

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
LICENCIATURA EM DANÇA**

**Paola de Vasconcelos Silveira**

**DIÁLOGOS DE UM SER A DOIS: Uma perspectiva para dançar tango**



**Porto Alegre**

**2012**

**Paola de Vasconcelos Silveira**

**DIÁLOGOS DE UM SER A DOIS: Uma perspectiva para dançar tango**

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Dança da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Dança.

Orientador: Mônica Fagundes Dantas

**Porto Alegre**

**2012**

**Paola de Vasconcelos Silveira**

**DIÁLOGOS DE UM SER A DOIS:  
Uma perspectiva para dançar tango**

Conceito final:

Aprovado em ..... de .....de.....

BANCA EXAMINADORA

\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. .... – Instituição

---

Orientador – Prof.<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. ..Mônica Fagundes Dantas.. – UFRGS

## **AGRADECIMENTOS**

Àqueles que de alguma forma aguentaram a minha chatice e me apoiaram para que esse trabalho fosse feito. A minha família querida, em especial minha mãe pelos seus conselhos e à Rachel por não se incomodar com a luz do quarto. Agradeço o amor e a paciência das minhas fiéis escudeiras Ana Carolina Klacewicz e Gabriela Cruz. E a meu parceiro de dança Giovanni Vergo pelo seu espírito esportivo a se propor se aventurar nesse universo de ser a dois comigo.

## EPÍGRAFE

“Es la hora...se preparan, se visten, se calzan, se encuentran,  
se miran, se cabecean, se estudian, se huelen, se tocan,  
se abrazan, se deslizan, se aprietan,  
se sinceran, se apasionan, se dejan llevar,  
se enloquecen, se confunden, se separan, se alejan,  
se miran...otro tango comienza...”

Esteban Morgado (2009)

## RESUMO

O tema dessa pesquisa surgiu de minha experiência nos ambientes de prática da dança de salão, no qual o conceito de condução se encontra instituído. Entretanto essa perspectiva carrega peculiaridades que descaracterizam aspectos das danças sociais. A partir desse contexto, tenho por objetivos refletir sobre a prática do tango sob uma perspectiva de diálogo entre os parceiros, buscando compreender quais as particularidades desse modo de dançar tango. Bem como aprofundar as relações entre a prática do Contato Improvisação (CI) e do tango, a fim de ancorar essa nova perspectiva de dançar, pois o CI contribuiria como um referencial de uma prática de dança a dois na qual não há condução e sim diálogo sendo assim os parceiros não exerceriam uma função apenas. A abordagem metodológica desse estudo parte do pressuposto da pesquisa em dança, buscando no conceito operacional de empatia cinestésica uma possibilidade de utilizar das minhas percepções durante o dançar como dados etnográficos. A coleta de informação foi realizada através de notas esparsas em um caderno de anotação durante e pós o período de ensaio com meu parceiro. Para tanto se sugere uma abordagem a partir do ponto de vista do diálogo, no qual os dois parceiros disponibilizam sua corporeidade para dividir com o outro algo que se tornará comum entre ambos, contribuindo para que se estabeleça uma dança aberta (improvisada), fazendo com que seus papeis sejam mais dinâmicos e favorecendo a experiência de um ser a dois (Merleau-Ponty, 1999).

**Palavras-chaves:** Diálogo; Condução; Tango; Contato Improvisação.

## ABSTRACT

The subject of this research emerged from my experience in the environments of ballroom practice, in which the conduction concept is instituted. However this dance perspective loads characteristics that mischaracterize aspects of social dance. From this context, my objective is reflect about the tango practice in the perspective of dialog between the partners, seeking understand what is the particularities in this way to dance. As well as deepen the relation between the practice of Contact Improvisation (CI) and the tango, to anchor this new perspective to dance, because the CI contribute as a dance in two reference, where don't have conduction but dialog thus the partners doesn't have one role only. The methodological approach of this study assumes the research in dance, searching in the operational concept of kinesthetic empathy like a possibility the using my perceptions during the dance like an ethnography data. The collect of information was processing through sparse notes in a notebook during and after the period of rehearsal with my partner. For both suggest one approach starting the point of view of dialog, in winch both of the dancers offer your corporeity for share with the other something who is going to be mutual between the couple, contributing for establish an open dance (improvisation), making the roles to be more dynamics and favoring the experience of one to be two (Merleau-Ponty, 1999).

**Key-words:** Dialog; Conduction; Tango; Contact Improvisation.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1.ABORDAGEM METODOLÓGICA.....</b>	<b>12</b>
1.1 O CONTEXTO E AQUELE QUE COMIGO DANÇA .....	14
<b>2. PERSPECTIVA HISTÓRICA E CULTURAL DO TANGO.....</b>	<b>16</b>
2.1 QUEM DANÇAVA .....	19
2.1.1 Mulheres no Tango .....	19
2.2 E POR FALAR EM CONDUÇÃO.....	20
2.3 TANGO SALÃO E TANGO <i>ESCENARIO</i> .....	22
<b>3. O ATO COMUNICATIVO.....</b>	<b>24</b>
3.1 INTERCORPORIEDADE.....	28
3.2 IMPROVISAÇÃO A DOIS.....	30
3.3 SER A DOIS.....	33
<b>CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>36</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>38</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>40</b>



## INTRODUÇÃO

Nos ambientes informais de ensino<sup>1</sup> da dança de salão, o conceito de condução sempre esteve presente como um dos componentes do seu código ético, bem como princípio básico a ser ensinado. Segundo Pacheco, (1998) “condução significa os procedimentos pelos quais 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 os meus gestos induziam os de 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, julgo necessário problematizar a condução, e, talvez, substituí-la pela noção de diálogo, pois quando nos disponibilizamos a dançar com alguém estamos possibilitando que a nossa corporeidade se encontre com a do outro.

A partir desse contexto, tenho por objetivos refletir sobre a prática do tango a partir de uma perspectiva de diálogo entre os parceiros buscando compreender quais as particularidades desse modo de dançar tango.

O tema desse trabalho está intrinsecamente ligado à minha experiência na dança e nesses quatro anos de universidade. Antes mesmo de ingressar na faculdade, meus estudos práticos na dança de salão já haviam começado. Entretanto, foi o contato com o pensar acadêmico e com outros gêneros de dança que redimensionaram o meu olhar para essa prática. Comecei a prestar atenção nos discursos daqueles que eram responsáveis por ensinar essa dança, passei a observar os bailes, a prestar mais atenção no que meu corpo fazia ao dançar, em como eu me comunicava com o meu par. Instigava-me o fato de que o que era dito em sala de aula nem sempre, ou quase nunca, ocorria no momento da dança. Os estímulos para compreender as movimentações variavam bastante de parceiro para

---

<sup>1</sup> Utilizamos esse termo para nos referirmos a escolas de dança e salão de bailes. Esse estudo emerge da experiência da autora.

parceiro e a cada dança me sentia recomeçando do zero. Em alguns momentos, sentia alguns companheiros mais receptivos as minhas movimentações, atentos e surpreendidos quando eu lhes propunha algo novo. Em contrapartida, dancei com muitos “rabugentos”, os quais ficavam de mau humor quando eram contrariados nas suas previsões de condução e resposta de movimento. Todos esses aspectos contribuíram para que esse trabalho fosse desenvolvido. Entretanto, ao realizar um de meus estágios obrigatórios na faculdade tive uma oportunidade fértil para aprofundar minhas percepções, pois foram essas vivências que fomentaram a minha proposta pedagógica neste contexto.

