

# Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos: seguindo os passos de Cortázar nas milongas de Buenos Aires\*

Marta E. Savigliano\*\*

## Resumo

O conto “Las Puertas Del Cielo” de Julio Cortázar é utilizado para criticar a produção de textos etnográficos em parte pela figura do “seguir”. A autora e sua narradora etnográfica Elvira Diaz seguem Cortázar e seu narrador etnográfico Marcelo Hardoy no sentido em que um antropólogo segue o trabalho de campo feito por outro. Assim o presente artigo pode ser lido como um re-estudo produzido por Diaz cinquenta anos depois que Hardoy produziu seu estudo das milongas de Buenos Aires. Isso levanta questões de replicabilidade e intertextualidade na produção etnográfica. A autora também segue Cortázar em estilo e conteúdo. Como o trabalho de Cortázar é ficcional e este etnográfico, esta instância do “seguir” levanta questões sobre as relações entre as narrativas etnográfica e ficcional. A autora e Diaz também seguem Cortázar e Hardoy no sentido que a dançadora de tango segue seu par masculino. Porque Hardoy é masculino e Diaz feminina o artigo também levanta a questão de como a identidade de gênero de um etnógrafo afeta sua pesquisa e sua escrita. O artigo também demonstra mimeticamente que as relações de gênero no tango são contestadas e que o papel feminino está longe de ser passivo. Também chama a atenção para como as identidades noturnas dos dançadores do tango seguem e resistem a seguir suas identidades na vida cotidiana.

**Palavras-chave:** Tango, Etnografia, Gênero, Ficção Crítica.

---

\* Recebido para publicação em novembro de 2000.

\*\* Professora Associada – World Arts and Cultures Department, School of Arts and Architecture, University of California, Los Angeles.

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

Nocturnal Bodies, Blurred Identities, Anomalous Projects:  
Following Cortázar in the Milongas of Buenos Aires

**Abstract**

Julio Cortázar's short story "*Las Puertas de Cielo*" is used to critique the production of ethnographic texts, in part by focusing on the figure of "following". The author and her ethnographic narrator Elvira Diaz follow Cortázar and his ethnographic narrator Marcelo Hardoy in several senses. Diaz follows Hardoy in the sense that one anthropologist follows up on fieldwork done by another. Thus, the present article can be read as a restudy, produced by Diaz fifty years after Hardoy produced his study of *milongas* in Buenos Aires. This raises issues of replicability and intertextuality in ethnographic production. The author also follows Cortázar in style and content. Given that Cortázar's work is fictional and the present work is ethnographic, this instance of following raises issues of how ethnographic story-telling is related to fictional narration. The author and Diaz also follow Cortázar and Hardoy in the sense that a female tango-dancer follows her male partner. Because Hardoy is male and Diaz is female, the article raises issues of how the gender identity of an ethnographer affects his/her research and writing. The article also demonstrates mimetically that gender relations in tango are contested and that the female role is far from passive. The article also calls attention to how tango-dancers' nocturnal identities similarly follow and resist following their identities in everyday life.

**Key words:** Tango, Ethnography, Gender, Critical Fiction.

### Um projeto anômalo

Como escrever uma etnografia e uma crítica do que a etnografia predica ao mesmo tempo? Como criar etnografias, descrições e interpretações do exótico tornado familiar ou de uma coisa familiar feita exótica, e ao mesmo tempo considerar as armadilhas ideológicas e o que está em jogo no empreendimento etnográfico? Como entregar um produto etnográfico que retenha a tensão do encontro etnográfico, o romance e os tropeços, a fascinação e o desgosto, a riqueza e a pobreza do conhecimento etnográfico – e as diferenças para seus sujeitos e objetos? Uma enumeração de algumas abordagens da escrita etnográfica poderia ajudar a esclarecer o que estou me esforçando por dizer. Não pretendo, por exemplo, a inclusão de uma perspectiva crítica dentro de uma etnografia – como em “para começar, estejam cientes queridos leitores de que eu sei que as etnografias são exercícios intelectuais problemáticos”. E então, depois de uma proposição auto-reflexiva (mais ou menos elaborada, mais ou menos incisiva, mais ou menos honesta e devastadora) uma alternância para o modo etnográfico, enquadrado por uma mistura de ressentimento resignado e nostalgia vindicativa – como em “afinal, gastei todos esses anos aperfeiçoando as artes de representar os outros, identificar e analisar sua alteridade, e há uma audiência lá fora, composta de acadêmicos, amadores e alguns desses próprios outros que estou representando, pronta para consumir meu etnoproduto, ei-lo aqui”. Nem estou me referindo a uma etnografia que, ao incorporar proposições críticas, prometa apresentar uma nova etnografia, como se a etnografia pudesse voltar-se contra si mesma (suas premissas e práticas) e ainda reivindicar *status* etnográfico – como que escapando após o assassinato etnográfico, se não na prática, pelo menos nas intenções. Minha lista de nems e tampoucos também abrange as possíveis críticas da etnografia de “outros” etnógrafos e seus escritos, lidando à distância com a história passada de empreendimentos etnográficos e/ou futurologia etnográfica.

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

Receitas inovadoras sem experimentação real – como em “eis os problemas” seguido de alguns exemplos, “eis algumas soluções possíveis, agora você experimenta” – também são excluídas.

Não quero condenar nenhuma dessas aproximações à escrita etnográfica ou a seus críticos, nem julgar o que têm a oferecer para a reprodução, revolução ou morte da etnografia. Tal avaliação requereria envolvimento com um campo moral e com uma investigação técnica que me afastariam das questões postas no começo. Como identificar e representar a alteridade ao mesmo tempo em que estudo a representação etnográfica, seus usos da ficção e suas pretensões científicas? É possível fazer uma etnografia que trabalhe contra a autoridade etnográfica? Pode uma etnografia reter seu poder sedutor se seus conceitos organizadores eurocentricamente definidos (alteridade, oralidade, atemporalidade e irreflexividade) forem persistentemente expostos? Meu propósito é gerar uma anomalia etnográfica. O tópico e localização de meu trabalho de campo, as milongas (clubes de tango, [semelhantes, talvez, às gafieiras, anota o tradutor] de Buenos Aires, e minhas maneiras pesadelares de envolvimento com elas me levaram ao que chamarei de uma etnografia noturna. Imagine-se um fantasma etnográfico que assombre as etnografias diurnas quando o mundo escurece. Uma etnografia que ocupe o mesmo espaço das etnografias tradicionais, mas transforme esse espaço por ter lugar mais tarde, muito mais tarde. Esta etnografia se moverá então quase às cegas na noite etnográfica, um tempo em que estranhas coisas acontecem ou, pelo menos quando se contam histórias sobre coisas estranhas. (Para um pé de página: Ver “Story Time” de DE CERTEAU, 1984: 77-90.) Tempos noturnos de histórias poderiam produzir narrativas etnográficas em que a crítica do que se faz na etnografia seriam tão vívidas e presentes como a narrativa sedutora, tão integradas à história que a fariam incompreensível sem seu questionamento. O objeto etnográfico, alterizado, (a)temporalizado, (hiper)especializado retornaria reciprocando gestos etnográficos. (Para um pé de página: FABIAN 1983; THOMAS

1996: 1-17, 117-127; DE CERTEAU 1988: 209-244.) A etnógrafa, agora situada num lugar escassamente reconhecível, fora de hora, tropeça; a escrita etnográfica gagueja, o projeto etnográfico perde o pé e a coerência. Uma etnografia finalmente alterizada, pelo menos durante a noite? Uma anomalia etnográfica noturna?

Escrever à noite – pensou e escreveu a etnógrafa – pode trazer essas coisas para perto do que devem fazer. À meia-noite. Precisamente antes que o sono comece a aprofundar-se e depois de um dia de excesso fútil de trabalho e frustração. Ficou acordada o suficiente para fantasiar sobre outra vida. Não a vida após a morte, mas uma vida paralela no escuro, uma vida que começa quando os habitantes do cotidiano se retiram e se recolhem. Curiosidade. Uma outra vida, noturna, agita a esperança de maravilhas, tirando-a do tédio. Ela esquece a possibilidade de sonhos e decide juntar-se aos inquietos, lá fora, na obscura realidade. Está de pé. Fresca e pronta para encontrar não os mortos, mas os não inteiramente vivos, que agora povoam a cidade por sua conta e risco... Este experimento fracassado – não há razão para esconder o resultado, ela pensou e escreveu – requer um ambiente adequado e um cúmplice leal para que a tentativa seja um sucesso, já que não o foi o resultado. As noites de Buenos Aires serão o lugar para o começo; meu co-perpetrador, o Dr. Marcelo Hardoy. Fui eu que pensei nesta aventura noturna, mas o Dr. Hardoy, devo admitir, iniciara atividades semelhantes, tanto quanto sei, há meio século. Para delimitar o âmbito e assim intensificar a profundidade de nossas descobertas potenciais, coincidimos na escolha do campo da pesquisa. (Eu logo descobriria que embora houvesse superposição entre nossos objetos de pesquisa, nossos interesses manifestos eram bem diferentes.) As milongas de Buenos Aires – cuja natureza e cultura ocupam o restante destes escritos – atraíram a nós dois. Ele declarou que, em seu caso, por causa do tédio e da curiosidade. No meu caso, as razões foram apresentadas. (Para uma nota metodológica: o Dr. Hardoy era mais uma testemunha do que um cúmplice. Ele estava morto quando eu (nós?) comecei

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

o trabalho.) (Inserir outra nota em tinta invisível explicando que estas notas que resistem a virar pés-de-página são idéia de CORTÁZAR/DR. HARDOY. Eu os sigo.)

### **Um campo fugidio**

Milongas, no léxico corrente do tango, são botecos de tango – um espaço e um tempo quando e onde corpos de tango se reúnem para produzir *tanguidade*. São o lugar físico do encontro corpóreo e temporário dos praticantes do tango. As milongas de Buenos Aires são uma paisagem escorregadia. São invisíveis aos olhos não treinados no tango e escapam aos que não se mantêm em dia com as atuais dicas da milonga. Cada vez que volto – refletia e anotava Elvira Díaz – normalmente um vez por ano, descubro que algumas milongas fecharam, outras se mudaram e abriram outras novas. Na vez seguinte, algumas antigas reabriram, algumas novas desapareceram, as estabelecidas estão lá, mas a clientela mudou. As milongas passam por transformações constantes em termos de onde se situam, do que parecem, de quem as freqüenta e de como operam.

