



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

OLIVIA APRIGLIANO ORTHOF

COMO SE MOVE A ATENÇÃO DO SAPATEADOR?
(dança em distração)

BRASÍLIA

2018

OLIVIA APRIGLIANO ORTHOF

COMO SE MOVE A ATENÇÃO DO SAPATEADOR?

(dança em distração)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília para defesa do Mestrado na linha de pesquisa Processos Compositivos para Cena.

Orientadora: Prof.^a. Dr.^a. Roberta K. Matsumoto

BRASÍLIA-DF

2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ac Aprigliano Orthof, Olivia
 Como se move a atenção do sapateador? (Dança em distração)
 / Olivia Aprigliano Orthof; orientador Roberta K.
 Matsumoto. -- Brasília, 2018.
 125 p.

 Dissertação (Mestrado - Mestrado em Artes Cênicas) --
 Universidade de Brasília, 2018.

 1. Dança. 2. Sapateado. 3. Atenção. 4. Gestualidade. 5.
 Distração. I. K. Matsumoto, Roberta, orient. II. Título.



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES CÊNICAS APRESENTADA
AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Roberta K. Matsumoto (PPGCEN/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a). Emyle Pompeu de Barros Daltro (ICA/UFC)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a). Karina Dias (PPG/ARTE/UnB)
MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, 09 de Agosto de 2018.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes / UnB.

Dedicatória

À tudo que é negligenciado, mas nunca deixa de estar presente.

Às margens e aos marginalizados, com amor e respeito.

Às pequenas utopias que se fazem em dança.

AGRADECIMENTOS

À orientadora Roberta Matsumoto, que acolheu esse projeto atenta e carinhosa. O trabalho do mestrado é maior que uma formalização acadêmica e burocrática: é ir de encontro com as nossas próprias incoerências e assertividades. Obrigada pela oportunidade de estar atenta em mim.

Agradeço aos meus pais, Cecilia Aprigliano e Geraldo Orthof, que sempre me encorajaram a seguir meus desejos, sejam quais forem. Os ensinamentos mais valiosos foram silenciosos através de um berço repleto de arte e escuta: não poderia ser mais sortuda. Em especial, à minha irmã, Nina Orthof, que me ensinou a andar enquanto eu me pendurava apenas pelo seus dedos indicadores - certamente foi a minha primeira professora de sapateado.

À todos os colegas de mestrado, que compartilharam os momentos de agonia e de celebração: foi um prazer acompanhar essa jornada de perto! E à todas as amigas não acadêmicas que me impulsionam, me desconstroem, me inventam à cada olho-no-olho. Principalmente, às mulheres-exemplo que me fortalecem no sonho por um planeta de respeito e oportunidades igualitárias. Amo vocês e agradeço o grelo duro de todas.

Sou grata por fazer parte do coletivo COISAZUL, que me ensina sobre os acoplamentos mais diversos; Pelo convite do Teatro da Sacola que me levou ao Maranhão na performance aqui relatada; Por todo o elenco do espetáculo Cabaré Vaudeville que, juntos nos inventamos nesse solo de sapateado de cabeça-para-baixo; Pela cia de dança contemporânea Anti Status Quo, que além de um pensamento precioso sobre as políticas do movimento, me deu amigos a quem confio e desejo o bem sempre.

Agradeço ao festival internacional Tap in Rio, amigos e colegas sapateadores, que pensam e fazem suas danças de maneiras tão diversas e belas, obrigada por compartilhar - essa texto é uma pequena homenagem às dança que vivenciei com vocês. À todos os entrevistados, diretamente e indiretamente citados ao longo do texto, foi um momento único poder escutá-los e refletir juntos, honro cada troca. Um agradecimento imenso à generosa equipe de produção que me concedeu bolsa para o festival, possibilitando a imersão dessa pesquisa numa fonte tão rica de sabedorias teórico-práticas: obrigada, Steven Harper e Adriana Salomão.

À Michelle Dorrance, que me presenteou com um tempo precioso entre ensaios, turnês e fuso horário para escutar e contribuir com essa pesquisa: uma ídola pela qual guardo muito carinho e admiração.