No estágio de Espaços não-escolares com o Grupo Experimental da cidade de Porto Alegre pude trabalhar o gênero tango através de outras perspectivas. Como minha ideia era propor uma metodologia experimental para ensinar o tango, nada melhor que um grupo que essencialmente busca esse caráter de degustar diversas formas de dança. Apesar de todos os integrantes serem bastante receptivos para novas ideias, a grande maioria nunca havia tido contato com nenhuma dança de par até então.

No decorrer do processo, ao elaborar alguns exercícios, fui buscar como referencial a prática de contato improvisação<sup>2</sup> por ser uma dança que necessita do outro, por mais que às vezes sejamos convidados a estar em contato com o nosso próprio corpo essa proposta só faz aflorar as possibilidades de comunicação com o corpo do outro. Essa prática, ainda, diferencia-se das demais formas de dança moderna e contemporânea, na quais o aprendizado se faz prioritariamente de maneira individual. Posteriormente soube que no passado essa mesma prática teve alguma influência das danças sociais quando surgiu.

A partir dessa busca consegui estabelecer minhas primeiras reflexões sobre os diferentes níveis e estados desse ato comunicativo ao dançar com outra pessoa. Desse modo tenho também por objetivo, no presente estudo, aprofundar as relações entre a prática do Contato Improvisação (CI) e do tango, a fim de ancorar essa nova perspectiva de dançar. Penso, assim, que o CI contribuiria como um referencial de uma prática de dança a dois na qual não há condução e sim diálogo, sendo assim os

---

<sup>2</sup> 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. / O contato improvisação segundo PAXTON está “longe de um fenômeno de dança experimental e em direção a uma prática física aliada a um número de corpo novo complexo e estudos da mente.”. (PAXTON, 1993, p. 256)

parceiros não exerceriam uma função apenas, pois como coloca José Gil no CI “há dupla influência e dupla manipulação recíproca até mesmo em uma escala imperceptível” (GIL, 2004, p.125).

## 1. ABORDAGEM METODOLÓGICA

Esse trabalho se situa no âmbito da pesquisa em dança, que é semelhante à pesquisa em arte, pois o contexto pesquisado assenta-se na prática pessoal do próprio pesquisador/artista, como coloca Dantas (2007). Dessa forma, ao mesmo tempo em que me encontro imersa em uma obra ou situação artística, tenho a possibilidade de desenvolver uma forma de saber sobre esta produção. Sendo assim, inspiro-me na perspectiva da auto-etnografia 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 eu.

Partindo desses pressupostos e a fim de refletir sobre a prática do tango a partir de uma perspectiva de diálogo entre os parceiros proponho uma reflexão sobre as percepções decorrentes da minha prática artística, pois concordo com Dantas quando afirma que “o universo de ideias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança.” (DANTAS, 1999, 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 para uma 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, os movimentos, as sensações e os 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)<sup>3</sup>, 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 e até mesmo 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

---

<sup>3</sup> DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/>. Acessado em 15 de outubro de 2012.

forma, utilizarei o conceito operacional “empatia cinestésica”, no universo dessa pesquisa, referindo-me à possibilidade de identificação ou reconhecimento de uma situação/evento por meio da percepção do corpo em movimento. Sendo assim, proponho a utilização, como fonte de coleta de informação, das sensações e das percepções que surgem no meu corpo em movimento na sua relação com o corpo de meu parceiro. Isso difere da proposição de Foster (2007), Forsch (1999) e Fortin (1994), as quais utilizam esse conceito, geralmente, para situar as impressões de um observador frente a uma situação específica da qual ele não participa diretamente, ou seja, a apreciação de uma coreografia ou a observação de uma aula de dança, por exemplo. Na minha pesquisa, utilizo a empatia cinestésica como instrumento de coleta de informações de minha própria experiência, como aquela que realiza e, ao mesmo tempo, observa o evento que está acontecendo. Para tanto nessa pesquisa transbordo esse limite para conseguir registrá-las no momento de analisar a prática através de minhas descrições pós e durante ensaios.

Assim, Mônica Dantas ressalta que “a possibilidade de utilização da informação cinestésica como dado etnográfico está relacionada com as vivências corporais do pesquisador” (DANTAS, 2007, p. 8). Para tanto pretendo fazer uso de minha sensibilidade como uma forma de apreensão de uma realidade, a de dançar a dois, a partir de minha perspectiva como dama (ou seja, como a partner feminina). No caso dessa pesquisa, essa visão terá sido permeada pela experiência compartilhada e vivenciada com o outro que dança comigo, ou seja, o cavalheiro (o partner masculino). 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 a de meu parceiro, em outras estarei fadada a vivenciar o oposto. Através desse universo dialógico, fui constituindo os registros perceptivos de minha empatia cinestésica que conversaram com os aspectos teóricos dessa pesquisa.

Sendo assim, a coleta dessas informações foi realizada por mim em um caderno de anotações durante e pós período de ensaios que ocorriam semanalmente com meu parceiro. Através de notas esparsas, registrei esses dados que percorrem a prática da dança a dois. Registrei também pequenos diálogos com

meu parceiro (meu colaborador). Ao longo do presente texto, transcrevo 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.

## 1.1 O CONTEXTO E AQUELE QUE COMIGO DANÇA

Atualmente tenho desenvolvido um trabalho artístico independente, o qual busca no Tango o princípio inicial para potencializar criações de dança a dois. A minha formação prática em dança transitou entre diversos contextos desse universo, como a dança de salão, a contemporânea e o jazz e, ainda, em outros ambientes como as práticas teatrais e a educação somática. Para tanto, essas referências de alguma forma embasam o trabalho o qual venho desenvolvendo. Retrato também a importância do momento da apresentação, o qual potencializa a possibilidade de criação, já que os ensaios culminam em determinado ponto em alguma performance e/ou coreografia.

Todo esse trabalho se situa no âmbito da dança a dois, então vejo necessário apresentar meu colaborador de pesquisa, pois todas as experiências que existiram nesse contexto foram de algum modo, influenciadas e compartilhadas com essa pessoa. Giovanni Vergo começou a dançar em 2004 e desde o começo de sua trajetória na dança esteve imbricado no ambiente das danças de salão. Em sua carreira integrou como dançarino o espetáculo "Bailare" (2004), como dançarino e coreógrafo os espetáculos "Uma Noite no Cinema" (2007/2008), "Eternos Interiores" (2008) e "Momentos" (2010) pela Cia. Fernando Campani. Os espetáculos "Sonhos" (2011/2012) e "Fusão" (2012) pela Cadica Cia. de Dança. Integrou a equipe "Dancing Team" de dança de salão nos navios Costa Victoria, Costa Mediterrânea, Costa Mágica, Costa Pacífica e atuou como coordenador da mesma equipe no navio Grand Voyager, todos do grupo Costa Cruzeiros.

