



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

MARIA FAUSTINA PINEYRUA

**MILONGA DE MIS AMORES: DA RELEVÂNCIA DOS AMBIENTES
DE BAILE NOS PROCESSOS DE TRANSMISSÃO DO TANGO NA
CIDADE DE SALVADOR**

Salvador
2018

MARIA FAUSTINA PINEYRUA

**MILONGA DE MIS AMORES: DA RELEVÂNCIA DOS AMBIENTES DE BAILE NOS
PROCESSOS DE TRANSMISSÃO DO TANGO NA CIDADE DE SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestra em Dança.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a Máira Spanghero Ferreira

Salvador
2018

FICHA CATALOGRÁFICA
Elaboração de Rafael Matos Nunes CRB5- 1938

P649m Pineyrua, Maria Faustina
Milonga de mis amores: da relevância dos ambientes de baile nos processos de transmissão do tango na cidade de Salvador / Maria Faustina Pineyrua. -- Salvador, 2018.
112 f. : il.

Orientadora: Maira Spanghero Ferreira.
Dissertação(Mestrado - Mestrado em Dança) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança da UFBA, 2018.

1. Dança. 2. Tango. 3. Milonga. 4. Processos de transmissão. 5. Corpo-ambiente. I. Spanghero Ferreira, Maira. II. Título.

CDU-78.085.321

MARIA FAUSTINA PIÑEYRUA

**MILONGA DE MIS AMORES: DA RELEVÂNCIA DOS AMBIENTES DE BAILE
NOS PROCESSOS DE TRANSMISSÃO DO TANGO NA CIDADE DE SALVADOR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da
Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Mestra
em Dança.

COMISSÃO JULGADORA:



Prof. Dr. Vagner Rodrigues. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



Prof.^a. Dr.^a Jussara Sobreira Setenta. Universidade Federal da Bahia.



Prof.^a. Dr.^a Maira Spanghero Ferreira. Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 30 de julho de 2018.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal da Bahia e ao Programa de Pós-Graduação em Dança, pelo apoio institucional e financeiro dado à pesquisa.

Ao CAPES e à Pró-Reitoria da UFBA, pelo apoio financeiro que possibilitou a realização da pesquisa.

À minha orientadora, Dr.^a Maíra Spanghero Ferreira, referência de pesquisadora, pela confiança durante o percurso.

Aos Professores Doutores Vagner Rodrigues e Jussara Setenta, referência de pesquisadores, pela confiança e o respeito com minha pesquisa.

À minha amiga Verónica Navarro, pelo estímulo dado para a realização deste trabalho e a ajuda oferecida durante o percurso.

A meus colegas de mestrado, a todos eles, pelo respeito à minha pesquisa e pelos momentos de crescimento compartilhados.

Ao senhor Roberto Argolo, pela ajuda oferecida na resolução dos problemas burocráticos surgidos durante o processo.

A meu parceiro Marcos Affonso, referência de dançarino e professor, pelos ensinamentos e os momentos de crescimento compartilhados.

Aos meus alunos do curso de tango da Escola de Dança da UFBA: Shayanne, Rosane, Tainá, Katson, Pablo, Claudenice, Mónica, Letícia, Antônio, Ailda, Verbena, Durval, Gabriela, Felipe, Ali e Camila, pelos ensinamentos e momentos de alegria e superação durante o percurso.

Aos Professores Federico Ganón e Evelyn Riveiro, pelos ensinamentos e as trocas de saberes sobre o tango.

Aos Professores Victor Rocha, Bianca Lima, Alison George, Ailson Gonsalves, Jaime Neves, Jocélia Freire e Flávia Hirata pelos depoimentos oferecidos e pelas suas práticas com tango na cidade, elementos de fundamental relevância para minha pesquisa.

À comunidade *tanguera* de Salvador, pelas danças e instâncias de aprendizagens e alegria vividos nas milongas.

A Angelitânia Rezende, pela fundamental ajuda no final do percurso.

Ao meu filho, pela paciência e consideração durante o percurso.

Ao tango, pela sua sabedoria e por me oferecer tantas instâncias de felicidade!

RESUMO

O objeto desta pesquisa é a relevância dos ambientes de baile (milongas) nos processos de transmissão da dança do tango na cidade de Salvador. Apresenta-se primeiramente a evolução desta manifestação, desde o nascimento no *Rio de la Plata* a finais do século XIX até a contemporaneidade e sua disseminação na Capital Baiana, pontuando as principais transformações pelas que o tango têm passado para sua sobrevivência. A pergunta principal se vincula a quais são as relações e co-implicações entre o Curso de Tango da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia e a Milonga Beneficente (baile organizado pela pesquisadora e professora a cargo do curso). O referencial teórico se baseia principalmente nos conceitos de corpo-ambiente e de territorialidade. A metodologia de pesquisa utiliza um diário de bordo, principal registro durante os dois anos do trabalho de campo (2016-2018), no qual se incluem anedotas, desenhos, entrevistas, reflexões individuais e coletivas, bem como se apontam as instâncias relevantes para promover novas reflexões a respeito do tema.

Palavras-chave: Tango. Milonga. Processos de transmissão. Corpo-ambiente.

RESUMEN

El objeto de esta investigación es la relevancia de los ambientes de baile (milongas) en los procesos de transmisión de la danza del tango en la ciudad de Salvador. Se presenta primero la evolución de esta manifestación, desde el nacimiento en el Río de la Plata a finales del siglo XIX hasta la contemporaneidad y su diseminación en la Capital Baiana, puntuando las principales transformaciones por las que el tango ha pasado para su supervivencia. La pregunta principal se vincula a cuáles son las relaciones y co-implicaciones entre el Curso de Tango de la Escuela de Danza de la Universidad Federal de Bahía y la Milonga Benéfica (baile organizado por la investigadora y profesora a cargo del curso). El referencial teórico se basa principalmente en los conceptos de cuerpo-ambiente y de territorialidad. La metodología de investigación utiliza un diario de a bordo, principal registro durante los dos años del trabajo de campo (2016-2018), en el que se incluyen anécdotas, dibujos, entrevistas, reflexiones individuales y colectivas, así como se señalan las instancias relevantes para promover nuevas reflexiones sobre el tema.

Palabras-clave: Tango. Milonga. Procesos de transmisión. Cuerpo-ambiente.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Tango. Óleo do artista uruguaio Pedro Figari	18
Figura 2 - Baile de tango, Buenos Aires (1900)	20
Figura 3 - Baile de tango, Buenos Aires (1905)	21
Figura 4 - Cartaz publicitario do cabaré royal pigall. Buenos Aires (1914-1920)	24
Figura 5 - Baile de carnaval com orquestra típica, Montevideo (1921)	26
Figura 6 - Baile de tango no Clube Atlanta, Buenos Aires (1940)	28
Figura 7 - Milonga El Beso, Buenos Aires (julho, 2017). Milonga tradicional	36
Figura 8 - Milonga Tango Queer, Buenos Aires (ano 2010, aproximadamente)	40
Figura 9 - Milonga del Indio, Buenos Aires (ano 2010 aproximadamente)	41
Figura 10- Milonga da ABATANGO. Encontro Baiano de Tango, Salvador (agosto-2017)	51
Figura 11- Milonga no Bar Oliveiras, Santo Antônio Além do Carmo, Salvador (maio de 2015)	52
Figura 12- Forças diagonais opostas: dissociação vertical	68
Figura 13- Ponto zero	71
Figura 14- Dissociação horizontal	75
Figura 15- Milonga Beneficente, Salvador (2018)	82
Figura 16- Cartaz publicitário da Milonga Beneficente (agosto de 2017)	84
Figura 17- Milonga Beneficente (Salvador, 2018)	90

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 TANGO DE OTROS TIEMPOS: DA RELEVÂNCIA DOS ESPAÇOS DE BAILE PARA A HISTÓRIA DO TANGO	14
2.1 Os primeiros passos	14
2.2 Da periferia ao centro	21
2.3 A pausa	26
2.4 A revanche	31
2.5 O cenário atual	33
3 ASÍ SE BAILA EL TANGO: DE COMO O TANGO SE REINVENTA NA CIDADE DE SALVADOR	42
3.1 O tango no Brasil: contextualização do circuito milonguero de Salvador	42
3.1.1 Tango brasileiro?	42
3.1.2 Bahia de todos os tangos	46
3.2 Relações entre a sala de aula e a milonga	52
3.2.1 Uma uruguaia em Salvador	53
3.2.2 Ensinando tango: a experiência como professora na Escola de Dança da UFBA	62
3.2.3 A milonga como espaço de transmissão: a experiência com a milonga beneficente	78
4 PA' QUE BAILEN LOS MUCHACHOS: DA RELEVÂNCIA DA MILONGA NOS PROCESSOS DE TRANSMISSÃO DO TANGO	92
4.1 A disseminação do tango	92
4.2 Das imbricações corpo-ambiente	97
4.3 A relevância da milonga nos processos de transmissão do tango na cidade de Salvador	100
4.4 Considerações futuras	104
GLOSSÁRIO	108
REFERÊNCIAS	110

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação surge do esforço teórico por entender a prática pessoal como professora e dançarina de tango, na cidade de Salvador. Uruguiaia radicada há dez anos na Capital Baiana, venho há seis desenvolvendo atividades com o intuito de disseminar o tango, arte que virou meu estilo de vida há vinte anos. O tango, manifestação popular nascida na região rio-platense, encontra-se hoje espalhado em todos os continentes do planeta. Seja nos corpos nativos (argentinos ou uruguaios) ou nos corpos estrangeiros, sua dança invade as cidades criando um mercado global, que movimenta milhares de pessoas ao seu redor: participando de aulas, workshops, milongas¹, congressos, etc.

Desde que comecei a oferecer aulas de tango na Escola de Dança da UFBA, em 2012, surgiu a necessidade de organizar também um espaço de baile, onde os alunos pudessem praticar, somando mais um espaço à cena *tanguera* da cidade, que já contava com uma milonga organizada pela Associação Baiana dos Amantes do Tango (ABATANGO). Minha prática com tango na cidade, tem se desenvolvido conjuntamente em dois espaços: a sala de aula e a milonga. A frequência de milongas em Salvador é ainda baixa, se comparada com outras cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro ou Porto Alegre, que contam com uma ampla oferta de aulas e espaços de baile há décadas. Porém, o movimento do tango tem crescido consideravelmente nos últimos dez anos e se antes era muito difícil achar um lugar para dançá-lo, hoje é possível frequentar milongas quase todo final de semana.

Portanto, a pesquisa encontra solo fértil e segue o fluxo de crescimento do tango, que não só tem aumentado na cidade de Salvador, mas também no resto do Brasil. O crescimento coincide com o das danças de salão como a salsa, o samba de gafieira e o forró. O tango, considerado por muitos como a mais difícil das danças de salão, ganha território entre os amantes de este tipo de danças.

Minha experiência como professora e dançarina de tango em Montevideú, cidade na qual a oferta de milongas é grande, era viabilizada de alguma forma por este contexto. Uma vez instalada em Salvador e frente ao desafio de ensinar tango

¹ Apesar da inclusão do glossário, cabe aqui a esclarecimento de que o término milonga se refere aos bailes nos quais desde o século passado os amantes do tango de juntam para dança-lo. Ele pode também se referir ao ritmo milonga, tocado nos bailes junto com tangos e tango-valsas. Porém quando me esteja referindo a este segundo sentido, será devidamente esclarecido no texto.

sozinha, a falta de espaços de baile se converteu em um problema. A milonga tinha sido, na minha experiência, o espaço de maior importância para o desenvolvimento pessoal. Como professora, sentia a necessidade de criar estes espaços na cidade para o desenvolvimento dos alunos.

Paralelamente, conheci a capoeira angola² e comecei a praticá-la junto ao grupo Zimba, do Mestre Boca do Rio. Foi minha vivência com esta arte que me despertou o desejo de pesquisar a relação intrínseca que existe entre os espaços de aula e os espaços performáticos. Na capoeira angola todos os aprendizados estão focados para o desempenho individual no momento da roda: é nestes espaços coletivos onde todos os ensinamentos fazem sentido. Eu identificava a mesma relação entre a aula de tango e a milonga. Foi a partir dessa observação que surgiu a ideia de desenvolver a pesquisa no Programa de Pós-graduação.

Muitos caminhos foram percorridos para chegar até aqui. A pesquisa foi tomando forma, definindo-se a partir da constatação das possibilidades reais de um mestrado e finalmente, o estudo se centrou apenas na minha prática com tango, especificamente na relevância que a milonga tem para os processos de transmissão da dança. Desde então, a prática tem desenvolvido diversas estratégias metodológicas para gerar um fluxo entre os dois territórios de ação do tango: por um lado gerar os espaços de baile (milongas), estimulando a participação dos alunos, por outro, focar a prática pedagógica na improvisação, instância de fundamental importância nesses ambientes.

O Tango, além de símbolo patrimonial da Argentina e Uruguai, é também um manifesto do sentir da cultura do *Rio de la Plata*, na qual nasci e me criei. Mesmo que hoje seja dançado no mundo todo, mantém uma forte ligação com este ponto do planeta no qual emergiu e que representa o palco das suas epopeias. Longe estou de afirmar que minha prática é mais autêntica que outras, ou que existe algum fundamento para acreditar que o fato de ter nascido no *Rio de la Plata* me capacita para ensinar tango com maior autoridade. Minha prática como professora e disseminadora do tango em Salvador, se desenvolve no ambiente tanguero da cidade: não existiria se não fosse por ele. O tango que me movimenta só é possível no coletivo. A escolha de focar apenas na minha prática parte da ideia de pensar a

² Capoeira Angola é uma manifestação da diáspora africana em território brasileiro, que adota o nome de angola a partir dos ensinamentos de Mestre Pastinha, com elementos próprios que a diferenciam da capoeira regional por exemplo, divulgada pelo Mestre Bimba.

realidade desde as afeições pessoais, já que as considero de fundamental relevância para os processos de transmissão da arte em geral. Porém, é importante ressaltar que esta prática foi fortalecida pelas relações com a comunidade *tanguera* de Salvador.

O tango é uma totalidade que inclui a música, a dança, a poesia e a interpretação (a arte de cantar tangos), mas também uma história, uma mitologia e até um estilo de vida. Durante a dissertação, algumas expressões são mantidas em espanhol, principalmente quando me refiro a elementos próprios da cultura *tanguera*. Algumas expressões provêm do *lunfardo* (gíria própria das periferias urbanas rio-platenses na época em que o tango nasceu e desenvolveu). Inclui-se um glossário com algumas definições consideradas importantes para a compreensão completa do trabalho, antes das Referências. Como professora de tango, a tradução das palavras que compõem o arcabouço técnico da sua dança, foi sempre um ponto conflitivo. Muitas vezes na sala de aula, algumas palavras foram traduzidas a fim de uma melhor compreensão dos alunos. Porém, com o passar dos anos e principalmente a partir desta pesquisa, a minha tendência tem sido manter os nomes na língua espanhola, principalmente com o intuito de transmitir a linguagem compartilhada pela maioria das comunidades que recriam o tango pelo mundo.

No capítulo um trago a história do tango, focando nos espaços de baile, a partir de autores como Benedetti (2015), Bolasell (2011), Cáceres (2010), Cecconi (2009), Lavalle Cobo (2007), Machín (2017), Ortiz Odrigo (2009), Pelinski (2008) e Pujol (2011). Contaminado pela minha história pessoal dentro do ambiente tanguero, o texto traz, além dos fatos históricos, algumas impressões e observações da minha vivência como aluna, *milonguera* e professora.

No capítulo dois é descrita a minha prática pessoal, ambientada no circuito tanguero de Salvador e focada nos dois espaços onde se desenvolve: a sala de aula e a Milonga Beneficente. A partir dos registros do diário de bordo são trazidas as ações desenvolvidas em ambos espaços, bem como as afeições pessoais durante o processo. São citadas algumas impressões de alunos e parceiros, através de comentários registrados no diário de bordo, e também de reflexões surgidas nos diálogos estabelecidos, tanto na sala de aula quanto na milonga. Neste sentido, a turma da Escola de Dança, espaço onde desde 2012 ofereço aulas de tango, bem como todas as pessoas que participaram neste período da Milonga Beneficente, foram de enorme ajuda no processo de pesquisa. O fato de chamar de alunos as pessoas que participam da aula, é apenas por uma questão de praticidade, porém esta

pesquisa acredita que no tango, assim como em qualquer sistema de conhecimentos, os processos de transmissão dos saberes devem ser pensados nas co-implicações dos elementos. Sendo assim, o sentido de aluno como “sem luz”, muitas vezes atribuído ao termo, não é o sentido utilizado. Aluno, do latim *alumnus*, significa literalmente crianças de peito ou lactante, e deriva do verbo *alere* que significa alimentar, nutrir, fazer crescer. Este fazer crescer pode ser entendido como um processo de ida e volta, já que a mãe que nutre, cresce e se transforma no ato de amamentar. Portanto, esta pesquisa considera que a transmissão de saberes não é unilateral e que os alunos não os recebem de forma passiva, mas numa complexa trama de processos, onde ambas as partes, professor e alunos, transmitem, descobrem, criam e recriam saberes.

Finalmente no capítulo três, apontam-se as reflexões finais sobre a relevância da milonga nos processos de transmissão do tango, que como será explicitado, não podem ser separados dos processos de disseminação, nem do ambiente no qual estes se desenvolvem. Apresentam-se autores que pensam a disseminação do tango especificamente (PELINSKI, 2008; KAILUWEIT, 2008), bem como outros que trazem as relações corpo-ambiente: Britto (2008, 2011), Rodrigues (2012) e Sodré (1999). Aqui são apresentados também alguns depoimentos dos envolvidos na pesquisa, como alunos e milongueros.

A metodologia utilizada inclui a participação observante de todas as instâncias. Foi de fundamental relevância a utilização de um diário de bordo onde foram registradas algumas entrevistas, comentários ouvidos aleatoriamente dentro das milongas e da sala de aula e reflexões individuais ou surgidas nos diálogos com os alunos, colegas e *milongueros* de Salvador. Assim como filmes e vídeos com depoimentos de pesquisadores e praticantes do tango, os autores citados são incluídos na lista dos procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa.

2 TANGO DE OTROS TIEMPOS: DA RELEVÂNCIA DOS ESPAÇOS DE BAILE PARA A HISTÓRIA DO TANGO

Este capítulo apresenta ao leitor uma breve história dos espaços de baile nos quais, os amantes do tango vêm se juntando para dança-lo, desde suas origens até os dias de hoje. Como já fora sinalizado, o objeto de estudo desta pesquisa é constituído pelos processos de transmissão do tango, especificamente no que se refere à relevância da milonga, nestes processos. Na atualidade, as milongas, junto com as aulas e as *prácticas* (espaços de experimentação e prática), fazem parte da oferta de possibilidades para quem quer aprender a dançar tango. Mas isto não foi sempre assim. O relato abaixo circunscreve os aspectos sociais, morais, econômicos e políticos implicados na complexa rede da qual o tango faz parte. Isso demonstra a indissociável relação entre o ambiente e a continuidade do tango. Cabe mencionar, ainda, a importância dos deslocamentos de ambiente (bairro, cidade, país), como um traço fundamental para a sobrevivência do tango, que se transforma, resultando em novas formas de ensino e prática.

2.1 Os primeiros passos

A origem do tango tem sido objeto de inúmeros estudos. Porém os pesquisadores que se aventuraram nesta empresa, tiveram que lidar com a falta de documentos e registros históricos que comprovassem muitas das anedotas do imaginário coletivo. Esta pesquisa não considera a origem num sentido essencialista, mas como uma continuidade de co-determinações entre as instâncias e o ambiente, que configuram a emergência das transformações. O tango nasce no *Rio de la Plata* (Rio da Prata) na segunda metade do século XIX. Buenos Aires e Montevideú, duas cidades portuárias em crescimento, acolhem por esta época, uma mistura étnica e cultural que inclui imigrantes europeus (principalmente espanhóis e italianos), crioulos, negros e índios. A mestiçagem que caracterizou a formação das populações urbanas latino-americanas, se manifesta nas culturas populares dos povos, nas quais, na maioria dos casos, se constata uma dificuldade de encontrar uma origem única e definida. O tango não é exceção. Mesmo sendo arbitrário falar de uma data inicial específica, os historiadores coincidem em que a segunda metade do século XIX foi a época em que nasceu o tango. Se aceita, de acordo com autores como Pujol (2011),

Pelinski (2008) e Benedetti (2015), que há uma dificuldade em determinar as origens deste gênero, principalmente no que diz respeito a sua dança, para a qual praticamente não existe bibliografia. De qualquer forma não é o objetivo desta pesquisa um estudo profundo da história do tango, mas introduzir o leitor ao universo da milonga, procurando uma maior compreensão da realidade destes espaços na atualidade.

Antes de entrar na história do tango, propriamente dita, cabe destacar que a grande maioria dos registros encontrados durante a pesquisa, estão centrados na cidade de Buenos Aires. Mesmo que muitos autores mencionem e reconheçam os inúmeros compositores, músicos e em menor escala, dançarinos uruguaios, a maioria da bibliografia é escrita por argentinos. No mundo todo o tango é conhecido como argentino, mesmo que seja considerado inegável, o fato de que ele é também uruaio. Com uma população menor que Buenos Aires, Montevideu tem também um menor desenvolvimento econômico, o que influenciou diretamente na massificação e exportação do tango. Enquanto a Argentina contava com empresas discográficas logo no início do século XX, o primeiro disco gravado no Uruguai foi em 1941. Muitos músicos uruguaios já tinham gravado em Buenos Aires antes desse ano. A capital argentina oferecia um futuro mais promissor para os artistas que decidiam viver do tango. Entretanto, todos os autores concordam que a origem do tango é rio-platense. Pertencentes ao mesmo Vice-reinado, o do *Rio de la Plata* (1776-1814), Buenos e Montevideu mantiveram sempre uma estreita relação econômica e cultural, que continuou depois da formação dos estados nacionais.

Nos anos 80 do século XIX, o *Rio de la Plata* vivia transformações políticas, econômicas e sociais que favoreceram o surgimento do tango. Acalmadas as guerras civis que caracterizaram a primeira metade do século, Buenos Aires e Montevideu (com as diferenças que as caracterizam), transformavam-se em centros econômicos e políticos da região. À estabilidade social seguiu-se o progresso econômico, favorecido pela exportação de carnes e grãos. Paralelamente, ambos países fomentaram as imigrações europeias, facilitando a chegada de espanhóis e italianos, em maior escala, mas também de outras partes da Europa, o que significou um aumento considerável das suas populações. A isto somou-se a imigração vinda do interior dos países, dos camponeses pobres que perderam suas terras pelo ordenamento territorial que favoreceu os grandes fazendeiros.

O modelo liberal levado à frente pelos governos, com seus projetos econômicos e políticos de crescimento e modernização para a região (civilização versus barbárie), respondiam a um movimento não explicitado de branqueamento das populações rio-platenses, que pretendia ir apagando aos poucos os traços negros e índios, ao tempo que europeizando as culturas locais. Porém o projeto viu-se frustrado, já que os imigrantes que deixaram suas pátrias para aventurarem-se em terras americanas, não eram exatamente os europeus refinados que os governantes almejavam, mas camponeses e obreiros pobres, que saíam das mais complexas situações econômicas e sociais, em busca de uma vida melhor. Estes por sua vez, quando chegaram em terras americanas, misturaram-se com as populações crioulas, nativas e diaspóricas³, dando origem à diversidade que hoje caracteriza a sociedade rio-platense. As expectativas dos imigrantes, também se viram frustradas, quando chegando ao *Rio de la Plata*, encontraram cidades superpovoadas, carentes de estrutura e oferta laboral que suportasse a demanda da população vinda não só do exterior, mas do próprio interior devastado⁴. Formam-se então as primeiras periferias urbanas da região, o *conventillo* (tipo de moradia das classes excluídas), o *arrabal* (periferia): o berço do tango. Ali, o imigrante europeu convive com o negro, com o índio e o mestiço, excluídos todos, dos centros das cidades.

O tango nasce nas periferias das cidades rio-platenses, principalmente Montevideu e Buenos Aires, as capitais nacionais. Nasce da mestiçagem do imigrante europeu, do gaúcho crioulo, do negro liberto, do índio desterrado e do mestiço. Nasce do *fango* (barro, lama), do socialmente inconveniente, do lado indesejado de uma sociedade que se pretendia europeia e branca. Apesar das divergências teóricas acerca da gestação do tango, esta pesquisa realiza um recorte para pensar o ambiente no qual o tango nasce, baseada em alguns pontos relevantes traído pelos autores. Em primeiro lugar se reivindica, com base nos estudos referentes ao problema (ORTIZ ODRIGO, 2009; JUAN CARLOS CÁCERES, 2010), o elemento afrodescendente do tango, ocultado por décadas, sob a frase sempre repetida por muitos *tangueros* de que “o tango tem origem europeia”. Baseada em exaustivos trabalhos teóricos, esta pesquisa reivindica a relevância cultural que os

³ Diáspora é entendida como o deslocamento de populações, forçado ou não, em busca de novas formas de sobrevivência. Nesta pesquisa o termo pode estar referido a diversas diásporas. Neste caso específico se faz alusão à diáspora africana.

⁴ Sites de referência: <<https://es.slideshare.net/Uruguayeduca/los-inmigrantes-9724625>> e <<http://biblioteca.periodicas.edu.uy/archive/files/242652adb2101365049bcfc4c9036c02.pdf>>.

afrodescendentes radicados na região do *Plata*, tiveram na formação não só da música, mas também da dança do tango.

O historiador argentino Ricardo Rodriguez Molas (1957), estuda a palavra tango e conclui que este termo africano, que significa lugar fechado ou círculo, era usado comumente para se referir às concentrações dos africanos antes do embarque dos navios negreiros, bem como para nomear os espaços de venda dos escravos aqui nas américas. Posteriormente, no *Rio de la Plata*, a palavra tango passou a significar festa ou baile de negros. Já o linguista uruguaio Rolando Laguarda Trías (1969), defende a teoria de que a palavra tango seria uma deformação da expressão *tambó*, utilizada para nomear as festas e pontos de encontro dos negros. Por outro lado, o musicólogo e pesquisador Nestor Ortiz Oderigo (2009), realiza uma profunda análise da música, evidenciando elementos e recursos que, assim como no jazz, no blues e em outros ritmos da diáspora africana, aparecem também no tango. Além deste formidável trabalho de Ortiz, o autor conhecido como “Negro” Cáceres (2010), traz inúmeras referências históricas de afrodescendentes atuantes nos primórdios do tango. Especificamente, no que concerne à dança Cáceres afirma:

É o crioulo negro quem faz a transição do baile candombero ritual de casal solto para o de casal enlaçado, conservando o *canyengue* do candombe. Logo o *compadrito orillero* [personagem da periferia rioplatense], ridicularizando o negro, o imitara até caricaturizar-lo porque, ao dançar, não de maneira espontânea nem sensual, codificará as figuras do tango até transformá-lo em acadêmico. (CÁCERES, 2010, p. 27, tradução nossa).⁵

Os jovens das periferias teriam criado seus próprios jeitos de dançar tango: enquanto os *compadritos* argentinos dançavam lento, na outra *orilla* (margem) os negros uruguaios o faziam mais rápido e de forma alegre. (CÁCERES, 2010) Segundo Cáceres isto se deve a uma maior participação dos afrodescendentes no tango uruguaio. As diferenças entre ambas cidades podem ser rastreadas até nossos dias. Sem ser o objetivo da pesquisa aprofundar nestas diferenças, é importante destacar que no Uruguai, os afrodescendentes superavam proporcionalmente a população da diáspora africana na capital portenha. Sem dúvida, essa diferença social teve consequências nas manifestações culturais de ambas as cidades. Na Argentina, a

⁵ *Es el negro criollo quien hace el traspaso del baile candombero ritual de pareja suelta al de pareja enlazada, conservando el canyengue del corte candombero. Luego el compadrito orillero, burlándose del negro, lo copiará hasta calicaturizarlo porque, al bailar no de manera espontánea ni sensual, codificará las figuras del tango hasta transformarlo en académico.*

repressão e a dizimação da população negra foi forte, enquanto o Uruguai abolia a escravidão no dia 12 de dezembro de 1842, a Argentina só o fez em 1853. Da mesma forma, o preconceito e a discriminação econômica, política e social do povo negro, se manteve evidente por décadas em ambos os países e o tango também passou por um forte processo de branqueamento. A seguir, uma imagem do artista uruguaio Pedro Figari, retrata uma cena de tango. As manifestações culturais afrodescendentes eram um dos temas mais recorrentes da sua obra.

Figura 1- Tango. Óleo do artista uruguaio Pedro Figari



Fonte: www.wikiwand.com/es/Tango.