Não há milonga genérica exceto pelo fato de que, para ser identificada como milonga, tem que acontecer uma reunião de dançadores de tango de alguma espécie. Milongueiros e milongueiras de fato fazem as milongas onde quer que vão e se acomodam por algum tempo. Os requisitos físicos do local (localização na cidade, condições materiais do prédio, tamanho da pista de danças, qualidade do equipamento musical, etc.) são muito elásticos. O que importa é quem vai e com que freqüência. As figuras cruciais são o organizador da milonga e o disc-jóquei, que têm o poder de convocar a clientela milongueira, um grupo pequeno e cheio de caprichos. Uma milonga – Elvira se esforçou por especificar – pode ser anual, sazonal, semanal, diária, freqüente, esporádica, uma ocorrência de uma só vez num salão de danças, num *nightclub*, num clube social, numa casa particular, num pátio num prédio de apartamentos, num parque ou nas ruas.

Pode ser bem organizada, ou frouxamente. A decoração pode ser deteriorada, *kitsch*, luxuosa ou insípida. A ambientação pode ser decadente, pretensiosa ou *cool*. O propósito, porém – analisou Elvira – é claro: dançar o tango (não apenas toca-lo ou assisti-lo, como nos *shows* de tango), e os participantes se empenharão ao máximo de suas habilidades. Nas milongas os participantes são simultaneamente apresentadores e público do espetáculo do tango.

Milongas são decididamente eventos sociais – esclareceu e classificou Elvira – embora as oportunidades para socializar sejam restritas. O tango não é uma dança estritamente social ou de salão. (De uma anotação: Checar as longas discussões do tópico na lista de discussões por e-mail sobre o tango, maio de 1996.) De fato não se vai a milongas para conhecer pessoas. Elas são lugares de apresentação, de ver e ser vistos dançando tango e todos os rituais que o acompanham, inclusive a cuidadosa construção das personagens paradigmáticas do tango – milongueiros e milongueiras de diferentes tipos. As milongas normalmente também não são uma atividade recreativa ou de entretenimento, dado que razoável proporção dos dançarinos as tomam como as coisas mais sérias de suas vidas. (Para um pé-de-página: Ver HARRIS 1992: 147-174 para uma apresentação dos estudos sobre o lazer no contexto britânico, especialmente sua discussão da sociologia figuracional de Chris ROJEK. Rojek afirma que a disciplina das emoções e a regulação da espontaneidade “contribuem para negar que o lazer seja tempo livre”. As atividades em questão “expressam uma economia afetiva de equilíbrios e restrições que é historicamente específica” (164). Ver, também, BARTHES 1977: 83 para uma análise do que constitui as fronteiras entre o trabalho e o prazer. Em sua discussão de Fourier, Barthes se refere à ambição de transformar o trabalho em prazer (e não suspender o trabalho em benefício do tempo de lazer). Os milongueiros parecem investir no contrário. Eles transformam o lazer em trabalho, e assim atingem o prazer – o prazer de fazer, pelo menos nessa outra vida da noite, um trabalho

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

prazeroso trabalhando no que lhes dá prazer.) A apresentação nas milongas requer dedicação, esforço, preparação, treinamento duro. Se fôssemos situar as milongas do lado do lazer por oposição ao lado do trabalho de todo dia (ou de toda noite) – ponderou Elvira – então o intenso trabalho envolvido na busca do prazer deveria ser enfatizado. As milongas são claramente uma atividade “escapista”, mas é o corpo trabalhado pelo tango – e não o corpo relaxado e descomprometido de alguém que busca descanso dos esforços e preocupações – que está no centro da economia e da política do prazer das milongas. (Para um pé-de-página: Cf. DYER 1992: 11-35.) Nas milongas, os corpos do tango são monitorados e avaliados em termos de peso, força, capacidade de resposta, flexibilidade, foco, estilo de dança e habilidades coreográficas. Os instrumentos de medida são específicos ao gênero, e me dedico a essas questões mais tarde – observou Elvira, evitando sair pela tangente. O que quero dizer aqui é que as milongas demandam a presença e circulação de corpos de tango prontos para suar na economia política do prazer das milongas, uma economia que gira em torno do valor de uso dos corpos de tango apenas ocasionalmente associado à troca monetária. (De uma nota rápida rabiscada na margem: De prostituição e drogas. A enfrentar num relatório mais longo? Também entradas baratas, bebidas baratas, pequena circulação de dinheiro.) Os prêmios pelo tango nas milongas são bem tangíveis para seus participantes, mas não são fáceis de alcançar. A milonga só oferece seus prazeres com o investimento de tempo e de trabalho corporal.

O que caracteriza as milongas, então – resumiu Elvira – é a presença de milongueiros e milongueiras devotados, a música do tango e um espaço de danças aberto para dançar o melhor tango possível. Sessões práticas e lições de tango não contam como milongas. As milongas são um lugar de dançar o tango como apresentação, uma exibição pública de habilidades na dança do tango. O treinamento e a prática acontecem em algum outro lugar (ou no mesmo, em outro momento, onde/quando a presença do

dinheiro em pagamento de aulas ou a ausência do risco nas práticas mudam a natureza do evento de dança).

Se você passear pela cena da milonga em Buenos Aires como um observador, a diferença é o que chama atenção, e não só entre as milongas. O ecletismo também é encontrado dentro delas: as idades e classes sociais, assim como a nacionalidade dos habitues desafiam todos os rigores classificatórios. E no entanto todas as milongas são identificadas como tais por sua combinação de investimentos intensamente técnicos e transcendentalmente místicos na tradição da dança do tango. Elas compreendem um mundo paralelo devotado à reprodução das habilidades no tango e ao cultivo de seus afetos. Milongueiros e milongueiras alternam facilmente entre discursos materialistas e metafísicos para dar conta de suas experiências nas milongas. Assim, em certos momentos as milongas evocam imagens de pequenas fábricas trabalho-intensivas de tango abarrotadas de trabalhadores masculinos e femininos que tentam produzir os melhores corpos de tango possíveis, e em outros momentos lembram santuários isolados povoados de adoradores locais e peregrinos estrangeiros no culto ao tango. Para seus participantes, as milongas são fonte que mescla prazeres e desprazeres, uma política complexa ligada à disciplina do corpo do tango e aos prêmios que esse corpo é capaz de alcançar. (Para um pé-de-página: Ver MERCER 1983 e JAMESON 1983.) Quando olhadas do ponto de vista dos desprazeres, as milongas surgem como mundos rudes, sombrios, altamente competitivos e hierárquicos, codificados em termos de interesses egoístas, dominação masculina e mesmo corrupção moral. As milongas, como lugares do prazer, são vistas como experiências democráticas, até revolucionárias, que permitem a diluição de diferenças de idade e de classe, a explosão mas também a combinação das diferenças masculino e feminino, e o abandono do auto-interesse em nome do objetivo comum mais alto de manter o tango vivo, reafirmando a capacidade de produzir uma forma cultural local em meio ao bombardeio das influências estrangeiras, de oferecer uma fonte de lazer sem fundamento

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

monetário e até mesmo uma experiência de paixão, fugidia, mas muito real. Como lugares tanto do prazer como do desprazer, as perspectivas das milongas mudam à medida que os eventos da noite se desenvolvem para cada participante, ao encontro ou de encontro a suas expectativas.

Visões românticas e visões duras da milonga atravessam a noite, e os habitues cultivam seus juízos temperamentais e inconsistentes. (De uma nota sublinhada à margem: Checar com os “informantes” se eles gostariam de ser mencionados por seus nomes verdadeiros ou se prefeririam escolher pseudônimos.) Isso é especialmente verdade quando na presença de estranhos interessados, cujas crenças serão sistematicamente testadas, contestadas e desestabilizadas. Os milongueiros e milongueiras procuram provar a complexidade do mundo da milonga, e sua impermeabilidade ao olho analítico. As milongas devem ser julgadas pela sedução irresistível que são capazes de exercer para além de seus riscos, e por causa deles. Não podem ser contidas em interpretações lógicas. Provar-se na milonga – arriscar-se a não ser reconhecido como um dançarino digno desse nome – é o que em última análise constitui o prazer. Para os milongueiros, um estranho que busca uma interpretação resistente à sedução do mundo do tango seguramente perderá o melhor dele, os prós e contras que engendram a formação dos prazeres da milonga.

### **Uma fonte questionável**

Julio Cortázar – escreveu *Elvira* sob um novo título, tentativa – publicou em 1951 uma descrição pungente de uma milonga decadente nos anos 40 no centro de Buenos Aires. (Inserir pé-de-página sobre Julio Cortázar, romancista argentino, etc., nascido em 1914 em Bruxelas de pais argentinos, criado na Província de Buenos Aires e educado na Universidade de Buenos Aires, mudou-se para Paris em 1951, no ano em que *Bestiário* – a coletânea que inclui “*Lãs Puertas Del Cielo*” – foi publicada, morreu em 1984, etc..) Seu conto “*Las Puertas Del Cielo*” (As

Portas do Céu) (1993: 117-137) apresenta as ambivalências em que um estrangeiro se enreda ao tentar lidar com o mundo da milonga. O conto de Cortázar oferece a oportunidade de olhar para um quase-etnógrafo em operação, fascinado e escandalizado pelo submundo que escapa a seus juízos enquanto se conforma às suas categorias de análise. Seguirei as descrições/interpretações de sua milonga fictícia como uma pseudo-milongueira (uma milongueira aspirante, parcialmente protegida dos duros julgamentos da milonga sobre a habilidade no tango por causa de meu interesse antropológico, ainda que questionada por alguns – inclusive eu mesma – por viver a milonga para escrever sobre ela). Vou desfazer sua análise com meus próprios juízos, e atualizando o que ele “viu” há cinquenta anos com o que vi e ouvi nas milongas dos 90. (De uma nota em *post-it* colada a um borrador: Incluir referências a usos antropológicos da ficção, a ficção como documento antropológico, representações antropológicas como fictícias (inclusive Cortázar!) em García CANCLINI 1968, APPADURAI 1991: 202-205, ARCHETTI 1994: 16-21, e TOBIN 1998.)

