

SOMOVIMENTO: SAPATEAR INSTABILIDADESElke Siedler¹Victória Napoli²

Resumo: A presente escrita trata-se da síntese de um memorial artístico-acadêmico sobre o processo de criação desenvolvido no trabalho de conclusão de curso intitulado “Somovimento: sapatear instabilidades”, apresentado como requisito parcial para a conclusão do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR. O objeto de pesquisa versa sobre possibilidades relacionais de codependência entre som e movimento, a partir do uso do sapato do sapateado em contato com diversas materialidades e em relação intrínseca com o conceito de metáfora (LAKOFF; JOHNSON apud NUNES, 2006). O interesse em problematizar o entendimento de um corpo-instrumento e em função da música, no contexto do sapateado, são questões que impulsionam a pesquisa. Os procedimentos de criação partem do entendimento de instabilidade (NUNES, 2002) do corpo em relação ao espaço físico e apostam na fricção das relações obra-espectador, ao propor convites de engajamento na dança digital, por meio de estratégias dramáticas que aguçam a imaginação na experiência de fruição.

Palavras-chave: Sapateado; Movimento; Som; Instabilidade; Metáfora.

SOMOVEMENT: TAP DANCING INSTABILITIES

Abstract: The present paper is a synthesis of an artistic-academic memorial about the creative process developed in the end-of-course work entitled “Somovement: tap dancing instabilities”, presented as a partial requirement for the completion of the Bachelor’s Degree and Degree in Dance of UNESPAR. The research object is about the relational possibilities of codependence between sound and movement, from the use of tap dance in contact with several materialities and in intrinsic relation with the concept of metaphor (LAKOFF; JOHNSON apud NUNES, 2006). The interest in problematizing the understanding of a body-instrument and in function of music, in the context of tap dance, are questions that drive the research. The creation procedures start from the understanding of instability (NUNES, 2002) of the body in relation to the physical space and bet on the friction of the relations work-spectator, by proposing invitations of engagement in digital dance, through dramaturgical strategies that sharpen the imagination in the fruition experience.

Keywords: Tap Dance; Movement; Sound; Instability; Metaphor.

1 Elke Siedler é Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Mestre em Dança e Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA); Bacharela e Licenciada em História (UFSC); Licenciada em Artes Visuais (Claretiano); Licenciada em Teatro (Italo). Professora colaboradora dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança na Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: elkesiedler@gmail.com

2 Victória Napoli é Bacharela e Licenciada em Dança pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Atua como bailarina, professora e coreógrafa em escolas informais de dança em Curitiba (Paraná). Tem como foco de sua atuação e pesquisa o Sapateado Americano. E-mail: victoria.napoli.vn@gmail.com

1 TRILHAR CAMINHOS EM UMA PESQUISA DE DANÇA: POR UMA POÉTICA CONTEMPORÂNEA DO SAPATEAR

O “SOMOVIMENTO: sapatear instabilidades” é uma pesquisa artístico-acadêmica desenvolvida como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Nesta graduação, os TCCs consistem na elaboração de um artigo sobre algum assunto específico da área em questão ou o aluno pode optar pela criação e apresentação de uma configuração de dança juntamente com o desenvolvimento de um memorial descritivos processos investigativos que permearam a pesquisa.

Optou-se pela feitura de uma poética pessoal ativada pelo desejo de desenvolvimento de uma pesquisa configurada em um solo estruturado para ser apresentado online, via plataforma *zoom*, com vistas à produção da autonomia criativa da graduanda e em estreita relação com pensamentos contemporâneos acerca das artes do corpo. Foi realizada ao longo de 2021, ano em que as aulas ocorreram de modo remoto devido às orientações da Organização Mundial da Saúde (OMS) de isolamento social no combate à pandemia do coronavírus SARS-COV-2, causadora da doença Covid-19. Portanto, todas as orientações com a professora responsável pelo acompanhamento da proposta, bem como o compartilhamento dos processos investigativos em ações específicas promovidas pela disciplina Pesquisa em Dança I e II - TCC, aconteceram através de plataformas *on-line*.

O objeto de pesquisa versa sobre as possibilidades relacionais de codependência entre som e movimento, a partir do uso do sapato do sapateado em contato com diversas materialidades dispostas no chão. A partir da problematização acerca de entendimentos do senso-comum que associam o corpo do sapateador com o de um instrumento produtor de sonoridades, tendo o movimento em função de submissão à música, evoca-se algumas questões que contrariam o referido pressuposto: Que relações imbricadas entre o movimento corporal e a sonoridade são possíveis em uma dança atravessada pela linguagem do sapateado? Como a produção de som e de movimento pode ser organizada no e pelo corpo?