É importante ressaltar também, o caráter popular do tango, que nasce não só nos *piringundines* (bares periféricos onde a classe trabalhadora passava suas horas de ócio e nos quais se tocavam e dançavam vários ritmos como polcas, milongas e mazurcas) e *casas de índias* (espaços de prostituição onde misturavam-se homens de todas as classes sociais em busca de serviços sexuais), mas também nas ruas e nos *conventillos*, nos espaços de encontro e celebração de uma população à margem da vida social das classes dominantes. Contrariamente ao caráter melancólico e dramático do tango que se conhece hoje, nas origens era um ritmo jovial e alegre, com alto teor sexual nas letras e na dança. Nasce como música e dança, e só mais tarde será incorporada a poesia, primeiramente como improvisos espontâneos e posteriormente com a consolidação do *tango-canción* (canção), do qual a letra *Mi noche triste*, escrita por

Pascual Contursi em 1916, representa um ponto de passagem para um novo estilo narrativo, marcadamente nostálgico e dramático:

Percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida
 Dejándome el alma herida y espina en el corazón,
 Sabiendo que te queria, que vos eras mi alegría
 Y mi sueño abrasador,
 Para mi ya no hay consuelo y por eso me encurdelo,
 Pa olvidarme de tu amor⁶

Nestor García Canclini afirma que o popular não faz referência a sujeitos ou situações sociais claramente identificadas na realidade. Não podemos dizer que uma manifestação é popular na sua essência e independentemente do contexto. Segundo o autor, não basta ter sido criada pelo povo para uma cultura ser popular: “as culturas populares são resultado de uma apropriação desigual do capital cultural, uma elaboração própria de suas condições de vida e uma interação conflitiva com os setores hegemônicos”. (CANCLILNI, 1989, p. 63, tradução nossa)⁷. A partir desta perspectiva podemos pensar o tango como uma manifestação popular, surgida das classes menos privilegiadas e suas interações com a cultura hegemônica da época. O tango nasce transgredindo os ditos bons costumes e os limites socialmente aceitáveis. Dançava-se muitas vezes entre homens no intuito de se ensinar/aprender os passos e sequências coreográficas, mas também pela falta de mulheres que aceitassem serem vistas dançando tango. Sofreu nos seus primórdios a censura e o preconceito da população, por ser considerado uma dança obscena, bem como uma música pouco sofisticada. Foi desprezado por vir da periferia e ser dançado em *piringundines* e *quilombos* (casas de prostituição), por ser negro, por ser índio, gaúcho, por expor a sexualidade humana, por ser pobre. O tango pôs em xeque a alta sociedade rio-platense de finais do século XIX, engendrando personagens como o *compadrito* e o *malevo*⁸, dentre outros tantos que constituem a epopeia *tanguera*. Representou, nas suas origens, um perigo para as mocinhas de bem e um incômodo para os guardiões das boas maneiras.

⁶ Tango, *Mi noche triste* (1917), do compositor argentino Pascual Contursi (1888-1932).

⁷ *Las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción conflictiva con los sectores hegemónicos.*

⁸ No *lunfardo* nomes que designam tipos sociais urbanos da segunda metade do século XIX, maioritariamente jovens das classes humildes. Posteriormente o termo designa ao homem provocador, desordeiro e jactancioso.

Como dançarina de tango e autoconsiderada *milonguera*, tenho escutado ao longo desta vivência, inúmeras histórias referentes a esse passado mítico, contadas oralmente nas milongas, geralmente pelos mais *veteranos* (pessoas com maior vivência no tango) e pelos *maestros* (mestres). Esse passado mítico/histórico faz parte da identidade rio-platense. O circuito milonguero uruguaio é diferente, em muitos aspectos, ao de Buenos Aires e algumas dessas diferenças serão apontadas no decorrer da dissertação. Por ser o Uruguai um país consideravelmente menos povoado que sua vizinha Argentina, o circuito *tanguero* é menor e menos explorado como atrativo turístico. Mas, apesar das diferenças no desenvolvimento que teve em cada país, é importante apontar que o tango nasce do fluxo constante de pessoas, mercadorias e informações entre as duas cidades-porto, que no passado pertenceram a um mesmo território político. Em ambas as *orillas* (margens) do *Rio de la Plata*, o tango nasce como manifestação popular.

Finalmente é interessante ressaltar, que ele também nasce como dança nos espaços coletivos nos quais os músicos se apresentavam: as festas, os eventos sociais e demais ambientes até aqui mencionados nos quais este ritmo germinou. Portanto, não nasceu dentro de uma academia com métodos pedagógicos preestabelecidos nem uma técnica sistematizada. Nasce na espontaneidade do sentir popular e carrega até os dias atuais uma relação intrínseca com estes espaços coletivos de festa.

Figura 2 - Baile de tango, Buenos Aires (1900)



Fonte: [https://milongueroybailarin.wordpress.com/artigos-del-tango-arg-historia-personajes-musica-danca-reglas-etc./](https://milongueroybailarin.wordpress.com/artigos-del-tango-arg-historia-personajes-musica-danca-reglas-etc/)

Figura 3 - Baile de tango, Buenos Aires (1905)



Fonte: www.tangology101.com/mobilemain.cfm/id/1165

2.2 Da periferia ao centro

Em 1895 o tango viaja para Europa pela primeira vez e se apresenta como atração exótica nos cabarés parisienses. Volta ao *Rio de la Plata* na primeira década de 1900, como um baile estilizado e menos pélvico, o que favorece sua pronta aceitação social e sua consequente expansão nos clubes de bairro, casas de família e outros espaços sociais da época.

Seduzidos pelo selvagem tango dos pampas, os círculos aristocráticos e o grand monde parisiense, se transformam em entusiastas promotores do mesmo. Com uma condição: o tango portenho deve se submeter previamente a um processo civilizador de tornar decente sua coreografia. [...] Em outras palavras, a condição para que o tango portenho seja aceito em Paris, [isto é, na 'sociedade europeia civilizada'], como baile de salão apto para todo público, é que se dissocie da sua cultura de origem, e se submeta a processos de desetnização, domesticação e decentificação [transformar em decente]. (PELINSKI, 2008, p. 9-10, tradução nossa).⁹

Nesta década, 1910, surgem em Buenos Aires os cabarés: salões de festas inspirados nos cabarés parisienses e que seriam os responsáveis por legitimar e

⁹ *Seducidos por el 'salvaje tango de las pampas', los círculos aristocráticos y el grand monde parisiense se convierten en entusiastas promotores del mismo. Con una condición: el tango porteño debe someterse previamente a un proceso civilizador de adecentamiento coreográfico. (...) En otras palabras, la condición para que el tango porteño sea aceptado en París (esto es, en la 'sociedad europea civilizada') como baile de salón apto para todo público, es que se disocie de su cultura de origen, y se someta a procesos de desetnización, domesticación y adecentamiento.*

difundir o tango na alta sociedade. Estes cabarés não suprimiram as *academias*, *piringundines* (ambas palavras designam clubes onde se dançava tango) e demais casas de baile que continuaram a existir nesta época, mas deslocaram o tango para o centro da cidade pela primeira vez. Neste período começa a ganhar foco a poesia ressaltando nos bailes a figura do intérprete ou cantante. Surgem nomes ícones do tango como Carlos Gardel e Ignacio Corsini, dentre outros. Os cabarés levaram o tango aos estratos sociais mais poderosos, uma vez que este tinha sido “limpo”, estilizado e em consequência estava começando a ser socialmente aceito. Mesmo que não se tenham registros contundentes destes espaços, alguns autores afirmam que nos cabarés se dançava um tango “liso”, “menos sexual” e mais parecido com as danças sociais europeias. Existem relatos de que neles haviam fiscais de pista que controlavam os casais para que as normas de conduta do lugar fossem respeitadas. Eram apenas pessoas da alta sociedade que podiam frequentar estes locais, inacessíveis para a população da periferia. Mesmo assim os *compadritos* e os *malevos* (ambos pertencentes às periferias), conseguiam ultrapassar a barreira social e entrar nas pistas do centro. Este fato é importante para pensar como o tango foi se transformando nas inter-relações entre o centro e a periferia, entre o rico e o pobre, entre o estrangeiro e o crioulo, entre o tango negro e o tango europeu, até chegar a ser a dança que é atualmente.

Surge nesta época o grande ícone da história do tango: Carlos Gardel. Em 1917 o artista cantou um tango em público pela primeira vez, no Teatro Empire, em Buenos Aires, porém sua carreira profissional tinha começado bem antes, em diversos bares da cidade. Já em 1912, havia realizado suas primeiras gravações para a Columbia, com repertórios de músicas nativas. Até 1913, atuou em um quarteto também integrado por Francisco Martino, Saúl Salinas e José Razzano. A partir deste ano desenvolveu uma carreira exitosa relacionada ao tango. Além de compositor e intérprete, desenvolveu um estilo próprio marcando para sempre o tango. *El morocho del Abasto* (o moreno do Abasto)¹⁰, como era conhecido, levou o tango para o cinema, gravando dez filmes¹¹ e uma série de curta-metragens. Gardel tinha começado sua carreira artística participando de peças teatrais com os irmãos Podestá, os criadores

¹⁰ Apelido outorgado a Gardel, em referência ao *Mercado del Abasto*, localizado na cidade de Buenos Aires e no qual era possível encontrar bares populares, pistas de baile, quadras de boliche e centros de prostituição.

¹¹ Cena do filme *Cuesta abajo* (1934). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=izK8a3UBGEc>>.

do *Circo Criollo*, uma manifestação própria da região rio-platense que juntava números circenses com dramas crioulos, música e teatro. A história de Gardel é cheia de anedotas, apesar da sua curta vida, que acabou prematuramente em um acidente de avião. Mas o que interessa a esta pesquisa tem a ver com dois fatos. Primeiro, algumas imagens de filmes feitos pelo *Mago* (outro apelido dado a Gardel), onde ele aparece dançando tango. Estas imagens são de suma importância para a história da dança, já que representam um dos pouquíssimos registros existentes do tango dançado nas primeiras décadas do século XX. O segundo fato é a relevância que muitos pesquisadores e *milongueros* dão ao estilo *gardeliano* (referente a Gardel) de interpretação para a dança do tango. Não se possuem fontes que explicitem como este novo estilo teria transformado a dança, porém partindo da observação de que as diferentes orquestras, assim como os diferentes intérpretes, transmitem emoções diversas, que levam a sutis diferenças nos modos de dançar, parece lógico pensar que o estilo único de Gardel pode, efetivamente, ter contaminado as tendências nas pistas de baile da sua época.

Nos cabarés se continuaram ainda as práticas ilegais relacionadas à prostituição. Neles, muitas mulheres eram oferecidas apenas como acompanhantes de dança, porém existem registros de que, em algumas ocasiões, também eram oferecidos serviços sexuais. Este ponto leva à reflexão sobre o papel da mulher, praticamente anulado na história do tango, ou quando mencionado, geralmente em relação a uma figura masculina, ou no intuito de degradá-la. O patriarcado que se consolidou nas Américas, profundamente analisado por Enrique Dussel (2007), na sua obra “Para uma erótica latino-americana”, devastou a mulher mestiça, a mulher negra e a mulher índia, impondo um modelo de família que privilegiava o casamento com a mulher branca, e legitimava o abuso sexual das não brancas. Os espaços de prostituição foram sempre frequentes e neles, as mulheres eram quase em 90% não brancas. Poucas são as mulheres que se destacam nesta época do tango. Posteriormente, na época de ouro, surgirão alguns nomes de mulheres reconhecidas.¹² Neste ambiente, o tango foi se recriando como uma dança de submissão da mulher ao comando do homem. Isso explica muitos dos fundamentos sinestésicos, bem como algumas das normas de conduta seguidas nas milongas até nossos dias.

¹² Algumas delas: Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Mercedes Simone e Tita Merello.

Outro ponto importante do período dos cabarés é o surgimento das orquestras típicas. Nas origens, nos ambientes onde nasceu, o tango era tocado por diversas formações de três ou quatro músicos que variavam entre violão, violino e flauta ou, segundo alguns pesquisadores, também a harpa. Mais tarde se incorporam o bandoneón e o piano. O violão e a flauta, foram substituídos por novas formações, que com os anos se transformarão nas orquestras típicas. Francisco Canaro (1888-1964), músico uruguaio de fundamental importância dentro da história do tango, aumentará o número de músicos dentro das orquestras. Nas suas novas formações, Canaro incorpora maior número de bandoneóns e de violinos, bem como agrega instrumentos de sopro e também bateria. Foi nos cabarés que estas orquestras típicas, as vezes com mais de quinze integrantes, se consolidaram como a formação oficial do tango.¹³ Estas novas formações transformaram a música do tango e conseqüentemente a sua dança. A diversificação dos instrumentos enriqueceu o tango rítmica e melodicamente. Este fato, bem como a relevância alcançada pelos intérpretes e a consolidação do tango canção nesta primeira metade do século XX, transformou a forma como se dançava o tango.

Figura 4 - Cartaz publicitario do cabaré royal pigall. Buenos Aires (1914-1920)



Fonte: www.todotango.com

¹³ Disponível em: <https://youtu.be/_7XZEFMV-uw>.

Na década de 1920 acontece outra instância relevante para esta pesquisa: a formação das *academias*. Diferentes das *academias* dos primórdios do tango, e que eram botecos bailáveis relacionados ao ambiente prostibular, as novas *academias* eram espaços de ensino do tango, nas quais a dança é deslocada dos espaços festivos e levada para espaços pedagógicos. No intuito de gerar público consumidor da moda que chegava de Paris, as *academias*, chamadas também de escolas, ensinavam o sensual estilo que era dançado nos cabarés. Estas *academias* continuarão existindo durante toda a época de ouro do tango, e mesmo que não se tenham muitas informações, supõe-se que existiram e que preferiam ser chamadas de escolas, talvez para se diferenciarem das *academias* do começo do século, relacionadas com o ambiente prostibular. (PUJOL, 2011)

Em 1930, a economia mundial é atingida pela crise norte-americana de 1929. Afetados pela queda econômica do período, muitos cabarés fecham suas portas e na contrapartida ganha força um movimento que já existia nos bairros portenhos e que eram os bailes nos clubes sociais. Estes bailes serão mais tarde chamados de milongas. A partir desta época o tango se despede para sempre do seu estigma prostibular, afirmando-se como dança popular e identitária da região. Surge a figura do *milonguero*, o dançarino de tango, experiente em “levar” as damas como nenhum outro, conhecedor do ritmo e da cadência da pista e que, principalmente, tem o tango como um estilo de vida. Algumas milongas desta época abandonam o controle representado pela figura do fiscal de pista, que vigiava a dança nos cabarés. Os novos espaços de baile eram mais livres, fato que evidentemente significou uma nova transformação na dança. Nesta época surgem os estilos próprios das regiões urbanas, alguns dos quais disseminaram-se para além das fronteiras dos bairros. Alguns cabarés viram-se obrigados a adaptarem-se às condições econômicas da época favorecendo o acesso de pessoas de todas as classes sociais.

Em Montevideu, durante as primeiras décadas do século XX, o tango esteve sempre muito ligado ao carnaval. Boris Puga (2014), pesquisador, historiador e colecionador de tango, afirma que muitos tangos eram produzidos para serem apresentados pelos grupos carnavalescos. Durante esta festividade, segundo relatos, tocavam tangos junto a outros ritmos nos desfiles realizados por diversos grupos no carnaval uruguaio. Só algumas destas composições foram gravadas: muitas caíram

no esquecimento¹⁴. Também na Capital do Uruguai, o tango se massificou. Significativos registros fotográficos mostram orquestras típicas durante este período animando os bailes nos salões, como o do Hotel Casino Carrasco, frequentado principalmente pela alta sociedade montevidéana. Uma das mais conhecidas foi a *Orquesta típica criolla Donato-Zerrillo*.¹⁵ O tango também era dançado nos clubes de bairro, nas festas de aniversários e outros eventos do tipo.

Figura 5 - Baile de carnaval com orquestra típica, Montevideo (1921)



Fonte: <http://indexfoto.montevideo.gub.uy/rendijas-del-pasado-fotografias-historicas-del-tango.html>

Nas décadas seguintes, especificamente nos anos 40 e 50, entramos na denominada *época de oro* do tango. Neste período chegaram a existir, só na cidade de Buenos Aires, mais de duzentas milongas, dentro das quais circulavam centenas de pessoas reunidas com o objetivo principal de dançar, ouvir e vivenciar o tango. As orquestras típicas, na sua maioria, desestruturadas depois da crise de 29, voltam às pistas com maior esplendor, não só em Buenos Aires e Montevideu, mas também na Europa e no Japão¹⁶. Na década de 40 surgem grandes compositores, intérpretes,

¹⁴ Depoimento extraído do YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=tryNjj60ry8>>.

¹⁵ Assim seria apresentada na cidade de Buenos Aires, na qual a orquestra se instalaria entre os anos 1928 e 1931.

¹⁶ O tango tinha chegado no Japão em 1920, levado por duas correntes pedagógicas que teriam conhecido sua música e sua dança nos cabarés europeus, especificamente em Paris e Londres. Este tango já estilizado no velho continente, viaja ao Japão onde será também transformado pela cultura nipônica. Desse período existem registros de dois estilos chegados ao país asiático e que se consolidaram como os mais difundidos. Por um lado, o estilo *Megata* de dançar o tango, levado ao

diretores e dançarinos. Aqueles que viveram a época de ouro do tango, concordam em afirmar que o fenômeno social e cultural foi de uma magnitude nunca antes vista na região. O fato do tango ser protagonista absoluto em rádios e cinemas, levou-o a sua primeira grande massificação, que só será igualada a partir do ano 2000. A Argentina desta época, governada por Juan Domingo Perón, vivia um momento de esplendor econômico. A política peronista enfatizou o fortalecimento da identidade nacional, estimulando os esportes, o cinema, as artes, bem como outras manifestações culturais. O tango fez parte deste processo de valorização, massificando-se e se consolidando como símbolo da nação.

Em setembro de 1955, Perón é deposto por um golpe militar, que o levará ao exílio até 1973. Com o golpe, a Argentina entra em um período de instabilidade política e crise social, no qual eram comuns as perseguições e os fuzilamentos dos opositores do regime. Os sindicatos, fortalecidos durante o governo peronista, sofreram a intervenção do governo militar, que começa as represálias contra os opositores. Este período sombrio trouxe consequências diretas para o tango. Quase cem por cento das milongas existente na época de ouro fecham suas portas deixando sem espaços de baile os amantes do tango. Em um filme documentário de Wim Wenders, chamado, na tradução ao português “O último tango” (2016)¹⁷, mostra este momento histórico, através das vozes de dois dos seus protagonistas: os reconhecidos dançarinos María Neves e Juan Carlos Copes. O filme mostra a vida e a trajetória de um dos casais mais famosos do tango. Copes explica como a decadência da época de ouro começou com o fechamento da maioria das milongas portenhas, não só pelo momento político, mas também pela chegada do rock e da música pop, ritmos que conquistaram o público jovem. A partir daí, e para não parar de dançar, o casal levará o tango ao palco, criando espetáculos teatrais com a dramaturgia *tanguera* como roteiro. A própria Maria Neves afirma no filme que este fato fez com que a dança mudasse, já que para dançar no palco, foi necessário abrir o abraço, que na milonga era íntimo e fechado. Ela também conta que quando a decadência do tango começa, existiam na cidade de Buenos Aires uma infinidade de bons dançarinos, mas que com o desaparecimento do circuito milonguero foram se dispersando e abandonando a

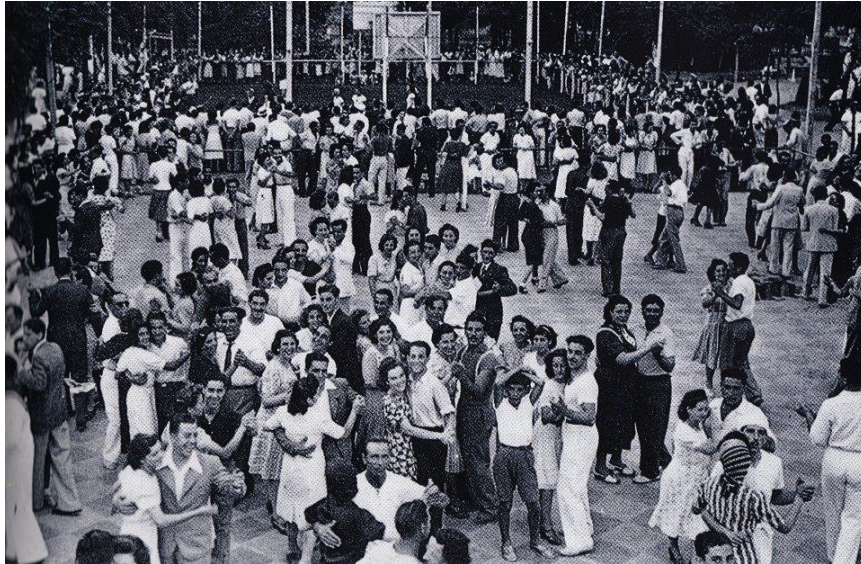
Japão pelo Barão Megata Tsunami, quem conheceu o tango na capital francesa. Por outro lado, um estilo levado da Inglaterra por Shako Dansu, que se converteria no mais difundido do país.

¹⁷Disponível em:

<<https://www.netflix.com/watch/80079357?trackId=13752289&tctx=0%2C0%2Cd2c47f66e92d904996a4832ee3a9b13fa6139d30%3A844b98736ee3290106831ce6f2b6b610a433be49>>.

dança. Vale por fim destacar o papel de relevância para a história do tango, do trabalho realizado por estes e outros dançarinos, que continuaram a desenvolvê-lo abrindo outro leque de possibilidades para esta dança: o tango show.

Figura 6 - baile de tango no Clube Atlanta, Buenos Aires (1940)



Fonte: www.raulmamone.com/2013/05/historia-del-tango-n-6-lugares-de-tango.html

2.3 A pausa

Após a época de ouro, o tango entra em um período obscuro e de decadência que levou a muitas pessoas a acreditarem no fim desta cultura. As novas gerações, encantadas com as músicas e os hábitos vindos de fora, principalmente dos Estados Unidos, não teriam dado continuidade às milongas, nem ao estilo de vida *milonguero*, agora considerado ultrapassado. O mesmo poder das mídias, que tinham impulsionado a massificação do tango décadas antes, se voltou para outras manifestações culturais, contribuindo em grande medida com o enfraquecimento do tango. Só alguns pouquíssimos espaços continuaram a organizar milongas. Alguns *milongueros* seguiram dançando, porém, a popularidade que o tango tinha alcançado nas décadas anteriores ficou na lembrança. Só a partir do retorno das democracias na década de 1980, o tango começará novamente a recobrar a força de antes em Buenos Aires, se transformando no fenômeno cultural, que hoje representa para esta cidade.

No Uruguai não foi diferente. Após a época de ouro que começara na década de 40, com o esplendor econômico causado pela segunda guerra mundial, época de

las vacas gordas (época das vacas gordas)¹⁸, o tango tinha alcançado uma relevância cultural importante, sendo dançado em diversos clubes e salões de Montevideu. As grandes orquestras argentinas viajavam com frequência para o Uruguai, assim como também as orquestras uruguaias ganhavam reconhecimento local e mundial. Mas a crise econômica e política que atingira a Argentina a partir da queda de Perón, teve consequências diretas sobre a situação oriental e assim como na capital portenha o tango entrou também em decadência deste lado do Prata. Para Pujol (2011), os jovens das décadas que seguiram à decadência, começaram a ver o tango como uma manifestação conservadora e repressora do corporal. Assim como acontecera na Argentina, também no Uruguai, ritmos caribenhos como a *cumbia* e o bolero, bem como o jazz e o rock internacional, começaram a ganhar a atenção das populações. O cinema e a televisão foram os principais difusores destas novas tendências, que deixariam o tango em *stand by*. Os espaços de baile e diversão da nova juventude, distanciaram-se das velhas milongas, porém estas não desaparecem completamente. Alguns salões continuaram a receber os *milongueros*, agora velhos baluartes de uma época passada. Na sua grande maioria, aderindo ao sistema de discotecagem, pois as orquestras eram inviáveis economicamente.

As ditaduras militares vividas por ambos os países rio-platenses na década de 70 levaram o tango a um novo movimento: o exílio. Durante estes anos sombrios, aproximadamente 400.000 argentinos e 380.000 uruguaios (14% da população oriental), deixaram forçadamente seus lares e buscaram asilo político em vários países. Muitos se refugiaram primeiro em países vizinhos, porém os regimes militares, que como um câncer destruíam a América toda, ameaçavam a integridade dos seus opositores, o que mudou o exílio para outros continentes, principalmente a Europa. A Espanha foi o principal destino para os exiliados rio-platenses. A seguir vem Suécia e França e em menor escala Holanda e Dinamarca. O tango, que por estas épocas tinha perdido seu esplendor e quase desaparecia na sua própria terra, permanece nas memórias dos expatriados, como um símbolo da dor e do sentir rio-platense. Este fato é retratado pelo cineasta argentino Fernando “Pino” Solanas no filme “Tangos. O Exílio de Gardel” (1986). O filme mostra os conflitos vivenciados durante estes anos de opressão, levando a uma reflexão sobre o exílio latino-americano. Como uma marca indiscutível da identidade rio-platense, o tango é utilizado como fio condutor para

¹⁸ Expressão típica da região rio-platense para se referir a uma época de apogeu econômico.

contar histórias que o próprio Solanas afirma ter vivenciado. Os protagonistas do filme projetam e criam a *Tanguedia*, uma peça teatral que mostra o sofrimento e as alegrias dos exiliados, mas também dos que ficaram na Argentina. Em uma das cenas mais importantes da obra, uma representante da embaixada argentina em Paris, questiona os atores da *Tanguedia*, pelo fato de que Gardel nunca esteve exiliado. Ela estava certa. Mas o título do filme não pode ser interpretado literalmente:

É Gardel convertido em ícone nacional a quem a ditadura exiliou e que, talvez, era mais importante para a comunidade parisiense do que para seus próprios compatriotas que tinham ficado para trás, na Argentina. Piazzolla, com quem Solanas colaborou em mais de uma oportunidade, ganhou um César pelas suas composições para o filme. Fato também significativo: desde Paris num ambiente afastado da cotidianidade rio-platense se intentou fazer o tango renascer. São as inovações musicais do Novo Tango de Piazzolla e suas realizações coreográficas como tango fantasia as que nos anos 80 chamavam a atenção em Paris e no mundo todo, enquanto em Buenos Aires o tango sobrevivia em pequenas localidades periféricas. (KAILUWEIT, 2008, p. 7, tradução nossa)¹⁹

Enquanto no berço do tango, as novas gerações cresciam vendo-o como uma coisa do passado, que só os avós escutavam, os jovens parisienses, inspirados pelo maio de 68, escutavam Astor Piazzolla e o *Cuarteto Cedrón*, como uma forma de solidariedade com os povos oprimidos da América Latina. Paralelamente muitos argentinos na França, teriam retomado seu interesse pelo tango durante o exílio. (KAILUWEIT, 2008). O que o autor chama de tango *fantasia* e que nesta pesquisa é chamado de tango show, ganhará novos territórios contaminando, mais tarde, o futuro *tango nuevo* (tango novo). Piazzolla foi de fundamental importância para o desenvolvimento do tango, já que suas músicas afetaram de forma decisiva a dança. A respeito, Pelinski aponta:

Durante o tempo no qual a circulação do tango portenho se perde na escuridão que durou várias décadas, é o nome de A. Piazzolla (1921-1992) quem assegura a presença do gênero 'tango' como marca prestigiosa no mercado internacional da música popular. Certamente,

¹⁹ *Es el Gardel convertido en icono nacional el que la dictadura exilió y que, a lo mejor, importaba más a la comunidad parisina que a sus compatriotas que habían quedado atrás en la propia Argentina. Piazzolla, con el cual Solanas colaboró en más de una ocasión, ganó un César con sus composiciones para la película. Hecho también significativo: desde París en un ambiente apartado de la cotidianidad rioplatense se intentó hacer renacer el tango. Son las innovaciones musicales del Nuevo Tango de Piazzolla y sus realizaciones coreográficas como tango fantasía las que en los años 80 llamaban la atención en París y en todo el mundo, mientras que en Buenos Aires el tango sobrevivía en pequeñas localidades periféricas.*

há vários caminhos que partem de Piazzolla para o nomadismo global do tango. (PELINSKI, 2008, p. 37, tradução nossa)²⁰

Segundo Pelinski, Astor Piazzolla levou o tango não só a diversos pontos do planeta, como também o fez dialogar com outros estilos musicais, internacionalizando-o e garantindo sua sobrevivência e transformação. Polêmico e acusado pelas gerações anteriores de deturpar o estilo, Piazzolla fez do tango uma coisa diferente, contaminando as formas de interpretá-lo, bem como de dançá-lo. O *tango nuevo*, que repovoará as pistas *milongueras* a partir da volta das democracias rio-platenses, tem influência direta da releitura que Piazzolla fez, anos antes, do velho tango. (PELINSKI, 2008).

2.4 A revanche

Foi só a partir da década do 80, após a saída das ditaduras militares vividas em ambos países do *Plata*, que o tango se expandiu como manifestação popular e se reafirmou mais uma vez, como símbolo das identidades nacionais de ambos países. Alguns dados são importantes para compreender melhor esta nova etapa do tango. Em 1984 a Secretaria de Cultura da cidade de Buenos Aires, cria o *Programa Cultural en Barrios*²¹, através do qual diversas oficinas artísticas eram realizadas, dentro das aulas de tango, em centros culturais dos diversos bairros da cidade (MOREL, 2011). Começa assim um movimento que irá crescendo cada vez mais, primeiro com a inclusão das aulas de tango dentro das academias de dança e mais tarde com a abertura das academias de tango. Cada vez mais pessoas buscaram aprender a dançar, sem as pressões que pode sentir um principiante dentro do ambiente da milonga, no qual devem se seguir determinados padrões de conduta. A sala de aula oferecia este ambiente mais descontraído, no qual todos podiam aprender.