O Dr. Marcelo Hardoy, advogado praticante e colecionador de curiosidades sociais, é o narrador escolhido por Cortázar. É apresentado ao mundo da milonga por dois antigos clientes, Mauro e Celina. Ambos pertencem a um mundo diferente de Buenos Aires, marcado por gostos de classe baixa e mais baratos que os dele. Celina, cujo velório abre o conto, era uma dançarina e recepcionista num bar vagabundo. Mauro a resgatara da prostituição. Mauro é apresentado como um tipo de classe trabalhadora, reservado, que negocia com produtos no mercado central (*El Abasto*). O Dr. Hardoy, um profissional decadente, desencantado com a vida de sua própria classe, se apresenta como “alguém que espia de lado a dura e quente felicidade deles” (120). (Para um pé-de-página: Todas as citações são tradução minha, [escreve Elvira. E o tradutor acrescenta: as de Cortázar são minhas, direto do espanhol].) Como um etnógrafo, ele se debate com seus feitos vicários e *voyeurísticos*: “Me aproximava deles para presenciar sua existência da que eles mesmos não sabiam

nada” (120). Mauro e Celina, seus informantes-chave, viviam aquela vida, enquanto o Dr. Hardoy confessa, num tom auto-reflexivo e auto-piedoso, que “me dava nojo pensar assim, uma vez mais estar pensando tudo o que aos outros bastava sentir” (120). E continua se desculpando, sabendo que seu experimento antropológico é questionável: “Mauro e Celina não foram minhas cobaias, não. Eu os amava e ainda os amo. Só que nunca pude entrar em sua simplicidade, só que me via forçado a alimentar-me por reflexo de seu sangue. [...] Sei que por trás disso está a curiosidade, as notas que enchem pouco a pouco meu fichário” (120-121). O Dr. Hardoy mergulha nas práticas muitas vezes não tematizadas da alterização – identificando a alteridade apenas para correr e colecioná-la, característica do empreendimento etnográfico: “Eles se aproximaram um pouco de mim, mas eu continuava tão longe como antes” (122). O Dr. Hardoy, etnógrafo *qua* sedutor, entrou em suas vidas para espia-los a viver. (“Íamos juntos aos bailes, e eu os olhava viver” (122).) Finalmente, numa declaração atormentada, carregada de honestidade, aborda da espinhosa questão das apropriações etnográficas para escrever: “Era feio reconhece-lo, em realidade o que fazia era reunir e ordenar minhas fichas sobre Celina, não escritas mas todas bem à mão” (122). A experiência do trabalho de campo de colecionar notas que eventualmente entrarão na composição do texto etnográfico. (Para um pé-de-página: Ver SANJEK 1990.) A angústia envolvida no relato e na interpretação do outro. A pirataria, a apropriação em nome de propósitos científicos duvidosos beirando o auto-interesse e o narcisismo. As múltiplas traições em jogo na representação escrita, a imposição de uma distância interpretativa intransponível depois de uma imersão temporária e procurada como participante no mundo da experiência do outro etnográfico.

As auto-reflexões do Dr. Hardoy são provocadas pelo acontecimento traumático da morte de Celina. É como se seu fantasma o levasse para a fatalidade tanto da auto-análise de seus motivos etnográficos quanto para o próprio relato etnográfico.

Numa tentativa de consolar Mauro por sua perda irremediável, o Dr. Hardoy arrasta Mauro (e a você e a mim) – notou Elvira – para o mundo da milonga: o *Santa Fé Palace*. Eventualmente, nós, leitores, teremos uma visão do que, ao menos para as Celinas e os Mauros são as portas do céu – mas como o Dr. Hardoy, como estranhos, apenas observaremos com dificuldade a política do prazer, sem viver o próprio prazer.

Em minhas fichas tenho uma boa descrição do *Santa Fé Palace*, que não se chama Santa Fé nem está nessa rua, mas ao lado. Pena que nada disso possa ser realmente descrito, nem a fachada modesta com seus cartazes promissores e o luminoso turvo, menos ainda os desocupados dando um tempo na entrada e que nos medem dos pés à cabeça. O que segue é pior, não que seja mau porque aí nada é muito preciso; justamente o caos, a confusão que se resolve numa falsa ordem: o inferno e seus círculos. (127)

O narrador de Cortázar, com o cuidado de um etnógrafo preocupado em proteger a privacidade de seus objetos de pesquisa, nomeia e desnomeia, localiza e desloca o *Santa Fé Palace*. Nós, os leitores, seguimos seus passos dantescos de fora até o centro da milonga: um caos infernal. A daí em diante seremos conduzidos por uma experiência sobrenatural, onde as detalhadas observações anotadas em suas fichas tentam desfazer o mistério fascinante da milonga (um mistério que ele também constrói). O Dr. Hardoy, como um etnógrafo, entra agressivamente na cena, analisa, interpreta, julga a milonga e sua estranha população. Enfrenta as convicções e a facilidade com que a fauna da milonga se movimenta no território, agora seu “campo”. Sua desconfiança, seu distanciamento cético, seu desgosto, lutam contra a confiança dos de dentro no poder do tango de transporta-los para o reino do prazer (o céu deles, o inferno dele). E nós, leitores, devemos decidir a quem seguir – lê e escreve Elvira, oscilando indecisa entre posições: o bem dotado

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

observador externo (que, afinal, nos abre seu mundo) ou os extasiados participantes (que conseguem trair os esforços do escritor para contê-los, ainda que só saibamos deles por seu texto manipulativo). (Para um pé-de-página: Ver BAKHTIN 1981: 301-331.) Como os leitores de qualquer texto etnográfico, aqui estamos, na “entrada”, o limiar entre dois mundos, um limiar a que seremos continuamente devolvidos se lermos nas entrelinhas. Os “desocupados”, à entrada da milonga, o estão medindo (e a nós) “dos pés à cabeça”.

A essa altura no conto de Cortázar nós (ou eles) estamos literalmente às portas da milonga, pagando nosso bilhete de entrada – preços diferentes conforme o gênero – a um inferno afavelado que é também um céu:

Um inferno de parque de diversões a dois e cinquenta a entrada, as damas a cinquenta centavos. Compartimentos mal isolados, espécie de pátios cobertos onde no primeiro uma *típica* (orquestra de tango), no segundo uma *característica* (orquestra geral) e no terceiro uma *norteña* (caipira) com cantores e *malambo* (conjunto de dança gauchesca). Colocados numa passagem intermediária (eu Virgílio) [para um asterisco: referência do Dr. Hardoy ao poeta Virgílio ou a Virgílio, o poeta que aparece na *Divina Comédia* de Dante, também dividida em três domínios circulares?] ouvíamos as três músicas e víamos os três círculos dançando; então se escolhia o preferido, ou se ia de baile em baile, de genebra em genebra, procurando mesas e mulheres. [...]

Tomei-o pelo braço e o encaminhei a uma mesa, porque ele continuava distraído e olhava para o palco da *típica*, para o cantor que segurava o microfone com as duas mãos e o balançava lentamente. [...] A mesa ficava junto da pista, do outro lado havia cadeiras encostadas a uma longa parede e um monte de mulheres se renovava com esse ar ausente das milongueiras quando trabalham ou se divertem. Não se falava muito, ouvíamos muito

bem a *típica*, que soltava as gaitas e tocava com vontade. [...] (127-128).

Aqui interrompo o Hardoy de Cortázar, como uma dançarina responde a um *corte*, uma parada abrupta na trajetória do tango – Elvira coreografa mimeticamente sua parceria na escrita – e tomo a oportunidade para dizer-vos, leitores de minhas leituras da milonga fictícia dos anos 40 de Cortázar, que nas milongas de 1990 algumas dessas características não são encontradas em Buenos Aires – Elvira de volta à terra, da evocação ao realismo. Orquestras ao vivo e cantores foram substituídos por disc-jóqueis, poucos lugares têm mais de uma pista de danças, o tango raramente compartilha o mesmo espaço com outros gêneros de música (e quando o faz, é em geral com música “tropical”, jazz ou *rock and roll*). Mas o resto da cena é ainda bem acurado – Elvira checou suas notas de campo, 1966, vol. 2: mesas em torno da pista de dança, cadeiras contra as paredes e, crucial para minhas próprias intrusões etnográficas nas milongas contemporâneas em contraponto ao Dr. Hardoy de Cortázar, a dinâmica do gênero. A diferença é estabelecida desde o começo, pelo preço da entrada. Então os homens andando como caçadores “à procura de mesas e mulheres”, e as mulheres sentadas no esquecimento, “com esse ar ausente”, como presas sedutoras. E “não se falava muito”, uma ocorrência deliberadamente rara quando argentinos se encontram, esse povo conhecido por seu amor ao falar pelo falar. Seguindo as regras da milonga, porém, vou deixar que o Dr. Hardoy, meu par masculino na etnografia do tango – Elvira, ofensora repetida, voltou às evocações do tango – declare seus próprios interesses e dê seus passos sedutores antes de apresentar meus próprios contras analíticos.

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

### **Um alter-tempo e seus monstros**

Acho bom dizer aqui que eu ia a essa milonga pelos monstros, e que não sei de outra em que se vejam tantos juntos. Aparecem com as onze da noite, descem de vagas regiões da cidade, pausados e seguros, de a um ou de a dois [...] (129)

O Dr. Hardoy chega cedo à sua milonga escolhida com seu conhecido da classe trabalhadora, Mauro. É cedo o bastante para presenciar a chegada dos “monstros”, “pausados e seguros”, em contraste com o estado de ansiedade que invade os observadores de fora como ele mesmo, sugerindo notas mentais que encherão fichas, que produzirão estórias escritas, que manterão um espaço aberto para respirar entre esses outros monstruosos e ele mesmo – mantendo seus próprios monstros sob controle? O que os faz monstruosos – Elvira confrontou seu companheiro de dança e cúmplice etnográfico – o que lhes dá essa horrível monstruosidade, é sua reunião. À noite, depois das onze, eles se “juntam”. A luz do dia, cansada da ordem segura e corrente, relaxa. E a escuridão então povoa o vazio com o caos e seus monstros, que se mantinham isolados em seus lugares diurnos, sob controle.

