

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA

CURSO DE ANTROPOLOGIA

Lívia Fontanella Claumann

**Experimentando o *Tap Dance*:
*performance, improvisação e resistência desde os pés***

Florianópolis

2023

Lívia Fontanella Claumann

**Experimentando o *Tap Dance*:
*performance, improvisação e resistência desde os pés***

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em Antropologia do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. Scott Correll Head.

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Claumann, Livia Fontanella
Experimentando o Tap Dance : performance, improvisação e
resistência desde os pés / Livia Fontanella Claumann ;
orientador, Scott Head, 2023.
75 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Antropologia,
Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Antropologia. 2. sapateado. 3. performance. 4. dança.
5. improvisação. I. Head, Scott. II. Universidade Federal
de Santa Catarina. Graduação em Antropologia. III. Título.

Lívia Fontanella Claumann

**Experimentando o *Tap Dance*:
performance, improvisação e resistência desde os pés**

**Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do título de Bacharel
e aprovado em sua forma final pelo Curso de Antropologia**

Florianópolis, 9 de fevereiro de 2023.

Prof. Dr. Bruno Reinhardt
Coordenador do Curso

Banca examinadora

Prof. Dr. Scott Correll Head
Orientador
Instituição UFSC

Profa. Dra. Alexandra Alencar
Avaliadora
Instituição UFSC

Profa. Dra. María Eugenia Domínguez
Avaliadora
Instituição UFSC

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, que me apoiaram na decisão de cursar Antropologia e sempre me deram suporte, e aos demais da minha família que estiveram presentes. Agradeço aos meus amigos e amigas da Antropologia que caminharam comigo no último ano da graduação, em especial Ana, Priscilla, Vitória, Laura, Duda e Silvia. Obrigada por serem minha rede de apoio tanto emocional quanto academicamente. E à queridíssima amiga Mariana, que me deu coragem para seguir o caminho da Antropologia e por ter compartilhado tanto da vida comigo nos últimos anos. À minha psicóloga Daiani, profissional incrível que me foi essencial no meu processo de produção do TCC. Não posso esquecer o agradecimento à turma que entrou comigo em 2019 e as amigas que permaneceram, por mais que a pandemia e/ou as escolhas da vida tenham levado a outros caminhos. Também ressalto a importância de colegas de Seminário de Escrita, que trouxeram outros olhares para o trabalho e fizeram comentários tão gentis.

Agradeço ao meu orientador Scott, primeiramente por ter despertado em mim o interesse de unir o *Tap Dance* com a antropologia, e pelas tantas contribuições ao meu trabalho. Agradeço a todos professores que tive a oportunidade de ter aulas no curso, e em especial à Maria Eugênia e à Alexandra, por aceitarem participar da minha banca e por terem feito parte da minha trajetória na Antropologia. Maria Eugênia, que suas aulas de Rito à Performance me fizeram me apaixonar pela área que escolhi, e Alexandra por ter tornado meu retorno às aulas presenciais e escrita do TCC mais leves, além de todas as contribuições à pesquisa. Também à Miriam Grossi, que seu constante incentivo foi um dos motivos de não ter desistido durante o ensino remoto, e que contribuiu tanto para o meu projeto de pesquisa. À Alinne Bonetti, que me orientou durante a bolsa de monitoria e relembrou meu amor à etnografia.

Não tem como não agradecer à Cia Trupe Toe e a todas as pessoas que conheci por meio do *Tap Dance*. Cito Marina, Yasmin e Vivi por sempre me incentivarem e por tantas aprendizagens e trocas desde o *tap dance* até a vida, mas sem esquecer as minhas turmas, professores e todos que já dançaram comigo. E não menos importante, àqueles que dançaram antes de nós e fizeram parte da história do *Tap Dance*.

RESUMO

Esta pesquisa etnográfica parte da minha perspectiva como mulher branca dançando-pesquisando o *Tap Dance*, uma dança afro-diaspórica desenvolvida nos Estados Unidos. No Brasil, a dança também é chamada de sapateado. Busca jeitos de experimentar o *Tap Dance* no palco e além do palco - na performance “Se não agora, quando?” da Cia Trupe Toe em Florianópolis, e na improvisação - como formas de entretenimento e resistência de acordo com uma prática antirracista. Também discute como os saberes emergem por meio dos *performers* e como são construídos desde os pés/corpos, de modo a revelar as potências do *Tap* quando praticado com engajamento pensando em possibilidades de dançar diferente no cenário brasileiro.

Palavras-chave: *Tap Dance*; sapateado; antropologia da performance; dança; improvisação.

ABSTRACT

The current ethnographic research starts off from my perspective as a white woman dancing-researching Tap Dance, an afro-diasporic dance developed in the United States. In Brazil, it is also called *sapateado*. It seeks ways to experiment Tap Dance on the stage and beyond the stage - in the performance “*Se não agora, quando?*” from Cia Trupe Toe in Florianópolis and in improvisation - as forms of entertainment and resistance according to the anti racism practices. It also discusses how the knowledges emerge from the performers and how they are constructed since the feet/bodies. From that, revealing the potencies of Tap when practiced with engagement, thinking of possibilities of different dancing in the brazilian scenario.

Keywords: tap dance; *sapateado*; anthropology of performance; dance; improvisation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Black`s on Tap - página 10

Figura 2 - Estreia da Cia trupe Toe no CIC - página 18

Figura 3 - Cia Trupe Toe no Teatro Vila Velha, Salvador - página 38

Figura 4 - Livia e Yasmin na Roda de Choro da Caverna Bugio - página 49

Figura 5 - Dia Internacional do Sapateado, Bugio Centro - página 58

Figura 6 - Roda de choro na Caverna Bugio - página 60

SUMÁRIO

Introdução	9
1. “Se não agora, quando?: afetos no palco	17
1.1 Performance no Floripa Tap	19
1.2 Pensando e dançando o espetáculo	25
1.3 - Corpo em cena	32
1.4 Afetando o público	37
2. Saídas do palco	44
2.1 - Improvisando	47
2.2 De fora da roda: olhar como audiência	55
2.3 Rodas de conversa	66
Considerações finais	69
REFERÊNCIAS	72

Introdução

Começo com uma memória de uma performance de *tap dance*/sapateado ‘americano’ em novembro de 2021, noite de espetáculos do festival Floripa Tap¹, na qual se apresentou “Tap, a História”² do grupo *Black`s on Tap*. No Aeroporto Internacional de Florianópolis, eu fazia parte da audiência espalhada em cadeiras dispostas de frente para o palco montado e respeitando o distanciamento necessário por causa da pandemia de COVID-19. A cena que recordo é do fim da performance. Os quatro integrantes, dois homens negros e duas mulheres negras, colocam-se na frente do palco segurando os seguintes cartazes: *Afrika*, *Plantations*, *Five Points* e *Harlem*. A síntese de onde veio, momentos chaves para a memória do desenvolvimento do *tap dance*, e o que ele representa: resistência. Em meio aos aplausos, fiquei arrepiada e lembro de pensar que nunca presenciei uma *performance* que me impactou tanto do começo ao fim. Eles ainda largam os papéis, cumprimentam-se e voltam a sapatear. As expressões sérias dão lugar a sorrisos, e cada um teve seu momento de solo enquanto os outros formavam uma meia roda voltada para o público, para depois terminarem dançando juntos. Ao fim da *performance*, aplaudimos de pé até eles se retirarem do palco. O evento em si teve fim, mas seus efeitos continuam reverberando em minhas reflexões.

¹ Festival de sapateado que ocorre em Florianópolis anualmente. Para mais informações: <https://floripatap.com.br>

² O evento teve formato híbrido e pode ser assistido pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=p5ZTl45eYFU&t=6193s> (minutos 1:40:00 a 2:08:00)

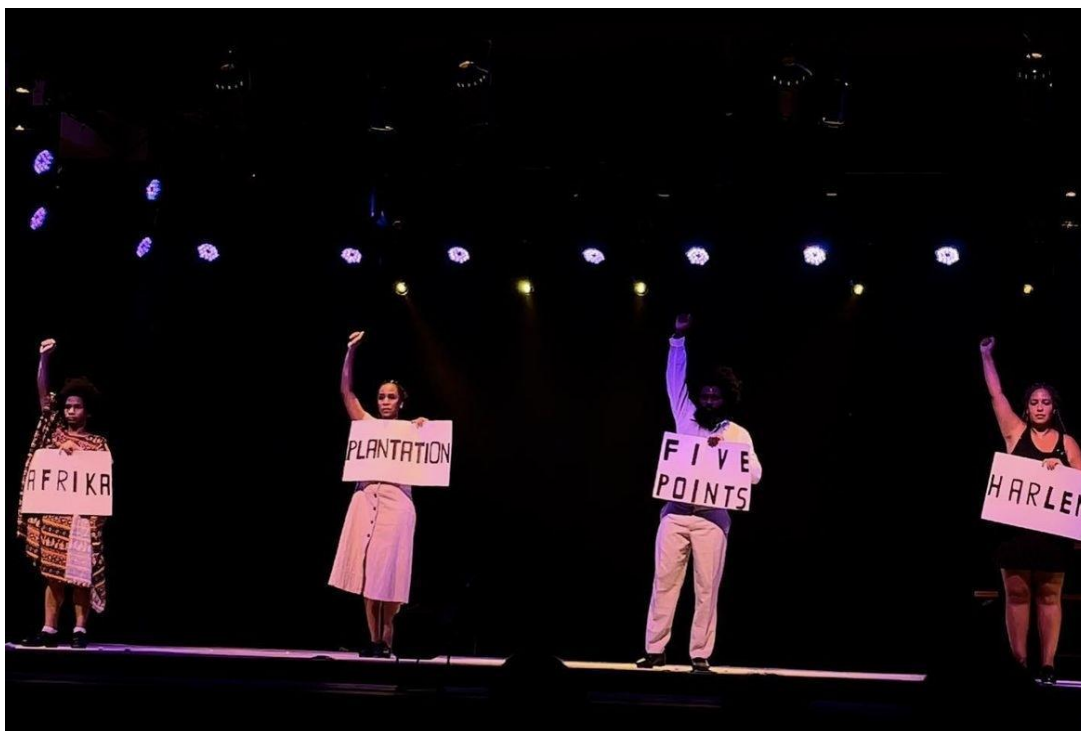


Figura 1: *Black's on Tap*. Da esquerda para a direita, Thiago Alves, Jéssica Nayara, Luiz Guilherme e Ana Gori: Fonte: imagem retirada do instagram <https://www.instagram.com/blacksontap/>

A Figura 1 ocupa o espaço de mostrar quem é *Black's on Tap*. Por se tratar de corpos, percebi que a descrição sozinha não dá conta e senti a necessidade de trazer registros visuais como parte da metodologia. Aproveito para dizer que havia pensado nelas para mostrar que tipo de movimento os pés faziam, mas durante o campo e em reflexões que surgiram das aulas de Seminário de Escrita com a professora Alexandra Alencar, percebemos que o campo havia me mostrado a importância do corpo inteiro e de quem dança. Caiuby Novaes (2021) fala da sensibilização do olhar pela fotografia, permitindo focar em detalhes que não se podem falar. Aliás, detalhes também que num primeiro momento passaram despercebidos pelos meus olhos, mas que se revelaram numa revisitação das fotos. Por meio das imagens, pode-se observar não somente os pés, mas os gestos, as expressões e as relações em cena. A parte visual do trabalho ocupa o lugar de pensar mais no tipo de movimento que está ocorrendo do que mostrar a técnica. É um modo de fazer transparecer de algum modo os sentimentos que emergem enquanto se dança. Mas principalmente é um modo de dar visibilidade aos corpos que dançam.

Black's on Tap é uma companhia de sapateado que se descreve como “a primeira cia de tap preta do Brasil”, e conta com os integrantes Ana Gori, Jessica Nayara, Luiz Guilherme e Thiago Alves. O nome deixa claro que a *performance* é a respeito da história do *Tap Dance*, e

durante todo o tempo fica em evidência que tem origem negra e comunitária, resgatando ancestralidades e filosofias africanas por meio da dança. Infelizmente, é uma história que nem todos que sapateiam estão cientes, e menos ainda quem está fora desse meio.

Recordo Chimamanda Adichie (2019) que fala do perigo da história única, pois é atrelada ao poder. Quem tem mais poder conta a história do outro e isto é transformado em verdade. Mas é uma versão incompleta, mentirosa e desumanizada. Transponho isso para dizer que falar de história do *tap* tem a importância de trazer e honrar a narrativa dos sujeitos que o desenvolveram, os quais eram negros, escravizados e dançaram para a sobrevivência.

Hoje há pessoas engajadas a fazer emergir essa outra história. Não pretendo fazer do meu trabalho uma pesquisa a respeito da história do *Tap Dance*, mas não tem como falar de *tap* sem falar disso. Para contextualizar um pouco da história do sapateado, resgato o texto de Lucas Santana, sapateador negro que era professor na Garagem da Dança - local onde faço aulas - e que atualmente faz parte da companhia Music From the Sole, sediado em Nova York. Sua pesquisa traz o *tap dance* categorizado como uma dança afro-diaspórica que surgiu como dança vernacular pelos escravizados nas *plantations* nos Estados Unidos. Tal prática artística favoreceu a comunicação e a resistência diante da proibição dos usos de instrumentos musicais e foi se desenvolvendo durante o século XIX como a dança que conhecemos hoje. Tanto a história do *tap* quanto os sujeitos que o desenvolveram sofreram um projeto de apagamento ao longo dos anos, vista a apropriação feita pela indústria do entretenimento branca (SANTANA, 2021).

Aqui vale ressaltar que, apesar de que é utilizado o termo “dança”, o qual também faço uso, é fundamental pensar o *tap dance* como dança-música, sendo um modo de percussão corporal que tem relação justamente com a necessidade do corpo ser instrumento. Por questão de foco, a discussão do *tap* enquanto música aparece de forma secundária, assim como minha interlocução em campo se limitou aos sapateadores. Mas é importante lembrar de passagem a respeito da perspectiva da etnomusicologia que questiona a definição ocidental de “música”, levando em conta a compreensão das diferentes maneiras pelas quais as pessoas produzem sentido a respeito do que consideram como música (BLACKING, 2007, p. 203), e assim não tomar dança e música como separadas. Com isso, o *tap* como dança-música vai sendo revelado nas descrições apesar de não ter uma discussão propriamente dita.

Retomando a história do *Tap* no Brasil, o sapateado chegou embranquecido, popularizado como produto dos musicais de Hollywood, já nomeado como “sapateado americano” em substituição à nomenclatura original. Tal informação é resgatada pela sapateadora branca Bia Mattar (2020) em seu livro “A história do sapateado no Brasil”, no

qual ela buscou tecer essa história da qual tínhamos poucos dados. Ela encontrou os nomes de Gualter Silva e Philip Ascott, brancos, como os possíveis primeiros dançarinos a trazerem o *tap* para o Brasil nas décadas de 30 e 40. Ambos trouxeram como referenciais os musicais feitos por Hollywood com atores também brancos.

Logo entendi por que chamavam a dança pelo nome utilizado nos Estados Unidos. Sapateado é um termo genérico utilizado para denominar diversos tipos de danças com os pés, o que contribui para a confusão entre as práticas. Desde meu início no *tap*, muitos familiares e amigos já me enviaram vídeos de outros tipos de sapateado, como a chula do Rio Grande do Sul ou o sapateado irlandês. Toda vez tenho que explicar que acho muito legal, mas não sei fazer aquelas danças e nem entendo sobre elas. Mas o problema não está na simples confusão entre os tipos de sapateado. O que parece inicialmente apenas uma tradução, mostra-se como tentativa de apagamento, dificultando conectar com a prática desenvolvida nos Estados Unidos em contexto de escravidão, e facilitando vender como produto europeu e branco. Uma primeira busca a respeito do sapateado no Google vai levar a diversas páginas conceituando-o como dança que veio da Irlanda³, por se “confundir” com sapateado irlandês (o qual em inglês se chama *Irish Dance*, muito distante de *Tap*) Inclusive em muitas escolas de dança hoje ainda propagam tal ideia.

Não tem como não falar de pesquisa em história do *tap* sem mencionar a sapateadora e pesquisadora Ana Gori, a mesma integrante do grupo *Black's on Tap*. Em março de 2022, participei do curso *online* “A Cultura do *Tap Dance*” ministrado por ela, no qual estudamos a importância de compreender o *tap* ligado à cultura, às filosofias e ancestralidade negras. Durante o curso, vimos o porquê de não poder se falar em influência dos irlandeses e muito menos em criação. Ela diz que o que se pode pensar, é numa confluência, negros e irlandeses se unindo no *Five Points*, em Nova York. Cada dança já possuía suas bases formadas e sua cultura. Houve encontro e troca enquanto dançavam juntos para sobrevivência, já que ambos eram marginalizados, mas não surgiu ali. Corporalmente se pode perceber que não são a mesma coisa - o corpo é bem mais rígido no irlandês, enquanto no *tap* o corpo inteiro é muito movimentado. Ela ainda ressalta que nem o próprio sapateado irlandês não reivindica o *tap dance* para ele, então porque hoje no Brasil ainda se insiste em tentar afirmar que veio da Europa? Por que se tenta embranquecer? Retomando às placas utilizadas no “Tap, a História”, foram de tais lugares que o *tap* foi construído e por sujeitos negros. Lucas Santana (2021)

³ Para citar um exemplo, a Wikipedia conceitua a dança como “originalmente irlandesa”. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Sapateado>

deixa claro: o desenvolvimento ocorreu durante o século XIX em Nova Orleans, na *Congo Square*, e mais tarde no bairro *Five Points* em *Manhattan*.

Portanto, esta é a razão pela qual tenho preferência por utilizar o termo *tap dance*⁴. A nomenclatura é a que mais ouço de meus interlocutores justamente para não corroborar com o apagamento histórico, e já foi levado a debate ao Fórum Brasileiro de Sapateado⁵ para trocar a nomenclatura brasileira oficialmente para *Tap Dance*, mas não houve consenso.

Comecei a praticar sapateado com a professora Yasmin Bogo, *tap dancer* branca, na escola Garagem da Dança em Florianópolis em 2019, portanto me inseri primeiro no campo como sapateadora. Eu, mulher branca, possuía um imaginário do sapateado que vinha dos filmes de Hollywood com atores brancos como Gene Kelly e Fred Astaire, e confesso que nem era muito fã de musicais na época. Minha única intenção era descobrir uma nova forma de lazer e fiz uma aula experimental escolhida ao acaso. Para minha surpresa, gostei muito e quando vi já havia comprado os sapatos necessários para a prática, com chapinhas de metal no calcanhar e na ponta do pé. Portanto, a pesquisa foi sapateada desde o início.

Assim, antes de observação participante, prefiro dizer que fiz pesquisa etnográfica com “observação dançante” (CITRO, 2020a, p. 52), termo que Silvia Citro usa em sua pesquisa unindo Antropologia da Dança com Antropologia das Forças, de forma a transformar a dança num fazer junto, a partir de um processo de intensificação do corpo. Palavras dela: “Dançar permite pensar melhor a dança, porque permite pensar por outros meios, acessando diferentes formas de pensamento” (CITRO, 2020a, p.47). Inspirada na sua abordagem da Antropologia da Dança a partir de experiências sensíveis, é como me relaciono em campo: sapateando, colocando meu corpo à disposição do movimento para me permitir ser mobilizada pelas forças da dança.

Como “corpo-testemunha” (BUCKLAND, 2013, p.150), além de observar e registrar, também sou modificada e modifico o campo. Como dançar é minha forma de pensar, então o engajamento é algo que está comigo em campo e fiz a tentativa de trazer de volta o movimento à escrita. Foi deste modo que tentei utilizar a descrição da minha experiência de forma a possibilitar que o leitor percorra/dance comigo os caminhos feitos pelos pés, como o que Theresa Jill Buckland chama de “testemunho sensorial personalizado” (Ibidem).

