

ESCUITA CORPORAL: A RELAÇÃO DANÇA-MÚSICA NO SAPATEADO AMERICANO

Victória Ferreira Napoli¹

RESUMO: Este artigo é resultado de um Projeto de Iniciação Científica que nasceu da vontade de entender, explorar e discutir a relação dança-música no Sapateado Americano, propondo reconhecer este enquanto uma arte interdisciplinar e constituída a partir de uma relação interdependente, horizontal e não hierárquica entre dança e música. Para iniciar a discussão, analisei a história do sapateado e o modo como a dança e a música se encontram nesta, além de experiências propostas por artistas e teóricos que propunham modos de relacionar as duas linguagens artísticas, como Merce Cunningham, John Cage, e Émile-Jacques Dalcroze. A Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner, contribuiu para novos entendimentos acerca do corpo que dança e também produz som, quebrando com uma noção de corpo-instrumento presente no discurso de alguns sapateadores. Também constitui o corpus desta pesquisa, enquanto referência artística, o projeto Vário, além de investigações e testagens práticas de escuta corporal realizadas pela autora.

PALAVRAS-CHAVE: Relação; dança-música; Sapateado Americano; corpo-instrumento; escuta corporal.

BODY HEARING: THE DANCE-MUSIC RELATION ON TAP DANCE

ABSTRACT: This article is the result of a Scientific Initiation Project that was born from the desire to understand, explore and discuss the dance-music relation on Tap Dance, proposing to recognize it as an interdisciplinary art form and constituted from an interdependent, horizontal and non-hierarchical relationship between dance and music. To start the discussion, I analyzed the history of tap dancing and how are dance and music meet on it, in addition to experiences proposed by artists and theorists of ways to relate the two artistic languages, such as Merce Cunningham, John Cage, and Émile-Jacques Dalcroze. The Corpomídia Theory, by Helena Katz and Christine Greiner, contributed to new understandings about the body that dances and also produces sound, breaking with a notion of body-instrument present in the speech of some tap dancers. The Vário project also constitutes the corpus of this research, as an artistic reference, in addition to investigations and practical tests of body hearing performed by the author.

KEYWORDS: Relation, dance-music; tap dance; body-instrument; body hearing.

487

¹ Graduanda de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – Campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Bolsista pela Fundação Araucária do Projeto de Iniciação Científica 2019-2020 da Unespar/FAP sob orientação do prof. Dr. Giancarlo Martins. E-mail: victoria.napoli.vn@gmail.com

INTRODUÇÃO

O sapateado torna a música visível, combinando padrões auditivos com formas no espaço. Você pode assistir um vídeo de um dançarino como Buster Brown, desligar o som, e ainda assim praticamente ouvir as batidas. É música para os surdos. E o sapateado também faz o movimento ser audível. Feche os olhos e você pode quase ver a troca de peso. Chame de dança para os cegos (SEIBERT, 2015, n.p., tradução livre).

O Sapateado Americano é um estilo de dança que requer o uso de sapatos especializados, com chapas de metal na sola, que produzem som no movimento, principalmente dos pés. Esta pesquisa surgiu, portanto, de um interesse em discutir e entender a relação singular que o sapateado promove entre duas linguagens artísticas distintas – a dança e a música. Singular porque não se trata de dançar com uma música externa, nem tocar para alguém dançar, mas sim produzir dança e música simultaneamente, em um mesmo corpo, utilizando um sapato especializado.

O sapateado produz música com o corpo, o que pode fazer-nos pensar no corpo como um instrumento musical, gerando muitas implicações na maneira com que sapateadores se relacionam com seu próprio corpo e produzem movimento. Isto ainda abrange uma discussão histórica acerca de uma possível relação hierárquica entre dança e música, que pode considerar a dança como dependente de uma música externa para existir. Proponho um olhar para esta relação enquanto interdependente e mais horizontal.

A partir disso, surgiram algumas perguntas, às quais busco possíveis respostas, como: Onde o sapateado se encontra no âmbito da dança, e como invade o âmbito da música? O que diferencia um sapateador de um músico? E de um dançarino? O que altera na relação com o corpo, quando um dançarino também se considera músico? Qual a relação entre o som que se produz e os movimentos realizados?