Nesta época o tango sofrerá outra transformação adaptativa importante. A partir do novo ambiente, não só a forma de se dançar mudou, mas também a forma em que este era ensinado. Carozzi chama a este fenômeno de revolução didática: “O

²⁰ *Durante el lapso en el que la circulación del tango porteño se pierde en un ocaso que duró varias décadas, es el nombre de A. Piazzolla (1921-1992) quien asegura la presencia del género 'tango' como marca prestigiosa en el mercado internacional de la música popular. En efecto, hay varios caminos que parten de Piazzolla hacia el nomadismo global del tango.*

²¹ Este projeto ofereceu atividades de iniciação e formação em artes, levando atividades de diversas índoles a mais de 30 centros culturais descentralizados em diversos bairros da cidade.

surgimento e multiplicação das aulas coletivas, que contaram nas suas origens com o apoio do governo da cidade, e a posterior transformação dos métodos de ensino, originaram uma revolução didática. ” (CAROZZI, 2012, p. 46)²². Esta revolução, teria desempenhado um papel fundamental no aumento da quantidade de bailarinos, bem como na redefinição dos estilos de baile. Segundo a autora, o novo público interessado em aprender tango provinha das classes mais privilegiadas da cidade, o que teria levado junto com outros fatores, à mudança dos métodos de ensino. Esta revolução didática será vista por Carozzi como uma das causas da revitalização do circuito milonguero na cidade de Buenos Aires.

María Mercedes Liska, no artigo “*La Revitalización del Baile Social del Tango en Buenos Aires: Neoliberalismo y Cultura Popular durante la Década de 1990*”, publicado em 2013, traz outros fatores que teriam favorecido esta nova explosão do tango. Segundo a autora a sociabilidade pós-ditadura, junto ao neoliberalismo, o neopopulismo e o neoconservadorismo, bem como a exaltação pós-moderna do corpo, são todos fatores desta revitalização. Lentamente o tango, que muitos acreditavam findado, começa a se expandir e ganhar novos adeptos, o que levará a uma explosão não só de aulas e academias, mas também de milongas e de uma nova modalidade de baile: as *prácticas*. As *prácticas* são encontros de dançarinos, que geralmente acontecem nos mesmos espaços das aulas e após elas, com o objetivo de experimentar as possibilidades coreográficas do tango. Ao mesmo tempo, sem os códigos que regem as milongas, as *prácticas* permitem em um espaço compartilhado com outros casais, trocar informações e saberes sobre o tango. Desde então *prácticas* e milongas convivem no território urbano, ampliando o leque de possibilidades para os dançarinos.

Esta pesquisa considera relevante mencionar um outro fator que, mesmo sem bibliografia de referência, serve para entender um pouco mais a chegada do público jovem ao tango, principalmente no final da década de 90 e no início do ano 2000, em Montevideu e Buenos Aires. Esta ideia foi enunciada por Virginia Arzuaga, uruguaia, dançarina, *milonguera* e pesquisadora de tango, com quem tive o prazer de compartilhar além de muitas conversas, muitas milongas. Ela identificava uma conexão profunda entre o tango e o rock rio-platense pós-ditatorial, música que era

²² *El surgimiento y multiplicación de las clases colectivas, que contaron en su origen con el apoyo del gobierno de la ciudad, y la posterior transformación en los métodos de enseñanza originaron una 'revolución didáctica'.*

muito escutada pelos jovens daquela época, e que podemos observar como um híbrido entre contaminações norte-americanas e europeias, e manifestações locais (principalmente provenientes da cultura popular, como a milonga, a *payada*, o tango e o candombe). A sua pesquisa tomava como referência bandas uruguaias e argentinas (Traidores, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Sumo, por exemplo). A partir das músicas destes grupos, Arzuaga determinou que muitas palavras do *lunfardo* (gíria rio-platense), bem como o sentimento nostálgico do tango, eram recorrentes neste rock pós-ditatorial. Mesmo se tratando de um estilo musical totalmente diferente, o rock rio-platense parecia compartilhar com o tango o sentir e a forma de manifestar esse sentir. Talvez isto explique por que a partir da década de 90, tantos jovens entraram no universo milonguero.

Pessoalmente fui um desses jovens. Lembro que nas primeiras milongas que frequentei lá pelo ano de 1998, a grande maioria das pessoas tinha mais de 50 anos, a exceção de alguns poucos jovens que como eu, começavam a se apaixonar pelo tango. Ele sempre tinha estado ali. Todas as manhãs da minha infância, acordava com os acordes *tangueros* entoados pelo rádio Clarín. Mas, como nunca antes eu tinha chegado a uma milonga? Como ninguém havia me falado da beleza da sua dança? Como podia estar tão alheia a uma arte tão íntima e própria? Hoje fica claro que nessa época, o tango como manifestação popular, ressurgia das cinzas sobrevivendo a uma geração de esquecimento²³. Porém, a partir desta nova etapa, começará uma ascensão acelerada, que levará à multiplicação de dançarinos no *Río de la Plata*, à declaração do tango como Patrimônio Imaterial da humanidade, à realização do Campeonato Mundial de Tango, patrocinado pelo governo de Buenos Aires, bem como à proliferação de aulas de tango e milongas no mundo todo. O tango é hoje, além de popular, uma manifestação espalhada pelo globo terrestre.

2.5 O cenário atual

Para finalizar este capítulo, será apresentado um breve panorama do circuito milonguero atual nas cidades de Buenos Aires e Montevideú, a fim de compreender

²³ Lembro do dia em que falei para minha mãe que iria tomar aulas de tango: ela diz que eu estava sem noção e perdendo meu tempo. Minha mãe pertence à geração que olhou com admiração para o rock na década de 1960 e achava o tango um estilo ultrapassado, que só os idosos ouviam. Hoje ela é mais uma amante deste ritmo.

melhor qual é hoje o papel dos espaços de baile, bem como os diferentes tipos de milongas que existem no *Rio de la Plata*. Em primeiro lugar, é importante destacar que hoje existe uma infinidade de milongas em ambas as cidades em questão. Principalmente em Buenos Aires é possível começar a *milonguear* meio-dia, e terminar ao amanhecer do dia seguinte, sem pausas, se é que o corpo aguenta. O tango atrai para estas latitudes milhares de turistas provenientes de todas as partes do mundo em busca de aulas, práticas e milongas. Se bem existem diversos tipos, as milongas em geral compartilham o fato de serem recriações do que tem sido considerado por muitos autores como um ritual, uma cerimônia que, como tal, responde a normas de conduta preestabelecidas. Para Lavalle, por exemplo:

É uma cerimônia de iniciação onde há um conjunto de regras estabelecidas para o culto e umas pautas a seguir no espaço sagrado [...] a expectativa de festa, a vestimenta, os códigos, as regras de convite e as pautas do tempo entre dança e dança, são algumas das manifestações que lembram o sagrado. (LAVALLE, 2007. p. 35, tradução nossa)²⁴

A vivência dentro destes espaços coletivos é considerada, por muitos frequentadores, a principal responsável pela formação de um bom tanguero. Na milonga, não só se aprende a bailar, mas também valores éticos e estéticos. Se aprende uma cultura e um estilo de vida representados nas histórias e nos mitos que compõem a sua epopeia. Porém, ao longo dos anos as milongas têm se transformado pelas adaptações corporais dos novos agentes que as recriam. Atualmente, encontramos por um lado as *milongas ortodoxas* ou *tradicionales* (tradicionais) e por outro, as *milongas relajadas* (relaxadas). Se nas tradicionais os códigos de conduta são extremamente rígidos, nas *relajadas*, estes códigos se flexibilizam ou são inexistentes. Após a revitalização do tango na década de 80, as milongas que tinham continuado funcionando durante o recesso pertenciam ao tipo tradicional. Nelas, os códigos de conduta eram rígidos. Se determinava o deslocamento na pista de baile, as figuras que poderiam ou não serem feitas e a vestimenta permitida para ingressar nos locais. Também se determinava o ritual para convidar as mulheres para dançar

²⁴ *Es una ceremonia de iniciación donde hay un conjunto de reglas establecidas para el culto y unas pautas a seguir en el espacio sagrado [...] la expectativa festiva, la vestimenta, los códigos, las reglas de invitación y las pautas del tiempo entre baile y baile son algunas de las manifestaciones que hacen recordar lo sagrado.*

(só os homens tinham este privilégio) e restringiam o baile apenas para casais heterossexuais. Segundo Cecconi:

Neste território, durante a performance do baile, mulher e homem têm posições predefinidas e estáveis, relacionadas com a sua condição de gênero. Neste sentido, os papéis de baile mantêm uma norma convencional: O homem se posiciona no papel de guia e a mulher, de conduzida. Os frequentadores costumam chegar em casais ou em grupos. As técnicas de convite à dança entre amigos, tendem a ser informais, sendo realizadas com propostas verbais diretas. No caso de pessoas com menor grau de confiança, a técnica utilizada é o ‘cabeceo’, mediante o qual o homem olha fixamente à mulher e ao capturar seu olhar, movimenta sutilmente a cabeça para o lado, geralmente o da pista de baile, comunicando assim seu desejo de convidar ela para dançar uma tanda. Se a mulher aceita, faz um gesto afirmativo com a cabeça ou abaixa o olhar, habilitando assim ao homem, a passar pela sua mesa para que juntos se dirijam à pista. O campo de possibilidades para a mulher é menor. Não é bem visto que seja ela quem realize o convite, nem o ‘cabeceo’, mesmo que tenha a possibilidade de comunicar seu desejo de bailar, olhando fixamente ao homem, tentando provocar assim a ‘cabeceada’. Este alto nível de codificação no início do baile se respeita, em diferente grau, na maioria das milongas tradicionais e é dever de quem frequenta se informar previamente da modalidade vigente no salão em questão. (CECCONI, 2010, p. 3, tradução nossa)²⁵

²⁵ *En este territorio, durante la performance del baile, mujeres y varones tienen posiciones predefinidas y estables, relacionadas con su condición de género. En este sentido, los roles de baile mantienen una norma convencional: el varón se posiciona en el rol de guía y la mujer de conducida. Los asistentes suelen concurrir en pareja o en grupos. Las técnicas de invitación al baile entre amigos tienden a ser informales, llevándose a cabo con propuestas verbales directas. En el caso de personas con menor grado de confianza, la técnica utilizada suele ser la del “cabeceo”, mediante la cual el varón mira fijamente a la mujer y al captar su mirada mueve sutilmente la cabeza hacia un lado, frecuentemente el de la pista de baile, comunicando así su deseo de invitarla a compartir una tanda. Si la mujer acepta, hace un gesto afirmativo con la cabeza o baja la vista, habilitando así al varón a pasar por su mesa para que juntos se dirijan a la pista. El campo de posibilidades para la mujer es más acotado. No está del todo bien visto que sea ella quien invite al baile y “cabecee”, aunque tiene la posibilidad de comunicar su deseo de bailar mirando fijamente al varón, tratando de provocar así la “cabeceada”. Este alto nivel de codificación en torno al inicio del baile se respeta en distinto grado en la mayoría de las milongas tradicionales y es deber del que asiste informarse previamente de la modalidad vigente en el salón en cuestión.*

Figura 7 - Milonga El Beso, Buenos Aires (julho, 2017). Milonga tradicional



Fonte: www.aquimequedo.com.br/2016/08/08/milongas-portenhas-tango-buenos-aires

Com as novas gerações este panorama mudará radicalmente. Um fator importante para esta transformação é o surgimento das *prácticas*, espaços de baile organizados geralmente pelos professores, nos quais não existem os rígidos códigos que caracterizam as milongas tradicionais. Nas práticas é possível errar e parar a dança para rever algum passo. As regras de conduta variam de uma para outra, mas em geral, estas regras são flexíveis e permitem que os principiantes possam dançar, sem o medo de serem punidos ou expulsos da pista de baile. As práticas aconteciam geralmente após a finalização de uma aula em espaços privados e o tempo de duração era menor que o das milongas tradicionais.

Em dezembro de 2004, na cidade de Buenos Aires, houve um acontecimento que paralisou o país e a região: a tragédia na Boate de Cromañón. A boate pegou fogo durante um show musical deixando um saldo de 194 mortos e mais de 1400 feridos. Após esta tragédia o governo da cidade reforçou as fiscalizações dos espaços de festa, o que levou ao fechamento de muitas milongas ao longo da capital argentina. A partir disto, muitas *prácticas* que já aconteciam, se converteram em milongas clandestinas, que recebiam centenas de dançarinos famintos de tango. Surgem assim as *milongas relajadas*. Nestes espaços, os códigos que caracterizavam as *milongas* tradicionais praticamente desaparecem. Segundo Liska (2009), as práticas teriam surgido também pela necessidade de um espaço de experimentação para além das aulas, o que não era possível nas milongas ortodoxas.

A revolução didática (CAROZZI, 2012), dita anteriormente, que mudou o tango e os métodos de ensino, coincide com alguns movimentos sociais de popularização dessa dança. Segundo a autora, a partir dessa revolução, surgem dois padrões que constituem o circuito *milonguero* atual: por um lado, o tango *nuevo* e por outro o tango *milonguero*. De modo geral, o tango *nuevo* abre o abraço, permitindo maior mobilidade e possibilidades de experimentação. As novas tendências importadas de outras danças como o contato improvisação e a dança contemporânea, bem como os novos posicionamentos com respeito ao papel da mulher nas danças a dois, introduziram os elementos que compõem o tango atual. Paralelamente, alguns professores sistematizaram o tango que era dançado nos diversos bairros de Buenos Aires, criando o chamado tango *milonguero*. Carozzi afirma:

Segundo apontam suas mais antigas professoras, as aulas de tango milonguero se originaram com a intenção de reproduzir em grande escala, o baile dos milongueiros do centro- que se distinguiam pelo seu estilo de baile, dos de Villa Urquiza e suas redondezas, ao nordeste da cidade, botando seus saberes ao alcance de todos (quem tivesse os meios para pagar as aulas coletivas). A princípio da década de 1980, Susana Miller, com a ajuda de Ana Schapira e Cacho Dante, assumiu esta tarefa que realizou bailando com os milongueiros mais famosos, observando-os nas pistas, filmando-os e escutando seus conselhos e criando posteriormente, um método para ensinar suas combinações de passos e suas táticas nas pistas. Desde então, as aulas de tango milonguero se reproduziram na cidade, nas mãos dos ex-alunos e ajudantes, mas também de alguns antigos milongueiros que, com menor êxito, decidiram tomar conta por eles mesmos das aulas, para obter assim os benefícios econômicos que as mesmas oferecem. (CAROZZI, 2009, p. 131, tradução nossa)²⁶

Em Montevideu esta diferenciação entre milongas ortodoxas ou relaxadas é praticamente inexistente. Mesmo se conhecendo as diferenças, na realidade a pouca frequência de milongas e o baixo número de pessoas que dançam tango, se comparado a Buenos Aires (principalmente nesta primeira etapa da revitalização),

²⁶ *Según apuntan sus más antiguas profesoras, las clases de tango milonguero se originaron con la intención de reproducir en gran escala el baile de los milongueiros del centro – que se distinguen por su estilo de baile de los de Villa Urquiza y sus alrededores, al noroeste de la ciudad, poniendo su saber al alcance de todos (quienes tuvieran los medios para pagar las clases colectivas). A principios de la década del 1980, Susana Miller, con la ayuda de Ana Schapira y Cacho Dante, asumió esta tarea que realizó bailando con los milongueiros más famosos, observándolos en las pistas, filmándolos y escuchando sus consejos y creando luego un método para enseñar sus combinaciones de pasos y sus táticas en las pistas. Desde entonces, las clases de tango milonguero se reprodujeron en la ciudad en manos de sus ex-alumnos y ayudantes, pero también de algunos antiguos milongueiros que, con menos éxito, decidieron hacerse cargo ellos mismos de dar clases y obtener así los beneficios económicos que las mismas reportan.*

fazem com que as milongas acolham a todos os dançarinos, flexibilizando as normas e permitindo a convivência de ambos estilos. Pessoalmente não conheci em Montevideu milongas ortodoxas ao estilo portenho. Embora tenha frequentado alguma milonga que exigia as mínimas normas de convivência na pista, não tive a experiência de ser expulsa por estar dançando com uma pessoa do mesmo gênero, como tive na milonga Grisel²⁷, em Buenos Aires. O circuito *milonguero* em Montevideu poderia ser definido como *relajado*, principalmente a partir do ano 2000, quando as novas gerações tomaram conta da maioria das milongas da cidade. Assim como em Buenos Aires, virou moda a realização de práticas e de encontros *milongueros* em espaços públicos abertos, como praças e largos da cidade.

Os diversos professores com os quais me formei como dançarina, na sua grande maioria uruguaios (Omar Correa, Verónica Lagomarcino, Federico Ganón, Sergio Rodriguez, Mayra Surribas, Martin Borteiro, Regina Chiapara, Eduardo Ferrer, Evelyn Riveiro, Esteban Cortez, Aníbal Dominguez, Chencuo Che, Natalia Massa, Virginia Arzuaga), seguiam estilos próprios em constante transformação. Todo professor de tango é um pesquisador das metodologias de ensino. Talvez seja essa a maior herança da revolução didática. Como dançarina de tango, o caminho percorrido foi sempre pensando as formas de transmiti-lo, respeitando os ensinamentos dos mestres ao passo que buscava um tango com o qual me identificasse. Isto significava questionar algumas normas que regiam os ambientes de tango, com as quais não me identificava e que acreditava serem vestígios de uma época passada, porém presente na voz dos movimentos conservadores.

Minha prática se desenvolveu principalmente nas milongas *relajadas*. Nelas tudo está permitido, desde que não atrapalhe a dança de ninguém. A vestimenta (a qual não precisa seguir os códigos de etiqueta das milongas ortodoxas), a forma de bailar, os hábitos de interação entre os frequentadores, bem como os tipos de tango que se dançam, diferem em grande medida das milongas tradicionais.

Enquanto à técnica de baile, é nestes territórios onde tem se desenvolvido e se ampliado com maior força o denominado tango novo, um estilo de baile que, tomando as coordenadas básicas do estilo de salão, mencionado anteriormente, força seus limites ao extremo, introduzindo movimentos mais abertos, com um abraço que

²⁷ Milonga tradicional que em 2004, ano no qual aconteceu o incidente mencionado, ainda controlava que as normas preestabelecidas fossem cumpridas: só eram aceitos casais heterossexuais na pista, por exemplo.

pode se esticar até o ponto de se quebrar, permitindo também que a mulher levante os pés do chão e faça figuras aéreas mais próximas do tango show que do tango de salão. Este estilo tem sido praticamente dominante nestes territórios e continua sendo em algumas milongas. (CECCONI, 2010, p. 6, tradução nossa)²⁸

Finalmente, considero importante fazer referência a outros tipos de milonga (que poderiam ser consideradas subtipos das milongas relajadas), que na última década ganharam força, questionando alguns preceitos *tangueros* tradicionais: a milonga *gay* e a milonga *queer*²⁹. Estes espaços surgiram na primeira década do século XXI como forma de acolher aquelas pessoas que não se sentiam identificadas com a oferta existente no circuito *milonguero*. Nestas milongas, se estimula a liberdade na dança, permitindo não só que pessoas do mesmo gênero dancem, como também a transformação dos códigos tradicionais do tango. Nelas se experimentam a troca dos papéis condutor/conduzido³⁰ e a condução compartilhada (fundamento principal do tango queer). O tango queer traz como proposta principal que os códigos na dança sejam questionados, e abre-se espaço para a experimentação ilimitada.

Desse modo, nas milongas gays e queers, se introduz no âmbito da dança, a exploração da diferença, expressada numa política do corpo: a proposta corporal de transitar pelas distintas posições, independente do sexo, e concebido pelos protagonistas, como uma forma de atuar e expressar a diferença, flexibilizando as convenções estabelecidas no campo tradicional do tango. (CECCONI, 2010, p. 8, tradução nossa)³¹

²⁸ *En cuanto a la técnica de baile, en estos territorios es en donde se ha desarrollado y desplegado con mayor fuerza el denominado “tango nuevo”, un estilo de baile que, tomando las coordenadas básicas del estilo salón mencionado anteriormente, fuerza sus límites al extremo, introduciendo movimientos más abiertos, con un abrazo que puede estirarse al punto de quebrarse, permitiendo también que la mujer levante los pies del piso y haga figuras aéreas, más cercanas al tango de escenario que al tango de salón. Este estilo ha sido prácticamente dominante en estos territorios y lo sigue siendo en algunas milongas.*

²⁹ Se bem se fala aqui como sendo um tipo de milonga, existe uma diferença entre a *gay* e a *queer*, principalmente nos fundamentos que as sustentam, mesmo que na prática não exista quase diferença entre ambas. A milonga *gay* nasce da necessidade das pessoas gays de encontrar espaços de baile do tango, no qual seja permitido dançar com pessoas do mesmo gênero, sem o olhar censurador de muitos milongueros. Já as milongas *queer*, propõem o espaço de baile como um espaço de experimentação, questionando a rigidez dos papéis condutor/conduzido, em alguns casos independentemente da questão do gênero.

³⁰ Estes papéis estavam tradicionalmente determinados pelo gênero, sendo que o condutor era sempre o homem e a mulher devia assumir o papel de conduzida, ficando presa a uma posição passiva dentro do baile.

³¹ *De este modo, en las milongas “gay” y queer, se introduce en el ámbito de la danza la exploración de la diferencia, expresada en una política del cuerpo: la propuesta corporal de transitar por las distintas posiciones, independientemente del sexo, es concebida por los protagonistas como una forma de actuar y expresar la diferencia, flexibilizando así las convenciones establecidas en el campo tradicional del tango.*

A milonga, como qualquer manifestação cultural, não pode ser descontextualizada, nem entendida como um fato isolado do ambiente onde se desenvolve. As mudanças sociais contaminam os modos de recriá-la, os valores que a sustentam e os códigos que a regem. Neste sentido, se utiliza o termo milonga para qualquer tipo de baile de tango, porém é importante enfatizar que cada milonga é única e diversa, mesmo que nela existem elementos que a identificam como tal. O sentido anti-horário na pista, os acordes do tango no ar, o abraço fechado dos casais, a dança íntima, as conversas dos que olham de fora... Sim, isso é uma milonga!

Se a existência da milonga, desde seus primeiros episódios, se confunde com a vida do tango, é possível afirmar que as diferentes versões que essa prática, ou melhor, o espaço de baile, com tudo que o compõe (pessoas, música, regras, etc.), com suas transformações, tem sido o principal modo de transmissão, aprendizagem, difusão, atualização e evolução do tango, em todas as suas formas de existência, desde seu surgimento até o tango global e suas incontáveis expressões adaptativas, incluindo as encontradas em Salvador, como será abordado no próximo capítulo.

Figura 8 - Milonga Tango Queer, Buenos Aires (ano 2010, aproximadamente)



Fonte: www.aquimequedo.com.br/2016/08/08/milongas-portenhas-tango-buenos-aires

Figura 9 - Milonga del Indio, Buenos Aires (ano 2010 aproximadamente)



Fonte: www.aquimequedo.com.br/2016/08/08/milongas-portenhas-tango-buenos-aires

3 ASI SE BAILA EL TANGO: DE COMO O TANGO SE REINVENTA NA CIDADE DE SALVADOR

3.1 O tango no Brasil: contextualização do circuito milongueiro de Salvador

No presente capítulo se contextualiza a prática individual dentro do circuito *milonguero* de Salvador, bem como as relações deste, com o circuito brasileiro. Apresento também a pesquisa de campo realizada no período de julho de 2016 a janeiro de 2018, conjuntamente no curso de tango da Escola de Dança da UFBA e na Milonga Beneficente.

3.1.1 Tango brasileiro?

A história do Tango no Brasil pode ser rastreada até a segunda metade do século XIX, especificamente na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Assim como as cidades do *Rio de la Plata*, o Rio de Janeiro, naquele tempo capital do Brasil, vivia uma época de progresso econômico, que desencadeou um forte crescimento urbano. O aumento das atividades comerciais consolidou uma classe burguesa independente da oligarquia, que adotava hábitos e preferências vindos da Europa, principalmente de Paris. Para atender à demanda da nova burguesia, surgem confeitarias, teatros, livrarias e sofisticadas lojas de artigos estrangeiros. O Rio de Janeiro se transformou então em uma cidade cosmopolita, centro do poder econômico do Brasil. Receptora das mais variadas migrações, a cidade foi também a maior difusora da cultura brasileira para o mundo.

Paralelamente, o forte crescimento demográfico, principalmente da população menos favorecida (índios, negros e mestiços), trouxe desemprego, criminalidade e uma polarização das condições de vida, de higiene e saúde. Naquela época o Rio de Janeiro fica dividido entre a zona sul, na qual se acomodavam as classes privilegiadas, e a zona norte, cada vez mais pobre. Os cortiços, habitações de uso coletivo, também chamados de “Cabeça de Porco”, alojavam centenas de pessoas em péssimas condições de higiene. As moradias eram alugadas por pessoas de baixa renda, gerando grandes lucros para seus proprietários. Aqueles que não podiam pagar nem esses espaços, se deslocavam para os morros onde construíam suas precárias moradas, dando origem às favelas. Enquanto a aristocracia povoava os salões e as

óperas, a febre amarela dizimava a população humilde, que sobrevivia com trabalhos ocasionais, bem como do meretrício ou da malandragem.

O Rio de Janeiro foi, na segunda metade do século XIX, a maior cidade escravagista do mundo. Helio Santos aponta que essa realidade (mais de um escravo para cada cidadão em 1850) influenciou drasticamente a formação da cultura urbana do Rio de Janeiro. Após a Lei Áurea de 1888, a realidade dos negros continuou sendo uma luta de resistência ao poder hegemônico da classe dominante. O historiador afirma:

A verdade é que os negros foram jogados debaixo do tapete. O processo de enfavelamento urbano se agiganta desde então. A topografia da cidade maravilhosa é que permitiu o surgimento do que chamamos, poeticamente, morro. Quem tiver dúvidas sobre aquilo que narramos aqui, dê uma boa olhada entorno da cidade do Rio de Janeiro – a mais bonita do mundo em termos naturais e também uma das mais feias do ponto de vista social e moral. (SANTOS, 2001, p. 82)

Segundo o autor, um dia após a abolição, setecentas mil pessoas passaram a fazer parte de um mercado de trabalho precário, que foi praticamente preenchido pelos imigrantes que chegavam em massa e eram preferidos no mercado.³² O autor aponta:

Os efeitos contra o povo negro são sentidos e vividos ainda hoje. Trata-se de um desemprego e subemprego permanentes; tão antigos que já fazem parte da cultura do mercado de trabalho brasileiro, onde sempre há uma multidão disponível de pessoas mal capacitadas para qualquer vaga que surja. (SANTOS, 2001, p. 86)

Observam-se semelhanças entre as realidades das cidades rio-platenses e a do Rio de Janeiro no começo do século XX. Os processos de colonialismo e as posteriores políticas de abolição, baseadas em interesses econômicos do poder, foram carentes de estratégias públicas de reparação. A falta de reorganização urbana deixou como herança a favela, *el arrabal*. Consequentemente, Montevideo, Buenos Aires e Rio de Janeiro, foram naquela virada de século, berços de ricas culturas populares, nascidas da mestiçagem entre o negro, o índio e o europeu. A seguinte

³² Helio Santos realiza nesta obra um profundo análise do círculo vicioso gerado a partir da colonização do Brasil, que deixara ao negro em situação de marginalização, mesmo após a abolição. Além do estigma de 350 anos de escravismo, o povo negro encontrou todas as dificuldades possíveis para se inserir no mercado laboral.

citação de Vagner Rodrigues, em referência ao Rio de Janeiro, pode ser tomada como ilustração de outras cidades latino-americanas da época. “O rito da festa era uma prática habitual que acontecia em todas as camadas sociais. A elite privilegiava os bailes em salões, o povo aglomerava-se pelas ruas e espaços improvisados para dançar e cantar.” (RODRIGUES, 2007, p. 61)

Junto às diversas manifestações nascidas dos corpos mestiços, africanos, índios nativos, europeus imigrantes, todos misturados na festa da vida, o Rio de Janeiro recebia grupos de teatro estrangeiros, que tocavam habaneras, mazurcas e polkas. Esses ritmos, quando adotados pelos músicos brasileiros, misturavam-se com os ritmos locais, dando origem a novos estilos como o maxixe, o chorinho e o *tango brasileiro*. Em 1871, Enrique Alves de Mesquita registra oficialmente uma música, que ele denomina como tango: a composição “Olhos matadores”. Mais tarde, o compositor Ernesto Nazareth enriquecerá esse novo estilo criando mais de 90 tangos, na sua maioria registrados em gravações que perduram até hoje. Segundo os registros, os primeiros tangos brasileiros não possuíam letras, eram instrumentais e criados a serviço da dança³³. Assim como o tango rio-platense, o brasileiro era composto por compassos binários e rico em síncofes³⁴. Porém, enquanto o tango rio-platense preferiu os tons menores, imprimindo nele o ar melancólico que o caracteriza, o tango brasileiro escolheu os tons maiores, tendo como consequência sua natureza exultante.

Denise Guerra (2008), afirma na Revista “África e Africanidades”, que as relações entre Buenos Aires e Rio de Janeiro começaram no século XVI, com as exportações de mão de obra escrava para a Argentina. Nesse ir e vir dos navios negreiros, intercambiavam-se também ideias, sentimentos, costumes e saberes. Desde então, as relações entre Rio de Janeiro e o *Rio de la Plata* teriam sido constantes. Isto ajuda a entender o nascimento paralelo do tango em ambos pontos do planeta. Mesmo não sendo esse o foco da pesquisa, fica o desejo de aprofundar nas razões que favoreceram sua sobrevivência na região *platense* e a sua transformação aqui no Brasil.

³³ Musicólogos brasileiros, dedicados ao estudo das influências africanas, na música brasileira, afirmam que o Choro e o Tango brasileiro, foram ritmos criados no intuito de acompanhar uma dança afro-brasileira chamada Lundu.

³⁴ Este elemento, característico de muitos ritmos latino-americanos, é, segundo muitos pesquisadores, um resíduo rítmico da música africana.