Para tanto, a metodologia parte de uma pesquisa bibliográfica, da qual destacam-se a história do sapateado (SIEBERT, 2005) e a Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) para compreender as dinâmicas que se dão na relação do corpo e ambiente em contextos de danças que se valem de uma relação intrínseca com a produção sonora durante a realização da mesma. A ideia de instabilidade a partir de Sandra Meyer Nunes (2002) e o entendimento de metáfora de George Lakoff e Mark Johnson, também através de Nunes (2006), nortearam os processos de criação e contribuíram para o desenvolvimento do raciocínio corporificado da presente escrita. Sobretudo, a pesquisa se deu em investigações corporais, a partir do uso do sapato de sapateado em intrínseca relação com materialidades dispostas no chão, realizadas por meio de laboratórios individuais e experimentais e, também, compartilhados com o público convidado em momentos pontuais.

Antes de prosseguir com a apresentação da pesquisa optou-se por escrever uma brevíssima contextualização histórica do sapateado para entender minimamente as trajetórias percorridas dessa linguagem, contemplando as transformações ao longo do tempo e que culminaram em uma relação intrínseca com a música.

O sapateado é uma linguagem de dança que, com uso de sapatos com chapas de metal na sola e piso normalmente de madeira, produz som junto ao movimento dançado. No Brasil nomeia-se de Sapateado Americano³ (*tap dance*) a dança percussiva de origem afro-estadunidense e que se caracteriza por uma gama de movimentos e sons codificados, sendo que o foco está nos passos de dança dos pés e da sonoridade produzida a partir da relação ao chão.

O Sapateado Americano teve sua principal origem em algumas danças oriundas de regiões africanas de cultura ioruba e que, posteriormente, passaram por atravessamentos euro-colonizadores de danças irlandesas e inglesas. O conhecimento acerca de danças africanas de percussão (especificamente da África central e oeste), segundo Seibert (2015), não foi documentado de forma escrita pelos próprios propositores/executores. Portanto, as

3 Reconhecem-se as problemáticas do “Americano” no nome, uma vez que América é todo um continente e o melhor termo para caracterizar uma arte dos Estados Unidos seria “estadunidense”. Alguns sapateadores preferem o termo Tap Dance, porém, “Sapateado Americano” é também popularmente utilizado há anos no Brasil para distinguir de outros estilos como sapateado irlandês. Ele é utilizado neste texto para ser entendível e também para flexibilizá-lo em verbo: sapatear.



informações coletadas pelo jornalista vêm de relatos de “viajantes e negociantes europeus, filtradas pelo preconceito e possível incompreensão destes” (2015, n.p., tradução nossa), ou seja, pelo olhar do colonizador, a partir de uma perspectiva eurocentrista.

Sob esta condição, notaram-se algumas características, dentre as quais destacam-se: a brincadeira de “pergunta e resposta”; a busca por velocidade e complexidade de ritmos e movimento dos pés e a polirritmia (dançar em diferentes ritmos com diferentes partes do corpo).

Os 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 nossa).

Outro padrão identificado foi o diálogo entre dançarinos com músicos percussionistas, uma vez que, segundo Seibert (op.cit.), “o percussionista direcionava o dançarino, mas o dançarino também poderia sinalizar para o percussionista com gestos e ritmos; eles conversavam.” Neste sentido, pode-se supor a existência da relação não-hierárquica entre dança e música (e dançarino e musicista) no sapateado.

A dança foi um dos elementos de cultura africana que migrou para os Estados Unidos da América (EUA) através do processo violento de escravidão, iniciado no século XVI. É relevante citar aqui a lei *Negro Act*, de 1740, implantada no estado da Carolina do Sul, localizado no sudoeste do país, após a *StonoRebellion*(1739), em que cerca de 50 africanos em situação de escravidão iniciaram uma rebelião, onde foram gestadas novas estratégias de comunicação entre si.⁴

O ato de 1740 proibia o cultivo de alimento, o exercício da leitura, bem como a ação de tocar instrumentos musicais, ou seja, impedia a vivência dos hábitos culturais próprios das pessoas em situação de escravidão em território norte americano. Essa repressão fez com que elas produzissem música de outras maneiras e se comunicassem para além

4. Informações específicas sobre a *StonoRebellion* e o *Negro Act* podem ser aprofundadas na leitura dos sites norte-americanos “*NPS Ethnography: African American Heritage&Ethnography*” e “*A History of Racial Injustice*”.

da linguagem verbal, isto é, com o movimento dos seus corpos. Acredita-se que foi neste contexto que se fortaleceram algumas danças percussivas e que originaram linguagens específicas, dentre as quais a do sapateado.