⁴ Apesar da preferência, utilizo no trabalho ambos os termos “tap dance” e sapateado, já que há a tentativa de repensar a dança no Brasil. Vale ressaltar que Lucas Santana (2021) propõe usar Tap Dance quando fala da prática desenvolvida nos Estados Unidos, e Sapateado quando se refere ao produto importado nos anos 30 ao Brasil, mas eu não usei essa separação necessariamente.

⁵ O Fórum Brasileiro de Sapateado se descreve como “Coletivo não-formal que tem como objetivo promover a união dos sapateadores e seu fortalecimento enquanto classe”. Informação retirada de sua rede social: <https://www.instagram.com/forumbrasiltap/>

Também vale ressaltar que os caminhos que percorri não se limitaram a Florianópolis. Apesar de grande parte da etnografia ter sido feita nesta cidade, meus testemunhos-corporais partiram também de experiências em outros lugares, como o Tap in Rio de 2022, festival no Rio de Janeiro que tive a oportunidade de ir, e de forma *online* acompanhei o *tap* em outras regiões do Brasil e no exterior.

Como deixo explícito no título: a pesquisa é “desde” os pés⁶. Parte deles, mas não é a totalidade. Na verdade, os pés se tornam coadjuvantes apesar de ser uma dança com eles, por isso a descrição da técnica não é destaque aqui, e explico os termos utilizados do jeito que aprendi e como fui descobrindo desde o início que não dançamos só com os pés. Durante o campo e entendendo suas raízes, cada vez mais fazia sentido que no *tap* o corpo todo importa.

Desde minha primeira aula, aprendi a importância de entender onde devo colocar o peso no meu corpo para me equilibrar e em quais músculos começam os movimentos que vão chegar aos pés. Demorou para eu entender que para fazer o *shuffle*, passo em que batemos a chapinha da frente no chão como um tapa para frente e para trás, precisava colocar energia desde a coxa. É a perna que faz a maior parte do trabalho, o pé está solto e é quase como consequência do movimento todo. E mesmo entendendo a instrução, o corpo não obedecia de início, o tornozelo tendia a querer fazer o movimento e o pé ficava tensionado. Aliás, demorou quase dois anos para eu finalmente entender corporalmente o que é deixar o pé solto. Acabei por aprender não só técnica, mas ocupar o lugar de sapateadora. Quando no início das minhas aulas a Yasmin falava “vocês já são *tap dancers!*”, não me sentia assim. Pensava que precisava saber toda a técnica e dançar bem para ser. Mas o que é ser *tap dancer*? Quando me abri para aquilo, talvez comecei a compreender e me sentir parte a partir do que fui vivenciando do sapateado para além das duas horas de aula na semana.

Não demorou muito para que eu começasse a descobrir a respeito da história por meio da preocupação da minha professora Yasmin, sapateadora branca, em trazer a parte histórica para a sala de aula e referenciar os *tap dancers* dos quais ela usava exercícios. No meu primeiro Dia Internacional do Sapateado, em 25 de maio, ela explicou que a data era comemorada em razão do aniversário de Bill “Bojangles” Robinson, um dos primeiros sapateadores negros a seguir carreira profissional no *tap*⁷. Na Garagem da Dança, fizeram

⁶ Aproveito para fazer uma menção ao meu amigo e antropólogo Guilherme Laus, que além de termos compartilhado o mesmo orientador, temos em comum nossos TCCs partindo dos pés. Pesquisando sambadas de coco em Florianópolis, ele se propôs a fazer uma etnografia *pisada*, inspirado em Silvia Citro, que propõe uma antropologia de e desde as danças (CITRO, 2012). Como ambos tratamos de sapateados (eu, *tap dance* e ele, a *pisada do coco*), foi de grande contribuição quando Scott Head sugeriu que eu lesse o trabalho de Laus, no qual encontrei ressonâncias com outras possibilidades de pensar a partir dos pés.

⁷ Dia Internacional do Sapateado. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Dia_Nacional_do_Sapateado

sessão de documentários históricos. Apesar de não conseguir ir, pesquisei a respeito em casa. Aquelas informações ficaram em mente, ainda sem muita reflexão, mas já tinha consciência de que vinha de uma cultura negra que havia sido apropriada e repassada como produto branco.

Foi partindo da reflexão da problemática racial que a história do *tap* voltou aos meus pensamentos, coincidindo com o período de início da pandemia de COVID-19 em 2020. Isolada em casa e sem previsão de volta das aulas da UFSC, foi com o sapateado que ocupei meu tempo. Praticava os exercícios que a minha professora Yasmin enviava por vídeo para não ficarmos paradas (eram as primeiras semanas de pandemia, quando ainda não sabíamos o quanto iria se estender o isolamento), até que iniciamos as aulas online por meio do *Google Meet*. Paralelo a isso, comecei a acompanhar o que estava acontecendo na comunidade do sapateado pelas redes sociais. Muitas pessoas, tanto no Brasil quanto fora, estavam fazendo *lives* no instagram de aulas gratuitas, e assim comecei a conhecer diversos nomes do sapateado. Em 25 maio de 2020 ocorreu o assassinato de George Floyd (coincidentemente no Dia Internacional do Sapateado), e os perfis nas redes se engajaram nas discussões raciais do movimento *Black Lives Matter*, assim como a vertente brasileira “Vidas negras importam”. Da parte dos sapateadores, vi como o *Tap* pode ser usado como ferramenta para protestos contra o racismo. Não só foi um período de muito resgate do *Tap* como dança negra, como também eram recorrentes os vídeos sapateando em forma de protesto. Por exemplo, o grupo *Syncopated Ladies*⁸, formado só por mulheres, deu espaço para pessoas negras, incluindo brasileiras, darem aulas por meio de *lives* em seu perfil do instagram e receberem colaborações espontâneas.

Também incentivada pela minha professora Yasmin, que trouxe o debate para a aula *online* justamente por ter a ver com a dança, comecei a buscar mais a respeito das origens com leituras e documentários que ela recomendou, e foi quando passei a ter inquietações em torno de como sapateado podia fazer política também. Partindo do princípio que o *tap* carrega cultura negra, como ser antirracista enquanto prática? Principalmente quando o formato de ensino do sapateado no Brasil está muito preso às salas de aula, com mensalidades caras e escassez de bolsas, voltadas ao ensino da técnica e montagem de coreografias para mostras competitivas e festivais - de acordo com os relatos dos sujeitos com quem pesquisei e também com o que eu observei desde que comecei a dançar.

⁸ Perfil do instagram: <https://www.instagram.com/syncladies>

Já em 2021, conheci o espetáculo de sapateado “Se não agora, quando?” da Cia Trupe Toe de Florianópolis pelas integrantes que fazem parte da Garagem: Marina Coura, Yasmin Bogo e Vivian Shimizu. A *performance*, que discute racismo, machismo e desigualdade social pelo corpo, foi como porta de entrada para eu retomar meu olhar ao tap como pesquisadora, tendo em mente a pergunta do parágrafo anterior e a bagagem dos estudos de antropologia da performance. Assisti o espetáculo em duas ocasiões: sua estreia no teatro do Centro Integrado de Cultura - CIC (de forma online, pois não estava morando em Florianópolis na data) e no festival Floripa Tap, na mesma semana em que assisti “Tap, a História” do Black`s on Tap de forma presencial.

Inspirada pelas duas performances que havia visto, comecei a refletir sobre a importância de fazer o movimento de revelar pela dança uma história que tentaram apagar - além de problematizar meu corpo branco dançando uma arte que vem de cultura negra. Com o conhecimento do desenvolvimento, surge a consciência da necessidade de respeitar a ancestralidade da dança e trazer a cultura para a prática. Como então fazer emergir esses saberes por outras vias, desde o ensino e o engajamento corporal na dança?

Fiquei instigada do porquê e de como a Cia parecia conseguir impactar e deixar questionamentos no público. Foi quando me ocorreu a ideia de fazer do “Se não agora, quando?” meu “objeto” de pesquisa. Afinal, a Cia Trupe Toe era de Florianópolis, facilitando a pesquisa de campo presencial.

Em 2022, ano em que faria meu campo, não houve mais ensaios ou apresentações. Então o que inicialmente seria meu TCC inteiro, acabou se tornando porta de entrada para outros caminhos. Passei por encontros, improvisos e vivenciei o *tap* inserido em outros meios, transformando meu olhar para outras possibilidades da dança enquanto comunicação, resistência e arte para além dos palcos. Portanto, o “Se não agora, quando?” se tornou meu capítulo 1, no qual tentei abordar o palco como espaço de questionamentos e modo de acionar historicidades, fazendo os saberes emergirem corporalmente. A partir da performance roteirizada, cheguei a práticas envolvendo a improvisação no *tap*, que ocupa a discussão do capítulo 2. Parte essencial do *tap* e de onde ele foi desenvolvido, a *performance* se estende para além do palco: nas ruas, em rodas, encontros. A partir de reflexões que perpassam *performance* no palco e na rua, discuto a relação que se estabelece entre coreografia, improvisação e os discursos políticos que atravessam os corpos dos sapateadores.

1. “Se não agora, quando?: afetos no palco

Neste capítulo, discuto a *performance* “Se não agora, quando?”, da companhia profissional de sapateado Trupe Toe, como forma de engajamento político e luta antirracista por meio do sapateado. Ao mesmo tempo, ressalto que não vejo o “meio” como separado do fim, a forma como separada do conteúdo, a poética como separada da sua dimensão política: o conteúdo desde os pés que passam a “falar” entre si e com o público. Já em seu nome, o espetáculo enfatiza a urgência da dança de tratar sobre algo. Mas o que vieram para falar? Em sua descrição, o espetáculo propõe trazer reflexões de gênero, raça e equidade social por meio da dança e da música. A ideia surgiu então da vontade de trazer a arte como uma provocação, aliada com a abordagem de questões sociais. O nome foi inspirado pelo discurso de Emma Watson na ONU em 2014 no lançamento de sua campanha *HeForShe* contra o machismo.⁹

A companhia atualmente conta com quatro sapateadores: Marina Coura, Yasmin Bogo, Vivian Shimizu e Bruno Maria, que foram meus interlocutores no campo. Na música, Natália Livramento no violão 7 cordas, Addia Furtado e Osvaldo “Vavá” Pomar na percussão, João Peters no contrabaixo, Claudia Rivera na flauta, e Dandara Manoela na voz. Na parte técnica, Julio Lemos como engenheiro de som e Gabriel Guedert na iluminação.

A produção do espetáculo teve início em 2018 e sua pré-estréia foi em 2019 durante o festival Floripa Tap¹⁰, num palco aberto em Santo Antônio de Lisboa de forma gratuita. Durante a pandemia de covid, sofreu uma pausa e retomou as apresentações apenas em outubro de 2021. Neste período, houve alterações em detalhes da performance e também a saída de alguns integrantes e entradas de outros. Em Florianópolis, a Cia fez sua estréia no Teatro Ademar Rosa no CIC, que também estava reabrindo as portas após a pandemia. Ainda performaram no Aeroporto Internacional de Florianópolis como parte da programação gratuita do festival Floripa Tap, e por último tiveram a oportunidade de se apresentar no Teatro Vila Velha em Salvador em dezembro de 2021.

Sua estreia no CIC foi com plateia reduzida e em formato híbrido. Eu não estava morando em Florianópolis na época e assisti *online*, mas empolgada como se estivesse voltando ao teatro também. Era minha primeira vez assistindo, e foi impactante do começo ao fim, simbolizando o retorno das atividades culturais e sobretudo de forma engajada.

⁹ Emma Watson at the HeForShe Campaign 2014 - Official UN Video. Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=gkjW9PZBRfk>

¹⁰ Festival de sapateado que ocorre anualmente em Florianópolis com direção de Marina Coura.

Finalmente, no festival Floripa Tap de novembro de 2021, tive a oportunidade de assistir presencialmente. A emoção foi a mesma ou até maior da primeira vez, sendo que agora eu estava imersa na experiência, podendo ver a reação da audiência, sentir as pisadas vibrando no chão, interagir com palmas e gritos de incentivo. Ou seja: a experiência multissensorial e cinestésica (LANGDON, 2006) sobre as quais já tinha lido nas aulas de Rito à Performance. Fazendo parte de uma platéia depois de praticamente dois anos, senti como parte da performance enquanto fui afetada ao longo da apresentação.



Figura 2: Cia Trupe Toe no Teatro Vila Velha, Salvador. Da esquerda à direita: Natalia, Vivian, Osvaldo, Bruno, Claudia, Dandara, Yasmin, João, Marina e Addia. Fonte: Foto por Lígia Rizério. Retirada do instagram da Cia Trupe Toe <https://www.instagram.com/ciatrupetoe/>

Faço a descrição a seguir, de modo a tentar captar pela escrita uma parte das sensações que a dança é capaz de provocar, para então refletir sobre as potencialidades da *performance*. Penso como meio de emergir um conhecimento da experiência, utilizando a Antropologia da Performance como ferramenta para voltar o olhar para as tensões, expressões e sentimentos tal como (DAWSEY, 2005). Como o sapateado, resultado de sons ritmados do contato entre pé e chão, pode contribuir para a proposta política do grupo e ser engajado - respeitando e resgatando as raízes negras do *tap* - a ponto de provocar transformações tanto nos performers quanto na audiência?

1.1 Performance no Floripa Tap

Cheguei ao Aeroporto Internacional de Florianópolis para assistir ao “Se não agora, quando?” que estava marcada para às 18:30hrs do dia 02/11/2021. O palco foi montado logo na entrada, podendo ser visto assim que se passa pela porta principal. Apesar de gratuita, havia um controle no local devido à pandemia de Covid. Ao redor do palco, grades cercavam o espaço delimitado para a audiência. De máscara, mostrei meu ingresso virtual e entrei no espaço cercado. As cadeiras foram dispostas em fileiras tal como num teatro, mas com distanciamento uma das outras. Mesmo assim, grupos aproximavam as cadeiras para sentarem juntos. Como eu fui sozinha, sentei mais para trás respeitando a distância, já que cheguei em cima da hora e as mais próximas já estavam ocupadas. Não demorou muito para que as luzes se apagassem e Marina Coura, diretora do Festival e da Cia Trupe Toe, fizesse a apresentação e os agradecimentos de apoios e patrocínios, o que entendi como indicação de que logo colocaríamos o cotidiano em suspensão para entrar na experiência da realidade emergente que se instala na *performance* (SCHIEFFELIN, 2018).

O espetáculo se inicia apenas ao som da flauta de Cláudia Rivera e de dedilhados no violão de Natália Livramento, enquanto ambas estão caminhando pelo palco junto de Vivian Shimizu dançando. Frases eram ditas enquanto todos entravam:

Onde nasce o que é? Queremos aquilo que não vemos? Quem não se movimentar não sente as correntes que os prendem. Querer-se livre é querer livre os outros. Encontros, inspiração, voz, lugar, existências, gênero, igualdade, respeito, transformação. Construir um novo olhar, novas formas de viver. Junto é mais que só. Da igualdade, sou irmã. Saúde, axé, amém. Quem tem pode dar também. Precisamos falar sobre isso. Se não agora, quando?

De início, já temos uma provocação de que assuntos irão tratar. Aos poucos, os integrantes vão entrando no palco um por um, caminhando para um encontro enquanto tocam e dançam, ainda sem fazer sons com os pés, e se agrupam no canto direito do palco. O figurino acalenta, vestem roupas de tecidos leves e que dão movimento, com tons vermelho e amarelo mostarda em sua maioria. Addia e Vavá acrescentam os instrumentos percussivos e Dandara Manoela começa a cantar. Os dançarinos estão parados, e só então que o *tap* se une ao arranjo musical de forma leve e sutil. Começam simples: apenas *steps*¹¹, giros com *heels* e *balls*¹². Enquanto todos voltam a parar, Marina começa com o *tap*. Depois é a vez de Vivian, e Marina continua se movimentando, mas dançando sem sair do lugar. A próxima a iniciar é a

¹¹ Pisar com a chapinha da frente em meia ponta com o peso do corpo.

¹² Bater a chapinha do calcanhar (*heel*) ou a da ponta do pé (*ball*) no chão.

Yasmin e por último é a vez do Bruno. Quando ele acaba com os pés, todos os quatro já estão em movimento e prontos para voltar com o *tap* enquanto se movem pelo palco. Aos poucos, todos vão se agrupando enquanto tocam com seus instrumentos ou com os pés, os músicos numa roda mais aberta no palco e os dançarinos em outra mais fechada onde giram, dançam e se olham. Cada um deles tem sua vez de dançar sozinho ao centro. Todos os integrantes estão se movimentando o tempo inteiro de acordo com a música, seja dos instrumentos ou dos pés.

A música vai terminando enquanto todos cessam e saem do palco aos poucos. Apenas Marina continua com o tap, leve e quase inaudível, juntando-se à Cláudia, e as duas fazem da música como uma conversa entre a flauta e os pés, mas que toma o corpo todo. O diálogo entre elas é de encontro, do lugar de construir juntas. Primeiro apenas dançando com *steps* brincando com o ritmo se movendo pelo palco. Quando acrescenta mais notas à flauta, os pés seguem a mesma lógica, já utilizando *heels* e *balls* para a brincadeira. Quando uma acelera, a outra segue junto. Há pausas, intercalações e complementações. Logo a cena se desemboca num samba pelo instrumento e pelos pés. Marina usa o corpo todo para se expressar, e a dinâmica continua alternando entre diversos ritmos.

Por fim os outros membros entram. Vivian e Marina permanecem agachadas no canto próximo dos músicos, destacando Yasmin e Bruno enquanto dançam ao centro. O clima fica mais animado. Logo os quatro se unem novamente e Dandara canta: “O diferente nos ensina, nos abre para aprender, quem espera sempre cansa, já é hora de fazer. Palavras chegaram dançando pelos corpos, entrando pelos poros, pra fortalecer. Canto quem sou, Minha palavra é voz levada pelo vento. E para lhe contar que os ventos de lá sopram novas direções” Todos estão sorrindo, incluindo os músicos. Os acentos fortes com os pés batem junto com os tambores. Vivi agora troca o sapato de chapinhas de metal pelo tênis e traz o *house dance*¹³ misturado com *tap*.

De um encontro, vem o convite para a mudança. Enquanto Dandara canta “É tempo de transformação”, todos se alinham na frente do palco cantando em coro e dançando, cada qual do seu jeito, de modo a comunicar a importância do que estão falando pelo corpo todo e usando a palavra como ferramenta de resistência, complementando a linguagem ritmada não-verbal do sapateado.

Ao falar em transformar, surge o momento de expandir as possibilidades e fugir do *tap*, mostrando que tem espaço para sair fora da caixa. Vavá com seu tambor permanece no palco com Vivian dançando. Ela ainda está de tênis e dança *house* e *hip hop*, e por fim

¹³ De forma simplificada, o *house dance* é uma modalidade de dança urbana que utiliza muitos movimentos ágeis de pé.

passaram pelo funk e pelo samba. Ela pisa junto com a batida do tambor, mas sem sons. Vavá a acompanha na dança também e a plateia ajuda nas palmas. O som vai diminuindo até parar, e os dois se cumprimentam com um toque de cotovelo, lembrando do cuidado com o outro ainda em tempo de pandemia.

A flauta e o violão abrem a próxima dança. Marina, Yasmin e Bruno entram com *steps* pisando no ritmo e se dispõem num triângulo. Dandara ecoa “corpo, alma, e coração, bate, pulsa e extravasa. Tudo é belo de se ver. Visto o mundo, colho a rosa. Essa moça japonesa, e a mulher negra do sertão, liberdade sonho antigo, na leveza da manhã. Diferente é ser amigo, abro o peito, sonho e sigo, da igualdade sou irmã.”

Seguindo o espetáculo, todos os sapateadores saem e retornam com instrumentos do maracatu. Cantam juntos e fazem passos que produzem o maracatu por meio do sapato também, frisando o questionamento do lugar de separação entre música e dança. Tocam instrumentos além dos pés e também cantam sobre irmandade e raça.

