

Gays and gaises in
cuarteto dances: Humor,
homophobia, and
heterosexism among
youth from the popular
sectors in Argentina

Gays y gaises en los
bailes de quarteto:
Humor, homofobia y
heterosexismo entre los
jóvenes de sectores
populares de Argentina

Gays, e gaises nas
danças de quarteto.
Humor, homofobia e
heterossexismo entre os
jovens dos setores
populares na Argentina



GUSTAVO BLÁZQUEZ

Una serie monográfica
sobre sexualidades
latinoamericanas y caribeñas

A Working Paper Series
on Latin American and
Caribbean Sexualities

Uma série monográfica
sobre sexualidades
latino-americanas e caribenhas

Sexualidades is a publication of the Latin America/Caribbean Regional Editorial Board of the International Resource Network, a global community of teachers and researchers sharing knowledge about sexualities. The International Resource Network is funded by the Ford Foundation and based at the Center for Lesbian and Gay Studies of the Graduate Center of the City University of New York.

For further information about Sexualidades, contact the editors at sexualidades@hotmail.com, or by mail or fax at: International Resource Network; Center for Lesbian and Gay Studies; Graduate Center, City University of New York; 365 Fifth Ave., Room 7.115; New York, NY 10016; Fax (212) 817-1567.

SEXUALIDADES

EDITORES/EDITORS

Eliane Borges Berutti

Departamento de Letras
Anglo-Germânicas
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rafael de la Dehesa

Department of Sociology,
Anthropology, and Social Work
City University of New York-
College of Staten Island, United States

María Mercedes Gómez

Departamento de Lenguajes y
Estudios Socioculturales
Universidad de los Andes,
Colombia

COMITÉ EDITORIAL/COMISSÃO EDITORIAL/EDITORIAL BOARD

Mauro Cabral

Centro de Investigaciones de la
Facultad de Filosofía y
Humanidades
Universidad Nacional de
Córdoba, Argentina

Gabriela Cano

Facultad de Filosofía
Universidad Autónoma
Metropolitana-Iztapalapa, México

Sergio Carrara

Centro Latino-americano em
Sexualidade e Direitos Humanos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Denilson Lopes

Escola de Comunicação
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Sandra Lorenzano

Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional Metropolitana de México
Universidad del Claustro de Sor Juana, México

Jacqueline Jiménez Polanco

Department of Social Sciences
City University of New York-Bronx
Community College

Marcela Sánchez

Proyecto Colombia Diversa,
Colombia

Horacio Sívori

Centro Latino-americano em
Sexualidade e Direitos Humanos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Bruno Souza Leal

Faculdade de Comunicação
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Juan Marco Vaggione

Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET)
Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina



© 2008

ISSN 1938-6419

www.IRNweb.org

GLAGS The Center for
Lesbian and Gay Studies

 **International Resource Network**
A global community of teachers and researchers sharing knowledge about sexualities



Gays y gaisés en los bailes de cuarteto: Humor, homofobia y heterosexismo entre los jóvenes de sectores populares de Argentina

Gustavo Blázquez
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumen

El trabajo analiza la posición abyecta (pre)destinada a los hombres homosexuales en los bailes de cuarteto y las formas humorísticas que utilizan los varones heterosexuales jóvenes para referirse a los primeros. A partir de una etnografía de las formas de diversión de jóvenes de los sectores populares de Córdoba (Argentina) se detectan y describen dos usos muy diferentes del término “gay,” usos que se corresponden con formas distintas de pronunciar el vocablo. En algunas circunstancias, y con determinados objetivos, los sujetos pronuncian /gei/; en otras, la pronunciación es /ga:i/. ¿Cuándo, por qué y para qué se dan estos usos? ¿Qué sentidos se construyen a través de los mismos? Éstas son algunas de las preguntas que aborda este ensayo.

Palabras Clave

Homosexualidades, Homofobia, Performance, Argentina, Humor.

Sobre el autor

Gustavo Blázquez (Argentina, 1965). Doctor en Antropología Social por la Universidad Federal de Río de Janeiro. Actualmente es profesor titular de Historia de la Cultura y de Problemática de la Producción Artística en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Sus investigaciones se centran en diferentes aspectos de las culturas juveniles latinoamericanas, música popular y teoría de género, y especialmente en la construcción de la heterosexualidad entre los jóvenes de los sectores populares. Es coordinador del Núcleo de Estudios Queer de la Universidad Nacional de Córdoba.

POR QUÉ ESTAREMOS EN ESTA DENSA FRONDA AGITANDO LA INTIMIDAD DE LAS MALEZAS.

-Nestor Perlongher, *Por qué seremos tan hermosa*

Según muestran un importante número de etnografías, el análisis de las poéticas y políticas de los intercambios humorísticos constituye una vía de acceso privilegiada a los modos a través de los cuales los agentes sociales construyen los sentidos cotidianos (Brandes 1980; Herzfeld 1985; Parker 1988; Peristainy 1965; Pina-Cabral 1993; Pitt-Rivers 1971; Vale de Almeida 1995)¹. Estas investigaciones muestran cómo los chistes y juegos de leguaje que hacen los varones en diversas situaciones invierten simbólicamente su posición subalterna en el espacio social más amplio y con ello, de manera simultánea, reafirman su posición dominante en tanto hombres heterosexuales. En este contexto de discusiones, el presente ensayo analiza, en primer término, la posición abyecta de los varones homosexuales y posteriormente las relaciones burlescas entre los varones heterosexuales jóvenes de los sectores populares cordobeses.

Como veremos, si bien la presencia de homosexuales masculinos, travestis y lesbianas perturba el orden heterosexual al mostrar formas de no coincidencia entre sexo, género, deseo y orientación sexual, esa misma matriz heterosexual provee a los agentes de las herramientas conceptuales y fonéticas necesarias para resolver la cuestión. El trabajo de campo realizado en la región central de la República Argentina, centrado en los bailes de cuarteto, permitió observar que los mismos agentes sociales le daban dos usos muy diferentes al término “gay”,

y que estos usos se correspondían con diferentes formas de pronunciar el vocablo: en ciertas circunstancias, y con determinados objetivos, la pronunciación era /gei/; en otras, /ga: i/. Cuándo, por qué y para qué se aplican estos usos y qué sentidos se construyen a través de los mismos son algunas de las preguntas que este trabajo intenta responder.

LOS BAILES DE CARTETO

Los bailes de cuarteto, cuyos espacios son los grandes salones, los estadios de básquet y las confiterías bailables, son considerados por la burguesía local como de mal gusto, propios de los negros². Sólo en la ciudad de Córdoba estos espectáculos concentran durante un fin de semana entre 10.000 y 20.000 personas. Los ritmos llamados de “cuarteto” surgen a mediados de la década de 1940, como una modificación de los arreglos musicales de las orquestas características que interpretaban piezas de carácter alegre (pasodoble, fox-trot, tarantelas, etcétera). Estos sonidos fueron perdiendo vigencia con el paso de los años, y se incorporaron entonces los ritmos afrocaribeños. El “cuarteto” de hoy tiene una notable similitud con ritmos musicales latinoamericanos como el merengue dominicano, y la conformación de sus orquestas se asemeja a la de las sonoras caribeñas (Florine 1996; Waisman 1995). En el año 2000 el poder Legislativo cordobés declaró el “cuarteto” género folclórico de la

provincia (Blázquez 2004).

Junto con este proceso de transformación sonora se produjo también un cambio en el público. A mediados del siglo XX se reunían en las pistas de baile abuelos, padres, hijos, nietos, tíos, primos y sobrinos, todos ellos integrantes de una clase obrera que se formaba al ritmo de la creciente industrialización cordobesa. Durante los días del trabajo de campo, los bailes aparecían como espacios (casi) exclusivamente juveniles³. En este proceso, los músicos también cambiaron. El énfasis creciente en la juventud y en la belleza de los artistas, en especial de los cantantes, propició la espectacularización de los bailes. Éstos, además de un espacio para la danza social, se convirtieron en terreno para la contemplación extática propia de los recitales⁴. Los artistas, según la percepción de los productores comerciales, debían llegar a convertirse en símbolos sexuales que atrajeran a las mujeres⁵.

La espectacularización y la (hetero)sexualización del vínculo que sostienen los artistas –cada vez más modernos– y el público –cada vez más joven– se produjo junto con la transformación de las coreografías. Hasta avanzada la década de los años ochenta, los bailarines danzaban en parejas compuestas por un varón y una mujer, o en pequeños grupos que podían incluir personas de diferentes generaciones. Estas personas recorrían la pista de baile girando en sentido contrario al de las manecillas del reloj. La pista se ubicaba frente al escenario y la orquesta; con el tiempo ésta se

fue separando cada vez más del escenario, y los movimientos de los bailarines cambiaron: ahora forman tres círculos concéntricos. Este esquema rige en la actualidad. Las mujeres, que ya no asistían al baile acompañadas de la familia, empezaron a hacerlo en grupos de amigas, y a bailar entre ellas formando un anillo de ronditas⁶. Los adolescentes varones, menos expertos en los pasos coreográficos y en las prácticas de seducción, se ubican de pie, sin danzar, cerca del círculo de mujeres, hasta formar un anillo que envuelve a las jóvenes. Entre las dos formaciones circulan los miembros de la policía provincial, con sus uniformes y armas reglamentarias, controlando el comportamiento de los varones, organizando la distribución de los cuerpos en el espacio y ejercitando su poder de seducción con algunas de las adolescentes. Formando dos cadenas de bailarines se sitúan, girando en sentido contrario al del reloj, cientos de parejas y grupos de varones y mujeres o exclusivamente femeninos.

Desde el punto de vista de su diseño temporal, la danza está organizada en selecciones, cada una de las cuales se divide en varios fragmentos de duración variable: una unidad de movimiento o una frase separada de la siguiente por un silencio. En general, el punto culminante de cada una de las frases se encuentra al final de las mismas, las cuales muchas veces concluyen con un imperativo entonado con fuerza: ¡*bailaló!*

En esta coreografía se desarrollan, de acuerdo con los participantes, tres tipos de prácticas según la identidad de género que adopte o se le atribuya al sujeto. Estas prácticas dan forma a tres figuras coreográficas:

- a. *Estar parado ahí*. Esta figura incluye a quienes forman el círculo externo de la coreografía, y se identifican o son identificados como hombres heterosexuales.
- b. *Ir en la rondita*. Esta figura reúne las prácticas coreográficas de las mujeres de entre 13 y 16 años que danzan en el círculo más próximo al anillo masculino.
- c. *Bailar*. El bailar es reservado en el espacio de la pista para la danza de pareja, genéricamente diferenciada, que ocurre dentro de los círculos anteriores. Esta figura se forma cuando un varón invita (saca) a bailar a una mujer que acepta (sale).

La coreografía organiza a los participantes y a sus movimientos en dos grupos genéricamente diferenciados por sus posiciones y con desplazamientos complementarios. Esta coreografía permite narrar de manera dramática los derroteros de la formación de parejas y la construcción de los objetos de deseo, como bañados de un aura que los ubica “irremediamente lejos por cercanos que puedan estar”. (Benjamin 1989:25). En este sentido, la coreografía puede ser pensada como un dispositivo lúdico de (re)recreación de la heterosexualidad y el binarismo de género. Según varios entrevistados, en el baile el hombre es bien hombre y la mujer, bien mujer.

TRAVESTIS, GAYS Y OTROS HOMOSEXUALES EN EL BAILE

El travesti en el baile trata de ser que fuera una mujer:

siempre está bien presentada, como si fuera una señorita. El gay es un poco distinto por que va vestido como puede y alguna vez uno no se puede dar cuenta si es gay, como por ejemplo, puede andar vestido como un hombre común, pero la voz no es igual, habla como una mujer o intenta hablar como una mujer. El travesti y el gay son uno de los factores más impresionantes de la gente, caso que uno va por la primera vez y se da cuenta y otro no porque está acostumbrado. Estos dos factores son uno de los más peligrosos en lo que se habla de baile y los que no lo conocen mucho hacen dar miedo. (Beto)⁷

La presencia de sujetos ajenos al ideal normativo heterosexual, aunque para Beto parezca tan aterradora, y desate su pánico homosexual, es escasa. En un baile al que asisten más de 3.000 personas, se pueden encontrar cuatro, ocho, diez travestis, dependiendo de la orquesta y del salón. Desde un punto de vista estadístico, la proporción es tan insignificante como puede serlo la presencia de niños y ancianos (Blázquez 2005).

En cuanto a los homosexuales masculinos, las percepciones son variadas y dependen tanto de cada baile como de la definición de “homosexual” de los agentes. Como reconocen los entrevistados, no siempre es posible saber la orientación sexual de los sujetos, aunque muchas veces ésta se infiera mediante determinados índices asociados a los gestos y a otras manifestaciones corporales. Por otra parte, es imposible afirmar que

exista un acuerdo unánime acerca de quién sería un homosexual masculino. Para algunos jóvenes, la categoría incluye exclusivamente a quienes son penetrados anal u oralmente o a quienes, en su opinión, asumen una posición pasiva o hacen de mujeres. Para otros, ambos miembros de una relación sexual entre varones son homosexuales. A pesar de los desacuerdos, una de las características en las que con frecuencia se hace énfasis a la hora de definir la homosexualidad es la continuidad temporal en el ejercicio de prácticas homoeróticas. La clasificación de un individuo como homosexual es determinada por la repetición de un tipo de acto homoerótico, pues según la teoría nativa, el carácter iterativo de la práctica se asocia a un disfrute placentero del contacto sexual y a la posibilidad de inversión de posiciones en el acto de la penetración.

Si bien es imposible saber cuántos bailarines son homosexuales, o mantienen prácticas homoeróticas, de acuerdo con nuestra observación, y con la de los entrevistados, estos sujetos no constituyen un colectivo voluminoso. En el espacio del baile, los jóvenes tienen muy bien ubicados a quienes reconocen como homosexuales. Según sus palabras:

y bueno... están los dos grandotes esos... que están ahí cerca del escenario; está el otro, el rubito (rubiecito) que grita "Ay, ahí está Cristian (cantante de la orquesta Trulalá) ay!!"; el peluquero ese... el primo de la Noe...

Con Pablo, un varón soltero de 25 años que trabajaba en una empresa de telefonía móvil y vivía con su familia de origen, compartí muchas noches de baile. Él me contó de un sector de un salón donde solían estar "unos guasitos que te chupan la pija" (adolescentes varones que practican sexo oral). A

pesar de observar con detenimiento e incluso de permanecer en el lugar, nunca vi a estos sujetos. Cuando unas semanas después encontré a Pablo en ese salón, y le pregunté, me dijo: "No sé. ¡Qué sé yo!", para luego frenar mis preguntas con un: "¿Qué te pasa pelado, estás caliente?". Otro amigo del baile, Gabriel⁸, me contó de un conocido suyo que frecuentaba una confitería donde solía encontrar algún compañero sexual ocasional o, en sus palabras, "levantaba negros". Cuando le pregunté acerca de las preferencias eróticas del sujeto en cuestión, me dijo: "la va de pasivo". Tal vez pudiera acusar al primero de los entrevistados de mentiroso, pero a la luz de los relatos del segundo quizás sería más adecuado achacarle cierto anacronismo. Pablo parecía estar viendo los bailes de cuarteto con los ojos del pasado y le mostraba al etnógrafo, como Beto lo hacía con su profesora, los aspectos más impresionantes. A partir de comentarios recogidos entre quienes frecuentaban los bailes antes de la última dictadura militar (1976-1983), es posible plantear la hipótesis de que cuando la diversidad etaria era mayor, y distintas generaciones se encontraban en el baile, el tipo de prácticas descritas por Pablo no sólo eran posibles sino frecuentes. Sin embargo, con la homogeneización etaria de los bailarines –jóvenes todos–, estas prácticas emigraron hacia territorios como las confiterías, frecuentadas por un público más reducido y de edad biológica mayor⁹. En estos espacios se concentran sujetos que, como Pablo y Gabriel, tienen una edad que supera la media de los bailarines, pero que a diferencia de ellos, están más interesados en las aventuras eróticas que en seguir las interpretaciones de un grupo musical o construirse una identidad cuartetera¹⁰.