Estuda e trabalha com a grande maioria dos ritmos de danças de salão, mas dedica grande parte de seu tempo para estudar o tango e seus ritmos derivados. Com relação a sua formação acadêmica, Giovanni é licenciado em Educação Física

pela ULBRA/RS e especialista (lato sensu) em Teoria e Prática da Dança, com Ênfase em Danças de Salão pela FAMEC/PR.

## 2 PERSPECTIVA HISTÓRICA E CULTURAL DO TANGO

Inicialmente é interessante deciframos o universo que permeia a palavra tango, afinal esse termo está diretamente ligado ao gênero musical e a prática de dança a dois. Essas duas atmosferas caminham lado a lado, porém segundo uma perspectiva contemporânea, elas também podem em alguns momentos optar pelo distanciamento. Afinal nem sempre que escutarei um tango terei que dançar e não necessariamente terei que utilizar uma música do gênero musical tango para dançar tango.

Todavia ao pensar em sua origem histórica nos deparamos com uma nascente extremamente imbricada entre a dança e a música. Outra marca desse vocábulo seria a relevância cultural desse fenômeno (música, dança, ritual, gestual) na cultura Rio-platense, principalmente nas cidades portuárias de Montevideu e Buenos Aires, pois como coloca Labraña e Sebastian (2000) foi nesse assentamento geográfico repleto de vivências e ideologias contrapostas que nasceu o Tango.

Alguns autores como Dínzal (1994), Fernandes (2000), Nau-Klapwijk (2006) colocam que o dançar surgiu antes que a música e era uma maneira improvisada, daquela região, de dançar a dois músicas da época como valsa, polca, mazurca, passo doble, cuadrilla, habanera, milonga<sup>4</sup> e chotis. Posteriormente a criação de movimentos característicos, como as “paradas” e os “cortes e quebradas”, agregou-se aos ritmos, à parte musical e depois à letra até conhecermos a estrutura que possuímos hoje. Entretanto autores como Labraña e Sebastian (2000) colocam que a referência musical do tango já estava presente nas mitologias africanas dos povos de Shángò que se estabeleceram na América do Sul nos ritmos: calenda, bambula, chica, candombe e makawa. A dança teria vindo lentamente depois no continente americano a partir da influência dos colonizadores espanhóis e os diversos povos que imigraram para a região do Rio da Plata, sendo composta prioritariamente pelo componente musical negro, a milonga e a habanera. A maioria dos autores concorda que o período em que essa manifestação começou a se formar permeia o final do século XVIII, entretanto a primeira aparição da palavra tango segundo Romay (2006) foi em 1802 em um documento de venda de uma propriedade que se chamava

---

<sup>4</sup> Importante ressaltar que inicialmente se tem contato com a Milonga del gaúcho: o qual dedilha no violão e compõe seus versos improvisadamente. Entretanto em 1850/1860 surge o antecessor do tango a Milonga, o qual existe até hoje e sua maneira de dançar é bem parecida com a do tango, entretanto seu compasso musical é mais rápido. Milonga até hoje também é o nome da festa no qual as pessoas vão para dançar tango.



“Casa y sitio de tango”, provavelmente esse local era frequentado por negros para se divertirem e dançarem, já que na época era muito comum as festas de Candombe e Tango.

É importante ressaltar que até a metade do século XIX, como coloca Romay (2006), dançar tango possuía um caráter marginal, segundo as autoridades da época essa manifestação não se adequava aos costumes da época, pois a maneira como era dançada era considerada imoral e pecaminosa. Segundo Dínzel “sólo los estratos sociales de la periferia da la ciudad, del subúrbio, los humildes, cultivaban esta danza” (DÍNZEL, 1994, p. 117). A identificação das classes sociais desfavorecidas em Buenos Aires tornou o tango um símbolo de expressão de uma cidade que crescia graças à exportação de carnes e cereais. Outro fator primordial para o surgimento desse dançar foi a política da Constituição de 1853, como coloca Fernandes (2000), a qual o governo passou a não restringir nenhum europeu que quisesse viver no país a fim de atingir uma população com condições financeiras que quisesse investir no país, no entanto isso só fez aumentar a mão de obra não qualificada e analfabeta que fugia das péssimas condições em seus países de origem.

Com a alta taxa de imigrantes e as péssimas condições de trabalho, viver em Buenos Aires passou a ser um dos grandes problemas para a população. A partir desses fatores surgiram os *conventillos*<sup>5</sup>, conjuntos habitacionais no qual muitas pessoas habitavam nos bairros populares (*arrabal*). E foram nesses locais de encontro entre negros, imigrantes, *criollos*<sup>6</sup> e *compadres*<sup>7</sup> onde era permitido dançar o tango. Os prostíbulos e bordéis também acolhem o tango e, dessa forma, a manifestação chega ao centro da cidade e como coloca Labraña e Sebastian “las classes medias y altas argentinas tomaron contacto por primeira vez con el tango en el burdel” (LABRAÑA & SEBASTIAN, 2000, p. 37). Isso ocorria principalmente através dos “*ninõs bien*”, que eram filhos de famílias ricas que faziam suas festas nesses locais. Essa contaminação do tango pelas diversas classes sociais abalou as estruturas do governo da época como cita Fernandes:

Na verdade, enquanto esteve circunscrito a bailes de negros ou a prostíbulos, o tango era algo distante e inofensivo à moral vitoriana

---

<sup>5</sup> Podemos comparar essas residências com os cortiços brasileiros.

<sup>6</sup> Chama-se de criollo segundo Labraña e Sebastian “el hijo de europeo, especialmente de españoles, nascido en territorio americano” (2000, p. 177).

<sup>7</sup> Nesse contexto o vocábulo refere-se aos ex-gaúchos que moravam na cidade de Buenos Aires.

da época, somada e potencializada pela severa moral hispânica. Agora o tango estava dando um susto nas classes dirigentes argentinas cujo projeto de identidade nacional se mostrava definitivamente comprometido (...). A imagem cultivada, estava representada por uma dança bárbara e indecente, fruto de mestiçagem negra e crescida nos prostíbulos. (FERNANDES, 2000, p.13)

E para fomentar mais ainda essa dança o tango é levado para Paris, através dos barcos que traziam imigrantes. Segundo Hélio de Almeida Fernandes “mais precisamente no verão de 1910, através dos oficiais e cadetes da fragata Sarmiento em viagem de instrução” (FERNANDES, 2000, p. 65), os quais inundaram Paris com as inúmeras partituras musicais. E apesar de ter abalado as estruturas morais, por ser considerada pela igreja uma dança pecaminosa, em 1912 como retrata Nau-Klapwijk (2006) o tango atinge seu apogeu tornando-se um baile de moda extravagante pela elite parisiense. Dessa forma como relata Hélio “o triunfo do tango em Paris, e de resto em toda a Europa, foi fundamental para que a classe alta argentina fizesse uma revisão conceitual e acabasse por aceitar o tango” (FERNANDES, 2000, p. 69). Sendo assim, a elite do Rio da Plata passa a reconhecer esse dançar nos salões de baile, entretanto algumas restrições foram feitas: não era permitido realizar movimentos de cortes e quebradas e era necessário certo distanciamento corporal entre os parceiros.