Grata aos meus professores e aos meus alunos pela confiança e infinitas trocas não somente em quesitos técnicos, mas também emocionais. Agradeço à todas as relações frutíferas e amorosas que acontecem em sala de aula. Essa pesquisa certamente não seria possível sem vocês. Obrigada!

À CAPES, pela bolsa de estudos.

RESUMO

Esta pesquisa explora as nuances de atenção para discutir como a dança e a música se inventam no sapateador. Veremos que a atenção é um processo que traz à superfície elementos potentes para a invenção em dança e, dessa forma, reconfiguram, a um só tempo, o campo perceptivo do sapateador e do espectador. Por isso não consideramos que o sapateador inventa os elementos expressivos, mas ao contrário, esses estímulos se inventam no sapateador e vice-versa - através da sua atenção. O sapateado é uma arte que maestra dois universos e suas múltiplas especificidades técnicas simultaneamente: som e movimento. Sobrepor a música à dança e vice-versa, ou até mesmo priorizar princípios da dança acima de outros, é um movimento da atenção do sapateador que se revela em gestualidade e pode ser percebida por aqueles que observam a cena. A diferença de um sapateador que se move a partir da musicalidade ou a partir do gestual é nítida, pois quando dançamos com um estímulo em detrimento de outro, esse estímulo se potencializa e cria forma. Sabemos que é possível transitar entre estímulos, mas não é possível capturar todos simultaneamente com a consciência. O mesmo acontece com todas as outras modalidades da dança e expressões corporais, cada uma com suas especificidades técnicas e exigências de atenção. Como eu me movo quando me atento à musicalidade (ou qualquer outro elemento que capture a consciência)? Para responder a essa pergunta, são elaboradas as noções de *gesto comandante*, *gesto copiloto* e *dança em distração* que descrevem os percursos da atenção na invenção do sapateado e todas as outras formas de mover-se que se contemplarem com as conclusões aqui desenvolvidas.

Palavras-chave: sapateado; atenção; percepção em ação; dança; gestualidade.

ABSTRACT

A research about the varieties of attention to analyze the way dance and music invent themselves through the tap dancer. We understand that attention is a process to emerge elements that were already existent, and through this, reconfigure the perceptive field of the tap dancer and audience. This is why we do not consider the tap dancer to create the expressive elements of his dance, but on the contrary, these different stimulus invent themselves on the tap dancer as the tap dancer also invent himself on these stimulus through attention. Tap dance is an art that orchestrates two universes and their multiple techniques simultaneously: sound and movement. To emphasize music over dance and vice-versa, or even to prioritize some dance principles over others, is a movement made by the attention of the tap dancer: it reveals itself in gestuality and can be noticed by those who watch the scene. The difference seen on a tap dancer that is driven through musicality or gestuality is clear, since when we choose to dance by one stimulus despite other, the chosen stimulus enlarges and creates form. We understand that it is possible to navigate through this stimulus, but it is not possible to capture all at once with our consciousness. The same happens with other forms of dance and different body expressions, each one with their own technique and attention demands. To answer this question, I introduce concepts that I named as *commanding gesture*, *copilot gesture* and *dance in distraction* that helps describe the transitions of the attention in the invention of the tap dance and all other forms of movement that can relate to the conclusions here developed.

Key-words: tap dance; attention; perception in action; dance; gestuality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Fred Astaire em Royal Wedding (1951).....	8
Figura 2 - Olivia Orthof sapateando no teto	8
Figura 3 - Olivia Orthof reapresentando o número do Circus Cabaré Vaudeville no festival internacional Movimento da Dança MID, Funart 2018	9
Figura 4 - Gesto comandante e gesto copiloto	16
Figura 5 - Sapateado: entre o movimento e a sonoridade.....	23
Figura 6 - Sapatos de sapateado	27
Figura 7 - Esquema paddle and roll.....	33
Figura 8 - Volume entre os passos.....	34
Figura 9 - Repetição de paddle and rolls	34
Figura 10 - Paddle and roll pelo espaço	34
Figura 11 - Variação de tônus e silhuetas.....	35
Figura 12 - Paddle and rolls em composição.....	35
Figura 13 - Coreografia e improviso: potencial complementar.....	56
Figura 14 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	84
Figura 15 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	85
Figura 16 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	86
Figura 17 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	87
Figura 18 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	88
Figura 19 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	89
Figura 20 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	89
Figura 21 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	90
Figura 22 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	91
Figura 23 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	92
Figura 24 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	92
Figura 25 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	92
Figura 26 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	93
Figura 27 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	94
Figura 28 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	95
Figura 29 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017).....	96

