

Do caos aos cosmos: o sagrado de transgressão no baile tango

Cristiana Felipe e Silva¹

Resumo A presente pesquisa busca analisar o corpo e a sexualidade dentro de um baile de tango tomado como festa, a partir do conceito de sagrado de transgressão, de Roger Caillois, no qual o indivíduo rompe com as inquietações cotidianas e é transformado por forças que o ultrapassam, no “tempo das emoções intensas e da metamorfose do ser”. O estudo em andamento reflete também se toda festa, mesmo laica, como afirma Emile Durkheim, tem certos caracteres de cerimônia religiosa, suscitando um estado de efervescência e delírio.

No dia do baile de tango, a festa da chamada milonga², dançada em pares já começa antes de sair de casa, com os preparativos para se arrumar. Os cavalheiros buscam ternos, camisas e calças elegantes e ao mesmo tempo confortáveis, para favorecer os movimentos. É dia do melhor sapato de dança, geralmente preto, aquele que desliza na medida certa na pista, para favorecer os adornos e giros para impressionar as damas.

As mulheres escolhem os vestidos ou saias em tecidos mais leves, geralmente na altura do joelho, que tragam balanço quando bailam, alguns com decote ou fenda que possam valorizar as costas e todo o corpo. Os cabelos são geralmente presos ou semi-presos, num coque ou apenas com presilha ou flor do lado direito, porque é onde o rosto terá contato com o do

¹ Mestranda em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, jornalista, com pós graduação Lato Sensu em Jornalismo Científico pela Unicamp. Participante do Núcleo de Pesquisa Religião e Sociedade e da revista eletrônica www.pucsp.br/revistanures ISSN1981156X. Orientadora: Eliane Hojaij Gouveia, professora doutora de Antropologia e do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC-São Paulo.

² Milonga é o nome dado ao baile de tango de salão, mas também tem o significado de um dos ritmos tocados no evento.

cavalheiro ao se abraçarem. É uma forma também de dar mais visibilidade ao pescoço.

As tanguieras gostam também de se incrementar com uma boa maquiagem e batom vermelho, cor muito usada também nas roupas, assim como o preto, embora os bailes atualmente apresentem também florais, bolinhas e todos as tonalidades de cores³.

Na festa da milonga, vista como ritual de liminaridade (MAGNANI, 1998) entre a casa e a rua, o público e o privado, a dinâmica dos corpos, dos códigos e das representações sociais, apresenta traços do *sagrado de transgressão* de Roger Caillois (1988), no qual o indivíduo rompe com as inquietações cotidianas e é transformado por forças que o ultrapassam, no “tempo das emoções intensas e da metamorfose do ser” (Caillois,1988).

Tomado como ritual de sociabilidade, o baile apresenta também uma relação híbrida entre o exterior, apreensível e visível na movimentação dos corpos no espaço do salão, e o invisível alojado nos sentimentos dos indivíduos dançantes, expressos pelas emoções.

Mesmo não se tratando de um evento religioso, o baile apresenta as características de festa do sagrado de transgressão (Caillois 1988), ao ter como uma de suas finalidades a ruptura de algumas regras, assemelhando-se em alguns aspectos a algumas festividades dos povos ditos primitivos, que tinham a finalidade de manter o sagrado, por meio do período do incentivo à transgressão. Era promovendo o caos da festividade que se mantinha o “cosmos do sagrado” e a manutenção da vida.

O tangueiro, mesmo que por apenas alguns instantes do baile, tem a oportunidade de libertar-se de certos padrões, emoções e elementos subjetivos que acabam adormecidos no cotidiano de regras e normas morais “anulando a espontaneidade por meio da moral do trabalho, da religião e dos reguladores sociais”. (Caillois,1988).

³ Os brilhos aparecem, mas em menor número no salão, assim como as meias arrastão e fendas mais profundas são usadas apenas em espetáculos de tango-cenário, embora estejam no imaginário popular.

