para você Gabriel, como homem, quais suas percepções sobre experiências assim?

Leonardo Taques - Sobre experiências e vivências da docência, como vocês percebem o ambiente de ensino-aprendizagem?

Leonardo Taques - Nessa trajetória há uma peculiaridade pelo fato de que a transição de um lugar mais tradicional binário heteronormativo, presente na experiência de vocês, para um outro mais acolhedor não tenha sido abrupta. Como vocês se relacionam em suas práticas sociais, artísticas e de docência? Essas questões se fazem presentes na realidade de vocês?

Leonardo Taques - Como casal hetero que dança e leciona há tanto tempo junto, se relacionam com a demanda social que é bem determinada nas questões de gênero?

Leonardo Taques - Existe ainda, algum tipo de violência que vocês sofrem na atualidade?