Houve também danças irlandesas e inglesas em contato com as africanas, nos EUA, a exemplo do *Lancashireclog*, feita com o uso de *clogs*, tamancos utilizados por mineiros na Inglaterra, na tentativa de esquentar os pés. Seibert afirma que “segundo a história oral, os trabalhadores, inspirados pela batida da maquinaria, mexiam seus pés para mantê-los aquecidos e gostavam do som” (*op.cit.* n.p., tradução nossa). Ele ainda afirma que é possível que o *Lancashireclog* tenha influências da Irlanda, mas que, no geral, as danças irlandesas eram chamadas de *jigging*, tendo como um dos destaques a organização corporal da coluna ereta e os braços centralizados.

A importância do som para o sapateado é expressa pelas batalhas e rodas de improviso, comumente chamadas de *JAM Sessions* e *CuttingContests*. Essa cultura foi acentuada com o surgimento do Jazz, estilo musical também de origem afro-americana que cresceu em um ambiente comum ao do sapateado, sendo recorrente alguns sapateadores integrarem bandas musicais e serem considerados artistas da música. É possível pensar que a presença do sapateado entendida enquanto mais um instrumento constitutivo de bandas e clubes de jazz tenha gerado a construção de uma narrativa, por parte de alguns artistas, que enfatiza a característica primordial musical desta linguagem. Sob esse viés, é corriqueira a comparação do corpo com a de um instrumento musical, a exemplo de Brian Seibert ao afirmar que “o sapateado se encontra entre o potencial abstrato da música e a humanidade inevitável da dança, onde o instrumento é o corpo, a pessoa.” (2015, n.p., tradução nossa).

Esta pesquisa opõe-se a esta concepção, uma vez que um instrumento musical é um objeto a ser manuseado por alguém mediante técnicas específicas, e compará-lo com o corpo é perpetuar o dualismo cartesiano de corpo-mente, onde prepondera a ideia de que “alguém” habita-o (o corpo) e, através dele, se expressa por meio da execução de sons e movimentos. Esse discurso equivocado reforça práticas de dança em que o corpo é visto como um objeto externo, passível de ser controlado e manipulado, por meio de técnicas específicas, para expressar ideias e/ou sentimentos e transcender.

Para contrapor este pensamento, aproxima-se da Teoria Corpomídia, proposta pelas pesquisadoras Helena Katz e Christine Greiner.

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. (KATZ e GREINER, 2005, p.132).

Esta teoria é radicalmente contrária à noção de corpo-instrumento quando afirma que ele é mídia de si mesmo, e não uma máquina executora de ações artísticas. O corpo não é um objeto a ser manipulado por um ser externo (alma), mas sim um sujeito que, na sua singularidade entremeada por natureza e cultura, relaciona-se em um *continuum* com o ambiente, conferindo uma característica provisória de si pelos e nos agenciamentos (negociações) internos que se dão do e no contato com um fluxo de informações bioculturais.

Defende-se, aqui, a hipótese da possibilidade potente de criação e execução de configurações de dança que experienciam relações de codependência entre som e movimento, pelo e no uso do sapato de sapateado, considerando a subjetividade da bailarina e em uma perspectiva contemporânea dos fazeres nas artes do corpo.

Destaca-se que a bailarina da presente proposição teve seus primeiros contatos com o sapateado em academias de dança, empresas privadas de formação informal, na região sul do país. Além do constante estudo e aperfeiçoamento na área, sabe que há manifestações de incorporação dos códigos constituintes dessa linguagem e que são transformados pelo e no estabelecimento de novas relações com signos culturais hegemônicos. Entende-se que a presente pesquisa distancia-se de movimentos de apropriação cultural com vistas a recodificação e reelaboração para introduzir em um novo circuito semântico. Reorganiza-se no corpo os pressupostos aprendidos ao longo de sua vida nas artes, em intrínseca relação com o estudo do sapateado, com questões da subjetividade de experiências em relação ao seu entorno afetivo, em perspectivas decoloniais.