Os dançarinos relatam também a necessidade de voltar pelo menos uma vez por semana a vivenciar a sensação do baile. Segundo Caillois, esse desejo ocorria também com o frequentador da festa do sagrado de transgressão que:

(...)vive na recordação de uma festa e na expectativa de uma outra, pois a festa figura para ele, para a sua memória e para o seu desejo, o tempo das emoções intensas e da metamorfose do ser.(Caillois, 1988, p433)

Ronda de casais: a mandala do baile

O próprio formato do baile dançado em ronda, um círculo de casais no sentido anti-horário, analisado na interface do simbólico-religioso, remete aos ciclos da vida e às forças de destruir para a recriar.

A dança circulante dos casais rompe o tempo acelerado do cotidiano, onde é preciso parar para ouvir e sentir: a música, o parceiro, o ritmo do tango, da pulsação e dos corpos. A ronda do baile quebra também os traçados do caminho percorrido pelas pessoas no dia-a-dia, que geralmente é apenas a movimentação do ir-e-vir frenético em linhas retas, transformado para o círculo que aparece no próprio desenho do abraço na dança.

A ronda funciona como uma grande mandala do baile, dialogando com as definições de representação simbólica da totalidade, de Carl G. Jung (2002) e de Joseph Campbell (1995). Círculo da essência em sânscrito e diagrama geométrico ritual, a mandala usada para concentração e estados meditativos, é símbolo da personalidade no processo da individualização e de quadros representativos ideais para Jung. Uma das suas representações é a do yin e yang, que aparece no baile na forma da sexualidade demarcada do masculino e feminino nos pares.

O efeito no tango de aproximar os casais, colocá-los em movimento suscitando um estado descrito por dançarinos entrevistados em conversas

informais, como estado de “alegria”, “transportar para outro mundo”, “vício”, “paixão” e “sonho”, pode ser comparado a um estado de efervescência e até de delírio, que segundo Durkheim ocorre mesmo nas festas laicas, reproduzindo certos caracteres de cerimônia religiosa:

Tanto na festa como na cerimônia religiosa, o homem é transportado para fora de si, distrai-se de suas preocupações quotidianas. Em ambas observam-se as mesmas manifestações, como, por exemplo, gritos, cantos, música, movimentos violentos, danças, busca de excitantes que aumentem o nível vital. Em resumo: em ambas o excesso e as transgressões se fazem presentes. (DURKHEIM, 1985, p 547, 548).

Na demarcação de um espaço onde o tempo percebido pelos corpos é diferente do tempo cronológico, quando os milongueiros descrevem a sensação de em uma dança viverem “algo pleno” e “diferente do dia a dia”, a circularidade na ronda do que chamo de “mandala do tango de salão” e os códigos e gestos ali inseridos, promove a quebra do tempo cronológico do trabalho cotidiano, segundo Caillois, para se vivenciar o tempo de festa e de recriação de si dentro do grupo. Ao entrar no círculo, os dançarinos buscam o estado de comunhão, o pertencimento ao grupo, romper as inquietações, ressignificar seus impulsos e desejos.

O mito do tango

Nas sociedades ditas primitivas, as festividades tinham a função de recriar os ciclos de declínio e renovação da natureza, era a necessidade de vivenciar a transformação do caos em cosmos, segundo Callois (1988). Nas saturninas romanas, por exemplo, neste período, escravos comiam à mesa, e eram permitidas todas os excessos a um falso rei, morto no fim da festa para que se restabelecesse a ordem.

O objetivo era experienciar a atualização dos primeiros tempos do universo, o tempo mítico da criação. A transgressão era permitida na festividade como forma de manutenção da ordem. A festividade é celebrada

no espaço-tempo do mito e assume a função de regenerar o mundo real. Visita-se o lugar onde o antepassado mítico modelou a espécie viva que o grupo procede. (Caillois, p436)

Na milonga, revive-se o mito do tango, de estar bailando da mesma forma que os antepassados, preservando as origens e a identidade portenha. Alguns personagens como o compositor Carlos Gardel são vistos por boa parte da população como herói.

O culto a Gardel, em Buenos Aires, parece trazer traços de herói ou messias em muitos discursos e histórias populares. Dizem que não deixaram Gardel morrer, que ele se arrasta de salão em salão de baile como alma penada. Chegaram até a vê-lo como Noel Rosa em botequim. Carlos Gardel não nasceu nem morreu na Argentina, mas foi enterrado em Buenos Aires. Como faleceu no auge de sua carreira, vítima de acidente aéreo, é um ícone reconhecido por sua excelência. Na linguagem cotidiana, ser excelente em qualquer especialidade, é ser Gardel.