As milongas são eventos noturnos e não vespertinos. Não são uma continuação do dia ou mesmo das rotinas diárias; elas são *la noche*, a vida da noite. (Para um pé-de-página: Ver FERRER 1995, e ARLT 1993.) Uma vida que acontece não só num tempo diferente mas numa dimensão diferente da diurna. Quando os milongueiros e as milongueiras entram na milonga, entram num mundo diferente. Se se fosse localiza-las em algum lugar por referência ao mundo das rotinas da vida cotidiana, as milongas fariam parte do lado escuro e enevoado das coisas. Abaixo. As milongas são um lugar de permanente inversão simbólica. Em contraste com os carnavais ou outras festas sazonais, quando a vida normal é interrompida e o *status quo* revertido por um certo período de tempo, as milongas acontecem continuamente e em

paralelo durante o ano todo. Os milongueiros e milongueiras entram e saem das milongas, lugares onde uma fatia da vida acontece segundo um tempo diferente. (Das costas de uma ficha: Pode ser útil incluir uma referência aos conceitos de “lugares estratificados” e “tempo casual” de DE CERTEAU (1984), em relação à “ubiquidade” dos lugares e hiatos de tempo observados na vida cotidiana. Sobre lugares estratificados: “Este lugar, na superfície, parece uma colagem. Em realidade é ubíquo. Um empilhamento de lugares heterogêneos. Cada um [...] se refere a um modo diferente de unidade de território, de distribuição sócio-econômica, de conflitos políticos e de simbolismo identificador” (201). Sobre o tempo casual: “O tempo casual aparece apenas como a escuridão que causa um “acidente” e uma lacuna na produção. É um lapso no sistema e seu adversário diabólico” (202).) Um tempo com um ritmo diferente, não apenas mais lento, mas produtivamente improdutivo, um tempo que se estende pela noite conectando o presente ao passado e não ao futuro. Nesse sentido, as milongas são reservas “conservadoras” das práticas da vida cotidiana. São lugares da micro-história duradoura, compostos de anedotas e não de eventos, que fluem por debaixo da história grande e veloz. As milongas preservam os recursos culturais e tradições portenhas, os velhos e sua sabedoria. (Para um ou dois pés-de-página: Venho aqui seguindo BRAUDEL 1981 e FOUCAULT 1972. Comentando a conceptualização da história de Foucault, segundo a qual a história seria o resultado de uma acumulação de estratos sedimentares e não um processo de uma só camada, Angela Dalle Vacche observa: “O documento tradicional pertence ao domínio dos velozes eventos de superfície. Ironicamente, é o movimento dos próprios dançarinos que [...] habita o nível do ‘aparentemente imóvel’. Os dançarinos podem representar camadas que se movem lentamente e assim contam uma história de olhares, gestos e movimentos, situando esses elementos na margem entre a verdade e a ficção, escrever e viver, agir e ser. O movimento, porém, raramente é considerado um documento histórico aceitável” (Dalle VACCHE 1992: 282).

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

Especificamente sobre a relação do tango com o tempo e com a história, Castilla afirma que “o tango realizou sua missão de maneira altamente satisfatória. Digo “realizou” e não quero dizer que está morto, ainda que também não esteja bem vivo. O tango é duradouro, como tantas outras coisas, porque está profundamente enraizado na alma portenha e porque muito se faz para que ele dure e até mesmo renasça” (1968: 438).) As milongas estão na contracorrente do ritmo febril da produtividade e também contra o que os milongueiros reconhecem como o “mundo real”, um mundo dominado por parâmetros de sucesso que eles raramente conseguem alcançar. As alienações cotidianas são confrontadas com as possibilidades noturnas de compensação da milonga.

A hora em que se entra numa milonga é crucial. (O Dr. Hardoy chama a atenção para esse fato, que vou elaborar com a ajuda de minhas notas rabiscadas.) No começo da noite (que é raramente antes da meia-noite), a milonga é pura ansiedade. Expectativa. É uma hora de grande visibilidade, e nem todo mundo gosta de ser notado de primeira. Chegar cedo tem suas vantagens. Há menos competição tanto para convidar quanto para ser convidado para dançar. Além disso, a pista de dança está menos cheia permitindo dançar mais confortavelmente e requerendo menor habilidade para navegar pela pista. Acesso a uma boa localização (da qual monitorar bons pares de dança) é mais fácil. Todas essas vantagens, contudo, podem ser um sinal da insegurança dos milongueiros. Se você for suficientemente importante, uma mesa lhe será reservada, ou qualquer um numa mesa bem localizada o convidará quando você chegar, ou talvez você nem precise um lugar especial porque será detectada e procurada de qualquer maneira. Chegar cedo envolve a ansiedade de ser capaz de romper com o dia, de contribuir desde o começo para criar “a noite”. O usual é que os melhores dançarinos do tango (e os que estão no ápice de sua vida de milongas) escolham chegar com a noite adiantada, quando as coisas estão fluindo, acontecendo. O ambiente da milonga está

pronto. A competição pelos parceiros e pelo espaço na pista de dança está no pico. Você sente, e demonstra que pode fazê-lo – Elvira voltou-se para suas memórias de observação participante. Deixar a milonga é outro difícil processo de decisão. A combinação de tudo (quando você chega, onde você se coloca, quanto você decide ou pode dançar, com quem, e quando você vai embora) é que faz seu estilo. Também seu relaxamento ou ansiedade durante todo o processo. Conversas, beber, fumar e especialmente consumir drogas serão lidos como falta de interesse ou compromisso com o que realmente conta na milonga: dançar o tango. Essas atividades estão presentes na milonga, mas devem ser interrompidas quando surge a oportunidade de dançar. O que você faz e como você parece é espetacularizado nas milongas. Para um estrangeiro como o Dr. Hardoy – Elvira se distancia de seu par de etnografia e dança – os habitantes da milonga são monstros noturnos marcados pelo gênero e pela raça – a presença da noite fetichiza sua monstruosidade.

As mulheres quase anãs e achinezadas, os caras como javanese ou *mocovies* (nativos sul-americanos), apertados em ternos quadriculados ou pretos, o cabelo duro penteado à exaustão, brilhantina em gotas contra os reflexos azuis e rosados, as mulheres com enormes penteados altos que as tornam mais anãs, penteados duros e difíceis de que sobraram o cansaço e o orgulho. Eles têm agora a mania do cabelo alto e solto no meio, topetes altos e amaricados que não tem nada a ver com a cara brutal em baixo, o gesto da possível agressão à espera, os torsos eficazes sobre cinturas finas (129).

Vindo de um mundo diferente (classe/raça), o Dr. Hardoy está fascinado. Ele nos dirá – Elvira flexionou os joelhos antes de se atirar à garganta do parceiro – a seus leitores reunidos do lado não monstruoso das coisas, como são esses monstros: seus penteados, seus estilos de vestir, suas dimensões e proporções, suas semelhanças raciais e étnicas, seus traços que misturam

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

gêneros, de modo que possamos responder à questão da monstruosidade. (Para uma ficha: a insistência de Cortázar/ Hardoy em marcar as diferenças raciais associadas à classe poderiam se referir à “invasão” dos *cabecitas negras* (em sua maioria pessoas de ascendência ou aparência mestiça das províncias do interior menos desenvolvido do país) que teve lugar durante os anos do governo peronista (1946-1955). A onda de migração das áreas rurais empobrecidas para a cidade e subúrbios de Buenos Aires foi provocada pela expansão do mercado de trabalho devida aos investimentos do governo na industrialização e na substituição de importações. Essa população de classe trabalhadora se tornou visível na cidade, como estranhos para os portenhos bem estabelecidos como Hardoy.) Pois o que é o oposto de um monstro? E como poderíamos distinguir um do outro sem pelo menos um nome formal para a condição de não monstro? Conheça seus monstros, especialmente quando eles perigosamente se juntam, e você conhecerá a si mesmo. O Dr. Hardoy de Cortázar nos leva à milonga “por causa dos monstros”. Uma declaração sincera da perspectiva etnográfica. Mas, uma vez declarada, toda responsabilidade desaparece naquele “por causa”, como se os monstros estivessem atraindo sua curiosidade para despertar, à espera de que a escrita os trouxesse à existência. E que interessante – Elvira estremeceu e desequilibrou a ambos – que os “monstros” raramente vêem os Drs. Hardoy e os etnógrafos como monstros. Raridades, animais diferentes, mesmo presa cobiçada, sim, mas não monstros.

O Dr. Hardoy de Cortázar apresenta os monstros da milonga provando que a monstruosidade reside na superfície, os corpos do milongueiro e da milongueira e sua aparência, como se a monstruosidade fosse uma questão de estética e não de ética – Elvira, nas quatro, se dedica a morder as canelas do Dr. Hardoy. Ele apresenta os corpos como definitivamente grotescos – uma elaborada produção de desencontros onde, ao contrário dos ensinamentos de Bakhtin, a ênfase é posta no exagero nas partes mais altas, especialmente nos cabelos. (Para um pé-de-página: Ver

STALLYBRASS e WHITE (1986).) O que parece seguir tranqüilamente, porém, a política carnavalesca é a presença de inversões simbólicas dispostas sobre os corpos dos monstros: envergam os trajes errados, a maquiagem errada, o penteado errado para sua classe e suas associações raciais. Sua aparência grotesca é resultado da apropriação de marcas registradas fora de moda de classe alta por corpos com aparência de classe baixa. O resultado estético provoca um efeito de mau gosto naqueles que reconhecem a apropriação distorcida que assoma como uma tensão entre os dois registros simbólicos de distinção, alto e baixo. A estética da milonga, como o *camp* e a *breguice*, desafia o *status quo* por mostrar que corpos baixos, a despeito de suas condições sociais de privação, podem mostrar excesso se exibindo.