Ao considerar o corpo enquanto mídia de uma coleção circunscrita de informações que não para de se transformar, compreende-se que os processos evolutivos abarcam, também, modos de feitura de composições de dança. Sob este entendimento, trilhou-se pelo caminho da criação de um solo de dança digital a partir de procedimentos que criam outras possibilidades relacionais entre o sapato do sapateador, movimento e produção sonora, de modo a compor uma configuração engajada em corporificar outras metáforas de corpo, no próprio pensar-fazer arte em mídias digitais. A pesquisa debruça-se na feitura de uma proposição experimental que pretende gerar novas leituras aos olhares já habituados a lidarem com apresentações de dança cênica, gerando um desafio ao espectador, uma vez que ele é convidado a ter uma experiência distante das normatizadas, no que concerne a espaço, som e movimento.

2 A DANÇA DA INSTABILIDADE: NOVAS METÁFORAS DO CORPO NA RELAÇÃO COM O ESPAÇO

Dentre as múltiplas possibilidades de feitura em dança, apostou-se na elaboração de uma pesquisa que partiu de questões do e no corpo da bailarina ao considerar aspectos de sua subjetividade em diálogo com sua experiência de executora de uma gama de especificidades que caracterizam a linguagem do sapateado. Dito de outro modo, o solo “SOMOVIMENTO: sapatear instabilidades” configura-se enquanto um desafio pessoal por evocar outros modos de mover pela e na reorganização muscular entre tensão e relaxamento de um comportamento disponível às instabilidades das relações entre corpo e espaço.

Sob este propósito, as investigações corporais fizeram parte do processo da pesquisa, sob o entendimento da experimentação de outros modos pessoais de se relacionar com o chão. Inicialmente, houve um engajamento na realização de movimentos lentos feitos com o corpo no nível alto, de maneira a explorar a feitura de sons pelo contato dos pés com o solo. A partir dessas práticas permeadas pela noção de codependência entre som e movimento, gerou-se o nome *somovimento*, que representou um disparador para a tentativa de elaboração e a identificação de outras metáforas, com intuito de experienciar novas possibilidades relacionais entre o corpo em movimento e ambiente.

Dialoga-se com o entendimento de metáfora, dos autores George Lakoff e Mark Johnson, através de Nunes (2006), os quais afirmam ser desencadeadora e estruturadora dos processos cognitivos. Segundo a autora, “a metáfora passa a ser entendida não somente como padrão de pensamento e organização da linguagem, mas como estruturadora da própria atividade cognitiva, proporcionando ignição aos atos do corpo.” (2006, p. 28).

Nunes explica que o conhecimento sensório-motor, da interação de nossos corpos com o ambiente, é processado e compreendido por nós através de uma categorização de experiências, objetos e pessoas. Isto é, a metáfora não se trata apenas de uma figura de linguagem que utiliza uma analogia para se referir ou explicar algo. Mas sim “uma forma imaginativa da racionalidade imprescindível à nossa conceituação de mundo”. (*op.cit.*, p. 28).

A partir da compreensão de que a base do pensamento e a maneira de conceituar a realidade é metafórica, entende-se que, neste trabalho, algumas palavras são geradas a partir da percepção dos somovimentos, dentre as quais destacam-se: arrastado, seco e abafado. O arrastado, por exemplo, é sentido enquanto uma “característica” do som, mas também do movimento de deslizar o pé no tablado de maneira a conferir uma sensação de “suspensão do tempo”. O seco seria um “som curto, direto, austero e rude” de um movimento de queda brusca.

As metáforas, aqui, se apresentam enquanto tentativas de entender os somovimentos na perspectiva das experiências corporais experimentadas nessa pesquisa de TCC, isto é, considera-se essa dança enquanto um procedimento metafórico do corpo, a partir de procedimentos específicos que enfatizam a relação com um chão de diversas texturas. Visa-se gerar palavras corporificadas, com propósito distante de criação de novos códigos, mas sim, para elaborar, sob outros parâmetros, novas experiências em dança feitas a partir do uso do sapato de sapateado.