En los bailes se escucha

periódicamente que ciertos artistas son o han sido acusados de homosexuales. En el trabajo de campo registramos varias situaciones de este tipo, y era frecuente que aparecieran en la prensa escrita especializada. Algunas veces se presentan como chimentos o noticias amarillistas; no mencionan el nombre del artista, pero ofrecen los datos necesarios que permiten inferir de quién se trata. Las sospechas arrojadas sobre algunos sujetos tienen, según los sospechados, la intención de acabar con su fama y con su emprendimiento económico. En algunas oportunidades, las menos, los propios interesados desmienten los rumores acerca de sus preferencias sexuales: "A mí me gustaría aclarar una cosita [...] es que dicen que soy gay [...] Yo no soy gay, eso es lo que quería decir" según declara un artista a la revista *Todo Cuarteto* (1(9):7), una publicación mensual consumida por los cuarteteros. Cabe señalar que en ningún caso las personas aceptan ser designadas como homosexuales, y que ningún artista ha salido públicamente del clóset.

Según Eve Kosofsky-Sedgwick (1990), desde fines del siglo XIX predominan dos tropos de género o modos de describir las relaciones entre género y deseos homosexuales. Está, de una parte, el "tropo de la inversión", según el cual el alma estaría atrapada en un cuerpo que no le corresponde; de otra está el "tropo del separatismo de género". Los modelos que propone este último "localizarían a la mujer que ama a la mujer y al hombre que ama al hombre, cada uno en el centro de definición 'natural' de su propio género", en contraste con los modelos de inversión, que "localizan a las personas gays –tanto biológica y culturalmente– en el umbral de los géneros" (Sedgwick 1990:80)¹¹.

Los bailarines articulan su discurso de acuerdo al tropo de la inversión. A la pregunta de quiénes

son las tortilleras (lesbianas), por ejemplo, ellos responden: “las que se visten de hombres”. Si en el caso de los varones esta inversión ocurre en la vestimenta, el sujeto es definido como travesti; si conserva el modo de vestir masculino, pero invierte sus gestos, su forma de hablar y fundamentalmente su posición de agente de la penetración sexual, se hace puto, maricón o puchero. Esta construcción de la tortillera, el travesti y el /gei/ por parte de quienes se autodenominan normales y se presentan públicamente como heterosexuales a partir de la inversión, asegura la reproducción de la matriz heterosexual en tanto sostiene la naturaleza binaria de la división genérica y la naturaleza heterosexual del deseo. El deseo en esta perspectiva, sostiene Kosofsky-Sedgwick (1990:79), “subsiste por definición en la corriente que corre entre un ser macho y un ser hembra, cualquiera sea el sexo de los cuerpos en que esos seres podrían manifestarse”. El mecanismo a partir del cual se construye un alma independientemente de la materialidad de los cuerpos a la que incluso puede invertir, es equiparable al que utilizan las categorías de negro y negra que no dependen del color de la piel (Blázquez 2004). Así como algunos individuos de piel blanca pueden ser considerados negros o negras por sus gustos y prácticas estéticas, también es posible encontrar, o peor aún, dada la condena social a la invisibilidad, también es posible que los sujetos entrevistados hablen de “hombres que no son hombres” (putos) o de “mujeres que no son mujeres” (tortilleras) por sus gustos y preferencias eróticas¹².

LAS RELACIONES BURLESCAS

Si los hombres intercambian “mujeres, bienes y palabras”, como lo señala Lévi-Strauss, se debe considerar que algunos de esos intercambios adquieren una forma humorística o se acompañan del trueque de bienes cargados de humor. Este uso del humor se observa en ciertos recuerdos turísticos, como ceniceros con forma de inodoro e inscripciones del tipo ¡Fuerza Canejo!, o ¡Aguante!; ángeles con pene metálico y enroscado que sirve para descorchar botellas, y un conjunto variadísimo de objetos con formas de penes, vulvas o pechos femeninos. Muchos de estos objetos suelen llevar inscritas dedicatorias a los amigos, suegras, suegros, yernos, tíos y padrinos. En este contexto de relaciones de amistad y parentesco sanguíneo o ritual es posible reconocer las relaciones burlescas. La antropología social denomina relación burlesca al vínculo social en el que la bufonada o el chiste forman parte de la interacción entre los sujetos. El uso del humor en estas relaciones puede ser obligatorio o facultativo, y le es permitido, o bien a ambos miembros –relaciones burlescas simétricas–, o tan sólo a una de las partes –relaciones burlescas asimétricas.

Los primeros debates académicos acerca de este tipo de relaciones fueron publicados en la revista *África* durante la década de los años cuarenta. El antropólogo británico Alfred Radcliffe Brown publica un artículo en ese medio sobre “un planteamiento teórico general sobre la naturaleza de tales relaciones” (Radcliffe Brown 1986a: 107). En ese artículo, y en otro publicado en la misma revista en 1949, el autor sostiene

que las relaciones burlescas deben ser entendidas como una peculiar combinación de amistad y antagonismo, de afinidad y conflicto, en la que se mixturán una supuesta hostilidad y una confraternidad real entre parientes, clanes o grupos étnicos vecinos. Estas relaciones, añade, son una forma de alianza que permite organizar un sistema estable y definido de comportamiento social en el cual los componentes asociativos y disociativos se mezclan.

Las relaciones burlescas serían una variación a las relaciones en que impera el respeto mutuo o la evitación. En estas últimas, los componentes hostiles son neutralizados con la falta de contacto, mientras que en las primeras “cualquier hostilidad sería se previene por el antagonismo de la broma, que en su repetición regular es una expresión constante, o un recordatorio, de esta disociación, que constituye uno de los elementos esenciales de la relación, mientras que la conjunción social se mantiene por la amistad, que impide tomar en consideración el insulto” (Radcliffe Brown 1986a:110).

En las relaciones burlescas existe un desacato privilegiado, y la libertad e incluso la licencia para deshonorar repetidamente al otro en un contexto en el que la única obligación consiste en no ofenderse por la falta de respeto mientras se mantenga dentro de ciertos límites definidos por la tradición (Brant 1948). Goffman incluye a las relaciones burlescas en el campo de las “profanaciones ceremoniales”, o situaciones en las que las reglas de conducta que unen a los agentes dejan de ser sostenidas. Señala Goffman (1988):

“cuando estudiamos a individuos que se encuentran en términos de familiaridad entre sí y no se andan con muchas ceremonias, encontramos con frecuencia ocasiones en que formas ceremoniales normales inaplicables a la situación se emplean en forma supuestamente juguetona, según parece como modo de burlarse de círculos sociales en los cuales el ritual se usa en serio” (81).

En las profanaciones ceremoniales, “por evidentes que puedan ser los matices agresivos de esta conducta, el destinatario recibe la oportunidad de actuar como si no se hubiera producido una afrenta seria a su honor, o por lo menos no más seria que la de ser definido como alguien con quien está permitido bromear” (Goffman 1988: 82). Goffman se opone así a las interpretaciones psicologistas de las profanaciones rituales, que tienden a considerarlas como agresiones, estallidos de hostilidad o “válvulas de escape”. El tema de las relaciones burlescas fue abordado también por la etnología francesa, que llamó a este tipo de vínculo *parenté à plaisanteries* o *alliance cathartique*. Al igual que en el campo de los estudios del estructural-funcionalismo anglosajón, estas relaciones fueron analizadas en el ámbito del parentesco y de las relaciones interétnicas. Sin embargo, a diferencia de la visión comparativa y sociologizante adoptada por las ciencias sociales en lengua inglesa, las reflexiones francesas buscaron explicaciones particularistas y de corte más psicologista. Para Griaule (1948), por ejemplo, estas formas de relación social tendrían la virtud de purificar a los impuros. Lévi-Strauss se interesó brevemente por este tema en su artículo “El análisis estructural en lingüística y antropología”, de 1945. De acuerdo con su análisis, la tarea sociológica de las burlas o de las evitaciones rituales sería la de mediar

entre las contradicciones del sistema de denominaciones con los sistemas de parentesco.

Las discusiones que definen las relaciones burlescas como un tipo particular de relación social, a pesar de sus enormes diferencias, comparten la creencia en que el humor y la burla tienen un carácter reparador o terapéutico de las contradicciones, ya sea de la estructura social (Radcliffe Brown 1986b, Goffman 1988), de la cosmología (Griaule 1948) o de la estructura inconsciente (Lévi-Strauss 1984). Estas discusiones y análisis sobre las relaciones burlescas se difuminan a partir de la década de los años setenta, con la crisis del llamado modelo clásico de antropología social en el que aquéllos habían surgido. Si hoy quisiéramos retomar la discusión sobre las relaciones burlescas, otras deberían ser nuestras preguntas. Antes que preguntarnos por el tipo de relaciones que son ser –si pertenecen al campo del parentesco o al de las relaciones interétnicas, si neutralizan las contradicciones estructurales o cosmológicas–, podríamos analizar más bien qué hacen los sujetos cuando interactúan con otros de un modo burlesco. Además de preguntarnos por la sociología de quienes mantienen este tipo de relaciones, debemos cuestionarnos acerca de las subjetividades que emergen a través de estas formas de relación en las que el humor tiene un papel protagónico: ¿qué hacen los individuos además de intercambiar palabras humorísticas? ¿Dónde radica el carácter jocoso de estas representaciones y qué subjetividades emergen de las mismas? ¿Qué dicen estos intercambios acerca del mundo que habitan los jóvenes entrevistados? En síntesis, ¿cuáles son las políticas y las poéticas de las llamadas relaciones burlescas?

/ G E I / Y / G A : I /

El uso local del término *gay*, pronunciado según las reglas de la fonética inglesa, está asociado con los tiempos de la apertura democrática iniciada con posterioridad a la Guerra de Malvinas (1982). Por aquellos años, los homosexuales masculinos, especialmente los de los sectores sociales medios y urbanos, comenzaron a autodenominarse */geis/* y a cultivar un estilo de vida según el cual todo sujeto que mantenía relaciones sexuales con otro de su mismo sexo era definido como homosexual. Este modelo de sexualidad se oponía y se opone a otras formas de entender las relaciones homoeróticas y de denominar a los homosexuales. *Puto*, *maricón*, *manfloro*, *loca*, *maricon* son algunas de las palabras que corresponden a otros modelos de sexualidad y con las que se denomina/insulta a los varones homosexuales. (Perlongher 1997, Villordo 1983, Rapisardi y Modarelli 2001).

Cuando los individuos pronuncian */gei/*, adoptan la norma hegemónica que evidentemente concibe el vocablo como una palabra extranjera. Con esta forma de pronunciación, como bien lo señala Sívori (2004:93), se “evoca el modo como era evaluada en su mención la homosexualidad: como algo foráneo, ajeno a los criterios de normalidad socialmente sancionados, que era meramente tolerado”. A principios de la década de los años ochenta, los medios de comunicación, incluso los más progresistas, defensores de los derechos humanos como la revista *Humor*®, difícilmente adoptaban este término, o cuando lo hacían lo señalaban en *itálicas* para remarcar su carácter foráneo. Por ejemplo, frente a la publicación en 1983 de la novela homoerótica *La brasa en la mano*, del escritor argentino Óscar Hermes Villordo, adoptaron una postura

heterosexista y homofóbica: se referían a la “temática valiente” del texto, o al “amor que no osa decir su nombre”.

En esos primeros años de la década del ochenta, el tono del término /gei/, entre quienes lo utilizaban como una categoría de identidad, tenía algo de opositor y de contestatario: no sólo por las prácticas sexuales que designaba, sino por tratarse de un término de la lengua inglesa que ahora era adoptado en una nación militarmente vencida hacía poco por Gran Bretaña. El uso del término extranjero permitía también a los homosexuales de sectores culturales y económicamente privilegiados distinguirse de los homosexuales pobres, quienes seguían siendo unos maricones.

Hacia fines de la década del ochenta y principios de la del noventa, el vocablo /gei/ se sumó al habla de los sectores populares. Éstos incorporaban una categoría nueva para designar al sujeto homosexual en construcción. En este proceso cultural, en el que una expresión inédita ingresa al habla de un grupo social, es posible reconocer diversos episodios: la epidemia de HIV/Sida, el desarrollo de una “cultura gay” y una “noche gay”, la marginalización del modelo “loca/chongo”, la normalización de la homosexualidad y una fuerte mediatización de personajes gays tanto en telenovelas, talk-shows, reality shows o programas periodísticos.

El trabajo de campo permitió observar que los jóvenes de los sectores populares utilizaban el término /gei/ en espacios socialmente valorados, como la escuela o la prensa escrita y oral. En los encuentros con sus pares, en cambio, estos adolescentes utilizan

el término puto o alguna de sus variantes para referirse al varón homosexual. Las mujeres, obligadas con mayor rigor a someterse a las normas hegemónicas, utilizan ambos vocablos, dependiendo del estatus social atribuido al interlocutor. Más allá de estas variaciones en el uso de acuerdo al género de los hablantes, y si bien el término /gei/ funciona como una categoría acusatoria que injuria al sujeto, no es utilizado como insulto: /gei/ es el término con el que se puede designar de manera pública y políticamente correcta a quienes son llamados/insultados con palabras como putos¹³. Si bien los términos /gei/ y puto pertenecen a regímenes discursivos diferentes y describen prácticas sexuales diversas, son presentados por el habla hegemónica como sinónimos que describen un mismo campo semántico. Sin embargo, las palabras –y los hablantes– se diferencian jerárquicamente cuando un vocablo es ubicado en el campo de las malas palabras en tanto el otro se convierte en el término legítimo para hablar de experiencias, conductas, sentimientos o prácticas homosexuales. El doble circuito para designar a los varones homosexuales –una palabra legitimada y extranjera, por un lado, y los términos censurados y locales, por el otro– se evidencia en canciones como Marica tú (Pluma, pluma, gay), el gran éxito de las radios comerciales y de los bailes tanto de música pop como de cuarteto o cumbia en el 2005. El título de la canción, muy diferente al de la versión original rumana, Dragostea Din Tei (El amor bajo el tilo), creada por el grupo O-Zone, une los términos que en otros registros discursivos se mantienen separados. Esta conjunción produce

un efecto humorístico reforzado tanto por la parodia homofóbica de las performances del grupo español que popularizó el tema en lengua castellana, como por el falsete del estribillo.

Sobre los usos compartidos con sus compañeros generacionales, más allá de las diferencias de clase, los jóvenes varones heterosexuales de los sectores populares cordobeses hicieron una apropiación particular del término /gei/. Modificaron la pronunciación del vocablo: respetando la norma fonética hegemónica, dicen /gei/, pero también utilizan la forma fonética castellana, y pronuncian /ga:i/. Si con la primera forma designan cuando buscan representarse como educados al homosexual, con la segunda – una forma de metaplasmo por sustitución o antescon (Mayoral 1994) – apodan al amigo heterosexual¹⁴.

/Ga:i/ suele utilizarse como una forma de salutación entre individuos que tienen algún grado de intimidad. Este uso se puede acompañar o no de prácticas corporales, como palparse rápidamente las nalgas o golpearse la espalda o el pecho. Con estos gestos verbales (casi) se acusa al otro de ser homosexual, aunque es una acusación denegada en tanto se traiciona la pronunciación legitimada del vocablo. Cuando los adolescentes cordobeses “hablan mal” y dicen /ga:i/, como sujetos heterosexuales “hablan bien” puesto que en la “mala” pronunciación dejan claro que no son /geis/, aunque en verdad podría sostenerse que usan la pronunciación correcta puesto que sigue las normas de la lengua oficial enseñada en la escuela. Las tergiversaciones irónicas y los juegos fonéticos con las lenguas son peligrosos; siempre pueden surgir malentendidos. Por ello su uso se restringe a determinadas

relaciones. Si por ejemplo el término que aquí nos ocupa se utiliza fuera del ámbito de los amigos cercanos, lo más probable es que propicie el comienzo de un conflicto, cuando no franco malestar: aunque el vocablo se pronuncie /ga:i/, puede sonar /gei/.

