

Diálogos de um Ser a Dois: Uma Perspectiva para Dançar o Tango

**Paola vasconcelos Silveira*

Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão sobre a prática do tango de uma perspectiva de diálogo entre os parceiros, a partir de uma escrita compartilhada entre o eu e o nós, que transita entre as experiências das autoras. Visando compreender alguns dos fenômenos presentes nesta forma de dançar dois, tais como empatia cenestésica, intercorporeidade e ser a dois, inferimos estes podem ser deslocados para outros contextos de criação em dança.

Palavras-chave: dança – empatia cinestésica – intercorporeidade

Abstract

This paper proposes a reflection on the practice of tango from the perspective of dialogue between the partners, from a written shared between self and us, which passes between the authors' experiences. To understand some of the phenomena present in this form of dancing two kinesthetic such as empathy, and intercorporeality be two, we infer these can be moved to other contexts of dance creation.

keywords: dance - kinesthetic empathy - intercorporeality

Este artigo tem por objetivo refletir sobre a prática do tango de uma perspectiva de diálogo entre os parceiros. O diálogo está presente, igualmente, na escrita do artigo, no qual propomos um vai e vem entre o eu e o nós, pois, em determinados momentos, a experiência de uma das autoras na prática do tango se sobressai. Em outros momentos, o “nós” expressa a interação entre sensações e pensamentos que permeou essa escrita a dois.

Nos ambientes informais de ensino¹ da dança de salão, o conceito de condução sempre esteve presente como um dos componentes do seu código ético, bem como princípio básico. Segundo Pacheco (1998), “[...] condução significa os procedimentos pelos quais o homem conduz/dirige a mulher durante a evolução dos passos dancísticos” (p.11). Desse modo, podemos perceber que a relação de comunicação entre o par se estabelece através de um caminho de única via, no qual, como relata Abreu (2008), “O homem que tem a iniciativa da condução, de dar o primeiro passo. A mulher precisa deixar ser conduzida...” (p. 652).

Pouco se refletiu sobre porque essa relação se estabelece dessa forma. Para Pacheco (1998), o fenômeno da condução se encontra cristalizado no ambiente de dança em pares. Contudo, ao dançar tango, eu, a dama, percebia que meus gestos induziam os dos meus parceiros a mudar seus movimentos. Muitas vezes, a iniciativa partia do meu gestual, o que não me tornava um ser passível. Em consequência, como praticante dessa dança, sentia necessidade de problematizar a condução.

A partir desse contexto, neste artigo temos por objetivos compreender as particularidades de se dançar tango referenciado em uma perspectiva de diálogo entre os parceiros, buscando cotejar esta perspectiva à prática do Contato Improvisação (CI)². Para tanto, utilizamos os conceitos de ato comunicativo, de intercorporeidade e de ser a dois.

Autoetnografia e empatia cinestésica

Esse trabalho se situa no âmbito da pesquisa em dança, que é semelhante à pesquisa em arte, pois o contexto pesquisado se situa na prática pessoal do próprio pesquisador/artista (DANTAS, 2007). Dessa forma, ao mesmo tempo em que nos encontramos imersas em uma obra ou situação artística, temos a possibilidade de desenvolver uma forma de saber sobre esta produção. Sendo assim, inspiramo-nos na perspectiva da autoetnografia que, como coloca Fortin (2009), vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu³.

Partindo desses pressupostos e a fim de refletir sobre a prática do tango a partir de uma perspectiva de diálogo entre os parceiros, propomos uma reflexão sobre as percepções decorrentes da prática artística de uma das autoras, reafirmando o que foi pensado por Dantas (1999) em suas reflexões anteriores: “o universo de ideias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança” (p. 9). Sendo assim, essas percepções, que apelam ao sensível, pretendem contribuir para construção desse saber teórico.