Quando o maracatu acaba, é o momento em que Addia Furtado fica sozinha no palco com o tambor, e vemos a *performance* entrando na sua parte mais densa. As batidas se alternam entre fortes e leves, rápidas e lentas. Todos estão em silêncio, sua expressão é séria, ao mesmo tempo que faz brincadeiras com o tambor. Vavá se junta com o tambor e a plateia interage novamente com as palmas, criando ritmo junto. Bruno entra e começa a sapatear, com os passos mimetizando os sons dos tambores. Vão alternando entre sons fortes e fracos para dar destaque ao outro, e Bruno faz o mesmo com os acentos nos pés, num jogo de “pergunta e resposta”. Não é mais sobre encontro, o tom das pisadas ganha mais seriedade. É um lugar de revezes que caminham para uma provocação.

A próxima parte é a “voz”. Começa com pouca luz no palco, e ficam apenas os sapateadores, que dão conta de toda a parte musical *a capella*. Entre pausas dos sons fortes que vinham apenas dos pés, Addia interpreta um poema de Clarice Lispector: “Respeite tudo que é ruim em você, respeite sobretudo o que imagina e o que imagina que é ruim em você, não copie uma pessoa ideal, copie a você mesma, esse é nosso único meio de viver”. O *tap* retorna sincronizado, ágil e sério, como suas expressões faciais indicam. Addia retoma: “É determinismo sim, mas é seguindo o próprio determinismo que se é livre. Prisão seria seguir um destino que não fosse o meu próprio. Quer-se livre é querer livre os outros”. O *tap* toma a cena, parecendo cada vez mais forte. Do público, sentimos a vibração pelo chão, e as palavras parecem impactarem do mesmo modo, reverberando ainda na mente enquanto o corpo sente as pisadas fortes. Para terminar o momento, Addia cita Simone de Beauvoir:

“Que nada nos defina, que nada nos limite, que nada nos sujeite, que a liberdade seja nossa própria substância”.

O sapateado segue em roda, andando pelo palco e girando. Apenas Marina, Yasmin e Vivian dançam e suas expressões continuam sérias. O *tap* é forte, ágil e de técnica difícil, mostrando a potência da força no *tap* das mulheres. A cena não é de sorrisos, transmite a sensação de tensão, demanda mais tônus muscular e movimentos sem fluidez, mais diretos e rígidos. É a coreografia mais complicada do espetáculo, e ritmicamente difícil pois é contada em sete tempos. No sapateado, o habitual é fazer a contagem em oito, portanto em sete causa estranhamento, já que não é o que praticamos em sala de aula. E funciona como uma simbologia que representa a provocação que querem trazer. Mesmo o público não sabendo qual é a contagem, percebe que há algo diferente. Quando começamos a escutar, o corpo tende a balançar no ritmo de “um pra lá e um pra cá”. Em sete isso não funciona, pois se seguir essa lógica, o corpo sai do ritmo e causa a sensação de desconforto.

Os instrumentos voltam e os *tap dancers* ficam dispostos em fila um do lado do outro, porém sem muita proximidade e se voltam para diferentes cantos do palco. Aos poucos vão se espalhando, já com expressões mais leves e retomando os sorrisos. É o momento da “palavra”. Dandara segue na voz enquanto Yasmin e Bruno dançam olhando um para o outro, interagem e convidam Dandara para a pequena roda. Dançam juntos e de mãos dadas enquanto ela canta “Rasgue as palavras, os padrões. Nada do que dizem te definem. Deixa a incerteza entrar, ser feliz por ser”.

A luz fica baixa e Marina dança sozinha. Quando todos se juntam, dispõem-se em duas filas, uma atrás de Natália com o violão de 7 cordas e outra atrás do contrabaixo de João Peters. Estão sérios novamente e a dança segue entre trocas de filas, trocando de uma para a outra com *slides*¹⁴ no caminho.

Yasmin fica sozinha no palco com Natália. Seguem a mesma dinâmica que Marina e Addia fizeram anteriormente. Finalizam tocando/dançando com volume baixo até parar. Dança próxima ao chão, agora com o contrabaixo. O palco está mais escuro e no silêncio ela segue conversando com a música como sendo mais um outro instrumento. O contrabaixo e ela seguem um ritmo que aparenta ser mais acelerado, já com expressões faciais mais alegres. O solo da Yasmin funciona como uma quebra. Pretende-se como uma conversa para chegar no lugar para onde querem seguir. Ou seja, caminham para a resistência apresentando a cena seguinte que carrega o mesmo nome.

¹⁴ Movimentos em que há o deslize do pé pelo chão. Durante as aulas, aprendi a deslizar com mais confiança mantendo o pé que vai deslizar inteiro no chão para maior equilíbrio.

Todos dançam juntos novamente e os músicos acompanham. Dandara também dança e canta “Transformação, forma de viver. Saúde, axé, amém. quem tem pode dar também.” Depois, volta-se para o público e continua: “olha essa multidão, espelho diverso de corpos, canções. Vem segura a minha mão, andança de gente que vive, que sente que o mundo é uma nação”. A palavra “resistência” toma lugar e todos se agrupam no canto esquerdo do palco, unindo-se enquanto balançam os corpos. Addia se afasta e caminha para o meio para recitar um poema de Simone de Beauvoir:

A impressão que eu tenho é de não ter envelhecido, embora eu esteja instalada na velhice. O tempo é irrealizável. Provisoriamente, o tempo parou para mim. Provisoriamente. Mas eu não ignoro as ameaças que o futuro encerra, como também não ignoro que é o meu passado que define a minha abertura para o futuro. O meu passado é a referência que me projeta e que eu devo ultrapassar. Portanto, ao meu passado eu devo o meu saber e a minha ignorância, as minhas necessidades, as minhas relações, a minha cultura e o meu corpo. Que espaço o meu passado deixa para a minha liberdade hoje? Não sou escrava dele. O que eu sempre quis foi comunicar da maneira mais direta o sabor da minha vida. Unicamente, o sabor da minha vida. Acho que eu consegui fazê-lo. Vivi num mundo de homens guardando em mim o melhor da minha feminilidade. Não desejei nem desejo nada mais do que viver sem tempos mortos.

Assim que termina, voltam a cantar “resistência” unidos. Finalmente, chega o momento da “celebração”. Logo dá início à canção “Mulher de Luta”, que faz parte do álbum “Retrato Falado” de Dandara e foi a partir dela que a produção se iniciou. Ela e Marina cantam e dançam enquanto os outros fazem movimentos lentos perto do chão. Marina bate o pé como um tambor ao som das palavras “poetisa amiga, gratidão por me inspirar”.

O clima de festividade já está instalado e os movimentos são leves enquanto cada um vai dançando e girando pelo palco até formar uma roda novamente. O fim representa uma festa, todos eles interagem entre si pelos sons e pela dança, dançam e tocam como se estivessem numa roda de samba. A impressão que fica é como se fosse improvisado junto com os instrumentos, e o clima é de diversão. As palmas do público voltam a participar da composição musical junto com os sapatos, até que os outros instrumentos retornem ao palco. Nesse momento, há uma maior interação entre os artistas. Dançam trocando olhares e sorrisos, prestam atenção no que o pé do outro está fazendo, dão as mãos e giram um ao redor do outro. Há momentos de solos, outros de danças em grupo mais aceleradas e animadas acompanhadas de expressões alegres e aplausos do público. Tocam e dançam samba com os pés, acompanhados do pandeiro e dos instrumentos de percussão. Vivi volta com outras referências do *house* enquanto dança samba. Mistura ritmos agora de sapato. Bruno entra na roda girando e sambando. Addia entra no meio com o pandeiro e Yasmin dança *tap*. Pega o

pandeiro enquanto Addia samba, e Dandara chega para dançar também, em seguida continuando a cantar mais um trecho de Mulher de Luta: “quando eu crescer, quero ser meio você com muita força e amor. Alma que brilha, inquieta. Mulher de luta sim senhor”. Continuam dançando e se colocam todos na frente um ao lado do outro, finalizando a música/dança juntos para agradecerem o público.

Voltamos da suspensão do nosso movimento para aplaudir de pé. Enquanto os aplausos foram cessando e aos poucos nos sentamos, Marina pega o microfone para agradecer o público, tanto quem está lá presencialmente quanto quem vê pela transmissão do youtube. Apresentou cada membro em meio a aplausos e todas as pessoas que ajudaram de alguma forma na produção. Ao final, conta que todas as músicas apresentadas foram de autoria do grupo para trazer a mensagem que queriam.

Houve pedido de bis da plateia, que ganhou força rapidamente. Resolveram apresentar “Encontros”, do álbum “Retrato Falado” da Dandara Manoela. No improviso, formaram uma meia roda no palco voltada para o público, e começaram a tocar e dançar. Foram trocando de lugar no centro da “roda” para fazer solos, sem seguir uma ordem, enquanto Dandara cantava e interagia com quem estava no meio também. No final, puxaram palmas e nós participamos cantando também. Boa parte do público estava dançando nas cadeiras mesmo, e percebi que algumas pessoas se levantaram. Encerraram de frente para o público, em meio à fala de Dandara Manoela “Se não agora, quando, hein?”.

1.2 Pensando e dançando o espetáculo

Converso com os conceitos de coreopolítica de André Lepecki e de “descoreografia” de Maria Acselrad, discutindo o fazer político da performance desde as motivações dos *performers*.

Lepecki parte da ideia de coreografia como produto ocidental: “A formação da coreografia como uma invenção peculiar da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita” (LEPECKI, 2017, p. 30). A partir disso, questiono como então um espetáculo coreografado pode ser prática política se é na sua origem forma de adestramento dos corpos?

Uma saída para isso seria pensar no fazer político da *performance* que ultrapassa o momento palco-audiência. Política, para Lepecki, é uma operação coreográfica que rompe com a falsa ideia de espaço público neutro e questiona o movimentar-se. Ele chega então à “coreopolítica”, que requer distribuição e reinvenção de corpo, afetos e sentidos de modo a revelar o entrelaçamento entre movimento, corpo e lugar. Ou seja, uma dança que está atenta ao contexto e à composição entre corpo e chão (LEPECKI, 2012, p. 55). Portanto, a dança pode ser política de modo a destrambelhar o senso e fazer rearticulações do corpo e dos afetos (Ibidem, p.58).

A partir disso, refleti que a política no “Se não agora, quando?” começa a partir de repensar esse chão que ocupa. Partindo do princípio que o chão não é neutro, dançam de modo a revelar os machismos, racismos e desigualdades nesse terreno, e atentam-se a quebrar a reprodução da dança sem objetivos políticos. A força está no questionar do terreno que foi construído de forma a mascarar os problemas.

Seguindo com Lepecki, é o sujeito que dança que faz o movimento de tornar a coreografia em coreopolítica, surgindo nas rachaduras do chão que fazem reverberar o passado no agora e impulsionar para uma reestruturação, dançando para um lugar diferente do já construído e amaciado. (LEPECKI, 2012, p.57)

Com isso chego ao conceito de descoreografia de Maria Acselrad:

Por descoreografia refiro-me à ativação de um processo de desnaturalização do que se entende por dança, de quem dança e dos motivos pelos quais se dança. Um deslocamento de referenciais e sentidos. O reconhecimento do que não se vê ou não se costuma dar atenção. Isto é, daquilo que permanece em movimento, independente de forças institucionais, embora também relacionado a ela. Do que converge divergindo, se ajusta escapando: a dimensão invisível da dança, sua força ou aquilo que move (ACSELRAD, 2017, p. 159-160).

Acselrad parte justamente do que Lepecki questiona a respeito de coreografia marcada por dominação do corpo e dos movimentos, utilizando o conceito de descoreografia para pensar a dança dos caboclinhos (agremiações carnavalescas) em Pernambuco para além do que está ali, que é a relação dança e guerra (para eles é um ritmo), por meio “manobras”, os quais dançarinos evocam movimentos que remetem a batalhas. Faz sentido para a minha pesquisa na medida em que posso pegar emprestado o termo para pensar o *tap dance* como resistência. Pensando em análise descoreográfica, podemos analisar o *tap* pelos sentimentos que é movido e o que existe por trás da dança. É pensar o que se move além do que enxergamos em cena, dar ênfase para as forças que impulsionam e quais as relações com o fazer político. Que tipo de embate está sendo travado no espetáculo? Que tipo de negociações e simbologias se fazem presentes? Para isso, pesquisei desde as trajetórias dos *performers* e o que os move na dança para fazer a análise. No percurso de buscar elementos por trás do que está em cima do palco, a *performance* foi revelando outras dimensões que eu não vi num primeiro momento apenas assistindo, e ela acontece de novo enquanto eu revisito, dessa vez me proporcionando outra experiência.

Apesar de já estar estudando o espetáculo pelas *performances* que havia visto, percebi a necessidade de entender os elementos que estavam por trás dela, inspirada em Maria Acselrad. Assim, em meados de abril de 2022, pensei que uma boa forma de iniciar a busca por tais informações seria por meio de uma entrevista com Marina Coura, idealizadora do espetáculo, para entender quais forças estiveram em movimento desde o início da ideia. Tivemos a conversa em seu escritório na Garagem da Dança, onde ela é diretora e professora. Para explicar como surgiu o espetáculo, ela resgatou sua própria história de vida no *tap*. Mulher branca natural de São José dos Campos, São Paulo, foi lá que se desenvolveu na modalidade. Começou ainda criança, quando ouvia que a dança era uma fusão dos irlandeses nos Estados Unidos e que veio para o Brasil assim. Colocando-se no seu lugar de branca e privilegiada, contou que não enxergava as questões de raça que atravessavam a arte. Foi ter consciência só morando em Nova York em 2009 quando vivenciou a estrutura do que chamou de “*tap* branco e preto” e descobriu as raízes negras da dança. Lá dançou com Dormeshia, mulher negra referência no sapateado, e foi então que começou a realmente escutar sobre racismo e questões sociais, também em conversas com Jason Samuel Smith e Maud Arnold, *tap dancers* afro-americanos.

A partir da tomada de consciência, começou a pesquisar sobre racismo e machismo. Foi então que em 2017, já em Florianópolis como diretora da Cia Trupe Toe e da escola Garagem da Dança, questionou o que queria com sua arte. Suas produções antes disso usavam o *tap* como mais um elemento musical em cena, uma forma de entretenimento e de provocar alegria. Pensando no que a dança poderia ser, passou a pensar a arte como forma de trazer o mesmo questionamento para as pessoas. Ela diz: “Dança é uma das formas de arte, mas a arte é tudo. Ela provoca alguma coisa, seja uma alegria, uma lembrança, um questionamento, uma irritação”. Partindo de sua vivência como mulher, sua ideia inicial era tratar a respeito do machismo em cima do palco.

Aprofundando-se nos estudos sobre os movimentos feministas, conheceu os feminismos negros¹⁵ e percebeu a dimensão interseccional do problema. O cruzamento do racismo e do sexismo gera vulnerabilidades para mulheres negras, e a interseccionalidade é ferramenta para analisar a interação estrutural que oprime (AKOTIRENE, 2019). Logo Marina ampliou a discussão para abarcar o racismo e a desigualdade social, repensando que tipo feminismo estaria pregando se não discutisse a pluralidade de mulheres. Aliás, o cenário brasileiro do sapateado fala por si só: a grande maioria de quem pratica é mulher, mas estamos falando de mulheres brancas e de classe média e alta, sendo que a estrutura racista exclui as mulheres pretas de uma arte que é delas. Não tratar sob uma perspectiva de feminismos negros seria novamente ser conivente com o apagamento histórico das mulheres negras no *tap*.

Já em mente os novos recortes que queria dar à produção, convidou sua amiga Dandara Manoela, cantora e compositora negra de Florianópolis, para participar do projeto. Dandara tem outro modo de colocar sua arte, que é como um “grito”. Na época, falou para Marina que sua arte acalenta quem passou por aquelas violências, é um lugar de força. Para quem não teve vivências similares, sua arte traz o questionar. E é a partir deste lugar que o espetáculo começou a ser pensado, como uma forma de trazer inspirações e falar sobre as transformações que precisam ocorrer. Marina ainda reforça: “a ideia do ‘Se não agora, quando?’ é trazer essa provocação, um questionar, um mexer na força. Todo mundo parar para pensar. Vamos mexer, vamos mudar”. Sua ideia era fazer de forma que abrangesse uma comunicação com o público, que condiz com seu modo de criar, depositando um questionamento para refletir. Entre 2017 e 2018 montaram o primeiro formato, mas acabou

¹⁵ Marina teve contato primeiro com o “feminismo branco”, como é visto desde a influência de Emma Watson, e citações de mulheres brancas pelos poemas que leva ao espetáculo. E contou que teve contato com outros feminismos a partir de leituras de de autoras como bell hooks, Cida Bento, Lélia Gonzalez.

não tendo continuidade. Em 2019 voltou com o projeto, com outra formação da Cia Trupe Toe. Queria criar tudo desde o início, incluindo a música.

Para Marina, o espetáculo só tem sentido pelos elementos por trás da dança. Ela disse que não via sentido em montar uma coreografia só com uma sequência de passos, sem entender sobre o tema que se pretende falar e sem passar uma emoção. Relembrei reflexões que tivemos no Tap in Rio de 2022, quando ela já me falava que pensa a dança com sentido somente se “fala” algo. Ouvi muito no campo sobre a fala não verbal do sapateado. O que querem dizer com isso é ter uma proposição com algum objetivo político ou social, e isso acontece desde a comunicação da dança com a música, com o figurino, com os sujeitos que dançam e suas vivências sendo transmitidas pelo corpo. E que som é esse e o que os sapatos ecoam além da dança-música?

Refletindo sobre nossa conversa, sugiro que esse “falar” dos pés poderia ser pensado como encenação da função poética, termo que Bauman e Briggs pegam emprestados de Jakobson (1960, apud BAUMAN, BRIGGS, 2006, p. 207) da linguística, para pensar a noção de performance enquanto modo habilidoso de fala, colocando o ato de fala em destaque, o que ajuda a entender melhor a comunicação entre os aspectos verbais e não-verbais da performance, o que se “diz” e o que se “faz”.

Tomando como base o conceito de Austin (1990) de “dizer é fazer”, no qual os enunciados produzem ação, uso para pensar o caminho inverso, um “fazer é dizer” dos pés. Penso o “fazer” do sapateado no sentido que a ação também pode ser linguagem, uma forma de comunicar pelo corpo. Não é só um evento no qual importa o modo de expressar, mas o conteúdo também. Os poemas são suporte para textualizar o conteúdo que se apresenta na forma de dança/música.

Marina tinha as imagens do que queria no roteiro, cores que tinha referência como sendo quentes, mas que fossem naturais à vista, sem chocar ou destoar como um todo. Tudo isso foi levado para o grupo, desenvolvendo como criar música e dança a partir disso. Algumas composições foram construídas com frases de cada integrante inclusive, sempre pensando na potência do coletivo para construir. Podemos pensar nas coreografias do espetáculo atentas desde a produção. Marina diz que elas foram criadas em conjunto, de acordo com as contribuições de cada um, sem aprisionamentos no papel ou no corpo. Dançadas, gravadas na memória, no corpo, em vídeos, e alteradas de acordo com o corpo que dança. Trago o exemplo de Bruno, que entrou para a Cia com o espetáculo já pronto, mas mesmo assim ele conseguiu colocar um pouco de si no seu solo. Conta que junto com Addia e Vavá discutiram o que cabia ou não em cena e ensaiaram juntos. Desde que ele se inseriu na

Cia, foi dado o espaço de fala para mudar o que achasse necessário para colocar sua arte e fazer um trabalho que fosse bom para ele e todo mundo, voltando a atenção à importância e força do coletivo.

Na pandemia de Covid, a Cia Trupe Toe foi suspensa, sendo mais uma pausa para repensar o espetáculo. Com os eventos e protestos suscitados pelo assassinato de George Floyd e o movimento Black Lives Matter, a questão “se não agora, quando vamos falar disso?” pedia mais urgência para ser trazida para o palco. Houve mudanças no elenco novamente, e ela como diretora queria trazer um elenco diverso com diferentes corpos, com homens, mulheres, brancos e pretos. Elas e Yasmin como mulheres brancas, Vivian que é japonesa, somou ao projeto o baixista João Peters, descendente de alemão, a flautista cubana Claudia e o Vavá, percussionista de danças populares, um corpo brincante. No *tap*, Fernando Flesch e Lucas Santana saíram.