Cuando un interlocutor que busca presentarse como heterosexual interpela a otro con la expresión /ga:i/, indica y sella de forma práctica una amistad entre varones heterosexuales. El estar autorizado a llamar /ga:i/ a otro da cuenta de una alianza formulada como una relación burlesca simétrica cuya poética humorística consiste en alterar la constitución fónica del término legítimamente usado para referirse a los homosexuales masculinos.

En términos locales, esta forma de relación burlesca se denomina gaste. Gastar es degradar a alguien en su presencia por medio de formas humorísticas tales que no admitan que el otro se enoje sin poner en riesgo la relación. El sujeto gastado puede ofenderse y retirarse, o bien defenderse mediante instrumentos lingüísticos o la violencia física. En ambos casos, el rechazo del individuo a ser interpelado como /ga:i/ da por concluida la interacción. Para quienes utilizan esta variación fonética, el que no acepta ser llamado /ga:i/ es un /gei/ o es alguien que se imagina poseedor de un capital simbólico mayor del que su interlocutor está dispuesto a reconocerle, un agrandado. En las dos situaciones, sin duda alguna, el alocutario no califica para amigo. En caso de aceptarse el gaste, que puede ser aún más intenso si además de ser llamado /ga:i/ los sujetos mantienen algún contacto corporal, el alocutario confirma su posición de amigo. En otra oportunidad, separada en el tiempo o inmediatamente después, el gastado podrá ejercer una acción semejante y transformarse en el sujeto activo del gaste.

El gaste ocurre cuando mediante una poética asociada al humor el locutor devasta públicamente alguna dimensión de la presentación que el alocutario ofrece de sí mismo. El locutor no se agranda sino que gasta al alocutario saludándolo con un (casi) insulto. De esta manera, el otro se convierte en amigo cuando acepta ser degradado con (casi) el mismo vocablo utilizado para designar a los homosexuales masculinos. Esta acción supone la co-presencia, pues si el otro no estuviera allí, no se hablaría de gaste sino de chisme, o de sacar el cuero. Mientras que la primera actitud es considerada por los jóvenes varones heterosexuales como propia de los hombres, las otras se atribuyen a las mujeres. Ellas siempre están dispuestas a discutir la interpretación masculina y a adjudicar también a los hombres el gusto por cuerear y así acusarlos de crítonos.

A partir de estas comprobaciones surgen varias preguntas: ¿qué sentidos se realizan por medio de este metaplasmo?, ¿dónde reside la gracia de esta figura retórica?, ¿qué hacen estos sujetos a través de sus relaciones burlescas cuando usan el término /ga:i/? No se podría pensar que, además de (re)confirmarse como amigos, ¿están (re)validando performativamente una heterosexualidad hegemónica compartida? ¿Cómo se articula la homofobia con las relaciones de clase expresadas por las formas de pronunciación legítimas e ilegítimas?

MÁS ALLÁ DEL BAILE

En los intercambios humorísticos, los jóvenes varones heterosexuales entrevistados juegan con la homosexualidad, a la que reintroducen en su discurso, pero no sólo fonéticamente. Y si bien parecen desafiar la hegemonía heterosexual, sólo la (re)idealizan y la (re)producen

en tanto el gastado (casi) nunca es un /gei/, sino un /ga:i/.

Para quienes utilizan la forma /gei/ casi exclusivamente en contextos oficiales como la institución escolar, ésta es asociada al habla de los conchetos, término con el cual designan a los hijos de los sectores culturalmente dominantes de la sociedad. Los jóvenes heterosexuales de los sectores populares no sólo se igualan cuando se gastan mutuamente: también se diferencian de los conchetos, quienes acatan las normas hegemónicas de pronunciación, aunque son sospechosos de no respetar las normas hegemónicas de la heterosexualidad. Para quienes frecuentan los bailes de cuarteto, el concheto, que se distingue por sus formas de comportamiento lingüístico e indumentaria a la moda, puede parecer demasiado cercano a la figura del /gei/. Según varios entrevistados, uno no se puede dar cuenta si es gay, aunque al final siempre termine sabiéndose pues, según estos mismos adolescentes, a los gays siempre se les nota.

Para quienes desde el punto de vista hegemónico de los conchetos son considerados negros, ser /gei/ y decir /gei/ son actos peligrosamente confundibles con ser concheto. Ellos, los negros, no son ni dicen /gei/; ellos son /ga:is/, es decir, amigos heterosexuales. Por medio de estas relaciones burlescas simétricas los agentes hacen un comentario astuto sobre sus propios deseos de poseer los atributos de la masculinidad hegemónica. Mediante chistes y todo un amplio repertorio de comportamientos risueños, los sujetos se construyen como hombres de verdad o con personalidad, irónicos, rebeldes y heterosexuales, al mismo tiempo que se hacen negros cordobeses.

Diversos principios de clasificación social se articulan en

torno a estas prácticas lingüísticas y corporales. Al gastarse, y al llamarse /ga:is/, los jóvenes de los sectores populares cordobeses se oponen a la pronunciación hegemónica y la ironizan cuando la enfrentan con su propia contradicción de no respeto por las reglas fonéticas de la lengua oficial impuesta por la escuela. De este modo, a partir de la afirmación triunfante de la heteronormatividad, los adolescentes varones heterosexuales de los sectores populares se oponen a la subalternización en términos de clase, aunque expresada en términos raciales. Esta victoria sólo dejará aparecer a la homosexualidad a condición de desaparecer bajo una pronunciación contrahegemónica que la dice sólo como imposibilidad. Sobre el carácter abyecto (Butler 1990, 1993) de ese sujeto que no se debe ser –mandato heterosexual–, y que efectivamente no se es en tanto se es /ga:i/, los jóvenes construyen una igualdad de clase y buscan diferenciarse de los otros, de los de otra clase. A través de las bromas, los desposeídos –de clase y prestigio social– se presentan como los mayores poseedores en términos sexuales. Quienes participan en el gaste resisten unas formas de exclusión apoyándose en la reproducción acrítica de otras. En la actualidad, el uso del vocablo /gai/ como forma de salutación comienza a ser usado por jóvenes de sectores medios, especialmente entre los llamados metaleros o consumidores del heavy metal. Con esta extensión se debilita la resistencia performativa que en términos de clase posee el uso de la forma /ga:i/, aunque se mantiene y reproduce de manera ampliada su fuerza homofóbica. ■

¹ Agradezco a los artistas y al público con quienes desarrollé el trabajo de campo entre los años 2000 y 2002 en la ciudad de Córdoba, Argentina, trabajo financiado por una beca de CAPES – Ministerio de Educación, Brasil. Agradezco también la lectura crítica de los revisores del artículo y los aportes de profesores, colegas y amigos como Antonio Carlos de Souza Lima, José Sergio Leite Lopes, Sergio Carrara, John Cowart, Luiz Fernando Dias Duarte, Adriana Vianna Resende, Moacir Palmeira, María Lugones, María Calviño, Belkys Scolamieri, Mónica Jacobo, Mauro Cabral y Miriam Santaularia. Los apartes y términos en itálica corresponden a vocablos y categorías utilizados por los sujetos entrevistados.

² En el habla local el término *negro* es utilizado de modo peyorativo, como una categoría que designa a cualquier sujeto cuyas prácticas son consideradas de mal gusto, independientemente de los rasgos fenotípicos. Se afirma que estas personas no son *negras de piel* sino *negras de alma*. El gusto por la música y el baile de “cuarteto” funciona para los sectores dominantes como un indicador del *alma negra*. En general, el vocablo *negro* designa a los sujetos de los sectores populares o a los habitantes del interior del país (Blázquez 2004).

³ Nuestra etnografía detectó dos procesos en esta desfamiliarización del baile. En primer lugar, la disminución de la capacidad adquisitiva de los sectores populares y el empobrecimiento creciente de la mayoría de la población argentina; en segundo lugar, el hecho de que el fútbol atrajo cada vez más la atención de los varones, a quienes el espectáculo reunía en estadios de grandes dimensiones. En esos años se jugó en la Argentina la Copa del Mundo de la FIFA, y la dictadura militar, que utilizó el evento como una forma de (re)crear su legitimidad, construyó grandes estadios en varias ciudades. Así, según lo explica una entrevistada, *los hijos se iban al baile y los maridos a la cancha* mientras ellas visitaban a sus vecinas, hermanas, madres, hijas o tías, que también habían quedado solas (Blázquez 2004).

⁴ Un número elevado de mujeres concurren al baile no tanto para bailar con los varones como para disfrutar y consumir con su deseante mirada a los *bellos y jóvenes* artistas.

⁵ La demanda de una belleza masculina construida según los modelos de los cantantes de música latina, sumada a la popularización del desarrollo de coreografías sobre el escenario, provocaron también un cambio en los cuerpos de los cantantes. Esta transformación afectó por igual a quienes recién ingresaban en el campo, como a sus figuras más tradicionales. En el transcurso del trabajo de campo se observó cómo los artistas debieron reducir su grasa corporal y desarrollar una mayor masa muscular. Para ello se incorporaron coreógrafos, nutricionistas y entrenadores físicos al equipo de producción de las orquestas. Estos cambios en los cuerpos de los cantantes incidieron en las nuevas demandas para los adolescentes varones que buscaban conquistar a las mujeres enamoradas de los artistas. Estos adolescentes comenzaron a preocuparse de

manera ostensible por su apariencia física, y por ende los gimnasios empezaron a hacer parte de la agenda de su tiempo libre.

⁶ Las mujeres, tomadas de las manos, giran en sentido contrario al de las manecillas del reloj y forman una especie de elipsis aplanada.

⁷ Este texto fue producido por uno de los alumnos de una escuela secundaria, de 16 años de edad, como parte de un trabajo escolar organizado por una docente y destinado a describir las personas que frecuentaban los bailes de cuarteto.

⁸ En la época del trabajo de campo, Gabriel tenía 24 años. Gracias a la relación de su familia con algunos dirigentes políticos locales consiguió un trabajo de oficina en la administración pública. Ocasionalmente, Gabriel completaba sus ingresos económicos con la venta de psicotrópicos.

⁹ Luego del Proceso Militar, estas prácticas de conquista homoerótica y de encuentros homosexuales emigraron también a los *boliches gay*, esto es, locales bailables semejantes a las confiterías pero frecuentadas casi exclusivamente por hombres autodefinidos como homosexuales. La música que se bailaba en estos espacios de diversión era muy variada, pero al final de la noche, indefectiblemente, sonaba una selección de temas de cuarteto.

¹⁰ Desde el punto de vista de las mujeres a las que piropeaban, estos dos amigos eran *hombres grandes* o, como ellos mismos solían decir, “*Estamos viejos*”. A pesar de esta brecha etaria, seguían prefiriendo el baile en el que con sus amigos formaban varios grupos homogenéricos reunidos alrededor del bufet o de una mesa. Pablo, Gabriel y sus amigos no se diferenciaban de quienes frecuentaban las confiterías por la edad ni por la posición de clase; pero aunque allí no serían *viejos*, sí se verían obligados a desactivar los grupos homogenéricos que formaban y aventurarse a encuentros con mujeres o con varones homosexuales.

¹¹ La autora señala esta oposición, por ejemplo, en los debates y en la escisión del movimiento alemán por los derechos de los homosexuales de principios del siglo XX: la postura del Comité Científico Humanitario, presidido por Magnus Hirschfeld, postulaba la existencia de un tercer sexo a partir del cual era posible pleitear derechos frente al Estado; por otra parte, la Comunidad de los Especiales, de Benedict Friedländer, sostenía que la homosexualidad era un grado de perfeccionamiento mayor de la diferenciación genérica. Una oposición semejante se puede encontrar en los debates teóricos contemporáneos sobre el travestismo y otras formas de *cross-dressing*. Newton (1972), por ejemplo, sostiene que el travestismo es la consecuencia de las contradicciones sociales frente a la homosexualidad; Garber (1991), por su parte, encuentra en estas mismas prácticas un punto de apoyo para los sistemas de género.

¹² En una entrevista publicada en la revista *Todo Cuarteto*, Jessica Cánovas, hija del fundador de la orquesta Trulalá respondía a la preguntas de un periodista sobre la presencia en los mundos de los cuartetos de “*personas del sexo masculino que les gusten los hombres*”: “*Sí, pero no conozco muchos. Hay personas que parecen hombres y en verdad no*

lo son, o sea son hombres pero tienen otra condición sexual" (*Todo Cuarteto* 1(9):11).

¹³ Los jóvenes homosexuales de los sectores populares también usan el vocablo *puto* en los espacios de encuentro sexual –bares y boliches– para referirse a un amigo o a sí mismos: "Hola, puto!", "¿Dónde está el puto?", "¿Con quién se fue el puto?". Se trata de formas regulares de tratamiento entre amigos que mantienen relaciones burlescas simétricas. Este uso indica el grado de amistad e intimidad entre ellos, y al mismo tiempo contribuye a crear y consolidar esos lazos. Reconocer a otro el derecho de usar el término *puto* como forma de tratamiento afectuoso es uno de los modos a través de los cuales el hablante expresa performativamente la amistad y la identidad homosexual que comparte con su interlocutor.

¹⁴ El antitescon es una figura retórica de dicción consistente en la sustitución de un sonido, letra o sílaba en una palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- Benjamín, Walter. 1989. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*: 17-47. Madrid: Taurus.
- Blázquez, Gustavo. 2004. *Coreografías do gênero*. Tesis de doctorado. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/Universidade Federal de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- _____. 2005. *Algunos usos de la figura de la travesti en la cultura popular cordobesa*. Nombres. Publicación del Área de Filosofía. Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Brant, C.S. 1948. On joking relationships. *American Anthropologist*. 50(1): 160-162.
- Brandes, Stanley. 1980. *Metaphors of masculinity: Sex and status in Andalusian folklore*. Harrisburg: University of Pennsylvania Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- _____. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Florine, Jane. 1996. *Musical change from within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina*. Tesis de doctorado, Florida State University.
- Garber, Marjorie. 1991. *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety*. New York: Routledge.
- Goffman, Erving. 1988. *Rituales de la Interacción*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Griaule, Marcel. 1948. L'Alliance cathartique. *Africa* 18: 242-258.
- Herzfeld, Michael. 1985. The poetics of manhood: Contest and identity in a Cretan mountain. Princeton: Princeton University Press.
- Levi-Strauss, Claude. 1984[1945]. El análisis estructural en lingüística y antropología. En *Antropología Estructural*, 29-50. Buenos Aires: Eudeba.
- Mayoral, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Newton, Esther. 1972. *Mother camp: Female impersonators in America*. Englewood: Prentice-Hall.
- Parker, Seymour. 1988. Rituals of gender: A study of etiquette, public symbols and cognition. *American Anthropologist* 90(2):372-384.

Peristainy, J. G., ed. 1965. *Honour and shame: The values of Mediterranean society*. London: Weidenfeld and Nicholson.

Perlongher, Néstor. 1997. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue

Pina-Cabral, João. 1993. Tamed violence: Genital symbolism in Portuguese popular culture. *Man* 28(1):101-120.

Pitt-Rivers, Julian. 1971. *The people of the sierra*. Chicago: Chicago University Press.

Radcliffe-Brown, Alfred. 1986a [1940]. Sobre las relaciones burlescas. En *Estructura y función en la sociedad primitiva*, 107-122. Barcelona: Planeta-Agostini

_____. 1986b [1949]. Nota adicional sobre las relaciones burlescas. En *Estructura y función en la sociedad primitiva*, 123-134. Barcelona: Planeta-Agostini.

Rapisardi, F. y A. Modarelli. 2001. *Fiestas, baños y exilios: Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Sedgwick-Kosofsky, Eve. 1990. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press.