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Combinações steps e heels	29
Tabela 2 - Transferências de peso steps e heels	29
Tabela 3 - Passos do paddle and roll	33

LISTA DE VÍDEOS

Vídeo 1 - Solo Olivia Orthof no festival internacional Tap in Rio 2017. disponível pelo link https://www.facebook.com/olivia.orthof/videos/vb.1705992477/10202648728935160/?type=3 ou no código abaixo.....	3
Vídeo 2 - Primeiro experimento, Olivia sapateando de cabeça para baixo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IKQJ4vqVSIQ ou pelo código abaixo.....	7
Vídeo 3 - "Eu e os Homens de Verdade" solo de sapateado no Cabaré Vaudeville. Número completo disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Gvm9N-kURVE ou pelo código abaixo:	10
Vídeo 4 - Michelle Dorrance no Stockholm Festival 2014. Disponível pelo link https://www.youtube.com/watch?v=4W8m1cX4YTU ou pelo código abaixo.....	17
Vídeo 5 - Buster Brown and the Original Hoofers. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=oB3ZDbw0Uqo&t=9s ou pelo código abaixo.....	26
Vídeo 6 - Fernando Flesch improvisando solo. Alemanha, Dresden, Setembro de 2015. Disponível pelo código ao lado ou pelo link: << https://www.youtube.com/watch?v=rDF8BFJHvnQ&feature=youtu.be >>	69
Vídeo 7 - Fernando Flesch dançando um duo coreografado. Brasil, Florianópolis, Junho de 2016. Disponível pelo código ao lado ou pelo link: << https://www.youtube.com/watch?v=wYpKU87nPYM&feature=youtu.be >>	69
Vídeo 8 - Lombard Twins - Disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=snpraQZI5wI >>	77
Vídeo 9 - Ayodele Casel - Disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=xyeuvqUd6jo >>	77
Vídeo 10 - Syncopated Ladies - Disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=Ikz_0rMLhhM >>	77
Vídeo 11 - Dorrance Dance, SoundSpace - Disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=j2tkHR9B_kg&t=4s >>	77
Vídeo 12 - Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola. Disponível pelo link << https://youtu.be/cb1eCIVeBWo >> ou pelo código abaixo.....	96

SUMÁRIO

Dedicatória	5
AGRADECIMENTOS	6
RESUMO	8
ABSTRACT	9
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	10
LISTA DE TABELAS	11
LISTA DE VÍDEOS	12
SUMÁRIO	13
Introdução	1
Capítulo 1: Gesto comandante, gesto copiloto e a composição em sapateado	13
1.1 Atenção como processo de invenção em sapateado.....	13
1.2 Silêncio em som e movimento	22
Capítulo 2: Baile dos distraídos – Coreografia não é dançar	39
Capítulo 3: Atenção em diálogo, ensino e intercâmbio.	57
3.1 Mediar a atenção – o ensino do sapateado	57
3.2 "A forma segue a função"	65
Capítulo 4: Percepção em performance	83
CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS	108
ANEXO I - Roteiro de entrevista	110

Introdução

O ensino do sapateado tradicionalmente se constrói a partir do aprendizado de passos que configuram a identidade dessa técnica de dança e música. Nesta dissertação, me proponho a estudá-lo com uma atenção deslocada para os aspectos da dança que são negligenciados, justo por não comporem o vocabulário que identifica um movimento qualquer como parte da técnica de sapateado (os passos de sapateado). Pretendo então, provocar a atenção dos sapateadores para todos os elementos silenciosos de sua dança, que acontecem sem propósito e sem intenção, mas que configuram seu campo perceptivo e revelam a subjetividade de suas danças.