A possibilidade de se utilizar dessas vivências como fonte de pesquisa é trazida também por Fortin (1994) e Frosch (1999), quando ambas se referem ao conceito de empatia cinestésica como um facilitador para utilizar a experiência fenomenológica do próprio pesquisador, ou seja, os gestos, movimentos, sensações e sentimentos se transformam, também, em fontes de coleta de dados.

A fim de compreender melhor essa abordagem, se analisarmos os significados das palavras segundo o dicionário (PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA), veremos que empatia é um termo que designa uma forma de identificação intelectual ou afetiva de um sujeito com alguma coisa, que pode ser uma pessoa, um objeto ou uma ideia. Esse significado pode ser aplicado ao universo da pesquisa acadêmica e, nesse caso, podemos dizer que empatia retrata uma identificação intelectual ou afetiva do pesquisador com algo. Dessa forma, utilizamos o conceito operacional de “empatia cinestésica,” no universo dessa pesquisa, referindo-nos à possibilidade de identificação ou reconhecimento de uma situação/evento por meio da percepção do corpo em movimento. Sendo assim, propomos a utilização, como fonte de coleta de informação, das sensações e percepções que surgem no meu próprio corpo em movimento na sua relação com o corpo do outro. Isso difere da proposição de

1 Utilizamos esse termo para nos referirmos a escolas de dança e salão de bailes. Esse estudo emerge da experiência de uma das autoras.

2 O Contato Improvisação é uma técnica surgida nos EUA no início dos anos 70. Baseia-se no toque e na expansão das percepções para o desenvolvimento de um diálogo físico, profundo e espontâneo.

3 Evidentemente, a coleta de informações, inspirada pela autoetnografia, foi realizada prioritariamente, por uma das autoras, Paola, a que dança o tango. No entanto, a outra autora, Mônica, também tem utilizado a autoetnografia para alimentar suas reflexões sobre sua prática em dança contemporânea (DANTAS 2009; 2012).

Foster (2010), Forsch (1999) e Fortin (1994), as quais utilizam este conceito para situar as impressões de um observador frente a uma situação específica da qual ele não participa diretamente, como por exemplo, a apreciação de uma coreografia ou a observação de uma aula de dança. Nesse estudo, utilizamos a empatia cinestésica como instrumento de coleta de informações da própria experiência, como sujeito que realiza e, ao mesmo tempo, observa o evento que está acontecendo.

Ressaltamos que a possibilidade de utilização da informação cinestésica como dado etnográfico está relacionada às vivências corporais do pesquisador (DANTAS, 2007). Para tanto, pretendemos fazer uso da sensibilidade como uma forma de apreensão de uma realidade, a de dançar a dois, a partir da perspectiva da dama (ou seja, a partner feminina). Nessa pesquisa, essa visão terá sido permeada também pela experiência compartilhada e vivenciada com o outro, ou seja, o cavalheiro (o partner masculino)⁴. Entretanto, essa presença do outro corpo no decorrer do processo, como coloca Foster (2010), só multiplica a incerteza da experiência, à medida em que aprendemos que o próprio corpo nunca reproduz perfeitamente a experiência do outro. Todavia, podemos pensar em usufruir dessa complexidade de experimentar o aprendizado da igualdade e da diferença simultaneamente, ou seja, em certos momentos terei sensações corpóreas semelhantes às de meu parceiro, em outras estarei fadada a vivenciar o oposto. Através desse universo dialógico, fomos constituindo os registros perceptivos da empatia cinestésica que conversaram com os aspectos teóricos dessa pesquisa.

Sendo assim, a coleta dessas informações foi realizada em um caderno de anotações, durante e após o período de ensaios com o parceiro, os quais ocorriam semanalmente. Ao longo do presente texto, são transcritos alguns trechos, através da grafia em itálico, ressaltando elementos que estavam presentes nas vivências práticas e que potencializaram a análise da informação. Escolhas metodológicas semelhantes já foram utilizadas por Paludo (2006) e Dantas (2010), entre outros, em contextos de investigação nos quais estavam presentes como artistas e como pesquisadoras.