À luz do século XX Brasil e Argentina buscava afirmar suas identidades e mais uma vez a cultura veio para dar suporte aos nacionalismos desejados. O tango então floresceu como um fenômeno para os argentinos que criaram um estilo próprio de compor, tocar, cantar e dançar, sendo reconhecido mundialmente como a marca mais indelével de argentinidade. O tango brasileiro trocou de nome em função das exigências comerciais da época, reforçando cada vez mais as tendências sincopadas dos maxixes e dos choros desaguando no samba, logo, cartão postal do país e sinônimo de brasilidade. (GUERRA, 2008, p. 4)

A história do tango brasileiro nos finais do século XIX é curta. Porém, poucas décadas mais tarde o tango rio-platense, que se convertera em um estilo mundialmente conhecido, chegou também as cidades mais desenvolvidas da região sul e sudeste do Brasil. Junto com outros ritmos, os tangos argentinos faziam parte dos repertórios tocados pelas orquestras que animavam os bailes de salão. Em 1915 Francisco Canaro (1888-1964), um dos maiores compositores da história do tango, viaja com sua orquestra para Porto Alegre, onde gravou seu primeiro disco. Nas suas memórias Canaro explica que na época não existiam os equipamentos necessários na cidade de Buenos Aires. A gravadora pertencia a Saveiro Leonetti e a gravação era feita por sistema mecânico. (CANARO, 1999). Também em 1915 Carlos Gardel, ícone indiscutível do gênero, visita o Brasil para uma turnê nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e o fará novamente em 1923 e 1925.³⁵ Não existem registros sobre como era dançado o tango aqui no Brasil, mas pelas estreitas relações entre as cidades da região, é possível imaginar que se dançasse de forma similar como era dançado no *Rio de la Plata*.

Segundo alguns autores, como descendente do maxixe, nasce no Rio de Janeiro, no começo do século XX, o samba de gafieira. Dança que mantém fortes semelhanças estéticas com o tango, não só na movimentação, mas no estilo dos personagens que a dançavam: o malandro na gafieira, e o *malevo*, no tango. Porém, não é fácil encontrar documentos que expliquem as relações entre as danças citadas. Muitos dançarinos atuais, professores e alunos do samba de gafieira, afirmam que ele recebeu forte influência do tango dançado nos salões brasileiros. Mas o samba se

³⁵A modo de anedota, é interessante dizer que Alfredo Le Pera, principal compositor das músicas cantadas por Gardel e parceiro de vida e de morte do *zorzal criollo*, já que morreu no mesmo acidente aéreo que tirara a vida de Gardel, nasceu na cidade de São Paulo. Apenas criança, mudou-se para Buenos Aires, onde desenvolveria sua carreira artística, que o consagraria como um dos principais compositores de Tango.

transformou na dança de salão mais popular do Rio de Janeiro e se consolidou como símbolo de sua identidade urbana.

Independente dos processos históricos que levaram às especificidades de cada gênero, é interessante ressaltar aqui a semelhança observada entre o tango no *Rio de la Plata*, o samba de gafieira no Rio de Janeiro, a capoeira na Bahia e a rumba em Habana. São todas danças populares, nascidas de corpos mestiços na vivência popular. Não cabe aqui um estudo profundo do tema, porém se aponta como fato interessante a proximidade dessas culturas, nascidas em cidades do atlântico diaspórico.

A cidade de São Paulo tem também relevância fundamental no que diz respeito ao desenvolvimento das danças de salão e, conseqüentemente, do tango. Vagner Rodrigues (2007) enfatiza a importância de estudar o tango no Brasil, no contexto do desenvolvimento das danças de salão, já que ambos estão entrelaçados. Assim como aconteceu com o tango no *Rio de la Plata*, as danças de salão entraram em decadência na década de 1960, praticamente pelos mesmos motivos.

Muitos anos se passaram até 1990, período em que o tango rio-platense reconquistou os salões brasileiros, quando os bailes passam por um processo de revitalização. Nesse ambiente o tango começa a ganhar territórios novos dentro do Brasil. Segundo Ney Homero da Silva Rocha (2000), autor do livro “Tango, uma paixão portenha no Brasil”, não existiam professores de tango no Rio de Janeiro na década de 1980. Foi Jaime Aroxa um dos primeiros professores de dança de salão a começar essa pesquisa naquela cidade. A partir dessa época, começa um processo de expansão que continua até nossos dias. Atualmente, em muitas cidades do Brasil é possível encontrar aulas de tango, bem como milongas semanais: São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Porto Alegre, Fortaleza, João Pessoa, Ilhéus, Curitiba, dentre outras. O desenvolvimento do tango no Brasil repercutiu em Salvador. A difusão na mídia de eventos de tango nacionais e internacionais (torneios, congressos, etc....), bem como a valorização das danças de salão em geral, favoreceram o seu crescimento. Este ponto será abordado com maior profundidade a seguir.

3.1.2 Bahia de todos os tangos

Os movimentos do tango, especificamente o que diz respeito à geração de espaços de transmissão, objeto desta pesquisa, acontecem na cidade de Salvador, de várias formas diferentes, das quais identifico principalmente quatro:

- a) incentivado pelos rio-platenses que migraram para terras brasileiras ou outros estrangeiros provenientes de países nos quais existem circuitos *tangueros* consolidados (como é o caso dos franceses);
- b) por brasileiros amantes do tango ou professores de outras danças de salão, que viajam principalmente à Buenos Aires para aprendê-lo e mais tarde o ensinam;
- c) através de professores de dança de salão que pesquisam o tango a partir de vídeos na Internet, ou realizando eventualmente workshops e seminários com professores estrangeiros ou brasileiros que já viajaram para a Argentina ou Uruguai;
- d) também se observam professores que foram formados pelos do grupo b.³⁶

Nesta classificação não se pretende limitar nenhuma prática, mas pensar a partir dos dados citados a diversidade de propostas pedagógicas, bem como as escolhas estéticas do tango local.

Quando cheguei a Salvador em 2007, motivada por outras paixões e deixando para atrás minha vida de *milonguera*, o movimento do tango era bem menor que o atual. Lembro que, caminhando pelo Jardim de Alha, escutei uns acordes musicais, que identifiquei imediatamente como tango. O som saía de um antigo prédio localizado na orla, onde Ruben e Cidinha Marcasini, ofereciam aulas de tango. Através deles conheci a Associação Baiana dos Amantes do Tango (ABATANGO)³⁷, da qual o casal era fundador. Eles também me informaram da existência de outros professores (cofundadores da ABATANGO), aos que conheci posteriormente: Bianca Lima e Victor Rocha, que na época, ofereciam aulas na Pituba, no Club ASBAC. Mais tarde conheci também Luísa Canda e Pedro França, professores da Academia Baiana de Dança de Salão (ABDS). Na sequência conheci Jocélia Freire e Alison Georges, hoje diretores do Grupo Dois em Um. Para minha surpresa, todos eles eram brasileiros. Quando tive a oportunidade de conhecer o tango na Espanha em 2005, percebi que a maioria dos professores que desenvolviam aulas ou milongas, eram rio-platenses morando

³⁶ Esta classificação foi pensada por mim, a partir dos casos individuais encontrados nesta pesquisa.

³⁷A ABATANGO foi fundada em 2010 por um grupo de amigos, no intuito de desenvolver a cultura do Tango na cidade de Salvador. Esta Associação organiza, além de aulas regulares, Milongas e outros eventos ao tango.

naquele lugar. Aqui em Salvador, ao contrário, os professores na sua maioria são baianos que se aproximam do tango rio-platense.

O tango, na cidade de Salvador, está fortemente vinculado às danças de salão, o que mostra uma diferença fundamental com o circuito *milongueros* rio-platense. Enquanto em Buenos Aires e Montevideu os bailes de tango são espaços que reservam seus repertórios para tangos, valsas e milongas, em Salvador as elas adotaram o costume das cortinas de outros ritmos. Os bailes de salão, amplamente difundidos entre as novas gerações, misturam *tandas* (conjuntos de três ou quatro músicas de um mesmo ritmo) de zouk, samba de gafieira, salsa, bolero, soltinho, forró, quizomba e eventualmente tango. Nos bailes que participei, pude observar que o tango era uma dança pouco desenvolvida nesses ambientes. Escutar que o tango é a mais difícil de todas as danças de salão, era e ainda é comum. A partir de diálogos com os dançarinos mais antigos, soube que há quinze anos atrás poucas pessoas faziam aulas de tango em Salvador. Hoje, várias escolas de dança oferecem aulas. Além da ABATANGO e da ABDS, outros espaços também oferecem essa modalidade: a Escola de Dança de Salão Warney Junior, a Escola de Dança da FUNCEB, a Escola Ímpares de Dança, a Academia Jeito de Dançar, do Professor Jaime Neves e a Escola de Dança de Salão Fabio Martins, com o Professor Ailson Gonsalves. Todos os professores mencionados são nativos da Bahia.

A partir de 2007, a ABATANGO começou a realizar milongas regularmente. Elas se diferenciavam do resto dos bailes de salão, que já aconteciam em Salvador, por tocarem exclusivamente tangos. O foco destes encontros era o tango, mesmo que entre as *tandas* se colocassem outros estilos³⁸. As primeiras milongas que frequentei em Salvador, ocorriam na residência de Rubens e Cidinha, também Sede da ABATANGO: um espaço nos fundos, construído especialmente para oferecer aulas e bailes, o que foi fundamental no desenvolvimento da cultura do tango na cidade de Salvador. As milongas congregaram e uniram os amantes do tango. Nelas, reuniam-se professores e alunos de diversas academias e grupos, o que fomentou a criação de uma comunidade *tanguera* em Salvador. Além disso, a milonga, como espaço de prática do tango, promoveu o desenvolvimento das pessoas que já dançavam. Em sua Sede, localizada no Bairro de Piatã, além das aulas regulares e milongas, a

³⁸ Até hoje podem se observar nas milongas soteropolitanas estas cortinas de outros ritmos, fomentadas principalmente pelos próprios frequentadores que na sua maioria, dançam quase todos os ritmos de salão.

ABATANGO organizou diversos workshops com professores argentinos. Pessoalmente participei de dois: um com o professor Alfredo Garcia e posteriormente com os professores, também argentinos, porém radicados nos Estados Unidos, Romina Verón e Carlos Sosto.

Em 2010 conheci María Laura Corvallán. Naquela época ela realizava o Mestrando no PPG de Dança e oferecia aulas de tango junto ao seu parceiro, Martín Lorenzo, ambos oriundos da cidade de Rosário, Argentina. As aulas aconteciam na Escola de Dança da UFBA e eles também organizavam milongas eventuais em parceria com a ABATANGO. Em 2011 Martín volta para a Argentina no intuito de finalizar sua carreira como cineasta quando Lali, como era conhecida Maria Laura, me convidou para que déssemos aulas de tango juntas. O fato de recomeçar a dar aulas de tango, tarefa que desenvolvi no Uruguai até 2007, me colocou frente à necessidade de organizar um espaço de baile. Desde então, tenho realizado diversas milongas em parceria com outros *tangueros*. Há dois anos comecei a organizar a Milonga Beneficente, em parceria com Marcos Affonso e o Shopping Rio Vermelho.

Ao circuito *milonguero* de Salvador somam-se também a Milonga Tango no Cais, dos Professores Víctor e Bianca, a Milonga Tango Bistrô, organizada pelo grupo Dois em Um, a Milongaxé, organizada pela ABDS e Por uma Milonga, organizada por Alison George. Ao mesmo tempo aumentou a frequência das milongas organizadas pela ABATANGO. Atualmente é possível dançar quase todo final de semana. Além das milongas nos salões privados, tem se realizado inúmeros bailes em espaços públicos da cidade, dando maior visibilidade ao tango.

Hoje, Salvador encontra-se inclusa no circuito milonguero do Brasil. O ano passado (2017) aconteceu o Primeiro Encontro Baiano de Tango³⁹, como preliminar do IV Congresso Brasileiro de Tango (CBT), no qual a ABATANGO foi homenageada pela sua trajetória como difusora desta cultura. Além das milongas, se multiplicaram os espaços que oferecem aulas, bem como o número de pessoas que dançam. Nos últimos seis anos, diversos eventos relacionados ao tango tiveram lugar na cidade: workshops internacionais, aulas com profissionais da Argentina e do Uruguai, milongas com música ao vivo, apresentações de orquestras de tango, etc..... Este movimento acompanha uma tendência global de valorização do tango.

³⁹ Evento organizado pela ABATANGO no Teatro Gregório de Mattos em agosto de 2007.

O contexto que favorece a disseminação atual do tango na cena transnacional está mediado pelas condições atuais de globalização. A mobilidade transnacional de capitais, pessoas e ideias, a total comercialização e industrialização da produção musical, a aparição de novas tecnologias da comunicação, conduzem a um mundo musical plural, no qual a copresença de músicas diversas e a descontextualização da recepção, são fatos correntes na experiência musical das pessoas. (PELINSKI, 2008, p. 39, tradução nossa)⁴⁰

Salvador não ficou à margem dessa disseminação global. Com uma riquíssima tradição em danças, a primeira Capital do Brasil vem experimentando, nos últimos dez anos, um rápido crescimento urbano. A cidade se transformou em uma metrópole, que recebe centenas de turistas do mundo inteiro. Portadora de uma forte e plural cultura popular, Salvador vem se abrindo para novas culturas chegadas não só pelas imigrações, mas também como aponta Pelinski, pelas novas tecnologias da comunicação, que possibilitam a transnacionalização das manifestações locais. Na última década diversas políticas públicas tanto do Brasil, como dos seus vizinhos Uruguai e Argentina, favoreceram o trânsito de pessoas entre esses países. Um cidadão do Mercosul tem atualmente, dentro dos limites dos países que o compõem, a possibilidade de atravessar fronteiras sem necessidade de passaporte. Em consequência visitantes rio-platenses chegam ao Estado da Bahia e outros pontos do Brasil. Percebo como o número de profissionais do tango, que visitam a cidade, vem aumentando consideravelmente, estimulados pelas facilidades do transporte aéreo nos últimos anos. Do mesmo modo, tais facilidades contribuem para que os baianos visitem o *Rio de la Plata*, fortalecendo os vínculos entre os amantes do tango de Salvador, com seu lugar de origem.

⁴⁰*La coyuntura que favorece la diseminación actual del tango en la escena transnacional está mediada por las condiciones actuales de globalización. La movilidad transnacional de capitales, personas e ideas, la total comercialización e industrialización de la producción musical, la aparición de nuevas tecnologías de la comunicación conducen a un mundo musical plural donde la co-presencia de músicas diversas y la descontextualización de la recepción son hechos corrientes en la experiencia musical de la gente.*

Figura 10- Milonga da ABATANGO, Encontro Baiano de Tango, Salvador (agosto-2017)



Fonte: <http://facebook.com/perfis/abatango>

Como foi mencionado anteriormente as diversas organizações, que promovem o tango na cidade de Salvador, têm crescido nos últimos anos, o que trouxe também maior número de alunos nas aulas e nas milongas. Nos dois últimos anos, dentro dos quais limito o trabalho de campo, se chegou ao número recorde de uma milonga semanal. Todas seguem o formato das rio-platenses, porém, são bem diferentes. Elas compartilham alguns códigos de conduta dentro da pista, próprios das milongas argentinas e uruguaias: circulação em sentido anti-horário, formato de roda e *tandas* de três ou quatro tangos, seguidas de cortinas que anunciam o seu fim. As milongas têm se apropriado também de algumas características dos bailes de salão, dentre elas oferecer serviço de dançarinos (profissionais que cobram para dançar). Existem nas milongas portenhas e uruguaias dançarinos contratados, mas não com tanta frequência como no Brasil. Aqui em Salvador, ao contrário, o serviço é oferecido dentro da milonga como uma opção para quem quiser garantir a dança, pois são poucos os dançarinos que sabem conduzir⁴¹. Na Milonga Beneficente nunca se ofereceu este serviço, em parte por minha resistência que a dança seja mediada pelo dinheiro nos ambientes de baile e também pelo meu posicionamento pedagógico: ensinar homens e mulheres a conduzir e serem conduzidos.

⁴¹ Conduzir se refere à clareza na comunicação dos movimentos na dança.

Outro elemento que caracteriza as milongas soteropolitanas é a existência de *cortinas*: execução de músicas de outros ritmos entre *tandas*. Este elemento surge pela demanda dos frequentadores que, em sua maioria, praticam outras danças de salão. Sendo assim, as milongas têm se adaptado às exigências locais. É importante destacar que o tango em Salvador é consumido, principalmente, por pessoas pertencentes às classes média e alta, o que o leva a se instalar nos bairros nobres da cidade. Ainda representa uma dança elitizada, da qual participam pessoas que podem pagar pelas aulas e demais eventos.

Figura 11-Milonga no Bar Oliveiras, Santo Antônio Além do Carmo, Salvador (maio de 2015)



Fonte: www.aldeianago.com.br

3.2 Relações entre a sala de aula e a milonga

A continuação se realiza um levantamento das afeições pessoais, da vivência com o ensino e da difusão do tango na cidade de Salvador, dentro do complexo de inter-relações que configuram a recriação do *circuito milonguero*. Não se faz aqui uma descrição cronológica do acontecer das necessidades, mas um recorte daquelas que realmente representaram um estímulo para a ação-reflexão contínua da prática. Apresentam-se as afeições, sentimentos, pensamentos e intuições que acompanharam desse processo vital de transmissão e difusão do tango. Trate-se de um processo cheio de questionamentos, contradições, erros e intentos, assim como de grandes alegrias e superações.

3.2.1 Uma uruguaia em Salvador

Nesta seção se desenvolvem as vivências do trabalho de campo, realizado durante o período de julho de 2016 a janeiro de 2018, e que se divide entre a sala de aula e a Milonga Beneficente. Ambos são ambientes de transmissão do tango, igualmente necessários e determinantes dos processos. Pessoalmente, conheci o tango com amigos que já dançavam, e rapidamente ingressei num curso regular com o Mestre Omar Correa. Inicialmente frequentei as milongas de Montevideu e mais tarde, de Buenos Aires. Aprendi muito nas salas de aula, assim como nas milongas. Nas vivências das pistas, vários insights perpassam o baile. Conexões de diversas índoles, abraços que acolhem e outros que machucam, fluxos que viram dança e danças que viram lutas: tudo é possível no *cambalache* (mistura de várias coisas) da milonga, semelhante à própria vida. Sala de aula e milonga estão, portanto, intimamente relacionadas ao meu corpo. No presente capítulo, mesmo que abordados de forma separada por questões de organização, ambas são pensadas conjuntamente, pois assim acontece na prática.

Como foi descrito anteriormente, conheci o ambiente do tango em Salvador assim que cheguei na cidade. Aos poucos fui conhecendo os diversos professores que aqui atuavam ao frequentar as milongas que a ABATANGO organizava eventualmente. Algum tempo depois conheci, como já afirmei, Maria Laura Corvalla, com quem compartilhei experiências como dançarinas, *milongueras* e professoras no curso de tango, que ela já oferecia na Escola de Dança. Organizamos algumas milongas e pessoalmente continuei a realizar, após a partida de Lali, que voltou a Rosário, sua cidade natal, depois de finalizar seu mestrado. Durante o período em que trabalhamos juntas, de 2010 a 2012, além das milongas, organizamos também alguns workshops com professores uruguaios e argentinos.

Minha vivência na difusão do tango em Salvador coincide com o aumento no número de milongas organizadas pela ABATANGO, bem como a realização de eventos relacionados: workshops, palestras, congressos, etc. Outros grupos e escolas de danças de salão também começaram a promover milongas, workshops e oficinas. Como foi mencionado na seção anterior, esse aumento na demanda e na oferta *tanguera*, é um fato observado no mundo todo e no Brasil particularmente, a partir do ano 2000. Aqui em Salvador, os últimos dez anos (de 2007 a 2017), tais eventos têm sido de fundamental importância para desenvolvimento do circuito milonguero, porém

já se explicitou que existiam anteriormente atividades relacionadas ao tango: bailes, oficinas, apresentações, etc.

A milonga representa para os amantes do tango em geral um lugar de festa, de performance, de aprendizado e socialização. Sua inexistência pode ser devastadora para um milonguero, por isso sempre que se encontram, nas mais diversas cidades do mundo, a pergunta será a mesma: quando haverá milonga? Aqui em Salvador a dez anos atrás a respostas seria: “mês que vem”, “ainda não sabemos” ou até “vamos organizar uma?”. Atualmente é possível afirmar que todo final de semana é possível dançar tango em Salvador. Para os amantes do tango isso representa uma mudança muito importante. A comunidade cresce não só quantitativamente, mas qualitativamente no desenvolvimento técnico do tango. O território que se gera a partir do circuito de milongas é um ambiente fértil para o desenvolvimento desta pesquisa, favorecida pelo crescente movimento social do tango, em Salvador.

O fato de ser mulher e me apresentar como professora de tango, sem a imagem de um parceiro homem definido, me fez sentir sempre em uma posição vulnerável: o tango e as danças de salão, como qualquer outra dança, estão imersas num contexto patriarcal e machista que, na sua complexa trama de mecanismos, modela nossos comportamentos (isto é uma leitura pessoal da realidade). As danças de salão, carregam além disso, a característica de serem danças de casais: elas performatizam os vínculos eróticos, deixando em evidencia os constructos socioculturais que regem nossas práticas. A realidade como professora de tango tem sido sempre uma prática de resistência a determinados preconceitos forjados culturalmente, ao redor da imagem da dançarina de salão, da dançarina em geral e da mulher.

A minha vivência do tango no Uruguai tinha se constituído já como um caminho de reformulação do *ethos* tanguero. Seguindo movimentos sociais que levaram a muitos questionamentos para dentro das milongas tradicionais, o tango sofreu grandes mudanças comportamentais dentro dos circuitos milongueros, bem como nas práticas de ensino nas salas de aula. A *revolução didática* da qual fala Maria Julia Carozzi (2012), foi possível graças a diversos movimentos sociais, com visões estéticas diferentes das que tinham modelado o tango tradicional, influenciando o novo tango de diversas formas. Na dança especificamente, as mudanças são paradigmáticas: abrem janelas para infinitas possibilidades corporais.

Esse tango novo, surgido dessas novas tendências pedagógicas, é chamado por Maria Mercedes Liska de “jogo corporal reflexivo”⁴². Sobre o *tango nuevo* a autora aponta: “As novas propostas de baile negam o estabelecimento de normas rígidas para os corpos promovendo a realização de diferentes necessidades de expressão”. (LISKA, 2009, p. 2). Com respeito ao papel da mulher dentro do tango e especificamente da milonga, as mudanças representaram a resistência a uma ignorância sagrada da mulher (CAROZZI, 2009). A comunidade *milonguera* começou a questionar a rigidez dos papéis de condutor/conduzido, atribuídos tradicionalmente aos gêneros masculino/feminino, respectivamente. A mudança foi possível em grande parte, pela superação feminista do lugar de submissão que ocupava na sociedade, o que refletiu por exemplo, no fato da grande maioria das mulheres não serem reconhecidas como criadoras, nem mestras de tango. Essa realidade mudou após o feminismo e outros movimentos de liberação, mesmo que ainda haja a busca por respeito e equilíbrio.

Quando cheguei a Salvador foi difícil dar continuidade a minha prática como professora de tango, principalmente pelo fato de não ter parceiro de dança. A minha limitação com respeito à condução no tango, o que me permitiria dançar com qualquer pessoa, significou três anos de pausa. A relação com o tango naquele contexto, foi apenas fazer parte das pouquíssimas milongas, ou de algum evento formativo específico. Em contrapartida a Bahia me apresentou uma dimensão diferente do feminino: na figura de mulheres fortes que me encorajaram a falar minha dança em primeira pessoa, e depois junto a outras mulheres. Com o tempo, e por uma necessidade financeira específica (o nascimento do meu filho), decidi começar uma parceria com Marcos Affonso, apresentado por Lali, também na Escola de Dança, por motivos de afinidade nos métodos de ensino, bem como pela necessidade de dançar tango, também sendo conduzida. Observo que a partir da minha parceria com Marcos, o trabalho melhorou e conjuntamente o reconhecimento na comunidade não só *tanguera*, mas das danças de salão em geral.

Pela pouca quantidade de pessoas que dançam tango e frequentam milongas, os diversos agentes do acontecer tanguero tem se organizado de forma que, os eventos relacionados, não aconteçam simultaneamente, no intuito de que a comunidade possa participar de todos eles. Esta prática em rede, que naturalmente

⁴² *Juego corporal reflexivo.*

foi se desenvolvendo, tem garantido a supervivência das milongas e a formação de uma comunidade *tanguera* colaborativa. Portanto, não faz sentido falar de milongas tradicionais ou relaxadas no contexto do qual se limita esta pesquisa. As milongas de Salvador têm algumas características próprias que as diferenciam das milongas do *Rio de la Plata*, e que rapidamente serão enumeradas aqui, para logo aprofundar na prática de aula, assim como na Milonga Beneficente, focos desta pesquisa.

As milongas na Capital Baiana têm se constituído como um híbrido entre as recriações das milongas portenhas e os bailes de salão regionais. Nelas, além de tangos podem ser dançados forrós, sambas, soltinhos e boleros, dentre outros ritmos, dependendo do DJ ou organizador da festa. O que leva a uma diferença fundamental com as milongas dos pampas, onde as cortinas musicais são apenas pausas para a dança, durante as quais os casais saem da pista deixando o espaço vazio na espera da próxima *tanda* de tangos. Em pouquíssimas milongas é possível ouvir também algumas salsas, rock-and-roles ou *chacareras*, em determinado momento da noite. Em Salvador, há o costume de colocar uma música, dentro de algum dos gêneros antes mencionados, para que os casais dançam outros ritmos. Quando comecei a realizar milongas aqui tentei manter o formato da cortina/pausa, colocando as mais diversas músicas por aproximadamente vinte segundos, antes de passar para a próxima *tanda*, como era costume nas milongas rio-platenses. Aconteceu muitas vezes, mesmo não sendo músicas típicas das danças de salão, que foram dançadas pelos os casais. Por outro lado, toda milonga escutava solicitações para botar outros ritmos musicais por parte do público que, maioritariamente, pertencia às danças de salão.

Paralelamente comecei a observar que, de forma distinta, ao *modus operandus* ao qual estava costumada, os participantes não dançavam a *tanda* inteira, mas apenas um tango com cada parceiro/a. No *Rio de la Plata* se acostuma dançar a *tanda* completa (todos os três ou quatro tangos que a componham), pode acontecer diferente, já que este não é um código rígido, porém não é frequente. Lembro que expressando minha admiração pela diferença neste sentido, um professor de tango, nativo de Salvador, relatou que devido à pouca quantidade de cavalheiros (muito por debaixo do número de mulheres), é preciso que eles dançam menos tangos para poder atingir o maior número de parceiras possíveis. Mais uma vez se observa como a necessidade do lugar, determina as características da milonga: dada a pouca quantidade de pessoas que sabem conduzir, é menor o número de tangos dançados

entre os mesmos parceiros. Acredito que a intimidade gerada nas milongas, pela pouca quantidade de participantes, bem como pela proximidade entre estes (já que muitas vezes se trata de professores e alunos), resulta na preocupação de que ninguém fique sem dançar. Pessoalmente sinto que dançando a *tanda* inteira é possível aprofundar na conexão com o parceiro/a, e dessa forma aprimorar a capacidade de improvisação. Dentro da modalidade de dançar apenas um tango, esta conexão estará mais ou menos presente, a depender do conhecimento prévio acerca dos parceiros, bem como dos vários elementos que transpassam o momento íntimo e particular do baile.

Outro ponto importante é que as milongas em Salvador são organizadas pelos professores, com a exceção da milonga da ABATANGO, organizada pelo grupo que compõe a associação. Sendo a milonga o espaço privilegiado de prática, além de significar um lugar de encontro, intercâmbio e confraternização, resulta uma estratégia de difusão do tango, por parte das pessoas que trabalham com ele. As milongas não são restritas apenas para os alunos, elas são abertas para o público em geral, o que fomenta a comunicação entre os diversos grupos, escolas ou academias, das quais se ensina tango na cidade. Aqui em Salvador as milongas têm funcionado como verdadeiros espaços de encontro, intercâmbio e divulgação do trabalho dos professores que se dedicam a esta arte.

Uma outra característica das milongas soteropolitanas, tem sido a utilização do serviço de dançarinos contratados, seja pela milonga que os disponibiliza como parte do evento, seja pela contratação de dançarinos externos. Devo assumir que houve muita resistência em aceitar tal adaptação local, já que se considerava desnecessário e prejudicial para o desenvolvimento do tango. Hoje entendo a necessidade de muitas pessoas (principalmente mulheres), de pagar para poder dançar, sem passar pelo constrangimento de não serem chamadas para a pista, ou simplesmente porque preferem dançar com dançarinos profissionais. Também compreendo a necessidade de atrair dançarinos experientes para as milongas (principalmente os que já estão na área das danças de salão), e para isto é necessário pensar estratégias de sustentabilidade para os mesmos, principalmente aqueles jovens que começam a se encaixar no mercado das danças de salão. Por outro lado, não posso deixar de perceber quanto isto modifica a performance da milonga. As relações dentro de ambientes onde se dança pelo prazer, ou pelo gosto de dançar modificam-se quando o motivo é o compromisso laboral. Não quer dizer que um

motivo seja mais ou menos digno que o outro, nem que sejam estes dois os únicos motivos que levam às pessoas a pagar pelo serviço de dançarinos. Simplesmente pontuo aqui uma questão para se pensar: as relações pessoais que se configuram a partir dessa característica diferem da configuração em ambientes não mediados pelo dinheiro. Nas milongas com serviço de dançarinos observa-se uma separação entre pessoas que pagam e as que não (muitas vezes demarcado por pulseiras ou fitas nos pulsos das damas pagantes). Nas milongas sem o serviço não se observa tal separação: há outras formas de organização como a separação por grupos de professores e alunos, pela afinidade por amizade, etc., mas que não limitam a possibilidade da interação dos integrantes na hora do baile.