Esse trabalho não pretende ser um panorama histórico do sapateado americano, mas uma reflexão estética sobre a experiência do sapateador através do entendimento da atenção do dançarino e do percebido que se inventa com a fruição estética da dança contemplada. Ilustro como as especificidades técnicas e sensíveis do sapateado podem produzir subjetividade e poética através da distração - que permite errância, fluxo e novos agenciamentos da consciência tanto no dançar quanto no assistir.

Assim, esse trabalho busca transgredir aquela lógica tradicional de ensino, deslocando o foco tanto do sapateador quanto do percebido para o que chamarei de *gestos copilotos*, que são gestos não-propositais da expressão corporal de um dançarino. O termo antagônico, também introduzido nessa dissertação, é *gesto comandante*: identificados como todas as ações que tiveram intenção proposital por parte do sapateador. No caso do ensino tradicional a partir de passos de dança, por exemplo, as diferentes maneiras de tocar os pés no chão são os gestos comandantes, pois claramente configuram a intenção principal e proposital do dançarino. Quaisquer outros pequenos e grandes gestos que aconteçam ao redor dessa relação pés/chão são os gestos copilotos, que existem e afetam o dançarino e seu sapateado que, em princípio, não são gerados intencionalmente. Mas é o ponto que nos interessa enfatizar é que os gestos copilotos coexistem com gestos comandantes, e por isso a importância de deslocar nosso olhar e apreciação para eles assumindo-os como componentes da integralidade de qualquer dança criada. Metaforicamente, essa pesquisa se propõe a falar sobre a(s) sombra(s), pois já é sabido que sem ela(s), não existe a luz. Para isso, trago a poética do silêncio de John Cage, que desenvolve seus trabalhos a partir dos sons intencionais e não-intencionais, e argumenta ainda que o silêncio é sempre grávido de som, e não é acústico. Essa reflexão se relaciona diretamente com as noções de gestos comandantes (intencionais) e copilotos (não-intencionais) as quais trato aqui.

A pesquisa exposta nesta dissertação parte de minhas experiências estéticas e performáticas como sapateadora e artista e também nas vivências como professora de sapateado. Sua relevância se situa não somente em relação à lapidação de ferramentas metodológicas nas quais me apoio para ministrar minhas aulas, mas também na possibilidade de ampliar as reflexões sobre o sapateado no Brasil (bastante escassas) e colaborar com os estudos sobre dança, de maneira geral.

Escolho, principalmente por aproximação pessoal, a técnica de sapateado americano para ilustrar e apresentar minhas ideias sobre atenção, gesto comandante e gesto copiloto na dança, mas tendo convicção de que esses conhecimentos facilmente se adaptam a outras práticas de corpos movedores e expressivos.

Pessoalmente, o sapateado foi a técnica que me capturou no universo da dança: iniciei os estudos aos 9 (nove) anos de idade e nunca mais interrompi a prática. Através dessa técnica, meu interesse por outras maneiras de se mover foi sendo despertado e iniciei uma carreira profissional na dança envolvendo diferentes expressões como as artes performáticas, danças contemporâneas e experimentais, acrobáticas como o *pole dance* e danças urbanas como *Dancehall* e *Hip Hop*. Nesse trânsito por outras comunidades e formas de pensar a dança, percebi uma divergência de valores no que diz respeito a qualidade de uma apresentação de dança e até mesmo um preconceito com a técnica do sapateado: o sapateado era visto como uma técnica imprecisa, sem linhas e acabamentos como nos movimentos de braço coreografados das danças urbanas, por exemplo. Por vezes o sapateador era negligenciado e visto como um dançarino com acuidade corporal inferior às demais danças.