A partir disso o tango foi apenas reafirmando seu poder dentro dessa cultura até chegar a sua época de ouro como é chamada a década de 1940. Como coloca Dínzel, “sin embargo, fue um período de auge radiofónico, discográfico y cinematográfico em lo que respecta al tango” (DÍNZEL, 1994, p. 120). O período do surgimento de grandes orquestras como as de Anibal Troilo<sup>8</sup> e de Osvaldo Pugliese<sup>9</sup>, dos bailes em massa, onde milhares de casais frequentavam clubes e bailes para dançarem o tango. Esse fenômeno também ocorreu devido ao acúmulo de riquezas em virtude da Segunda Guerra Mundial e fase de prosperidade da Argentina como coloca Fernades (2000).

---

<sup>8</sup> Aníbal Troilo (1914 - 1975) foi um músico argentino, diretor de orquestra, compositor e bandoneonista. Era apelidado de *Pichuco*.

<sup>9</sup> Osvaldo Pedro Pugliese (1905 - 1995) foi um pianista e músico de tango da Argentina. Seus principais tangos foram "Recuerdo" (1924) e "La yumba" (1946).

## 2.1 QUEM DANÇAVA

Era comum os homens dançarem tango entre eles por uma questão de prática pedagógica para ensinar uns aos outros passos mais complexos, pois segundo Nau-Klapwijk “a um hombre no le gusta reconocer los errores delante una mujer. Recién muestra su baile cuando la domina” (NAU-KLAPWIJK, 2006, p. 98). Outra hipótese era a escassez de parceiras na época para se praticar, haviam poucas mulheres na cidade na época. E ainda dançar tango, naquele contexto, era visto com maus olhos, então a grande maioria das dançarinas eram profissionais que trabalhavam em bordéis e prostíbulos.

### 2.1.1 Mulheres no Tango

No início, como já foi exposto, essa origem marginal e prostibularia como afirma Romay (2006) fazia com que as mulheres que dançassem tango fossem mal vistas. De fato muitas prostitutas dançavam tango como complemento de seu trabalho e muitas mulheres eram proprietárias de lugares de má fama ou casas de diversão como retrata Labraña e Sebastian: “Lugares donde los nombres de Laura, María La Vasca, La China Rosa, La Parda Flora, dejaron una historia” (LABRAÑA & SEBASTIAN, 2000, p. 123). Muitas das mulheres que trabalhavam nesses lugares ou eram *criollas* abandonadas por seus maridos ou imigrantes que eram vendidas, algumas vezes sem saber, para esses locais. Labraña e Sebastian quando retratam as memórias de Francisco Canaro<sup>10</sup> abordam outra perspectiva desses locais “las mujeres estaban allí para bailar y no para venderse” (LABRAÑA & SEBASTIAN, 2000, p. 123). Ou seja, havia em muitos lugares, onde prioritariamente o objetivo era o de praticar a dança, de reunir-se com os amigos, discutir sobre política, de comer e beber e algumas vezes também acontecia a prostituição, mas não como a peça chave do local.

Entretanto havia outras mulheres que não se encaixavam no biotipo para as casas de diversão nem para ser miloguitas<sup>11</sup> de Cabaré e com isso algumas iam trabalhar nas academias, local onde os homens pagavam por dança para aprender o tango. Normalmente esses locais eram gerenciados por negros, mulatos ou

<sup>10</sup> Francisco Canaro, de seu nome verdadeiro Francisco Canarozzo também conhecido por “*Pirincho*” Canaro (1888 – 1964) foi um violinista uruguaio e líder de orquestra de tango.

<sup>11</sup> Segundo Labraña e Sebastian “Mujer que se dedica a ir bailar, especialmente tango, preferencialmente en el cabaret” (LABRAÑA & SEBASTIAN, 2000, p. 178).

mulheres e como trazem Labraña e Sebastian (2000) o único pré-requisito para se trabalhar em um lugar assim seria saber dançar. Ainda haviam as mulheres que eram casadas que viviam nos *conventillos* e dançavam tango com seus maridos nas festas e acontecimentos no pátio desses locais.

Claro que muitas das letras dos tangos dessa época fazem referência às mulheres nessa fase de prostíbulos, porém em 1905 se escreve o primeiro tango para ser cantado por uma voz feminina, La Morocha, que foi gravado em Paris pela cantora Flora Rodríguez de Gobbi. Labraña e Sebastian (2000) colocam que essa letra se tratava das primeiras palavras em castelhano que a mãe italiana do poeta Nicolás Olivari havia falado. No entanto, a partir de 1917 as mulheres começam a mudar sua atitude na sociedade, passam a trabalhar fora de casa, a frequentar confeitarias sozinhas, a fumar em locais públicos e essas modificações influenciaram o tango também. Os homens já não buscavam somente os bordéis para dançar e sim saíam com suas mulheres para frequentar clubes e festas e com elas dançar. Com isso as mulheres também começaram a assumir papéis de destaque na música como solistas e até mesmo tocando instrumentos como o bandoneón. Um grande exemplo foi Paquita Bernardo como coloca Labraña e Sebastian “La muchacha bandoneoista que tocaba en el Café Dominguez da la calle Corrientes y que se hizo tan famosa que la gente hacía cola esperando una mesa libre...” (LABRAÑA & SEBASTIAN, 2000, p. 128).

## 2.2 E POR FALAR EM CONDUÇÃO

É perceptível através desse breve histórico o quanto o tango e todas as outras danças de salão se criaram em um ambiente machista, no qual a mulher não possuía espaço para se expressar, pois por serem danças de caráter social estavam intrinsecamente ligadas aos contextos que permeavam a época. Isso influenciou para que a dança a dois fosse configurada da maneira como se encontra hoje em relação aos aspectos de comunicação. As palavras estão cobertas de significados, muitas vezes inconscientes, que permeiam o nosso pensar. Então a partir do momento que nomeio que o masculino deverá cumprir um papel e o feminino outro eu delimito uma situação não só na dança, mas incorporo uma marca em um determinado contexto social. A dança também passa ser operadora de conceitos de gênero como coloca Andreoli:

Nesse sentido, é possível compreender que a dança não está isenta de operar, ao lado de muitas outras práticas de ritualização dos usos cotidianos do corpo, como uma pedagogia cultural de gênero, por meio da qual desigualdades sociais de gênero são reproduzidas, através da configuração de diferentes maneiras de usar o corpo por homens e mulheres. (ANDREOLI, 2010, p. 108)

Muitos dos autores lidos como Nau-Klapwijk (2006), Labraña e Sebastian (2000) e Romay (2006) descrevem que o papel masculino deve exercer o papel do protetor, dominador, ser forte e vigoroso, enquanto a mulher o papel de submissa, de pequena, sensível, seria a que manteria o equilíbrio do casal. É visível a presença desses contextos estagnados referentes ao passado até os dias atuais mesmo que as mulheres já não tenham mais o mesmo papel na sociedade. Um exemplo disso é quando o autor, ao falar sobre o abraço no tango, descreve o que seria uma boa parceira de tango, aquela que se conforma e pretende deixar o homem sob controle da situação Nau-Klapwijk “la mujer se deberá entregar como una sonámbula, para poder sentir y acompañar mejor a su hombre” (NAU-KLAPWIJK, 2006, p. 169).