Sívori, Horacio. 2004. *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.

Vale de Almeida, Miguel. 1995. *Senhores de si: Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Editora.

Villordo, Oscar Hermes. 1983. *La brasa en la mano*. Buenos Aires: Bruguera.

Waisman, Leonardo. 1995. Tradición e Innovación en el cuarteto cordobés. En *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología*, 123-134. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



Gays and *gaises* in cuarteto dances: Humor,
homophobia, and heterosexism among youth from
the popular sectors in Argentina

Gustavo Blázquez
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Abstract

The work analyzes the abject position (pre)determined for homosexual men at *cuarteto* dances as well as the forms of humor that young heterosexual men use to refer to them. Drawing on an ethnographic study of leisure-time activities among youth from the popular sectors in Córdoba, Argentina, the article identifies and describes very different uses of the term “gay,” which correspond with different pronunciations of the vowel. Under certain circumstances and for particular reasons, the subjects pronounce /gei/; at others, they pronounce /ga:i/. When and why are these uses deployed? What meanings do they construct? These are some of the questions explored in this essay.

Key Words

Homosexualities, Homophobia, Performance, Argentina, Humor

About the author

Gustavo Blázquez (Argentina, 1965) obtained his doctorate in Social Anthropology at the Federal University of Rio de Janeiro. He is currently a professor in the fields of Cultural History and the Problematic of Artistic Production at the School of Philosophy and Humanities of the National University of Córdoba. His research focuses on various aspects of youth culture in Latin America, popular music, and gender theory, particularly on the construction of heterosexuality among youth from the popular classes. He coordinates the Queer Studies Nucleus of the National University of Córdoba.

WHY ARE WE IN THIS THICK FOLIAGE AGITATING THE INTIMACY OF THESE WEEDS.

-Nestor Perlongher, *Por qué seremos tan hermosas*

As a good number of ethnographies have shown, analysis of the poetics and politics of humorous exchanges constitutes a privileged means of access to how social actors construct meanings in daily life (Brandes 1980; Herzfeld 1985; Parker 1988; Peristainy 1965; Pina-Cabral 1993; Pitt-Rivers 1971; Vale de Almeida 1995).¹ These studies show how men engage in jokes and word games in various situations in ways that symbolically invert their subaltern position in a broader social context while simultaneously reaffirming their dominant position as heterosexual men. Drawing on these discussions, this article analyzes, first, the abject position of homosexual men, and then joking relations among young heterosexual men from the popular sectors of Córdoba.

As we shall see, although the presence of homosexual men, *travestis*, and lesbians disrupts the heterosexual order by revealing disjunctures between sex, gender, desire, and sexual orientation, this same heterosexual matrix offers actors the conceptual and phonetic tools necessary to resolve these tensions.

In our fieldwork on *cuarteto* dances in the central region of Argentina, we observed the same social actors use the term “gay” in very different ways, corresponding with different ways of pronouncing the vowel. Under certain circumstances and for particular reasons, they

pronounced /gei/; at others, /gai/. When and why were these uses deployed, and what meanings did they construct? This work seeks to answer these questions.

CUARTETO DANCES

The local bourgeoisie considers *cuarteto* dances, which are held in large ballrooms, basketball courts, and dancehalls, to be in bad taste, associating them with *negros* [blacks].² In a given weekend, these spectacles will draw between 10 and 20,000 people in the city of Córdoba alone. The rhythms called “*cuarteto*” emerged in the mid-1940s, as a modification of orchestral musical arrangements considered upbeat (*pasodoble*, fox trot, tarantella, etc.). Over the years, these genres fell out of fashion and subsequently incorporated Afro-Caribbean rhythms. Today, the *cuarteto* is strikingly similar to Latin American rhythms like the Dominican *merengue*, and the composition of the orchestras is like that of Caribbean *sonoras* (Florine 1996; Waisman 1993). In 2000, the Córdoba legislature declared the *cuarteto* the folkloric genre of the province (Blázquez 2004).

This musical transformation was accompanied by changes in the public as well. In the mid-twentieth century, grandparents, parents, children, grandchildren, aunts and uncles, and nephews and nieces would meet on the dance floor: all,

part of the emerging working class produced by Córdoba’s growing industrialization. In our fieldwork, the dances seemed to be spaces occupied (almost) exclusively by youth.³ In the course of this process, the musicians also changed. A growing emphasis on artists’ youth and beauty, particularly singers’, fostered the spectacularization of the dances. Beyond a space for dancing, they became arenas for ecstatic contemplation like that of recital halls.⁴ From commercial producers’ perspective, the artists needed to be sex symbols that could attract women.⁵

The spectacularization and (hetero)sexualization of the bond between artists who were increasingly modern and a public that was increasingly young coincided with choreographic changes as well. Until the mid-1980s, dancers danced in couples comprised of a man and a woman or in small groups that might include people of different generations. The people crossed the dance floor spinning counterclockwise. The dance floor was in front of the stage and the orchestra. Over time, the distance between them increased as the dancers’ movements changed, coming to form three concentric circles. This is the pattern that prevails today.

The women, no longer attending dances with their families, began doing so with groups of girlfriends and dancing with each other in small rings.⁶ Adolescent men, less

skilled in dance steps and practices of seduction, stand outside the circle of women without dancing, forming a ring around them. Between them circulate members of the provincial police, with their official uniforms and weapons, controlling the men's behavior, organizing the spatial distribution of bodies, and using their power of seduction on some of the adolescent girls. Two chains are formed by hundreds of couples comprised of men and women or just women, spinning counterclockwise.

As far as its temporal design, the dance is organized in selections, each one divided into several fragments of various lengths, with each unit of movement or phrase separated from the next by a silence. In general, the highpoint of each phrase occurs at the end, often concluding with a strong exclamation: *Bailó* [Dance]!

According to participants, three types of practice develop in this choreography, depending on the gender adopted by or ascribed to the subject. These practices form three choreographed figures:

- a. *Estar parado ahí* [To stand there]. This figure includes those forming a circle outside the choreography, who identify or are identified as heterosexual men.
- b. *Ir en la rondita* [To go in the ring]. This figure includes the choreographies of the women between 13 and 16 years old who are dancing in the circle closest to the masculine circle.
- c. *Bailar* [Dance]. *Bailar* takes place in the space on the dance floor inside the abovementioned circles, reserved for couples comprised of different genders. The figure

is formed when a man invites a woman to dance and she accepts.

The choreography arranges participants and their movements into two distinctly gendered groups with complementary moves. This choreography permits a dramatic account of how couples are formed and objects of desire are constructed, as if bathed by an aura locating them “irremediably far, however close they may be” (Benjamin 1989: 25). In this sense, this choreography might be understood as a ludic mechanism that (re)creates heterosexuality and the gender binary. According to several respondents, the men are real men at the dances, and the women, real women.

Travestis, Gays, and Other Homosexuals in the Dance

The *travesti* tries to be a woman at the dances: she's always well-dressed, like a young lady. The gay is a little different because he dresses however he wants. Sometimes, you can't even tell he's gay. He may dress like a normal man, for example, although his voice isn't the same. He speaks like a woman or tries to speak like a woman. The *travesti* and the gay are one of the most striking things about the people there, if you're going for the first time and you notice -- although someone else may not notice because they're used to it. These two factors are among the most dangerous at the dances and may frighten those who aren't familiar with them (Beto).⁷

Though terrifying to Beto and unleashing his homosexual panic, the presence of subjects who break with the heteronormative ideal is limited. At a dance attended by 3,000 people, there may be four, eight, or ten *travestis*, depending on the orchestra and ballroom. Statistically, the percentage is as insignificant as that of children and seniors (Blázquez 2005).

As far as homosexual men, perceptions vary, depending both on the dance and on actors' definition of “homosexual.” As the respondents recognize, one cannot always tell a subject's sexual orientation, though it is often inferred through gestures and other bodily expressions. At the same time, there is no consensus on who counts as a homosexual man. For some young people, the category includes only those penetrated anally or orally or who they see as assuming a passive position or acting like women. For others, both men participating in sexual relations are homosexual. Despite these disagreements, one characteristic often stressed in the definition of homosexuality is an ongoing engagement in homoerotic practices. Classifying an individual as homosexual is determined by the repetition of a type of homoerotic act, since local theory associates the reiteration of the practice with taking pleasure in it and with the possible inversion of positions in the act of penetration.

While it is impossible to know how many of the dancers are homosexual or engage in homoerotic practices, our own observations and those of respondents indicate that they do not represent a large number. In the space of the dances, young people are very much aware of those recognized as homosexual. As one

put it:

Well, there are those two big guys over there... near the stage. There's the other little blond guy who yells, "Ay, that's Cristian (a singer with the Trulalá Orchestra), Ay!!"; there's that hairdresser... Noe's cousin....

I spent several evenings at the dances with Pablo, a single, twenty-five-year-old man who worked at a mobile phone company and lived with his family of origin. He told me about a section of the ballroom where "some kids would suck your dick." Despite careful observation and considerable time at the location, I never saw them. When I ran into Pablo at that ballroom a few weeks later, I asked him about it. He responded: "I don't know. How should I know!" and later cut short my questioning with: "What's going on with you, man, are you horny?"

Another friend from the dances, Gabriel,⁸ told me about an acquaintance of his who frequented a dancehall where he would occasionally find sexual partners, or, in his words, "*levantaba negros*" [would pick up blacks]. When I asked him about the man's erotic preferences, he told me: "*la va de pasivo*" [he goes passive].

I might accuse the former of lying, but in light of the latter's account, it would perhaps be more accurate to ascribe his recollection to a certain anachronism. Pablo seemed to be recalling past events at the *cuarteto* dances and telling the ethnographer, -- like Beto told his teacher -- what most impressed him. Based on comments by those who attended the dances before the last military dictatorship (1976-1983), one might posit the hypothesis that when the age range was wider and different generations gathered at the dances, the sort of practice described by Pablo was not

just possible but frequent. With the generational homogenization -- with everybody young -- these practices moved to spaces like dancehalls, frequented by a smaller and older public.⁹ In these spaces, actors gather who, like Pablo and Gabriel, are older than the average dancer, but who unlike them are more interested in erotic adventures than in following the performance of a musical group or constructing a *cuartetero* identity.¹⁰

Occasionally at the dances, one hears that particular artists are homosexual. We recorded several situations like this during our fieldwork, and they often appeared in the specialized press. Sometimes they appeared as gossip or yellow journalism, without mentioning the artists' names but revealing enough that their identities could be inferred. According to those accused, the suspicions raised against them are intended to end their fame or economic potential. In a small minority of cases, the parties implicated deny the rumors about their sexual preferences: "I want to clear something up ... they say I'm gay ... I'm not gay. That's what I wanted to say," declared one artist in the magazine *Todo Cuarteto* [1(9): 7], a monthly publication consumed by *cuarteteros*. Notably, on no occasion has someone accepted being labeled homosexual, nor has any artist come out of the closet publicly.

According to Eve Kosofsky-Sedgwick (1990), since the late 19th century, two tropes of gender or ways of describing the relation between gender and homosexual desire have prevailed. One is the "trope of inversion," according to which the soul is trapped in a body that does not belong to it. The other is the "trope of gender separatism," which locates "the woman who loves a woman and the man who loves a man at the center of the 'natural' definition of their

gender," unlike models of inversion, which locate "gay people -- both biologically and culturally -- at the threshold of genders" (Sedgwick 1990: 80).¹¹

The dancers articulate their discourse through the trope of inversion. When asked to identify the *tortilleras* (lesbians), for instance, they replied that they were "the ones who dressed like men." In the case of men, if this inversion occurs through clothing, they identify the subject as a *travesti*. If he uses masculine clothing but inverts his gestures, way of speaking, and principally his position in the act of sexual penetration, he becomes a *puto*, *maricón*, or *puchero*.

This construction of the *tortillera*, *travesti*, and /*geil*/ through the prism of inversion by those who identify as normal and present themselves publicly as heterosexual ensures the reproduction of the heterosexual matrix inasmuch as it sustains the gender binary and the heterosexual nature of desire. According to Kosofsky-Sedgwick (1990:79), desire, from this perspective, "is by definition sustained in the bond between a male being and a female being, whatever sex these beings' bodies may manifest."

The mechanism through which a soul is constructed as independent of the materiality of the body, even inverting it, is similar to that which constructs the categories *negro* and *negra* as independent of skin color (Blázquez 2004). Just as some individuals with white skin might be considered *negros* or *negras* because of their tastes or aesthetic practices, one also finds -- or worse yet, given the condemnation to social invisibility -- respondents may refer to "men who aren't men" (*putos*) or "women who aren't women" (*tortilleras*) because of their tastes and erotic preferences."¹²

JOKING RELATIONS

If men exchange “women, goods, and words,” as Levi-Strauss contends, one might assume that some of these exchanges may take the form of jokes or involve the exchange of humorous goods. This use of humor is evident in certain tourist souvenirs, such as ashtrays shaped like toilets with inscriptions reading “Strength Man!” or “Hold on!”; angels with metallic penises that wrap around them and can be used to uncap bottles; and a wide array of objects shaped like penises, vulvas, or women’s breasts. Many of these have inscriptions dedicated to friends, in-laws, aunts, uncles, or godparents. In this context of kinship and friendship, one can recognize joking relations. Social anthropology refers to social ties characterized by mockery or joking between subjects as “joking relations.” The use of humor in such relations may be mandatory or optional. Both parties may be permitted to use it – in symmetric relations of humor – or just one, in asymmetric relations of humor.

The first academic debates on such relations were published in the journal *Africa* in the 1940s, where British anthropologist Alfred Radcliffe Brown (1986a) published an article positing “a general theoretical discussion of the nature of these relations” (107). In this and another article in the same journal, appearing in 1949, the author sustains that joking relations can be regarded as a peculiar combination of friendliness and antagonism, of affinity and conflict, in which a pretense of hostility and real friendliness between neighboring clans, ethnic groups, or relatives mix. These relations, he adds, reflect a sort of alliance that permits the organization of

a stable, well-defined system of social behavior in which conjunctive and disjunctive components are combined.

Relations of humor are a variation on relations dominated by mutual respect or restraint. In the latter case, a lack of contact neutralizes the hostile components, while in the former, “any serious hostility is prevented by the playful antagonism of teasing, and this in its regular repetition is a constant expression or reminder of that social disjunction which is one of the essential components of the relation, while the social conjunction is maintained by the friendliness that takes no offense at insult” (Radcliffe Brown 1986a: 110).

Joking relations include a privileged familiarity or license, even license to dishonor another repeatedly, in a context in which the only requirement is not to offend each other through a lack of respect, maintaining certain limits defined by tradition (Brant 1948).

Goffman includes joking relations in the field of “ritual profanations,” or situations in which the rules of conduct uniting actors are suspended. As Goffman (1988) notes: “when we study individuals who are on familiar terms and do not hold to ceremony, we often find occasions in which ceremonial forms normally inapplicable to the situation are employed in a presumably playful way, apparently to mock social circles where the ritual is taken seriously” (81).

In ritual profanations, “however evident the aggressive aspects of the conduct, the target has the opportunity to act as if no affront to his honor has taken place, at least nothing more serious than to be defined as someone

with whom joking is permitted” (82). Goffman thus opposes psychological interpretations of ritual profanations, which tend to regard them as acts of aggression, eruptions of hostility, or “escape valves.”

French ethnology also addressed the topic of joking relations, referring to such ties as *parenté à plaisanteries* or *alliance cathartique*. In Anglo structural-functional studies, these relations were analyzed in the context of kinship and interethnic relations. Unlike the comparative, sociological perspective of the Anglophone social sciences, reflections in France sought more psychological and particularistic explanations. For Griaule (1948), for example, these types of social relation had the virtue of purifying the impure. Levi-Strauss briefly became interested in the topic in his article “Structural analysis in linguistics and anthropology,” of 1945. In his analysis, the sociological work of jokes or ritual avoidance was to mediate contradictions between the system of designations and systems of kinship.