Bruno Maria, sapateador negro residindo no Rio de Janeiro, somou ao espetáculo por indicação de Lucas. Natural de Araraquara, São Paulo, começou no sapateado aos seis anos num projeto social e nunca mais parou. Mais tarde, continuou seus estudos na Escola Municipal de Dança Iracema Nogueira, onde estudou diversas linguagens de dança e se formou em 2011. Atualmente é professor de sapateado no Rio de Janeiro. Suas referências de sapateado, portanto, são diferentes das outras integrantes, já que Marina e Vivian vieram de São José dos Campos, e Yasmin teve como professora a Marina.

Conversei com Bruno por meio do *whatsapp*, já que ele não reside em Florianópolis, e ele relatou que Marina precisava de alguém que aprendesse as coreografias em menos de dois meses para a estréia, e ele fez isso acontecer. Mesmo com pouco tempo e entrando num projeto já existente, ele conseguiu dar conta de aprender de forma online e com poucos encontros presenciais em Florianópolis. Para ele, além de ter aprendido as coreografias no curto tempo que tinham, o que agregou na companhia foi passar seu “*feeling*” para as pessoas. Com isso, passou a explicar, ele quis dizer sobre transmitir sua energia e inserir suas ideias, já que teve espaço para fazer suas contribuições principalmente em seu solo.

A produção toda foi um desafio devido ao fato de que Marina queria movimento entre músicos e dançarinos. Não queria banda tocando e bailarinos dançando, queria integração. Para os musicistas, foi um grande desafio. A começar pela dificuldade técnica, pois queria todos sem cabo ou microfone nas mãos, apenas fones de ouvido. E que o *tap* trabalhasse apenas com ambiência e retorno. O desafio era fazer pessoas acostumadas com o “formato bandinha” se deslocarem pelo palco. Addia tinha mais desenvoltura por ser do teatro, e o Vavá também se sentia confortável. Mas para os outros foi um processo de se desafiar e se

descobrir em outros lugares. Dandara, por exemplo, está acostumada a cantar com os microfones nas mãos, então o que fazer com os braços quando se tem as mãos livres?

Marina, acostumada a trabalhar com sapateadores que já se apresentam em palco, conta que sentiu dificuldade para dialogar com quem era do mundo da música, foi preciso pensar em outros modos de explicar como se mover no palco. Quando falava para “pegar a diagonal”, não era lógico para eles se posicionarem numa fileira atravessando o palco em diagonal. Numa conversa informal com Yasmin na festa de aniversário da Marina, ela contou a respeito dos ensaios e contou que era muito difícil no começo, e até perdiam a paciência ao tentar explicar. Tiveram que pensar em analogias e desenhos para explicarem o que seria um “triângulo” ou “bolinho”¹⁶ no palco. Ao mesmo tempo em que era desafiador, houve a preocupação em não fazer algo que não fizesse sentido para a pessoa. O objetivo era sair da zona de conforto mas com o cuidado para não ser incômodo. Foi uma negociação durante todo o processo para encaixar as imagens do espetáculo com o que fizesse sentido para quem iria performar.

Os relatos a respeito da produção coletiva me levaram a refletir como forma de favorecer as trocas e os saberes que seriam postos em cena. Utilizo a expressão “corpo-corpo” proposta por Alexa Ranaldo para pensar os corpos em dança abarcando sua cultura, identidade e história (RANALDO, 2019, p.1). No espetáculo, os corpos já chegaram com uma trajetória, e ao se colocarem na composição dele, parte de suas experiências foram depositadas nos movimentos. Significados passam a ser atualizados nas suas experiências ao longo do processo da produção e da *performance*. Relaciono com o que Marina disse sobre a criação com as contribuições de cada um, dançadas e alteradas de acordo com o corpo que dança. Isso permite voltar a atenção à importância e força do coletivo, que aparece quando diversas experiências são trazidas para o palco, “a verdade de cada um” como Marina ressalta, entrelaçando-se numa única expressão sem apagar as singularidades. O elenco diverso possibilita maior riqueza de vivências diferentes para convergir num movimento coletivo, e me parece que conseguem transparecer para a audiência.

Em entrevista por videochamada com Yasmin, questionei como eles fizeram para levar o tema para a produção. Ela contou que discutiram sobre racismo e machismo no início, mas durante os ensaios pouco discutiram verbalmente a teoria por trás. E foi a partir disso que partimos para a percepção de que a teoria estava ali sim, só não por palavras, e ela via que era uma forma de levar conhecimento para o palco enquanto ela dança. A partir do que Yasmin

¹⁶ Quando se referem a um “bolinho”, estão falando sobre se agrupar bem próximos uns aos outros no palco. Um exemplo é o momento em que se unem no canto do palco para cantar “resistência”.

me falava, passei a perceber como, a partir do engajamento, tudo que inserem tem uma razão, desde as entradas e as saídas. Fórmulas de coreografia não funcionam se querem passar algo para a plateia. Se há encontro, precisa ter olhar. Se é para causar raiva, precisa ter ira para colocar em cena. E o que causa essa atmosfera? O corpo está ali para passar.

Marina uma vez me contou que a intenção no início do espetáculo era de que ao fim tivesse uma roda de conversa com o público para discutir isso, mas acabaram por deixar essa ideia e deixar mais no plano do subjetivo, dizendo que a apresentação toda já discutia isso corporalmente. Está ali em cena o questionamento do lugar das mulheres na dança e na sociedade, a cultura dos sujeitos que desenvolveram o *tap* está presente, desde a comunicação entre pés, dança e música, as rodas, os movimentos corporais expansivos. Se a ideia de Marina era lançar uma provocação e causar uma reflexão a partir do tema, esse modo de “falar” comunica significados sem delimitar explicitamente o que querem que o público pense, mas depende de todo o conjunto que será percebido pela audiência. A teoria é passada por meio do corpo a partir do momento em que eles sabem que linha estão construindo em determinada parte. Yasmin, que faz graduação em Teatro, contou que as expressões e posturas foram pensadas em cima do que tinham como “encontro” ou “resistência” para transparecer em cena. Ainda falou que no Teatro aprendem artifícios do corpo para transmitir às pessoas, e uma estratégia que ela utilizava era o tônus muscular e as expressões faciais. A capacidade de provocar uma emoção vem do seu processo de aprimorar sua forma de expressão corporal, baseado no que tem de referências de sua vivência.

Volto para a coreopolítica de Lepecki quando penso no fazer político em que a dança tem capacidade de se estender para além do momento da *performance*. Os entrelaçamentos nos movimentos coreografados aparecem como forma de um fazer político e os elementos por trás contribuem para isso. Podemos pensar na coreografia do espetáculo atenta desde a produção. Não se apresenta de modo a aprisionar os corpos numa cinética vazia já que cada cena foi montada em conjunto, registrando-se na memória corporal e adaptando-se para encaixarem nos corpos de cada um. O espetáculo "solução o movimento" (LEPECKI, 2017, p.20) com pausas, enfoque na música, dança, pés, instrumentos, palavras e gestos. O movimento não para, mas se apresenta de modos distintos. Cabe perguntar que tipo de movimento ocorre em cima do palco, mesmo quando o dos pés é interrompido ou faz menos barulho.

1.3 - Corpo em cena

Não podemos tratar o corpo em performance como um simples “condutor”. As identidades também são formadas e negociadas ao se mover com engajamento corporal (LANGDON, 2006), pensando que o corpo do performer pode se transformar e ser afetado durante todo o processo da performance. Questionei como esse processo é sentido pelos dançarinos quando o evento envolve acionar narrativas, que podem ser suas próprias ou de outros, e tocar em discussões identitárias. O corpo pode ter a função de ser “ato de transferência vital”, que Diana Taylor (2013, p.1) tem como conceito de transmitir saber social, memória e sentido de identidade por ações reiteradas, pois os corpos transmitem conhecimento e inclusive constroem identidades ao se mover. E com isso podemos discutir como elas são construídas enquanto atravessadas pela trajetória no *tap dance*. É por tal motivo que trago as vivências deles para entender quais relações estabelecem com a própria dança, desde a construção de identidade, e como se relacionam com o meio - colegas dançarinos e audiência.

Relembro a cena da “palavra”, na qual falam da força da voz, mas logo em seguida questionam o que ela pode ser, que pode ser usada para libertar ou aprisionar. E colocam a provocação quando vemos a transição até a cena em que há apenas o sapateado, propondo a “fala” do corpo e enfatizando justamente a importância do que os diferentes corpos em performance acionam. Portanto, o que está sendo negociado em cena? Os pés não apenas sapateiam pelo palco, mas movem forças. Posicionam-se com questionamentos, pisam com força, fazem a história emergir num movimento que vai para além do palco. Não são um compilado de passos, carregam uma pesquisa por trás e possuem um porquê pensado para a transformação social.

Volto à discussão da “fala” do corpo por meio de Julio Tavares (2012) e Leda Martins (2021) com os saberes corporais. Tavares trabalha com a capoeira, que apesar de emergir de um contexto distinto do tap, ambas são de matriz afro-diaspórica, compartilhando uma história de violência da escravidão e seus efeitos no presente. A partir disso, compartilho do princípio que os corpos carregam artefatos que correspondem à estrutura social (TAVARES, 2012) para pensar que o corpo do tap dancer carrega passos que reverberam uma ancestralidade. Reverbera uma história, quem os inventou e com que finalidade, em qual contexto. Vamos ao conceito de saber corporal para Julio Tavares:

Por fim, o que é saber corporal? É a possibilidade de constituição de uma enunciação gestual em prática discursiva, que se serve dos movimentos e ações corporais para a estruturação de seu repertório. Este repertório é a resultante das

articulações dos signos elaborados a partir das vivências cotidianas ou nelas intercambiadas. O vórtice do processo em questão localiza-se na sincronização da condição de se estar-no-mundo, em estado consciente, com a consciência da prática corporal situada no instante cotidiano e na interconexão com a dimensão cósmica que esta consciência institui (TAVARES, 2012, p.82)

Leda Martins (2021, p. 26) vai no mesmo sentido quando trata o corpo como local de transmitir saberes com o conceito de “grafar o saber”, que coloca o corpo em performance como local de inscrição de conhecimento. Hoje podemos ligar o *tap* à sua cultura e origem pois emerge no movimento o conhecimento dos sujeitos que os desenvolveram. O conhecimento é grafado no corpo, e assim experimentamos o tempo. Tempo e memória podem ser imagens que aparecem nos corpos em movimento, quando saberes foram grafados pela dança numa “corpora de conhecimento” (MARTINS, 2021, p. 25) como maneira de resistência.

A exemplo disso, trago a cena de Bruno e Addia com o tambor. Lembro de um comentário de Ana Gori¹⁷ justamente sobre esse momento. Ela pensou na ancestralidade presente ali e em que tipo de filosofia se entra em contato por meio do corpo, toda a troca cultural e de conhecimento que está numa conversa entre os pés e o tambor. É mais que uma conversa, há elementos que estão além da visão, e isso é expor saberes pelos corpos.

Nesse sentido, podemos discutir os conceitos de “corpo arquivo” e “corpo arma” de Julio Tavares. O corpo arquivo (TAVARES, 2012, p. 82) comunica de modo não-verbal. São mensagens vindas de suas vivências e que passaram por uma reelaboração no processo de dançar. Falar de corpo arquivo permite pensar como a cultura foi posta em saberes corporais. O corpo visibiliza que tais movimentos vieram da África e dos escravizados nos Estados Unidos, pois é lugar de arquivar histórias em forma de gestos. O *tap dance* transforma o corpo arquivo em “corpo arma” (Ibidem). Os saberes eram potencializados por meio de técnicas corporais num sistema cultural de resistência, que foi estruturado de forma poética não verbal. Como a história do *tap* cruza com a dos negros em diáspora, faço relação com o que Tavares diz sobre o corpo sendo dispositivo que possuíam para luta e a dança permitiu usar corpo como modo de existir e resistir:

Esse ato de arremessamento no cotidiano de origem lançava sempre o negro escravizado para os momentos de corporeidade lúdica, desenvolvida no âmbito de sua cultura como forma de ligação e de interpretação na dimensão corporal e cósmica do Universo. Por aí se constitui a vida, pelo corpo. E por essa vereda se aperfeiçoou a estratégia de sobrevivência física e cultural do negro na Diáspora (TAVARES, 2012, p. 86).

¹⁷ Comentário feito durante uma das aulas do curso online “A Cultura do Tap Dance”, ministrado por Ana Gori, sapateadora negra e pesquisadora em dança, por meio da plataforma *zoom* em março de 2022.

Na *performance*, de acordo com “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2006), imagens do passado são justapostas no presente pela performance. Comportamento que é experienciado mais de uma vez, tendo consciência ou não, pois já foi treinado e ensaiado. Durante o próprio ensaio do “Se não agora, quando?”, pode-se usar o conceito para refletir o que está sendo inserido nas coreografias, que são montagens a partir de um repertório dos artistas, que já treinaram os passos e selecionam o que encaixa na música e funciona para o momento, de acordo com experiências prévias. Pode-se pensar como fricção entre passado e presente por meio da experiência. Leda Martins conversa com o conceito de Schechner quando pensa o corpo como meio de interpretar, significar e ser significado durante a performance, como diz: “O corpo em performance restaura, expressa e, simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto.” (2012, p.113). O processo de criação, ensaio e apresentação como lugar onde o passado é resgatado no presente, repensado e discutido. E com isso as identidades entram em cena podendo ser acionadas ou construídas em conjunto.

Nesse sentido, trago a experiência de mulheres brancas da Cia racializando suas identidades por tomadas de consciência durante o processo da performance. Yasmin, numa conversa que tivemos por videochamada, contou a respeito de perceber como sua branquitude a atravessa enquanto dançarina e professora de uma prática que vem da cultura negra. Isso sempre esteve nela, mas só começa a emergir pelo corpo durante o processo do “Se não agora, quando?”. E foi a partir de pensar dançando que Yasmin começou a reavaliar e questionar sua experiência na cena do sapateado.

Por exemplo, em ambientes de festivais pelo Brasil, por mais que o clima fosse de competitividade e falta de acolhimento, ela nunca se sentiu excluída de fato. Sempre teve espaço para participar de improvisos ou batalhas. Eram outras pessoas brancas que estavam ali, e ela sempre pôde se identificar de alguma forma para ocupar o espaço também, diferente das pessoas pretas que não possuíam representatividade para poder encontrar essa brecha de identificação, ou nem ter a oportunidade de poder estar ali pelo sapateado não ser acessível.

Isso a leva a prestar atenção nas transformações que poderia fazer, tanto como professora quando dançarina, para ter compromisso com a luta antirracista e não fazer uma dança vazia apenas com reprodução de técnica. Ela diz:

E daí foi nesse momento que eu comecei a perguntar: tá o que eu to fazendo, porque eu sou professora também, o que eu to ensinando pras pessoas, qual o conhecimento que eu to propagando? E como a minha branquitude se manifesta dentro da prática do tap e em vários sentidos, em sala de aula, dançando, performando, to tentando entender qual é o meu papel nesses lugares e o que eu posso fazer para desconstruir

o pensamento que as pessoas têm, e aí eu percebo muito isso nas vivência do cotidiano (BOGO, Yasmin).

A partir das reflexões de Yasmin pela performance, trazemos a branquitude, que Cida Bento (2002) aponta como forma de reconhecer que raça define a sociedade, e a branquitude como lugar de poder que mantém a desigualdade enquanto exclui os negros de espaços de poder, políticos e econômicos. Um traço dela é o pacto narcísico que se dá pela negação do problema racial, interdição dos negros em espaços de poder, exclusão moral, política, econômica. O primeiro passo é ter a noção do lugar de privilégio da branquitude e ressignificar a identidade racial, compreendendo a identidade branca de modo a dismantelar o próprio racismo, pois é responsabilidade de todos o comprometimento em combater, senão estamos é ser conivente com o pacto narcísico de nos manter em posição de conforto e privilégio.

bell hooks (2021) diz que racismo é uma escolha, apesar de que somos socializados numa sociedade racista. Ela vê possibilidade de transformação das pessoas brancas em se comprometer com o antirracismo, e isso não quer dizer que não cometem erros ou não usam dos privilégios, mas estão conscientes e devem corrigi-los. Com tal escolha, as mudanças sociais podem ocorrer pelas suas ações. Nesse sentido, Renata Aguiar (2021) fala em pa(r)to¹⁸ narcísico, movimentos de microrrevolução de pessoas brancas que ressignificam sua branquitude para romper com o pacto narcísico entre elas. Para isso, ela afirma que precisamos olhar para o nosso próprio racismo para ressignificar a sociedade, e usar de recursos próprios a favor da desconstrução direta do racismo para produzir efeito prático no cotidiano. O “Se não agora, quando?” pode ser pensado como um caminho da dança para não ser conivente na manutenção do racismo. Yasmin ainda ressaltou a importância de ter bolsa para pessoas negras nas escolas e levar o *tap* para comunidades, para poder formar essas pessoas para que possam se tornar dançarinas e educadoras também. Além disso, ela lembrou da importância da troca nesses espaços ao invés de pensar que só vai ensinar. Diz que enquanto ela ensina uma dança de cultura preta numa comunidade preta, precisa ter a sensibilidade de estar ali para aprender também.

Marina percebia sua branquitude quando passou a ver que possui um lugar de poder e de voz dentro da comunidade de sapateado que *tap dancers* negros e negras não tem, e se questiona o porquê disso, se não o racismo. Com isso, ela tenta trazer para o tap a responsabilidade de reparação, e pensa no rompimento do pacto de forma a abrir seu espaço

¹⁸ Utilizo a mesma grafia que a autora, em seu trocadilho entre parto e pacto.

para que pessoas negras possam estar ali também. Isso vem com a preocupação de montar um festival com professores negros, oferecer bolsas e dar aulas em projetos sociais.¹⁹ Não só tomar tais medidas, mas fazer com que elas sejam efetivas e promover a inclusão das pessoas no espaço da Garagem da Dança ou do palco. Se o “Se não agora, quando?” surge como forma de se engajar na luta antirracista e feminista a partir de trazer a política para a dança, é necessário trazer pessoas negras para compor e construir a Cia, praticando a inclusão efetiva nesse lugar. A participação de mulheres negras permitiu para além de ter representatividade, mas trazendo suas vivências para a construção coletiva do espetáculo e transformando os espaços que ocupam.

¹⁹ Marina dá aulas para adolescentes no projeto Tap into Life na Associação Casa São José em Florianópolis, financiado pela Chloe & Maud Foundation, iniciativa das irmãs sapateadoras norte-americanas Chloe e Maud Arnold.

1.4 Afetando o público

A experiência em relevo diz respeito à importância das emoções e prazeres causados pela performance. Langdon (2006) também considera tal experiência essencial, e fala dela na *performance* como um evento situado que possui enfoque na expressão estética, momentânea. Ela ocorre com o envolvimento do *performer*, da forma, da audiência e do contexto. Não só uma experiência em relevo é importante, mas também tem a capacidade de produzir uma experiência multissensorial. Envolve diversos sentidos para criar uma experiência única, sendo a mistura de movimentos, sons, luzes, etc. Essa mistura de sensações é capaz de produzir emoções tanto na audiência quanto nos performers, que faz com que aquele momento seja único.

Langdon (2006, p.175) ainda traz outros elementos, como a participação expectante, o engajamento corporal e o significado emergente. Uma participação expectante diz respeito ao envolvimento e interação de todos os participantes para se criar essa experiência. Isso depende da sintonia entre *performers* e audiência, e do engajamento corporal de ambos. A performance precisa ter a capacidade de causar um efeito na plateia e essa precisa estar disposta a fazer parte daquela experiência. Por fim, como é vista como uma experiência emergente, estética e imediata, ela diz respeito ao modo da expressão, à forma. Isso tem influência direta no significado, que vai surgir do do contexto e da interação. Mesmo que seja pensado num significado prévio para ser transmitido, é só pela emergência da experiência que ele se constrói, podendo mudar de acordo com quem está assistindo.