O horário de realização das milongas é também um diferencial do circuito de Salvador. Enquanto em outras cidades o horário habitual de início do evento é depois das 21 horas, encerrando de madrugada ou na manhã do dia seguinte, em Salvador as milongas começam aproximadamente às 19 horas e se encerra meia-noite. Os motivos são variados: porque a maioria das pessoas que as frequentam são adultos maiores e não querem ficar na rua até muito tarde, porque Salvador é uma cidade muito perigosa e as atividades noturnas na sua grande maioria começam cedo (durante o período de chuva, às 18 horas já está escuro), ou porque é um costume herdado dos bailes de salão locais. Independente do motivo, é uma característica bem própria das recriações nestas latitudes.

Durante os anos que venho organizando milongas em Salvador, o processo tem sido sempre um diálogo entre o que para mim é o ideal, construído a partir da vivência no circuito rio-platense, e as possibilidades e demandas do ambiente. A milonga precisa ser realizada em locais amplos arejados e que possuam um piso adequado para a dança. Além disso é recomendável haver um serviço de bar e/ou restaurante próprios que facilitem a tarefa do organizador, bem como estarem localizados em bairros de fácil acesso ao público. Conciliar todas estas demandas não é fácil. Quando todos os fatores se encontram, geralmente o custo resulta alto demais para arriscar, já que ainda o número de *milongueros* não garante um baile lotado. Salvador tem a característica de ser uma cidade com muita atividade cultural, principalmente no que diz respeito à festas e eventos musicais. É preciso considerá-los na hora da produção da milonga. No entanto, nestes anos tenho constatado que o público do tango é específico e prioriza os eventos de baile, a outro tipo de festas. A

negociação se dá mais especificamente com os bailes de salão que, caso ocorram no mesmo dia, podem desviar o público tanguero.

Apesar de todas as dificuldades e limitações que se apresentam, a milonga tem acontecido cada vez com maior frequência e com maior adesão de dançarinos, refletindo na qualidade do baile: cada vez mais pessoas dançando com fluidez, e mostrando um repertório variado dentro da pista. Não estou afirmando aqui que a proliferação das milongas seja o único fator responsável pela profissionalização do baile, outras causas acompanham sua transformação, porém se aponta nesta pesquisa que o aumento na frequência de milongas tenha contribuído também para o desenvolvimento na dança. É na milonga onde se torna possível praticar os movimentos aprendidos nas aulas, bem como dançar com pessoas diferentes e desenvolver a habilidade da improvisação.

A improvisação na dança do tango se refere à capacidade dos dançarinos de fluir no baile, a partir dos códigos preestabelecidos, que garantem o diálogo entre o casal. Estes códigos fundamentais, dos quais todos os movimentos surgem, são um conjunto de características mais ou menos estável de saberes, que sobrevive às diferenças nos modos de ensino, bem como as transformações coreográficas ao longo do mundo. Dessa forma, conhecendo os códigos posso dançar com qualquer pessoa, mesmo que nunca a tenha visto antes. Não importa quantos movimentos consiga memorizar, se não tenho uma noção previa dos códigos que regem o diálogo condutor/conduzido, não conseguirei improvisar o tango. Poderei apenas reproduzir uma coreografia, mas não improvisar. A dança do tango, desde a perspectiva que interessa à pesquisa⁴³, é improvisação a dois e a milonga, o espaço onde a improvisação é posta à prova.

A milonga é fundamental para aprender a dançar. Quando a gente quer aprender outra língua, qual é a melhor forma? Ir naquele país onde a língua é falada, pois todos lá falam aquilo e para me comunicar eu também vou ter que falar essa língua. Pois bem, a milonga é um país onde todos falam tango, aqui só vou poder me comunicar falando tango. (Palavras de Flávia Hirata, *milonguera* paulista radicada em Salvador. Transcrição do Diário de bordo, novembro de 2017)

⁴³ A ressalva é feita porque além do tango improvisação dançado na milonga, existem outros como o tango show, que pode perfeitamente ser coreografado e reproduzido por dançarinos que desconheçam os códigos fundamentais do tango improvisação.

Trago aqui a comparação de Flavia, porque a considero adequada para expressar essa característica a qual estou chamando de improvisação. Assim como na língua, que se desenvolve na conversa, na dança a dois é na improvisação onde ocorre a fluidez e a comunicação dos movimentos com meu parceiro. Na sala de aula eu posso aprimorar a qualidade técnica dos movimentos, entendê-los e memorizá-los, mas na milonga eu utilizarei aquele movimento em diversas situações: com diferentes músicas e parceiros dentro da pista. Nesse processo repetitivo, os movimentos são recriados, modificados e incorporados ao repertório corporal que permitirá novas improvisações futuras.

Continuando a equiparar o tango com a língua, observa-se que cada região tem suas variações e sotaques. No tango é possível observar esses sotaques corporais. E para quem vem de outras regiões, tais variações podem parecer estranhas e levemente julgadas errôneas. Essa foi a minha experiência com o tango em Salvador, o que me trouxe certo estranhamento: o abraço muito aberto, os passos muito aéreos, a coreografia muito simples e a improvisação limitada. Nas milongas, muitos códigos eram mudados e outros mantidos com respeito ao estilo rio-platense. Na prática, elementos próprios da região misturavam-se, dando origem a uma milonga diferente e a um jeito de dançar tango particular.

Com o decorrer do tempo, os processos mudaram, assim como a forma de sentir e pensar o problema: minha dança mudou, assim como também o jeito de dançar tango em Salvador. No que se refere à milonga especificamente, o aumento de pessoas participando modificou a organização da pista de baile. Tradicionalmente, como já foi mencionado, a milonga organiza a dança dentro da pista de forma circular e em sentido anti-horário. Mesmo sendo um código sabido por todos, antes era difícil observar tal método na pista de Salvador, em parte devido a costumes vindos dos bailes de salão, onde não se segue esse sentido. Com o tempo foi se transformando seguindo a tendência da milonga rio-platense. Hoje é possível observar na pista tal arrumação que, mesmo não sendo seguida de forma rígida, vem se estabelecendo cada vez mais como padrão.

Salvador, assim como em todo o Brasil, vivencia nos últimos dez anos um processo de profissionalização do tango em decorrência do aumento das milongas, de professores de tango e de eventos relacionados: Congresso Brasileiro de Tango (com uma edição anual e do qual participam muitos profissionais baianos), TPM (Congresso Anual de Tango Para Mulheres organizado por Alison George e a Impares

Escola de Dança), MilongaAxe (Projeto que promove milongas e oficinas de tango, realizado pela Academia Baiana de Danças de Salão), dentre outros eventos que, como já mencionei, fortalecem o circuito e aprimoram a dança. O encontro de pessoas nas milongas e nos citados eventos, favorecem cada vez mais a troca de experiências entre alunos de diferentes professores, assim como o trânsito dos mesmos em escolas ou academias. O que se torna fator de fundamental importância no desenvolvimento da dança. Em Montevideu e Buenos Aires isso acontece há muitos anos. Mesmo existindo linhagens e alunos fiéis a determinados professores, o fluxo entre as diversas ofertas pedagógicas dentro do circuito faz com que os praticantes migrem de uma escola para outra, no intuito de aprender novas formas e perspectivas de dançar tango. Nesse sentido, com o aumento da oferta de aulas e do número de alunos, Salvador parece seguir a mesma tendência rio-platense. Mesmo se observando a tendência de que a maioria dos alunos permaneçam dentro do grupo com o qual começaram a dançar tango, existe um fluxo entre os grupos, principalmente em eventos pontuais como workshops ou oficinas com professores rio-platenses. Nesses casos os participantes pertencem geralmente a todos ou a maioria dos grupos que fazem parte do circuito tanguero.

Outro elemento importante, é a influência das novas tendências nas danças de salão que permeiam atualmente as práticas de alguns profissionais da cidade. As ideias da condução compartilhada ou da chamada troca de papéis na dança, produto de inúmeras reflexões e experiências realizadas ao longo do território brasileiro, são importadas por dançarinos locais e influenciam hoje o tango. É possível observar nas milongas soteropolitanas, pessoas experimentando na pista a troca de papéis, bem como uma comunicação que dissolva a dicotomia condutor/conduzido.

Até aqui foi realizado um panorama geral das milongas na Capital Baiana, a partir das observações e afeições pessoais como dançarina e professora de tango. Muitas observações estão condicionadas pela comparação em relação a outros circuitos milongueros com os quais tenho familiaridade, principalmente os das cidades de Montevideo e Buenos Aires. A partir daqui a atenção estará apenas na minha prática pessoal em dois processos paralelos, mas com inter-relações permanentes: a prática de aula na Escola de Dança da UFBA e a Milonga Beneficente. Ambas práticas serão descritas de forma separada, por serem ambientes diferenciados. Os seguintes passos propõem, ao mesmo tempo, reflexão das duas instancias, no intuito de

entender como milonga e sala de aula se constituem como lugares de difusão e transmissão da cultura *tanguera*.

3.2.2 Ensinando tango: a experiência como professora na Escola de Dança da UFBA

Em 2010, conheci na Escola de Dança da UFBA, Maria Laura Corvalla, dançarina, pesquisadora e *milonguera*. Ela cursava na época, o Programa de Pós-graduação em dança e oferecia, dentro do Núcleo de Extensão da mesma instituição, um curso de tango, junto ao seu parceiro Martín Lorenzo. Após nos encontrarmos e dançarmos por alguns minutos, decidimos trabalhar juntas numa pesquisa de movimento que culminaria na criação de duas obras de dança. A primeira surgiu de questionamentos relacionados à pesquisa de Lali, que identificava no tango, alguns arquétipos dos Orixás, fundamentalmente os de Xangó, Oxumaré e Oxum. O nome deste trabalho foi Camuflaje. No ano seguinte, e por motivos da Apresentação de Fechamento do Curso Profissionalizante da Escola de Dança da FUNCEB, que na época finalizei, pesquisamos elementos afrodescendentes do tango e as semelhanças com outras danças da diáspora africana como o Candomblé e a Capoeira de Angola. Desta pesquisa surge a segunda obra chamada Cayengue. Sua estreia contou com a participação ao vivo, de músicos uruguaios e argentinos, bem como da dançarina de tango uruguaia Gabriela Farias, que na época visitava Salvador.

A partir da nossa parceria nestes processos criativos, gestamos a possibilidade de ministrarmos as aulas em conjunto, após o regresso de Martín para Rosário. Eu e Lali sentíamos dificuldades de enfrentar a sala de aula sem um parceiro fixo, bem como a falta de ajuda na organização das milongas. Foi assim que no início de 2011, ingressei na aula como sua auxiliar, regulamente nas aulas da UFBA. No começo me limitei a ajudar os alunos, seja praticando o conteúdo proposto por Lali, bem como respondendo dúvidas que surgiam entre eles. Era ela a professora a cargo do grupo e eu, apenas uma pessoa para auxiliá-la, a partir das necessidades que surgissem. Apesar de termos algumas diferenças na forma de ensinar o tango, nossas práticas eram compatíveis e durante os meses de trabalho consegui, não só recuperar minha atividade como professora de tango, mas também perder o medo a ensinar, em uma língua diferente à minha nativa. A turma era formada por pessoas bem diversas: professores de danças de salão, atores aposentados e alguns poucos alunos da

UFBA. O desejo de Lali era que os alunos da própria Escola de Dança participassem das aulas, porém sempre tinha sido difícil conseguir com que ficassem no curso. O que se observa ainda hoje, mesmo que a demanda nas aulas de tango tenha aumentado nos últimos anos, por parte dos alunos da própria escola foi quase inexistente.

O curso foi sempre oferecido na sala quatro da escola, onde ficava na época em que comecei, o corredor que dava acesso a Secretaria e a Administração. Hoje esse corredor nos leva à Escola após as reformas de 2017. As aulas aconteciam as segundas e quartas às 12 horas e tinham uma duração de uma hora e meia cada. Este e outros cursos livres, pertenciam ao chamado Núcleo de Extensão, encarregado de coordenar as oficinas oferecidas à comunidade em geral, dentro da Escola de Dança e com um custo mensal. Os professores pagavam uma taxa de aluguel da sala e possuíam absoluta autonomia dentro da aula. Tratava-se de cursos particulares dentro de uma instituição pública. Para que o acesso não fosse limitado por causa do custo, Lali implementou uma política de bolsas: os alunos da Escola de Dança podiam realizar o curso de forma totalmente gratuita e os alunos da UFBA, de outras licenciaturas, contavam com um desconto do 50% na mensalidade.

Quando Lali volta para Rosário em 2012, fiquei a cargo da turma. Primeiramente de forma temporária, já que ela tinha expectativas de voltar para Salvador. Mais tarde, quando ela decide se instalar em Rosário, fiquei como professora titular do curso. Ainda as aulas estavam a cargo da coordenação do Núcleo de Extensão, na época dirigido pela professora Leda Maria Ornelas. O núcleo seguia certas diretrizes que permitiam uma ótima relação entre os professores e a Escola de Dança: garantia uma exaustiva e constante divulgação das aulas, o que trazia permanentemente novos alunos vindos das mais diversas áreas, de dentro e fora da UFBA. A divulgação facilitava nossas práticas, assim como o fato de que o núcleo organizava todo final de semestre uma apresentação de conclusão com os alunos destes cursos. Tais ações traziam unidade aos cursos, estimulavam o trabalho em equipe e ofereciam aos alunos que os frequentavam, uma certa sistematização das atividades do ano. Atualmente os cursos não pertencem mais ao núcleo. Eles estão catalogados como oficinas particulares, mantendo o formato de aluguel de salas. Mesmo assim no ano de 2017, foi realizada a Mostra Final, de forma autogerida pelos professores das oficinas.

Em 2016, um novo edital foi apresentado para projetos de oficinas livres. Além do aumento do aluguel das salas, se abriu a possibilidades a novos cursos. O curso de tango continuou com o mesmo formato anterior, a não ser pela diminuição de sua duração, agora de uma hora por aula. A mudança foi consequência do aumento do aluguel, que fez necessário pensar uma estratégia para diminuir custos. Este novo período se caracterizou por uma mudança constante nos responsáveis pelas oficinas o que se refletiu na pouca divulgação dos cursos dentro da UFBA e na falta de uma coordenação geral que organizasse o trabalho individual dosicineiros.⁴⁴ A realidade dos cursos viu-se modificada a partir de 2016. No curso de tango especificamente dois fatores resultaram prejudiciais: a falta de uma constante divulgação institucional, bem como as mudanças de semestres, que representaram períodos sem sala disponível. Aconteceu, algumas vezes de ficarmos sabendo da falta de sala para realizar nossa aula encima do horário de início da mesma, fomos obrigados a procurar soluções de última hora que terminaram, no melhor dos casos, cortando grande parte do tempo de aula. Por outro lado, os cursos continuaram a ser regidos por uma política de extensão, o que exigia que o custo mensal cobrado aos alunos não fosse acima de cem reais, porém, após a mudança o custo da sala aumentou, deixando uma margem de lucro para os professores a cargo bem menor. De qualquer forma a aula de tango nunca deixou de acontecer e quando a Escola precisou suspender momentaneamente as atividades das oficinas (por motivos de priorizar eventos organizados pelos diversos programas ou pela UFBA), as aulas foram oferecidas no hall do PAF 4, localizado dentro do mesmo Campus.

Paralelamente, como professora a cargo do grupo, fui sentindo cada vez mais a necessidade de ter na sala de aula um professor que oferecesse para os alunos homens uma referência masculina da dança, bem como para as mulheres no que se refere a condução. O que se arrecadava no curso não sustentaria por muito tempo o trabalho de dois professores, consciente disso arrisquei em convidar em 2016 o professor Marcos Affonso. Ele oferecia oficinas de danças de salão dentro da Escola há alguns anos e éramos parceiros de trabalho desde 2012, ano em que começamos

⁴⁴ As mudanças atingiram também a nomenclatura dos cursos que a partir deste novo edital não foram mais denominados de cursos, muito menos de cursos de extensão: são chamados de oficinas e os responsáveis deicineiros. A explicação na época foi que o título de professor só poderia ser utilizado para se referir aos contratados pela UFBA e que os cursos agora chamados de oficinas, não se encaixavam dentro do que institucionalmente se considera curso de extensão, a saber: atividades financiadas pela Universidade para o usufruto da comunidade.

uma pesquisa com danças a dois⁴⁵. Desde então, Marcos e eu temos sido os professores a cargo do Curso de Tango da Escola de Dança.

O recorte para a pesquisa de campo dentro da sala de aula ficou estabelecido de julho de 2016 a janeiro de 2018, último mês de aula dentro da Escola de Dança. Após este período o curso continuou fora, no PAF 4, mas não será levado em conta para esta dissertação. Em julho de 2016, recomeçávamos um novo semestre do curso dentro da sala 4, com uma turma de aproximadamente dez pessoas. Do total, seis alunos frequentavam há dois anos e os outros eram principiantes. Os alunos pertenciam a diversas faixas etárias entre os 18 e os 84 anos. Alguns tinham experiência com alguma dança antes de entrar na turma. Daquele grupo apenas uma pessoa não continuou. Dentre os que foram ingressando, alguns continuam e outros ficaram apenas alguns meses. A descontinuidade observada no fluxo dos alunos impossibilitou um seguimento completo da turma como um todo, mas a atenção se centrou nas individualidades, principalmente daquelas pessoas que ficaram durante estes dois anos no curso. Não significa que os outros não tenham sido levados em conta para a pesquisa, mas as conclusões relacionadas aos processos estudados fundamentam-se, principalmente, em sujeitos presentes num período superior a seis meses. Mais de trinta pessoas tem passado pelo Curso de Tango da UFBA. Ele representa um ponto de referência dentro da comunidade *tanguera* de Salvador. Além das aulas regulares que acontecem duas vezes por semana, organizamos encontros extras, principalmente na presença de professores rio-platenses, de passagem por Salvador. Nos últimos dois anos recebemos nas salas de aulas e/ou alguns eventos especiais, os seguintes professores: Federico Ganón, Evelyn Rivero, Pablo Sosa, Laura Rivas, Victoria de La Sobera e Santiago Jaunsolo, todos eles uruguaios.

Dentro da sala de aula e em parceria com Marcos Affonso, temos experimentado inúmeras possibilidades de ensinar o tango. Pessoalmente, esses anos tem sido de enorme aprendizado, principalmente para desconstruir alguns modos automatizados, dentro da minha prática individual como professora de tango. A presença na sala de aula de outro professor, com formação e ideias diferentes, no que respeita à técnica da dança e a metodologia, foi um desafio que me tirou da posição confortável na qual me encontrava, apresentando novos questionamentos

⁴⁵ A pesquisa tem como foco as danças a dois e as possibilidades de conexão para além das técnicas específicas de cada dança (tango, forró, samba de gafieira, salsa, etc.). Ao longo destes anos tem surgido, a partir das pesquisas, alguns trabalhos coreográficos como *Experimentango* e *O céu e nós*.

para pensar a prática. Durante estes dois anos o trabalho na sala de aula tem sido um movimento atencional em duas dimensões: na turma e em mim mesma enquanto professora, na dinâmica dos processos de transmissão. Cada aula realizada durante esse período foi pensada com meu parceiro. Muitas vezes o conteúdo planejado foi modificado na hora da aula por diversos motivos: baixo número de alunos, ingressos de alunos principiantes, pedidos específicos dos participantes da aula, etc. A metodologia seguida foi sempre flexível e sensível às condições do ambiente, bem como às vicissitudes advindas. Os planejamentos eram realizados a partir das necessidades observadas na própria sala de aula, visando aprimorar as possibilidades de improvisação e criação. A repetição de passos sequenciados e posterior memorização dos mesmos, nunca foi o foco da nossa aula, mesmo que muitas vezes se utilizassem sequencias para aprofundar em algum conceito técnico. Pela minha experiência de ter tido vários professores de tango, pertencentes à diversas linhas de ensino, acredito que a repetição de passos é importante para a incorporação dos movimentos. Entretanto, o trabalho com os fundamentos dentro da sala de aula resulta em maior eficácia na hora de ensinar. Minha estratégia de ensino tem se desenvolvido como uma análise dos fundamentos do tango para, a partir destes, desenvolver sua capacidade de improvisação e criação.

De forma geral, a aula começa com um alongamento de preparação corporal para o trabalho físico, sempre de acordo com as individualidades da turma. Em algumas oportunidades se segue com exercícios individuais de equilíbrio e eixo: caminhadas, improvisações na música e exercícios de criação.⁴⁶ Mesmo sendo uma dança a dois, o eixo individual no tango é de fundamental importância: a partir da consciência deste posso gerar um eixo compartilhado com o meu parceiro. Quando a pessoa não desenvolveu ainda um domínio mínimo do seu próprio eixo, se observa um aumento da dificuldade de conseguir um eixo compartilhado.

Continuando com os procedimentos dentro da sala de aula, exercícios de conexão são realizados quase cotidianamente. No tango, a partir de minha perspectiva, a conexão é o fundamento técnico primordial para a improvisação: sem conexão não há tango. Por isso sempre foi uma prioridade dentro da aula. O que

⁴⁶ No tango, o peso do corpo é colocado na maioria das situações, apenas sobre uma perna. A perna que não está carregando o peso, é chamada de perna livre. Durante a dança a perna livre me permite enfeitar a dança individualmente, ou seja, independente da conexão com o parceiro/a. A atenção desta perna e o controle dos movimentos que ela realiza, são de fundamental importância para a fluidez da dança, na improvisação.

significa conexão no tango? Retomando a comparação com a língua, a conexão seria o meio de comunicação, o instrumento ou a forma utilizada para a realização do processo comunicacional. Não adianta saber a língua e estar frente a frente com uma pessoa que também a conhece, se não encontro uma forma de me comunicar, seja ela qual for. A conexão é o caminho que encontro para comunicar a meu parceiro ou a minha parceira, o que eu quero dizer, neste caso movimentar. No tango o meio é o corpo, porém na prática este conceito é bem mais abstrato e difícil de compreender. Não basta possuir um corpo e saber os códigos: é necessário que meu corpo consiga passar de forma clara para o outro o que eu quero que façamos juntos. Ao longo da minha prática como professora, tem sido um dos maiores desafios enfrentados: pensar formas de explicar e ensinar a conexão. Desde exercícios com balões a largos monólogos teóricos. Quase todos os métodos têm se mostrado mais ou menos eficientes, em circunstâncias diversas. No período da pesquisa novas estratégias têm surgido, algumas criadas pelos próprios alunos que com o tempo de baile começam não só a incorporar estratégias para a conexão, mas também a procurar formas de explicá-las aos possíveis parceiros. A conexão é um conceito fundamental dentro da dança do tango e do qual poderia escrever centenas de páginas. Ela implica não só o fator cinestésico, mas também psíquico e emocional, bem como questões de empatia e afinidade entre parceiros.

Para trabalhar a conexão se recorreu a conteúdos extraídos de vivências pessoais, tanto minhas quanto de Marcos, com outras danças e outras áreas do conhecimento: exercícios de confiança, de percepção espacial, de propriocepção, etc. Quanto mais caminhávamos no sentido de debelar os segredos da conexão, mais dimensões novas abriam-se na nossa frente. Em agosto de 2016, uma amiga e professora uruguaia, chamada Evelyn Riveiro, visitou Salvador. Ela é professora de Tango há vinte anos, fui aluna dela e do seu então parceiro Esteban Cortez, desde 2003 até 2007, ano em que deixei meu país de origem. Na ocasião foi realizado um workshop de dois dias, oferecido na Escola de Dança por ela e seu atual parceiro Pablo Sosa. O foco principal das aulas foi a conexão⁴⁷. A partir deste workshop, bem como de vários encontros pessoais com Pablo e Evelyn, se incorporou a minha prática como professora um novo conceito, que chamarei aqui de “forças diagonais opostas”. A ideia gerada a partir dos ensinamentos do casal vem guiando nosso fazer na sala

⁴⁷ Foi a própria Evelyn que, após observar os casais dançando no começo da aula, decidiu que era a conexão o ponto de maior fraqueza, e que devia ser abordado desde diversas perspectivas.

de aula com respeito à conexão. A partir da corporificação da mesma, não só a execução da técnica é modificada consideravelmente, mas também as possibilidades de improvisação são potenciadas. A presente ideia propõe que se pense o corpo a partir da dissociação entre o tronco e as pernas. Da cintura para baixo se exerce uma força diagonal no sentido do chão, enquanto que da cintura para cima, a força diagonal é no sentido oposto (Figura 13). Na hora do abraço com o parceiro, ambas forças se encontram gerando o ponto de conexão, que pode ser no tronco no caso do abraço fechado, bem como em outros pontos do abraço, quando este é aberto. Este ponto de conexão não é fixo para cada corpo, ele depende da relação com o outro, portanto deve ser procurado na hora do abraço, antes de cada dança com um novo parceiro.

Figura 12-Forças diagonais opostas: dissociação vertical



Fonte: diário de bordo, autoria própria, 2016.

O abraço é, sem dúvida, a corporificação dessa tão importante conexão. Porém, quando falamos de abraço no tango, estamos também entrando em um conceito complexo, já que o abraço não é apenas a soma do tronco e dos braços de um e outro parceiro, mas um estado corporal que se alcança a dois.

Da cabeça aos pés, bailar tango põe em jogo toda anatomia. Porém, não se trata de corpos individuais, mas de ensembles, encaixes e proporções entre dois corpos de signo oposto. Dois que são só um. Animal de duas cabeças, um só corpo com quatro patas. Ser

mitológico metade homem e metade mulher. Monstro que se abraça a si mesmo. Treliza de pernas que se esquivam e se tocam. Mosaico de pele morena com pele clara, pernas vestidas e nuas, braços fortes e braços frágeis. (ABADI, 2005, p. 83, tradução nossa)⁴⁸

Nesta citação de Abadi, mesmo que cheia de metáforas e impregnada de uma perspectiva heteronormativa do tango, várias imagens belamente descritas, expressam a qualidade do abraço tanguero que faz parecer um corpo só, o que na realidade são dois. O trabalho em sala de aula procurou sempre aprimorar o abraço (entendido como conexão), no intuito de encorajar a improvisação dentro da milonga. Quando bailo com alguém que não conheço, com quem nunca dancei e com quem não estou praticando uma sequência de passos pré-estabelecida, só me resta encontrar um modo de comunicação, para que possamos dançar juntos: alguma conexão. Estratégias como a troca permanente dos casais dentro da sala de aula favorece à propriocepção, que por sua vez melhora a conexão. A conexão necessária para dançar com o outro modifica os corpos individuais, ela não está predeterminada a partir de uma fórmula única e aplicável a cada caso. Ela deve ser encontrada em cada abraço mesmo que surjam interferências, é possível ser vivenciada com quase todo parceiro. A metáfora do monstro de quatro patas, é utilizada durante as aulas inúmeras vezes, pois tenho comprovado na prática que determinadas imagens ajudam na incorporação de certos códigos

O movimento atencional para com a conexão parte primeiramente da minha necessidade de aprofundar no que eu acho é um fundamento básico do tango. De alguma forma terminei levando para a sala de aula minhas preferências sobre como se dançar tango na milonga. Nos anos de trabalho como professora, muitos conceitos têm sido revisados na prática e no diálogo com os outros: algumas ideias bem consolidadas, a partir da minha experiência com o tango no *Rio de la Plata*, foram transformadas na vivência com tango aqui em Salvador. Quando cheguei na cidade e me aproximei do movimento *tanguero*, tive dificuldades para encontrar a conexão à qual estava acostumada. O que me fez centrar minha prática de ensino nos pontos que eu achava mais frágeis da dança, trazendo metodologias de ensino acumuladas ao longo do tempo como aluna. Porém, na prática de ensinar tango aqui em Salvador,

⁴⁸ *De la cabeza a los pies, bailar tango pone en juego toda la anatomía. Pero no se trata de cuerpos individuales sino de ensambles, encastres y proporciones entre dos cuerpos de signo opuesto. Dos que son uno solo. Animal de dos cabezas, un solo cuerpo y cuatro patas. Ser mitológico mitad hombre y mitad mujer. Monstruo que se abraza a sí mismo. Entrevero de piernas que se esquivan y se rozan. Mosaico de piel morena con piel clara, piernas vestidas y desnudas, brazos fuertes y brazos frágiles.*

onde o mesmo não é uma dança popular, tenho me aproximado de outros jeitos de gerar possibilidades de aprendizado. Às vezes as pessoas aprendem de formas diferentes das que estamos acostumados. Especificamente, estes dois últimos anos de trabalho junto a Marcos Affonso, tem sido de permanente negociação entre procedimentos metodológicos diferentes, o que faz da sala de aula um verdadeiro laboratório pedagógico.