Despite enormous differences, the discussions defining joking relations as a specific type of social interaction share a belief that humor and jokes have a reparative and therapeutic relation to contradictions, be they social-structural (Radcliffe Brown 1986b; Goffman 1988); cosmological (Griaule 1948); or in the structure of the unconscious (Levi-Strauss 1984). These discussions and analyses of joking relations declined in the 1970s, with the crisis of the so-called classical model of social anthropology where they emerged.

Were we to retake the discussion on joking relations

today, our questions would have to be different. Instead of asking what type of relation they are – whether they belong to the realm of kinship or interethnic relations; whether they neutralize structural or cosmological contradictions – we might analyze what subjects are doing when they interact with others in a joking manner. Beyond asking about the sociology of those engaging in this kind of relation, we should ask what subjectivities emerge through relations in which humor plays a central role. What are the subjects doing beyond exchanging humorous words? Where does the comic dimension of these representations lie and what subjectivities emerge from them? What do these exchanges say about the world of the young people interviewed? In short, what are the politics and poetics of so-called joking relations?

/GEI/ AND /GA:I/

Local use of the term *gay*, pronounced according to the rules of English phonetics, is associated with the period since the democratic opening that followed the Malvinas War (1982). At that time, homosexual men, particularly from middle-class, urban sectors, began calling themselves */geis/* and cultivating a lifestyle that defined any subject who maintained sexual relations with someone of the same sex as homosexual. This model of sexuality has and continues to mark a contrast with other understandings of homoerotic relations and ways of naming homosexuals. *Puto*, *maricón*, *manfloro*, *loca*, and *maricona* are some of the words associated with other models of sexuality, through which homosexual men are named/insulted (Perlongher 1997, Villordo 1983, Rapisardi and Modarelli 2001).

When individuals pronounce */gei/*, they adopt a hegemonic norm

that seems to conceive of the term as foreign. This pronunciation, as Sivori (2004: 93) rightly notes, “evokes how homosexuality has been assessed: as something foreign, alien to the criteria of socially sanctioned norms, to be merely tolerated.” In the early 1980s, the media -- even the most progressive sources and defenders of human rights like the magazine *Humor* -- rarely used the term, or when they did, they used italics to denote its foreignness. With regard to Argentine writer Oscar Hermes Villordo’s homoerotic novel *La brasa en la mano*, published in 1983, for example, they adopted a heterosexist and homophobic perspective, referring to the “courageous theme” of the text or to the “love that dares not speak its name.”

In the early 1980s, the connotation of the term */gei/*, among those who used it as an identity category, was oppositional or contestatory: not just because of the sexual practices it designated but because it was an English word, now adopted in a nation recently defeated by Great Britain militarily. The use of the term also allowed homosexuals from culturally and economically privileged classes to distinguish themselves from poor homosexuals, who remained *maricones*.

In the late 1980s and early 1990s, the term */gei/* entered the language of the popular classes, who incorporated a new category to designate a homosexual subject that was under construction. In this cultural process, through which an unprecedented expression enters a social group’s speech, one might distinguish various moments: the HIV/AIDS epidemic; the development of a “gay culture” and a “gay nightlife”; the marginalization of the *local chongo* model; the normalization of homosexuality; and a strong media presence of gay characters in soap

operas, talk shows, reality shows, and news programs.

In our fieldwork, we observed young people from the popular classes use the word */gei/* in spaces of social prestige, such as schools or the written and spoken press. In encounters with their peers, however, adolescents used the term *puto* or one of its variants to refer to homosexual men. Women, more strongly constrained by hegemonic norms, used both terms, depending on the social status attributed to their interlocutor. Beyond these variations with the speaker’s gender and while the term */gei/* can be used as an accusatory category against a subject, it is not used as an insult. */Gei/* is the word used in a public and politically correct way to refer to those called/insulted with words like *puto*.¹³

Although the terms */gei/* and *puto* belong to different discursive regimes and describe diverse sexual practices, hegemonic discourse presents them as synonyms describing the same semantic field. The words -- and the speakers -- however, are distinguished hierarchically, locating one term in the field of dirty words while the other becomes a legitimate way to refer to homosexual experiences, conduct, sentiments, or practices. This two-track way of designating homosexual men -- with a legitimate, foreign word, on the one hand, and local, censored terms, on the other -- is evident in songs like *Marica tú* (*Feather, feather, gay*), a major hit both on commercial radio stations and at pop music, *cuarteto*, and *cumbia* dances in 2005. The title of the song -- quite different from the original Romanian version *Dragostea Din Tei* (*Love beneath the tree*), by the group O-Zone -- combines words that remain separate in other discursive terrains. This combination produces a humorous effect, reinforced both by the homophobic parody performed by

the Spanish group that popularized the piece in Spanish and by the use of falsetto in the chorus.

Regarding the uses with generational peers, beyond class differences, young heterosexual men from the popular classes in Córdoba appropriated the term /gei/ in a unique way, modifying its pronunciation. Respecting the hegemonic phonetic norm, they say /gei/, but they also use the phonetic Spanish form and pronounce /ga:i/. While they use the former to appear to be polite toward homosexuals, they use the latter – in a kind of metaplasma by substitution or antisthecon (Mayoral 1994) – to name a heterosexual friend.¹⁴

/Ga:i/ tends to be used as a greeting between individuals with a certain degree of intimacy. This use may or may not be accompanied by bodily gestures such as a quick squeeze of the buttocks or a pat on the back or chest. Through these verbal gestures, the other is (almost) accused of being homosexual, although the accusation is belied by betraying of the legitimized pronunciation of the vowel. When adolescents from Córdoba “speak incorrectly” and say /ga:i/, they “speak correctly” as heterosexuals insofar as the “incorrect” pronunciation makes it clear that they are not /geis/, although in fact one might argue that they are using the correct pronunciation since they are following official linguistic norms taught in school. The ironic distortions of language and phonetic games are risky, as misunderstandings can always arise. Their use, therefore, is always restricted to certain relations. Were the term we are considering used outside the context of close friendships, for example, it would probably start a conflict or even

provoke real anger: even if the word were pronounced /ga:i/, it could sound /gei/.

When an interlocutor seeking to present himself as heterosexual interpellates another with the expression /ga:i/, he is, in effect, signaling and confirming a friendship among heterosexual men. Being authorized to call someone /ga:i/ reflects an alliance based on symmetric joking relations whose humorous poetics consist of altering the phonetic construction of the term legitimately used to refer to homosexual men.

In local terms, this kind of joking relation is called *gaste* [spent]. *Gastar* [to spend] is to degrade someone in front of them in a humorous way that precludes the other’s getting angry without putting the relation at risk. The subject who is “spent” may get offended and leave or may defend himself through language or physical violence. In both cases, the individual’s rejection of being interpellated as /ga:i/ ends the interaction. For those who use this phonetic variation, a person who does not accept being called /ga:i/ is either /gei/ or someone who imagines he has more symbolic capital than his interlocutor is willing to recognize: arrogant. In both cases, the addressee is undoubtedly not fit to be a friend.

By accepting the *gaste*, which could be even more intense if, beyond being called /ga:i/, the subjects make bodily contact, the addressee confirms his position as a friend. On another occasion, immediately afterward or at a different time, the person “spent” can perform a similar act and become the active subject in the *gaste*. The *gaste* occurs when the speaker publicly undermines some aspect of the addressee’s

presentation of self. The speaker does not elevate himself but “spends” the addressee by greeting him with (almost) an insult. The other thus becomes a friend when he accepts being demeaned with (almost) the same word used to designate homosexual men.

This act presumes that both people must be present. If the addressee were not there, it would not be a *gaste* but gossip or bad-mouthing. While young heterosexual men consider the former appropriate for men, they attribute the latter to women, always willing to discuss their interpretations of masculinity and ascribing the proclivity to gossip to men as well.

These findings give rise to several questions: what meanings are created through this metaplasma?; where is the humor in this rhetorical device?; what are these subjects doing through joking relations that use the term /ga:i/? Could one not argue that in addition to (re)confirming their friendship, they are performatively (re)validating a shared hegemonic heterosexuality? How is homophobia articulated with the relations of class expressed through legitimate and illegitimate pronunciations?

BEYOND THE DANCE

In humorous exchanges, the young heterosexual men interviewed played with homosexuality, which they reintroduce into their discourse, but not just phonetically. And while seeming to defy hegemonic heterosexuality, they merely (re)produce it, inasmuch as the person “spent” is (almost) never a /gei/ but a /ga:i/. Those who

use the term /gei/ almost exclusively in formal contexts like educational institutions are considered *conchetos*, a term used for children of the dominant classes. By “spending” each other, young heterosexual men from the popular classes are not just establishing equality among themselves but also distinguishing themselves from the *conchetos*, who adhere to the hegemonic norms of pronunciation even if they are suspected of breaking with the hegemonic norms of heterosexuality. To those who frequent *cuarteto* dances, the *concheto*, distinguished by his linguistic practices and fashion, may appear to be too close to the figure of the /gei/. According to several of the adolescents interviewed, one may not notice if someone is gay, although in the end, one always finds out as, you can always tell who is gay.

According to those considered *negros* in the hegemonic perspective of the *conchetos*, to be /gei/ and say /gei/ falls dangerously close to being a *concheto*. They, the *negros*, are not and do not say /gei/; they are /ga:is/, that is, heterosexual friends. Through these symmetric joking relations, the actors are making an astute observation regarding their own desire to possess the attributes of hegemonic masculinity. Through jokes and a broad repertoire of humorous acts, the subjects construct themselves as real men or someone with character, ironic, rebellious, and heterosexual, even as they are racialized as *negros* from Cordoba.

Various principles of social classification are articulated through these linguistic and bodily practices. By “spending” each other and calling each other /ga:is/, young men from the popular classes in Cordoba oppose the hegemonic pronunciation, mocking it by flaunting the official phonetic rules of language imposed in schools. In this

way, through a victorious affirmation of heteronormativity, heterosexual adolescent men from the popular sectors resist their subaltern and racialized class position. This victory allows homosexuality to appear only through a counterhegemonic pronunciation that marks it as an impossibility. The young men construct an equality between them while distinguishing themselves from those of another class, through their relationship to this abject subject, who one should not be (compulsory heterosexuality) and who those called /ga:i/, in effect, are not (Butler 1990, 1993). Through jokes, people dispossessed in terms of class and social prestige present themselves as those most fortunate in sexual terms. Those participating in the *gaste* resist some forms of exclusion by supporting themselves and acritically reproducing others.

Currently, the word /ga:i/ as a form of greeting is beginning to be used by middle-class youth, particularly so-called headbangers, or consumers of heavy metal music. Through this development, the performative resistance of /ga:i/ in terms of class is weakening though its homophobic force is reproduced and extended. ■

¹ I thank the artists and public with whom I conducted fieldwork in the city of Córdoba, Argentina between 2000 and 2002, a work financed with a scholarship from CAPES-Ministry of Education, Brazil. I also appreciate the critical reading by the reviewers of this article and the suggestions of professors, colleagues, and friends, including Antonio Carlos de Souza Lima, José Sergio Leite Lopes, Sergio Carrara, John Cowart, Luiz Fernando Dias Duarte, Adriana Vianna Resende, Moacir Palmeira, María Lugones, María Calviño, Belkys Scolamieri, Mónica Jacobo, Mauro Cabral and Miriam Santaularia. The terms and phrases in italics represent words and categories used by the respondents.

² In local discourse, the term *negro* [black] is used pejoratively, as a category to designate any subject whose practices are considered in bad taste, regardless of phenotypic traits. It is said these people are not

black in skin but *black in soul*. To the dominant classes, a taste for *cuarteto* music and dance connotes a *black soul*. In general, the term *negro* denotes subjects from the popular classes and residents from the interior of the country (Blázquez 2004).

³ Our ethnography identified two processes at play in this defamiliarization of the dance: first, the declining purchasing power of the popular classes and the growing poverty of most of the Argentine population; second, the fact that soccer drew growing numbers of men, attracted to enormous stadiums by the spectacle. During this period, the FIFA International Soccer Federation held the World Cup in Argentina, and the military dictatorship used the event as a way to (re)create its legitimacy, building large stadiums in various cities. Thus, as a female respondent explained, the sons went to the dances and the husbands to the soccer fields while the women visited their neighbors, sisters, mothers, daughters, and aunts, also left alone (Blázquez 2004).

⁴ A good number of women go to the dances not so much to dance with men as to enjoy the handsome young artists and consume them with their longing gaze.

⁵ The demand for a masculine beauty constructed in the mold of Latin music singers and the growing popularity of choreographies on stage has fostered changes in singers' bodies. This transformation affected both new and established singers. During our fieldwork, we observed artists' need to reduce body fat and develop greater muscle mass. To this end, orchestras' production teams have incorporated choreographers, nutritionists, and physical trainers. These changes in the singers' bodies created new demands for adolescent men seeking to court women enamored by the artists. These adolescents began to worry visibly over their physical appearance and thus began frequenting gyms in their free time.

⁶ The women hold hands and turn counterclockwise, forming a sort of flattened ellipse.

⁷ This text was produced by a sixteen-year-old high school student as part of a teacher's school assignment asking for a description of the people who attend the *cuarteto* dances.

⁸ At the time of our fieldwork, Gabriel was 24 years old. Thanks to his family's relations with local political leaders, he obtained a civil service job in an office. Occasionally, Gabriel increased his income by selling psychotropic drugs.

⁹ After the military dictatorship, these practices of homoerotic conquest and homosexual encounters also migrated to *gay boliches*, dance clubs similar to the dancehalls but frequented almost entirely by men who self-identify as homosexuals. The music danced in these spaces was quite varied, but at the end of the night, there was inevitably a selection of *cuarteto* music.

¹⁰ In the view of the women with whom they flirted, these two friends were *grown men*, or as they themselves would say, “*We're old*.” Despite this age gap, they still preferred the dances where their friends formed several homogenized groups gathered around the buffet or at a table. Pablo, Gabriel, and their friends had a similar age and class position as the people who attended the dancehalls. While they would not be *old* there, however, going would mean breaking up the homogenized groups in which they participated and venturing encounters with women or homosexual men.

¹¹ The author underscores this opposition, for example, in the debates and split within the German homosexual rights movement of the early 20th century. The Scientific Humanitarian Committee, directed by Magnus Hirschfeld, posited the existence of a third sex on whose behalf rights could be demanded of the state. On the other hand, Benedict Friedländer's Community of the Special maintained that homosexuality represented a greater degree of perfection in gender differentiation. A similar opposition can be found in contemporary theoretical debates about transvestism and other forms of cross-dressing. Newton (1972), for example, maintains that transvestism is the product of social constructions of homosexuality. Garber (1991), in turn, finds these same practices to be a base of support for systems of gender.

¹² In an interview published in the magazine *Todo Cuarteto*, Jessica Cánovas, daughter of the founder of the Trulalá Orchestra, responded to a reporter's questions about the presence of "people of the masculine sex who like men" in the *cuarteto* world: "Yes, but I don't know many. There are people who look like men but really aren't. In other words, they're men but have a different sexual condition" (*Todo Cuarteto* 1(9): 11).

¹³ Young homosexual men of the popular classes also use the word *puto* to refer to themselves or friends in venues for sexual encounters – bars or clubs: "Hi, *puto*"; "Where's the *puto*"; "Who did the *puto* leave with?" These represent everyday forms of interaction among friends maintaining symmetric joking relations. The use indicates the degree of friendship or intimacy between them while contributing to the creation and consolidation of these bonds. Through the recognition of the other's right to use the term *puto* in affectionate interaction, the speaker performatively expresses his friendship and the homosexual identity he shares with his interlocutor.

¹⁴ An antisthecon is a rhetorical figure of speech that consists of the substitution of one sound, letter, or syllable in a word.