O ato comunicativo

A partir do momento em que eu me disponibilizo a dançar com outro, parto do pressuposto que pretendo conversar com essa pessoa através de movimentos em um determinado espaço – salão de baile – e por um tempo delimitado – uma música. E, mesmo que eu escolha a mesma pessoa para dançar a próxima música, o ciclo de comunicação irá iniciar novamente, pois, a cada troca de música terei uma nova temática para dialogar com o meu parceiro. Este momento de comunicar com o outro não está atrelado necessariamente ao fato de um parceiro – o cavalheiro – informar algo com eficácia e ser seguido pela dama, mas talvez, esteja atrelado a um acordo entre ambos para se recomeçar a dançar. Na perspectiva de condução é sempre o cavalheiro que perguntará ativamente e a dama responderá passivamente, concordando com a pergunta. A dama não deve responder de maneira discordante.

A fim de pensar na dança a dois como um ato comunicativo, Valle (2008) traz uma perspectiva diferente sobre o comunicar-se com alguém:

Neste sentido, uma dança não deve ser tratada como um sistema linear, mas como um sistema circular, onde os parceiros de dança se afetam mutuamente por meio de seus movimentos; deste modo é mais apropriado afirmar que os parceiros construam uma dança em comum por meio de uma relação que se estabelece entre eles a partir dos movimentos recíprocos que realizam; do que afirmar que o cavalheiro seria responsável pela concepção da coreografia e condução dos passos; enquanto a dama seria responsável apenas pela execução destes à medida que reconhece as conduções realizadas pelo cavalheiro (p.⁷).

Sendo assim, conseguimos transpassar a ideia linear de condução, atrelada à perspectiva de que alguém é o emissor privilegiado da informação e que ao outro cabe recebê-la, decodificá-la e assimilá-la. Partimos, então, para um sistema circular, onde mutuamente os parceiros possam interferir na dança do outro a fim de construir uma dança conjunta e, conseqüentemente, favorecer um estado de encontro entre ambos. Neste caso, teremos uma dança aberta baseada no improviso, na qual o repertório de movimentos e estímulos propulsores de movimentos de um dos participantes se encontrará com o repertório do outro. A partir disso, é possível que

⁴ Giovanni Vergo é professor e bailarino de dança de salão desde 2004, Licenciado em Educação Física pela ULBRA/RS e especialista em Teoria da Dança com ênfase em Dança de Salão pela FAMEC/PR.

se descubram signos comuns para ambos. E quando um dos estímulos é desconhecido para algum dos participantes, essa surpresa pode fomentar novas possibilidades de movimentos e estímulos, podendo se transformar em um signo privado desses dois corpos. Portanto, nessa proposta, os papéis dos dançarinos terão maior dinamismo, e dessa forma irão transitar entre o influenciador e o influenciado para permitir que a perspectiva de diálogo aconteça.

Ao descrever um momento de ensaio com meu parceiro de tango, percebo essas influências ao dançar:

O primeiro pensamento que me veio à mente nos primeiros segundos de dança é que tudo o que fazemos quando dançamos com o outro é o resultado de pequenas escolhas e adaptações que são decididas em conjunto em um curto espaço de tempo. Pois me permito jogar e conseqüentemente traçar caminhos dançando a partir do momento em que aceito seguir uma proposta: como dar um passo para trás enquanto o meu parceiro dá um passo em minha direção para em seguida eu soltar a posição de abraço em que nos encontramos e instigar uma comunicação visual na qual conseguimos nos manter sincronizados deslocando pela sala. (Caderno de notas SILVEIRA, 2012).