Desse ponto de vista – Elvira, outra vez de pé, recompôs o penteado e a roupa – as milongas a que fui em Buenos Aires em 1996 mostram a presença de “monstros”, mas estes são referidos como milongueiros e milongueiras. Esses termos são suficientemente marcados para denotar a estética chamativa e também a ética que caracterizam esse grupo nuclear dentro do mundo do tango. A estética, contudo, é hoje diferente, ainda que para um intruso como o Dr. Hardoy o impacto seja aproximadamente o mesmo. Mais que o penteado elaborado, o que chama a atenção (tanto dos milongueiros como dos estranhos) é o uso pelas mulheres de roupas reveladoras do corpo: blusas transparentes e/ou justas, mini-saias muito curtas ou, mais raramente, calças ou saias justas e compridas, com aberturas quase até a cintura ou feitas de tecidos translúcidos. Em seguida, e também em contraste com o que as mulheres usam na vida cotidiana, vêm os sapatos, de salto sete ou mais, e de tiras. Os cortes de cabelo evitam penteados complicados e mostram uma preferência por cabelos curtos em quantidades desproporcionais quando comparado ao que se vê qualquer dia nas ruas. A maquiagem, nas milongas contemporâneas, não é digna de nota. Quando se lhes pergunta sobre essas escolhas estéticas, tanto milongueiros como milongueiras dizem que, embora esses trajes

respondam a tendências da moda, o que importa é que são confortáveis para dançar: a saia não interfere com as pernas atrapalhando as caminhadas no tango e durante as figuras; os saltos altos facilitam os giros dos pés de modo que o corpo possa mudar de direção, e também ajudam a inclinar o eixo do corpo em direção ao parceiro no apertado tango milongueiro (*tango de apile*); o cabelo curto não interfere com a visão do milongueiro, dado que as cabeças ficam em contato (rosto colado, olhando para a mesma direção ou para direções opostas), ajudando assim a impedir colisões com outros pares na pista de dança. Os materiais transparentes ou cortes muito justos são considerados uma moda corrente na milonga que adotou algumas das aparências mais sensuais das tendências dominantes (algumas das quais lembram a Madonna pré-*Evita*).

O que os faz “monstruosos” – Elvira hesitou entre questionar a objetificação acrílica do corpo feminino pelos milongueiros e continuar apertando a garganta do Dr. Hardoy (onde ela localizava seus preconceitos); optou pela última – para usar o termo do Dr. Hardoy/Cortázar, é que esses índices de moda na milonga são redundantes: mulheres demais os usam ao mesmo tempo e no mesmo lugar – como na monstruosa reunião de monstros de Cortázar/Hardoy – e são envergados por mulheres maduras, mulheres que já passaram o período de ouro da mini-saia, blusas justas e transparentes na maioria dos lugares públicos, exceto na milonga. O desencontro pode ser visto nessa transgressão da idade, onde a combinação de idade apropriada entre o traje e o corpo que o enverga é transgredido. Como resultado, a exibição de corpos de mulheres maduras (mulheres desde os 40 anos até o final dos 60) é o que chama a atenção dos intrusos – Elvira empurra o Dr. Hardoy para fora da pista. O ambiente da milonga é assim carregado com uma sensualidade feminina que está além dos parâmetros da vida cotidiana, e as mulheres que se exibem gostam disso. É uma prática do prazer. Na milonga, elas não só têm a escolha de expor publicamente as formas de seus corpos com uma estética que desafia os

parâmetros de idade comumente aceitos e seus correspondentes juízos éticos (como em “só as putas se vestem assim”), mas essa prática também afirma sua capacidade de competir com as estratégias de sedução das milongueiras mais jovens. Nas milongas, as mulheres maduras ainda valem. Corpos femininos cheios, ossudos ou “fora de forma” não precisam ser escondidos porque o que (realmente) importa é a confiança com que a milongueira move seu corpo na pista. Assim, na milonga, um corpo que seria grotesco em outras situações se torna belo pela maneira como se envolve no tango. Ela deve ser leve mas estar inteiramente “presente”, investindo esforço nos braços e impulso nas pernas; espera-se que esteja atenta, seja rápida em responder às *marcas*, e que entregue seu peso ao parceiro, mas que não perca facilmente o equilíbrio. O momento decisivo do julgamento da beleza da milongueira está no movimento, não na pose estática como no caso das modelos fotográficas ou de moda.

Os milongueiros também cultivam essa transgressão da idade usando perucas, tingindo os cabelos brancos e, ocasionalmente, escurecendo os bigodes finos – escreveu Elvira num guardanapo enquanto refletia sobre a femininização da hiper-masculinidade dos machos. Seu apelo, porém, se relaciona mais de perto a seus esforços ostensivos de vestir-se para a milonga. Roupas casuais (*jeans*, camisetas, tênis) são malvistas na maioria das milongas (com exceção de um par de *milongas de jóvenes*). A etiqueta da milonga requer paletó bem passado, gravata, calça social e brilhantes sapatos sociais com solado de couro. Nas milongas, o traje masculino afirma os valores da tradição, preocupada com as boas maneiras (asseio por oposição a desleixo) e com classe. O guarda-roupa de um milongueiro é um perceptível investimento monetário. De fato, muitos milongueiros são trabalhadores manuais, pequenos comerciantes, vendedores ou trabalhadores de escritório em baixas posições, e bom número deles são aposentados ou estão desempregados. Seus empregos raramente requerem o uso de gravata ou paletó. É um investimento que fazem pela milonga. Cabelo bem penteado para

trás ou para o lado, em geral curto, e rosto bem barbeado; boas jóias, anéis no dedo mingo e correntes) são também traço do milongueiro. A disponibilidade de dinheiro para oferecer bebida, tomar táxis e, em geral, para aparecer contribui para o apelo do milongueiro – Elvira tomou um drinque, comparou suas notas mentais, e decidiu que nas milongas a feminilidade é avaliada pelo corpo feminino em movimento enquanto que a masculinidade reside numa combinação de exibição de dinheiro e das estratégias de movimentação do par na pista de dança. As características do corpo dos milongueiros raramente estão em jogo. Sua capacidade de movimentar-se na pista e de relacionar-se polidamente a suas parceiras é o que conta. E aqui vale uma importante observação sobre o estilo de tango na milonga. Um milongueiro é apreciado por sua capacidade de “navegar” em pistas freqüentemente abarrotadas, protegendo sua parceira – que anda para trás e assim não pode monitorar o movimento dos outros pares – de encontrões e colisões. Essa capacidade de monitorar a cena enquanto improvisa movimentos em uníssono com os outros é a chave do sucesso do milongueiro com as milongueiras.

Esses homens, que muitas vezes são incapazes de manter suas vidas sob controle – pensemos em suas frágeis situações de emprego – se excedem no controle de seus corpos e do de suas parceiras na milonga. A “monstruosidade” disso – Elvira correu para a pista de dança com outro – se se fosse seguir o Dr. Hardoy de Cortázar mais de 50 anos depois, é o tempo e esforço que os milongueiros devotam a essa habilidade improdutiva de dançar, o que muitas vezes os leva a deixar de lado suas responsabilidades de trabalho. (Os milongueiros são conhecidos por deixar o trabalho durante a jornada para participar de práticas; ficam acordados até tarde quase toda noite *milongueando*, e faltam ou chegam tarde ao trabalho). Essa situação é mais freqüente entre os milongueiros que entre as milongueiras, porque se diz que os homens requerem prática constante do tango para manter alto nível de desempenho, enquanto que as mulheres precisam

devotar menos tempo e esforço para manter níveis comparáveis de desempenho. (Não se requer das mulheres que naveguem a pista ou marquem as *figuras*. Suas responsabilidades durante a dança, muitas vezes referidas como “seguir os passos” são consideradas menos exigentes.) Em suma – Elvira relaxou – para os contemporâneos de fora, os milongueiros não são notáveis tanto por sua aparência ou estética quanto por sua insólita ética (de trabalho). Ademais, há um forte sentido de inadequação grotesca na milonga, na maneira em que são formados os pares de dançarinos, que chama a atenção dos de fora quando os milongueiros e milongueiras entram na pista de dois em dois. Mas uma vez mais seguirei a *marca* de Cortázar/Dr. Hardoy, mostrando seus passos propostos neste terreno antes de responder com os meus – Elvira consentiu em dançar com ele uma vez mais; não podia resistir a esse tango.

Lembremo-nos que as milongueiras e os milongueiros no *Santa Fé Palace* têm atitudes distintas antes de entrar na pista de dança: as mulheres, um “ar ausente”, sentadas nas cadeiras ao longo das paredes; os homens, “gestos de possível agressão”, eretos sobre torsos alertas prontos para mover-se sobre “cinturas finas (e portanto bem treinadas)”. Os milongueiros passeiam à volta do salão estudando o terreno; as milongueiras esperam, passivamente, serem descobertas. Tenho a dizer que esse é o caso hoje em dia, pelo menos à primeira impressão (e com isso não quero dizer a impressão errada). Uma olhada mais de perto – Elvira sentou-se a uma mesa com outras milongueiras; voltou as costas ao Dr. Hardoy para evitar ser perturbada – auxiliada por conversas com os habitues da milonga sobre o tema, sugere uma dinâmica de gênero mais complexa. O ar distraído das milongueiras é uma atitude de atenção. Elas observam os movimentos e gestos de seus parceiros de dança potenciais para ignorar ativamente os sinais emitidos por aqueles com quem não estão interessadas em dançar. Ao mesmo tempo, as milongueiras estão ocupadas em não perder as piscadelas convidativas dos milongueiros de que gostam, e também enviam a eles olhares de

encorajamento. As milongueiras contam às vezes que podem manter possíveis pares como reféns na milonga, amarrando-os música após música exclusivamente com os olhos e assim impedindo que tirem qualquer outra para dançar. Não é de bom tom tirar alguém para dançar verbalmente. Aproximar-se de uma parceira escolhida com palavras e/ou presença física (como encaminhar-se à mesa ou cadeira de alguém) é um movimento indesejado, ou um sinal de comportamento “não profissional”, que fica para os recém chegados à milonga – aqueles que não sabem ler olhares. Imposições físicas ou verbais quebram o encanto, a liberdade de escolha baseada exclusivamente na vontade de dançar com alguém. Essa liberdade é comprometida quando uma aproximação física, percebida por aqueles que cercam o par potencial, faz com que alguém corra o risco de um constrangimento público em caso de rejeição. Só dançarinos inseguros de seus méritos pressionam os pares escolhidos a uma situação tão desconfortável. Nessas circunstâncias, a dança é geralmente aceita, e se a milongueira não gostar de seu par, se desculpará depois do segundo ou terceiro tango (antes de completar a série). A milongueira sinaliza sua intenção de deixar a pista com um escasso “obrigada”. Algumas milongueiras chamam a isso de movimento de “senta-lo”, aludindo, de brincadeira (e como vingança?) à reversão dos papéis de gênero – Elvira e suas companheiras de conversa trocam risadas discretas e significativas.