Um elemento constante nas aulas, tem sido a utilização da disposição espacial da pista da milonga. Desta forma os alunos incorporam este sentido, adaptando a dança a ele e desenvolvendo estratégias de deslocamento circular. A experiência tem mostrado que não é fácil seguir um sentido circular e anti-horário, quando se pratica exclusivamente um sentido linear e sem direção fixa. Comecei a perceber tal dificuldade dentro da sala de aula e observei que na milonga era ainda mais difícil, já que se agregava como obstáculo a presença de outros casais. A milonga é sem dúvida o lugar privilegiado para aprender esse sentido. Não lembro dentro das aulas como aluna, em Montevideo e Buenos Aires, ter escutado um professor pedir para seguirmos o sentido anti-horários na hora de dançar. Todos o seguíamos sem dificuldade. Aqui em Salvador a vivência na milonga é bem menor e alguns alunos começam a tomar aulas sem nunca ter participado de uma. Observa-se, de forma geral, que a incorporação dos códigos é mais rápida quando maior é o número de pessoas que os praticam. Nas milongas soteropolitanas a adesão não é ainda total: existe espaço para quebrar o código sem ficar em evidência. Observo então que a incorporação do código é importante para mim, devido ao costume com esta e outras normas de convivência nas pistas rio-platenses. Porém, não resulta numa necessidade para os alunos, que ficam ainda mais preocupados com execução dos passos ou com a comunicação com o parceiro.

Como professora, tenho pensado muito ao respeito da exigência do sentido da pista e venho experimentado algumas estratégias para que seja incorporado de forma menos explícita: pensar sequências que respeitem o sentido circular, pedir que as experimentações a dois sejam sempre realizadas de forma que o condutor caminhe sempre para frente, diminuir o tamanho da sala de aula⁴⁹ para que os alunos aprendam a conviver com outros casais no mesmo espaço, bem como realizar

⁴⁹Para este objetivo se utilizam cadeiras que delimitam o espaço para dançar, já que as salas da Escola de Dança são grandes com respeito ao número de alunos que frequentam as aulas. Desta forma se diminui o espaço de baile simulando a realidade das milongas.

caminhadas individuais no sentido anti-horário ao invés de linear. De qualquer forma, não se observa, dentro das milongas de Salvador, uma necessidade de seguir o sentido anti-horário de forma rígida. Seja porque as pistas não ficam lotadas, de forma que se faça essencial uma organização mais restrita, bem como pelo fato de que a maioria dos frequentadores vem de outras danças de salão, onde esta organização é inexistente: percebe-se que a maioria está acostumada a dançar sem sentido preestabelecido e, mesmo assim, não entra em conflito espacial com os outros casais.

Outro ponto importante no processo de transmissão do tango é a musicalidade. O termo é polissêmico, com ele posso fazer referência à forma como o dançarino interpreta o tango, bem como à capacidade de dançar dentro do ritmo. Aqui se propõe entender musicalidade nos dois sentidos antes descritos: por um lado a capacidade de pisar dentro do ritmo, mas também a capacidade de interpretar a música para além dele, escutando as variações melódicas que compõem os tangos e levando-as ao corpo, das mais variadas formas. Na maioria das danças de salão se pisa constantemente na mesma marcação rítmica, gerando uma sequência de movimentos chamada de base, o que difere do tango, onde não há um número de pisadas predeterminadas para cada célula rítmica. Os compassos do tango são compostos por quatro tempos dos quais o primeiro e o terceiro são considerados tempos fortes. Geralmente a caminhada é executada nos tempos fortes, mas não obrigatoriamente: em que tempo, intensidade, em que velocidade e para qual direção. São todas decisões a tomar a cada instante, a partir do ponto zero, representado na seguinte figura:

Figura 13-Ponto zero

Fonte: diário de bordo, autoria própria, 2017.

Na sala foram propostos exercícios de criação de frases, ou seja, sequencias de passos, a partir da escuta musical. Após a identificação das variações rítmicas e melódicas de alguns tangos escolhidos previamente, e de escutar as frases que os compõem, se pediu que os alunos deixassem claro na dança, a passagem entre uma e outra frase de oito tempos. Em outras oportunidades pedimos que as transições entre as frases não aparecessem nos corpos. Dentro da seleção musical geralmente tenho escolhido tangos clássicos já que estes são eficientes nas aulas, pois possuem uma marcação clara e forte do ritmo. Entretanto temos experimentado dançar outros tangos e estilos musicais, muitas vezes a pedido da turma.

À margem das questões mais técnicas, muito do que se fala nas aulas sobre musicalidade tem a ver com o jeito dos professores de interpretar os tangos. Somente se pisa na marcação rítmica e algumas variações tradicionais de contratempos e tempos duplos, se desenha nos fraseios frenéticos das melodias ou se mistura as duas formas, respeitando cada pausa: cada professor falará desde sua perspectiva, sobre a interpretação do tango. Esta interpretação pode ser transmitida de muitas formas e dependerá da perspectiva do professor. Falarei mais uma vez, apenas da minha prática e do que ao longo dos anos tenho vivenciado como aluna e professora. Minha interpretação resulta de muitos anos de aula com diversos professores, da minha vivência nas milongas do mundo, bem como das reformulações constantes a partir das experiências aqui em Salvador. Os jeitos de interpretar o tango variam

segundo o domínio da técnica, mas também das circunstâncias pontuais, como a conexão com o parceiro ou a orquestra que esteja tocando, bem como as escolhas estéticas realizadas ao longo do processo de aprendizado. As escolhas têm a ver com as referências que vamos tomando para nós mesmos e, particularmente, a milonga foi o espaço de maior importância nesse sentido, pela possibilidade que ela oferece de observar os mestres, professores e colegas. Tenho escolhido na sala de aula levar a atenção para a livre interpretação dos tangos, propondo exercícios de escuta e movimentação individual, antes da dança a dois, na qual se agrega o diálogo com o outro.

Interpretação e conexão estão intimamente ligados, pois o tango é um diálogo entre duas pessoas, e como tal trata-se de uma performance a dois: não posso ter um jeito próprio de dançar tango, sem um jeito próprio de conexão. Nas visões tradicionalistas do tango, se tem a crença de que é o homem/condutor quem imprime na performance do casal o selo próprio. Mas hoje, a partir das transformações que ao longo da dissertação vem sendo explicitadas, dos métodos de ensino, bem como das escolhas estéticas e até éticas do tango, sabemos que se trata de uma cocriação, onde o papel do conduzido, é reconhecido como ativo. Desde a perspectiva seguida na sala de aula, na Escola de Dança da UFBA, se propõe uma valorização do papel do conduzido como gerador de saberes para pensar não só a prática pedagógica, mas as escolhas estéticas e éticas, na sala de aula e nas pistas de baile. Homens e mulheres, independente de gênero, são encorajados a experimentar ambos papéis, considerados nesta perspectiva, as duas metades de uma totalidade. Porém, na prática, alguns alunos apresentam resistências para aceitar a troca de papéis tradicionais, mesmo que nunca antes tenham dançado tango. Outros, como por exemplo Shayanne, aprenderam quase paralelamente os dois papéis, no caso dela desde 2012, e conseguem hoje desenvolver jeitos próprios de improvisar, dos dois lados da conversa. Quando questionada sobre o fato dela ter aprendido os dois papéis, Shayanne respondeu: “Eu acho ótimo! Aprender a conduzir desenvolveu minha escuta, acho que o fato de eu saber como a pessoa vai sentir minha condução, me faz ter mais cuidado ao conduzir”. (Shayanne Rocha. Aluna do curso desde 2012. Transcrição do Diário de bordo).

Dentro da sala de aula então a interpretação é um elemento importante, trabalhado conjuntamente com a conexão e a improvisação. Mas acredito que o desenvolvimento desse selo pessoal, está intimamente ligado à participação na

milonga, por tanto será desenvolvido na seguinte seção deste capítulo. Só como conclusão deste ponto, trago uma citação de Abadi, na qual se manifesta claramente a sobrevalorização do selo pessoal dentro do mundo milonguero, mesmo que a autora esteja falando de um determinado circuito mais tradicional, dentro da cidade de Buenos Aires, que como já se explicitara, é bem diferente do de Salvador:

Por isto o essencial é ter um selo pessoal. A única coisa imperdoável na milonga, além claro está, de não saber dançar, é ser neutro. Sem algo que te identifique, você é invisível, as meninas não saem [à pista] com você, os homens não te tiram [para dançar]. Não conseguiria mesa e nem as garçonetes te atenderiam. (ABADI, 2005, p. 18, tradução nossa)⁵⁰

Todas as propostas dentro da sala de aula, procuraram sempre respeitar e valorizar os dois papéis envolvidos na performance do tango: o condutor e o conduzido. Como já se explicitei, durante muito tempo o papel feminino era desvalorizado e reduzido a um simples “se deixar levar”, subestimando muitas dimensões envolvidas no processo de ser conduzido, bem como fomentando a ignorância dos fundamentos, alegando ser contraproducentes para a otimização do papel de conduzida. Desde a perspectiva que norteia minha prática, afirma-se que o conhecimento de ambos os papéis envolvidos, favorece os processos de transmissão e aprendizagens, bem como a capacidade de improvisação. Neste sentido, venho trabalhando com dois grupos de exercícios: os de troca de roles, bem como os de condução a partir do papel de conduzido. Em quanto o primeiro grupo de propostas visa estimular aos alunos a praticarem ambos papéis, o segundo traz a ideia de que mesmo sendo conduzido, é possível propor movimentações sem necessidade de mudar o abraço.⁵¹

Pois bem, quais são esses fundamentos básicos, cujo conhecimento me permite improvisar a dois? Alguns desses fundamentos já foram mencionados e até explicados durante a dissertação. Mas, nestes parágrafos que seguem vou realizar um intento de sistematização, surgido da experiência em sala de aula, porém pensada

⁵⁰ *Por eso lo esencial es tener un sello personal. Lo único imperdonable en la milonga, aparte por supuesto de no saber bailar, es ser neutro. Sin algo que te identifique sos invisible, las chicas no te salen, los hombres no te sacan. No conseguís mesa y ni las mozas te atienden.*

⁵¹ O abraço do tango é fechado do lado direito do condutor e aberto do lado direito do conduzido, por isso a troca de papéis se costuma trocar também o abraço. Neste segundo grupo de propostas, no qual o foco é repensar o papel de conduzido, a diferencia é que posso fazer a condução desde minha movimentação habitual de conduzida. Tenho observado que os resultados são bem diferentes e abrem novas possibilidades cinestésicas.

em estreita relação com a performance coletiva da milonga. Se dividem os fundamentos em dois grandes grupos: os que dizem respeito à organização individual do corpo e os que se referem à organização individual do corpo, mas com respeito ao outro e ao ambiente. Dentro do primeiro grupo existem três fundamentos que inter-relacionados geram infinitas variedades de movimentos. Eles são a dissociação vertical, a dissociação horizontal e a troca de peso. Todo movimento do tango pode ser explicado nesta inter-relação. Porém, são necessários mais dois fundamentos para que aconteça a dança a dois. O segundo grupo está formado pela conexão, pela musicalidade.⁵² Na continuação, explicarei brevemente cada um destes fundamentos, começando pelos do primeiro grupo: os que dizem respeito ao corpo individual.

Figura 14- Dissociação horizontal



Fonte: diário de bordo, autoria própria, 2017.

O ponto de corte de ambas as dissociações apontadas e ilustradas nas figuras 12 e 14, é a bacia. Na dissociação vertical as duas partes resultantes do corte empurram em forças opostas verticalmente. Da bacia para baixo, uma força diagonal, que permite a conexão com a terra, a estabilidade e o equilíbrio. Da bacia para cima, uma outra força diagonal, que me permite, no encontro com a diagonal encima do parceiro, chegar ao ponto de conexão. Na dissociação horizontal as forças opostas

⁵² A musicalidade poderia ter sido inserida também no primeiro grupo, dado que tem a ver como já explicitara, cm um jeito próprio de interpretar a música. Porém, se prefere colocar neste segundo grupo já que no tango a musicalidade deve ser trabalhada conjuntamente com a conexão.

puxam horizontalmente: ambas as duas tem sua origem na necessidade de manter o ponto de conexão a qualquer custo. Quanto ao ponto de conexão no tango tradicional, este se mostra estável, sacrificando muitas vezes as possibilidades cinestésicas à estruturação do abraço. Porém, a partir do desenvolvimento do chamado tango novo, o abraço passou a ser funcional à movimentação, permitindo aos dançarinos o deslocamento do ponto de conexão, do peito para os braços e até as mãos. A troca de peso, que pode ser feita sem sair do lugar, é o fundamento que me permite também o deslocamento: frente, lado ou traz. As diversas variações entre esses três fundamentos dão lugar aos movimentos simples, que sequenciados, viram figuras. Existem algumas figuras tradicionais, como é o exemplo do *ocho básico* (oito básicos), o qual é ensinado em muitas escolas como o passo básico do tango. Para a perspectiva que guia minha prática, não existe no tango passo básico, mas fundamentos que combinados permitem à diversidade na dança.

Para trabalhar este primeiro grupo de fundamentos na sala de aula, foram experimentadas várias metodologias, sempre em diálogo com a turma e com o professor Marcos. O equilíbrio, por exemplo, é um ponto fundamental do tango, e de difícil execução no começo, já que a maioria das pessoas não se acostuma a exercitar o equilíbrio em uma perna só. A troca de peso é o que me permite sair do lugar, me deslocar. Se agregamos a isto a dissociação horizontal, damos origem a outro movimento primário: o *pivot*. Este não é nada mais que o movimento rotatório do pé (da metade do pé para frente), no próprio eixo, ou seja, sem deslocamento, e podemos utilizar a imagem da espiral para representá-lo. A dissociação vertical perpassa todos os movimentos, são as forças que me permitem *pivotear* e me deslocar sem perder o equilíbrio, nem a conexão, que como veremos a continuação, também depende desta dissociação. Por tudo isto o trabalho em aula contou com algumas dinâmicas de propriocepção, correção postural, alongamento dentre outras técnicas de trabalho corporal. Caminhadas individuais, exercícios de dissociação (especificamente de dissociação horizontal), de equilíbrio e de percepção espacial, também foram realizados frequentemente.

O segundo grupo de fundamentos não pode ser abordado de forma isolada dos fundamentos do primeiro grupo, nem vice-versa. Os do primeiro grupo facilitam a execução dos segundos e é precisamente por isto que na sala de aula, são trabalhados em conjunto. A conexão faz referência a como se organiza o corpo individual para poder dançar a dois. Podemos defini-la como um estado corporal de

atenção permanente aos pontos de contato entre meu corpo e o outro. Quanto maior a atenção, melhor a conexão e maior o número de possibilidades de improvisação. A conexão é desenvolvida ao longo do tempo, pelo conhecimento da técnica, mas também por fatores subjetivos e que por tanto, variam de uma pessoa para a outra. A sala de aula tem mostrado que este ponto fundamental deve ser encarado de várias formas, através de dinâmicas grupais, bem como de exercícios individuais. Dinâmicas que trabalham a confiança e a entrega corporal são também de grande ajuda, já que para algumas pessoas é necessário superar travas emocionais, antes de se pensar na incorporação da técnica: alguns alunos ficam ansiosos, por exemplo, dificultando a escuta do outro; outros pelo contrário, relaxam de mais perdendo a atenção no fluxo da dança. Todas estas características individuais influenciam também a musicalidade e a interpretação do tango.

O primeiro, como já foi explicado anteriormente é utilizado aqui de forma polissêmica. É a capacidade de dançar dentro do ritmo: pisar nos tempos fortes e eventualmente nos fracos, usar os contratempos musicais para trocas de peso rápidas e intensas, por exemplo, ou refrear com passos longos e suaves, pisando em tempo duplo. O segundo sentido tem a ver com a capacidade de escuta da música e de levar ao corpo, a riqueza melódica do tango. Este segundo sentido da palavra musicalidade pode ser considerado de interpretação, que representa um selo próprio de sentir e dançar o tango, desenvolvida com o tempo e em estreita relação com a participação nas milongas. São modos que se aprendem na interação com os outros e através do desenvolvimento da dança individual. Por isso musicalidade e interpretação não podem ser, para esta pesquisa, separados e na sala de aula são trabalhados respeitando as preferências individuais, bem como estimulado a improvisação e a criação.

Finalmente trago algumas considerações finais sobre a experiência na sala de aula, antes de me adentrar no estudo da milonga especificamente. Até aqui busquei mostrar como os fundamentos que regem a dança do tango entendida como improvisação, são trabalhados em aula, no intuito de aprimorar o diálogo entre parceiros, bem como a performance dentro da milonga. Para isto foram utilizados diversos procedimentos metodológicos, criados ou trazidos a partir da minha experiência como aluna de tango, mas também importados de outras vivências corporais, como o contato improvisação, a capoeira angola e demais vivências pessoais. A sala de aula sempre foi considerada um espaço de criação, no qual o

conhecimento dos fundamentos básicos, é utilizado para a recriação de figuras e passos, porém, eles são abordados desde uma perspectiva da conexão com o parceiro. Observou-se durante o trabalho de campo, que a repetição/recriação dos fundamentos, bem como a prática da improvisação a partir dos mesmos, são importantes para o desenvolvimento do aluno, entendido não como um reprodutor, mas como um recriador de tango. As conexões entre a sala de aula e a milonga trazem para os processos de transmissão um viés particular, entender a dança do tango como um fazer coletivo, que transborda os limites da sala de aula.

3.2.3 A milonga como espaço de transmissão: a experiência com a milonga beneficente

Acerca da performance popular latino-americana, Diana Taylor (2013) traz o conceito de roteiro como alternativa a ideia de narrativa, com qual os pesquisadores não conseguem abranger o que a autora chama de cultura incorporada. Os roteiros das performances populares para Taylor são passados adiante através de valores, comportamentos, gestos, mas não como uma estrutura fixa a ser reproduzida e sim como uma flexível, a ser recriada. São sempre diferentes, porém mantêm alguns elementos básicos que permitem identificá-los. Dado que o último fim da performance da milonga seja dançar tango, como em um ritual, todos os elementos que a compõem estão pensados com essa finalidade. O momento festivo da milonga, de alguma forma dá sentido às aulas e põe à prova os aprendizados. Seguem um roteiro semelhante, mesmo que cada uma imprime suas especificidades. Neste capítulo se apresenta o roteiro da Milonga Beneficente, no intuito de evidenciar os aspectos relacionais dentro da performance: território de inter-relações entre culturas, gerações e estilos individuais de dançar e viver o tango, sensivelmente descrito na seguinte citação:

Corrente que os-arrastará com força imponente, num redemoinho de giros, fluindo por todas as pistas de Buenos Aires. A Milonga não é outra coisa que um grande clube com várias filiais, onde se reencontram os rostos de sempre com os de hoje, a tranquilidade do conhecido com as expectativas do inédito.

E o mais intransferível: cada um começa a entender que uma vez abertos os caminhos da Milonga, já nada será igual, os espaços ganhados no corpo e na alma já não se fecharão, mesmo que um

decidisse (em um incompreensível ataque de loucura) não bailar nunca mais. (ABADI, 2005, p. 5, tradução nossa).⁵³

O intuito das milongas que há alguns anos realizo na cidade (desde o início em parceria com outros *tangueros*), foi sempre oferecer espaços de tango para os alunos, para a comunidade *tanguera* e principalmente, para mim mesma. A ideia da Milonga Beneficente começou em 2016, junto a Marcos Affonso, quem já realizava o Forró Beneficente na praça de alimentação do Shopping Rio Vermelho. O Shopping não alugava o espaço para particulares, porém, a administração aceitou realizar eventos, desde que o ingresso fosse um quilo de alimento para beneficiar alguma instituição. Assim, como acontecia com o forró, começamos a realizar uma milonga mensal, sempre aos sábados. Inicialmente decidimos que ofereceríamos uma aula de tango antes do baile, seguindo um costume bem frequente nas milongas rio-platenses. Primeiramente essa aula era oferecida por Marcos e eu, porém, pouco tempo após começarmos, sentimos a necessidade de abrir o espaço para outros professores.

Durante estes dois anos, inúmeros professores de Salvador e de fora, têm oferecido as aulas, principalmente de tango, mas também aconteceram algumas de milonga, e uma de *chacarera* (ritmo popular das pampas, dançada frequentemente em algumas milongas argentinas). Alisson George, Jocélia Freire, Jaime Neves, Verónica Navarro (Argentina), Miguell Angel Luque e Sandra Trincado (Argentina), Federico Ganón (Uruguay), são profissionais que já passaram pela Milonga Beneficente. Tentamos no começo das edições, fazer a aula assim que começasse a milonga, porém, ao longo do processo percebemos que as pessoas não chegavam pontualmente. Consequentemente se mudou o formato: se inicia abrindo a pista de baile antes da aula, no intuito de deixar um tempo de espera para que as pessoas cheguem. Foi a forma que encontramos para lidar com a irregularidade no horário de chegada e o desejo de que a aula realmente funcionasse como um espaço de difusão dos profissionais que já trabalham com tango, bem como de intercâmbio entre os diversos grupos. As aulas têm uma duração de quarenta minutos, aproximadamente, nos quais, além de passar as bases para os possíveis novatos, os professores têm

⁵³*Corriente que los arrastrará con su fuerza imponente en un remolino de giros, fluyendo por todas las pistas de Buenos Aires. La Milonga no es otra cosa que un gran club con varias sedes, donde se reencuentran las caras de siempre con las de hoy, la tranquilidad de lo conocido con la expectativa de lo inédito.*

Y lo más intransferible: cada uno comienza a entender que una vez que se le abrieron los caminos de la Milonga ya nada será igual, los espacios ganados en el cuerpo y el alma ya no cerrarán, aún si uno decidiera (en un incomprensible ataque de locura) no volver a bailar jamás.

liberdade absoluta de trabalhar o que eles escolherem. A prática possibilita aos alunos experimentarem outros jeitos de ensinar tango, bem como de interagirem com outras pessoas e seus diversos jeitos de dançar.

Desde que começou a Milonga Beneficente, decidimos colocar cortinas de outros ritmos, seguindo um costume característico das milongas locais, principalmente forró, mas também alguns sambas, boleros e salsas. Pela experiência anterior com outras milongas, realizadas em diversos bairros de Salvador, sabia que a melhor opção era colocar as cortinas, antes de que a comunidade começara a pedi-las. As *tandas* de tangos geralmente estão diferenciadas por orquestras. As de milongas e tango-valsas, que também compõem a seleção musical, podem pertencer a diversas orquestras, dentro da mesma *tanda*. Esta ideia de dividir as *tandas* por orquestras é bastante difundida em Buenos Aires e Montevideú, e geralmente tem a ver com o fato de que as orquestras possuem padrões interpretativos que determinam de certa forma a dança. Para o bailarino de tango, é mais fácil dançar os três ou quatro tangos que compõem a *tanda*, quando estes têm maior similitude interpretativa. Algumas orquestras exaltam a marcação rítmica, enquanto que outras as variações melódicas: as duas mobilizam de formas diferentes. Na milonga a seleção musical é de suma importância. Além das orquestras clássicas, algumas mais atuais, bem como tangos eletrônicos completam a seleção. Dentro da milonga a música só é interrompida se for necessário passar algumas informações para o público ou alguma eventual apresentação. Porém, o resto do tempo a música não pode parar. Se por acaso o DJ (quem coloca a música) decide trocá-la, deve ter cuidado de observar que não há ninguém dançando na pista, pois cortar uma dança pelo meio não é bem visto nos bailes em geral. Especificamente na Beneficente, por se gerar um clima intimista, onde a grande maioria se conhece há alguns anos, muitas vezes se abriu o espaço para que os participantes escolheram alguns tangos de sua preferência.

O espaço físico é a praça de alimentação do Shopping Rio Vermelho (trata-se de uma varanda ampla, rodeada por alguns restaurantes e lanchonetes), localizado no bairro homônimo. O bairro é ponto da movimentação noturna da cidade, onde acontecem festas e encontros. Mesmo que a vida noturna da cidade aconteça também em outros bairros, o Rio Vermelho é um dos lugares oficiais para a realização das festas governamentais. Reestruturado para ser foto do cartão postal da cidade, o bairro possui uma ampla oferta de bares e restaurantes, bem como de espaços culturais e boates. O Shopping fica perto do Largo da Mariquita e de Sant'ana (ou

Largo da Dinha, em referência à baiana do acarajé). Dois pontos de referência dentro da cidade, devido a suas histórias e à importância que eles têm na vida social da população. Porém, o Shopping Rio Vermelho fica afastado da área de maior tumulto e a praça de alimentação está separada da rua pelo estacionamento. Para quem transita por ali é possível ver a praça e o que acontece nela. No começo pensamos que isso seria uma vantagem, no sentido de dar visibilidade ao tango, dentro do circuito da noite soteropolitana. Porém, o fato de estar numa área não tão concorrida, bem como estar dentro de um espaço mais fechado, deu à Milonga o caráter íntimo que se percebe em geral. Ao longo destes dois anos, muitas pessoas, alguns deles milongueros de anos chegam para expressar sua satisfação com o ambiente, incentivando para a manutenção e continuidade do espaço. Por outro lado, pela localização do Shopping, se perde a possibilidade de trazer para a milonga um público alheio ao tango, já que na prática, quem chega geralmente, já faz parte do circuito milonguero, ou soube através de alguém que faz.

Desde o início, como já foi explicado, a Milonga é beneficente. Os ingressos para o baile variam entre um quilo de alimento a um produto de limpeza. Todos os itens coletados são entregues a alguma associação da cidade, que trabalhe em situação de carência: casas de idosos, orfanatos, associações de apoio a crianças com câncer, instituições que cuidam dos que mais precisam. Até hoje, várias entidades vêm se beneficiando: NACCI (Núcleo de Apoio ao Combate do Câncer Infantil), Lar Irmão José (casa de repouso localizada no bairro de Brotas), Escologia (Escola do Desaprender, localizada na Comunidade do Alto de São João, à qual se realizaram algumas doações específicas como produtos de limpeza e alguns alimentos para famílias danificadas pelas chuvas), Pituaçu em Rede Afetiva (doação de feijão e arroz para a Feijoada de primavera, realizada em setembro de 2017), e outras que estão na lista para serem beneficiadas nas futuras edições da Milonga Beneficente.

A praça de alimentação do shopping é uma varanda coberta, no centro das galerias de lojas e restaurantes que compõem o estabelecimento. Durante a semana ela fica cheia de mesas e cadeiras para as refeições dos fregueses dos restaurantes que circundam a praça. No dia da milonga o ritual começa na chegada ao local, com a retirada e acomodação das mesas na disposição da pista: algumas poucas ao redor do círculo central que será o espaço de baile. Tem acontecido algumas vezes, que as pessoas começam a chegar antes da arrumação, e por decisão própria, se oferecem

para ajudar. Para completar o ambiente, algumas luzes são apagadas e a música começa a tocar. Aos poucos as pessoas vão chegando, calçando os sapatos de dança uma vez acomodados nas mesas, e saindo à pista a dançar. Nas mesas as pessoas se juntam com as outras por diversos motivos: às vezes as turmas de professores e alunos chegam juntas e sentam na mesma mesa, ou alguém sozinho se junta a outros para preencher as quatro cadeiras que as compõem, ou por tantas outras afinidades que transitam o território da milonga. Tem pessoas que não ficam em nenhuma mesa, mas transitam entre elas durante o evento, quando não estão na pista, bailando.

Figura 15-Milonga Beneficente, Salvador (2018)



Fonte: registro pessoal.

Na Milonga Beneficente não se adere ao sistema de reserva de mesa. Cada pessoa que chega vai encontrando um lugar para deixar as coisas ou sentar, dentro das possibilidades do espaço. Também não oferecemos serviço de dançarinos, porém não se proíbe ninguém de fazer isso de forma particular dentro da milonga. Como organizadora, tento deixar as pessoas em total liberdade com respeito à maioria das normas. Me refiro às normas da milonga, que claro, se compõem em relação com as normas do espaço: do Shopping e das pessoas a cargo de fechar o local na hora estipulada. Como em qualquer outra milonga, se dança no sentido anti-horário, porém, ninguém é obrigado a segui-lo. Geralmente quando alguém segue outro sentido que atrapalhe o fluxo na pista, a comunidade se mostra paciente para mostrar o sentido certo. A milonga, principalmente numa cidade onde poucas pessoas dançam tango,

se constitui como um espaço de trocas de saberes e informações. Na Milonga Beneficente é possível vivenciar momentos de aprendizado da técnica da dança, de incorporação das normas de convívio na milonga, de transmissão das histórias do tango contadas oralmente de uns para outros ou de reflexões sobre os gostos estéticos com respeito às orquestras e aos estilos de baile. Se observa uma boa interação entre os frequentadores, mesmo que esta mude de uma para outra. De modo geral, tem se gerado um ambiente bem amistoso, íntimo e descontraído.

A adesão dos alunos do Curso de Tango da Escola de Dança da UFBA, tem sido bem irregular. Em algumas milongas todos se fizeram presentes, porém, em outras apenas dois ou três. O público se completa com alunos de outros professores, milongueros da cidade ou curiosos que vão passando pela rua e chegam para ver, bem como por milongueros do mundo todo, que de passeio por Salvador, chegam para *bailarse unos tangos*. Desde o começo tem sido uma constante o diálogo com os outros grupos de tango, principalmente na hora de definir a data da Milonga Beneficente. Sempre se considera as datas das milongas organizadas por estes outros grupos. Todos temos trabalhado no sentido de ter uma milonga por final de semana, aumentando assim sua frequência, bem como fomentando a continuidade das mesmas. De forma que assim como a Milonga Beneficente recebe pessoas pertencentes a outras turmas de professores, também como professora tenho trabalhado para que os alunos da minha turma frequentem outras milongas. Por tanto coincide com a descrição de Abadi, que se refere à milonga como um grande clube, como uma abstração, da qual às diversas milongas da cidade são filiais concretas. A grande maioria dos rostos que as frequentam são reconhecidos por todos, e quando algum rosto não, se tem a certeza que é novo na milonga.