SAPATEADO AMERICANO E HISTÓRIA

Antes de mergulharmos nessas questões, acredito que seja essencial entender de onde o Sapateado Americano vem, e os componentes de sua história que o tornam o que é hoje. Sua história é fragmentada e apenas parte dela foi registrada, portanto, os dados que apresentarei a seguir foram coletados da Apostila de conteúdos e referências Para a

Prova Teórica de Sapateado, organizada pelo Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro, e do livro *What the Eye Hears – a History of Tap Dance (O que os olhos escutam – Uma História do Sapateado Americano)*, de Brian Seibert.

É importante destacar que utilizar o termo “Sapateado Americano” é relevante para fazer um recorte de estilo, aquele que chegou ao Brasil, aos sapateadores brasileiros assim como a autora deste artigo. Ainda que existam outros estilos no país, como o Irlandês, o flamenco e semelhantes criados aqui, como a chula, dança típica do Rio Grande do Sul e o fandango, típico no litoral do Paraná, o americano foi o mais difundido. Hoje o Brasil é um dos países com o maior número de sapateadores no mundo.

O Sapateado Americano como o conhecemos hoje constituiu-se nos Estados Unidos, mas sua história começa antes ainda da história do próprio país, que foi apenas o ponto de encontro de danças tradicionais de diferentes culturas que resultaram no *tap dance*. Dentre essas diferentes culturas, tiveram mais destaque as danças populares vindas da Irlanda, da Inglaterra e da África.

Na Irlanda, a influência veio de danças percussivas – *jig, clog* são alguns exemplos – que resultaram de tentativas dos camponeses de esquentarem seus pés batendo no chão. Percebendo o som que resultava nesse contato, passaram a brincar com isso e assim surgiu uma dança codificada, cuja ênfase era nos pés e pernas, tendo como principal característica o corpo sempre ereto, com o tronco rígido e os braços sempre ao lado do corpo. Brian Seibert explicita este foco exclusivo na movimentação e no som dos pés, ao afirmar que “as danças deviam, também, serem vistas. Os dançarinos aproximavam os pés da linha da visão, subindo em mesas; as mulheres subiam suas saias.” (2015, n.p., tradução livre). Então, mesmo que houvesse preocupação em ver o movimento, os pés eram mais importantes de serem notados que o resto do corpo.

Já na Inglaterra, a dança que surgiu – chamada *Lancashire Clog* – nasceu de experimentações de operários na Revolução Industrial, com seus tamancos (os chamados *clogs*) entalhados com pedaços de madeira, produzindo ritmos também a partir do som vindo do contato do pé com o solo. A partir da evolução dessa dança feita na Inglaterra, os sapatos também evoluíram, ganhando chapas de metal na sola, que existem até hoje.

De acordo com a história oral, os trabalhadores, inspirados pelas batidas das máquinas, agitavam seus pés para se manterem aquecidos e gostavam do som. [...] *Clogs* eram associados à escravidão. Mineiros vestiam *clogs*, assim como trabalhadores de barcos, os quais podiam praticar suas danças no trabalho. Estabelecimentos, querendo excluir os “sujos”, penduravam avisos de que “Pessoas de *Clogs*” não poderiam entrar (SEIBERT, 2015, n.p., tradução livre).

Neste trecho, é destacado também o meio cultural de origem dessas danças: produzidas por operários, que eram vistos como “sujos”, tendo assim os tamancos uma carga de preconceito e resistência que reflete na dança, antes dela conquistar os musicais da Broadway e filmes de Hollywood.

Aqui é relevante, para esta pesquisa, pontuar que as danças de ambos os países supracitados tinham, e ainda tem, um destaque para as pernas e pés, de onde sai o som. O resto do corpo ficava em segundo plano, sendo até mesmo compelido a ficar ereto e estático, para não tirar o foco dos pés.

Por fim, a influência da cultura africana se deu por seu caráter percussivo tanto na dança quanto na música. Vale comentar que o material histórico coletado pelo autor Brian Seibert, uma das principais referências deste artigo, é, em sua maioria, na visão de brancos europeus, e todos relatavam, entre outras coisas, a percussão, mesmo que de maneira cômica e debochada. Ao contrário das danças europeias, o corpo inteiro é convidado a participar da dança, e os ritmos também eram mais complexos. Estes são os principais elementos que diferenciam o que conhecemos como Sapateado Americano de outros estilos como o Irlandês.

Africanos dançavam percussivamente. Eles batiam seus pés no chão, mas também amarravam sinos em seus tornozelos e enchiam seus braços de braceletes, adornos que faziam barulho, tornando audível a precisão do bailarino. Mesmo partes do corpo sem adornos – escápulas, pescoço – se comportavam como se também estivessem fazendo som (SEIBERT, 2015, n.p., tradução livre).