A ideia de performativo é importante para análise da *performance*. John Austin (1990) usa o termo para pensar como enunciados podem ser ação, o que “faz fazer”. É relativo à eficácia dela, o que consegue transmitir, o que faz nos corpos tanto dos performers quanto da audiência. Podemos analisar o que o evento faz tanto dentro da comunidade de tap quanto fora. A música e a dança são o meio escolhido para fomentar a discussão de gênero, raça e equidade social, sendo que a “discussão” e o “meio” não possuem uma separação, já que as questões políticas já estão implicadas na prática estética e artisticamente. Na cena do sapateado, é importante enquanto comunidade tratar a dança de forma engajada sem reduzi-la a apenas um entretenimento. Como Marina mesmo ressaltou, ainda é entretenimento, é forma de prazer, mas não só isso. Portanto, aqui ela não é considerada apenas como um discurso político ou apenas entretenimento, mas com ambas as dimensões.

Por exemplo, a escolha de inserir maracatu e samba são elementos que contribuem para tal eficácia, já que são ritmos afro-diaspóricos desenvolvidos no Brasil. Por meio da música e da dança, o espetáculo traz reflexões que têm o poder de tocar a quem assiste, seja de forma pessoal ou de modo que cause alguma inquietação e provocação.

Pensando no que faz com o público, encontrei a afetividade como o que atinge a audiência, que vem justamente da força deles como um coletivo. A dança se move do lugar de encontro até a resistência, e o afeto perpassa todos esses momentos, mostrando que pode ser sim um modo de resistir. Toda a comunicação entre pés, instrumentos, dançarinos e músicos se apresenta como resistência e como resgate das raízes da dança, e faz isso com sensibilidade. Isso fica evidente logo no início. O espetáculo começa com um encontro, eles se veem, estão em roda, há conexão. E não só entre eles, como também com o público, convidando essas pessoas para o encontro e mostrando que a luta é de todos nós. Eles se colocam de modo a mostrar que a responsabilidade é de todos. Se não agora, quando vamos lutar? Quando Dandara canta “é tempo de transformação” e todos se colocam de frente para o público, corpo e palavra se complementam para produzir ação. Portam-se de modo a convidar o público para aquela transformação que é coletiva.



Figura 3 - Estreia da Cia trupe Toe no CIC. Foto por Tóia Oliveira. Fonte: imagem retirada do perfil do Instagram da Cia Trupe Toe: <https://www.instagram.com/ciatrupetoe/>

A Figura 3 transmite um pouco do que quero dizer com a interação deles no palco. Alguns trocam olhares e sorriem entre si, demonstrando que estão ali realmente juntos. Enquanto isso, Dandara Manoela (à direita) com expressão séria volta o olhar ao público enquanto canta. Disso pode-se pensar que o espetáculo atravessa momentos de alegria e resistência sem distanciá-los, por mais que há cenas em que uma prevalece sobre a outra, elas estão se complementam durante toda a *performance*.

Bruno descreveu a recepção do público como “surreal”. A estreia dele foi em Florianópolis, onde a Cia é conhecida. Para ele, é uma audiência totalmente diferente. Ela sabe quem são os integrantes, e a plateia calorosa estava lá para eles, sem conhecer o Bruno. Isso foi um dos pontos que o fez ter receio, ainda mais que sempre se espelhou em muitos sapateadores que já passaram pela Cia Trupe Toe, e queria fazer um bom trabalho na *performance*.

Mesmo não sendo conhecido, sentiu o quanto ele impactou as pessoas desde que entrou no palco até o fim do espetáculo. Escutou elogios tanto das pessoas da Cia quanto de fora, muita gente falou para ele que a performance tem um outro corpo com a participação dele, que só ganhou com a sua participação. Ele também acredita no potencial da performance, ainda mais por ter vindo de antes da pandemia e retomado após. A cada vez que se apresentam, dançam com emoções e formas diferentes, com público e lugares variados.

Dos feedbacks que receberam, muitos vêm do lugar de como foram tocados pela afetividade entre eles. Marina acredita que a forma como se cuidam, relacionam-se e constroem juntos é muito forte e transparece em cena, o que dá força e verdade. Isso ficou mais perceptível para ela quando se apresentaram em Salvador no Teatro Vila Velha. Diferente das apresentações em Florianópolis, encontraram um outro tipo de platéia. Não havia ninguém que os conhecesse, inclusive precisaram articular com a cena de lá para ter público. Havia um receio por parte do grupo justamente por não serem conhecidos, que vinha do Sul e iriam falar de respeito. Mesmo com uma audiência que desconhecia que tipo de relação eles tinham fora do palco, em uma única apresentação, sentiram terem conseguido transmitir ao público o afeto entre si. Eles relataram sobre um cliente do Vila Velha que os procurou e os recebeu em casa para um café, justamente porque ficou impressionado como foi tocado pela sensibilidade e coletividade no palco.

Do afeto, há uma comunicação que faz emergir a ancestralidade dos sujeitos do *tap*, a história de seu desenvolvimento é honrada ali. Não é só uma conversa ou dança, é sobre o que está além do visível que está sendo trocado. A dança se move do lugar de encontro e

afetos até a resistência. Está se movendo por saberes que emergem de corpos que também estão ali por um motivo, por suas vivências que encontram sentido na dança.

Um meio que possibilita atingir a eficácia da performance pode ser então a capacidade de fazer pensar por meio da sensibilidade. Marina acredita que o espetáculo tem o lugar de transmitir essas sensações, tocar a quem assiste por meio de como eles se colocam entre si, como se entregam de forma verdadeira. Yasmin pontua: "a gente é a gente, não assume nenhum personagem". Todos se identificavam como um grupo, mesmo que de início nem todos tinham relações entre si. Também toda a proposta que estavam pesquisando e transmitindo se encaixava nas vivências de cada um, e a abertura para cada um se sentir confortável gerou o acolhimento.

Vivian sente isso também. Durante uma das minhas aulas, pouco antes de uma apresentação nossa, tivemos uma conversa sentadas no chão em que ela trouxe o exemplo da Cia para nos incentivar a usar a comunicação no palco. Não era a primeira vez que ela reforçava para trocarmos olhares no palco. Diz que quando a gente se olha, passamos confiança uma para a outra, temos mais segurança de sorrir, somos contagiadas pela energia coletiva. E é isso que ela sente dançando na Cia, que toca o público quando tem essas trocas. Diz que sente que passa a sensação de que os performers gostam de estar ali e se gostam como um conjunto.

Trazer o tap enquanto comunicação para a cena e a força de estar em coletivo, é modo de fazer política e pensar na reestruturação enquanto arte afro-diaspórica. É modo de comunicar ao público que vieram fazer diferente, pisar nesse caminho com afeto é se posicionar. Ao mesmo tempo, dança ainda é entretenimento sim, é lazer, mas é modo de se comunicar e se conectar. É como afetamos o outro com a dança que se torna um modo de fazer política pelo corpo. Com afeto e empatia, permite tocar as pessoas, e é um dos caminhos para transformação

As *tap dancers* disseram que a performance trabalha com subjetividades, saberes e questionamentos expressos pelo corpo, e portanto nada é dado de forma explícita. Junto com a parte artística, o fazer político está presente e o convite para se engajar também, mas que tipo de política o público vai interpretar? Apesar de seguirem uma linha de tema e trabalharem o corpo para transmitir o que querem, cada indivíduo chega ao espetáculo com uma bagagem e uma expectativa. Mesmo com os recursos desde o corpo, figurino, dança e música, Marina ressalta que importa muito as referências que as pessoas possuem. Conta que já receberam comentários negativos por causa do tema político, por acharem que aquele tipo de conteúdo não deveria se misturar com o palco, justamente por interpretarem de acordo

com seus referenciais simbologias de partidos políticos que nem tinham sido pensadas pelos performers. Sobre isso, Marina comenta referindo-se às bagagens dos espectadores: “é um espetáculo político, sim, porque viver é político, mas é uma política social. Mas cada um vai pegar com o que tem”. Apesar disso, a maioria dos comentários é sempre do lugar de que fizeram refletir e pensar em ações para fazer diferente. Ela conta da experiência da pré-estreia na rua em Santo Antônio de Lisboa. Havia pessoas que não conheciam o sapateado e pessoas do meio da dança. Foi muito forte para ela perceber que mexia em algum lugar no público, alguma dor de todo mundo. Principalmente de mulheres, que foram de quem receberam mais retornos. Homens apenas elogiaram como um espetáculo “muito bonito”, sem demais reflexões. Mas das mulheres ela viu choros, dores emergindo e escutei elogios por trazerem um tema difícil para o palco de forma leve.

Nesse sentido, um possível modo de análise de performance seria dando destaque às intenções dos atores de significar algo e às interpretações das outras pessoas (BLACKING, 2007, p. 213). O público possui expectativas baseadas em experiências passadas, conhecimento a respeito do evento, dos músicos e do local. A partir da experiência, avaliam seus conceitos anteriores e criam novas expectativas para uma próxima vez. Os performers também têm essa experiência e se comunicam com a audiência durante o evento, coordenando a performance para gerar os efeitos esperados. (SEEGER, 2008, p. 238). Ao encontro disso:

Ver como a experiência de execução e percepção de determinada performance produz diferentes efeitos (afetações e significações) ao promover vínculos de semelhança com experiências e significações culturais cotidianas ou outras expressões que fazem parte da vida dos performers/espectadores que são citadas e reelaboradas, e propiciar que isso reatualiza outras experiências vividas (sensações, afetos e significações) que faziam parte de suas percepções anteriores. (CITRO, 2020b, p. 390)

O público já chega com seu imaginário, que será atualizado pela nova experiência. E os atores, que ressignificam experiências passadas na criação da dança. Como Marina ressalta sobre o público: “Cada um vai pegar o que tem dentro dela. O que vai mexer é o que a pessoa vai trazer quando vem pro teatro.” Isso demonstra como a *performance* é sobre o momento único, emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano (SCHIEFFELIN, 1985, apud LANGDON, 2006, p.175).

Mesmo sendo a mesma performance, foi distinta para mim a cada vez que assisti. A primeira vez de forma *online* foi outra experiência. Houve uma distância maior em relação aos *performers*, principalmente por não haver a interação com eles. Mas um aspecto novo que surgiu foi a comunicação entre o público pelo formato de *chat* durante a apresentação,

permitindo a expressão das sensações causadas por meio de comentários, diferente do que ocorre com a plateia presencial, que se comunica por gestos, expressões faciais, aplausos e gritos. O dispositivo de gravação permite que alcance mais pessoas posteriormente, e reconfigura a experiência do receptor. As emoções ao vivo foram mais intensas, pude sentir a vibração que os pés causam no chão, o que me fez sentir mais imersa no espetáculo. Além de poder interagir por palmas, dançar e cantar junto com as outras pessoas do público.

Em Florianópolis, os locais de apresentação geram um tipo de público distinto. A estreia no teatro do CIC foi paga e a maior parte do público era de pessoas da cena do sapateado, seja dançarinos ou admiradores. Já quando ocorreu no aeroporto de forma gratuita, além das pessoas do meio, havia pessoas que estavam transitando pelo local. Muitas pessoas que passavam acabavam parando para ver o que estava acontecendo. Algumas assistiram de pé com suas malas do lado, outras se interessavam mais e sentavam na plateia. Uma colega da Antropologia comentou comigo tempos depois que estava chegando ao aeroporto e escutou a música de longe e seguiu o som para descobrir o que era. Ela nunca havia visto uma *performance* de sapateado e disse que se encantou mesmo chegando com a performance já em andamento, e acabou ficando até o final.

Outro elemento que difere o tipo de escuta é sobre quem está na audiência, se é *tap dancer* ou não, pois as habilidades perceptivas diferem. Sons que poderiam passar despercebidos para o público que não dança, são percebidos com mais facilidade pelo ouvido do sapateador. Com uma escuta atenta, podem captar a quantidade de sons que são produzidos e qual parte do pé faz determinado som, pela diferenciação de sons mais graves com o calcanhar e mais agudos com a ponta por exemplo.

No ano de 2022, o projeto se encontrou em pausa novamente, mesmo com a vontade coletiva de dar continuidade e discutir o que poderiam retomar. Na realidade política do país no governo Bolsonaro que atacou a cultura diariamente, foi insustentável seguir ensaiando doze pessoas. A realidade relatada é de dançar com cachê baixo ou inexistente e fazer inscrição em editais que geralmente não valem a pena. Por mais que sentem muito carinho pela produção e veem o potencial de levar adiante, é um gasto e não compensa abrir mão do que dá dinheiro para continuar o projeto no momento.

Tal pausa impossibilitou minha ideia de campo inicial de acompanhar os ensaios, as apresentações e analisar de forma profunda a recepção pela audiência. Mas como a dança continua em movimento, por onde sapateiam quando estão fora do palco? A pausa, que de início parecia um empecilho para dar continuidade a minha pesquisa de campo, acabou me levando por outros caminhos de pensar-dançar o tap dance em Florianópolis. Entre rodas de

improviso e encontros na rua, os pés chegam de outra forma a um outro tipo de público para transformar.

2. Saídas do palco

Além das aulas e dos palcos, a comunidade do sapateado percorre pelas ruas de Florianópolis. Seguindo os pés dos meus interlocutores, encontrei rodas e improvisos ocupando a cidade, e outra forma de aprender a arte. Neste capítulo, proponho discutir as rodas, tanto de improviso quanto de conversa, como possibilidades de “saídas” do palco. Considerando como dança de matriz afro-diaspórica que foi desenvolvida como uma dança de rua e de improvisação, fala-se na importância de trazer a cultura pela prática. Inspirada em Leda Martins trata a *performance* como estilo cultural, pois ela incorpora e ilustra valores, servindo como modo de interpretar o mundo (MARTINS, 2021, p. 57). Usei as descrições etnográficas aqui presentes a respeito de momentos de improvisação como ferramenta para revelar os elementos de cultura negra que emergem pelas rodas, tanto de improviso quanto de conversa por meio do corpo e da fala, desde a perspectiva como dançarina branca.

Comecei a me questionar que parte da dança era aquela, tão diferente da estrutura de memorizar coreografias, mas tão essencial. O improviso é “esquecido” e ignorado muitas vezes. Outras, usado como saída para o erro. Errou ou esqueceu uma parte da coreografia? Improvisa! Falas recorrentes que acabam deslegitimando o improviso frente a uma sequência ensaiada. Mas e como prática em si? Se a dança veio de um lugar de comunicação, criação, como deixar de lado um elemento tão essencial? Ele pode ser tão potente que por si só serve para questionar o chão alisado e faz emergir das rachaduras o chão que foi soterrado por meio de resgatar a ancestralidade negra. Julio Tavares (2012) fala em corpo-movimento e som-ritmo como forma de resgate do cotidiano sequestrado pela ação colonizatória e permite a comunicação. Assim, o improviso pode ser pensado como um lugar de resgate, visibilizando elementos de cultura negra ou possibilidades de experimentá-la.

Minhas reflexões a respeito da improvisação começaram no festival Tap in Rio em janeiro de 2022 no Rio de Janeiro, o qual tive a oportunidade de ir junto com Marina Coura, professora e diretora da Garagem da Dança e da Cia Trupe Toe, e mais duas colegas do sapateado. Havia uma aula de improviso de nível avançado chamada “O erro que dá pé”, da Rê Defina, sapateadora branca e diretora da Cia Pé na Tábua de São Paulo, onde tem o foco voltado para o Teatro. Marina me incentivou a me inscrever dizendo que eu iria gostar, mas fiquei receosa. Aula de nível avançado quando eu havia recém entrado para o intermediário? E de improviso? Por fim, deixei para resolver na hora da aula, e por acaso ainda havia vaga, possibilitando minha inscrição. As duas meninas que viajaram comigo, adolescentes e

brancas, estariam na aula comigo, o que me garantiu um pouco de conforto, mas ainda estava ansiosa sem saber o que esperar. Assim que nós três entramos na sala, vi que a maioria das pessoas presentes eram sapateadores e sapateadoras que eu admirava e alguns já haviam me dado aula. Dentre umas 15 pessoas que havia na sala, quase todas eram brancas, e lembro da presença de bem poucos homens, talvez apenas três ou quatro (não sei dizer o número exato, pois ainda nem estava definido o meu projeto do TCC e fiz minha escrita do diário de campo após à viagem, a partir da memória, anotações que fazia ao fim do dia e registros de vídeos e fotos).

Sentamos para calçar os sapatos assim como todos, mas fomos interrompidos pela professora pedindo que ficássemos descalços para formar pequenas rodas e discutir as seguintes perguntas: “Quais são nossas expectativas quando assistimos uma *performance*?” e “Quais *performances* mais marcaram as nossas vidas?”. Sentei no chão junto com minhas amigas, e retomamos a conversa que tivemos na noite anterior justamente a respeito disso, depois que assistimos a noite de *performances* do festival no Teatro Ipanema. Comentando sobre quais apresentações tínhamos gostado ou não, chegamos ao consenso de que esperávamos danças que tocassem, com elementos que fizessem sentido entre si e uma proposta, pois estávamos acostumadas a ver danças com uma música qualquer, uma sequência de passos demonstrando a técnica e figurinos que não tinham a ver com o resto. As *performances* que nós mais gostávamos também tinham em comum o fato de transmitir algo e ter uma entrega por parte de quem dança. E voltamos para o “Se não agora, quando?”, espetáculo discutido no capítulo anterior, comentando que é um que ele marca justamente porque o questionamento que propõe reverbera nos espectadores após o espetáculo, e os elementos em cena conversam entre si, desde as músicas até os figurinos.

Por fim, fizemos uma grande roda para compartilhar as reflexões. No debate, a turma entrou em acordo de que o artista precisa ser verdadeiro no que faz para conseguir entregar sua proposta. Mais tarde naquele ano, Yasmin, *tap dancer* no “Se não agora, quando?”, falou justamente a respeito da verdade que cada um leva ao palco. Mas voltando à roda, a palavra mais citada foi “inovação”, que significaram como honrar o que já foi feito e criar algo com sentido em cima disso. Eram essas apresentações que deixam algo para além do término, que saímos delas ainda absorvendo e pensando a respeito, e isso era o que tocava o público, segundo nossas conclusões no momento.

A sugestão que a professora deu ao fim da aula foi que trocássemos “e aí, gostou?” após alguma performance para “e aí, do que você gostou?”. Porque cada performance transmite, e em vez de só julgar deveríamos exercitar pensar criticamente, pensar quais

elementos nos agradam ou não e por quê, até para pensar o que não fazer em futuras apresentações. Após a roda, cada participante deitou nos chãos de olhos fechados e a proposta era questionar o que espero da própria dança. Exercitar o olhar sobre o outro para depois voltar para si mesmos abriu outros caminhos para entender o que quero entregar quando danço e realmente pensar em modos de inovar em vez de reproduzir.

Finalmente calçamos os sapatos e começamos com bases simples nos pés para dar mais movimento ao resto do corpo. Fiquei aliviada quando percebi que não teria nenhum passo complicado durante a aula. Só um bater do calcanhar ou da ponta do pé num determinado ritmo que se repetia. Foram propostos exercícios com momentos de dançar apenas com os braços, movimentar-se pela sala, dançar próximo ao chão, tocar os colegas e fazer acentos nos sons dos pés. Ou seja, experimentar para além da técnica e conversar com o outro. E o desafiador para mim foi justamente isso, principalmente porque tenho muita dificuldade em lembrar de mexer o corpo inteiro. Quando foco muito em não errar a técnica nos pés, acabo travando as mãos e os braços, às vezes esquecendo até de respirar (e principalmente de sorrir).

Num segundo momento, fomos divididos em dois grupos e para apresentar um para o outro. No fim da aula a professora falou que o objetivo era experimentar criar sem medo e em coletivo. Dançar com o outro realmente me deu a sensação de coletividade e leveza. Expomos nossas ideias numa verdadeira troca, fazendo os passos dos outros e vendo os nossos sendo incorporados por outros também, que possuem corpos e jeitos diferentes para dançar. Se no início da aula eu estava ansiosa, isso foi se transformando em acolhimento. Estava com receio de ter que improvisar e me expor para os outros, mas não senti julgamento em momento algum, todos pareciam estar mergulhados na dança e vibrando junto com o grupo. Mais tarde, em campo, iria rememorar tais experiências e sensações quando os integrantes da Cia Trupe Toe me falavam sobre a criação em coletivo do “Se não agora, quando?”.