Uma vez que o espaço físico está preparado (mesas, luz e som), aos poucos os casais começam a sair à pista. Este momento, de importância fundamenta dentro do ritual da milonga, tem sido modificado ao longo dos anos, e ganha novas recriações no mundo pelas influencias do lugar. Nas milongas tradicionais, a norma ditava (e em alguns casos ainda é) que o homem tinha a exclusividade de chamar as mulheres para a pista, e nunca o contrário. Este chamado era realizado desde a própria mesa, na qual o sujeito estava sentado, através de um movimento rápido da cabeça, mais conhecido como *cabeceo*. À mulher só cabia escolher dentre os homens que se dignaram a chamá-la para dançar. Claro que elas sempre encontraram, ao longo dos anos de submissão patriarcal, os territórios de resistência. As velhas *milongueras*

guardam um punhado de histórias nesse sentido. As que sabiam dançar eram cobiçadas e praticamente não ficavam sentadas. As principiantes ou aquelas com maior dificuldade para serem conduzidas, ou *planchavam* (esperar sentada, a noite toda, para que alguém convide a dançar, sem resultados) ou se geravam territórios de resistência, dançando de outros jeitos e convidando para a dança, o que muitas vezes era questionado pelos velhos *milongueros*. Atualmente tal costume só existe em algumas poucas milongas tradicionais e é respeitado apenas, pelas pessoas que aderem a esse sistema. Nas milongas *relajadas*, mas também em inúmeras tradicionais, que mesmo tendo este título vem mudando muitos elementos tradicionais, a forma de convidar a pessoa para dançar, são bem mais variados.

Figura 16- Cartaz publicitário da Milonga Beneficente (agosto de 2017)



Fonte: registro pessoal.

Voltando para a Milonga Beneficente, nunca foram estipuladas formas a seguir para o convite à dança. Observa-se uma variada gama de jeitos. Alguns carregam características das danças de salão, nas quais em geral, se respeita ir até a mesa da pessoa a ser convidada e, depois da dança, acompanhá-la novamente à mesa. Porém dentro do salão é possível ver outros jeitos também. Observei também que homens e mulheres sentem-se completamente à vontade para convidar. Por outro lado, pode se observar que as pessoas que estão chegando ficam ainda com maior receio de convidar, limitando-se muitas vezes à espera do convite. Nós professores temos o

cuidado de convidar para a dança aquelas pessoas que estão chegando, seja por um interesse econômico, que também faz parte da prática do tango, seja pelo prazer de ver os rostos das pessoas que se dão conta, quase sem perceber como, que estão dançando tango. Algumas pessoas escolhem dançar apenas com alguns poucos parceiros e nem sempre que são convidados aceitam.

Muitas pessoas têm aprendido os primeiros passos na Milonga Beneficente. Com apenas a sinalização da troca de peso, das dissociações e algum outro detalhe de postura. Uma pessoa com experiência na condução consegue que alguém que nunca dançou tango antes, consiga fazê-lo. Geralmente os casais mais experientes chegam a pista já colocados na posição anti-horário. Primeiro se permite que alguns acordes do tango (milonga, ou valsa) toquem, para depois de ter escutado e identificado, se não o tango pelo menos a orquestra, se aproximem lentamente até encontrar o ponto de conexão e depois se abracem. Aqui em Salvador, o tango é começado a dançar, pela grande maioria, poucos segundos após começar. Em Buenos Aires e Montevideú, se observa um maior tempo de espera antes de abraçar e começar a dança.

O abraço na Milonga Beneficente é tão variado quanto as pessoas que estão dançando na pista. Alguns abraços são mais abertos, outros mais fechados, porém é possível observar certas tendências e costumes se estabelecendo. Como já falei anteriormente, os abraços nas milongas destas latitudes são geralmente mais abertos que os que se observam nas milongas rio-platenses. Não é uma norma a seguir, mas apenas um jeito de dançar diferente, com resultados estéticos diferentes. O ano passado tive a oportunidade de visitar o Congresso Brasileiro de Tango, na Cidade de Rio de Janeiro, do qual participam *tangueros* do Brasil todo. A grande maioria das pessoas era brasileira, porém tinha pessoas de outros países e alguns argentinos, principalmente os professores convidados pelo congresso. Dentro da pista de baile podiam-se observar os abraços mais fechados, quase na maioria dos casais: muitos dos bailarinos eram profissionais do tango, ou então pessoas com uma ampla experiência em milongas, vindas de cidades em que os circuitos milongueros são fortes. Aponta-se a partir das observações e diálogos com outros professores, que o abraço fechado se torna muito mais difícil para os principiantes. Assim muitos escolhem um abraço mais aberto, que lhes permite desenvolver a dança de forma mais confortável. Também é importante ressaltar que a maioria das danças de salão propõem um abraço mais aberto e talvez tenha sido um costume herdado delas. De

qualquer forma se observa uma tendência a fechar o abraço, à medida que se tem maior domínio da dança.

Se pensamos que o circuito milonguero de Salvador ainda é recente (comparado com cidades que tem 30 anos de tango, ou bem mais), então podemos pensar esta particularidade, de dançar com um abraço mais aberto, como algo circunstancial. Porém, acredito que não se trata apenas de tempo, mas de referências: enquanto em outros lugares o tango se desenvolve, principalmente, em íntima relação com a milonga, trazendo como referência um abraço fechado, aqui em Salvador as referências do tango são diferentes. Em primeiro lugar, aquele dançado nos bailes de salão, que tem uma proposta de abraço mais aberto. Simultaneamente, as referências do tango show, que qualquer pessoa pode ter acesso pelas mídias, e que são as primeiras a serem visualizadas, quando procuramos na internet. Finalmente, ainda não existem muitas referências locais dentro da milonga, de um abraço fechado.

Abraçados, os casais se deslizam pela pista no sentido anti-horário, como já foi afirmado anteriormente. Na Milonga Beneficente a pista de baile é bem ampla, o que facilita o traslado dos casais, sem necessidade de quebrar este sentido, porém a mesma amplitude pode favorecer a dança no centro do círculo, espaço de fuga onde o traslado e a convivência com os outros casais, fica menos exigente. Não existem normas a serem cumpridas estritamente, porém a milonga ensina aos principiantes, que é esse o sentido a seguir. Logo, tenho observado que uma simples virada de direção, que na sala de aula pode representar um problema difícil de ser resolvido, na milonga é quase imperceptível a dificuldade, e os casais conseguem seguir o sentido da pista sem maiores conflitos. Porém, ainda acontece de alguns casais quebrarem o sentido, interrompendo às vezes, o fluxo da pista. Assim como se falou no parágrafo anterior sobre as referências do abraço, o mesmo podemos dizer sobre o sentido da pista. Na medida em que as únicas referências, sejam no sentido anti-horário, maior será o número de pessoas que as seguem.

Falando sobre a importância de que os alunos frequentem a milonga com o Professor baiano Ailson Gonsalves, ele aponta alguns elementos interessantes:

As milongas nos tornam mais práticos e hábeis para caminhar, que é um elemento crucial para o desenvolvimento do dançar. Também nos permite trabalhar a conexão (abraço) de várias formas e adaptando-as a cada pessoa, com a que dançamos. Sem falar da interação social e das amizades que ganhamos. (Ailson Gonsalves. Professor de tango. Transcrição do Diário de Bordo).

A exigência de seguir um sentido, mesmo que não seja explícita nem obrigatória, estimula a os casais a se deslocarem de várias formas, até rapidamente se for necessário. Assim, como o Professor Ailson aponta, se fomenta a caminhada, elemento fundamental do tango e que, por mais que caminhar todos sabemos desde muito pequenos, fazê-lo a dois é uma experiência bem diferente. No tango caminhar é a constante dentro das variações possíveis, a sua excelência garante à dos outros movimentos. Um bom milonguero é reconhecido pela sua caminhada. Dentro do espaço performático da milonga, existe um sentido estabelecido e, mesmo que possa sair momentaneamente dele, ou retornar uns passos atrás, esperando que o casal da frente continue andando, o sentido anti-horário será sempre retomado. Esta exigência espacial valoriza os traslados, em todas suas variações. A Milonga Beneficente sempre promoveu um espaço de liberdade, em muitos aspectos aqui explicitados. Especificamente, no que diz respeito à mobilidade dentro da pista, as aulas iniciais atualizam os novatos em relação ao sentido da pista. É uma norma que de fato, ninguém questiona. O fluxo é dado pelo movimento das pessoas que a frequentam, das quais muitas conhecem tais normas. A mesma é funcional para a convivência harmônica dentro da pista, ela sobrevive às recriações e aos tangos reterritorializados.

Toda milonga é um espaço performático, um palco onde se encena, a partir de um roteiro mais ou menos estabelecido, uma recriação. Cada milonga tem suas particularidades, o que faz dela única e original. Nas Milongas Benéficas chegam pessoas diversas: algumas vão atrás da dança e são protagonistas, outras no papel de espectador, observam tímidos de longe. Mas os papéis mudam ao longo da festa. Muitas vezes aconteceu de alguém entrar e ficar olhando do estacionamento, para em seguida, entrar na pista e experimentar os seus primeiros passos. Ali se agrega um fator que traz algumas particularidades neste sentido. Este palco especificamente, está localizado perto da rua, expondo o baile às pessoas que a transitam. Às vezes aconteceu de algum grupo de pessoas entrarem falando alto, observando a dança ou até entrando na pista, dançando ao estilo Arnold Schwarzenegger no Filme *True Lies* (1994)⁵⁴. Tudo é possível na milonga, ela segue um roteiro, porém não se fecha à

⁵⁴ Neste filme o ator dança um tango junto à protagonista, ambos espiões em ação, para desfaçar do inimigo numa missão. Sem muito jeito milonguero, eles posicionam os torços de lado, e caminham em linhas retas de um a outro lado da pista, com o agregado de um dos mais famosos clichês tanguero: a rosa na boca dela. Esta imagem, mesmo que pouco realista com respeito ao tango, influenciou a ideia que se massificou do tango ao redor do mundo.

novidade, ao espontâneo: ao mesmo tempo que recria uma tradição, a transforma. Em algumas edições, aconteceu de ter poucos homens que soubessem conduzir a dança e então, a pista se enche de mulheres alternando ambos papéis. Algumas Milongas ficaram vazias antes do horário de finalização, em outras foi necessário pedir ao público para se retirar, pois o Shopping tem um horário de fechamento bastante rígido. Como protagonista, afirmo que a percepção da milonga, está intimamente ligada ao estado emocional do momento. Às vezes se chega ansioso, ou triste, ou com a cabeça cheia de problemas, e acontece que a dança não flui do jeito que queríamos: “quase ninguém me convidou para dançar”, “as vezes que dancei não foram boas”, “hoje estou desastrada para a dança”, “este sapato não é bom”, “este piso é horrível”, etc. Estes e outros comentários, anotados aleatoriamente no diário de bordo, são frases muito escutadas dentro da milonga. Porém tem dias em que, mesmo sem muitas expectativas prévias, se chega à milonga e tudo acontece da melhor forma: “a seleção musical foi maravilhosa”, “hoje estou inspirado”, “que milonga alto astral!”, ou “quando é a próxima?”.

A Milonga Beneficente vem conseguindo, durante o período da pesquisa, se fazer conhecida dentro do ambiente de tango em Salvador. Ela acontece geralmente no primeiro ou no segundo sábado do mês (como foi explicado a data depende das negociações com os outros grupos de tango). Foi criando um território de tango e ganhando esse reconhecimento, que a coloca no Circuito Milonguero de Salvador. É interessante remarcar que o fato de ser beneficente, é de suma importância para a comunidade *tanguera*. Aqui em Salvador a maioria dos eventos de tango são pagos, ficando inacessível para muitas pessoas. Muitos dos alunos que frequentam as aulas da UFBA, por exemplo, são universitários de classe média ou baixa, e não conseguem pagar vinte ou trinta reais pelo ingresso. A milonga beneficente foi pensada com esse intuito de democratizar o acesso ao tango.

O custo dos cursos e demais eventos de tango, bem como o fato de que ele é um estilo não escutado nas rádios soteropolitanas e preferido por setores restritos da população, limitam uma maior adesão do público jovem. Salvador tem como característica ser uma cidade com ampla e variada proposta artístico cultural gratuita, principalmente para os jovens, o que dificulta ainda mais esta adesão. A Milonga Beneficente sempre buscou estratégia neste sentido: além de não cobrar ingressos, a divulgação é feita para além da comunidade *tanguera*, em diversas redes sociais da cidade, bem como o cuidado de gerar um ambiente descontraído com respeito às

formalidades na vestimenta. Dito isto, é interessante observar que muitas pessoas de mais idade, que costumam frequentar as outras milongas, não aderem à Beneficente.

Outro elemento em questão, é a falta de serviço de dançarinos próprios da Milonga. Como foi exposto anteriormente, é um costume herdado das danças de salão que permite a muitas pessoas dançar a noite inteira, sem a carga emocional que representa o convite. Não quero dizer que trabalhar como dançarino contratado não tenha carga emocional, nem que não há emoções em dançar com um deles. Porém, as afeições são diferentes. Percebe-se nos corpos. Falarei das mulheres, porque é onde tenho focado majoritariamente minha atenção, mas também porque o serviço é sempre contratado por elas: são corpos que exigem à dança, pois estão pagando por ela. Difere muito do corpo passivo, que espera para ser convidado. Na Milonga Beneficente, no entanto, se observa que muitas mulheres convidam para dançar, independente de se escolherão ser conduzidas ou condutoras, saindo do papel passivo que caracteriza ainda, muitos bailes de salão. Porém é possível observar diferenças entre os corpos que, numa relação de igualdade com o outro, chamam para a pista, dos que como fregueses, se apropriam do que lhes pertence por direito adquirido.

O ambiente milonguero, na minha experiência no *Rio de la Plata*, sempre foi um território minado de vários agenciamentos machistas e patriarcais. Mas também foi território de resistência para vários movimentos libertários que, no diálogo com a tradição recriada na milonga, geraram espaços de liberdade criativa. Pelo menos era assim que eu e muitos sentíamos na época. Transgredindo as normas das milongas tradicionais, não estávamos contra, mas a favor do tango que queríamos: sem restrições heteronormativas e patriarcais, sem restrições financeiras (em muitas milongas a vestimenta é pré-requisito para o ingresso), sem restrições estéticas (as normas nas milongas tradicionais muitas vezes limitavam a dança, a alguns poucos movimentos, reprimindo a execução de aqueles ditos próprios do tango novo, surgidos a partir de um abraço mais aberto e uma liberdade de movimento maior). Aqui em Salvador, e pelas diferenças culturais e históricas, além é claro do fato de que nem o tango, nem a milonga, pertencem à cultura popular da região, os territórios são bem diferentes neste sentido, mesmo que o tango de aqui se identifica com o tango rio-platense.

Desde o começo, a Milonga Beneficente se apresentou com uma oportunidade de ação em dois sentidos: por um lado a divulgação do tango e por outro, gerando um

ambiente que deixasse as pessoas a vontade para dançar, e para compartilhar momentos de trocas e aprendizados. Como pesquisadora me propus a escutar o tango que surge em Salvador, no diálogo cultural gerado dentro da milonga, e os processos de transmissão nela identificados. De que forma então, a Milonga Beneficente se constitui como espaço de transmissão do tango?

Na improvisação, é necessário que ambos os dançarinos, independente do papel, fiquem atentos à conexão que, como se mostrou anteriormente, não é um ponto fixo no corpo, mas uma relação de forças, equilíbrios, pesos e dissociações. O casal e suas atenções focadas nesse ponto móvel de conexão transitam na pista, no sentido preestabelecido e em conexão com os outros casais. Quanto maior seja atenção de ambos os parceiros, maiores as possibilidades de improvisação. Nos exercícios da atenção, propiciado pelo ambiente da milonga, acontecem diversos aprendizados: percepção do eixo individual, experimentação dos diversos pontos de conexão, musicalidade, etc. Por outro lado, na milonga se aprende um *ethos*⁵⁵ tanguero, gerado pelas co-determinações corpo-espaco. A milonga nos conecta com uma tradição, um passado, uma cultura e ao mesmo tempo nos faz parte desses contínuo, como recriadores e transformadores desse *ethos*.

Figura 17- Milonga Beneficente (Salvador, 2018)



Fonte: registro pessoal.

⁵⁵ Se entende por *ethos tanguero*, o conjunto de normas, hábitos, costumes e tendências emergentes nas co-determinações do tango com seu ambiente de recriação.

A partir das observações realizadas durante este período delimitado como pesquisa de campo, se pode apontar que a improvisação dentro da milonga reorganiza os saberes individuais e ajuda nos processos de incorporação cultural, ao tempo que respeita as individualidades e os jeitos próprios de fazer. Ninguém dança tango como outra pessoa, e esta individualidade da dança, este selo próprio, é criado a partir das recriações coletivas. Os espaços de aula, junto as vivências dentro da milonga, geram um território de tango no qual cada indivíduo traçará sua própria caminhada. Aqui em Salvador o tango ainda é elitizado, restrito a uma comunidade proveniente da classe média que, como já se observou, pode pagar as aulas, os workshops, vem como os ingressos para as diversas atividades que acontecem em torno ao tango. Neste contexto a minha prática individual sempre pretendeu viabilizar o acesso ao tango, oferecendo diversas facilidades para que o público universitário participasse das Oficinas na Escola de Dança, bem como das Milongas, em espaços de visibilidade e fácil acesso para um público variado. Mesmo não sendo ainda uma prática massiva, durante o período que durou o trabalho de campo, tem se observado um aumento no número de alunos dentro da sala de aula, bem como dos participantes da Milonga Beneficente.

4 PA' QUE BAILEN LOS MUCHACHOS: DA RELEVÂNCIA DA MILONGA NOS PROCESSOS DE TRANSMISSÃO DO TANGO

No seguinte capítulo se apresentam as reflexões surgidas do diálogo entre a prática e os autores escolhidos, no intuito de melhor compreender a relevância da milonga nos processos de transmissão do tango. Para tal propósito, se apontam alguns autores que já refletiram sobre o assunto específico, bem como outros que pensam a relação corpo-ambiente de forma geral.

4.1 A disseminação do tango

Como já se explicou no primeiro capítulo, logo após o seu surgimento no *Rio de la Plata*, o tango migrou para outras regiões, desterritorializando-se e reterritorializando-se em outros ambientes. No começo do século XX o tango chegou a Paris como produto exótico dos povos rio-platenses. Hoje, desde Paris, Rússia, Colômbia, Estados Unidos, Japão, etc., surgem outros tangos que também se espalham para além das fronteiras culturais nas quais se desenvolveram, inclusive retornando para o próprio *Rio de la Plata*. Este movimento de ida e volta o caracteriza desde sempre e tem garantido a sua sobrevivência e massificação pelo globo terrestre. A seguir serão apontados alguns autores que pensam estes processos de disseminação das culturas populares em geral e outros que se referem especificamente ao tango.

Primeiramente, no seu trabalho sobre a disseminação da capoeira angola na Europa, Celso Brito (2010) traz uma analogia com o tango. Segundo o autor, ambos viajam a outras terras nos corpos nativos: dos brasileiros no caso da angola e dos corpos portenhos no caso do tango.

Um melhor paralelo, análogo ao processo de disseminação da Capoeira seria a forma com que o tango se espalhou pelo mundo. Os pesquisadores da disseminação do tango analisaram a sua prática na Argentina (país de origem), Japão e EUA. Em todas as localizações, eram argentinos quem ministravam os cursos em autênticas milongas (salões de dança argentinos), os sons eram em língua espanhola que expressavam o equivalente à “saudade” brasileira. Ambos são expressões da “alma negra” e alvo do exotismo latino.

Todas essas características da Capoeira e do tango estariam cruzando o mundo no corpo de professores brasileiros e argentinos. (BRITO, 2010, p. 36-37)

Brito planteia que estas práticas são diaspóricas porque mantêm de alguma forma o vínculo com uma origem, gerando um sentimento de identidade com um lugar primordial, al que se olha como a fonte. Mais tarde, aprofundando o seu estudo sobre os grupos por ele abordados, Brito conclui que o conceito de diáspora não dá conta da complexidade do movimento da capoeira angola na Europa (especificamente França, onde ele centra sua pesquisa). Porém, mesmo não sendo diaspórica, a continuidade de uma origem mítica é garantida pelo sistema de linhagem⁵⁶ que rege a sua disseminação.

Observa-se que este traço da capoeira angola marca uma diferença com a disseminação do tango, já que a figura do mestre (principal referência da linhagem), não é equiparável à figura do *maestro* de tango. Enquanto aquele, o mestre, é referência na dança, no canto, na música, nos princípios, nas histórias e no caminho a seguir na prática da capoeira, no tango os *maestros* se destacam em apenas algumas das dimensões que o compõem: ou na dança, ou na música, ou no canto. Os *maestros* do tango possuem também a bagagem das histórias e mitos *tangueros*. Todos são considerados *maestros*, porém, dentro da sua especificidade. Por tanto, sem um sistema de linhagem tão determinante como o da capoeira angola, os processos de disseminação do tango têm tomado outros caminhos.

O autor Ramón Pelinski (2008) utiliza o conceito de diáspora para pensar a disseminação do tango portenho, principalmente na Europa, e visualiza três movimentos diaspóricos na história do tango: a) na primeira década do século XX com a chegada em Paris, b) no período entre guerras que coincide com a época de ouro do tango e c) no final dos anos 70 com os exílios políticos ocorridos durante a ditadura militar. Estes movimentos, que ele entende como diaspóricos porque o tango viaja nos corpos nativos rio-platenses, transformaram o tango portenho em outros tangos:

Utilizando uma imagem espacial pode se dizer que existe um Tango territorializado no *Rio de la Plata*, capaz de se desligar dos seus vínculos territoriais e se desterritorializar em circulação transnacional para reterritorializar-se em outras culturas e lugares, dos quais assume

⁵⁶ No tango existem *maestros* que tem gerado estilos próprios. Em alguns casos, os discípulos difundem esses estilos e se identificam como pertencentes a aquela tradição. De alguma forma estas escolas podem ser consideradas, sistema de linhagem. Porém, no tango esta forma de disseminação não é a norma, contrariamente à capoeira angola, para a qual a linhagem é condição de existência.

alguns traços, que transformam e dão origem a novos tipos de tango. (PELINSKI, 2008, p. 4, tradução nossa.)⁵⁷

Segundo Pelinski, estes novos tipos de tangos, emergem de hibridações, fusões e reinterpretações do tango portenho, nos diversos ambientes nos quais se reterritorializa, transformando-se e muitas vezes voltando ao seu lugar de origem. O tango nômade (que emerge das reterritorializações), mantém traços que permitem identificá-lo como tango, mesmo sendo algo diferente. Sendo assim, Pelinski entra numa aparente contradição, já que aponta para um tango diaspórico mesmo que nômade. Segundo Rolf Kailuweit (2008), isto representa um paradoxo desde a teoria do espaço cultural: Pelinski pretende considerar como diaspórica, ou seja, aquilo que sai de um lugar de origem para outros espaços, o que também é considerado nômade, aquilo que vai de um lugar a outro sem residência fixa. Porém, o paradoxo é desativado assim que se pensa nas manifestações culturais como processos dentro de um espaço-tempo determinado. Cada recriação do tango, nos diversos pontos do mapa ao qual tem se expandido desde suas origens, o transforma. Se um dia o tango portenho foi diaspórico porque migrou nos corpos rio-platenses para outras terras, atualmente novos tipos de tangos, surgidos das diversas imbricações corpo-ambiente, se disseminam também pelos continentes, contaminando até o próprio tango portenho. “Os tipos de tango resultantes emergem como qualitativamente novos com respeito à soma dos elementos particulares [e das suas respectivas propriedades] que constituem a estrutura de uma nova totalidade.” (PELINSKI, 2008, p. 3, tradução nossa)⁵⁸

Para Pelinski conceitos como hibridismo, diáspora, nomadismo e polissemia podem não esgotar a complexa realidade da disseminação do tango pelo mundo. Mas afirma que as diversas reinterpretações ao longo do globo terrestre, mantêm, apesar das suas especificidades, traços que permitem identificá-las como tango: “até que ponto o tango possui efetivamente traços permanentes que permitem identificá-lo como tal, na sua circulação transnacional, seja qual for a cultura na qual se reterritorializa? ”. (PELINSKI, 2008, p. 48, tradução nossa) O autor conclui que o tango

⁵⁷ *Utilizando una imagen espacial puede decirse que existe un tango territorializado en el Río de la Plata, capaz de desligarse de sus vínculos territoriales y desterritorializarse en circulación transnacional para reterritorializarse sobre otras culturas y lugares (algunos de) cuyos rasgos asume transformándolos para dar origen a nuevos tipos de tango*

⁵⁸ *Los tipos de tango resultantes emergen como cualitativamente nuevos con respecto a la suma de los elementos particulares (y de sus respectivas propiedades) que constituyen la estructura de una nueva totalidad.*

sobrevive às diversas reinterpretações não pelo que ele é, mas pelo que pode vir a ser:

A ideia do tango sobrevive a todas as suas concretizações particulares. Inclino-me a pensar que a chave para resolver o problema da existência de traços tangueros permanentes e transnacionais ao mesmo tempo, não se encontra no conceito de tango como conjunto de elementos invariáveis (ou de traços permanentes) que constituem uma essência e garantem sua identidade e coerência estrutural intersubjetivamente válidas, em princípio, para toda consciência perceptiva no processo de disseminação. Melhor, o tango é uma ideia que se apresenta como uma interminável aproximação, como um horizonte infinito, como uma totalidade sempre provisória. A posse de conhecimento do tango é progressiva, enquanto traz constantemente à percepção, novos aspectos da sua realidade coreo-musical e poética. Existe um horizonte de sempre maior claridade e totalidade perceptiva, e sua plenitude remete a um processo infinito. (PELINSKI, 2008, p. 49, tradução nossa)⁵⁹

Esta ideia do tango como uma “possibilidade infinita”, frase que Pelinski cita do escritor argentino Leopoldo Marechal (1900-1970), descreve a sua capacidade de reterritorialização nas diversas culturas, transformando-se sem deixar de ser tango. Aqui em Salvador, como foi apontado no segundo capítulo, o tango se contaminou por costumes e jeitos próprios do ambiente, porém, ele também o modificou, gerando uma comunidade reconhecida dentro do circuito *tanguero* do Brasil. O conceito de diáspora não dá conta da realidade do tango em Salvador que é majoritariamente difundido por professores brasileiros. Porém, observa-se que as práticas dos diversos professores de tango da cidade mantêm uma forte relação com o tango rio-platense, que é referência para a maioria das suas ações: as milongas seguem os parâmetros rio-platenses e valorizam-se os workshops e seminários oferecidos por professores uruguaio e argentinos, por exemplo.

O título de tango argentino se apresenta, em muitas práticas locais, como um selo de autenticidade do tango. Esta valorização do tango argentino se deve, em parte,

⁵⁹ *La idea de tango sobrevive a todas sus concreciones particulares. Me inclino a pensar que la clave para resolver el problema de la existencia de rasgos tangueros permanentes y transnacionales a la vez no se encuentra en un concepto de tango como conjunto de elementos invariantes (o de rasgos permanentes) que constituirían una esencia y asegurarían su identidad y coherencia estructural intersubjetivamente válidas, en principio, para toda conciencia perceptiva en el proceso de diseminación. Más bien, el tango es una idea que se presenta como una interminable aproximación, como un horizonte infinito, como una totalidad siempre provisional. La toma de conocimiento del tango es progresiva, en cuanto trae constantemente a la percepción nuevos aspectos de su realidad coreo-musical y poética. Existe un horizonte de siempre mayor claridad y totalidad perceptiva, cuya plenitud remite a un proceso infinito.*

à política patrimonialista do país, surgida após a volta da democracia. Seminários, workshops, congressos, etc.: Buenos Aires se vende turisticamente como a Meca do tango, promovendo a maior oferta relacionada a esta cultura no mundo inteiro. Esta massificação do tango argentino, dentro e fora do *Rio de la Plata*, é inegável. Porém, é importante ressaltar que é insustentável qualquer ideia de essencialidade dos corpos argentinos ou uruguaios como fundamento da superioridade em relação aos não rio-platenses.

Como se apontou no capítulo dois, as milongas foram de fundamental importância para a consolidação de uma comunidade *tanguera* em Salvador. No entanto, é importante ressaltar que, nesta cidade, a difusão do tango não pode ser pensada isoladamente das outras danças de salão. Em referência à expansão do tango na cidade de São Paulo, o autor Vagner Rodrigues afirma:

O tango se encaixa no universo escolar das danças de salão em São Paulo e segue a tendência mundial neste sentido, ou seja, vincula-se à transmissão cultural mediada por instituições. A pedagogização das danças de salão, com métodos de ensino, organização sistemática dos passos, tem importância fundamental em termos de divulgação e conhecimento, mas ao mesmo tempo gera outra esfera de apropriação que tende a privilegiar a cópia. O aspecto criador tem menos potência nestes ambiente e ocorre em menor proporção. (RODRIGUES, 2012, p. 91)

Em São Paulo, o forró e o samba-rock se disseminaram inicialmente nos bailes da periferia, enquanto o tango chegou primeiro nas academias, para depois instalar-se nos salões. Paralelamente, o autor traz uma outra característica fundamental que os diferencia: enquanto o forró é dançado na periferia, principalmente pelos imigrantes nordestinos, o tango é disseminado na classe média paulista. Segundo Rodrigues, tanto o forró como o samba-rock, híbrido cultural nascido na periferia paulista, migram para o centro de São Paulo, assim como tinha acontecido com o tango no *Rio de la Plata*. Observa-se que o espaço coletivo da performance cumpre um papel fundamental na disseminação destas danças, que não implicam só a cópia e reprodução de uma técnica, mas o momento criador, de transformação coletiva: a festa, o baile.