O encontro de todas essas linguagens e culturas aconteceu, por fim, com a escravidão de africanos nos Estados Unidos. Foi onde eles tiveram contato com as danças percussivas europeias, e passaram a produzir sua percussão com seus pés e mãos, visto que eram privados de seus instrumentos e outros elementos de sua cultura. Percebamos:

o corpo surgiu como uma substituição de instrumentos musicais, atuando como um. No decorrer deste artigo veremos como este fator do surgimento do sapateado pode ter influenciado a noção de corpo-instrumento para sapateadores através dos anos.

A mistura de culturas não foi simples, visto que a segregação racial nos Estados Unidos perdurou por muitos anos. Em sua maioria, a cópia mútua e de movimentos e outros elementos da cultura se deu de forma cômica, tanto de escravos quando de seus senhores brancos. Havia espaços específicos, em clubes do bairro Harlem em Nova Iorque, onde sapateadores negros podiam se apresentar, muitas vezes não podendo sequer fazer parte do público que assiste. Enquanto dançarinos brancos conquistavam os espaços de musicais e filmes, os negros, cuja cultura fomentou o sapateado, viviam à margem.

Enfim, temos o Sapateado Americano, composto por sapatos com chapas de metal, ritmos elaborados e maior fluidez do corpo, que acompanha o ritmo dos pés. Outro elemento dessa época e que acompanha o sapateado até hoje é a cultura de batalhas e rodas de improviso.

Como no *Lancashire Clog*, o desafio e a capacidade de improvisar sempre foram essenciais à arte do sapateado. Antes de ganhar suas sofisticadas formas nas grandiosas coreografias de Hollywood, o sapateado de raiz era (e continua sendo) uma arte de solista, de improvisador, uma arte que se expressa plenamente no ambiente competitivo da roda informal ou da esquina de rua (tradição que continua hoje nas *jam sessions* de sapateado, geralmente no ambiente de um clube de jazz ou de uma sala de aula) (HARPER, 2019, p. 4).

491

Esta tradição das batalhas, chamadas *cutting contest*², e das rodas de improviso, as *JAM sessions*³, é resultante das batalhas e das trocas entre dançarinos e músicos que existiram tanto na cultura africana quanto na europeia. Um elemento curioso que apareceu em ambas, em meio a cultura de batalhas, foi o desafio de dançar com copos de água ou outros recipientes sobre a cabeça. Sendo o vencedor aquele que conseguisse sapatear sem derrubar um pingo de água. Hoje em dia, os critérios giram em torno da musicalidade, limpeza de som e movimento, agilidade e exploração do ritmo – elemento também bastante mencionado nas batalhas de dançarinos afro-americanos.

2 Batalhas tradicionais do jazz que migraram ao sapateado, de diversas rodadas com eliminações.

3 Do inglês *Jazz After Midnight*, Jazz depois da meia noite. Nome dado à cultura de improviso em grupo entre músicos de jazz, hoje utilizado no sapateado.

Nestas práticas, já é possível reconhecer a estreita relação entre a dança e a música no sapateado americano. Nos relatos de seu primórdio, os dançarinos eram, muitas vezes, acompanhados de músicos percussionistas, além da própria música que produziam.

No Brasil, o sapateado chegou apenas nos anos 40. Curiosamente, o precursor que se tem registro é um australiano, mas com referências estadunidenses: Philip Ascott estabeleceu-se em solo paulista, ensinando novos sapateadores em sua casa. A partir daí foram surgindo os sapateadores nascidos em solo brasileiros, a maioria autodidatas, sem conhecimento de nomenclatura e passos codificados. A estruturação e codificação de técnicas de sapateado no Brasil ficou a cargo de Marchina, que criou um método conhecido até hoje.

Quero destacar aqui a companhia criada nos anos 80 chamada *Orquestra Brasileira de Sapateado*, que já no próprio nome chama atenção para o lado musical do sapateado. A orquestra tem como característica principal explorar ritmos brasileiros no sapateado, como samba, bossa nova, etc. Atualmente, a maior referência de brasilidade no sapateado é Valéria Pinheiro, artista que criou passos novos de sapateado baseados nas músicas e danças brasileiras, como samba e baião. Pontuo, então, que o sapateado americano já chegou no Brasil relacionando-se intrinsecamente com a música feita aqui, principalmente aquela que tem origens na cultura de matriz afro-brasileira.