Ao aprofundar os laboratórios de investigação dos somovimentos pela e na ampliação da percepção de que a compreensão de aspectos do entorno se dá na confluência das experiências sensório-motoras com as experiências subjetivas, notou-se a recorrência da sensação de instabilidade do corpo em relação com o chão na medida em que aumentou-se a velocidade dos movimentos. A movimentação em desequilíbrio passou

a ser explorada nas investigações, por meio de associações com as lógicas organizativas dos passos de dança chamados “aéreos”, no sapateado, entendidos enquanto movimentos de passar com um pé por cima do outro, normalmente executados sem perder o eixo do corpo no nível alto. Porém, nas experimentações, eles foram executados com o objetivo de não recuperar a verticalidade do tronco, ampliando e alterando os modos de mobilidade de forma a potencializar o desequilíbrio em um fluxo contínuo de movimentos.

Nunes (2002) afirma que o equilíbrio do corpo beira o desequilíbrio. O próprio estado de equilíbrio do corpo é instável, e esta instabilidade garante o movimento. Sob este entendimento, busca-se experienciar dançar por meio da realização de movimentos que disponibilizam a entrega do peso do corpo a ação da gravidade, ao encontro do chão.

O equilíbrio e o desequilíbrio do corpo exercitado em técnicas corporais no teatro e na dança acontece pelo uso direcionado e ampliado de uma condição que já é própria da operacionalidade do corpo. (*op.cit.*, p.1).

A ampliação de torções, flexões (para frente e lados) e retroflexões do tronco, provocaram processos de desequilíbrio do eixo vertical sendo que a impossibilidade de recuperação da verticalidade culminou na ação da queda, entendida, aqui, enquanto potência artística. Compreende-se que a bailarina, em um fluxo de movimentos regidos por uma lógica organizativa de “desorganização” de distribuição do peso, buscou subverter a relação de um corpo ereto em deslocamento ágil pelo espaço físico.

Neste aspecto, surgiram estratégias para lidar com a relação do contato com o solo por meio da utilização de alguns pontos de apoio (mãos, joelhos e, principalmente os braços) para a proteção contra possíveis lesões e para reverberar na continuidade do fluxo de movimentos, ao invés de interrupção dado o impacto com o solo. O desequilíbrio do corpo, em relação à gravidade, é entendido enquanto um disparador de organização corpórea em fluxos dinâmicos e que geram uma rede de instabilidades relacionais com o ambiente, uma vez que aumenta-se as imprevisibilidades nos modos de se deslocar pelo espaço e em uma perspectiva de geração sonora para além do que costuma-se escutar.

A circunstancialidade do TCC ser realizado em um contexto pandêmico provocou uma série de restrições na pesquisa, dadas em função do espaço físico do local de desenvolvimento dos processos criativos. Ao invés de vivenciar experimentos artísticos nas

salas apropriadas para a dança da instituição de ensino superior (UNESPAR), a residência da bailarina transformou-se em ateliê de criação, sendo que as particularidades do espaço (dimensão pequena e a presença de móveis) instigaram algumas escolhas dramatúrgicas atreladas às possibilidades do momento. Entre elas, o tablado de madeira pequeno e um cobertor abaixo dele, inicialmente com o intuito de abafar o som, de forma a não perturbar o silêncio dos vizinhos, bem como os demais moradores da casa.

A restrição do espaço gerou novas estratégias de composição, de maneira que se percebeu um fluxo de nexos de sentido sendo constituído na processualidade das relações possíveis com o espaço reduzido. Ultrapassar a barreira do tablado e ir ao encontro do cobertor poderia ser considerado um erro de execução dos movimentos mas, ao invés disso, transformou-se em solução criativa de acionamentos de novas metáforas, a partir do somovimento.