2.1 - Improvisando

Minha relação com o improviso vem se formando desde que entrei no *tap* em 2019. Na sala de aula na Garagem da Dança, já fomos incentivadas logo no início a improvisar nas aulas da Yasmin Bogo. Geralmente era quase fim de aula quando fazíamos uma pequena roda (éramos quatro ou cinco mulheres). Lembro que nas primeiras vezes me dava frio na barriga só de pensar. “Mas eu não sei passo nenhum! O que vou fazer?” eram frases que passavam pela minha cabeça toda vez que alguém falava em improvisar. Mas Yasmin sempre reforçava: “Vocês sabem sim!”. Já tínhamos aprendido a fazer *steps*, *hills*, *balls*, *shuffles* e *flaps*²⁰, era possível fazer muita coisa com isso. E hoje lembro sempre do conselho da Vivian, minha atual professora: “voltem para a base quando se perderem”. Ou seja, o material para construir a dança está nos passos mais simples.

Para não tornar algo difícil logo de início, Yasmin limitava os passos. Só podíamos brincar batendo a ponta ou o calcanhar. Durante 2020, tivemos aulas online pelo *Google Meet* devido à pandemia, mas nem por isso o improviso ficou de fora. Algumas vezes Yasmin dava exercícios de *time steps*²¹ com intervalos entre eles para o improviso. Em casa, com o microfone desligado e com a câmera às vezes nem mostrando o pé, improvisar ficava mais fácil sem ter o olhar ou a escuta do outro. E ela sugeria que a gente fizesse esse exercício sozinhos e nos gravasse improvisando para ver o quanto a gente consegue fazer. Já em 2021, com o retorno das atividades presenciais, colocamos um celular no chão da sala numa ocasião em que improvisamos e nos filmamos. A experiência de nos assistir improvisando parecia constrangedora de início, mas foi fazendo esse exercício que percebemos que conseguíamos fazer mais do que imaginávamos.

Assim, fomos inseridos de modo suave no improviso, sem provocar travas e nos afastar de gostar da prática. E improviso é isso: prática. Nas aulas, Yasmin sempre afirmou que tudo bem ter vergonha. É um espaço para errar, mas o importante é não deixar de fazer. Lembro do que Marina me disse numa conversa durante o festival Tap in Rio. À noite, sentávamos no nosso quarto (coincidentemente, também em formato de roda) para compartilhar as experiências do dia. As outras meninas haviam feito a aula de nível avançado

²⁰ Shuffle consiste em pincelar a chapinha da frente para frente e para trás. O movimento vem da perna, da coxa e a precisão depende da energia que colocamos. Já o flap é apenas uma pincelada para frente e termina pisando com a ponta da frente. O pé precisa estar “solto” para sair o som “limpo” em ambos os passos. Ou seja, não se deve tensionar o tornozelo, sinto que é como se eu tivesse que esquecer a existência do pé.

²¹ Time steps consistem em sequência de passos que se repetem num ciclo, sempre podendo voltar para o começo. Possuem algumas variações, sendo chamados de simples, duplos, triplos, dependendo se são feitos com *steps*, *flaps* ou *shuffles* respectivamente.

da Maud Arnold, sapateadora norte-americana negra, que começou com uma roda de improviso para aquecer. Com isso quero dizer que fizeram uma roda, e cada um tem alguns compassos estipulados para improvisar sozinho, podendo ter uma música junto ou só a marcação do andamento ²². Marina já havia comentado que era o estilo de aula da Maud. Eu havia elogiado o improviso delas, pois assisti a aula da porta. Uma delas contou que se perdeu muito devido ao nervosismo, mas a outra disse que conseguiu manter o andamento e arriscar alguma coisa mais elaborada. Marina ainda comentou que estava muito feliz com o clima daquele ano, pois não se parecia nada com outras edições na qual ela via muita competitividade em vez de divertimento, apoio. Comentou também sobre as transformações na inclusão, pois viu na aula da Maud que havia diversas pessoas negras e de baixa renda num espaço onde antes praticamente só havia sapateadores brancos de classe média alta. E todos estavam improvisando aparentemente sem medo, dançando cada um do seu jeito e alguns inclusive arriscaram a dançar a coreografia aprendida em aula sozinhos ao final, recebendo muito suporte dos outros sapateadores que estavam assistindo da roda. Ainda voltou ao assunto do improviso, e comentou que é o que a gente precisa praticar mais até perder o medo. Disse que sente que eu não tenho tanta vergonha. “Você tá ali e faz, mesmo que se perca, é diferente de quando o medo paralisa”. E percebia que precisam trazer mais para as aulas. Ela sempre colocava nas suas aulas quando possível, mas fala que tem gente que morre de medo quando fala em improvisar. Talvez eu não me deixasse paralisar justamente porque sempre estive presente nas minhas aulas.

Lembro do que Ana Gori, sapateadora negra e pesquisadora da história do *Tap*, comentou enquanto ministrava o curso *online* “A Cultura do Tap Dance” em 2022, quando ela expôs ser um absurdo quando as pessoas falam que não querem improvisar, pois o *tap* possui uma forte relação com o improviso. Algumas vezes também me vejo fugindo, mesmo que na maioria das vezes eu tente participar. No começo de 2022, gravamos uma coreografia na ponte Hercílio Luz, e no final das gravações, queriam filmar algumas pessoas improvisando. Falaram que iam filmar apenas os pés, e se não ficasse bom não colocariam no vídeo. Não quis participar, já antecipando que não ficaria legal e pensando nas tantas pessoas que estavam passando pela ponte a pé ou de bicicleta e parando para ver o que estava acontecendo. Uma *jam* no bar Bugio foi outra ocasião em que não quis improvisar. O pessoal dançava muito bem, e eu fiquei com vergonha de subir lá no palco, mesmo com Marina ainda

²² Os compassos podem ser contados em voz alta ou na cabeça, mas o que sempre escuto é para cada um encontrar sua melhor forma de manter o andamento e não se perder na contagem dos compassos. Eu gosto de marcar batendo os calcanhares alternadamente no chão sem fazer barulho.

falando que até poderia subir comigo e improvisar junto para ser tranquilo, mas falei que ficava para uma próxima. Ou seja, não era o caso do ambiente não ser acolhedor, mas eu que coloquei travas em mim.

Yasmin também vê como elemento essencial: “Eu amo improvisar, eu gosto muito. Acho que é o lugar do *tap* que eu mais gosto, que eu mais consigo dançar mesmo”. Comparou com a sensação de estar em cima do palco, mas disse que é diferente, principalmente pelo nível de troca que acontece. Como espaço para se comunicar com o outro: “Parece que você entra numa bolha. Você entende o que a pessoa quer dizer pelo que ela faz, pelo jeito que ela te olha”. Por isso, ela incentiva a prática nas aulas, porque a técnica que se aprende em sala de aula é só uma parte. Diz que mesmo sabendo muitos passos, se não tiver o olhar e o ouvido aguçado para poder comunicar com a música e com o que o outro estiver fazendo, estará fazendo um monólogo. Praticando, o sapateador começa a entender os sinais que o outro faz, o que quer comunicar, quando vai terminar. Quando se entende mais a técnica, é mais fácil identificar os passos só pelo olhar, e fica mais fácil manter a conversa.



Figura 4: Livia e Yasmin na Roda de Choro da Caverna Bugio, 2022. Fonte: foto da autora.

Podemos analisar a Figura 4 para entender a troca entre quem improvisa junto. As fotos foram feitas durante a improvisação dentro da roda de choro da Caverna Trindade que aconteceu durante o aniversário da Yasmin em novembro de 2022. A roda estava muito cheia e por isso sobrou pouco espaço, sendo possível posicionar apenas um tablado ao centro da

roda de choro, então elas se revezaram em cima dele. Na primeira foto, Yasmin (de pé) inicia o contato visual com Livia (agachada) para indicar que está prestes a terminar seu improviso. Em seguida, sinaliza para ela se preparar com um gesto dos dedos apontando para baixo. Logo Livia se levanta e trocam de lugar no tablado rapidamente, sem que ocorra uma quebra na dança, mas uma continuidade. Na última foto, Yasmin já está agachada para destacar a dança da outra.

Vivian também traz a improvisação para a sala. Numa das aulas em que estávamos apenas em três meninas, ela apagou a luz da sala e ligou um holofote de luz azul, pedindo que a gente se virasse para a parede para improvisar sem julgar a si própria ou ficar observando a colega. Ela soltou uma música e pediu que começássemos juntas. Mas deu algumas regras para o improviso: para começar, só podíamos usar *hills*. Todas começamos tentando entrar no andamento da música, conseguir fazer o ritmo com os pés e criar em cima disso. Depois Vivian permitiu adicionar os *steps*. Eu me sentia confortável, já que tenho mais facilidade com esses passos mais próximos ao chão. Depois ainda acrescentou o *shuffle* e por último o *flap*. Tentava não olhar para minhas colegas e focar em mim, mas também queria ver o que elas estavam fazendo. Para terminar, teve o momento do improviso sozinhas. Não tinha tempo determinado, começava quem sentisse que deveria e passava para a próxima quando achasse melhor. Uma das colegas, que é branca e tinha 14 anos, começou e foi legal ver o processo criativo dela. Ela faz aula desde criança, então tem mais desenvoltura para colocar os passos que aprendemos em aula num improviso. Ela tem o hábito de bater o pé mais forte no chão, marcando com precisão e força as batidas. Fui em seguida dela, ficando nos passos mais de base mesmo. A próxima continuou assim que eu parei. Ela é branca também e já fez *tap* por 10 anos fora da Garagem, então possui um repertório vindo de outros professores, e inclusive usa muitos passos aéreos²³ no improviso.

Tive a experiência de improvisar na aula da Yasmin novamente, durante um ensaio para apresentação de fim de ano que ela me convidou para participar com sua turma. Estava apenas eu e mais três pessoas, duas mulheres brancas e um menino adolescente também branco. Enquanto calçamos o sapato, ela chamou todos para uma rodinha ao centro da sala, antes de nos espalharmos pela sala nos nossos lugares, que geralmente é formando uma linha reta mais para trás da professora. Já sabia o que significava: improviso. O frio na barriga logo apareceu, apesar de que era uma turma pequena e eu me sentia confortável com eles. Só que a novidade no aquecimento causou desconfortos, pois eu estava ali esperando um ensaio. Pelas

²³ Aéreos consistem em passos que demandam saltos para serem executados.

reações dos colegas, podia perceber que eles também sabiam o que estava por vir. Um dos meus colegas demorou para amarrar os sapatos, e uma outra olhou torto e deu uma risadinha.

Mesmo assim, Yasmin seguiu a brincadeira e estipulou poucos passos para o improvisado, a fim de deixar o processo mais leve. Só podia *shuffle*, *step* e *hill*, e cada um teria 8 tempos²⁴ para dançar. Fiquei nervosa na primeira rodada, e quando chegou a minha vez dei uma travada, acho que só fiz passos em cima do tempo, sem explorar as divisões rítmicas. Tentando rodada após rodada, todo mundo estava meio travado de início, mas quando havia “erros”, apenas dávamos risadas e Yasmin incentivava. Ao girar e girar a vez pela roda, ficou natural corporalmente. Entramos aos poucos na conversa e na brincadeira, como se a intencionalidade fosse mais dos pés do que mental, permitindo o corpo fluir por si só.

Foi bom perceber que agora estou muito mais treinada a saber quando saio do andamento e conseguir voltar, entender onde bater o pé na contagem. Ainda não é natural para o meu corpo, mas percebo bem mais fácil. Depois passamos para quatro tempos e depois para dois. Foi criativo. Era engraçado quando alguém pega algo da pessoa anterior, seja a continuação de um ritmo, seja um giro. Eu acabei fazendo alguns *balls* não solicitados. No fim, diminuimos para apenas 1 tempo de cada, exigindo mais rapidez para perceber sua vez e fazer um passo que coubesse em apenas naquele tempo. A roda terminou em meio a muitas risadas, já sem nervosismo. Claro, ainda sou travada e me dá um branco da técnica que já aprendi, principalmente quando não há música para ter uma base do que criar em cima. Mas percebi que me atentei mais à comunicação com quem estava na roda. Fomos nos construindo em coletivo pela roda, aprendendo a dançar juntos.

Colocando-me à disposição do movimento, permito que as forças mobilizadas pela dança me toquem. Quando estava na roda, penso enquanto danço, num processo de articular diferentes sentidos pelo processo de intensificação do corpo como aborda Silvia Citro (2020b). Assim prestei mais atenção a como me relaciono com meus colegas. É outra forma de dançar, pensando como meu corpo reage quando danço para e com alguém, o que consigo expor do meu conhecimento.

Somos reinventados pela roda, expressão que Scott Head (2010) discute em relação à capoeira de Angola e de rua. Ele toma a roda como objeto para pensar o sujeito que a compõe. Deslocando para o sapateado, o *tap dancer* como parte dela não tem como ser

²⁴ A contagem de tempos marca as batidas repetidas na música e é o que vai dar o andamento (a velocidade) Cada tempo ainda pode ser dividido em partes iguais, que chamamos de divisões rítmicas, aumentando as possibilidades de passos dentro de um tempo.

pensado isolado. Tudo se movimenta dentro do coletivo, a partir do outro. Entre mimetizar passos e criar para além da produção do outro, a roda e o sujeito se reinventam.

A primeira experiência de improviso fora da minha bolha de sala de aula acredito ter sido no festival Floripa Tap de 2021 na aula da Marina Coura. Com a turma cheia, fizemos uma grande roda no fim da aula. Cada pessoa teria um determinado tempo para improvisar. A música foi tocando e a vez na roda foi girando. Quando chegava mais perto da minha vez, sentia um frio na barriga. O que vou fazer? Vou esquecer todos os passos que sei. E se errar o andamento? Mas minha vez chegou e eu não travei. Fiz uns passos mais básicos e me diverti. Eu estava numa aula de nível intermediário quando estava no nível básico, e as meninas já sapateavam há mais tempo que eu. Aliás, todo mundo ali era de níveis diferentes. Tinham pessoas que sapateavam há mais tempo e outras menos. Cada uma improvisou do seu jeito, algumas arriscando passos mais complicados, com mais divisões rítmicas. Quando ignorei a comparação, a cada rodada ficava mais tranquilo improvisar.

No mesmo festival, fiz aula com a Maud Arnold, a mesma que mencionei sobre as aulas no Tap in Rio. A sala estava lotada, em sua maioria de meninas brancas, mas havia muitas meninas negras também. Havia apenas uns dois meninos na sala. O estilo de aula dela já é de trazer muitos momentos de improvisação – principalmente em roda ou convidar quem quiser improvisar de frente para a turma - e reiterar a importância de dançar com o corpo todo e se divertir. Geralmente o aquecimento é feito numa roda de improviso, e as coreografias que ela ensina sempre tem alguns momentos destinados a dançar como bem entender, seja improvisando com os pés ou só pelo resto do corpo. Em determinado momento da aula, ela nos separou em duplas para treinar a sequência que aprendemos na aula e improvisar. O desafio era dançar de frente para o outro e olhar nos olhos. Improvisar parecia ser a menor das preocupações na atividade. Tentei cumprir a proposta e sustentar o olhar junto com o da minha colega, mas logo fugia para o chão ou para algum ponto na sala. Depois do exercício, ela sugeriu que nos apresentássemos para a turma. Foi o suficiente para que a maioria se atrapalhasse na sua vez. Mesmo com receio, eu e minha dupla dançamos na frente de todo mundo. Travando e errando, os incentivos por parte da turma seguiam puxando sorrisos, troca de olhares e diversão. Ao final, eu voltei a me sentar com a sensação de que tinha sido uma experiência boa.

Latour define o corpo como “interface que vai ficando mais descritível quando aprende afetado por mais elementos” (2008, p.39) Nós possuímos uma trajetória na qual aprendemos a registrar e a ser mais afetados. É nesse processo de aprendizagem de ser que se adquire um corpo, ou seja, a emergência da produção de um meio sensorial com um mundo

sensível. Nesse desenvolvimento, o corpo vai percebendo diferenças que antes não percebia. É um processo que não tem um fim, pois quanto mais contrastes são expostos, o corpo se torna mais sensível a diferenças. Portanto, quanto mais é aprendido, mais corpos surgem e mais realidades podem ser registradas. Isso se aplica à dança de forma que o corpo se torna cada vez mais sensível e disposto a aprender determinados movimentos. Ocorre um acúmulo de percepções que antes seu corpo não entendia. Quanto mais treinamento, mais movimentos é capaz de fazer com destreza, coisas que antes o corpo não conseguia incorporar ou eram detalhes tão sutis que passavam despercebidos.

Pela teoria da educação da atenção de Ingold, o ser humano é um centro de percepção e agência em campos de prática. As capacidades surgem dentro de processos de desenvolvimento, num processo de habilitação. Portanto, os indivíduos emergem por um envolvimento sensorial num determinado ambiente estruturado, e as capacidades de percepção e ação que constituem as habilidades surgem da prática e treinamento sob orientação. A aprendizagem se dá então pela “criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação” (INGOLD, 2010, p. 21). Ao fazer, a pessoa descobre do seu próprio jeito a forma de perceber e fazer as coisas. É um aprendizado da ação. Penso nas interações com o outro de modo a possibilitar o próprio corpo a se redescobrir.

Com isso, falo de *habitus* para Bourdieu, entendido como disposições ou capacidades que permitem pensar, sentir e agir de determinado jeito, servindo de guia para a ação. O autor diz que se adquire na prática e se orienta para ela, portanto só existe nela e para ela, não é algo abstrato. O *habitus* pode integrar experiências anteriores e permite agir futuramente de acordo com esse acúmulo de disposições (BOURDIEU, 2007, p 162).

Como o *habitus* possui camadas que se acumulam ou vão se substituindo, penso os espaços de improviso como uma experiência que permite inovar e construir um novo *habitus*. Os dançarinos compartilham determinado *habitus* que na nova realidade é afetado e precisa ser alterado ou ajustado. A partir do já existente, o indivíduo pode ter agência para ajustar e inovar, formando um novo que se acumula ao anterior. É durante a prática da dança nesse novo formato que o corpo aprende o que precisa ser reajustado de acordo com o que já havia acumulado em práticas anteriores e percebendo o que não funciona mais. Assim, o corpo vai se tornando um arranjo de *habitus* acumulado por diferentes experiências.

Podemos ver que o ser humano possui agência, sendo capaz de produzir o social também, do mesmo modo em que internaliza e aprende o que está na sociedade pela prática. Se temos um chão que tenta apagar os elementos de matriz afro-diaspórica, que traz um

modelo de aula com alunos em fila e professor na frente, sem improviso, são nas atitudes de trazer a prática do improviso - e o formato de roda - que o *habitus* do sapateador pode ser renegociado para internalizar valores que não seriam incorporados normalmente em sala.

2.2 De fora da roda: olhar como audiência

No dia internacional do tap dance, a Garagem da Dança marcou uma *Jam*²⁵ no Bugio, bar no centro de Florianópolis na rua Victor Meirelles. A música ao vivo foi por conta de Addia Furtado na percussão, Claudia Rivera na flauta e Natália Livramento, também integrantes da Cia Trupe Toe. Fui lá com minhas colegas da Antropologia, Laura, Suellen e Arielle. Chegamos cedo e ainda estavam montando o palco e organizando os tabladros, apesar de que já havia algumas pessoas no local. O espaço não é muito grande, é fechado e possui um palco de canto com luzes penduradas na parede. Havia poucas mesas dispostas nas paredes laterais, mas o pessoal tomou a liberdade de colocar cadeiras ao redor do palco quando viram que ia acontecer música ao vivo. As musicistas começaram a passagem de som e reparei que as pessoas já estavam prestando atenção e dançando como se já tivesse começado o show. Marina Coura, já de sapatos, subiu num dos dois tabladros dispostos em cima do palco para testar também. Ela alternava o olhar para o público e para quem estava tocando. Por mais que fosse só teste, todo mundo ali já estava muito atento, filmando, batendo palma junto e dançando mesmo sentados em suas cadeiras. Na lateral direita, estava o pessoal do sapateado, que se reuniu nas duas mesas de canto e amontoaram cadeiras para caber todo mundo. Eu fiquei com minhas amigas mais para a direita, e havia um pessoal na nossa frente que não era do meio do *tap*.