O Dr. Hardoy/Cortázar estabelece um contraste entre a aparente distração das milongueiras e os rostos dos milongueiros, prontos para a possível agressão. Os rostos masculinos, nas milongas que freqüentei, mostram mais gravidade nos cenhos e desprezo nas bocas que agressão. Parecem dar a entender que são sérios nesse negócio de dançar o tango e, ao mesmo tempo, que desafiam as mulheres a correr o risco de abraçar apertado, e seguir as *marcas* de um varão estranho. Além disso, alguns milongueiros observam – no bar da milonga, Elvira interroga alguns milongueiros, nos quais percebe uma postura masculina hostil mas ao mesmo tempo convidativa – que muitas das

mulheres que freqüentam as milongas seriam inacessíveis a eles em outros contextos por causa de diferenças de classe e/ou idade. Convites e aceitações para dançar na milonga também podem significar uma transgressão das barreiras sociais do cotidiano, uma combinação de partes (socialmente) inadequadas. As milongas e os tangos que aí se dançam são, desse ponto de vista, uma experiência revolucionária – surpresa, Elvira anotou o uso do termo “revolucionária” pelo milongueiro.

### **Palavras não confiáveis, corpos incongruentes**

Aqui não pude evitar antecipar as perguntas do Dr. Hardoy, mas adivinhar o próximo passo do par é uma das habilidades esperadas da milongueira – Elvira partilhou outro tango com o Dr. Hardoy, tentada pela memória de agradáveis danças anteriores.

[Eles] se reconhecem e se admiram em silêncio sem dar a entender, é sua dança e seu encontro, a noite em cores. (Para uma ficha: De onde eles vêm, que profissões os escondem durante o dia, que obscuras servidões os isolam e disfarçam.) Vão para isso, os monstros se enlaçam com gravidade, peça após peça giram lentamente sem falar, muitos com os olhos fechados, gozando enfim a paridade, a plenitude. (129-30)

O Dr. Hardoy de Cortázar nos deixa saber que, afinal, está cativado pela dança. Os monstros se põem juntos em movimento. Parecem enfeitiçados, como que num estado de “plenitude”. Mas é a “dança deles”, não a nossa, e devemos evitar cair no transe pensando nas fichas, e concentrando-nos nas pistas possíveis por baixo desse efeito enigmático. Como um etnógrafo, esforça-se por manter a mente clara e a investigação sólida. Seguirei os “olhos fechados” desses milongueiros e especularei sobre esse estado de “plenitude” – Elvira desculpou-se de dançar com Hardoy dizendo que seus pés doíam. Esse é o estado procurado na dança e pela dança, quando dois corpos se comunicam perfeitamente (e

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

parecem perfeita e belamente combinados, superando o desencontro de altura, peso, nível de energia, impulso e desconfiança). Os milongueiros e milongueiras o descrevem hoje em dia como calmo e fluido, confortador, e quando finalmente as coisas se acomodam, as dificuldades são deixadas para trás e o prêmio é um transporte de serenidade corporal. Desentendidos, fortemente abraçados, seus torsos se inclinam um para o outro num delicado equilíbrio, as pernas traçando caminhos sinuosos na pista de dança, os músculos inteiramente alertas ao fazer e desfazer os emaranhados mutuamente provocados. Os passos improvisados surpreendem os parceiros, no entanto a música (o ritmo e a melodia, insistem) os mantém unidos, levando à suave continuidade da conversação entre esses corpos de gêneros distintos. O Dr. Hardoy nota os giros “sem falar” e também o notam os habitues da milonga. A falta de conversa é considerada marca registrada do tango.

O tango é um diálogo corporal, ou pelo menos isso é o que deveria ser. É um diálogo que, para ser perfeito, proscree as palavras, evita a poluição verbal do evento, o despertar de fontes intelectuais que, inevitavelmente, reproduz a incomunicabilidade. Assim, a particularidade do tango reside na mistura puramente química de fisicalidades dos corpos, e as palavras são questões de espécie diferente. As verbalizações são produtos da mente e, como tais, constituem aceleradores ou interruptores da química do tango. As palavras atrapalham a natureza e velocidade da troca do suor (fluidos corporais), do calor (temperaturas corporais), do peso e do equilíbrio (gravidades corporais), das tensões (forças e esforços corporais), das intenções estéticas (formas e trajetórias corporais) entre os corpos do tango. A milonga não confia nas palavras, mas não porque elas mintam enquanto os corpos “falam” a verdade. O problema reside no efeito competitivo das palavras diante das conversações corporais; de fato, as palavras retêm a autoridade no dizer a verdade e dispõem da capacidade de afetar as verdades menores dos corpos, desses corpos do tango cuja fisicalidade radical constitui o estofo, a superfície sem

profundidade imaterial, que permite que os milongueiros e milongueiras verdadeiramente vivam suas fantasias. É como se as palavras carregassem informação excessiva, mas não mentirosa. Informação forte o bastante para quebrar a ignorância que a fantástica comunicação entre os corpos do tango pretende criar. As palavras dizem a verdade sobre as diferenças de classe, os desencontros de idade, os conflitos étnicos, as incompatibilidades ideológicas, não necessariamente em termos mais fortes que os corpos, mas em termos mais precisos.

Os corpos “falam” uma linguagem menor, igualmente codificada mas mais difusa; as superfícies falam de um modo que convida ao engano, porque o corpo se sujeita facilmente a fragmentações, cada parte ou acessório do corpo contando uma estória diferente. A perna de uma milongueira madura pode indicar juventude por sua força e projeção agressiva, enquanto que seu penteado indica um gosto mais antiquado, hoje de classe baixa, e o comprimento de seu vestido, assim como suas jóias também provocarão reações mistas. E o peso do milongueiro, visível tintura nos cabelos ou vistoso anel no mingo podem provocar associações generacionais ou de classe, atraentes para alguns, de mau gosto para outros, mas pés ágeis e passo firme na dança apagarão críticas e porão de lado as incompreensões. Não só os corpos do tango, masculinos e femininos, são percebidos de modo menos inteiriço e mais fragmentário do que permite a fala (que, a pesar da presença de contradições, deve manter certa coerência a fim de (mal) comunicar), mas também os milongueiros e milongueiras são particularmente atraídos pelos contrastes e incongruências corporais. O ambiente da milonga premia a transgressão quando se trata de corpos fora do lugar ou que fazem o inesperado. As palavras se tornam desinteressantes porque falam claro demais e sempre sobre alguma outra coisa. Isso não significa uma situação totalmente sem palavras, mas um sistema conversacional altamente codificado e usualmente restrito aos momentos entre as danças. Nesses momentos, trocam-se frases curtas, freqüentemente comentários sobre o prazer ou

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

desprazer da dança e a habilidade dos dançarinos. Algumas vezes têm conotações de flerte, testando a disponibilidade do par para romance ou sexo. Bem-vindas ou não, raramente as palavras superam o prazer de ter dançado bem e a promessa de atingir o prazer outra vez. Nas milongas, as palavras não são o lugar da criatividade, daquilo que é julgado pelo que os corpos realizam em conjunto na pista de dança. De fato, a citação de versos de tango, refrões folclóricos e clichês povoam a economia lingüística de escassez da milonga. Observações breves e audaciosas, com tal história que não dizem quase nada de quem as pronuncia, e cuja falta de efeito sobre quem ouve é tido como certo. Na milonga, as palavras são uma tentativa arriscada. Milongueiros e milongueiras se concentram no trabalho com o corpo. (Do livreto de campo III, 1996, pp. 31, 33, 44-46, 52, 61, 79.)

### Enigmas adictivos

Recuperam-se nos intervalos, nas mesas [...] Além disso, há o cheiro, os monstros não são concebíveis sem esse cheiro de talco molhado contra a pele [...] Como eu, ele também olhava para a pista [...] Muitos suavam, uma *china* que chegaria raspando ao segundo botão de meu paletó passou pela mesa e eu vi a água que brotava da raiz de seu cabelo e lhe escorria pela nuca, onde a gordura fazia um canal mais branco. Fumaça vinha do salão contíguo, onde comiam *parrilladas* [carnes na brasa] e dançavam rancheiras, o churrasco e os cigarros formavam uma nuvem baixa que deformava os rostos e os quadros baratos na parede em frente. [...] Parecia ter baixado um momento de imensa felicidade sobre a pista, respirei fundo como se me associasse a ela e creio ter ouvido Mauro fazer a mesma coisa. (130-134, 135)