Os comentários que eu escutei ao longo da minha vida diante do sapateado eram sempre relacionados aos pés e à percussividade, e pouco se discutia a totalidade plástica que acompanhava e se inventava a cada batucada. Via uma carência urgente de aprofundamento de conhecimentos sobre o sapateado não somente por parte do observador, mas também do próprio sapateador sobre si mesmo. Por exemplo, muitas vezes fui questionada sobre não demonstrar a mesma sensualidade quando praticava *pole dance* de quando sapateava, o que acabava me desmotivando sobre a minha prática no sapateado por me sentir incapaz de alcançar essa qualidade de movimento (que eu já conseguia alcançar em outras técnicas).

Na busca de reverter esse quadro, optei por treinar coreografias para memorizar e automatizar os ritmos e passos de sapateado para que depois conseguisse pesquisar outras formas de me mover sobre esses ritmos (como movimentos ondulatórios e precisos nos braços, ao invés de deixá-los balançar naturalmente). Na penúltima edição do festival internacional de

sapateado *Tap In Rio*, me apresentei com um solo que foi elogiado e reconhecido por essa qualidade técnica gestual. O solo pode ser visto em

Video 1 - Solo Olivia Orthof no festival internacional Tap in Rio 2017. disponível pelo link <https://www.facebook.com/olivia.orthof/videos/vb.1705992477/10202648728935160/?type=3> ou no código abaixo¹



Essa apresentação fazia parte de uma competição de solistas: todos deveriam apresentar a mesma coreografia criada pela sapateadora Marina Coura (SC). O vídeo ensinando a coreografia havia sido disponibilizado algumas semanas antes da competição em uma plataforma online para que sapateadores do mundo todo pudessem acessar e se inscrever, e era uma filmagem ensinando as sequências de passos e a elaboração rítmica para esses. Na própria vídeo-aula, Marina Coura incentivava que os sapateadores interpretassem os passos de uma maneira que melhor refletisse suas personalidades (mas sem modificar a construção rítmica ou a combinação de passos). A coreografia era estruturada em um compasso de 7 tempos, o que tornava mais difícil, pois não é utilizado com a mesma frequência de um compasso quaternário, por exemplo, e havia um pequeno trecho no meio da música em que a Marina não havia coreografado os passos para que os sapateadores pudessem acrescentar suas próprias sequências.

Decidi improvisar nesses compassos livres, o que me frustrou muito no dia da apresentação, pois senti que a dança ficou prejudicada e não consegui dar continuidade à pesquisa de gestualidade ondulatória que havia me proposto nos trechos coreografados. Em um primeiro instante, vi como uma falha. Depois, vi como uma pista: o sapateado coreografado de fato não é igual ao improvisado, pois há um deslocamento da minha atenção, e conseqüentemente a minha dança também se modifica junto. Meus processos cognitivos não funcionam da mesma forma quando estou improvisando e quando estou coreografada, e isso não é necessariamente uma coisa ruim, é apenas um fato sobre a minha subjetividade e minha maneira de me relacionar com a dança.

¹ Todos os vídeos desta dissertação serão disponibilizados com o respectivo link e um código QR. Se preferir utilizar o código, basta instalar um aplicativo em seu telefone celular que seja leitor de QR. Aponte a câmera do celular para o código e o aplicativo abrirá o vídeo instantaneamente.

Proponho uma reflexão a partir de Noë (2004, 2015) para analisar o fato de precisar automatizar a sequência coreografada da Marina para elaborar o movimento dos membros superiores: a gestualidade que surge dessa metodologia não é natural nem espontânea para mim, ela é artificial e estruturada para exibir algo que eu gostaria de revelar - como meu sapateado *poderia* aparentar (mas não aparenta em outras circunstâncias). Noe (2015, p. 13) compara a coreografia com uma vitrine de um imóvel: um apartamento modelo mobiliado e agradável de ver, mas ninguém de fato habita nele, e ainda que materialmente idêntico a um lar, isso não o efetiva como um, até que alguém venha a residir nele. Os trechos coreografados da sequência da Marina também são essa vitrine do meu sapateado, como eu gostaria que ele aparentasse, e no momento que me coloco para criar no meio da música, o sapateado que eu habito (e habita em mim) se revela, com suas rugosidades e vícios que acompanharam meu repertório pessoal de movimentação.