Na descrição desse instante, percebo que meu parceiro passou por uma situação de adaptação, pois ofereci um estímulo no decorrer da sua proposta, que não o fez parar de dançar, apenas modificou sua ideia inicial. Entretanto, esse processo não é previsível, pois não se sabe quem terá algo a falar primeiro e a cada instante somos convidados a lançar nossas ideias e, principalmente, a aguçar nossa capacidade de escuta.

Durante o ensaio eu e meu par tivemos momentos de profunda atenção um no outro, como se pudéssemos instintivamente agarrar as novas propostas, desfrutando-as e criando a partir delas, com o surgimento de novos signos comuns. E em outros casos, por alguns instantes, éramos absorvidos pelos nossos egos e ambos falavam sem se entenderem, e como consequência desse momento os nossos pés se bateram, se atropelaram, foram a direções contrárias (o que não quer dizer que não existam movimentos contrários no tango, porém nessa situação a energia que sustentava o diálogo se perdeu o que faz com que não houvesse conexão) e algumas vezes chegamos mesmo a desequilibrar um ao outro. (Caderno de notas SILVEIRA, 2012).

Pensamos que os aspectos da escuta na dança a dois estão relacionados com a maneira com a qual ambos disponibilizam o corpo para dançar um com o outro. Assim, abro meus poros para o diálogo, como se cada parte do corpo do meu parceiro fosse um dado que possibilitasse diversos caminhos, e dessa forma disponibilizasse todos os meus sentidos para acolher esses movimentos que geraram no meu corpo respostas e mais perguntas.

Então hoje no ensaio busquei estar atenta ao meu parceiro. Desde o momento em que nos abraçamos para começar a dançar a minha respiração buscava se sincronizar com a dele. Os meus pontos de contato buscavam mais do que um toque superficial, como se nesses pontos abrissem canais de troca de informações, a minha audição estava atenta à música que tocava e a cada ruído em que seu pé fazia no chão, a minha visão traçava caminhos imaginários para onde meu corpo deveria seguir. (Caderno de notas SILVEIRA, 2012).

Todas essas percepções fazem com que eu compreenda o melhor momento e maneira de agir, para que eu possa originar novas possibilidades durante o dançar e ao mesmo tempo desfrutar das propostas alheias. As possibilidades de compreensão desses diversos estados e níveis de atenção na prática da dança a dois tornam esse processo mais complexo do que a execução de passos de dança de maneira eficiente. No momento em que voltamos nossa percepção para os diversos campos de relação com que nos deparamos ao dançar a dois, estamos necessariamente em sintonia com nosso corpo, com o do parceiro, com a música dançada e ainda com o espaço.

O mesmo fenômeno também pode ser percebido na prática do Contato Improvisação (CI), pois como coloca Leite (2005), os aspectos de comunicação nesta dança se estabelecem através do diálogo por diversas vias: com o meu corpo, com o corpo do outro, com os corpos e o espaço. O CI contribui, assim, como um referencial de uma prática de dança a dois na qual não há condução e sim diálogo, na qual os parceiros não exer-

ceriam uma função apenas, pois como coloca Gil (2009), no CI “[...] há dupla influência e dupla manipulação recíproca até mesmo em uma escala imperceptível” (p. 125).

Ao tratar sobre o sistema comunicativo que se faz presente no CI, Gil (2009) coloca que é possível visualizar um sistema de perguntas-respostas, porém haverá sempre um ajustamento necessário para que as respostas se tornem cada vez mais adequadas às perguntas. Esse ajustamento necessário é a espécie de um vazio que se faz presente no tempo em que as respostas estão se adequando às perguntas. E à medida que a cadeia de movimento se torna mais contínua e sem quebras esse espaço/vazio vai se retraindo, possibilitando assim que a consciência do corpo de quem dança possa se unir totalmente com os movimentos tornando-se um “corpo de consciência”.