Existe até uma casa de tango chamada Catedral, em Buenos Aires, onde há um santuário ao músico Carlos Gardel, rodeado de flores, violões e velas. Fotos, quadros e esculturas do compositor estão espalhados por todas as milongas, cafés e pontos turísticos da cidade.

É um dos defuntos milagrosos mais famosos entre os visitantes habituais do cemitério Del Oeste (La Chacarita) em Buenos Aires. Diante de Gardel se experimentam sentimentos de pertença coletiva. Ele se apresenta como um exemplo de organização de memória e identidade dos portenhos. Na avaliação da antropóloga Carozzi, os argentinos gostam de se organizar em torno de pessoas reais, produto provavelmente da apropriação e reelaboração popular de santos e patronos:

A sacralidade outorgada a Gardel, o caráter de ser ora milagroso ora mágico, único e indiscutível que os portenhos concedem é apenas um exemplo de um dos modos mais amplos em que os habitantes de Buenos Aires entendem o que é seu patrimônio. (Carozzi, 2009 p 79)

Nas festas primitivas do sagrado de transgressão, os indivíduos transformavam-se nos seus antepassados, vestindo máscaras e ornamentos que eram “a marca de sua metamorfose”(Caillois, 1988,p 436). No tango-festa, os milongueiros transformam-se em seus antepassados, usando roupas e sapatos especiais, como os da época, abusando do vermelho e preto e da maquiagem, ouvindo bandoneon, as músicas e orquestras, e revivendo certo gestual característico. Desta forma realizam sua comunhão, “do princípio de onde retiram sua força e onde bebem a vida. (Caillois, 1988)

Na festa vive-se a época mítica, com a suspensão da ordem do mundo, quando, segundo Caillois, o curso do tempo estava invertido, “nascendo-se ancião e morrendo-se criança”. Esses aspectos trazem certa semelhança com a sensação relatada pelos dançarinos no tango de: “ter mais disposição” e “rejuvenescer quando se baila”.

Apesar do baile atualmente não ter mais aquele cunho de profano, diabólico e imoral, como em suas origens (na região rioplatense de Argentina e Uruguai), no cais e nos bordéis, após passar por logo período de ressignificação e virar Patrimônio Cultural da Humanidade, o tango ainda apresenta alguns elementos de ruptura da estruturas cotidianas. Na milonga vista como festa, há brecha que faz com que o individuo se sinta dentro de um “caos criador que possibilita seu retorno ao estado de libertação do espírito e do corpo” (Caillois, 1988).

Na festa tangureira, o “período sagrado da vida social” é quando as regras são suspensas. (Caillois, 1988). O gestual específico da corporeidade do baile apresenta elementos sutis com aspectos transgressores. Fora da festividade, pelas regras sociais, essa troca do gestual só seria compartilhada com alguém muito íntimo, dificilmente com quem se está vendo pela primeira vez e muitas vez nem sequer se trocou uma única palavra. Alguém com quem se dançará no máximo alguns minutos, porque a ideia é que os corpos circulem no baile e que não haja parceiros fixos, a menos que já tenham vindo acompanhados.

O tango pede o contato corporal, as peles se tocando: abraço mais apertado, o peito encostado no parceiro, o rosto colado para que haja o encontro no baile. É a festa do contato, no qual “através do tato arriscamos a perceber algo ou alguém como estranho” (SENNET,2003 p 20). A dança passa por sentir o cheiro do outro, seu perfume ou suor, depois de ter dançado a noite inteira. São pernas que se enlaçam e se enroscam como um breve abraço.

Na festa do baile-tango, a transgressão é feita com a mirada. Enquanto no cotidiano, as regras de conduta exigem que evitemos o olhar direto fixo, considerado ameaçador, quando deve-se olhar para baixo, ou desviar, a mirada milongueira é fixa e forte, ressignificando o modo como enxergamos os outros.