Figura 1 - Ensaio em casa

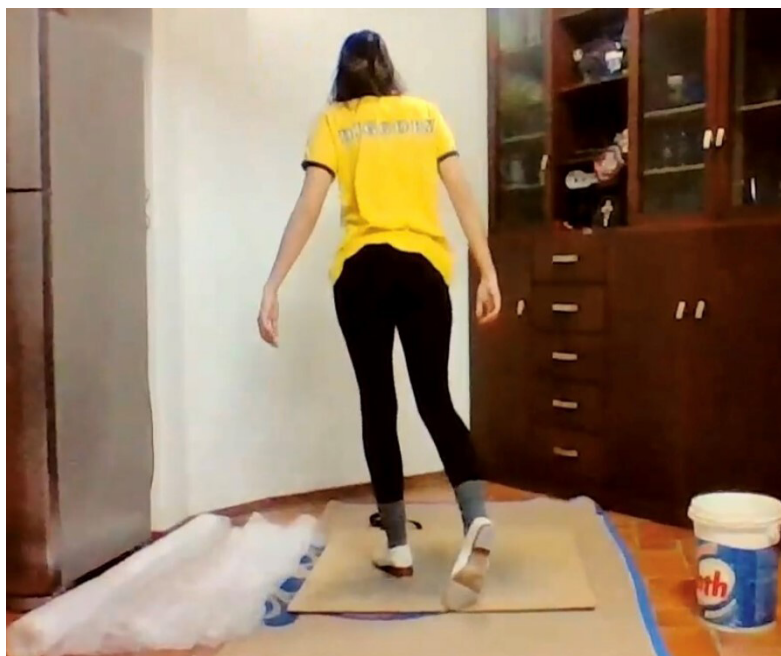


Fonte: arquivo pessoal (2021)

Descrição da imagem: foto na vertical da bailarina, mulher branca e de cabelos pretos com roxo, presos em um rabo. Ela veste uma blusa vermelha, uma calça cinza escuro e um sapato de sapateado branco. Está de costas, com as pernas cruzadas e os braços suspensos, em frente a uma parede branca e em cima de um tablado de madeira e um cobertor. Ao lado esquerdo se vê um rolo de plástico bolha.

Percebeu-se que os desequilíbrios que levaram ao contato dos pés com o cobertor, gerando sons abafados, trouxeram a vontade de explorar materialidades diferentes, para além do metal (do sapato) na madeira (do tablado). Assim, passaram a fazer parte da investigação grãos de areia e o plástico bolha, cujos sons também foram caracterizados com metáforas como arranhado (da sensação do sapato arrastando a areia na madeira), molhado (do movimento do plástico bolha), estridente (da areia, quando movimentada com velocidade), riscar (ainda da areia sendo arrastada, mas contempla também os riscos marcados no tablado) e estouro (ao estourar as bolhas do plástico, ou pisar nele com velocidade).

Figura 2 - Ensaio com materiais



Fonte: arquivo pessoal (2021)

Descrição da imagem: foto na vertical da bailarina mulher branca e de cabelos pretos com roxo, presos em um rabo. Ela veste uma camiseta amarela, calça preta e sapatos de sapateado brancos. Está em pé, de costas, sobre o tablado que está em cima do cobertor. Ao lado esquerdo se vê um rolo de plástico bolha e ao lado direito um balde cheio de areia. Ao fundo, uma parede branca e um armário marrom do espaço utilizado para ensaio.

Além disso, a exploração de diferentes materiais foi também uma maneira de ampliar a produção de timbres (característicos do sapateado) durante a performance. O timbre é uma maneira de reconhecer e caracterizar um som, e está relacionado à série harmônica.

Uma mesma nota (ou seja, uma mesma altura) produzida por uma viola, um clarinete ou um xilofone soa completamente diferente, graças à combinação de comprimentos de onda que são ressoadas pelo corpo de cada instrumento. Essa ressonância está ligada a uma propriedade do som, que é vibrar dentro de si, além da frequência fundamental que percebemos como altura (a frequência mais lenta e grave), um feixe de frequências mais rápidas e agudas, que não ouvimos como altura isolada mas como um corpo timbrístico. (WISNIK, 1989, p. 24).

Isso quer dizer que, além da nota tocada (chamada de fundamental), existem os harmônicos de cada instrumento produzindo o som. Segundo Howard, o timbre é caracterizado “pela particular combinação dos harmônicos” (2010, p. 69). Para entender um pouco melhor, Wisnik explica que “os harmônicos, enquanto formantes de um som, correspondem àquelas vibrações mais rápidas que se incluem, como múltiplos, no mesmo pulso do som fundamental” (1989, p. 61).

No contexto do sapateado, os dançarinos não tentam reproduzir determinadas notas, entretanto, os sons possuem timbres característicos. Opta-se, aqui, pela geração sonora, a partir do contato com alguns materiais, para explorar diferentes timbres e experimentá-los através de metáforas. Em sua dissertação “Um Estudo sobre Classificações Físicas e Perceptivas de Timbres da Escuta Cotidiana, de Sons Sintetizados e de Noise Music”, Rodrigo Carvalho Borges afirma que “os eventos sonoros são percebidos por meio do timbre, o que faz dele um elemento entre a fonte e o ouvinte, acoplado ao som como uma espécie de interface para a percepção.” (2013, p. 10). Ele ainda cita uma pesquisa de Anne Faure, Stephen McAdams e Valéry Nosulensko (1996), em que voluntários ouviam diferentes timbres e apontavam semelhanças e diferenças entre eles. Além disso, eles relacionam os sons a adjetivos como “molhado”, “redondo”, “brilhante” e “metálico”.