492

A RELAÇÃO DANÇA-MÚSICA

Analisando a história do sapateado, já percebemos como a música faz parte dele desde o princípio. Em grande parte dos relatos sobre sua prática em seu princípio nos Estados Unidos, são citados músicos que tocam “fiddle”, instrumentos semelhantes ao violino, que acompanhavam os dançarinos. O “fiddle” que acabou virando bateria, saxofone, piano, contrabaixo e outros que são, em sua maioria, utilizados para produzir jazz, estilo de música que tem relação intrínseca com o sapateado.

O surgimento da música jazz no início do século XX complementou perfeitamente o sapateado. Seu *swing*, sua batida sincopada, sua espontaneidade e o espaço que ele deixa ao improvisado foram pratos cheios para o sapateado. Assim os dois cresceram e andaram juntos a partir daí, inspirando-se mutuamente (HARPER, 2019, p. 4).

Era comum, inclusive, encontrar as chamadas *Big Bands*⁴ de jazz que incluíssem sapateadores dentre seus músicos. Esse encontro se deu devido ao ambiente em comum que ambas as artes cresceram: nos bares do bairro Harlem, nos Estados Unidos, regado a música, dança, desafios, *swing*⁵ e improviso. Até hoje essa relação é muito estudada por sapateadores, que ressaltam a importância de se conhecer elementos da música jazz, alguns até mesmo lançando álbuns e músicas das quais o sapateado contribui como instrumento.

Essa preocupação com a musicalidade do sapateado pode carregar também, porém, uma noção de corpo-instrumento que coloca o corpo como um objeto a ser manipulado em favor do som a ser produzido. É comum encontrar sapateadores que consideram o corpo como um instrumento, ao referir-se ao âmbito musical do sapateado. Brian Seibert (2015, n.p.) disse em seu livro que “o sapateado se encontra entre o potencial abstrato da música e o humanidade inevitável da dança, onde o instrumento é o corpo, a pessoa.”

Essa concepção do sapateado implica na forma como o corpo é visto no âmbito da dança. Corrobora com noções de um corpo que é manipulado, como um objeto, por um ser exterior a ele, como o objetivo de reproduzir som e formas. Por isso, a Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner foi grande aliada desta pesquisa.

A Teoria Corpomídia afirma que o corpo não é recipiente de informações, um meio por onde elas passam, mas é mídia de si mesmo. Ou seja, toda informação vinda do contato com o ambiente é transformada em corpo, se relacionando com o que já está presente nele.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER; KATZ, 2005, p.131)

Este entendimento de corpomídia se distancia de pensamentos do corpo enquanto objeto, neste caso, instrumento, a ser manipulado e recheado de informações a serem reproduzidas – sons, movimentos. Contribui, para esta interpretação, o artista de percussão

4 Nome dado a bandas de jazz dos anos 20 aos anos 40 caracterizadas pelo *swing*.

5 Estilo de jazz que tem como característica principal o pulso fora da batida, ou nos sons mais fracos.

corporal Pedro Consorte, com seu trabalho *Por relações mais porosas: repensando formas de trabalhar com a Percussão Corporal, a partir da Teoria Corpomídia*. Em sua pesquisa, Consorte busca quebrar com a dicotomia corpo-instrumento muito utilizada na percussão corporal, linguagem semelhante ao sapateado.

Muitas vezes, entendemos que o corpo serve como um meio de produzirmos música e, a partir do momento em que consideramos o corpo um meio, a tendência pode ser a de identificá-lo como um mediador entre nós (esses sujeitos que não são corpo, pois são os “proprietários” de seus corpos) e o mundo. [...] Quando trabalhamos sob o olhar de que a mente ocupa o corpo, estamos dando continuidade a uma maneira dualista e cartesiana de pensar, na qual mente e corpo aparecem como universos paralelos independentes (CONSORTE, 2014, p. 18).

Um dos objetivos dessa pesquisa é desconstruir esse pensamento, de forma a perceber a relação dança-música de forma mais fluída, e reconhecendo as singularidade da produção musical do sapateado, que tem implicações diferentes quando em comparação a músicos. Ao passo que músicos se movimentam com o objetivo de produzir música utilizando o instrumento em questão, sapateadores se movimentam com a intenção de fazer dança e não apenas se relacionar com um instrumento – no caso, o sapato.