Essa pesquisa se iniciou pelo desejo de compreender como o sapateado inventa sua gestualidade, ou melhor, sua esfera estética, propositalmente ou não. Uma dança que é ao mesmo tempo música, muitas vezes divide sua atenção entre essas duas esferas: se perde, se encontra, pausa e voa (JAMES, 1961; 1985)² em diferentes elementos técnicos do movimento e do som. Músicos que se distraem em dança, ou dançarinos que se distraem em música, e assim inventam um modo de sapatear.

Como eu me movo quando estou atenta em ___? É a pergunta que rege todos os desdobramentos desenvolvidos ao longo dessa pesquisa.

Uma das autoras que nos embasa nos estudos aqui desenvolvidos é Virgínia Kastrup (2004; 2007; 2008; 2012) que nos ilumina com sua perspectiva cognitiva sobre os complexos processos da atenção, que não se resumem à prestar atenção em tarefas e acúmulo de conhecimento recognitivo. A autora descreve que a atenção é um processo amplo da cognição inventiva, que possui variações, gestualidade própria e não ocorre no sujeito, mas em acoplamentos e agenciamentos de fatores: “o que está em jogo é o entendimento de que a atenção nem sempre é um processo pilotado por um eu, fonte e centro do processo de conhecimento.” (2004, p. 9). Sabemos por isso, que a atenção é potente no sentido de produção de subjetividade de um dançarino que, ao se relacionar, inventa toda a sua dança a partir de acoplamentos externos – como o espaço, objetos cênicos, outros dançarinos, música – e internos, que seriam suas próprias memórias e percepções. Kastrup (2007) nos elucida sobre a diferença entre criatividade e inventividade, entendendo que a primeira urge da

² Esses termos utilizados pelo autor William James serão abordados ao longo desta dissertação.

solução de problemas e a segunda, pelo contrário, propõe problemas que geram novos acoplamentos e fazem emergir aspectos sobre o assunto que já estavam lá, provocando entendimentos que não se baseiam em conclusões, mas em processos. Assim, diferentemente da criatividade, a inventividade é circular por não pressupor um fim ou solucionamento da questão, mas uma reflexão sobre seu processo e devires. Ou seja, a atenção é inventiva, e não criativa, quando pensamos na sua funcionalidade de fazer emergir elementos que já existem como potência, acoplando e agenciando com outras dimensões e camadas da atenção.

Kastrup cita Arvidson para definir a atenção como um processo tridimensional que comporta **tema** - foco da atenção, **campo temático** - uma unidade de relevância definida a partir do foco, e **margem** - tudo aquilo que se apresenta como irrelevante para a questão (2004, p. 9). Esse entendimento nos permite pensar a atenção para além de uma seletividade de informações, pois ela possui variações que extrapolam a simples coleta de dados através de um ponto focal.

Nesse caso, a consciência não nos abandona em determinados momentos, mas permanece sempre presente ainda que a atenção não incida sobre um foco específico. O que surge então é uma concepção não-egóica da consciência. (ibid, p. 9)

Voltando à questão do ensino tradicional do sapateado americano, percebemos que a gestualidade que não produz som ou que não é coreografada raramente pertence ao foco de atenção tanto do dançarino quanto do percebedor: essa gestualidade é marginalizada quando, de fato, poderia anunciar uma poética potente das diferentes impressões de personalidade e subjetividade daquele sapateador. Essa pesquisa, é acima de tudo, um convite para sapateadores e seus apreciadores deixarem vir algo que não é visado pela consciência intencional, e assim permitir que outros elementos venham a emergir e se acoplar com a dança e fazer artístico.