É possível ver nesta pesquisa semelhanças com a proposta deste trabalho, que utiliza metáforas para caracterizar os sons encarnados. Além disso, na apresentação do trabalho, é feito um convite para o público descrever suas percepções acerca da recepção da obra, levando-os a fazerem também associações metafóricas com o que escutam. Isto evidencia o caráter perceptivo e subjetivo da escuta - cada ouvinte tem sua percepção individual do que escuta, atrelada a interpretações e, nesse caso, metáforas que o caracterizam.

Dançar uma proposição que não pretende o “controle” e “eficácia” dos movimentos provoca instabilidades nas relações corpo-espço, sendo que se pode-pensar no fracasso das expectativas da própria noção de uma dança realizada com o sapato do sapateado, por parte do espectador que frui o Somovimento. O termo “sapatear” e o uso dos sapatos característicos tende a gerar expectativa do público de como será realizado este trabalho, entretanto, esta espera é desestabilizada pela estrutura (forma e função) como o sapateado aparece, bem como as metáforas que suscitam.

3 DANÇA E ESPECTADOR: MEDIAÇÕES TECNOLÓGICAS QUE PROVOCAM A FRUIÇÃO

A contemporaneidade dos fazeres em dança está em intrínseca relação com o desenvolvimento cultural na qual se faz parte e, neste sentido, o crescente uso de tecnologias digitais online transformam modos de ver, fazer e perceber proposições das artes do corpo (SIEDLER, 2016). É possível dizer que, na crise sanitária instaurada em 2020, artistas de várias linguagens das artes ampliaram seus modos de composição ao contemplar outras maneiras de apresentação para um público conectado à internet. Além de ser uma estratégia de sobrevivência a uma nova realidade que resvala em uma adaptabilidade às novas plataformas *online*, uma gama de artistas apostaram na invenção de outras maneiras de dançar sob mediação de artefatos tecnológicos, ampliando as pesquisas em dança.

Neste contexto, as possibilidades dessa dança foram dilatadas ao optar-se por utilizar as ferramentas de câmera e microfone do computador e celular como estratégia para subverter o que comumente se espera de uma bailarina com sapatos de sapateado, de modo que se evocam as seguintes questões: o público imagina ou reconhece movimento quando escuta o som do sapateado? Imagina o som quando vê o movimento? Reconhece enquanto sapateado quando está sem som ou sem o vídeo?

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 nossa).

Inspirado nessas questões e nessa citação de Brian Siebert, experimentou-se, através da plataforma Zoom, diferentes modos organizativos de fricção da percepção visual e auditiva do público em relação à dança mediada por tecnologias. Primeiramente, testou-se em encontros com colegas da universidade, onde fez-se o convite para escolherem momentos para fechar os olhos ou retirar os fones de ouvido. Entretanto, evidenciou-se que a experiência de fruição ficou majoritariamente dependente das escolhas de controle da própria bailarina, na medida em que ela desligava a câmera e o microfone conforme suas intenções do momento presente.

A câmera e o microfone, desligados mais de uma vez, sem aviso, aguçaram a curiosidade na comunicação com o público. Ainda que o movimento e som estejam acontecendo, quem assiste não tem acesso ao conjunto das informações que vão se constituindo em confluência, sob a perspectiva da bailarina em cena. Sob essa proposição, foram relatadas a possibilidade de imaginação acerca do som, quando o microfone estava desligado, e a imaginação do movimento, quando a câmera estava desligada.

Apresentou-se, também, na “Mostra Quase Lá”, evento organizado por alunos do 4º ano da graduação em dança, com o objetivo de compartilhamento de recortes dos processos de TCC, com a comunidade interna e externa da instituição.

Figura 3 - Cartaz de divulgação confeccionado pela turma da disciplina Prática de Pesquisa I



Fonte: Matheus Margueritte (2021)

Descrição da imagem: banner de divulgação de “SOMOVIMENTO: sapatear instabilidades” na “Mostra Quase Lá”, com uma foto em preto e branco de um sapato de sapateado editada, e informações sobre o trabalho

Nesta ocasião, *Somovimento* foi apresentado através do *Zoom*, sob o seguinte roteiro: uma audiodescrição da artista seguido do convite para o público descrever, no *chat*, as percepções sobre a dança, durante toda a apresentação; compartilhamento de um áudio editado de sons produzidos em ensaios anteriores; dança em cima do tablado, com ênfase no desequilíbrio do corpo; ações de desligar e ligar a câmera e microfone do computador, em diversos momentos.