[...] toda música começa no movimento: mãos nas chaves, respiração em canos. Mas um músico dança incidentalmente – remexendo-se para alcançar uma nota, manter a batida – enquanto para um sapateador, os movimentos que fazem a música são desenvolvidos intencionalmente (SEIBERT, 2015, n.p. tradução livre).

494

Todo som, portanto, depende de um movimento, mas no sapateado, o movimento também está em questão, o que o configura como dança. Onde ele se localiza, portanto, nesta arte? A seguir, incorporarei à discussão momentos em que a música invadiu campos da dança, e vice-versa.

Quando se fala em relação dança-música, é comum pensar em Merce Cunningham (1919 – 2009)⁶ e John Cage (1912 – 1992)⁷. Sendo Cunningham um artista da dança e Cage artista da música, os dois se encontraram e passaram a trabalhar juntos, buscando uma independência entre as artes. Perceberam que, até então, a dança se via dependente da música para mover a partir dela, e que também a música era, muitas vezes, produzida em função de determinada cena de dança, de determinados movimentos.

⁶ Importante dançarino e coreógrafo norte-americano da Dança Moderna, defendia a independência da dança com relação à música.

⁷ Compositor, teórico musical e escritor norte-americano, pioneiro da música aleatória.

Seu trabalho consistia, então, em ter dança e música se relacionando em um mesmo espaço e tempo – sendo este último a principal relação entre as duas, segundo eles – mas criadas independente uma da outra, sem a hierarquia vista até então.

Como dança e música coabitavam o mesmo espaço e tempo, porém com poucas interferências entre si, surge a abordagem da simultaneidade como relacionamento e da independência/interdependência entre música e dança (RIBEIRO, 2017, p. 23-24).

Porém, segundo Ribeiro (2017) seus trabalhos não devem ser resumidos à independência, visto que, mesmo que criadas separadamente, elas se encontravam no aqui e agora, se relacionando e criando uma terceira obra. Ainda segundo a autora, esta forma de trabalhar permitia que os espectadores relacionassem o que viam ao que ouviam de sua maneira, individual. A experiência era única, e as artes se tornavam dependentes a quem via, e interpretava a sua maneira.

[...] ambas se tornam interdependentes pela simples presença, compartilhando o mesmo tempo e espaço. Além disso, são fruto de diálogo intenso entre dois artistas em busca de novas alternativas, testando os limites da colaboração entre música e dança. O profundo intercâmbio de informações entre Cage e Cunningham só foi possível por meio de uma relação colaborativa, que envolve um posicionamento ético não hierárquico entre artistas, estabelecendo relações horizontais e permitindo que ambos conheçam as peculiaridades e limites de cada prática artística envolvida (RIBEIRO, 2017, p. 25).

Este processo de horizontalizar a relação dança-música, citada por Ribeiro, quebrando a relação hierárquica entre elas, contribui para perceber o sapateado enquanto uma busca por equilíbrio nessa dualidade. A diferença encontra-se na forma que essa relação se dá: ao contrário do trabalho feito com Merce Cunningham e John Cage, o sapateado está justamente da interdependência entre as artes, não sendo passível de existir sem dança, nem mesmo sem música. Uma interdependência que não acontece somente pela existência mútua em cena, mas pela própria origem em comum, na criação do sapateador.

No âmbito da música, me deparei com Émile Jaques-Dalcroze. Famoso pedagogo musical, Dalcroze acreditava que todos nós temos um instinto ritmo musical, sendo ele base para toda arte, não somente a música. Podemos relacionar essa sua constatação com a afirmação de Merce Cunningham e John Cage de que o tempo é o ponto de encontro entre dança e música.

Ao perceber que a música não é sentida apenas pelo ouvido, mas pelo corpo inteiro, e que o corpo em movimento rítmico é o primeiro e o mais perfeito dos instrumentos musicais, entendeu que toda a educação musical deveria ser ao mesmo tempo uma educação de movimento livre, natural e harmonioso. A partir de suas observações iniciou experiências com exercícios rítmicos que envolviam todo o corpo (DEL PICCHIA; DA ROCHA; PERREIRA, 2013, p. 75).

Assim Dalcroze criou seu próprio método de educação musical, acreditando que música, audição consciente e movimento corporal são inseparáveis. Dessa forma, integrou gestos e movimentos corporais no estudo do que chamou de Rítmica. Esse ponto explicita um afastamento da independência proposta com Cunningham e Cage, o que nos permite pensar na relação horizontal entre dança e música através de uma criação e percepção intrínseca e indissociável.