A autora também nos lembra que a atenção é uma habilidade que deve ser treinada e aprendida, e ainda nos exemplifica a partir do músico, que é um exemplo muito conveniente para essa pesquisa sobre sapateado, visto que é uma modalidade híbrida entre a dança e a música e requer o mesmo tipo de olhar:

A aprendizagem de tocar um instrumento revela uma dimensão que ultrapassa aquela de solução de problemas e de adaptação a um mundo pré-existente, indicando a invenção recíproca e indissociável de si e do mundo, como no caso, do músico e da música. [...] Fica claro aqui que a habilidade musical não é meramente técnica, nem visa um adestramento apenas muscular e mecânico. Está envolvida aí uma aprendizagem da sensibilidade, o que significa a aprendizagem de uma atenção especial que encontra a música, deixando-se afetar por ela e acolhendo seus efeitos sobre si. (ibid, p. 12)

Meus estudos no sapateado começaram quando eu tinha 9 anos de idade, no ano de 2002, no Centro Olímpico da Universidade de Brasília (CO/UnB). Comecei fazendo aulas com a professora Juliana Castro e nunca mais interrompi minha prática. Participei de duas companhias de sapateado em Brasília (DF), uma com a professora Cíntia Vanessa (grupo TAP) e outra com Juliana Castro (grupo TAP DANCE). Também tive a oportunidade de aprender em cursos ou *workshops* com grandes nomes da cena no Brasil como: Steven Harper, Adriana Salomão, Charles Renato, Flávia Costa, Luciana Petsold, Marina Coura, Melissa Tannús, Thiago Marcelino, Marcela Castilho, Juliana Garcia, Geraldo Junior, Giuliano Antônio, Ana Tamiohi, Derick Jacinto, Heber Stálin, Flávio Salles, Christiane Matallo, Leonardo Sandoval.

O ano que comecei a sapatear também foi a época que ingressei na Escola de Música de Brasília, onde concluí o curso básico de flauta doce (música barroca) em 2006. Apesar de não ter dado continuidade aos meus estudos no instrumento, minha professora sempre enfatizava como a musicalização impulsionou minha aprendizagem no sapateado e, de certa forma, me destacava dos demais colegas que não a praticavam complementarmente. A interrupção na prática nunca me distanciou do contato com a música barroca: minha mãe é musicista³ e sempre tive o hábito de acompanhar seus trabalhos e frequentar concertos. Ainda, nos últimos meses dessa pesquisa desafiei-me a começar um novo instrumento e entender minhas próprias maneiras de organização para apreender uma nova técnica. Vou contar um pouco sobre isso mais adiante na dissertação.

A minha facilidade musical possibilitou que minhas habilidades na dança se sobressaíssem e, por essa razão, minha professora sempre insistia para que eu procurasse outras aulas de dança para complementar meu sapateado. Fiz aulas de *jazz*, *hiphop* e *afro*. Imergi no desejo pelo movimento e pela dança, e isso se oficializou quando abriu uma Licenciatura em Dança no Instituto Federal de Brasília (IFB) exatamente em 2010, ano em que eu concluía o meu ensino médio. Não tive dúvidas e ingressei na primeira turma, foi também a mesma época em que comecei a dar minhas primeiras aulas de sapateado.

Ao longo da graduação, participei de vários grupos de pesquisa: Dança Contemporânea com a professora Márcia Almeida, Contato-Improvisação com o professor Diego Pizarro e *Corpoimagem* na improvisação com a professora Sabrina Cunha.

³ Cecilia Aprigliano, professora na Escola de Música de Brasília de Viola da Gamba no departamento de música barroca.

Em 2012, sentido necessidade de me engajar em atividades mais acrobáticas, como uma forma de superar o medo que tinha, iniciei uma formação em *pole dance*⁴. Cerca de dois anos depois eu já era professora certificada da modalidade (e sigo até hoje).

No ano de 2013, fui selecionada como bolsista no programa Ciências Sem Fronteiras da CAPES/CNPq para realizar um ano da minha graduação no exterior. Fui para os Estados Unidos, onde, no primeiro semestre, realizei residência na *University of Montana*; em seguida, durante o verão, estagiei na capital Washington e, finalmente, no segundo semestre, me transferei para a *New York University*. Tive o prazer de aprender com meus ídolos e inspirações internacionais como: Michelle Dorrance, Derick Grant, Jason Samuels Smith, Jason Janas, Jared Grimes, Chloe Arnold, Maud Arnold, Star Dixon, Lane Alexandre, Sarah Reich, Demi Remick, Nicholas Young, Brill Barret.