Nas milongas da Buenos Aires contemporânea, o tango é referido como uma droga e a prática do tango, como um vício. (Para um longo pé-de-página, ou para integrar ao texto: As drogas

sempre estiveram presentes no mundo do tango. Letras, peças, memórias, textos literários e mexericos mencionam seu uso entre os milongueiros/as e também entre os músicos, assim como a presença de traficantes na cena do tango. Ver, por exemplo, as peças *Los Dopados* ([1922] 1968) de Alberto T. WEISBACK e Raul DOBLAS, *Nobleza de Arrabal* ([1919] 1968) de Juan A. CARUSO; o poema *El Violin Del Diablo, Maipu Pigall* ([1926] 1967) de Enrique González Tuñón. Quero me referir a uma conexão diferente entre tango e droga, que não é mediada pelo consumo de substâncias. E essa conexão também tem uma história longa. René Briand, por exemplo, em sua narrativa dos tempos antigos do tango, escreve: “Desta vez, ela se agarrou ao corpo dele, completamente abandonada em seus braços mas obedecendo a suas ordens de dança. Ele a fez tecer um labirinto de passos, comandados por seu braço direito na cintura da loira. Os dois se moviam em êxtase, como se estivessem drogados por esses sons perfurantes que pareciam seringas cheias de heroína inoculando corpos inocentes. As contorções dos jovens chamaram a atenção dos outros dançarinos que os olhavam com inveja” (1972: 84). Em *Psicopatología del Tango*, Roberto Puertas CRUSE escreve: “É por isso que uma mulher escuta o tango com esse arrebatamento dinâmico da dança, ou com a vertigem psíquica que provoca, pois penetra em suas emoções mais queridas como um narcótico” (1959: 17). Em “Elogio Del Gotán”, Last Reason (pseudônimo de Máximo Sanz) ([1926] 1968) escreve: “O tango é o chefe. O tango intoxicou os pares com um veneno forte de desejo sufocado, e quando a música cessa, os olhos dele e os dela ainda passeiam no mundo sombrio do êxtase sensual” (LARA e PANTI, 1968: 323).) O tango, no entanto, não cabe na categoria dos produtos tóxicos, cujo simples consumo gera um estado alterado de consciência. O acesso ao êxtase do tango (a “imensa felicidade” de Hardoy/Cortázar) requer muita preparação e muita prática; um caminho cuidadosamente armado que envolve habilidades altamente desenvolvidas da parte de seus praticantes. O “alto” do tango (e essa é uma má escolha de palavra por razões que logo

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

explicarei) chega, toma conta dos dançadores de tango mais ou menos como um transe, um estado de possessão que é alcançado com muito esforço e usualmente não é alcançado. O “transe” do tango é, assim, uma promessa, alimentada pela memória de experiências passadas dos milongueiros ou por memórias que eles ouviram de outros dançarinos mais experientes no tango.

Esta interpretação do tango, que carrega os praticantes e os críticos para o fascinante terreno do oculto é, é claro, estranhamente geradora – Elvira, de volta ao trabalho (de corpo e alma) foi levada por suas leituras de SPINOZA (1989) e das leituras de Spinoza por DELEUZE (1988) – no sentido em que oferece uma explicação misteriosa para os poderes adictivos do tango que da forma aos efeitos esperados. Depois de ser fisgados, obcecados, irresistivelmente levados a atravessar, mais e mais vezes, a fronteira entre o mundo cotidiano e o mundo do tango, arriscando laços familiares, a ruptura de amizades, o não cumprimento de compromissos de trabalho, ignorando golpes de estado e outras obrigações sociais e morais, os milongueiros e milongueiras se sentem compelidos a explicar, a identificar a causa e a investi-la de insuperável poder. Seus feitos do tango se tornam empreendimentos passivos provocados pela força de um agente intoxicante. Paradoxalmente, essa força não é uma substância externa como a associação tango-drogas nos levaria a crer. A droga é o próprio tango, que é uma atividade que requer o envolvimento dos dançarinos para existir; os dançarinos do tango produzem simultaneamente a droga e seu vício nela dançando tangos. O defeito da metáfora é precisamente o que cria a natureza enigmática do tango.

Na falta de palavra melhor, esse “estado” especial do tango é referido como uma paixão. Enfatizo a natureza imprecisa da palavra/conceito “paixão” atribuída ao tango numa tentativa de evocar aquele momento de hesitação, aquela busca nos arquivos da mente e do gosto das palavras na boca que tem lugar sempre que peço aos dançarinos do tango que me expliquem o que é que estão procurando, noite após noite, nas milongas. Paixão,

repetem – Elvira deixou secretamente de citar os milongueiros para interpreta-los; livros marcados em suas estantes sugerem que ela andou consultando LEBRUN (1987), HELLER (1979), GREIMAS e FONTANILLE (1993), BAUDRILLARD (1984), TRIAS (1991) e SAVIGLIANO (1995) entre outros – como que se agarrando a alguma coisa reconhecível, suficientemente aberta e ambígua para acomodar grande quantidade de sensações, positivas e negativas, em relação ao que custa chegar lá, viver com isso e sobreviver às conseqüências. Pois, permitam que os lembre, os dançadores do tango buscam a paixão, a faísca do evento apaixonado em suas vidas, como viciados, como se contra a vontade, como se não pudessem deixar de busca-la. Ao dar os passos do tango, cultivam apaixonadamente a paixão. A paixão já está lá, na tentativa, e no entanto é deslocada para aquele momento fortuito de condensação, consagração – aquele momento em que uma experiência particular e estabilizada da paixão é atingida. Esse momento, esse evento, é o que é impropriamente chamado do “alto” do tango. Impropriamente porque não é eufórico, borbulhante ou feliz, sobrenaturalmente transcendente ou do outro mundo. Os corpos do tango são o lugar do “alto” do tango.

O “alto” do tango é um estado paradoxal de abandono e pleno controle – Elvira consultou suas notas de campo (vol. 1), tentando esclarecer se essas observações eram baseadas em afirmações verbais reais de milongueiros, em fontes literárias do tango, em suas próprias experiências na milonga, ou em sua imaginação interpretativa –, de consciência corporal e não envolvimento mental. Os pés parecem tomar todas as decisões necessárias. Os corpos propõem e respondem um ao outro, sem palavras e mesmo sem troca de olhares, como se as capacidades intelectuais fossem canalizadas das usuais conexões cérebro-linguagem e alma-olhos para outros órgãos e sentidos articulados nas superfícies da pele de diferentes partes do corpo com coordenadas mentes próprias. Os corpos do tango praticam uma sociabilidade corporal. Os milongueiros e milongueiras sem dúvida constróem sua versão do corpo, como todo mundo. Sua

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

conceitualização dos corpos do tango se conforma a uma estranha filosofia onde a ultrafiscalidade leva à metafísica do corporal. Uma crença na corporalidade transcendental? – Elvira caiu novamente em devaneios spinozistas. Mas independente de seu construtivismo, os praticantes do tango dançam seus corpos com esses conceitos corporais, investimentos físicos e propósitos metafísicos não em suas mentes, mas em algum outro lugar, onde quer que o corpo pareça inteligente no momento. A procura da “natural-idade” na dança do tango não quer dizer abandonar os corpos a si mesmos, mas reconhecer e assim re-alocar a inteligência a eles, abolindo a separação mente/corpo, não evitando a tensão mas atingindo sua confortável manipulação. Essa não é uma capacidade inata, mas uma habilidade penosamente adquirida pela experiência. Experiência em dançar o tango, experiência no mundo do tango, experiência no mundo: tempo de janela. É um estado muito ambicioso, sem dúvida, dadas as precárias condições materiais e emocionais em que a maioria dos praticantes do tango argentinos vivem. O que nos leva de volta às fichas do Dr. Hardoy: “De onde eles vêm, que profissões os escondem durante o dia, que obscuras servidões os isolam e disfarçam?”(130) Os milongueiros e milongueiras cultivam o enigma.

A fumaça era tão espessa que os rostos ficavam borrados além do centro da pista, de modo que a zona das cadeiras das que não dançavam não era visível entre os corpos interpostos e a névoa. [...] Celina que estava à direita, saindo da fumaça e girando obediente à pressão de seu par, ficou um momento de perfil para mim [...] Eu digo: Celina; mas então foi como saber sem compreender, Celina aí sem estar aí [...] bebendo o tango [...] a felicidade a transformava de um modo atroz [...] Nada a prendia agora em seu céu só dela, se dava com toda sua pele à alegria [...] Era seu duro céu conquistado, seu tango que voltava a tocar só para ela e para seus iguais. (135-137)

Há alguma coisa do outro mundo nas milongas, e elas também estão no submundo portenho. Na milongas você encontra rostos, corpos, atitudes, comportamentos e altitudes existenciais que não pertencem à Buenos Aires atarefada do cotidiano. O Dr. Hardoy de Cortázar vai ao extremo de trazer Celina de volta dentre os mortos para a densa atmosfera do *Santa Fé Palace* para sugerir a fantástica (para ele, para nós) versão do céu e suas alegrias carnais da milonga. Mas quero chamar atenção para Celina “saindo da fumaça” num tango. O Dr. Hardoy explica com dificuldade que Celina, nesse momento, está “lá sem estar lá”. Ela é uma visão. A milonga é representada como um lugar e um tempo entre o real e o irreal. Em “Las Puertas Del Cielo” o fato da morte de Celina afirma dramaticamente o poder que o tango exerce sobre certos corpos, suficiente para levar os mortos e os vivos a um campo comum de colapso noturno. (De uma ficha: a aproximação de Hardoy/Cortázar aos prazeres enigmáticos da milonga parece seguir os princípios utópicos de um Barthes lendo Fourier: “O prazer supera a Morte (os prazeres serão sensuais na outra vida) ... [O Prazer é] o que opera a solidariedade dos vivos e mortos (a felicidade dos mortos só começará com a dos vivos, eles devem de certa maneira esperar pelos outros: nenhum morto feliz enquanto na terra os vivos não são felizes.)” (1977: 83).) O Dr. Hardoy sublinha a conexão do tango entre os vivos e os mortos, e a milonga como um espaço onde/quando esse encontro ocorre. A presença de uma Celina, de outra maneira ausente, invocada a tomar posse de um corpo em movimento na pista de dança (não qualquer um, pois os corpos que ela possui são de certo gênero, classe e características raciais/étnicas), assinala a existência de uma dimensão fora do dia. *La Noche* é central para o acontecimento, e para o projeto de Hardoy/Cortázar situado na periferia do dia e da ordem social. (Para uma citação: “[O tango] chama atenção para as coisas que morrem a cada dia e que ainda voltam, gerando o enigma de estar vivo” (FERRER 1995: 13).) Mas saber que Celina está morta também nos distrai – pensou e escreveu Elvira – de continuar a analisar o que torna os milongueiros e milongueiras

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

vivos, “seus iguais”, capazes de transportar e transformar a si mesmos quando na milonga. “De onde eles vêm?” diz a ficha do Dr. Hardoy. Como um etnógrafo experiente, o Dr. Hardoy pensa em anotar perguntas que, cercado descritivamente o que ele quer saber, eventualmente chegarão à resposta esperada ao “quem são eles?”