Acredito que essa seja, também, uma forma de perceber o encontro das duas artes no sapateado: através da interdependência. Me afasto apenas de sua percepção do corpo em movimento como um instrumento musical, visto que, mesmo tendo uma noção mais contemporânea da relação corpo-mente, Dalcroze não deixa de compara-lo a um objeto.

Outro termo que o músico utilizou foi o de ouvido interior, que sustenta uma teoria de que a música é ouvida por todo o corpo, e não somente o ouvido.

Ao redimensionar a educação musical, Dalcroze a concebeu como um treinamento que reintegraria corpo e mente. Seu método propõe uma educação musical baseada na audição, com a participação de todo corpo, tendo o pressuposto de que o som é percebido por outras partes do corpo além do ouvido (DEL PICCHIA; DA ROCHA; PERREIRA, 2013, p. 76).

O ritmo reverbera, então, no corpo como um todo. E quando o ritmo é produzido pelo próprio corpo? Há reverberação do próprio corpo em movimento e sua vibração, mas também do som que, quando externado, volta a internalizar através da audição. O movimento corporal está em questão não só no ouvir, mas também no produzir música.

O PROJETO VÁRIO E A DANÇAMÚSICA

Apesar de perceber que o sapateado produz uma relação única, no meio do processo me deparei com artistas que pensavam a interação entre dança e música de maneira muito próxima à que proponho aqui. Refiro-me aqui de uma performance do projeto Vário, formado pelos músicos Daniel Amaral e Machison Abreu e pela dançarina Lívea Castro.

Desde o programa já há uma pista do modo como dança e música são tratadas no trabalho: este a descrevia como, entre outras coisas, uma “[...] Criação em *dançamúsica* que propõe uma realidade sensível de colaboração, de corpos que se movimentam em rede.” Mais tarde, em entrevista com Lívea Castro e Daniel Amaral, dois dos artistas integrantes, tive conhecimento de que este termo é inspirado no também composto *dançateatro*, de Pina Bausch, e tem também, assim como essa pesquisa, o objetivo de dissolver possíveis hierarquias que talvez existissem se descrita como dança e música, ou música e dança, entre outras possibilidades.

A performance começa com um jogo. Os três artistas estão transitando no centro do espaço jogando uma pequena bola de um para o outro, contanto quantas vezes conseguem fazer isso sem derrubar. Aos poucos o público é convidado a participar também do jogo, ao qual é adicionado um novo elemento: um microfone ligado a um pedal de repetição, no qual a intérprete, seguida de outras pessoas, expressa sons através da voz. Aos poucos o jogo se dissolve e resta apenas a artista no centro, movendo o que os artistas chamam de “corpo-asterisco”, formando vetores no espaço nessa abertura como conexão. Em dado momento, é percebido pelo público que também temos pedais de repetição à nossa frente. A partir daí, fazemos parte da composição do som, que contamina a movimentação da artista.

O trabalho em si propõe uma contaminação mútua entre movimento e som, ambos produzidos em tempo real. Segundo Castro (2019), sua movimentação é influenciada por micromovimentos, pelo som dos que participam e por sua própria voz alterada pelo microfone. Amaral (2019) afirma que “[sentimos que] a voz era o instrumento mais interessante, ela parte do corpo e volta para o corpo, e o loop cria essa textura.” (Informação verbal). Aqui já podemos fazer um paralelo com o sapateado, no qual o som que é produzido pelo e no corpo, retorna à ele quando em contato com o espaço, com uma sonoridade única produzida pelo sapato.

Quando perguntei-lhes se acreditam que existe alguma hierarquia entre dança e música, e como seu trabalho se inseria nisso, Castro comentou que a dança pode ser, ainda, hoje, muito dependente da música. Ao passo que Amaral traz uma visão de Thierry

de Mei⁸, compositor que afirma que há a busca pelo equilíbrio, mas que elas nunca estarão perfeitamente alinhadas, estando sempre uma a cima da outra. Quebrando com esse pensamento, ele usa Merce Cunningham como exemplo, afirmando que, ao criar todo um espetáculo cuja música vem depois, ele liberta a dança da música.

Já Castro (2019) fala da cognição ao afirmar que os estímulos não acontecem ao mesmo tempo, mas de uma forma não linear, de forma a parecer acontecer tudo ao mesmo tempo, e misturado. Ela acredita que, no “Vário”, eles não criam uma hierarquia, e que a recepção do público é através de percepções que se alteram, ora mais na música, ora mais na dança.