Esse conceito serve como estratégia para pensarmos os corpos na dança de salão, pois afim de que ambos os parceiros consigam realizar os ajustes necessários para preencher as lacunas entre cada movimento, o primeiro estado seria tomar consciência do seu próprio corpo, estando atento aos mecanismos básicos de deslocamento e de postura, ou seja, estando atento à transferência de peso, aos micromovimentos de reajuste postural, à energia que imprimo ao tocar meu parceiro. No tango, esse estado de consciência com o seu próprio corpo irá desencadear reações no corpo do parceiro. Dínzal (1994) relata que quando um dos parceiros se reencontra com seu próprio corpo ele provocará um ajuste no corpo do outro.

Esse estado tem de estar sempre presente quando dançamos a dois, e deveria preceder e embasar a aprendizagem dos passos e códigos de movimento no tango. Desde o começo, devo aprender esse código sabendo que ele não será só meu e que a todo instante estarei compartilhando esses vocabulários com o outro, ou seja, por mais que eu faça um movimento diferente do meu parceiro, ele terá que, de alguma forma, acolher esse dançar através do seu movimento.

Dessa forma, depois de estabelecermos essa conexão com o nosso próprio corpo, o segundo passo seria estar atento e aberto ao corpo do outro para iniciarmos esse momento de troca. Devo prestar atenção nas escolhas de movimento do meu parceiro; compreender que tudo o que eu fizer enquanto danço estará desencadeando uma reação naquele que comigo dança; estar atenta à parte de seu corpo que eu escolho tocar e qual o tônus do meu toque; escutar a música que estou dançando; prestar atenção nesse espaço em que me desloco e principalmente me disponibilizar para que este momento aconteça.

Na prática do CI esse encontro a dois, parafraseando Gil (2009), tem por objetivo alcançar um corpo único, o qual seria capaz de comunicar através do inconsciente; dessa forma os movimentos de um bailarino vão ao mesmo tempo comandar e obedecer aos movimentos dos outros bailarinos; cada um irá antecipar e adivinhar os movimentos dos outros como se fossem seus próprios movimentos. E sendo assim, “[...] os movimentos do “corpo” que agitam uma consciência (enquanto corpo de consciência) circulam num corpo novo composto dos movimentos combinados dos dois corpos em osmose” (Gil, 2009, p. 122) Esse corpo único pode ser visto como um encontro de corporeidades, ocorrendo também quando se dança tango numa perspectiva de diálogo.

Intercorporiedade e ser a dois

Segundo Roquet (2002), o grande diferencial de dançar a dois seria o encontro de duas sensibilidades corporais diferentes. Para pensar esse fenômeno, nos servimos do conceito de corporeidade abordado por Bernard (1985). A corporeidade, segundo o autor, pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco do seu sentir. Não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e definida que recebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas a materialização de um processo móvel e complexo, o do sentir. A partir dessa perspectiva, o encontro entre dois corpos passa a ser um acontecimento gerador de dinâmicas de relações que ocorrem por estados de trocas, sejam elas perceptivas, emocionais e cinestésicas.

A fim de compreender melhor essas relações, podemos pensar na sensação entre tocarmos objetos e pessoas no nosso cotidiano. Bernard (1985) ressalta que a diferença entre tocarmos na mão de alguém ou em um objeto reside, justamente, no fato de que o nosso corpo está aberto ao corpo de outra pessoa. Desse modo, posso me instalar no corpo do outro, assim como ele pode se instalar em mim. Esse estado faz com que instauramos uma intercorporiedade, fenômeno resultante dessa simbiose entre duas corporeidades. Quando dançamos com o outro, ao tocarmos em sua pele não estamos apenas em contato com uma parte anatômica do seu corpo, mas também nos deparamos com todos os registros que aquela pessoa já vivenciou. Esse momento de

harmonia entre os parceiros pode ser visto como uma possibilidade de interconexão, pois conseguimos prever o que ocorrerá em seguida antes mesmo do movimento de fato acontecer. Gil (2009) denomina esse estado de zona vidente, o qual possibilita anteciparmos os movimentos do parceiro, a partir da percepção das linhas de força que se prolongam no futuro. E dessa forma, antes mesmo de pensarmos no que será feito, ele já terá acontecido.