Alguns autores utilizam a palavra diálogo para se referir a essa comunicação ao dançar a dois, porém a utilização dessas palavras ainda está ligada a dois papéis definidos. Segundo Nau-Klapwijk “el hombre conduce, la mujer se deja conducir y sin embargo ambos improvisan” (NAU-KLAPWIJK, 2006, p. 156). Como podemos pensar em uma situação de improvisação, na qual desde o principio a estrutura da dança se encontra fechada é em um tom de monólogo, onde somente o homem fala e a mulher escuta. Essa situação na visão tradicional de pensar o tango é bastante comum entre aqueles que dançam e ensinam tango, Dínzal traz como consta esse conceito na maioria dos livros: “el hombre transmisor y la mujer receptora, es decir una línea de causa-efecto” (DÍNZEL, 1994, p. 48). Entretanto o mesmo compreende que ao dançar isso não ocorre dessa maneira, diferentemente de outros autores ele não considera esse sistema eficaz.

Pensando nessa proposta teríamos uma dança estruturada, ou seja, fechada, cuja base se constitui através dos movimentos e estímulos aprendidos em contextos passados por ambos, mas principalmente pelo proponente. Tal dança se configura como um repertório específico de signos de movimentos e estímulos entre os praticantes de um ambiente determinado, no qual existiria como regra dois papéis distintos, o de condutor (cavalheiro) e o de receptor (dama). Seria interessante

ressaltar que nesse ponto de vista uma boa dama seria aquela que consegue se adaptar a todas as conduções de diferentes cavalheiros com os quais dançar, mesmo que seus estímulos sejam borrados e não explícitos.

Relato uma experiência que aconteceu em um salão de baile no qual vivenciei essa proposta de comunicação. No decorrer do dançar não havia compreendido o estímulo para realizar um movimento de cruze<sup>12</sup> e como a informação chegou aberta tive a sensação de optar em seguir caminhando. Entretanto o cavalheiro que me acompanhava na situação teve uma reação corporal de indignação, respirou fundo e repetiu novamente a movimentação e eu optei em não fazer o que ele desejava, porque novamente o estímulo foi aberto em minha percepção. Foi então que percebendo essa atitude ele me empurrou com mais violência não tendo chance de eu fazer outra coisa se não o que ele desejava. A partir desse momento o tônus entre os nossos braços triplicou a intensidade e passamos a dançar o resto da música como se estivéssemos disputando uma queda de braço, ao término da dança eu sai com o ombro e o pulso doloridos de tamanha que era a tensão.

### 2.3 TANGO SALÃO E O TANGO *ESCENARIO*

Dentro do contexto do tango existem diversos estilos de se dançar, contudo é importante compreender a diferenciação entre o tango dançado no salão e o tango *escenario* (nome dado ao tango realizado como apresentação artística). A primeira seria a representação do tango que é dançado por motivos sociais, nos salões de baile, nas milongas, no qual toda a movimentação deriva de passos pequenos e contidos, isso ocorre principalmente por causa do espaço que se tem para dançar. Ainda nessa forma de dançar é relevante destacar o princípio do abraço fechado, os parceiros dificilmente desgrudam seus peitos um do outro, geralmente a movimentação mais ativa é nas pernas e nos pés buscando a ideia de deslocar pelo espaço.

O tango *escenario* por sua vez decorre de uma necessidade de fazer ressurgir essa dança. Após a época de ouro, o tango começa a decair nas ruas de Buenos Aires devido à importação de músicas americanas como o Rock Roll. Como destaca Nau-Klapwijk (2006), Juan Carlos Copes, influenciado pelos filmes do Fred

---

<sup>12</sup> Este movimento é bastante conhecido dentro do universo do Tango, quando a dama cruza a perna esquerda sobre a direita e assim transfere o peso para poder seguir caminhando com a perna direita. Ele pode ser realizado pelo cavalheiro também.

Aistare, monta o primeiro grupo de tango profissional apresentando o espetáculo “Tango Argentino”, que conquistou público internacionalmente. A partir disso, outros grupos começaram a surgir, trazendo o tango como produto artístico, Essa proposta está presente nos shows de teatro de Buenos Aires e em turnês mundiais até os dias de hoje. A movimentação desse gênero possui uma liberdade de criação, pois pressupõe que o resultado seja imbricado de concepções artísticas, acentuando o caráter virtuoso e espetacular do tango. Entretanto, são comuns alguns signos de movimento como pernas extremamente alongadas, diversas figuras complexas como ganchos e sacadas, pois nesse caso o espaço é delimitado apenas pelo próprio palco ou pista. Outra característica dessa proposta é a utilização da coreografia para dançar a dois, ao invés da improvisação presente no tango de salão.

No contexto em que estou inserida, considero que essas delimitações estão diluídas em minha prática. Poderia pensar que trabalho dentro do princípio do tango *escenario*, já que danço tango, na maioria das vezes, nos períodos de ensaios para possíveis apresentações. Tais momentos têm como pressuposto a criação de movimentos dentro de uma proposta artística definida de acordo com a demanda. Todavia, tanto eu quanto meu parceiro temos a vivência do tango de salão e a busca de características presentes no mesmo, como a improvisação. Entretanto o aspecto do diálogo, que abordo nessa pesquisa, estará presente nas duas formas de dançar, pois a comunicação entre o casal será o que irá possibilitar que a dança ocorra.

### 3 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. Esse momento de comunicar-se com o outro não está atrelado necessariamente ao fato de um parceiro – o cavalheiro – informar algo com eficácia a ser seguido pela dama, mas, talvez, a um acordo da disponibilidade de ambos de se recomeçar a dançar. Na perspectiva de condução é sempre o cavalheiro que perguntará ativamente e a dama responderá passivamente, concordando com a pergunta. Não acontecerão casos de a dama responder de maneira discordante ou de resposta que já seja uma pergunta.

A fim de pensarmos na dança a dois como um ato comunicativo, Valle nos traz uma perspectiva diferente sobre este momento de 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 (VALLE, 2008, p.7).

Sendo assim, conseguimos transcender 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, no qual 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. Nesse 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 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 consiga acontecer.

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 dez 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 de 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).*

Penso que os aspectos da escuta na dança a dois estão relacionados com a maneira com a qual eu disponibilizo meu corpo para dançar com o outro. Assim,

abro meus poros para o diálogo, como se cada parte do corpo de meu parceiro fosse um dado que possibilitasse diversos caminhos e dessa forma disponibilizasse todos 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 cinestésicas, 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 de onde meu corpo deveria seguir. (Caderno de Notas, SILVEIRA, 2012).*

Todas essas percepções fazem com que eu compreenda o melhor momento e a 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 a 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, neste caso, o salão de baile.