Mas eu acho que é não pensar muito nessa não hierarquia, mas pensar mesmo na ideia de diálogo, criando um ambiente mais airado, diferente desses ambientes mais impositivos, em que a dança segue a música ou a música segue a dança (CASTRO, 2019).

Esta forma de pensar, e a própria criação feita dessa maneira, abre espaço para a discussão da relação dança-música de maneira interdependente, se aproximando muito a provocação que busco fazer com este trabalho, mesmo não se tratando da linguagem do sapateado.

498

ESCUA CORPORAL: UMA PROPOSTA DE INVESTIGAÇÃO CORPORAL

Tendo consciente as particularidades do sapateado americano nessa discussão, iniciei o que chamo aqui a seguinte proposta de investigação: além das leituras sobre sapateado, me propus, como sapateadora, a pesquisar essa relação em meu próprio corpo. Trazendo as leituras, orientações e também conversas e entrevistas que realizei como motim para a investigação corporal, relacionando referências de diferente lugares e questionamentos meus em um só corpo.

Para as primeiras testagens práticas, comecei buscando um corpo que se relaciona com o som, e um corpo que se relaciona com o movimento, como se fossem corpos distintos que trabalham juntos. Não demorou muito para que eu percebesse que essas

8 Cineasta e músico que colaborou com a coreógrafa Anne Therese de Keersmaeker

duas instâncias do mesmo corpo trabalham juntas. O sapateado acontece na produção de um som-movimento, assim, com hífen, como uma palavra só. Cada som que eu produzo, é ligado a um movimento, e vice-versa.

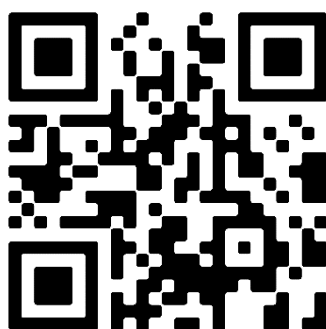
Minha busca passou a ser, então, potencializar esta relação intrínseca, me levando a diminuir o ritmo do acontecimento, na tentativa de entender cada movimento enquanto som e cada som enquanto movimento. A partir de então, foquei em dois movimentos-sons: o arrastar suspenso e o pesar seco e grave. Você pode conferir um pedaço dessa prática de pesquisa escaneando o *QR Code* a baixo:

Figura 01 – Investigação Corporal



Fonte: a autora (2020)

Figura 02 – QR Code



Esta investigação passei a chamar de escuta corporal: uma escuta que vai para além do ouvido, mas que abrange uma percepção de corpo todo, me aproximando da concepção de ouvido interior de Dalcroze, que afirma que escutamos músicas com o corpo todo, e não somente com o ouvido. Assim como o movimento do corpo como um todo contribui para a produção do som, este volta para a corpo através da escuta corporal.

Ao sapatear, a relação entre dança e música simplesmente acontece. O que me proponho são tentativas de trazer essa relação para o consciente, de uma forma mais minuciosa. Percebi, praticando e depois assistindo aos vídeos, que grande parte dos movimentos do resto do corpo, além dos pés, se dá na relação com o peso e equilíbrio na produção dos sons: não há uma regra de um som específico relacionado a um movimento específico, mas eles conversam entre si e de adaptam um ao outro.

Nesse ponto da pesquisa, me deparei com a dissertação *Como se move a atenção do sapateador? (dança em distração)* de Olivia Aprigliano Orthof. A autora escreve sobre a oscilação da atenção do sapateador e daqueles que o assistem, variando entre o movimento a ser visto e o som a ser ouvido. Mas a parte de sua dissertação que mais me interessou para acrescentar à minha investigação foi a noção de gesto comandante e gesto copiloto.

O primeiro é o próprio desejo da pessoa, uma meta a ser alcançada, sempre proposital, enquanto o gesto copiloto tem natureza espontânea e imprecisa, visto que não há nenhuma intenção proposital para a sua ação [...] O gesto comandante e o copiloto são antagônicos e coexistem, se complementam e se transformam ao longo da prática enquanto nos organizamos e agenciamos nossos desejos (ORTHOF, 2018, p. 13).