Inspiradas nesse conceito, pensamos que dançar tango é um jogo de escolhas, uma busca por invadir sensivelmente o espaço do outro e deixar com que o seu espaço seja invadido. É a possibilidade de brincar com o simples e o complexo, dependendo de quão sensível estarão os parceiros, atentos ao que o seu corpo faz e deixa de fazer e ao que o corpo do outro irá fazer.

A intercorpriedade, segundo Roquet (2002), também pode ser vista na cena, principalmente em trabalhos de duos. Ela pode se expressar pelo diálogo ou por osmose, o que pode constituir uma harmonia quase perfeita. No entanto, a intercorporeidade pode se manifestar também pela fricção, pela desarmonia e por toda forma de rupturas entre as qualidades de movimento de cada bailarino.

Durante os experimentos com o meu parceiro, percebo como esses fenômenos acontecem durante o dançar, tendo momentos em que a intercorporeidade se constitui de maneira harmônica. Em outros momentos, predomina o contraste de ações e movimentos. Um exemplo prático seria pensar que, em um momento de improviso, mesmo dançando a mesma música, eu poderei interpretá-la e expressá-la de modo diferente do meu parceiro, e conseqüentemente, pode haver diferenças na tonicidade, na expressão facial, na pressão do toque, na interpretação do ritmo. Nesse momento, retornamos à sensação de estarmos dançando sozinhos, ou ainda, sobrecarregamos um dos pares, que tentará desesperadamente entrar em contato e sintonia com o outro.

Todavia, essas rupturas e diferenças não devem impedir o parceiro de escutar o outro. Segundo Roquet (2002), “as mudanças de contato, o jogo de variações entre o polo motor e o receptor, constituem os materiais indizíveis que os dançarinos de dança contemporânea chamam de escuta” (p. 28). É, então, necessário se pensar em uma cumplicidade sensorial entre ambos, para que o dançar a dois seja viável. Afinal, estarei permitindo que o outro entre em contato com a minha corporeidade e, para tanto, seu estado de corpo terá de realizar adaptações até encontrar a melhor maneira de se comunicar comigo. O inverso também ocorrerá. É um jogo de escolhas e possibilidades. Citando Roquet (2002), “dançar a dois seria um encontro no qual se negociam acordos necessários para o progresso adequado dessa dança” (p. 16).

Um momento preciso ocorre quando dançamos com o outro, onde surge algo que não pertence a nenhum dos dois sujeitos, e sim como um resultado desse encontro, por um tempo determinado: no caso do tango, esse momento é delimitado pela duração da música, enquanto dura a oportunidade de experienciar essa possibilidade de existir com e em alguém. Por causa de uma música e de uma dança abro mão da minha individualidade para compartilhar e construir algo em comum que não seja nem meu e nem dele (de meu parceiro) e sim um resultado de um encontro de duas pessoas que quicá se tornará um terceiro elemento. Esse modo de existir já foi citado por Merleau-Ponty (1999) quando retratava esse fenômeno ao abordar aspectos sobre o diálogo verbal entre duas pessoas, postulando que essa experiência favorece a existência de um ser a dois.

O autor coloca que, no momento do diálogo, constitui-se um terreno comum entre ambos os indivíduos, fazendo com que os meus pensamentos e daquele que comigo dialoga formem um único tecido. Assim, o estado da conversa sustentará os meus ditos e os do interlocutor e dessa forma serão inseridos em uma operação comum da qual nenhum dos dois será o criador. Sendo assim, Merleau-Ponty (1999) explica

... outrem não é para mim um simples comportamento em meu campo transcendental: alias nem eu no seu: nós somos: um para o outro: colaboradores em uma reciprocidade perfeita: nossas perspectivas escorregam uma na outra: nós coexistimos através de um mesmo mundo: (p. 475).