Minhas próprias incursões noturnas pelas milongas de Buenos Aires, como aspirante a milongueira e como antropóloga (embora os milongueiros insistissem em interpretar meu trabalho como filosofia) me deixaram tentando entender como os dançarinos do tango fazem para construir esses espaços e estados de alteridade para si mesmos. Mesmo os habitues da milonga refletem sobre a questão. “Onde estão essas pessoas durante o dia?”, perguntam enquanto circulam pelo interior dos salões, espantados com a coleção de tipos de milongueiros e milongueiras de que fazem parte. Cada um parece desempenhar um papel para os outros. Algumas aparências pouco usuais são cultivadas, mas o que aumenta a artificialidade da cena é o fato de que todos os participantes estão vaidosamente em exibição, voluntariamente expostos à inspeção visual. Todos estão prontos para um *close-up* que não será revelador. Os milongueiros e milongueiras buscam o *close-up* que permanece bloqueado na superfície. (Para um pé-de-página: Ver a discussão de Deleuze da imagem-afeto e o uso do *close-up* no cinema (1991).) Os escrutínios visuais não devem acabar em descrença, mas oferecer um objeto borbulhante adequado a uma fantasia que, detectado o objeto, se envolve nele. Na milonga, ver e conhecer nunca se fundem. A questão é acreditar. E no entanto há um atento cultivo do ceticismo. Todos querem ser um fetiche, um objeto da fantasia desejante de alguém, e um fetichista, um sujeito desejante que controla e contém seu objeto de desejo dentro de uma fantasia auto-gerada. Assim, em meio a esse controle/contenção reside a suspeita de que o fetiche é irreal e de que tudo é um jogo. (Para um pé-de-página: Ver APTER e PIETZ 1993.) De qualquer modo, o fetichista cético encontra prazer no próprio jogo porque, a despeito do fato

de que o fetiche e o jogo são exatamente isso, fabricações, o prazer alcançado é real – ou, para dizer-lo em outras palavras, funciona. Como um experimento com sucesso, realiza o que é esperado: neste caso, uma *tanguidade* gozosa, fora do alcance normal.

(De uma ficha indicando “Para uma introdução, conclusão, citação ou pé-de-página”: o “[T]ango pode não ser importante; sua única importância é a que lhe atribuímos. Isso não é injusto, mas vale igualmente para tudo sob o sol. [...] O tango pode ser discutido e nós o discutimos, mas esconde, como todas as verdades, um segredo. [...] Pode-se dizer que sem os pores-de-sol e as noites de Buenos Aires não se pode fazer tango, e que a idéia platônica do tango, sua forma universal [...], aguarda por nós argentinos no céu, e que esta espécie laboriosa, ainda que humilde, tem seu lugar no mundo” (BORGES 1984: 147-148) – Elvira modificou um pouco a tradução e foi dormir quando amanhecia.

### **Elucidações habituais**

Meses depois, numa tarde brilhante e ensolarada do Sul da Califórnia, Elvira se esforça por concluir seu relato etnográfico. Está ciente de sua compulsão educada a lançar luz sobre a milonga ligando a noturnidade do tango à vida cotidiana em Buenos Aires em 1996. Ela folheia as fichas e notas mentais: “a milonga como espaço/tempo sagrado: *communitas*, liminaridade, reagregação (TURNER 1987)”, “semelhanças entre as milongas e o carnaval: resistência ou acomodação? (DA MATTA 1991, SCHEPER-HUGHES 1992: 480-504)”, “José Limón sobre a dança mexicana como alegre afirmação de vitória do trabalhador manual sobre a reivindicação capitalista sobre toda sua energia (1994: 165)”. Elvira escreve uma conclusão iluminadora recitando os últimos vinte e cinco anos da história Argentina em duas ou três frases: guerra “suja” e terrorismo de estado, redemocratização, políticas neoliberais e privatização, corrupção política, desemprego.... Para quem escreve? Elvira lembra a turista do tango holandesa que

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

entrevistou numa milonga em Buenos Aires: “Danço o tango porque é sombrio e minha alma é sombria”. Lembra o jornalista australiano que a entrevistou num clube de tango e a encorajava a associar – em quinze segundos ou menos – o renascimento do tango em Buenos Aires ao luto pelos *desaparecidos*. Elvira imagina que alguns leitores europeus – que são, afinal, mais informados que a maioria dos norte-americanos – lerão uma conexão entre a aparição de Celina no *Santa Fé Palace* e a demanda das Mães da *Plaza de Mayo* pelo “reaparecimento com vida”. Pensa naqueles milongueiros e milongueiras que orgulhosamente se declaram apolíticos, naqueles que consideram as milongas como o único espaço verdadeiramente democrático que jamais conheceram, naqueles outros que vivem as milongas como bastiões culturais de uma identidade nacional ameaçada, e naqueles que valorizam o tango como arte nômade e seus praticantes como uma espécie aventureira que prova crenças transcendentais numa forma de arte que transcende as fronteiras nacionais. Ela se arrepia. Suspira. Entrega o *paper*.

### Referências

- APPADURAI, Arjun. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: FOX, Richard G. (org.) *Recapturing Anthropology: Working in the Present*. Santa Fe, School of American Research Press, 1991, pp.191-210.
- APTER, Emily and PIETZ, William. (orgs.) *Fetishism as Cultural Discourse*. Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- ARCHETTI, Eduardo P. (org.) *Exploring the Written: Anthropology and the Multiplicity of Writing*. Oslo, Scandinavian University Press, 1994.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes Porteñas; Buenos Aires, Vida Cotidiana*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1993.
- BAKHTIN, M. M. *The Dialogic Imagination*. Austin, University of Texas Press, 1981. (Tradução: Caryl Emerson and Michael Holquist.)
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977. (Tradução: Richard Miller.)
- BAUDRILLARD, Jean. *Las Estrategias Fatales*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1984. (Tradução: Joaquín Jorda.)
- BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego: A Book About Old-Time Buenos Aires*. New York, E. P. Dutton, 1984. (Tradução: Norman Thomas di Giovanni.)
- Braudel, Fernand. *The Structures of Everyday Life: The Limits of the Possible*. 1981. (Tradução: Siam.)
- REYNOLDS. *Civilization and Capitalism, 15th-18th Century*. Volume I. New York, Harper and Row.
- BRIAND, René. *Cronicas del Tango Alegre*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972.
- CASTILLA, Eduardo S. Tiempo de Tango Fuera de Tiempo. In: LARA, Tomás e PANTIORS, Inés L. Roncetti de. *El Tema del Tango en la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969, pp.437-438.
- CORTÁZAR, Julio. Las Puertas del Cielo. In: *Bestiario*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, pp.117-137.

Corpos noturnos, identidades embaçadas, projetos anômalos

DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, University of California Press, 1984. (Tradução: Steven Rendall.)

\_\_\_\_\_. *The Writing of History*. New York, Columbia University Press, 1988. (Tradução: Tom Conley.)

DELEUZE, Gilles. *Spinoza: Practical Philosophy*. San Francisco City, Lights Books, 1988. (Tradução: Robert Hurley.)

\_\_\_\_\_. *La Imagen-Movimiento: Estudios Sobre Cine 1*. Irene Agoff. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.

DELLE VACCHE, Angela. *The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema*. Princeton, Princeton University Press, 1991.

DYER, Richard. *Only Entertainment*. London, Routledge, 1992.

FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes is Object*. New York, Columbia University Press, 1981.

FERRER, Horacio. Les Tangos Vagabonds, In: PELINSKI, Ramón. (org.) *Tango Nomade*. Montréal, Triptyque, 1995, pp.11-16. (Tradução: Pierre Monette.)

FOUCAULT, Michel. *The Archaeology of Knowledge, and the Discourse on Language*. New York, Pantheon Books, 1991. (Tradução: A.M. Sheridan Smith.)

GREIMAS, Algirdas J. and FONTANILLE, Jacques. *The Semiotics of Passions: From States of Affairs to States of Feelings*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991. (Tradução: Paul Perron and Frank Collins.)

GONZÁLEZ TUNON, Enrique. *Tangos*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.

HARRIS, David. *From Class Struggle to the Politics of Pleasure: The Effects of Gramscianism On Cultural Studies*. London, Routledge, 1991.

HELLER, Agnes. *A Theory of Feelings*. Assen, Van Gorcum, 1979.

JAMESON, Fredric. Pleasure: A Political Issue. In: *Formations of Pleasure*, London, Routledge, 1983, pp.1-14.

LARA, Tomás and PANTI, Inés L. Roncetti de. *El Tema del Tango en la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969.

LEBRUN, Gerard. O conceito de paixão. In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo, Funarte/Cia das Letras, 1987, pp.17-34.

Marta E. Savigliano

- MERCER, Colin. A Poverty of Desire: Pleasure and Popular Politics. In: *Formations of Pleasure*. London, Routledge, 1983, pp.84-100.
- PUERTAS CRUSE, Roberto. *Psicopatología del Tango*. Buenos Aires, Editorial Sophos, 1959.
- SANJEK, Roger. (ed.) *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*. Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- SAVIGLIANO, Marta E. *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder, Westview Press, 1995.
- SPINOZA, Benedict de. *Ethics, including the Improvement of the Understanding*. Amherst, NY, Prometheus Books, 1989. (Tradução: R. H. M. Elwes.)
- STALLYBRASS, Peter and WHITE, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, Cornell University Press, 1986.
- THOMAS, Nicholas. *Out of Time: History and Evolution in Anthropological Discourse*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996. (Segunda Edição.)
- TRÍAS, Eugenio. *Tratado de la Pasión*. México D.F., Editorial Grijalbo, 1991.