Lepecki trata a dança/política e a cidade como mutuamente constitutivas. Retomando o conceito de coreopolítica, dança e lugar podem se renovar numa nova política do chão, movendo-se de modo que não reproduza a cinética exaurida ou aceite um terreno neutro, uma vez que a pretensa neutralidade do chão seria na verdade o resultado de um violento processo de planificação. Ele utiliza o conceito de Paul Carter: “Para Carter (1997), a política do chão não é mais do que isto: um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se conformam num plano de composição entre corpo e chão chamado história”(LEPECKI, 2012, p. 47).

Pensei a respeito disso após conversar com uma mulher que se sentou do nosso lado e começou a puxar conversa. Seu nome era Amália, ela é negra, tinha 44 anos e era doutoranda em Educação Física na UFSC, mas era do interior da Bahia. Sua perspectiva era de quem havia acabado de conhecer a modalidade, como comentou: “Isso aqui é uma maravilha, poder estar aqui e ver essa arte no espaço em que eu circulo”. Pensar em praticar política de chão pode começar por este caminho, levar a dança de forma gratuita para outros espaços que não

²⁵ O termo jam vem do mundo musical, referindo-se a uma sessão de improviso.

um teatro ou sala de aula, atingindo pessoas que não conheceriam de outro modo. Assim que comentamos sobre a minha pesquisa, ela trouxe sua visão da Educação Física, mencionou a acessibilidade, questões de quem consegue praticar, principalmente fora das cidades grandes. Opina que deveria haver políticas públicas para fomentar a arte, e que a dança só é fomentada para a saúde, e não como cultura. Trouxe a visão da área dela, na qual ela vê somente incentivo a danças que remetem ao aeróbico, vistas apenas como exercício físico e não como uma dança em sua totalidade. Falta trazer a dança por ela em si, pela cultura. Por que dançar *tap*? Para além dos benefícios da saúde, pelo lúdico, pelo cultural, pela expressão artística. Refleti sobre isso pensando no cenário atual, com grandes polos e fomentado geralmente por escolas de dança e festivais. São ações em grande parte feita pelos e para os *tap dancers*. É pensando em novos movimentos pelo *tap* para também movimentar as historicidades que a prática carrega e impulsionar para uma reestruturação.

Mas não basta ocupar o lugar, a questão é como levar essa dança, e então entra o discurso. Marina logo subiu ao palco e todos ficaram em silêncio. Fez sua apresentação e das musicistas, contando a iniciativa e o motivo. Explicou rapidamente sobre o *tap dance*, deixou claro que essa arte é um dos tipos de sapateado, termo guarda chuva. Falou sobre o dia internacional em homenagem ao aniversário de Bill Bojangles. Diz que não tem como falar de *tap* sem falar dos Estados Unidos pois veio de lá. Contou que Bojangles foi um homem preto que abriu as portas para todos que vieram depois, sapateando em Hollywood, recusando-se a usar o *blackface*²⁶ e dançando ao lado de pessoas brancas numa época em que era proibido, e morreu exaurido assim como tantos outros. Por isso foi muito importante para a história da construção do *tap*. Honra a história, essa pessoa e toda a ancestralidade que nos permite estar aqui. E que usamos hoje para nos expressar e que continua usado para transformar a sociedade racista, patriarcal, e defender todas as pessoas que estão à margem e transformar esses espaços. Após contar um pouco da história, explicou o motivo de pensarem numa *jam*: pois o *tap* vem da rua, então é da roda, do improvisado, da brincadeira. E voltou para a questão de estar em comunidade, improvisar, celebrar essa arte e cultura em conjunto. E tudo isso é política, é ocupar, levar a arte para fora e transformar. Assim que terminou seu discurso, convidou os sapateadores presentes a colocarem os sapatos para participar.

²⁶ *Blackface* surgiu em 1824 quando o comediante britânico Charles Mathews apresentou uma produção teatral chamada “A trip do America” zombando dos norte-americanos e dos negros utilizando a pintura facial como modo caricato para ridicularizar (THOMSON, 2015), e nos menestréis era obrigatório o *blackface* para se apresentar, mesmo por pessoas negras. A referência me foi apresentada por Ana Gori no curso “A Cultura do Tap Dance”.

A *jam* funcionou da seguinte forma: as musicistas tinham um repertório e os *tap dancers* que subissem ao palco podiam escolher a música que quisessem sapatear. “Tipo um karaokê”, como uma delas brincou. Após aplausos, elas começaram com uma das músicas autorais da Cia Trupe Toe, e Marina dançou sozinha, “cantando” pelos pés. Com sorriso no rosto, ela alternava os olhares para as mulheres tocando e para a plateia. No público, encontrava nossos sorrisos também. Foi quando pensei na potência que é estar em comunidade mesmo, eu nem conseguia parar de sorrir. Meu olhar tendia a focar nos pés, e precisava me lembrar que estava em campo e também queria ver a reação das pessoas. Minhas amigas estavam imersas também, sorrindo e comentando o quão incrível era a dança. Ao olhar para o lado, tanto sapateadores quanto outras pessoas estavam todas concentradas no palco. Não só pelo campo, mas preciso me lembrar de olhar e escutar o corpo inteiro, o palco todo, a música. É difícil saber no que prestar atenção quando há tanta coisa acontecendo e gostaria de dar atenção para cada detalhe, quando meus olhos eram automaticamente puxados para enquadrar os pés. Mas o corpo todo fala.

Quando acabou a primeira música, o palco foi liberado para quem quisesse dançar. A primeira dupla a subir no palco era de duas *tap dancers* brancas: Sofia e Bella. O curioso de improvisar em dupla é que a conversa se expande. Não é mais só com a música, há muita comunicação entre elas também. Segundo Tim Ingold e Elizabeth Hallam (2018, p.144), a improvisação é generativa, relacional e temporal. Portanto, é construída em relação à performance do outro. Isso pode ser visto pela troca de olhares e sorrisos que é acompanhada com a troca de passos. Minhas amigas perceberam também e até comentaram que é como se uma “jogasse” o passo para a outra, dando sinal de que podia continuar. Isso acontecia pelo término do improviso com o corpo ou pé a frente, comunicando que estava passando a vez, e a outra pegava de onde parou e fazia sua própria dança. Aqui importa a atenção a não impessoalização de quem dança. O movimento começa desde o corpo inteiro e os pés são o meio da dança, e quando focamos apenas nele perdemos uma boa parte do que está acontecendo.



Figura 5: Dia Internacional do Sapateado, Bugio Centro, 25 de maio de 2022. Foto da autora.

Para a “saideira”, todos que estavam com sapato subiram ao palco. Addia foi ao centro com o tambor e começou a tocar sozinha, enquanto todos os outros estavam ao redor agachados para dar destaque a ela, como podemos ver nas fotos de cima. Marina se levantou e começou a sapatear, primeiro apenas usando *steps* para entrar no andamento, e logo estava reproduzindo o som do instrumento, compondo em cima de todos os toques. Nas fotos abaixo, podemos ver a comunicação entre elas pelo olhar alternado entre tambor e os olhos de Addia, enquanto os pés tentam seguir as batidas. A conversa foi crescendo e medida em que Marina variava os passos. Logo todos levantaram para se juntar à dança, revezando-se em cima do tablado.

Outra experiência assistindo foi no aniversário da Yasmin, que comemoramos na Caverna Bugio no bairro Trindade em Florianópolis. Foi numa segunda-feira, dia de roda de choro. Dessa vez, estávamos com os sapatos na bolsa mas sem ter a certeza de que alguém iria conseguir dançar. O evento não era de *tap* e a roda estava lotada. Apesar de que tinham tablados, não havia espaço para entrar na roda de músicos. Mesmo assim, resolveram colocar o sapato e ir para o canto até terem oportunidade de entrar. Enquanto isso, eu abri espaço até a roda de espectadores ao redor da roda dos músicos para ver melhor, pois de onde eu estava mal conseguiria ver os pés. Entrei num espaço mais no canto esquerdo, tendo uma melhor visão do centro da roda, onde disseram que iam colocar o tablado. Elas ficaram lá esperando com o tablado, até que entre uma música e outra, pediram licença para abrir a roda e colocaram o tablado no centro. Yasmin foi primeiro, enquanto Livia ficou agachada. A roda foi tomada por outra energia. Mais risos, palmas, gritos de incentivo assim que Yasmin começou a fazer sons. Mais gente se aglomerou e apontou os celulares, e nisso me incluo. Eu estava não apenas registrando, mas utilizando para ver através dele, já que havia uma partitura tapando minha visão dos pés, e com o celular mais no alto eu conseguia ter uma visão mais ampla.



Figura 6: Roda de choro na Caverna Bugio, 2022. Fonte: foto da autora.

Na figura 6, enquadrei as sapateadoras, a roda de choro e a roda de espectadores. Yasmin e Lívia estão com o tablado posicionado dentro da roda. Ao redor, podemos analisar como a audiência se comporta. Os olhares deles, assim como os celulares, estão direcionados para os pés que sapateiam, e os corpos já não estão mais balançando tanto quanto tocavam apenas os músicos, talvez pela concentração para ver a dança. A foto também exhibe que a maioria das pessoas presentes são brancas e há grande presença masculina. O evento era inicialmente de música e a roda era composta por homens brancos na grande maioria, o que pode explicar a quantidade deles na audiência, diferente do que estou acostumada a ver em espaços de sapateado em que há predominância de mulheres.

Ainda sendo uma parte essencial da dança, os ambientes de *tap* muitas vezes acabam por afastar as pessoas da improvisação por serem competitivos demais e excludentes. Para

ilustrar isso, trago um relato da Yasmin, que mesmo sendo sapateadora profissional, contou que se sente insegura quando está em lugares com sapateadores de fora, pois na prática ela via ambientes que destoavam com o aspecto de “comunicação” do tap, diferente da tranquilidade que sentia quando improvisava com pessoas da Garagem em Florianópolis. Mas em suas experiências por festivais pelo Brasil afora, nem sempre se sentiu confortável, e lembrou que há pessoas dispostas a acolher ou não. Porém, as que não partilhavam dos valores de comunicação e comunidade eram geralmente as que ela via presentes nas *jams* e *cutting contests*²⁷, dificultando o acolhimento nos espaços de improvisação. Com isso, refletiu sobre sua branquitude²⁸, percebendo que mesmo em ambientes hostis e excludentes, ela sempre viu espaço para estar nos lugares, encontrando pelo menos a brecha de identificação racial.

A questão da presença dos corpos brancos nesses espaços aparece recorrentemente. Trago a pesquisa de Alexandra Alencar (2009) com praticantes de maracatu e danças afros dos grupos Arrasta Ilha e Batukajé em Florianópolis. O maracatu desenvolvido em Recife e o *tap dance* possuem em comum suas origens a partir dos africanos em diáspora escravizados e em contexto de violências, permitindo traçar paralelos. A etnografia dela aponta os praticantes como maioria brancos e universitários. Sobre as motivações dos integrantes do Arrasta Ilha:

O fato dos integrantes não desenvolverem a parte sagrada do maracatu ligada ao candomblé pernambucano é um exemplo do afastamento da prática cultural desenvolvida em Pernambuco. Dessa forma, há uma perda de relação tanto com o passado do maracatu quanto da relação dessa atividade cultural com a cultura negra. As motivações dos integrantes do Arrasta Ilha, de acordo com seus depoimentos, vincula-se mais com o lazer, com o desenvolvimento musical e com a possibilidade da criação de relações pessoais que o maracatu possibilita (ALENCAR, 2009, p.41)

A motivação inicial de muitos de seus interlocutores era o lazer, sem consciência de praticar pelos aspectos culturais africanos ou terem vínculos com essa ancestralidade, ressignificando os sentidos, de jeito similar ao que é visto no *tap* no Brasil, como ela diz que “segundo os sentidos atribuídos por seus integrantes a essa atividade cultural, está mais vinculada à noção de cultura popular, à cultura nacional, e menos à noção de cultura negra (ALENCAR, 2009, p.54)”. Mas diferente do maracatu, o *tap* parece ser retirado de sua cultura não apenas pela pouca presença negra ou desenraizamento, mas também desde seu formato,

²⁷ *Cutting Contest* é o nome das batalhas no sapateado. Os jurados dão um número de compassos e um andamento para cada sapateador participante, e ao final de cada rodada declaram quem passa para a próxima etapa, até chegar a um vencedor.

²⁸ Conceito trabalhado no capítulo 1. Para Cida Bento (2002) é o lugar de privilégio de brancos que mantém a desigualdade enquanto exclui os negros de espaços de poder, políticos e econômicos.

que é mais comercial e com pouca improvisação e ocupação da rua - apesar de haver exceções. Alencar descreveu as apresentações de maracatu na rua, ensaios em espaços abertos e oficinas que acontecem em roda, e acredito ser uma forma de resgate da cultura negra esteticamente, por mais que considerem apenas popular.

No caso do tap, tratar apenas como lazer me leva a pensar no possível porquê do valor da comunidade não estar tão presente. Quando não é pensado enquanto parte cultural, a comunicação e a coletividade não são postas numa prática que se apresenta mais individualista em boa parte dos lugares. pensadas na prática que se apresenta como individualista.

Os *cutting contests* dividem opiniões dentro da comunidade do sapateado, sendo apoiado por uns como local de comunicação e aprendizado, e odiado por outros pelo clima competitivo e de exclusão, também em parte pelos prêmios dados aos vencedores, muitas vezes de bolsas em festivais tanto nacionais quanto internacionais. Minhas experiências assistindo batalhas foram limitadas ao Floripa Tap de 2021 e ao Tap in Rio de 2022, portanto não representam o que ocorre em outros festivais ou espaços do Brasil, dos quais escutei apenas relatos a respeito de vivências.

Descrevo a etapa final da batalha no Tap in Rio de 2022 no Teatro Ipanema para elucidar como ocorrem. O espaço do teatro era pequeno e aconchegante, permitindo uma maior proximidade do público com o palco. Fui só com as duas meninas que viajaram comigo, já que Marina estava participando de uma transmissão no *youtube* com a Cia Trupe Toe: “Bate papo: Raça e Gênero com Cauane Maia e Lia Vainer Schucman”²⁹, que assisti alguns dias depois pela gravação. Nos sentamos em cadeiras mais para trás do teatro, já que chegamos em cima da hora e o local estava cheio. O pessoal ainda estava com a roupa que usou de dia nas aulas e reconheci rostos que haviam se tornado familiares nos últimos dias: colegas de aula, professores e *tap dancers* que via pelos corredores do local onde estava ocorrendo o festival. Escutamos conversas, risadas e comentários das aulas até que as luzes se apagaram e todos ficaram em silêncio para escutar o anúncio da batalha.

As regras eram simples: não podiam perder o andamento e precisavam “conversar” com o improvisado do outro. É justamente a conversa que torna a batalha tão interessante. Mesmo competindo, o concorrente não pode apenas demonstrar o melhor da sua técnica, precisa prestar atenção no que o colega está fazendo e dar uma continuidade. Julio Tavares (2012, p. 61) trata o corpo como um componente do mundo da vida cotidiana, meio pelo qual

²⁹ Vale ressaltar que foi nesse bate papo que tomei o conhecimento da autora Leda Martins, citada por Cauane Maia. Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=BRHUEBXerVY>

temos nossas percepções e nos comunicamos. Portanto, a comunicação surge pelo processo de sentir o mundo percebendo as pessoas como nosso outro. Retomando ao sapateado quando isso é incorporado numa batalha, a competição fica em segundo plano, sendo menos importante fazer passos elaborados, e sim dançar com o outro, e o improvisado se tornou muito mais dinâmico quando começaram a prestar mais atenção nisso.

A primeira dupla que disputou a final levou a sério a conversa pelos pés e a impressão que passaram era de que estava em meio a uma brincadeira. A primeira participante iniciou com passos próximos ao chão e com acentos fortes no calcanhar, enquanto a outra seguiu os acentos fortes e iniciou passos mais ágeis. Foram preenchendo com mais notas até não conseguirem mais acompanhar e elevando a dificuldade para passos aéreos mais avançados. Para finalizar, voltaram à calma do início e os toques no chão ficaram tão sutis que mal podíamos ouvir da plateia. Nós do público também estávamos reagindo com palmas e gritos. A rodada acabou em meio a risadas, e após anunciar a vencedora, todos vibraram juntos, e com isso o que observei na ocasião foi um ambiente divertido e descontraído com apoio mútuo.

Outra oportunidade que tive de acompanhar um *cutting contest* foi no Floripa Tap de 2021, que chamavam de duelo. Também funcionava com prêmios e tinha o diferencial de ter categorias: iniciante, intermediário e profissional. Ou seja, qualquer *tap dancer* podia estar lá. Durante as inscrições, houve incentivo por parte de professores para todos participarem. Diziam que era divertido, um espaço justamente para aprender a improvisar com compassos e com os outros. Foi o que senti assistindo a etapa final que se deu no mesmo local que a apresentação do “Se não agora, quando?”, o palco do aeroporto. E os jurados da ocasião reforçaram que era para se divertir a todo momento. Marina Coura, que fez a apresentação, lembrou que é uma brincadeira, uma “conversa rítmica” e que a amizade prevalece no final, mas é justamente um espaço para aprender a lidar com o nervosismo. Havia crianças, adolescentes e adultos participando, cada um na sua categoria. Reparei novamente que havia pessoas negras, mas em quantidade mínima em comparação com brancos. A maioria também era composta de mulheres, participando apenas um homem negro e um menino branco.

Por meio disso, reflito o diferencial no tratamento de uma competição para torná-la acolhedora e inclusiva. Afinal, competitividade fez parte da história também, sendo assim que a maioria dos passos foram desenvolvidos. Mas o diferencial é como uma competição é posta: como mera mercadoria ou transformada em espaço acolhedor e inclusivo, exercitando a criação. Escutei algumas vezes sobre “roubar o passo” na improvisação. A expressão soou estranha aos meus ouvidos, como se estivessem incentivando a cópia. Como Ana Gori

comentou num seminário³⁰ que participei, era um incentivo que escutava de Jason Samuels Smith, sapateador norte-americano negro. Não demorou muito para que eu entendesse que se referia à criação conjunta: é sobre se comunicar em roda, prestar atenção no que o outro está fazendo e “conversar”. Pegar/roubar o passo e criar algo em cima de um passo existente no sentido de inovar como já foi discutido neste capítulo. Nesse sentido, a imitação é mais um “alinhamento complexo e contínuo de observação do modelo com ação no mundo” (HALLAM, INGOLD, 2018, p. 149), ou seja, não é mera reprodução. Tem tudo a ver com a comunicação que deveria ser valorizada no *tap*, que foi desenvolvido com base em criação conjunta.

Conversei com algumas colegas e Yasmin exatamente sobre isso na sala de recepção da Garagem da Dança durante o intervalo entre um ensaio e outro da nossa apresentação de fim de ano. Numa das vezes na qual estávamos falando sobre improviso, a Yasmin comentou que para ela demanda muito treino de repertório, ou seja, para chegar num bom improviso, precisa de muita reprodução. Quando ela dança, busca passos que conhece e que gosta para colocar dentro de alguns compassos do improviso. Também muito do que ela faz vem da observação dos outros dançando, e se vê incorporando vários passos de outras pessoas de tanto que já viu fazendo.

Karin Barber (2007) discute como a improvisação faz as coisas permanecerem interligadas. Levanta o questionamento de como ações tidas como tradicionais e a repetição podem gerar transformação com originalidade, principalmente quando se pensa a improvisação como parte, sem conectar necessariamente com a individualidade enquanto o padronizado seria imposto, principalmente quando se une à inovação pela criatividade do indivíduo. Fixar e inovar seriam atividades que ocorrem juntas.