O mesmo fenômeno também pode ser percebido na prática do Contato Improvisação (CI), pois como afirma Leite (2005) os aspectos de comunicação nessa dança se estabelecem através do diálogo por diversas vias: com meu corpo, com o corpo do outro, com os corpos e o espaço. Trago nesse momento o CI como uma prática que ancorou minhas reflexões sobre essa perspectiva de dialogar a dois, pois o CI, assim como o tango, necessita do outro. E, por mais que às vezes sejamos convidados a estar em contato com o nosso próprio corpo, essa proposta só faz aflorar as possibilidades de comunicação com o corpo do outro. Além disso, essa dança se diferencia das demais formas de dança moderna e contemporânea, nas quais o aprendizado se faz prioritariamente de maneira individual. Portanto, trago reflexões especialmente sobre como se dá o ato comunicativo no CI, a fim de melhor compreender como ocorre essa situação em outra forma de dança.

Ao tratar sobre o sistema comunicativo que se faz presente no CI, Gil (2004) coloca que é possível visualizar um sistema de perguntas-respostas<sup>13</sup>, porém haverá sempre um ajustamento necessário para que as respostas se tornem cada vez mais adequadas<sup>14</sup> 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, a fim de que ambos parceiros consigam realizar os ajustes necessários para preencher as lacunas entre cada movimento. O primeiro estado seria tomar consciência de 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 seu próprio corpo irá desencadear reações no corpo do parceiro. Dínzel (1994) relata que quando um dos parceiros se reencontra como seu próprio corpo ele provocará um ajuste no corpo do outro.

Esse estado tem de estar sempre presente quando danço a dois e deveria preceder e embasar a aprendizagem dos passos e dos 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 venha a fazer um movimento diferente do meu parceiro, ele terá que, de alguma forma, acolher esse dançar através de seu movimento.

Dessa forma, depois de estabelecermos essa conexão com 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 de 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

---

<sup>13</sup> Que pode ser de Pergunta-ativa Resposta-ativa; Pergunta-passiva Resposta-passiva; Pergunta-passiva Resposta-ativa ou Pergunta-ativa Resposta-passiva. Paxton (apud GIL, 2004, p. 117).

<sup>14</sup> Ao utilizar esse termo o autor pretende informar que o movimento adequado é aquele que pretende manter a cadeia do movimento anterior de maneira contínua sem quebras seguindo o caminho mais fácil.

que estou dançando, prestar atenção nesse espaço em que me desloco e principalmente me disponibilizar para que esse momento aconteça.

Na prática do CI esse encontro a dois, parafraseando Gil (2004), 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 de 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, 2004, p. 122)”. Esse “corpo único”/corpo novo, trazido pelo autor, que surge ao dançar quase como um terceiro elemento pode ser visto como um processo de encontro de corporeidades que, segundo minha experiência, ocorre também quando se dança tango numa perspectiva de diálogo.

### 3.1 INTERCORPORIEDADE

Segundo Roquet (2002), o grande diferencial de dançar a dois seria o encontro de duas sensibilidades corporais diferentes. Sendo assim, a fim de viabilizar essa perspectiva de troca entre dois corpos a partir de uma visão que ultrapasse a ideia de um código fechado, onde haverá papéis estruturados de comandante e receptor, tenho como pressuposto me utilizar do conceito de corporeidade abordado pelo filósofo Michel Bernard (1985). A corporeidade, segundo o autor, pode ser definida a partir do funcionamento intrínseco de 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” (BERNARD, 2001, p.17-24).

Dessa forma se torna viável pensar no encontro entre dois corpos como um gerador de dinâmicas de relações que ocorrem por estados de trocas, sejam elas perceptivas, emocionais e, também, através do movimento.

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 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 instauremos uma intercorporiedade, fenômeno resultante dessa simbiose entre duas corporiedades. Quando dançamos com o outro, ao tocarmos em sua pele não estamos apenas em contato com uma parte anatômica do corpo do outro, mas também nos deparamos com todos os registros que aquela pessoa já vivenciou. Esse momento de harmonia entre os parceiros pode ser vista como uma invasão na mente daquele que contigo dança, pois conseguimos prever o que ocorrerá em seguida antes mesmo do movimento de fato acontecer.

Segundo José Gil “zona vidente” (GIL, 2004, p. 131), seria a possibilidade de anteciparmos os movimentos do parceiro, porque se percebe as linhas de força que se prolongam no futuro. E dessa forma, antes mesmo de pensarmos no que será feito, ele já terá acontecido. Inspirada nesse conceito, penso que dançar tango é um jogo de escolhas, uma busca por invadir sensivelmente o espaço do outro e deixar com que seu espaço seja invadido. É a possibilidade de brincar com o simples e o complexo ao mesmo tempo, tudo dependendo de quão sensível estarão os parceiros, além de atentos ao que seu corpo faz e deixa de fazer e ao que o corpo do outro irá fazer.

A intercopriedade, segundo Roquet (2002), também pode ser vista na cena, sendo constituída de diálogo de osmose e mudanças, ou seja, de uma harmonia perfeita, mas também de fricção, contraste, de desarmonia e de toda forma de rupturas entre a qualidade de movimento de cada bailarino. Durante meus experimentos com meu parceiro percebo como esse fenômeno acontece durante o dançar, tendo momentos em que isso se constitui de maneira fluída e em outros o contraste de ideias corporificadas em ação é o que predomina. Um exemplo prático seria pensar que, em um momento de improviso, mesmo dançando a mesma música, eu poderei estar interpretando-a e expressando-a de modo diferente de meu parceiro ao dançarmos juntos e, conseqüentemente pode haver diferenças na tonicidade, na expressão facial, na pressão do toque, na interpretação do ritmo.

Todavia essas rupturas e diferenças não devem impedir os parceiros de escutar o outro. Segundo Roquet, “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<sup>15</sup> (ROQUET, 2002, p. 28). E para que esse fenômeno que surge ao dançar a dois seja viável, é necessário se pensar em uma cumplicidade sensorial entre ambos. Afinal, estarei permitindo que o outro entre em contato com minha corporeidade e, dessa forma, seu estado de corpo terá que realizar adaptações até encontrar a melhor maneira de se comunicar comigo e o inverso também ocorrerá. É um jogo de escolhas e possibilidades, citando Roquet: “dançar a dois seria um encontro no qual se negociam acordos necessários para o progresso adequado dessa dança<sup>16</sup>” (ROQUET, 2002, p. 16).

*a todo instante quando estou dançando me deparo com essa sensação ambígua, entre o escutar meu parceiro ou falar com ele.*(Caderno de Notas, SILVEIRA, 2012).

Entretanto, sabemos que nem sempre esse processo vai ocorrer ao dançarmos a dois, pois isso exigiria que o indivíduo se disponibilizasse para encontrar um estado de corpo a fim que a sua sensibilidade fosse alcançável pelo outro, através dos mecanismos de diálogo. Caso isso não ocorra, retornamos à sensação de estarmos sozinhos dançando, ou ainda, sobrecarregamos um dos pares, que tentará desesperadamente entrar em contato e sintonia com o outro.

### 3.2 IMPROVISAZÃO A DOIS

A improvisação é uma alternativa que potencializa essa perspectiva de dançar tango, porque através dela o diálogo está constantemente sendo colocado à prova. Diferentemente de uma coreografia a dois, na qual ambos os parceiros sabem exatamente o que deve ser feito e não precisam se utilizar do diálogo para poder dançar, porque os movimentos já foram previamente pensados. Isso não quer dizer que a comunicação não ocorra, porém em outro nível, à medida que se isso não ocorrer não comprometerá tanto a eficácia da dança. Dessa forma, o conceito de improvisação e suas características podem convergir e alimentar a proposta de

---

<sup>15</sup> Segundo Roquet (2002, p. 28) “L’échange des contacts, le jeu de variation entre pôle moteur et pôle récepteur, la contagion perceptive, constituent la matière indicible de ce que les danseurs contemporains appellent “écoute”.