BIBLIOGRAPHY

- Benjamín, Walter. 1989. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In *Discursos Interrumpidos I*: 17-47. Madrid: Taurus.
- Blázquez, Gustavo. 2004. *Coreografías do gênero*. Doctoral Dissertation. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/ Universidade Federal de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.
- _____. 2005. *Algunos usos de la figura de la travesti en la cultura popular cordobesa*. Nombres. Publicación del Área de Filosofía. Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Brant, C.S. 1948. On joking relationships. *American Anthropologist*. 50(1): 160-162.
- Brandes, Stanley. 1980. *Metaphors of masculinity: Sex and status in Andalusian folklore*. Harrisburg: University of Pennsylvania Press.
- Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- _____. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Florine, Jane. 1996. *Musical change from within: A case study of cuarteto music from Córdoba, Argentina*. Doctoral Dissertation, Florida State University.
- Garber, Marjorie. 1991. *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety*. New York: Routledge.
- Goffman, Erving. 1988. *Rituales de la Interacción*. Amorrortu: Buenos Aires.
- Griaule, Marcel. 1948. L'Alliance cathartique. *Africa* 18: 242-258.
- Herzfeld, Michael. 1985. The poetics of manhood: Contest and identity in a Cretan mountain. Princeton: Princeton University Press.
- Levi-Strauss, Claude. 1984[1945]. El análisis estructural en lingüística y antropología. En *Antropología Estructural*, 29-50. Buenos Aires: Eudeba.
- Mayoral, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Newton, Esther. 1972. *Mother camp: Female impersonators in America*. Englewood: Prentice-Hall.
- Parker, Seymour. 1988. Rituals of gender: A study of etiquette, public symbols and cognition. *American Anthropologist* 90(2):372-384.

- Peristainy, J. G., ed. 1965. *Honour and shame: The values of Mediterranean society*. London: Weidenfeld and Nicholson.
- Perlongher, Néstor. 1997. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue
- Pina-Cabral, João. 1993. Tamed violence: Genital symbolism in Portuguese popular culture. *Man* 28(1):101-120.
- Pitt-Rivers, Julian. 1971. *The people of the sierra*. Chicago: Chicago University Press.
- Radcliffe-Brown, Alfred. 1986a [1940]. Sobre las relaciones burlescas, En *Estructura y función en la sociedad primitiva*, 107-122. Barcelona: Planeta-Agostini
- _____. 1986b [1949]. Nota adicional sobre las relaciones burlescas, En *Estructura y función en la sociedad primitiva*, 123-134. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Rapisardi, F. y A. Modarelli. 2001. *Fiestas, baños y exilios: Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Sedgwick-Kosofsky, Eve. 1990. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press.
- Sívori, Horacio. 2004. *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Vale de Almeida, Miguel. 1995. *Senhores de si: Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Editora.
- Villordo, Oscar Hermes. 1983. *La brasa en la mano*. Buenos Aires: Bruguera.
- Waisman, Leonardo. 1995. Tradición e Innovación en el cuarteto cordobés. En *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología*, 123-134. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



Gays, e gaises nas danças de quarteto. Humor, homofobia e heterossexismo entre os jovens dos setores populares na Argentina.

Gustavo Blázquez
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Resumo

O trabalho analisa a posição abjeta pré-determinada aos homens homossexuais nas danças ou bailes de quarteto assim como as formas humorísticas que os homens jovens heterossexuais utilizam para se referir aos primeiros. Partindo de uma etnografia das formas de divisão dos jovens nos setores populares de Córdoba (Argentina), pode-se detectar e descrever dois usos muito diferentes do termo “gay”; usos que são relativos a formas distintas de pronunciar o termo. Em algumas circunstâncias, e com um objetivo preciso, os sujeitos pronunciam /gei/; em outras ocasiões, a pronúncia é /ga:i/. Quando, por que e para que são feitos esses usos? Quais são os sentidos que se constroem na utilização dos mesmos? Essas são algumas das perguntas abordadas neste ensaio.

Palavras-chave

Homossexualidade, homofobia, *performance*, Argentina, humor.

Sobre o autor

Gustavo Blázquez (Argentina, 1965) é doutor em Antropologia Social, formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Professor titular de História da Cultura e de Problemática da Produção Artística na Faculdade de Filosofia e Humanidades da Universidade Nacional de Córdoba, Argentina. Sua pesquisa centra-se em diferentes aspectos das culturas juvenis latino-americanas, na música popular e teoria de gênero, especificamente na construção da heterossexualidade entre os jovens dos setores populares. Blázquez é coordenador do Núcleo de Estudos *Queer* da Universidade Nacional de Córdoba.

POR QUE ESTAMOS NESSA FOLHAGEM DENSA AGITANDO A INTIMIDADE DESSAS ERVAS DANINHAS.

-Nestor Perlongher, *Por qué seremos tan hermosas*

Como¹ um importante número de etnografias revela, a análise das poéticas e políticas dos intercâmbios humorísticos constitui uma via privilegiada de acesso aos modos pelos quais os agentes sociais constroem os sentidos cotidianos (Brandes 1980; Herzfeld 1985; Parker 1988; Peristainy 1965; Pina-Cabral 1993; Pitt Rivers 1971; Vale de Almeida 1995)². Essas pesquisas mostram como as piadas e os jogos de linguagem feitos pelos homens em diversas situações invertem simbolicamente sua posição subalterna no espaço social mais amplo, enquanto simultaneamente os homens afirmam sua posição dominante como homens heterossexuais. Neste contexto de discussões, o presente ensaio analisa, em primeiro lugar, a posição abjeta dos homens homossexuais; posteriormente, o trabalho analisa as relações de humor entre os homens heterossexuais jovens dos setores populares de Córdoba.

Como veremos, embora a presença de homossexuais masculinos, travestis e lésbicas perturbe a ordem heterossexual ao mostrar formas de não coincidência entre sexo, gênero, desejo e orientação sexual; essa mesma matriz heterossexual oferece aos agentes as ferramentas conceituais e fonéticas necessárias para resolver essas

tensões.

O trabalho de campo realizado na região central da Argentina, focalizado nas danças de quarteto, permitiu observar que os mesmos agentes sociais usavam o termo “gay” de formas muito diferentes e que esses usos são relativos a diferentes formas de pronunciar o termo. Em algumas circunstâncias e com objetivos precisos a pronúncia era /gei/, em outras circunstâncias, /ga:i/. Este trabalho procura responder quando, por que e para que são aplicados esses usos e quais são os sentidos que se constroem através deles.

Danças de quarteto

As danças de quarteto, cujos espaços são os grandes salões, os estádios de basquetebol e as *confiterias bailables* [espaços semelhantes às discotecas, porém menores], são consideradas pela burguesia local de mau gosto e próprias dos *negros*³. Nestes espetáculos, só na cidade de Córdoba durante um fim de semana, se concentram entre 10.000 e 20.000 pessoas. Os ritmos chamados de “quarteto” surgem em meados de 1940, como uma modificação dos arranjos musicais das orquestras considerados de caráter alegre (*passodoble*, *fox-trot*, tarantelas, etc.). Estes sons foram perdendo vigência com o passar dos anos e começaram

a incorporar, então, os ritmos afro-caribenhos. O quarteto de hoje tem uma notável semelhança com os ritmos musicais latino-americanos, como o merengue dominicano, e a configuração de suas orquestras se assemelha às *sonoras* caribenhas (Florine 1996; Waisman 1995). No ano 2000, o poder legislativo de Córdoba declarou o “quarteto” o gênero folclórico da província (Blázquez 2004).

Em conjunto com este processo de transformação sonora também se produziu uma mudança no público. Em meados do século XX, se reuniam nas pistas de danças os avós, os pais, filhos, netos, tios, primos e sobrinhos, todos eles integrantes de uma classe operária que se formava ao ritmo da crescente industrialização de Córdoba. Durante os dias de trabalho de campo, as danças apareciam como espaços quase exclusivamente juvenis⁴. Neste processo, os músicos também mudaram. A ênfase crescente na juventude e na beleza dos artistas, em especial dos cantores, propiciou a espectacularização das danças. As danças de quarteto, além de ser um espaço para a dança social, converteram-se num terreno para a contemplação extática própria dos recitais⁵. Os artistas, conforme a percepção dos produtores comerciais, deviam se converter em símbolos sexuais que atraíssem as mulheres⁶.

A espectacularização e a

(hetero)sexualização dos vínculos que mantiveram os artistas cada vez mais modernos e o público cada vez mais jovem se produziu junto com a transformação das coreografias. Até meados dos anos 1980, os bailarinos dançavam em pares compostos de uma mulher e de um homem, ou em pequenos grupos que podiam incluir pessoas de diferentes gerações. Estas pessoas atravessavam a pista de dança, girando no sentido contrário dos ponteiros do relógio. A pista se localiza em frente do palco e da orquestra; com o tempo esta foi se separando cada vez mais do palco e os movimentos dos bailarinos mudaram: agora formam três círculos concêntricos. Este é o esquema que se encontra nos dias de hoje.

As mulheres que já não assistiam as danças acompanhadas da família começaram a fazê-lo em grupos de amigas, e dançar entre elas formando pequenos círculos⁷. Os homens adolescentes, menos habilitados nos passos coreográficos e nas práticas de sedução, localizam-se de pé, sem dançar, perto do círculo das mulheres, até formar um círculo envolvendo as jovens. Entre as duas formações circulam os membros da polícia provincial, com seus uniformes e armas regulamentadas. Eles vão controlando o comportamento dos homens, organizando a distribuição dos corpos no espaço e exercendo seu poder de sedução com algumas das adolescentes. Duas correntes são formadas por centenas de pares constituídos por homens e mulheres ou apenas mulheres, girando no sentido contrário do relógio.

No que diz respeito ao seu desenho temporal, a dança está organizada em seleções, cada uma das quais se divide em vários

fragmentos de duração variável: uma unidade de movimento ou uma frase separada da seguinte por um silêncio. Em geral, o ponto culminante de cada uma das frases encontra-se ao final das mesmas, concluindo muitas vezes com um imperativo entoado com força: *Bailaló!* [Dance]

Nesta coreografia se desenvolvem, conforme os participantes, três tipos de prática, dependendo do gênero adotado ou atribuído ao sujeito. Estas práticas formam três figuras coreográficas:

- a. *Estar parado ahí* [Ficar parado aí]. Esta figura inclui os que conformam o círculo externo da coreografia que identificam ou são identificados como homens heterossexuais.
- b. *Ir en la rondita* [Ir para o círculo]. Esta figura reúne as práticas coreográficas das mulheres entre as idades de 13 e 16 anos que dançam no círculo mais próximo ao masculino.
- c. *Bailar* [Dançar]. Dançar ocorre no espaço do salão dentro dos círculos acima mencionados, reservados para pares compostos de gêneros diferentes. Esta figura forma-se quando um homem convida uma mulher para dançar e ela aceita.

A coreografia organiza os participantes e seus movimentos em dois grupos genericamente diferenciados por suas posições e com deslocamentos complementares. Esta coreografia permite narrar de uma maneira dramática os meios da formação de pares e a construção dos objetos de desejo, como se fossem

envoltos por uma aura que os aloca “irremediavelmente longe, por mais perto que possam estar”. (Benjamin 1989:25). Neste sentido, a coreografia pode ser pensada como um dispositivo lúdico de (re)criação da heterossexualidade e do binarismo de gênero. Segundo vários entrevistados, na dança os homens são homens verdadeiros e as mulheres são mulheres verdadeiras.

TRAVESTIS, GAYS E OUTROS HOMOSSEXUAIS NA DANÇA.

O travesti na dança tenta ser uma mulher: sempre está bem apresentada, como se fosse uma senhorita. O gay é um pouco diferente, porque vai vestido como puder. Às vezes, não pode se dizer que é gay. Ele pode se vestir como um homem comum, por exemplo, mas a voz não é igual. Fala como uma mulher ou tenta falar como uma mulher. O travesti e o gay são um dos fatores mais impressionantes da gente aqui, se você vai pela primeira vez e se dá conta – embora outra pessoa possa não notar porque está acostumada. Esses dois fatores são dos mais perigosos nas danças e podem assustar os que não estão familiarizados com eles. (Beto)⁸

A presença de sujeitos que quebram com o ideal normativo heterossexual é limitada, mesmo que para Beto seja tão aterradora e desate seu pânico homossexual. Num baile com mais de 3.000 pessoas, pode-se encontrar quatro, oito, dez travestis, dependendo da orquestra e do salão. Do ponto

de vista estatístico, a proporção é tão insignificante quanto a de crianças e idosos (Blázquez 2005).

No que diz respeito aos homossexuais masculinos, as percepções são variadas, dependendo tanto do baile quanto da definição dos agentes de “homossexual”. Como reconhecem os entrevistados, nem sempre é possível saber a orientação sexual dos sujeitos, embora às vezes possa ser inferida, mediante determinados sinais associados aos gestos e outras manifestações corporais. Ao mesmo tempo, não há consenso sobre quem seria um homossexual masculino. Para alguns jovens, a categoria inclui exclusivamente aqueles que são penetrados anal ou oralmente ou aqueles que, em sua opinião, assumem uma posição passiva ou se fazem de mulheres. Para outros, ambos os membros de uma relação sexual entre homens são homossexuais. Apesar dos desacordos, umas das características nas quais se coloca ênfase freqüentemente na hora de definir a homossexualidade é a continuidade temporal na execução de práticas homoeróticas. Segundo a teoria local, a classificação de um indivíduo como homossexual é determinada pela repetição de um tipo de ação homoerótica. O caráter reiterativo da prática é associado com um desfrute prazeroso do contato sexual e com a possibilidade da inversão de posições no ato da penetração.

Enquanto é impossível saber quantos bailarinos são homossexuais, ou mantêm práticas homoeróticas, conforme nossa observação e a dos entrevistados, esses sujeitos não constituem um grande número. No espaço dos bailes, os jovens estão cientes daqueles reconhecidos como homossexuais. Segundo as palavras de um deles:

Bem ...há dois grandalhões lá

diante ... perto do palco; tem aquele loirinho que grita ‘Ai, lá está o Cristian (um cantor da orquestra Trulalá) Ai!!, tem aquele cabeleireiro, o primo da Noe...’

Compartilhei muitas noites de baile com Pablo, homem solteiro de 25 anos que trabalha numa empresa de telefonia celular e vivia com sua família de origem. Ele me falou de um setor do salão onde “uns safados te chupariam o pau”. Apesar de observar detalhadamente e inclusive de permanecer no lugar, nunca vi esses sujeitos. Quando encontrei o Pablo nesse salão umas semanas depois, lhe perguntei sobre isso. Ele me falou: “Não sei, sei lá!” depois ele acabou com as minhas perguntas com o seguinte comentário: “O que está acontecendo com você, cara, está com tesão?”

Um outro amigo dos bailes, Gabriel⁹ me falou de um conhecido dele que freqüentava uma discoteca onde costumava encontrar algum companheiro sexual ocasional ou, na suas palavras, “levantaba negros” [pegava *negros*]. Quando lhe perguntei sobre as preferências eróticas do homem, ele me disse: “*la va de pasivo*” [faz de passivo].

Talvez pudesse acusar ao primeiro dos entrevistados de mentiroso, mas à luz dos relatos do segundo talvez seja mais adequado atribuir-lhe certo anacronismo. Pablo parecia estar contemplando as danças de quarteto com os olhos do passado e mostrava ao etnógrafo, -- como Beto contou à sua professora -- os aspectos mais impressionantes. A partir dos comentários recolhidos entre aqueles que freqüentavam os bailes antes da última ditadura militar (1976-1983), pode-se apresentar a hipótese de que quando a diversidade etária era maior, e encontrava-se no baile diferentes gerações, o tipo de práticas descritas por Pablo não só

eram possíveis senão freqüentes. No entanto, com a homogeneização etária dos bailarinos – todos jovens — essas práticas emigraram para territórios como as discotecas, freqüentadas por um público reduzido e mais velho em idade¹⁰. Nesses espaços, os agentes se reúnem como Pablo e Gabriel, que são mais velhos do que a média dos bailarinos, porém diferente deles, estão mais interessados nas aventuras eróticas do que em seguir a *performance* de um grupo musical ou construir uma identidade *cuartetera*¹¹.