A disseminação do tango em Salvador coincide, em algumas instâncias, com a realidade paulista descrita por Vagner Rodrigues:

Bailes frequentados por aprendizes de instituições de ensino, como as escolas de dança de salão, são um fenômeno recente que se identificou com grande abrangência nos últimos quinze anos. Como apontado anteriormente, na época dos grandes bailes da década de 1950, a maioria das pessoas aprendiam a dançar nos próprios locais destes eventos e sem a mediação de um professor. Hoje, há muitos bailes com uma pré-aula antes do início do evento, que facilita a inserção de quem pretende aprender. Muitos bailes são organizados pelas próprias escolas. (RODRIGUES, 2012, p. 87)

O tango em Salvador também se desenvolve em co-implicação com as danças de salão, já que muitas das pessoas que frequentam as aulas e as milongas, também praticam outras danças.

4.2 Das imbricações corpo-ambiente

Para melhor compreender como o tango se adapta aos novos espaços, apresenta-se a seguinte perspectiva sobre a relação corpo-ambiente. Como se apontou no capítulo anterior, a milonga é contaminada pelo ambiente assim como este é também transformado na ação. Observou-se que a Milonga Beneficente adotou características próprias dos bailes de salão de Salvador, assim como o ambiente das danças de salão foi contaminado pelo movimento *tanguero* da cidade.

Fabiana Dultra Britto (2008) afirma que são as propriedades das coisas que estabelecem suas condições de relacionamento, que não se constituem como a simples soma das configurações, mas como processos que acontecem em tempo e espaço:

São processos e, como tais, não ocorrem no vácuo, mas engendram-se pela ação da temporalidade que é ininterrupta e promove modificações irreversíveis nos estados das coisas.

Submetidas desde sempre à degradação imposta pela ação do tempo, as coisas existentes manifestam-se como sínteses transitórias dos seus processos relacionais com outras em seu ambiente de existência. Seus estados, portanto, são sempre circunstanciais, por mais estáveis que pareçam. E seus processos interativos bem menos nítidos do que se costuma supor. (BRITTO, 2008, p. 11)

Esta perspectiva considera as coisas na sua co-implicação contextual e contínua reconfiguração. A história do tango mostra que cada movimento de reterritorialização configura um novo tipo, com características específicas que lhe permitem sua adaptação ao novo ambiente. O ambiente é entendido aqui como o

conjunto de condições que possibilita o acontecer das interações. “Nessas interações, as coisas afetam-se reciprocamente e produzem sínteses que traduzem-se em comportamentos adotados, conforme a eficiência adaptativa que demonstrem nas situações em que operam.” (BRITTO, 2011, p. 5)

O tango, como qualquer outra ação humana, se desenvolve nestes processos de co-determinações, o que imprime nele características emergentes destes processos: um novo tango, como apontara Pelinski (2008). Desde esta perspectiva o tango pode ser entendido como um sistema dinâmico em continua transformação, como uma possibilidade infinita. As novas sínteses surgem como variações de uma continuidade. Neste sentido Britto afirma:

Ao reconhecer o caráter genuinamente *criativo* dos relacionamentos – porque configurador de estruturas – chega-se a um sentido de *continuidade* totalmente avesso à noção conservacionista de preservação da dita “identidade” das “coisas em si” – pois que a matéria não se conserva – e afeito à noção dinâmica de reorganização contínua das configurações existentes, pela ação dos relacionamentos que estabelecem com outras em seu ambiente de existência. (BRITTO, 2008, p. 13)

Baseada nos conceitos do biólogo Richard Dawkins, Britto (2008) aponta:

O *design* das coisas seria, então, simultaneamente causa e efeito da configuração (também transitória) do seu ambiente de existência que, assim, livra-se do sentido meramente topográfico para adquirir importância co-determinante das condições de historicidade – e de corporalidade. (BRITTO, 2008, p. 13)

O tango em Salvador, está referenciado no tango rio-platense, principalmente. Porém, nas milongas pesquisadas foi possível observar como as recriações de um mesmo roteiro se materializam de forma sempre diferente. Ela se configura de forma diversa a como acontece no *Rio de la Plata* e, logicamente, em outros ambientes ao longo do mundo. A comunidade *tanguera* de Salvador, no entanto, pode ser pensada como uma continuidade de um ambiente maior, constituído pelo tango rio-platense, bem como pelas suas variadas reescritas ao longo do planeta e viabilizadas pelo ambiente mediático.

Nas observações realizadas durante a pesquisa em Salvador, ficou também evidente que o tango dialoga com o ambiente das danças de salão, assim como Vagner Rodrigues observou na cidade de São Paulo. Porém, desde a perspectiva da

co-evolução, esta observação (das similitudes entre os processos de disseminação em uma e outra cidade) “embora permita deduzir possibilidades de conexão, não é suficiente para explicar seus procedimentos relacionais e tão pouco para prever o grau de ‘sucesso’ deles – a ressonância de seus efeitos”. (BRITTO, 2008, p. 12) Em outras palavras, aceitar a perspectiva da co-evolução não significa alcançar uma equação para prever as ações e os seus resultados, mas assumir que “a Dança, seja artística ou social, é sempre um evento instaurado pelo corpo em movimento e cuja ocorrência é situada espacialmente”. (BRITTO, 2008, p. 12). Pensando nos processos de transmissão do tango, a ideia de continuidade apontada por Britto (2008), permite pensar a prática não como uma reprodução de certa identidade a priori, mas como uma recriação co-determinada no ambiente específico de ação.

Na mesma linha de pensamento, o autor brasileiro Muniz Sodré, traz a ideia de ancestralidade para pensar os processos culturais na América Latina. Segundo o autor, a ancestralidade pode ser entendida como “princípio fundador” dentro das fases da História. Sendo a tradição constituída por formas ou conteúdos que podem ser repetidos, é possível “pela e na repetição, acionar os poderes da diferenciação da ancestralidade”. (SODRÉ, 1999, p. 67). Esta perspectiva deriva numa ideia de identidade como contínuo de transformações, como devir: “Ou seja, a identidade não é nada substancial, mas uma continuidade lembrada – por mensagens, apelos, respostas – e reinterpretada” (SODRÉ, 1999, p. 67) Sodré entende que na repetição é inevitável a transformação, questionando as posturas tradicionalistas que minam o pensamento colonizado. Sobre esta tradição conservadora Sodré aponta:

Tem sido utilizado pelo Ocidente para trabalhar tanto fantasmas próprios como alheios: os colonizadores europeus têm sido grandes fabricantes de “tradições étnicas” nos países do chamado Terceiro Mundo, com vista a uma melhor administração de contradições e conflitos. No ato de reelaboração da temporalidade alheia, redefinem-se valores e hábitos em função de parâmetros eticopolíticos compatíveis com a ideologia da colonização, ou seja, com um Igual administrável pela lógica do Ocidente. (SODRÉ, 1999, p. 69)

A ideia de ancestralidade aqui proposta, ajuda a compreender minha prática com tango na cidade de Salvador, já que mesmo reterritorializando-se aqui e se configurando nas relações com as características do ambiente local, o tango que emerge se relaciona também com uma continuidade espaço-temporal que se estende até o *Rio de la Plata*: uma ancestralidade em constante devir nas co-determinações

com o ambiente. Os processos de transmissão do tango são entendidos desde uma perspectiva não essencialista, mas que dá conta das relações entre o tango reterritorializado em Salvador, com um ambiente ao que se olha como referência: o tango rio-platense, presente nas memórias corporais. Neste sentido Fabiana Britto aponta:

As corporalidades, ou melhor, as corpografias (como já sugerimos denominar em outros trabalhos) expressam o modo particular de cada corpo conduzir a tessitura de sua rede de referências informativas, a partir das quais, o seu relacionamento com o ambiente pode instaurar novas sínteses de sentido ou, coerências. Desse modo, é possível tanto compreender as configurações de comportamento como memórias corporais resultantes da experiência de espacialidade, quanto compreender as configurações dos ambientes como memórias espacializadas dos corpos que os experimentaram. (BRITTO, 2011, p. 5).

Dito isto, é possível entender a prática a partir da ideia de co-implicação entre o corpo com suas memórias ativadas por “uma força propulsora, de fidelidade pela mudança” (SODRÉ, 1999, p. 66), e o ambiente de ação.

4.3 A relevância da milonga nos processos de transmissão do tango na cidade de Salvador

A partir das reflexões precedentes, podemos apontar para a relevância que a milonga tem nos processos de transmissão do tango. Na pesquisa de campo observou-se que resulta difícil separar os processos de transmissão e disseminação do tango, já que ambos aspectos estão intimamente imbricados no meu corpo. Existem muitos tipos de tangos. A minha proposta na sala de aula foi sempre o tango improvisação, desenvolvido principalmente no ambiente *milonguero*. O tango improvisação é aquele que surge a partir de um roteiro predeterminado (delineado pelos fundamentos de base), mas que deixa espaço para a criação e a transformação. Na sala de aula prioriza-se a improvisação através da ênfase na conexão como principal fundamento, porém, observa-se que é na milonga, lugar da performance coletiva, onde a improvisação adquire o seu maior desenvolvimento.

Em primeiro lugar é importante destacar que na milonga é possível dançar com pessoas variadas, o que põe a prova o desenvolvimento da conexão. Cada corpo é diferente e como já se explicitou no segundo capítulo, a conexão não é uma fórmula

pronta para se aplicar a cada dança. Ela é um estado corporal que só pode ser alcançado conjuntamente com o outro. Enquanto na sala de aula eu posso encontrar este ponto de conexão sem pressa e utilizando a palavra para me comunicar com meu parceiro, na milonga todo é diferente. Tenho apenas segundos para encontrar, sem falar com o/a parceiro/a, um ponto de conexão que me permita dançar de forma confortável. O diálogo dentro da pista de baile é principalmente corporal. É necessário que os dançarinos se reorganizem corporalmente no encontro com o outro, focando a atenção na conexão que permite o diálogo fluente. Na milonga, este exercício de entrega e atenção é vivenciado de forma diferente do que ocorre na sala de aula:

Na aula a gente fica mais pendente de fazer o passo direito, ou o exercício que foi pedido. As vezes a gente nem escuta a música, ela fica em um segundo plano. Quando eu bailo na milonga, parece que a música tem uma importância maior, não é que dance melhor na milonga, mas eu sinto que posso me entregar mais à dança...se bem que também fico mais preocupado em não errar. (Depoimento do professor Federico Ganón. Transcrição do diário de bordo. Tradução nossa).

O ambiente da milonga está pensado em função desta entrega ao fluxo da improvisação a dois. A luz tênue, a música preenchendo o ambiente (geralmente o volume é bem maior que nas aulas), outros casais dançando na pista, pessoas olhando (a pista funciona como palco), o ambiente festivo: tudo está organizado para que os casais alcancem este estado intimista que o tango requer. Todos estes fatores favorecem a concentração dos dançarinos, o que aprimora a atenção na conexão e, em consequência, a fluidez na improvisação. A preocupação para não errar trazida no depoimento do Professor Federico Ganón, chama atenção para o fato de que a milonga é também um palco, onde há público e, portanto, a busca pelo acerto é maior.

Na sala de aula, a gente aprende os fundamentos do tango, pode se corrigir, já sabemos como cada um de nós dança, e percebemos aos colegas evoluindo e a nós mesmos. Na milonga a gente muda de ares, dança com pessoas que tem outros professores, percebe que existem formas diferentes de dançar e vê o que realmente foi aprendido em aula. (Depoimento de Tainá Barata, aluna do curso e colega nas Milongas. Transcrição do diário de bordo).

Além de apontar o fato da milonga ser um espaço de comunicação e intercâmbio com alunos de outros professores, Tainá afirma que na diversidade da

milonga é possível perceber “o que realmente foi aprendido em aula”. Quando questionada sobre a existência de uma relação causal entre a experimentação da diversidade nos jeitos de dançar e a percepção do aprendido na aula, ela respondeu que sim, pois: “a milonga é como quando você aplica na vida, aquilo que aprendeu na sala de aula” (Transcrição do diário de bordo). Ela é aluna do curso na Escola de Dança há três anos. Além de frequentar as milongas de Salvador, já viajou a Uruguai e participou durante um mês, do circuito *milonguero* de Montevideu. Ela também traz a ideia de que na sala de aula é possível perceber os diversos modos de dançar. Cada pessoa, independentemente do nível de incorporação da técnica, dança de uma forma única. Esta marca pessoal não pode ser pensada como algo fixo e imutável, à luz das reflexões que precederam este capítulo. Como Tainá observou, a evolução é inevitável e o jeito próprio de dançar vai se transformando na medida em que aumentam as instâncias de tango. Sobre a relação entre a milonga e os processos de transmissão do tango o Professor Marcos Affonso aponta:

Eu acho que a milonga inibe algumas pessoas e ajuda na fluência de outras. Para quem quer avançar no tango é imprescindível frequentar a milonga. Acho que a sala de aula surgiu por causa da milonga. Agora nela, não tem professor para ajudar, ali tem que se virar sozinho. (Depoimento de Marcos Affonso. Professor de danças de salão e de tango. Transcrição do diário de bordo).

Neste depoimento aparecem vários elementos interessantes para se pensar a relação em questão. O fato de que muitas pessoas se sentem inibidas na milonga revela que ela é considerada um ritual de iniciação para quem está começando a dançar tango. Na prática específica da Milonga Beneficente, o ambiente *relajado*, e intimista, minimiza os efeitos paralisantes da iniciação, que seguramente sejam muito mais sentidos numa milonga em Buenos Aires. Porém, a observação da realidade mostra que, mesmo sendo pequena e aconchegante, a milonga pode inibir certas habilidades e favorecer outras. O sentido outorgado por Marcos à milonga é também referenciado na nossa própria prática, na qual a sala de aula é pensada em função desta. Seguramente, se nossa prática como professores fosse focada na realização de espetáculos de tango, responderia a uma estética do show e a ênfase seria na memorização de coreografias. A última ideia trazida por Marcos faz referência ao momento de tensão presente na pista de baile, onde cada um tem que se “virar sozinho”, ou seja colocar à prova o que foi aprendido.

Novamente, a capoeira angola é trazida como parâmetro de comparação, no intuito de melhor entender como se dão os processos de transmissão, a partir da relação entre a sala de aula e a performance. Ambas, tango e capoeira angola, valorizam o selo pessoal, a diferença à norma, a transformação como movimento de preservação. Sobre esta característica na capoeira angola Pedro Abib (2004) aponta:

Uma frase do mestre Pastinha que ficou famosa, foi aquela que diz: 'cada qual é cada qual, e ninguém joga do meu jeito'. Nessa singular sabedoria, expressa-se uma das características mais importantes da capoeira angola, em que o processo de aprendizagem revela um profundo respeito pela individualidade de cada aprendiz; na qual o 'belo' e o 'feio' se confundem numa estética do improvisado, do instantâneo, da dissimulação, e na qual a criatividade de cada capoeira se manifesta de forma plena e em profunda sintonia com a atmosfera propiciada pelos elementos rituais presentes na roda, mas também com a experiência e a subjetividade de cada um demarcando cada jogo com um singular momento de ver, observar e aprender. (ABIB, 2004, p. 146)

Além de afirmar que os processos de transmissão da capoeira angola baseiam-se num profundo respeito às individualidades, Abib chama a atenção para a relevância da roda na configuração do selo pessoal. A performance coletiva, se configura como uma instância de transmissão e aprendizagens, na qual cada participante, em co-determinações com o ambiente (o salão de baile, os parceiros, a música, etc.), irá também configurar seus *designs* adaptativos, seus jeitos pessoais de dançar. A pergunta sobre a relevância da milonga, dentro dos processos de transmissão do tango, trouxe como resposta uma outra pergunta. Dada a aparente relevância: como desenvolver na sala de aula o exercício da improvisação que possa favorecer a dança na milonga?

Durante a dissertação se mencionaram algumas dinâmicas realizadas na sala de aula que, junto às pautas comportamentais como a troca de parceiros e o sentido anti-horário (simulando a pista de baile), têm favorecido o desenvolvimento de habilidades para a improvisação. Ainda assim se observa que algumas características, como o abraço fechado, são dificilmente adquiridas dentro da sala de aula. Observa-se que os alunos que frequentam às milongas foram os que mais desenvolveram a capacidade de dançar com o abraço fechado. No entanto o abraço no tango é diverso como é trazido por Abadi (2005) na seguinte citação:

Já desde o abraço se compactua sem palavras a qualidade da entrega. A proximidade, o *apile* [empilhar], o modo de contato entre as cabeças, a pressão do braço dele, estreitando as costas dela, o peso do braço dela, arrodando o pescoço dele. Envolvente, acariciante, o com a mão sobre o ombro, apenas rosando-o. (ABADI, 2005, p. 31, tradução nossa)⁶⁰

Na prática com a transmissão do tango na Escola de Dança, a atenção é focada nas possibilidades de conexão a dois, respeitando as individualidades e estimulando o autoconhecimento como caminho para a recriação da técnica e o desenvolvimento da improvisação. Na Milonga Beneficente, paralelamente, se evitou sempre impor qualquer tipo de norma que limite a criatividade.

Finalmente, é importante reconhecer a relevância do crescimento do ambiente milonguero e o aumento da oferta de aulas de tango na cidade, para a realização desta pesquisa. O desenvolvimento é também influenciado pelo movimento global do qual fala Pelinski: novas identificações transculturais, que geram territórios diversos, a partir dos quais devemos pensar nossas práticas. *Milongaxé*, *O Tango também é Black* ou *A Bahia Será de Todos os Tangos*⁶¹, são estratégias utilizadas pelos diversos grupos que promovem o tango na cidade, para criar territórios de identificação do público soteropolitano. Novas formas de ensinar o tango, bem como o aumento de milongas e eventos relacionados, vêm determinando a configuração de um circuito *milonguero* que cresce ano após ano.

4.4 Considerações futuras

A partir deste processo de pesquisa, que não é considerado um trabalho acabado, mas um movimento possível para se pensar a prática como professora de tango, se propõe que os espaços de transmissão não se esgotem na sala de aula. É relevante a recriação da milonga, bem como de outros tipos de eventos que venham a favorecer a consolidação de uma comunidade *tanguera*. O tango é uma dança social e independentemente de ser popular ou elitizada: é necessário um coletivo que o recrie. Do encontro entre o tango e os ambientes de Salvador, outros tangos podem

⁶⁰ *Ya desde el abrazo se pauta sin palabras la calidad de la entrega. La proximidad, el apile, el modo de contacto entre las cabezas, la presión del brazo de él, estrechando el talle de ella, el peso del brazo de ella rodeando el cuello de él. Envolvente, acariciante, o con la mano sobre el hombro, rozándolo apenas.*

⁶¹ Estes nomes pertencem a diversos projetos desenvolvidos por diferentes grupos, que promovem a cultura do Tango em Salvador.

emergir, talvez um possível “forrotango” ou um “tangode”. Será necessário tempo para que novas configurações venham a surgir. Por enquanto Salvador encontra-se em processo de desenvolvimento de um circuito *milonguero*, e neste contexto a prática pessoal, não pode ser pensada à margem do desenvolvimento regional. Portanto é preciso reafirmar a importância das práticas dos outros grupos da cidade. A Milonga Beneficente não teria acontecido sem o apoio e participação da comunidade *tanguera*.

Nos dois anos de duração do estudo de campo foi possível observar mudanças nos jeitos de dançar dos alunos que participaram da aula, bem como das pessoas que frequentaram a Milonga Beneficente. A Milonga também foi se constituindo na interação com a comunidade local, adquirindo características próprias a partir desta interação. Por outro lado, a minha dança dentro da performance também foi modificada, assim como as metodologias e procedimentos utilizados em aula. Por exemplo priorizou-se a atenção na conexão e nas possibilidades de improvisação, ao invés de estimular a memorização de sequências. Ou, dada a necessidade que alguns alunos manifestam de memorizar sequencias, se estimula a criação de movimentos ao invés da reprodução.

A realização da Milonga Beneficente é, além de uma estratégia de disseminação, uma estratégia pedagógica para o desenvolvimento da improvisação. Mas também gera um espaço de diálogo com os outros grupos, criando possibilidades de trocas, de convívio e de afeições. O convívio com uma comunidade *tanguera* influencia minha prática pessoal como professora, reafirmando alguns posicionamentos e revisando outros, as vezes até serem descartados. Estas relações tencionam a prática individual, bem como evidencia a necessidade contemporânea de se pensar em redes afetivas, ao invés de pensar as práticas fragmentadas e isoladas umas das outras.

O tango tende à democratização do saber. Alguns professores têm sistematizado de diversas formas seus fundamentos. Esta tendência, na qual fui formada por grandes *maestros*, é o horizonte que guia minha prática. Porém a Bahia me apresentou uma outra dimensão do tango, que se bem já conhecia, entendia-a desde uma perspectiva folclorista e reprodutora de padrões sociais. Como ensinar uma tradição *tanguera*, quando não se acredita nela? Por não me identificar com o protótipo folclórico do tango, via a tradição desde uma perspectiva conservadora, o que me fazia rejeitar muitas práticas neste sentido. Hoje, depois de conhecer o samba de roda, a capoeira angola, o tambor de crioula e o maracatu, penso diferente e

entendo a tradição como elementos da memória, que ajudam na continuidade de uma totalidade, de um horizonte que nos anima a andar, uma força criadora que nos une com um coletivo, com um universo possível. Uma tradição que pela ancestralidade nos convida a abandonarmos no paradoxal jogo da repetição.

Finalmente, quanto à pergunta que guiou a pesquisa, cabe determinar, não como conclusões, mas como considerações que guiam a prática, os seguintes aspectos:

- a) em primeiro lugar, a milonga é um espaço de prática da dança do tango. Durante as três ou quatro horas que dura a performance, a atenção estará focada exclusivamente na dança;
- b) esta experimentação a dois acontece numa diversidade geralmente maior do que na sala de aula. Quanto maior o número de pessoas, maior o de variações. Cada dança possibilita novas descobertas, bem como diversos modos de se conectar e de interpretar o tango;
- c) a disposição do local físico que gera o ambiente da milonga, leva a atenção na dança. A luz tênue, a música alta, os demais casais e o público que observa desde fora dão à pista de baile um caráter de ritual, bem como de palco;
- d) a observação também joga um papel fundamental na milonga. Os momentos nos quais a atenção não está na conexão da dança, está na observação dos outros casais, dos jeitos de dançar e das escolhas estéticas de uma e outra pessoa. A atenção também pousa na música e nos diferentes estilos da sua interpretação, elementos de relevância para o desenvolvimento de um dos fundamentos do tango: a musicalidade;
- e) a oralidade dentro da milonga é também um instância importante para se pensar os processos de transmissão, já que nas anedotas e conversas entre as pessoas, se compartilham informações, aprendizados e ensinamentos em diversos níveis: técnico, ético, estético, psicológico, social, etc.;
- f) a socialização favorecida pelo ambiente *milonguero*, leva a aprendizados em diversas dimensões: as identificações ocorridas no ato social que favorecem os processos de incorporação cultural, bem como os vínculos gerados na comunidade que colabora para a sobrevivência destes espaços;
- g) finalmente, as milongas são relevantes para difundir o trabalho dos diversos profissionais que movimentam o tango, fortalecendo o coletivo e colocando Salvador no circuito milonguero brasileiro.

Ou seja, é possível perceber a relevância que a milonga tem, nos processos de transmissão, na formação de uma comunidade *tanguera* e na disseminação do tango em novos territórios. Em Salvador o tango é ainda uma dança elitizada, no entanto a experiência em outras cidades do mundo mostra uma tendência a se massificar nas novas gerações e, em alguns casos, a se converter numa prática popular. O caráter revolucionário da dança do tango radica no seu poder de superar fronteiras e conquistar novos territórios, bem como na sua capacidade de unir num abraço íntimo toda diversidade.

GLOSSÁRIO

Academia: nos primórdios do tango eram chamados assim alguns salões de baile. Posteriormente este nome se utiliza para designar às escolas onde se ensina tango.

Arrabal: bairro periférico, território onde nasceu o tango.

Cabeceo: modo utilizado nas milongas tradicionais para o homem convidar discretamente à mulher para dançar.

Casa de Indias: prostíbulo.

Compadrito: jovem rio-platense, desordeiro e valentão.

Cortina: trecho de música utilizada para separar uma *tanda* de outra dentro da milonga. Em algumas milongas as cortinas são sempre a mesma música a noite toda, as vezes essa cortina é usada por meses, marcando uma característica de aquela milonga.

Conventillo: cortiço; aglomerado de casas de inquilinato localizado nas periferias, onde morava a classe menos favorecida.

Malevo: personagem da periferia rio-platense; malandro, homem de reputação duvidosa.

Milonga: baile de tango.

Milonguero: referente ao mundo da milonga; indivíduo frequentador destes espaços de baile.

Orilla: beira, borda. A expressão *vecina orilla*, faz referência as duas cidades localizadas nas margens do *Rio de la Plata*: Montevideu e Buenos Aires. Montevideu é para Buenos Aires a *vecina orilla* e vice-versa.

Payada: diálogo recitado de versos improvisados entre duas pessoas, geralmente seguindo os acordes do violão. Manifestação cultural típica dos pampas sul-americanas.

Piringundin: bailes populares, salões de bairro.

Planchar: ficar sem dançar a noite inteira dentro da milonga.

Práctica: lugar onde se baila tango informalmente.

Quilombo (queco): casa de prostituição.

Tanda: sequências de quatro ou cinco tangos, tangos-valsas ou milongas, tocadas sem interrupção. Nas milongas rio-platenses se costuma dançar com um único parceiro/a. Geralmente, são compostas por músicas interpretadas pela mesma orquestra, mas isto pode variar.

Valsa: no mundo do tango se refere aos tangos-valsas tocados pelas orquestras de tango, e que junto aos tangos e as milongas, compõem o repertório da milonga.

REFERÊNCIAS

ABADI, S. **El bazar de los abrazos**: crónicas milongueras. Argentina: Lumiere, 2005.

ABIB, P. **Capoeira Angola**: cultura popular e o jogo dos saberes na Roda. 2004. 173 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais aplicadas à Educação)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

BENEDETTI, H. **Nueva historia del Tango**: de los orígenes al siglo XXI. Buenos Aires: Siglo XXI, 2015.

BOLASELL, M. **La Revolución del Tango**: la nueva edad de oro. 1. ed. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

BRITO, C. de. **A Roda do mundo**: os fundamentos da Capoeira Angola “glocalizada”. 2010. 191 f. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social)-Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

BRITTO, F.D. **Corpo e ambiente**: co-determinações em processo. Cadernos PPG-AU/FAUFBA, ano 6, n. especial, p. 11-15, 2008.

_____. **Corpo, dança e ambiente**: configurações recíprocas. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2., 2011. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2011-2.pdf>>. Acesso em: 09 jul. 2018.

CÁCERES, J.C. **Tango negro**: la historia negada: orígenes, desarrollo y actualidad del Tango. Buenos Aires: Editora Planeta, 2010.

CECCONI, S. El Tango como Patrimonio cultural: tensiones entre la política cultural la política turística. In: REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL, 7., 2009. **Anais...** Buenos Aires, 2009.

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

_____. Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos Aires. 2009. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 126-145. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rs/v29n1/v29n1a05>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

DUSSEL, E. **Para una erótica latinoamericana**. Caracas: El Perro y la Rana, 2007.

FRANCISCHINI G., M. **Formas de improvisação em Dança**. Disponível em: <portalabrace.org/vcongresso/texto/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2018.

GARCIA CANCLINI, N. **Las culturas populares en el capitalismo**. México: Nueva Imagen, 1989.

GUERRA, D. Tango: dança e música de matriz africana do Brasil à Argentina. **Revista África e Africanidades**, ano 1, n. 3, nov. 2008. Disponível em: <www.africaeaficanidades.com>. Acesso em: 08 jul. 2018.

KAILUWEIT, R. El (neo) tango en Paris. Acerca de un fenómeno paradójico en su espaciamiento y temporalización. In: CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEAS, 1., 2008, La Plata. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <www.romanistik.uni_freiburg.de/kailuweit/downloads/kailuweitRolf.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2018.

LAVALLE COBO, I. **Tango: uma dança interior**. Buenos Aires: Corregidor, 2007.

LISKA, M. El Tango como disciplinador de cuerpos ilegítimos-legitimados. **Revista Transcultural de música**, n. 13, p.1-11, Espanha, 2009. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946007>>. Acesso em: 02 maio 2018.

MACHÍN, H. **Tango: patrimonio cultural del Uruguay**. Montevideo: Fin de Siglo, 2017.

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

ORTIZ ODRIGO, N. R. **Latitudes Africanas del Tango**. Buenos Aires: Eduntref, 2009.

PELINSKI, R. **Tango nómade: una metáfora de la globalización**. 2008. Disponível em: <www.ramonpelinski.com/wp-content/uploads/2011/12/Tango-nomade-uma-metafora-de-la-globalizacion-2008.pdf>. Acesso em: 25 jan. 2018.

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

RODRIGUES, V. **A expansão do tango na cidade de São Paulo: um fenômeno de tradução entre mídias e ambientes mediáticos**. 2012. 133 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica)- Pontifícia Universidade Católica PUC-SP, São Paulo, 2012.

ROSSI, V. **Cosas de negros**. Buenos Aires: Taurus, 2001.

SANTOS, H. **A busca de um caminho para o Brasil: a trilha do círculo vicioso**. São Paulo: SENAC, 2001.

SAVIGLIANO, M.E. **Tango and the political economy of passion.** Boulder: Westview Press, 1995.

SILVA ROCHA, N.H da. **Tango:** uma paixão portenha no Brasil. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2000.

SODRÉ, M. **Claros e escuros:** identidade, povo e mídia no Brasil. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.