<sup>16</sup> Rouquet (2002, p. 16) “Danser à deux, c’est mettre en jeu un processus d’accordance nécessaire au déroulement adéquat du duo ou du pax de deux propose.”

diálogo, pois o ato de improvisar como afirma Mônica Dantas surge como um jogo, o qual tem por regra estar atento e sensível às propostas que estão surgindo. A possibilidade de se utilizar das peculiaridades do momento como recurso para a proposta:

Há na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e se dispõe a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo. (DANTAS, 1999, p.62).

Entretanto, é importante compreender que a improvisação não é uma prática somente da dança ela pode ser usada em diversos contextos das artes. Todavia ao pensarmos no contexto do tango improvisado, como coloca Dínzal (2011), a improvisação irá possibilitar a realidade de “existir” e “coexistir” dançando, à medida em que os integrantes do casal permanecem com a sensação de se fazerem presentes naquele momento. O tango improvisado, neste caso, serve como processo de identificação entre ambos e dessa forma possibilitará a perspectiva de “coexistir” a dois. Para o autor, a possibilidade de “coexistir” está relacionada com a sensação de poder ser “con el outro” y “a partir del outro” Dínzal (2011). No CI, a improvisação, como trazem Leite (2005) e Novak (1990), é um dos princípios básicos da prática, ela possibilita que esse diálogo físico ocorra. Entretanto, como no tango, ela vem destituída de características dramáticas, ou seja, primordialmente ela serve como o combustível do diálogo físico, ou seja, uma abordagem exploratória orgânica entre as corporeidades.

Contudo, ao mesmo tempo em que a improvisação fomenta essa proposta, ela também só pode acontecer se todos os aspectos que compõem o ato comunicativo estiverem latentes entre o casal. Os dançarinos precisam ter consciência do espaço e do tempo para poder construir seus movimentos a partir de seus desejos, buscando sempre o equilíbrio com o parceiro para que a movimentação obtenha unicidade. Esse ponto de harmonia de intercorporeidade faz com que não seja possível identificar de quem é a intenção do movimento que aconteceu e nem quem foi o gestor do desejo representado.

Não é possível falarmos de diálogo, seja ele verbal ou físico, sem compreender que esse é um jogo de escolhas. A exemplo do diálogo, a

improvisação agencia negociações, decisões, gestão de desejos, dentro de um universo de vocabulários e códigos de movimento, conhecidos ou não. Sendo assim, tanto o CI como o Tango, a cada dança que iniciar, será considerado um desafio para os participantes, que terão que lidar com as opções que lhes forem apresentadas ou por eles mesmos oferecidas. E quanto mais eu me disponibilizar a vivenciar essa experiência corporal compartilhada, de alguma forma estarei refinando a minha corporeidade, dispondo-me a estar mais atenta à corporeidade do outro que virá dançar comigo. Ou seja, se pensarmos na analogia da fala, quanto mais eu praticar um idioma estrangeiro através da fala, da escuta e escrita, melhor será meu desempenho naquela língua. No tango será a mesma coisa, quanto mais embebida eu estiver nessa prática, dançando, observando os outros que dançam e dialogando com diferentes parceiros, mais aprimorado será este dançar. Então, diálogo e improvisação caminharão lado a lado na busca do ser a dois.

Em um dos ensaios descritos, percebo que um dos impulsos criativos foi as possibilidades de diferentes pontos de contato, buscando diferentes estímulos para realizar movimentos já conhecidos, porém encadeados com outras posições, através de mudanças nas posições de abraço, soltando o abraço e recorrendo apenas ao contato visual. Essas experimentações passaram a fazer parte integrante do ato de dançar a dois como uma das temáticas que alimentam o nosso ato de improvisar.

*Principais pontos de contato ao dançar a dois:*

*O meu rosto: sente a barba no primeiro momento, porém essa sensação táctil desaparece quando começamos a dançar, logo em seguida ele me possibilita uma troca de informação quase que através do contato entre as mentes.*

*O meu braço esquerdo: se desloca entre a região das costas do meu parceiro até o seu bíceps direito, é um dos pontos de contato que me possibilita a sensação de maior aproximação e afastamento entre mim e ele, é o ponto que controla o espaço que existe entre nós durante a dança.*

*O meu peito: normalmente quando estamos com abraço fechado sinto meu peito encostado no do meu parceiro e essa posição vai se modificando de acordo com os movimentos realizados, porém será sempre minha referência de direção. E para muitos “tangueros” é um dos pontos mais importantes de comunicação, e mesmo afastados, um deve estar sempre procurando o outro. Entretanto também percebo que no momento em que nos afastamos a tendência é que não necessariamente esse seja sempre o ponto mais importante e sim a parte do corpo do outro que estiver mais perto.*



*Mão direita sobre a mão esquerda: Esse contato entre mão estabiliza todos esses outros pontos e como se ela fechasse o círculo. As duas mãos em contato são o ponto em que as duas energias estão representadas em igualdade, pois se algum dos dois estiver relaxado ou tenso demais não vamos conseguir deslocar para nenhum lugar.*

*Os pés: sempre os pés dos parceiros buscam seguir e encontrar o pé do outro como se fosse um jogo onde nunca poderíamos perder de vista o semelhante, porém ao mesmo tempo sermos mais rápidos para que não sejamos encontrados. (Caderno de Notas, SILVEIRA, 2012).*

### 3.3 SER A DOIS

Um momento preciso ocorre quando dançamos com o outro, no qual 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, quiçá, 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, colocando 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 discussão 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:

(...) outrem não é para mim um simples comportamento em meu campo transcendental, aliás 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. (MERLAU-PONTY, 1999, p. 475).

Dessa mesma forma, Dínzal (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, senão aquela possibilidade que se encontra em sua memória, isso faz com que a dança ocorra de maneira incongruente. Em alguns casos, os cavalheiros fazem valer de sua força física para que o movimento de seu par acabe sendo realizado exatamente como ele imaginava, impondo uma resposta padronizada para sua dama. Sendo assim temos uma dança, no caso, um tango monológico ao invés de dialógico. É justamente o que essa perspectiva não pretende, como coloca Yontef (1998) ao tratar desse fenômeno na gestal-terapia. Nessa perspectiva, o diálogo existencial, como é chamado pelo autor, é o encontro entre duas pessoas como pessoa, mesmo sem palavras, ou seja, como corporeidades, na minha perspectiva, e não uma sequência de monólogos preparados.