Nos bailes se escuta periodicamente que certos artistas são ou têm sido acusados de homossexuais. No trabalho de campo, registramos várias situações deste tipo, e era freqüente que aparecessem na imprensa escrita especializada. Às vezes, se apresentam como fofoca ou como imprensa marrom; não mencionam o nome do artista, mas oferecem os fatos necessários que ajudam a inferir de quem se está falando. As suspeitas criadas sobre alguns sujeitos têm, de acordo com os suspeitos, a intenção de acabar com sua fama e com seu empreendimento econômico. Em algumas poucas ocasiões, os mesmos interessados desmentem os rumores com respeito a sua preferência sexual, conforme o que declara um artista no jornal *Todo Cuarteto* (1(9):7): “Eu gostaria de esclarecer um assuntinho [...] estão falando que eu sou gay [...] eu não sou gay não, é isso o que eu queria dizer”. É preciso assinalar que em caso nenhum as pessoas aceitam ser indicadas como homossexuais e que nenhum artista tem saído publicamente do armário.

Segundo Eve Kosofsky-Sedgwick (1990), desde o final do século XIX preponderam dois tropos de gênero ou modos de descrever as relações entre gênero e desejo homossexual. Um é o “tropa da inversão”, segundo o qual a alma está presa num corpo

que não lhe corresponde. O outro é o “tropa do separatismo de gênero”, que situa “a mulher que ama a mulher e o homem que ama o homem no centro da definição ‘natural’ de seu próprio gênero”, ao contrário dos modelos de inversão, que situam “as pessoas gays – tanto biológica quanto culturalmente — num umbral dos gêneros” (Sedgwick 1990: 80)¹².

Os bailarinos articulam seu discurso de acordo com o tropo da inversão. À pergunta quem são as *tortilleras* [lésbicas], por exemplo, eles responderam “as que se vestem como homens”. No caso dos homens, se a inversão ocorre na vestimenta, o sujeito é definido como travesti; se conserva o modo de vestir masculino, mas inverte seus gestos, seu jeito de falar e, fundamentalmente, sua posição de agente da penetração sexual, converte-se em *puto*, *maricón* ou *puchero*.

Esta construção da *tortillera*, do travesti e do /gei/, por parte daqueles que se autodenominam normais e se apresentam publicamente como heterossexuais a partir da inversão, garante a reprodução da matriz heterossexual, visto que sustenta o gênero binário e a natureza heterossexual do desejo. O desejo nesta perspectiva, segundo Kosofsky-Sedgwick (1990:70) “é sustentado por definição na ligação entre um ser macho e um ser fêmea, qualquer que seja o sexo que os corpos desses seres podem manifestar.”

O mecanismo a partir do qual se constrói uma alma independente da materialidade do corpo, mesmo invertendo-a, é equiparável ao que utilizam as categorias de *negro* e *negra*, como independente da cor da pele (Blázquez 2004). Assim como alguns indivíduos de pele branca podem ser considerados

negros ou *negras* por seus gostos ou práticas estéticas, também é possível encontrar, ou ainda pior, dada a condenação social à invisibilidade, entrevistados que podem se referir a “homens que não são homens” (*putos*) ou a “mulheres que não são mulheres” (*tortilleras*) devido a seus gostos e preferências eróticas¹³.

As relações de humor

Se os homens trocam “mulheres, bens e palavras”, como sublinha Lévi-Strauss, deve-se considerar que algumas dessas trocas adquirem um jeito humorístico ou envolvem a troca de bens carregados de humor. Observa-se a utilização do humor em certas lembranças turísticas, tais como cinzeiros em forma de vaso sanitário com inscrições “Força, cara!” ou “Segure!”; anjos com pênis metálicos enroscados em torno deles e servem para destapar garrafas; e um conjunto muito variado de objetos com formas de pênis, vaginas ou seios femininos. Muitos desses objetos têm inscrições dedicadas aos amigos, sogras, sogros, genros, tios e padrinhos. Neste contexto de parentesco sanguíneo e amizade, podem-se reconhecer as relações de humor. A antropologia social refere-se a laços sociais caracterizados por deboche ou piadas entre sujeitos como “relações de humor”. O uso do humor nessas relações pode ser obrigatório ou facultativo. Ambos os sujeitos são permitidos a usá-lo – em relações de humor simétricas – ou somente um, em relações de humor assimétricas.

Os primeiros debates acadêmicos sobre tais relações foram publicados na revista *África* durante os anos 1940, onde o

antropólogo britânico Alfred Radcliffe Brown publicou um artigo defendendo “um enfoque teórico geral sobre a natureza de tais relações” (Radcliffe Brown 1986a: 107). Nesse artigo, e num outro artigo publicado na mesma revista, em 1949, o autor expõe que as relações de humor devem ser entendidas como uma peculiar combinação de amizade e antagonismo, de afinidade e conflito, onde se misturam uma aparente hostilidade e uma confraternização real entre parentes, bandos e grupos étnicos vizinhos. Essas relações, ele acrescenta, refletem uma forma de aliança que permite organizar um sistema estável e bem definido de comportamento social em que componentes associativos e separativos se misturam.

As relações de humor são uma variação das relações nas quais impera o mútuo respeito ou a restrição. Nessas últimas, os componentes hostis são neutralizados com a falta de contato. Enquanto nas primeiras “qualquer hostilidade é prevenida pelo antagonismo da piada, que na sua repetição regular é uma expressão constante, ou uma lembrança, dessa disjunção social que constitui um dos elementos essenciais da relação, enquanto a conjunção social se mantém pela amizade que não se ofende com o insulto” (Radcliffe Brown 1986a: 110)

Relações de humor incluem a privilegiada familiaridade ou permissão, até mesmo permissão para desonrar o outro repetidamente, em um contexto em que o único requisito reside em não ofender um ao outro através da falta de respeito, mantendo certos limites definidos pela tradição. (Brant 1948).

Goffman inclui as relações de humor no campo das “profanações rituais” ou situações nas quais as regras de conduta unindo os agentes são suspensas. Goffman (1988) assinala que “quando estudamos indivíduos que se encontram em termos de familiaridade e não se atêm à cerimônia, encontramos com frequência ocasiões em que as formas cerimoniais normalmente não aplicáveis à situação são utilizadas num jeito supostamente brincalhão, aparentemente a fim de ridicularizar os círculos sociais em que o ritual é levado a sério” (81).

Nas profanações rituais, “por evidente que possam ser os matizes agressivos desta conduta, o destinatário recebe a oportunidade de atuar como se não se houvesse produzido uma ofensa séria a sua honra, ou pelo menos, não tão grave como a de ser definido como alguém com quem é permitido brincar” (Goffman 1988: 82). Desta maneira, Goffman se opõe às interpretações psicológicas das profanações rituais, que se inclinam em considerá-las como atos de agressão, erupções de hostilidades ou “válvulas de escape”.

O tema das relações de humor foi também abordado pela etnologia francesa, que chamou de “*parenté à plaisanteries*” ou “*alliance cathartique*” [“parentesco de brincadeira” ou “aliança catártica”]. No campo de estudos do estrutural-funcionalismo anglo-saxão, essas relações foram analisadas no âmbito de parentesco e das relações inter-étnicas. No entanto, diferente da visão comparativista e sociológica adotada pelas ciências sociais de língua inglesa, as reflexões na França procuraram explicações mais particularistas e psicológicas. Por exemplo, para Griaule (1948) essas formas de relação social teriam a virtude de purificar os impuros. Lévi-Strauss se interessou brevemente por este tema no seu artigo “A

análise estrutural em lingüística e antropologia” de 1945. Segundo sua análise, a tarefa sociológica das piadas ou das restrições rituais seria a de mediar contradições entre o sistema de denominações e os sistemas de parentesco.

As discussões que definem as relações de humor como um tipo particular de interação social, a despeito das enormes diferenças, compartilham a crença de que o humor e as piadas têm uma relação reparadora e terapêutica com as contradições, sejam elas sócio-estruturais (Radcliffe Brown 1986b, Goffman 1988), cosmológicas (Griaule 1948) ou na estrutura do inconsciente (Lévi-Strauss 1984). Essas discussões e análises sobre as relações de humor enfraquecem nos anos 1970, com a crise do chamado modelo clássico de antropologia social do qual tinham surgido.

Se hoje quiséssemos retomar a discussão sobre as relações de humor, nossas perguntas deveriam ser outras. Antes de perguntar que tipo de relação constituem – se pertencem ao campo de parentesco ou das relações inter-étnicas, se neutralizam as contradições estruturais ou cosmológicas – poderíamos analisar o que fazem os sujeitos quando interagem com outros de um modo humorístico. Além de perguntar pela sociologia de quem mantêm este tipo de relações, deveríamos nos questionar a respeito das subjetividades que emergem através das relações em que o humor desempenha um papel central. O que fazem os indivíduos além de trocar palavras humorísticas? Onde se arraiga o caráter engraçado dessas representações e quais subjetividades emergem das mesmas? O que dizem essas trocas sobre o mundo dos jovens entrevistados? Em síntese, quais são as políticas e poéticas das chamadas relações de humor?

/ G E I / E / G A : I /

O uso local do termo gay, pronunciado conforme as regras da fonética inglesa, está associado com os tempos da abertura democrática iniciada após a Guerra das Malvinas (1982). Naqueles anos, os homossexuais masculinos, especialmente os de classe média e de setores urbanos, começaram a se autodenominar /géis/ e cultivar um estilo de vida, segundo o qual todo sujeito que mantinha relações sexuais com outro do mesmo sexo era definido como homossexual. Este modelo de sexualidade se opunha a outras formas de entender as relações homoeróticas e de denominar os homossexuais. “*Puto, maricón, manfloro, loca e maricona* são algumas das palavras que correspondem a outros modelos de sexualidade e com as que se denomina/insulta os homens homossexuais. (Perlongher 1997, Villordo 1983, Rapisardi y Modarelli 2001).

Quando os indivíduos pronunciam /gei/, adotam a norma hegemônica que evidentemente concebe o vocábulo como palavra estrangeira. Como bem aponta Sivori (2004: 93), esta pronúncia “evoca o modo como era avaliada a homossexualidade: como algo estrangeiro, alheio aos critérios de normalidade socialmente sancionados, que era simplesmente tolerado”. No início dos anos 1980, os meios de comunicação, inclusive as mais progressistas fontes e defensores dos direitos humanos, como a revista *Humor*®, dificilmente adotavam esse termo, ou quando o faziam, assinalavam o termo em itálico para destacar o caráter estrangeiro. Por exemplo, frente à publicação em 1983 do romance homoerótico *La brasa en la mano* do escritor argentino Oscar Hermes Villordo, adotaram uma postura heterossexista e homofóbica. Referiam-se à “temática corajosa” do

texto ou ao “amor que não ousa dizer seu nome”.

No início dos anos 1980, a conotação do termo /gei/ entre aqueles que o utilizavam como uma categoria de identidade tinha algo de opositor e de contestatório: não só pelas práticas sexuais que designava, senão por se tratar de um termo da língua inglesa que agora era adotado numa nação militarmente vencida há pouco tempo pela Grã-Bretanha. O uso do termo estrangeiro também permitia aos homossexuais de setores culturais e economicamente privilegiados se distinguirem dos homossexuais pobres, que continuavam sendo *maricones*.

No final dos anos 1980 e início dos 1990, o vocábulo /gei/ apareceu na fala dos setores populares, que incorporaram uma nova categoria para designar o sujeito homossexual em construção. Neste processo cultural no qual uma expressão inédita dá entrada na fala de um grupo social, é possível reconhecer diversos momentos: a epidemia do HIV/AIDS, o desenvolvimento de uma “cultura gay” e uma “noite gay”, a marginalização do modelo *local/chongo*, a normalização da homossexualidade e uma forte presença na mídia de personagens gays tanto nas telenovelas quanto nos *talk-shows*, *reality shows* ou programas jornalísticos.

O trabalho de campo permitiu observar que os jovens dos setores populares utilizavam o termo /gei/ em espaços de prestígio social, tais como a escola ou a imprensa escrita e oral. Nos encontros com seus pares, não obstante, esses adolescentes utilizam o termo *puto* ou alguma outra das variantes para se referir aos homens homossexuais. As mulheres são obrigadas com maior rigor a se submeter às normas hegemônicas. Elas utilizam ambos

os vocábulos, dependendo do status social atribuído ao interlocutor. Além das variações no uso do termo conforme o gênero dos falantes, o termo não é utilizado como insulto, mesmo que /gei/ funcione como uma categoria culpável que difama o sujeito. /Gei/ é um termo com o qual se pode designar de maneira pública e politicamente correta aqueles que são chamados/insultados com palavras como *puto*¹⁴.

Embora os termos /gei/ e *puto* pertençam a regimes discursivos diferentes e descrevam práticas sexuais diversas são apresentados pela fala hegemônica como sinônimos que descrevem um mesmo campo semântico. No entanto, as palavras – e os falantes — se diferenciam hierarquicamente quando um vocábulo é localizado no campo de palavras, enquanto o outro se converte no termo legítimo para falar de experiências, conduta, sentimentos ou práticas homossexuais. O duplo circuito para designar os homens homossexuais – uma palavra legitimada e estrangeira, por um lado, e os termos censurados e locais, por outro lado — é evidente em canções como *Marica tú (pluma, pluma, gay)*, um grande êxito nas rádios comerciais e nos bailes tanto de música pop quanto de quarteto ou *cumbia* em 2005. O título da canção, muito diferente da versão original romena, *Gragostea Din Tei (El amor bajo el tilo)*, criada pelo grupo O-Zone, une os termos que em outros registros discursivos se mantêm separados. Esta junção produz um efeito humorístico, reforçado tanto pela paródia homofóbica da *performance* do grupo espanhol que popularizou o tema em espanhol como pelo falsete do estribilho.

Sobre os usos compartilhados

com seus companheiros geracionais, além das diferenças de classe, os jovens heterossexuais dos setores populares de Córdoba fizeram um apropriação particular do termo /gei/, modificando a pronúncia do vocábulo. Respeitando a norma fonética hegemônica, eles dizem /gei/, mas também utilizam a forma fonética em espanhol e pronunciam /ga:i/. Enquanto usam a primeira para parecer educados em relação aos homossexuais, usam a segunda – uma forma de metaplasmo por substituição ou de antistecom¹⁵ (Mayoral 1994) — para nomear o amigo heterossexual.

/Ga:i/ costuma ser utilizado como uma forma de cumprimento entre os indivíduos que têm algum grau de intimidade. Este uso se pode acompanhar ou não de gestos corporais, tais como apalpar rapidamente as nádegas ou bater nas costas ou no peito. Com esses gestos verbais, o outro é (quase) acusado de ser homossexual, embora seja uma acusação desmentida por trair a pronúncia legitimada do vocábulo. Quando os adolescentes de Córdoba “falam incorretamente” e dizem /ga:i/, eles “falam corretamente” como sujeitos heterossexuais, já que na pronúncia “incorreta” deixam claro que não são /géis/. Embora, na verdade, poderia se dizer que usam a pronúncia correta, pois estão seguindo as normas da língua oficial ensinada na escola. As distorções irônicas e os jogos fonéticos com a língua são perigosos, já que sempre podem surgir mal-entendidos. Por isso, o seu uso se restringe a determinadas relações. Se, por exemplo, o termo que aqui nos interessa é utilizado fora do âmbito dos amigos próximos, seguramente propicia o início de um conflito, ou talvez provoque um franco mal-estar. Mesmo que o vocábulo se

pronuncie /ga:i/ pode soar como /gei/.