Esse compartilhamento, bem como outros encontros com o público foram essenciais para a continuidade e aprofundamento da pesquisa, uma vez que os experimentos tiveram retornos, mediante conversas após as apresentações, de maneira a gerar atualizações na estrutura do trabalho no que concerne às mediações pelas tecnologias. Destaca-se o exercício contínuo de testagem de estratégias de engajamento dos espectadores de maneira a friccionar modos habituais de recepção das artes do corpo, ao considerar a importância de criar condições participativas para o estabelecimento de um campo potencial de elaboração de sentidos perante essa dança digital.

A defesa pública do TCC também aconteceu através do *Zoom* e com o uso do site *WebCaptioner*, geradora de legendas automáticas. No início da videoconferência, a artista está conectada ao computador (destacando a parte superior do corpo) e ao celular, disposto na vertical, mostrando um cobertor e um tablado de madeira. Ela começa com uma audiodescrição de si e do espaço, seguida dos seguintes convites: o uso de fone de ouvido; a descrição, no *chat*, das percepções sobre a dança, sem expressar juízo de valor; ligar e desligar a câmera em qualquer momento. O texto verbal é repetido, dessa vez com o microfone desligado.

A câmera do computador é destacada e se vê as mãos da artista se aproximando e cobrindo a câmera com um *post it*. Em seguida, se vê, compartilhado na tela, o programa *audacity*, com um áudio ruidoso sendo editado em tempo real. Depois, destaca-se a câmera do celular, onde se vê a artista dançando em cima do tablado, em desequilíbrio, de modo que as instabilidades relacionais geram quedas. Quando o corpo não aguenta mais o fluxo

dinâmico de mudanças do nível médio para o alto, entrega-se ao solo em alguns momentos de pausa. Após, ela se move lentamente até o celular, pega-o, mostra um pote de areia e caminha novamente até o tablado. Por meio de um vídeo *selfie* em tempo real, vê-se os pés, calçados com sapatos de sapateado, pisando e arrastando na areia despejada sobre o tablado. Por fim, aproxima-se da câmera do computador e lê os comentários do público e fala repetidamente a frase “risco de queda”, finalizando com a câmera desligada e desligando o microfone no meio da frase.

A gravação da apresentação realizada na banca de defesa pública pode ser assistida pelo QR Code abaixo:

Figura 4 - QR Code



Somovimento trata-se de um desafio poético por colocar em questão metáforas de corpo-instrumento, no contexto do sapateado, e propor novas experiências do corpo em movimento, distanciando-se de técnicas específicas e codificadas, ao apostar na proposição de corporalidades próprias. É um exercício que compreende a pluralidade dos fazeres em dança de modo a testar diferentes modos de lidar com outras texturas de chão e a produção sonora, contemplando as instabilidades e incertezas, no que concerne ao rumo que os processos irão trilhar, enquanto potência de criação e execução de uma dança digital que fricciona a comunicação com o público.

REFERÊNCIAS

BORGES, Rodrigo Carvalho. **Um Estudo sobre Classificações Físicas e Perceptivas de Timbres da Escuta Cotidiana, de Sons Sintetizados e de Noise Music**. 2013. 105 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica) - Escola de Engenharia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HOWARD, John. **Aprendendo a compor**. Tradução de: Maria Teresa de Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. Título original: Learning to compose.

May 10, 1740: South Carolina Passes Negro Act of 1740; Codifying White Supremacy. Disponível em: <<https://calendar.eji.org/racial-injustice/may/10>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

NPS Ethnography: African American Heritage & Ethnography. Disponível em: <<https://www.nps.gov/ethnography/aah/aaheritage/sysmeaningb.htm>>. Acesso em: 23 ago. 2021.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas do trabalho do ator**. 2006. 191 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

NUNES, Sandra Meyer. O corpo em equilíbrio, desequilíbrio e fora do equilíbrio. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 4, p. 090 - 099, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101042002090>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SEIBERT, Brian. **What the Eye Hears: a History of Tap Dance (English Edition)**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015. *E-book*.

SIEDLER, Elke. **Redesenhos políticos do corpo: uma análise de modos de circulação e concepção da dança on e off-line**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2016.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Recebido em: 17/01/2022

Aceito em: 02/03/2022