Dessa modo semelhante, Dínzel (1994) faz uma analogia ao comparar o tango com o diálogo verbal, pois ambos se utilizam da improvisação. Ou seja, quando falamos estamos improvisando com os elementos fonéticos que aprendemos, porém ao conversar com alguém não posso ter frases estruturadas, por exemplo, se penso em começar uma conversa com alguém comentando que a comida está boa e essa pessoa me propõe algo perguntado se irá chover seria incoerente da minha parte manter a minha primeira frase naquele momento. O mesmo ocorre ao dançar tango: se o proponente, ao desenvolver a ideia de um passo, não aceita outra resposta de seu par se não aquela possibilidade que se encontra em sua memória, corre o risco de impor uma resposta padronizada. Sendo assim temos uma dança, no caso um tango, monológico ao invés de dialógico.

Pois é justamente através do diálogo que temos a possibilidade de construir, ao dançar, um ser composto por dois indivíduos diferentes. Esse encontro possibilita um compartilhar íntimo do meu universo corpóreo, ao mesmo tempo em que estou recebendo informações da corporeidade do outro. E é sem dúvida isto que estará sendo potencializado por esse dançar a dois, pois a todo instante sou convidada a pensar não só em mim, mas em como o meu corpo e o do outro estão se relacionando. Essa relação entre ambos os corpos pode ser vista como um terceiro elemento que compõe o encontro deste casal. Na prática, visualizamos esse elemento quando a comunicação já está tão efetiva entre o casal que as decisões já não são pensadas e argumentadas, elas apenas acontecem durante o dançar.

Existem momentos em que me pergunto como isso aconteceu que movimento é esse que nunca havia experimentado que encaixe é esse que surgiu sem eu perceber sem que houvesse uma indicação antecessora ao que iria acontecer. E ao perguntar ao meu parceiro ele também não consegue descrever que caminho foi esse que surgiu apenas aconteceu e muitas vezes não conseguimos buscar esses espaços de novo. O que foi feito em uma dança aconteceu podemos retornar outras qualidades do movimento mas jamais será como foi anteriormente. (Caderno de notas SILVEIRA, 2012).

Na perspectiva de Gil (2009) “[...] graças a uma comunicação de inconscientes de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro” (p. 112). Dentro da ideia de ser a dois, esse conteúdo inconsciente será transmitido pelo contato. Entretanto, existe uma consciência no processo de transmissão. Ou seja, sei que de alguma forma transmito algo ao meu parceiro e suas informações também chegam a minha escuta, embora nenhum de nós saiba exatamente que conteúdo é este que transita e que constitui este outro elemento. No entanto, sentiremos que esse terceiro elemento estará presente a partir do momento em que todos os elementos que constituem a dança entre dois corpos passam a não ser dominados por nenhum dos parceiros e sim integrados pelos dois.

Considerações finais

O presente artigo pretendeu pensar a prática do tango através de uma perspectiva de diálogo entre os parceiros. A partir de uma escrita que se propôs a transitar entre a experiência das duas autoras e a alternar entre o eu e o nós, descrevemos a dança a dois como um ato comunicativo que transcende a ideia linear de condução, favorecendo um estado de encontro entre os parceiros. Sendo assim, um dos principais focos do diálogo entre os parceiros é a possibilidade de estar em contato com o outro, gerando intercorporiedades, ou seja, a simbiose de duas corporeidades diferentes as quais refletem o sentir de cada uma. E por fim, essa perspectiva de diálogo almeja alcançar o estado único de existir e coexistir com e em alguém, o de ser a dois.

Se utilizamos o tango para compreender esses fenômenos, as noções de empatia cinestésica, intercorporeidade e ser a dois também podem servir para pensar as múltiplas formas de se dançar com o outro, deslocando esses conceitos para se pensar nos modos de se fazer dança em contextos de criação contemporânea, como demonstram as proposições de Gil (2009) para o CI e de Rouquet (2002) para duos de dança contemporânea.