A mirada da mulher é fundamental para iniciar o convite e escolher com quem ela quer dançar. Aparentemente pode parecer que o homem que chama a moça para dançar, mas o convite começou muito antes com a mirada dela para quem quer compartilhar a dança. O olhar feminino “toca o outro e este contato está longe de passar despercebido no imaginário social”, como avalia Davi Le Breton:

(...)acariciamos, metralhamos, inspecionamos com o olhar, exercendo força sobre o olhar alheio. Ele pode ser penetrante, cortante, incisivo,cruel, indecente, carinhoso, terno, meloso.(...)Seria longa a enumeração dos qualificativos que atribuem uma tatilidade ao olhar, fazendo dele uma arma ou um gesto de carinho de acordo com as circunstâncias , a qual alveja seus pontos mais íntimos e vulneráveis. (LE BRETON, 2009, p215-216)

No tango, a mirada é primordial entre homens e mulheres para iniciar o jogo de sedução do ritual da dança. O processo começa com a troca de olhares que tem como retribuição um convite para bailar. É explícito o ritualismo da mirada, como poder sobre o outro, pois “manifesta certa ascendência sobre sua identidade, causando-lhe um sentimento de não mais pertencer a si mesmo e de estar sob influência”. (Breton, 2009 p216).

O olhar dos atores sociais no tango “não é somente um espetáculo, mas um exercício de poder”, como avalia Davi Le Breton (2009):

“(…)contém um temível poder metamorfoseador. O olhar de um ator sobre o outro é sempre uma experiência afetiva, mas ele também produz consequências físicas: a respiração acelera, o coração bate mais rapidamente, a pressão arterial eleva-se e a tensão psicológica aumenta. Os olhos do outro tocam metonimicamente o rosto e atingem o sujeito no seu todo.(Le Breton, 2009, p. 215)

No entanto, ao mesmo tempo que a festa do baile de tango tem a “função de libertação, a renovação das práticas e lembranças coletivas, regras do cotidianos, alimentadas pelo sagado” (Caillois, 1988), também reforça as normas sociais. A festa possibilita só até certo ponto a transgressão dos códigos, baseados em regras de conduta.

Há dentro da festividade brecha que fazem com que o individuo se veja dentro de um caos criador que possibilita seu retorno ao estado de libertação do espírito e do corpo.

No final do baile, no entanto, aqueles mais desejosos de um encontro além da dança, ou devem segurar os seus impulsos, ou marcar para um outro dia, quase às escondidas, pois não devem sair juntos, porque os olhares vigilantes estão observando tudo. É o fim da festa, e a ordem precisa ser instituída de novo.

Considerações finais

O baile de tango, analisado a partir do conceito de Roger Caillois, apresenta elementos de uma festa do sagrado de transgressão, mesmo não sendo mais considerado uma dança diabólica e impura, como no início no século XIX. O círculo da ronda, os ornamentos e o gestual específico, levam por alguns momentos à suspensão de regras sociais restritas do cotidiano, possibilitando a transformação do ser. A milonga tem a função de estimular a ruptura do cotidiano, mas com a função de manter a ordem social.

Referências Bibliográficas

CALLOIS, Roger. O sagrado de transgressão: a festa. In: O homem e o sagrado. Edições 70. Lisboa. 1988.

_____. Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem. Trad. José Palha. Cotovia. Lisboa. 1990.

CAMPBELL, Joseph. O poder do mito, com Bill Moyers. Editora Palas Athena. São Paulo. 1995.

CAROZZI, Maria Júlia. Carlos Gardel, el patrimonio que sonrie. Horizontes antropológicos, ano 9 , n.20, Porto Alegre, outubro 2003, p.59-82

DURKHEIM, Emile. As formas elementares da vida religiosa. Martins Fontes., 1985.

ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano, a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JUNG, Carl. G. Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Petrópolis: Vozes, 2002.

LE BRETON, Davi. As paixões ordinárias Antropologia das emoções. Editora Vozes. 2009.

MAGNANI, José Guilherme C. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo. Hucitec, Unesp, 1998.

TURNER, Victor. O Processo Ritual Estrutura e Anti Estrutura. Vozes, 1974.

_____. From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play, Performing Arts Journal Publications, 1982