Segundo Orthof, no sapateado, os gestos comandantes estão, em sua maioria, nos passos codificados do sapateado, cujo foco é inteiramente na movimentação das pernas. Portanto, gestos que envolvem o resto do corpo são geralmente involuntários e em função do movimento principal, caracterizando-se como gestos copilotos. Vi aí uma possibilidade de exploração de movimento que traz a atenção ao corpo como um todo, potencializando gestos que estão em segundo plano mas que podem entrar também em foco. Percebi ainda que, quando há uma modificação na sonoridade: agilidade, tom, etc, há também alteração nos gestos produzidos, e vice-versa, acentuando essa interdependência entre dança e música que o sapateado propõe.

Por enquanto, a exploração prática, de corpo, está em pesquisa, no estúdio, mas pretendo levar a público, pensando formatos que permitam a oscilação de atenção da plateia entre dança e música, sendo uma apresentação interdisciplinar. Para tal, busco estudar a sonoridade do sapateado com a mesma assiduidade que estudo a movimentação para que a experiência de escuta corporal chegue a outros corpos que não só o meu.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Me vejo longe de ter respostas às perguntas que me propus, mas estas provocaram diferentes relações e formas de olhar para a dança, a música, sua relação, e o sapateado americano. Tornou-se evidente, unindo práticas corporais, leituras, conversas e outras experiências, que a relação entre dança e música no sapateado simplesmente acontece.

O que muda é o foco. Hora posso focar na música, hora na dança. Uma influencia a outra de forma mútua, não linear, mas oscilando qual ter maior evidência. O que quero propor é uma maneira diferente de olhar para o sapateado, percebendo sua interdisciplinaridade, e convidando a não fechá-la na caixinha “dança” ou na caixinha “música”, mas entendê-la como única e sem um rótulo definido.

Além disso, acredito que esse olhar ajude a quebrar com a identidade corpo-instrumento, percebendo o sapato como instrumento e corpo enquanto dançarino-músico, que se relaciona com este instrumento de diferentes formas. Acredito que ainda existam diferentes formas de explorar essa relação no sapatear, e os próximos passos incluem invadir campos da música (o que muitos sapateadores já se propuseram) sem perder o caráter que nos identificam como bailarino, da mesma maneira que a música invade o movimento sem deixar de ser dança.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Daniel; CASTRO, Lívia. Curitiba, 30 out. 2019. Entrevista.

CONSORTE, Pedro. **Por relações mais porosas**: Repensando formas de trabalhar com o Percussão Corporal, a partir da Teoria Corpomídia. São Paulo, 2014.

DALCROZE, Émile-Jacques. **Os estudos musicais e a educação do ouvido**. 1898. In: Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 1 (61), p. 219-224, jan./abr. 2010

DEL PICCHIA, J. M. M.; DA ROCHA, R. A.; PEREIRA, D. P. **Émile Jaques-Dalcroze: Fundamentos da rítmica e suas contribuições para a educação musical.** In: REVISTA MODUS – Ano VIII / Nº 12 – Belo Horizonte – Maio 2013 – p. 73-88

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por Uma Teoria do Corpomídia. In: **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume. São Paulo: Annablume, 2005. (p. 125-133)

HARPER, Steven. Uma pequena história do sapateado americano. In: Sindicato dos Profissionais de Dança do Rio de Janeiro. **Apostila de conteúdos e referências Para a Prova Teórica de Sapateado.** Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://spdrj.com.br/wp-content/uploads/sites/150/2019/09/APOSTILA-DE-SAPATEADO.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2020 (p. 3-11)

HARPER, Steven. **Tap In Rio 2017 Festival Internacional de Sapateado no Rio de Janeiro.** Disponível em: < <https://www.terra.com.br/noticias/dino/tap-in-rio-2017-festival-internacional-de-sapateado-no-rio-de-janeiro,9c554079bb156f5644795f278337204a0wmjorb3.html>>. Acesso em: 7 abr. 2020.

ORTHOFF, Olívia Aprigliano. **Como se move a atenção do sapateador? (dança em distração).** 2018. 125 páginas. Dissertação (Mestrado na linha de pesquisa Processos Compositivos para Cena.) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

RIBEIRO, Tatiana Avanço. John cage e Merce Cunningham: Colaborativismo e as novas relações entre música e dança. In: **Música em foco**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 19-26, 2018.

SEIBERT, Brian. **What the eye hears: a history of tap dance (English Edition).** New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015. *E-book*. Disponível em: < <https://amz.onl/eRckdnK>>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Recebido em: 20/06/2020
Aceito em: 31/07/2020