Retornando à proposta inicial da escrita desse texto, na qual as autoras se posicionam como eu e como nós, julgamos pertinente trazer duas práticas performativas que desenvolvemos e que se situam nessa perspectiva. Atualmente eu, que trabalho com tango, tenho desenvolvido experimentos com objetos, no qual tenho pretendido estabelecer uma relação de escuta muito semelhante à desenvolvida ao dançar a dois. Eu, que trabalho com dança contemporânea, tenho experimentado, em uma cena do espetáculo *Tempostepegoquedelícia*, da Eduardo Severino Companhia de Dança, a experiência do ser a dois. A cena é realizada no chão, composta basicamente por rolamentos horizontais, com os dois bailarinos abraçados. Os rolamentos só acontecem porque estamos juntos, porque escutamos e sentimos o corpo do outro como se fosse um só corpo.

Referências

de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 6, ed. especial, p. 649-664, jul. 2008.

BERNARD, Michel. *El Cuerpo: Um fenómeno ambivalente*. Barcelona: Paídos Ibérica, S.A. 1985.

DANTAS, Mônica Fagundes. *Corpos nus e seminus na coreografia contemporânea: intimidade e exposição em Aquilo de que somos feitos e Bundaflor Bundamor*. *O Percevejo online*, v. 2, 2010.

_____. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *Revista da Fundarte* n.13/14, Janeiro/Dezembro, 2007, p. 13-18.

_____. *Dança, o enigma do movimento*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/>.

Acesso em 15 de outubro de 2012.

DÍNZEL, Rodolfo. *El Tango – Una Danza: Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

FORTIN, Sylvie. Contribuições Possíveis da Etnografia e Auto-etnografia para a pesquisa qualitativa em práticas artísticas. *Cena*, n. 7, p.77-88, 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910/show.Toc>>.

Acesso em: 15 de novembro de 2012.

_____. La recherche qualitative dans le studio de danse: une relation dialogique de corps à corps. *Revue de l'association pour la recherche qualitative*, v.10 p. 75-85, 1994.

FOSTER, Susan. Empatia Cinestésica e Política da Compaixão. In: FERNADES, Ciane. *Estudos em Movimento IV: Dança-teatro, voz e diferença*. Salvador: Ufba, 2010. p. 71-78.

FROSCHE, Joan. D. *Dance Ethography: tracing the wave of dance*. In: FRALEIGH, S; HANSTEIN, P. (Org.) *Researching Dancing: Envolving Modes of Inquiry*. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999, p. 249-280.

GIL, José. *O Movimento Total: O Corpo e a Dança*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

LEITE, Fernanda Carvalho. Contato improvisação (contatc improvisation) um diálogo em dança. *Revista Movimento*. Porto Alegre, v. 11, n. 2, p.89-110, maio/agosto de 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fonte. 1999.

PACHECO, Ana Julia Pinto. Educação Física e dança: uma análise bibliográfica. *Pensar a Prática* 2, p. 156-171, 1998-1999.

PALUDO, Luciana. *Corpo, Fenômeno e Manifestação: Performance*. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Ufrgs, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7556/000548138.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

SILVEIRA, Paola V. *Caderno de notas*. Porto Alegre: 2012.

VALLE, Flávio Pinto. Pragmática das Danças de Salão: uma abordagem comunicacional. In: I ECOMIG - Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação de Minas Gerais, 2008, Belo Horizonte. I ECOMIG - Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação de Minas Gerais, 2008.

ROQUET, Christine. *La Scene Amoureuse en Danse: Codes, Modes et Normes de L'Intercorporeite dans le duo choregraphique*. 2002. 158 f. Tese (doutorado). Université Paris 8, 2002.