Quando um interlocutor procura se apresentar como heterossexual, interpela o outro com a expressão /ga:i/, ele está, de fato, assinalando e confirmando uma amizade entre homens heterossexuais. Estar autorizado a chamar alguém de /ga:i/ reflete uma aliança formulada como uma relação de humor simétrica, cuja poética humorística consiste em alterar a construção fonética do termo legitimamente usado para se referir aos homossexuais masculinos.

Em termos locais, esta forma de relação de humor se denomina *gaste*. *Gastar* significa degradar alguém em sua presença por meio de formas humorísticas que não admitam que o outro se irrite sem pôr em risco a relação. O sujeito *gastado* pode se ofender e se retirar ou talvez se defender mediante a linguagem ou a violência física. Em ambos os casos, a rejeição do indivíduo de ser interpelado como /ga:i/ dá por concluída a interação. Para quem utiliza esta variação fonética, ou o que não aceita ser chamado de /ga:i/ é um /gei/ ou é alguém que imagina ter um capital simbólico maior do que seu interlocutor está disposto a reconhecer: arrogante. Nas duas situações, sem nenhuma dúvida, o destinatário não se qualifica para amigo.

No caso de se aceitar o *gaste*, que pode mesmo ser mais intenso se além de ser chamado /ga:i/ os sujeitos mantêm algum contato corporal, o destinatário confirma sua posição de amigo. Em outra oportunidade, separada no tempo ou imediatamente depois, o *gastado* poderia exercer uma ação semelhante e se transformar no sujeito ativo do *gaste*. O *gaste* ocorre quando o locutor devasta publicamente alguma dimensão da apresentação que o destinatário oferece dele mesmo. O locutor não se engrandece, mas *gasta* o destinatário

cumprimentando-o com um (quase) insulto. Desta maneira, o outro se converte em amigo, quando aceita ser degradado com (quase) o mesmo vocábulo utilizado para designar os homossexuais masculinos.

Esta ação supõe as duas presenças, porque se o outro não estivesse lá não sealaria de *gaste*, mas de fofoca ou de maledicência. Enquanto a primeira atitude é considerada pelos jovens homossexuais como própria dos homens, as outras se atribuem às mulheres. Elas sempre estão dispostas a discutir suas interpretações de masculinidade assim como atribuir a tendência à fofoca aos homens.

A partir dessas comprovações surgem várias perguntas: Quais são os sentidos que se realizam por meio desse metaplasmo? Onde fica a graça desta figura retórica? O que fazem esses sujeitos através de suas relações de humor quando usam o termo /ga:i/? Não se poderia pensar que, além de se (re)confirmar como amigos, eles estão (re)validando performativamente uma heterossexualidade hegemônica compartilhada? Como se articula a homofobia com as relações de classe expressadas pelas formas de pronúncia legítima e ilegítima?

ALÉM DA DANÇA

Nas trocas humorísticas, os jovens heterossexuais entrevistados jogam com a homossexualidade, que reintroduzem no seu discurso, mas não apenas foneticamente. Mesmo que pareça que eles desafiam a hegemonia heterossexual, eles meramente a (re)produzem, visto que o *gastado* (quase) nunca é um /gei/, mas um /ga:i/. Os que utilizam a forma /gei/ quase exclusivamente em contextos formais como as instituições escolares são considerados *conchetos*, termo com o qual se designa os filhos das classes dominantes. Os jovens heterossexuais dos setores

populares não só se igualam, quando se *gastan* mutuamente, mas também se diferenciam dos *conchetos*, que aderem às normas hegemônicas de pronúncia, mesmo que sejam suspeitos de não respeitar as normas hegemônicas da heterossexualidade. Para quem freqüenta as danças de quarteto, o *concheto*, que se distingue pelas suas formas de comportamento lingüístico e moda, pode parecer próximo demais à figura do /gei/. Segundo vários adolescentes entrevistados, não se pode notar se alguém é gay, embora no final, sempre se descubra quem é gay.

De acordo com os considerados *negros* na perspectiva hegemônica dos *conchetos*, ser /gei/ e dizer /gei/ são perigosamente confundíveis com ser *concheto*. Eles, os *negros*, não são nem dizem /gei/; eles são /ga:is/, quer dizer, amigos heterossexuais. Por meio dessas relações de humor simétricas, os agentes fazem uma observação astuta sobre seu próprio desejo de possuir os atributos da masculinidade hegemônica. Mediante piadas e todo um amplo repertório de comportamentos humorísticos, os sujeitos se constroem como homens de verdade ou com personalidade, irônicos, rebeldes e heterossexuais, mesmo quando são considerados como *negros* de Córdoba.

Diversos princípios de classificação social se articulam através dessas práticas lingüísticas e corporais. Ao se *gastar* e se chamar de /ga:is/, os jovens dos setores populares de Córdoba se opõem à pronúncia hegemônica e a ironizam quando ostentam as regras fonéticas da língua oficial impostas nas escolas. Deste modo, através da afirmação triunfante da heteronormatividade, os adolescentes heterossexuais dos setores populares resistem sua posição de classe subalterna e tornada racial. Esta vitória deixa a homossexualidade aparecer somente através de uma pronúncia contra-hegemônica que a assinala como uma impossibilidade. Os jovens constroem uma igualdade entre eles,

enquanto se distinguem dos de outra classe, através de sua relação com esse sujeito abjeto, que não se deve ser (heterossexualidade compulsória) e que os chamados /gai/, de fato, não são (Butler 1990, 1993). Através das brincadeiras, os despojados em termos de classe e prestígio social se apresentam como os mais afortunados em termos sexuais. Aqueles que participam no *gaste* resistem a algumas formas de exclusão ao se apoiar e reproduzir outras de maneira não crítica.

Nos dias de hoje, o vocábulo /gai/ como forma de cumprimento começa a ser usado por jovens de classe média, especialmente entre os chamados “metaleros” ou os consumidores de música *heavy metal*. Através deste desenvolvimento, a resistência performativa de /gai/ em termos de classe está se enfraquecendo, embora sua força homofóbica seja reproduzida e ampliada. ■

¹ Traduzido por Marissel Hernández-Romero.

² Gostaria de agradecer aos artistas e ao público com quem desenvolvi o trabalho de campo entre os anos 2000 e 2002 na cidade de Córdoba, Argentina. O trabalho foi financiado por uma bolsa da CAPES - Ministério de Educação, Brasil. Também agradeço a leitura crítica dos revisores do artigo e aos professores, colegas e amigos como Antônio Carlos de Souza Lima, José Sergio Leite Lopes, Sergio Carrara, John Cowart, Luiz Fernando Dias Duarte, Adriana Vianna Resende, Moacir Palmeira, María Lugones, María Calviño, Belkys Scolamieri, Mónica Jacobo, Mauro Cabral e Miriam Santaularia. Os termos e expressões em itálico representam palavras e categorias usadas pelos entrevistados.

³ Na fala local, o termo *negro* é utilizado de maneira pejorativa, como uma categoria para designar qualquer sujeito cujas práticas são consideradas de mau gosto, independentemente de seus traços fenotípicos. Afirma-se que essas pessoas não são *negras de pele*, mas *negras de alma*. O gosto pela música e o baile ou dança de quarteto funciona para os setores dominantes como um indicador de *alma negra*. Em geral, o termo *negro* designa os sujeitos dos setores populares e os habitantes do interior do país (Blázquez 2004).

⁴ Nossa etnografia detectou dois processos nesta desfamiliarização da dança. Em primeiro lugar,

a diminuição da capacidade aquisitiva dos setores populares e o empobrecimento crescente da maioria da população argentina; em segundo lugar, o fato de que o futebol atraiu cada vez mais a atenção dos homens, que eram reunidos em estádios de grandes dimensões. Nesse período, a Copa Mundial do Mundo, sediada pela FIFA, foi realizada na Argentina e a ditadura militar utilizou o evento como uma forma de (re)criar sua legitimidade, construindo grandes estádios em várias cidades. Assim, segundo explica uma mulher, em uma entrevista, os filhos iam aos bailes e os maridos aos campos de futebol, enquanto elas visitavam as vizinhas, irmãs, mães, filhas ou tias, que também tinham ficado sozinhas (Blázquez 2004).

⁵ Um grande número de mulheres vai aos bailes não só para dançar com os homens, mas também para desfrutar dos belos e jovens artistas e consumi-los com seu olhar de prazer.

⁶ A demanda de uma beleza masculina construída conforme os modelos dos cantores de música latina, somada à popularização do desenvolvimento de coreografias no palco, provocaram também uma mudança nos corpos dos cantores. Esta transformação afetou da mesma forma cantores novos e estabelecidos. No transcurso do trabalho de campo se observou a necessidade dos artistas de reduzir sua gordura corporal e desenvolver uma massa muscular maior. Para isso se incorporaram coreógrafos, nutricionistas e treinadores físicos à equipe de produção das orquestras. Estas mudanças nos corpos dos cantores incidiram nas novas demandas pelos homens adolescentes que procuravam conquistar as mulheres apaixonadas pelos artistas. Estes adolescentes começaram a se preocupar de maneira ostensiva com sua aparência física e, como consequência, as academias começaram a fazer parte da agenda durante o lazer.

⁷ As mulheres, de mãos dadas, giram no sentido contrário dos ponteiros do relógio e formam uma espécie de elipse nivelada.

⁸ Este texto foi produzido por um dos alunos de ensino médio, de 16 anos de idade, como parte de um trabalho escolar organizado por uma docente e destinado a descrever as pessoas que freqüentavam as danças de quarteto.

⁹ No período de nosso trabalho de campo, Gabriel tinha 24 anos. Graças à relação de sua família com alguns dirigentes políticos locais, conseguiu um trabalho de escritório na administração pública. Ocasionalmente, Gabriel aumenta seus recursos econômicos com a venda de drogas psicotrópicas.

¹⁰ Após a ditadura militar, essas práticas de conquista homoerótica e de encontros homossexuais emigraram também aos *boliches gay*, salões semelhantes às *confiterias*, mas freqüentadas quase exclusivamente por homens auto-definidos como homossexuais. A música dançada nesses espaços era muito variada, mas ao final da noite, havia inevitavelmente uma seleção de música de quarteto.

¹¹ Do ponto de vista das mulheres com quem flertavam, esses dois amigos eram homens adultos, ou como eles mesmos costumavam falar “somos velhos”. Apesar da diferença etária,

continuavam preferindo os bailes, onde seus amigos formavam vários grupos homogênicos agrupados em torno do *buffet* ou de uma mesa. Pablo, Gabriel e seus amigos não se diferenciavam daqueles que freqüentavam as *confiterias* pela idade nem pela posição de classe. Enquanto não eram *velhos* lá, contudo ir significaria desativar os grupos homogênicos de que participavam e se aventurar em ter encontros com mulheres ou com homens homossexuais.

¹² A autora assinala esta oposição, por exemplo, nos debates e na divergência do movimento alemão pelos direitos dos homossexuais do início do século XX. A postura do Comitê Científico Humanitário, presidido por Magnus Hirschfeld, postulava a existência de um terceiro sexo a partir da qual era possível demandar direitos frente ao Estado; por outra parte, a Comunidade dos Especiais, de Benedict Friedländer, apoiava que a homossexualidade era um grau de aperfeiçoamento maior da diferenciação genérica. Pode-se encontrar uma oposição semelhante nos debates teóricos contemporâneos sobre o travestismo e outra forma de *cross-dressing*. Newton (1972), por exemplo, expõe que o travestismo é a consequência das contradições sociais frente à homossexualidade; Garber (1991) por sua parte, encontra nestas mesmas práticas um ponto de apoio para os sistemas de gênero.

¹³ Numa entrevista publicada no jornal *Todo Cuarteto*, Jessica Canovas, filha do fundador da orquestra Trululá respondia às perguntas de um jornalista sobre a presença no mundo dos quartetos de “pessoas do sexo masculino que gostam de homens”: ‘É, mas eu não conheço muitos. Tem pessoas que parecem homens e na verdade não o são, ou seja, são homens, mas têm outra condição sexual’ (Todo Cuarteto 1 (9): 11).

¹⁴ Os jovens homossexuais dos setores populares também usam o vocábulo “puto” nos espaços de encontro sexual – bares e balcões—para se referir a um amigo ou a eles mesmos’ “Oi, *puto!*”, “Onde está o *puto?*”, “Com que se foi o *puto?*”. Trata-se de um jeito regular de tratamento entre amigos que mantêm relações de humor simétricas. Este uso indica o grau de amizade e intimidade entre eles e, ao mesmo tempo, contribui para criar e consolidar esses laços. Reconhecer ao outro o direito de usar o termo *puto* como forma de trato afetivo é um dos modos através dos quais o falante expressa performativamente a amizade e a identidade homossexual que compartilha com seu interlocutor.

¹⁵ Figura retórica que consiste na substituição de um som, letra ou sílaba na palavra.

BIBLIOGRAFIA

Benjamín, Walter. 1989. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In *Discursos Interrumpidos I*: 17-47. Madrid: Taurus.

Blázquez, Gustavo. 2004. *Coreografías do gênero*. Doctoral Dissertation. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/Universidade Federal de Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

_____. 2005. *Algunos usos de la figura de la travesti en la cultura popular cordobesa*. Nombres. Publicación del Área de Filosofía. Centro de Investigación de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Brant, C.S. 1948. On joking relationships. *American Anthropologist*. 50(1): 160-162.

Brandes, Stanley. 1980. *Metaphors of masculinity: Sex and status in Andalusian folklore*. Harrisburg: University of Pennsylvania Press.

Butler, Judith. 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

_____. 1993. *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

Florine, Jane. 1996. *Musical change from within: A case study of quarteto music from Córdoba, Argentina*. Doctoral Dissertation, Florida State University.

Garber, Marjorie. 1991. *Vested interests: Cross-dressing and cultural anxiety*. New York: Routledge.

Goffman, Erving. 1988. *Rituales de la Interacción*. Amorrortu: Buenos Aires.

Griaule, Marcel. 1948. L'Alliance cathartique. *Africa* 18: 242-258.

Herzfeld, Michael. 1985. The poetics of manhood: Contest and identity in a Cretan mountain. Princeton: Princeton University Press.

Levi-Strauss, Claude. 1984[1945]. El análisis estructural en lingüística y antropología. En *Antropología Estructural*, 29-50. Buenos Aires: Eudeba.

Mayoral, José Antonio. 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Editorial Síntesis.

Newton, Esther. 1972. *Mother camp: Female impersonators in America*. Englewood: Prentice-Hall.

Parker, Seymour. 1988. Rituals of gender: A study of etiquette, public symbols and cognition. *American Anthropologist* 90(2):372-384.

Peristainy, J. G., ed. 1965. *Honour and shame: The values of Mediterranean society*. London: Weidenfeld and Nicholson.

Perlongher, Néstor. 1997. *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue

Pina-Cabral, João. 1993. Tamed violence: Genital symbolism in Portuguese popular culture. *Man* 28(1):101-120.

Pitt-Rivers, Julian. 1971. *The people of the sierra*. Chicago: Chicago University Press.

Radcliffe-Brown, Alfred. 1986a [1940]. Sobre las relaciones burlescas, En *Estructura y función en la sociedad primitiva*, 107-122. Barcelona: Planeta-Agostini

_____. 1986b [1949]. Nota adicional sobre las relaciones burlescas, En *Estructura y función en la sociedad primitiva*, 123-134. Barcelona: Planeta-Agostini.

Rapisardi, F. y A. Modarelli. 2001. *Fiestas, baños y exilios: Los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Sedgwick-Kosofsky, Eve. 1990. *Epistemology of the closet*. Berkeley: University of California Press.

Sívori, Horacio. 2004. *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.

Vale de Almeida, Miguel. 1995. *Senhores de si: Uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século Editora.

Villordo, Oscar Hermes. 1983. *La brasa en la mano*. Buenos Aires: Bruguera.

Waisman, Leonardo. 1995. Tradición e Innovación en el cuarteto cordobés. En *Actas de las VIII Jornadas Nacionales de Musicología*, 123-134. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".