É através do diálogo que tenho a possibilidade de construir, ao dançar, um ser composto por dois indivíduos diferentes, esse estado seria, a meu ver, a grande busca dos casais ao dançar a dois. Esse encontro possibilita um compartilhar íntimo de meu universo corpóreo, ao mesmo tempo em que estou recebendo informações da corporeidade do outro. É, sem dúvida, isso que estará sendo potencializado por esse dançar a dois, pois a todo instante sou convidada a pensar não só em mim, mas em como 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. Nesse sentido, na prática, visualizo 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 “graças a uma comunicação de inconscientes de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro” (GIL, 2004, 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, informações que fomentam esse diálogo e seus dados também chegam à minha escuta, embora nenhum de nós saiba exatamente que conteúdo é este que transita e que constitui este outro elemento. Entretanto, 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.

*Sentir-se presente e autônoma na dança, ao mesmo tempo totalmente integrada com o ambiente, a música e meu parceiro. É assim que me percebo quando sinto que uma parte de mim está representada nesse entre o meu indivíduo e o do meu parceiro. Esse compartilhamento e estado de escuta é que mobilizam os meus desejos e as minhas indagações para continuar dançando todos os dias (Caderno de Notas, SILVEIRA, 2012).*

## CONSIDERAÇÕES

Esse trabalho se propôs a problematizar o conceito de condução que se encontra instaurado no ambiente das danças de salão, por visualizar que o mesmo se restringe a uma dança a dois fechada (não improvisada) com um repertório de movimentos e estímulos determinados entre os participantes, os quais possuem papéis demarcados de proponente e receptor. Esse conceito se faz presente principalmente pela contextualização histórica de como o tango se originou, entretanto, partindo da minha experiência percebi que essa perspectiva poderia ser substituída pela noção de diálogo. Sendo assim, a partir desse contexto, meu principal objetivo foi refletir sobre a prática do tango a partir de uma perspectiva de diálogo entre os parceiros, buscando compreender quais as particularidades desse modo de dançar tango. A fim de ancorar essa proposta, optei em aprofundar as relações entre a prática do Contato Improvisação e a do Tango.

Compondo a noção de diálogo a dois, proponho o ato comunicativo como algo que transcende a ideia linear de condução, atrelada à perspectiva de que alguém é o emissor privilegiado da informação e que ao outro cabe à missão de obedecer aquele estímulo adequadamente. Dessa forma passamos para um sistema circular, no qual 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. Nesse 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. Essa proposta ocorre com eficácia na prática do Contato Improvisação, através do refinamento das diversas vias de acesso à comunicação que possuímos ao dançar a dois. E ainda por ser uma prática, a qual possui um sistema amplo de perguntas-respostas, o qual não se restringe a definir posições e sim amplia as possibilidades de comunicação.

Dessa forma o primeiro estágio dessa proposta, ao dançar tango, seria estar atento aos mecanismos que regem seu próprio corpo, percebendo os mecanismos básicos de deslocamento e de postura. Esses elementos irão influenciar o parceiro, que a cada informação que o outro lhe passar haverá refletido no reencontro com o seu próprio corpo. Desde o começo, devo aprender esse código de movimento

sabendo que ele não será só meu e que a todo instante estarei compartilhando esses vocabulários com o outro.

O segundo passo, nesse dançar, seria estar atento e aberto ao corpo do outro para iniciarmos esse momento de troca, com o objetivo de alcançar um “corpo único” (GIL, 2004) capaz de comunicar através de inconscientes, ou seja, de antecipar e adivinhar os movimentos do outro como se fossem seus e assim cada bailarino poderia ao mesmo tempo perguntar e responder. Ao dançar tango esse momento se torna possível a partir do encontro de duas corporiedades, as quais irão gerar quase que um terceiro elemento que circulará entre os parceiros.

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 corporiedades diferentes as quais refletem o sentir de cada uma das sensibilidades. Outra característica marcante dessa proposta é a improvisação, pois ela potencializa essa perspectiva de dançar, através dela o diálogo está constantemente sendo colocado à prova. 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.

Nesse estudo desejei que as reflexões teóricas pudessem se relacionar diretamente com a prática. Para tanto, busquei deslocar-me entre os dois contextos. Nesse sentido, essa pesquisa refletiu minhas principais indagações na condição de artista, a ponto de que ressalto a relevância da apresentação artística feita no evento Cabaré Valentin<sup>17</sup> em conjunto com meu parceiro. Nesse evento, o modo como dançamos foi, de alguma maneira, influenciado diretamente pelo conteúdo desse trabalho que estava em desenvolvimento. Sublinho, ainda, as minhas motivações de seguir pesquisando sobre esse assunto, através da possibilidade de me apropriar do diálogo de um ser a dois como uma ferramenta para possíveis criações em dança em contextos contemporâneos.

---

<sup>17</sup> Este evento ocorre desde 2004 na cidade de Porto Alegre, e tem por objetivo de promover um evento próprio aliando diversas linguagens artísticas e diversão. Ele é organizado pelo grupo Circo Híbrido.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Everton, *et al*: **Timidez e motivação em indivíduos praticantes de dança de salão**. Revista da Faculdade de Educação Física da UNICAMP, Campinas, v. 6, ed. especial, p. 649-664, jul. 2008.

ANDREOLI, Giuliano S. **Dança, Gênero e Sexualidade: um olhar cultural**. Revista Conjectura, Caxias do Sul, v.15, n.01, Janeiro-Abril, 2010, p. 107-118.

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

\_\_\_\_\_. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

DANTAS, Mônica. **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: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em <http://www.priberam.pt/DLPO/>. Acessado em 15 de outubro de 2012.

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

\_\_\_\_\_, DÍNCEL, Glória. **El Tango – Una Danza: La Improvisación**. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

FERNANDES, Hélio de Almeida. **Tango uma Possibilidade Infinita**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2000.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições Possíveis da Etnografia e Auto-etnografia para a pesquisa qualitativa em práticas artísticas. Cena 7: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, v. 7, n. , p.77-88, 2009. Tradução: Helena Maria Mello.** Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910/showToc>>. Acesso em: 15 de novembro de 2012.

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

FROSCH, Joan. D. Dance Ethography: tracing the wave of dance. In: FRALEIGH, S; HANSTEIN, P. (Org.) **Researching Dancing: Involving 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.

LABRANÃ Luis, SEBASTIÁN, Ana. **Tango Uma Historia**. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

LEITE, Fernanda Carvalho. **Contato improvisação (contact 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.

NAU-KLAPWIJK, Nicole. **Tango: Un Baile bien Porteño**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance: Contact Improvisation and American Culture**. Madison: University of Winsconsi Press. 1990.

PACHECO, Ana Julia Pinto. **Educação Física e dança: uma análise bibliográfica**. In: Pensar a Prática 2: 156-171, Jun./Jun. Rio de Janeiro, 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.

PAXTON, Steve. **Drafting Interior Techniques**. Northampton, MA: Contact Quaterly, Winter/Spring, 1993.

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.

ROMAY, Hector. **Tango: Música para Bailar**. Buenos Aires: Bureau Editor, 2006.

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

YONTEF, Gary M. **Processo Diálogo e Awareness: ensaios em Gestalt-terapia**. São Paulo: Summus, 1998.

## **ANEXO**

Este anexo é composto por um DVD, no qual há cenas de ensaios e duas apresentações improvisadas. Sendo a primeira fruto de uma performance no evento Cabaré Valetin dia 20/10/12 e a segunda foi realizada em uma festa de final de ano organizada por uma professora de dança de salão no dia 24/11/12.