Vejo relação com o que Yasmin fala sobre a prática do improviso, que requer treino também. Ela ressalta que não é só dançar, há um estudo de repertório de coreografias e observação, pois se aprende muito assistindo os outros. Condiz com a inovação que tratamos na aula da Rê Defina, criando sobre o que já foi feito. E como Barber ressalta, o movimento contrário é possível, do improviso surgir coisas que ficam. Já escutei Yasmin falando diversas vezes do improviso como sua forma de criar: primeiro improvisa, depois tenta encontrar os passos no caminho. Para termos essa experiência de processo criativo, numa das aulas ela colocou uma música e nos deixou livres para improvisar. A dica que ela deu foi testar passos que se encaixassem e começar a repetir o que gostamos, o que sentimos que deu certo, até

³⁰ Comentário feito no seminário *online* “Empreta Dança - Mulheres Negras no Tap Dance”.

criar algo. Depois ainda nos dividimos em duplas para que tentássemos produzir em coletivo, pedir ajuda, mostrar o que testou e ficou legal, ver o que encaixa com a outra pessoa. Trago uma aula da Vivian também na qual experienciamos criações coletivas. Para montar coreografias, primeiro despejamos verbalmente o que cada um imagina, até que alguém começa a sapatear e a comunicação e criação passa a acontecer quase exclusivamente pelos pés. A criatividade não está só nas ideias sugeridas, mas a própria ideia se forma/transforma na improvisação, que também não é individual. Portanto, isso abre espaço para pensar no quanto não há de fato uma separação entre *performance* roteirizada e improvisação, mas uma interdependência.

Ingold (2010, p. 71) parte de uma crítica à visão evolucionista da função dos pés de sustentar o corpo, enquanto caberia às mãos sentir a gesticular, e sugere que o pé seja reaproximado do intelecto como meio para pensar. Transpondo para o sapateado, pode-se dizer que os pés tomam as funções das mãos, pensando os passos enquanto gestos que comunicam, e como sentimos o mundo pelo *tap*. Inclusive questões que emergem desde o sapateado, e podem ser levadas para pensar em outras coisas. Se é como estamos em contato com o mundo, é nossa forma de pensar, e por processos de descobertas improvisadas e repetições destes novos caminhos, é possível transformar o chão.

2.3 Rodas de conversa

Digo que observo de fora da roda, mas na maioria das vezes é “na roda de fora”: a do público, onde o sapateado também está acontecendo de outro modo. Em rodas de conversa, vou descobrindo meu campo. Boa parte do que aprendi sobre o *tap* foram nessas rodas. Discutindo em encontros, mais afastados das rodas de dança e música, ou perto delas observando e comentando.

Valéria Sanches,³¹ sapateadora e professora negra, falou que aprendeu com o sapateador Jason Samuels Smith que *tap* é imersão. Podemos aprender para além da técnica, desde a audiência até quem faz a iluminação. São outras perspectivas da dança. E as rodas de conversas são momentos de trocar os diferentes olhares. O conhecimento corporal é trazido verbalmente e discutido, e me vi aprendendo até sobre questões que estavam no meu corpo mas não tinham sido pensadas conscientemente. Tal ideia vai ao encontro de uma fala de Lucas Santana, sapateador negro e antigo membro da Cia Trupe Toe, numa *live* do perfil do instagram do Fórum de Sapateado Brasileiro³². Ele ressaltou que sapateado é bom estar em comunidade, reunidos, tendo trocas, vendo vídeos dos colegas e discutindo sobre. Com isso, deveríamos pensar mais em caminhar ao encontro da comunidade, sustentando a diversidade e o apoio mútuo.

Vejo isso nas minhas aulas, quando a Vivian diz “cheguem mais perto” e ficamos em roda, seja para ver um vídeo, ou combinar algo. No primeiro dia de criação de uma coreografia para a festa junina de 2022, sentamos em roda perto da caixa de som para escutarmos a música em conjunto e depois expor nossas ideias. Quando começamos a elaborar mentalmente e verbalizar, nos levantamos para fazer com os pés o que tínhamos falado. A mesma roda de conversa se transformou em roda de *tap* pelo simples movimento de levantar do chão. Nas danças que criamos geralmente tem algum momento de formar uma roda na coreografia, e são nesses momentos que a gente recebe a instrução “não olhem para o chão, olhem umas para as outras”. Antes de apresentações, formamos rodinhas de ensaio enquanto estamos na ansiedade de esperar a nossa vez. De sapato fora do palco, muitas vezes riscando as chapinhas num chão impróprio, revisamos os passos, ajudando uma a outra a lembrar. Portanto, a roda está sempre presente, por mais que não percebemos conscientemente, e se mostra como um espaço de construção de conhecimento e trocas.

No Floripa Tap de 2021, houve uma discussão chamada “*tap*, arte e movimento” que fez do espaço destinado à sala de aula dar lugar a uma roda de bate-papo sobre qual seria o

³¹ Fala proferida no seminário online “Empreta Dança - Mulheres Negras no Tap Dance” em 25/09/2022.

³² Link da live: https://www.instagram.com/reel/Cd6_3c3oRZH/

nosso papel na luta antirracista dentro do sapateado. Cadeiras foram dispostas em um grande círculo nos extremos da sala e o pessoal sentou-se nela ou no chão, que foi o meu caso, pois cheguei atrasada e a sala já estava cheia. A discussão teve como base a pergunta “o que a comunidade do sapateado pode fazer para participar efetivamente da luta antirracista?” Foi levantado o ponto de como disseminamos a dança, e a ideia foi de não reproduzir sem fazer sentido. Entender o respeito que precisamos ter e a consciência de que não estamos inventando nada. Mas ao mesmo tempo não reproduzir da forma convencional/comercial como o *tap* vem sendo reproduzido no Brasil. A pergunta que ficou ao fim da roda foi “O que podemos efetivamente fazer?”, que foi proposta por Maud Arnold. Lembro de uma pergunta que Lepecki faz a dança: quais os movimentos para se resgatar o movimento? (LEPECKI, 2013, p. 117), e trago o “falar sobre a prática” como um modo de fazer o resgate.

Conversando numa dessas “rodas de fora” com Marina e Cacau, minha colega de turma, falamos do lugar que a Garagem tem de fazer coisas “fora da caixa”, e pode ser um meio de responder à pergunta do que podemos fazer. Estávamos comentando sobre o Continente Open Dance, do qual participamos em setembro de 2022 no Continente Park Shopping, onde percebemos que grande parte de coreografias de outros lugares eram comerciais, ou se referiam a séries e filmes do momento, temas que são atrativos ao público. Reparamos que sempre havia um ou outro dançarino que se destacava, e os outros eram quase como cenário para tal pessoa, como se fossem figurantes. Marina falou da importância de levar apresentações com temas políticos para tais espaços e plantar um questionamento nas outras pessoas que estão assistindo. Quem sabe pensem “essa coreografia é diferente” e a partir disso se perguntem o que é diferente nela e vejam outras possibilidades além do comercial e entretenimento para a dança. A exaustão da dança (LEPECKI, 2017) nos atinge pela mesma reprodução do movimento, e a partir disso retomo sobre a importância de se mover numa nova política.

Retomo a discussão de Scott Head (2010) sobre o que acontece pelo deslocamento em roda da prática de capoeira para o discurso metacultural (chamado de “papoeira”) quando abrem o mesmo espaço onde dançam/lutam para falar a respeito do que fazem, onde as conversas tensionam os limites entre dança e fala. Lembro de uma fala da Ana Gori referindo-se a momentos de conversa em aula: “E isso não é aula?”. Trazer o discurso junto à prática também faz parte do aprendizado do sapateado, as reflexões que saem desse tipo de roda são importantes inclusive pois surgem inovações. Talvez um movimento para resgatar o movimento seja conectar mais a fala verbal e a corporal de forma engajada.

Como uma última roda de conversa a mencionar, relembro das tantas rodas em Seminário de Escrita, nas quais houve muita troca e aprendizado. Mesmo eu sendo a única *tap dancer* na turma, aprendi sapateado por outras vias. Contribuições vindas de experiências com outras danças, músicas e antropologias, e igualmente o sapateado contribuindo para pensar além dele. Numa das aulas, Alexandra levantou a discussão sobre a dificuldade que os corpos brancos têm de ficar em roda, condicionados pelo adestramento ocidental do ideal de disciplina. O *tap* é roda, improvisação, comunicação e joelhos flexionados. Não tem como dançar *tap* sem improvisar e não tem como dançar *tap* com os joelhos esticados. Por mais que estes elementos sofram tentativas de soterramento, eles estão ali e falam por si só, independente da identidade de quem pratica. Portanto, o objetivo deste capítulo foi tentar mostrar o quanto tais elementos são necessários e presentes, por mais que determinados corpos se afastem deles.

Considerações finais

Como indico no título, o trabalho foi pensado e feito a partir de experimentações. Parte das minhas experiências em campo, ocupando lugar de *tap dancer*, antropóloga em formação e audiência - identidades que estiveram em questão, mas nunca separadas. Apresentei a dança do modo que me foram revelados, desde a compreensão por meio das vivências corporais enquanto sapateava e pesquisava.

Por que não terminar com uma roda? Finalizando o TCC no final de janeiro, coincidiu com os dias do curso de férias de *tap* que a Marina dá todo ano na Garagem da Dança. Numa quinta-feira muito quente, 26 de janeiro de 2023, fui até o local de noite para a aula. Importante dizer que estávamos em pouco número e éramos todas mulheres brancas. Em certo momento, de sapatos calçados, Marina nos pediu que fizéssemos uma roda. “Vocês já brincaram de banda?”, ela perguntou. Algumas já, eu não. Ela explicou como funcionava: alguém dava um *groove*/ritmo com os pés, e as outras entrariam em cima do jeito que quisessem complementar, procurando um espaço, uma brecha para conversar com o resto da roda.

Em instantes, a roda que seria de “fala” dos pés deu lugar à fala verbal. Durante a explicação de qual compasso seria (de quatro), relembramos a possibilidade de fazer música em outros compassos como de 3, 5, 7... Pela nossa insegurança em responder se sabíamos identificar, Marina colocou algumas músicas para encontrarmos o andamento (e tivemos dificuldade por nossos corpos estarem acostumados a contar até quatro). Falamos de música e da necessidade de entender sobre (porque também tocamos!), para compreender o que fazemos e lembrar de onde surgiu. Falar de música-dança nos levou a falar de história, de danças afro-diaspóricas, de Bill Bojangles.

A conversa foi posta em suspensão para dar lugar novamente à roda de prática. Começamos finalmente a “banda”. Uma das meninas deu um ritmo pelas batidas dos pés, e cada uma tentou entrar do seu jeito. Foi confuso - ainda que engraçado - no começo. Quando Marina começou a tirar pessoas da roda para ficar mais difícil de manter o ritmo por não ter em quem se basear, a banda ruiu. Depois da primeira tentativa, Marina reforçou que somos um coletivo. Para a brincadeira funcionar, todas precisamos estar em sintonia e comunicação para uma ajudar a outra. Se alguém erra o andamento, outras acabam errando também. Mas ao mesmo tempo, cada uma tem o papel de se manter no andamento para quem errou conseguir voltar com o ritmo de novo.

As rodadas seguintes funcionaram melhor. Quanto menos pés sobravam na roda, mais importante era se atentar à contagem. Mas quando alguém se perdia, o ritmo já estava no corpo e voltar ao andamento ficava mais fácil, mesmo que não houvesse *tap* nos espaços que antes eram preenchidos pelas colegas, nós ainda estávamos balançando o corpo no silêncio com o ritmo na cabeça. Construimos e desconstruimos juntas na brincadeira.

Trago isso para mostrar que tudo está interligado, a prática, a música, a roda. Não se distancia nem mesmo da discussão que proponho no capítulo 1, mas conversa com a construção coletiva do “Se não agora, quando?”. A divisão do trabalho entre palco e “rua” (rodas ocupando a cidade, encontros, aulas, oficinas) foi escolhida por questões didáticas, mas não são dimensões separadas uma da outra. O campo me levou a analisar sob o olhar da antropologia à *performance* enquanto modelo mais “teatral” e a improvisação enquanto *performance*.

No primeiro capítulo, trouxe os elementos por trás do “Se não agora, quando?” tratando como meio de descoreografia (ACSELRAD, 2020) em cima do palco e como coreopolítica (LEPECKI, 2012) para além do palco. Como o próprio Lepecki considera a coreopolítica para pensar em outros tipos de movimentos além de dança, parto para as rodas, que movimentam forças na rua. É modalidade além da escolha estética e possui expectativa social quando o improvisar é fazer política. Contudo, o que ocorre em roda não está desconectado do que acontece no palco, mas pode ser pensado como uma antecipação. É ponto para colocar em questionamento o corpo do *performer* enquanto ator, sendo que se colocam tanto na rua quanto no palco com suas “verdades”, e ao mesmo tempo permite refletir “comportamento restaurado” (SCHECHNER, 2006) do corpo em cena, com suas vivências desde a improvisação sendo reiteradas durante a *performance*.

Não foi o fim nem do curso de férias nem do meu pensar-dançando. Como uma pesquisa que pretendo dar continuidade, há aspectos que ainda não dei conta de adentrar mas perpassam o trabalho, como as questões de gênero e seus atravessamentos nas experiências de *tap dancers*. Também não me aprofundei tanto teoricamente como gostaria na problemática racial, o que pretendi fazer foi revelar e tensionar os elementos afro diaspóricos quando dançados por pessoas negras ou não-negras - em sua maioria, e como as identidades se constroem e são questionadas por meio do *tap dance*. Tentei destacar a ligação do *tap* com matriz afro-diaspórica. Aliás, a descrição etnográfica não permite esconder: revela que o ritmo, a roda, a improvisação, os movimentos e a comunicação fazem a ponte por si só.

Pensar nos caminhos do *tap* é pensar num chão novo - e pisar diferente - que demanda improvisado, seja na hora de pensar no próprio caminhar ou na improvisação como prática. As

rodas são boas para pensar e dançar - ambas as ações proporcionando emergir, desde os pés, saberes apagados.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. Dançando contra o estado: análise descoreográfica das forças em movimento entre os caboclinhos de Goiana/Pernambuco. *Revista Ñanduty*, 5(6), 146–166. 2017
- ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma história única. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AKOTIRENE, Carla. Interseccionalidade. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019. (Coleção Feminismos Plurais). Capítulo 2- Vamos pensar direito: interseccionalidade e mulheres negras.
- ALENCAR, Alexandra E. V. Dançando as novas africanidades: diálogos com os praticantes de maracatu e dança afro em Florianópolis. Dissertação de mestrado. UFSC, 2009.
- AGUIAR, Renata Polidoro. DO PACTO AO PA[R]TO NARCÍSICO: IDENTIDADE RACIAL BRANCA EM FLORIANÓPOLIS/SC. Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia. UNISUL, Palhoça/SC, 2021.
- AUSTIN, John. (1962). Quando dizer é fazer. Porto Alegre: Artes médicas, 1990;
- BARBER, Karin. Improvisation and the Art of Making Things Stick. In: *Criativity and cultural improvisation*. Asa Monographs, 44. Oxford: Berg, 2007. p. 25-40.
- BAUMAN, Richard, BRIGGS, Charles. 2006. “Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social.” *Revista Ilha*. Vol.8, n 1- 2.
- BENTO, Maria Aparecida. Capítulo III. Pactos Narcísicos Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público Tese (Doutorado) - Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BLACKING, John. “Música, cultura e experiência”. *Cadernos de Campo*, v.16, 2007, pp. 201-218.
- hooks, bell. Ensino 5 - O que acontece quando pessoas brancas se transformam. In: *Ensinando comunidade: uma pedagogia da esperança*. Tradução: Kenia Cadorso. São Paulo: Elefante, 2021.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007;
- BUCKLAND, Theresa Jill. Mudanças de perspectiva na etnografia da dança. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). *Antropologia da dança I*. Traduções: Giselle Guilhon Antunes Camargo, Leonardo Pires Rosse, Maria Acselrad. Florianópolis: Insular, 2013;

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Por uma sensibilização do olhar - sobre a importância da fotografia na formação do antropólogo. GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia. São Paulo, v. 6, n.1: e-179923, 2021.

CITRO, Silvia. Cuando escribimos y bailamos: genealogías y propuestas teórico-metodológicas para una antropología de y desde las danzas. In: CITRO, Silvia; ASCHIERI, Patricia (org.). Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas. Buenos Aires: Biblos, 2012.

CITRO, Silvia. É preciso dançar para pensar a dança: por uma antropologia das forças. In: ACSELRAD, Maria; GARRABÉ, Laure (organizadoras). Belém: PPGArtes/UFPA, 2020a.

_____. Remexendo os pensamentos e repensando os movimentos: abordagens para uma antropologia das - e a partir das - performances.. In: Campo-Forças. Campo de Forças: olhares antropológicos em dança e performance. Belém: PPGArtes/UFPA, 2020b.

DAWSEY, John C. O teatro das bóias-frias" repensando a antropologia da performance. 2005.

_____. Sismologia da performance: palcos, tempos, f(r)icções. Cultures-Kairós [En ligne], Les numéros, Sismologie de la performance: plateaux, temps, f(r)ictions, 2016

HALLAM, Elizabeth; INGOLD, Tim.. Criatividade e improvisação cultural: uma introdução. Trad. de Patricia Reinheimer e Camila Damico Medina. Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura, 1(2), 2018, p. 142-169;

HEAD, Scott. Reinventando a roda: inversões e reversões de uma antropografia do sujeito. Ilha - Revista de Antropologia , v. 12, p. 59-81, 2010;

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. 2010;

_____. 3.A cultura no chão: o mundo percebido através dos pés. In: Estar Vivo: ensaios sobre o movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. Revista Ilha. Vol.8, 2006, pp. 162-183

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência". In: J. A. Nunes & R. Roque (orgs.) Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência. Edições Afrontamento, 2008 pp. 39-61;

LAUS, Guilherme. Uma etnografia pisada: Dança, corpo e brincadeira em sambadas de coco de Florianópolis. Trabalho de Conclusão de Curso. Orientador: Scott Head, 2021;

LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia. Ilha: Revista de Antropologia 13(1): 41-60, 2012;

_____. Planos de composição: dança, política e movimento. In: RAPOSO, P. A terra do não-lugar : diálogos entre antropologia e performance. Ed. da UFSC, 2013;

_____. Exaurir a Dança. Performance e a Política do Movimento. 1º Ed. 2017;

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela . 1ª ed., 2021;

MATTAR, Bia. A História do Sapateado no Brasil. Editora Traças e Capturas, 2020;

RANALDO, Alexa. Que corpo é esse? Movimentos etnográficos sobre corpos que dançam. Dissertação de Mestrado em Antropologia. NOVAFCSH, 2019;

SANTANA, Lucas Santos de. Corpo e voz: negros no sapateado do Brasil. Anais do 6o Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2a Edição Virtual. Salvador: Associação Nacional de Pesquisadores em Dança – Editora ANDA, 2021;

SCHECHNER, Richard. O que é performance?. In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006, p. 28-51;

SCHIEFFELIN, Edward. [1998]. “Problematizando performance.” Revista Ilha 20(1), 2018, p. 207- 228;

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. Revista Cadernos de Campo, n.17, 2008;

TAVARES, Julio Cesar de. Dança de Guerra - arquivo e arma: elementos para uma Teoria da Capoeiragem e da Comunicação Corporal Afro-brasileira. Belo Horizonte: Nandyala, 2012;

TAYLOR, Diana. Atos de Transferência. In: O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013;

THOMPSON, Katrina Dyonne. Ring Shout, Wheel About, University of Illinois Press, 2015.

Links:

Espectáculo "Se não agora, quando?" - Cia Trupe Toe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Blvup8g5-rM&t=18s> (Pré-estreia em Santo Antônio de Lisboa 2019).

Espectáculo “Se não agora, quando?” <https://www.youtube.com/watch?v=5HIgodRMDJc> (Estreia no CIC 2021).

Live Floripa Tap. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ciEjCIYL14> (Se não agora quando no Floripa Tap 2021).