Meu interesse em tantas modalidades diferentes no campo da dança parece confundir quem acompanha meu trabalho. Sou frequentemente questionada sobre qual a relação entre *pole dance* e sapateado, por exemplo. Bom, é simples: o sapateado nunca deixou de estar presente na minha vida. Todas as outras atividades que pratiquei foram por causa dele, ou para ele, ou para complementá-lo indiretamente. É preciso se distrair para estar atenta nas nossas metas. O *pole* e todas as outras práticas, de certa forma, fazem parte dessa distração que me atenta ao sapateado.

Em 2015 gravei um pequeno vídeo-resposta para todos que não paravam de me questionar sobre qual era a conexão entre essas duas práticas. Sapateando no teto através do *pole*, brincando com a referência de Fred Astaire⁵, o vídeo viralizou nas redes sociais entre sapateadores e *pole dancers*. Outras versões foram gravadas depois. Também me apresentei em festival interno do estúdio de *pole dance* com essa proposta. Você pode acessar a primeira versão no seguinte endereço:

Vídeo 2 - Primeiro experimento, Olivia sapateando de cabeça para baixo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lKQJ4vqVSIQ> ou pelo código abaixo



⁴ Dança acrobática que se pratica com o contato da pele em um mastro de aço vertical.

⁵ Famosa cena em que Fred Astaire (1899-1987) sapateia no teto com efeitos especiais cenográficos no filme *Royal Wedding* (1951) filmado por Stanley Doney.

Figura 1 - Fred Astaire em *Royal Wedding* (1951)



Fonte: <https://genxpose.blogspot.com.br/2016/06/dancing-on-ceiling-at-royal-wedding.html>.

Figura 2 - Olivia Orthof sapateando no teto



Fonte: Captura de tela de um vídeo compartilhado em redes sociais. Disponível em: <https://www.facebook.com/olivia.orthof/videos/10201666959511538/>

No decorrer dessa pesquisa de mestrado, também fui selecionada como dançarina para o *Circus Cabaré Vaudeville*, com apoio do FAC (Fundo de Apoio a Cultura), para desenvolver um solo sob direção do argentino Marcelo Lujan. A proposta era criar um número acrobático que trabalhasse a sensualidade dentro da estética do sapateado. Percebi aqui uma ótima oportunidade de elaborar um número que fosse, de fato, portátil (e por tanto, viabilizasse as futuras apresentações). Ambas estéticas, do sapateado e do *pole*, sempre exigiram uma estrutura física muito específica para realizar apresentações em público: o sapateado precisa de uma acústica favorável e um tablado de madeira que não seja encerado; enquanto o *pole* precisa da estrutura que mantém a barra vertical e, obviamente, a própria barra. A solução foi buscar as acrobacias de *lap dance*⁶: convidava uma pessoa da plateia com o pressuposto da sedução, mas o verdadeiro motivo é que essa pessoa seria meu “aparelho” para ficar de cabeça para baixo e sapatear em um pequeno tablado de 50cm².

Figura 3 - Olivia Orthof reapresentando o número do Circus Cabaré Vaudeville no festival internacional Movimento da Dança MID, Funart 2018



Foto: Henri dos Anjos acervo pessoal.

⁶ Dança sensual que implica em pouco ou muito contato físico com o espectador. Geralmente o espectador está sentado em uma cadeira e a dança acontece ao seu redor ou, em cima do seu colo (a tradução literal de *lap dance* seria “dança de colo”).

Vídeo 3 - "Eu e os Homens de Verdade" solo de sapateado no Cabaré Vaudeville. Número completo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gvm9N-kURVE> ou pelo código abaixo:



Assim, falo nesta dissertação de um ponto de vista não apenas do sapateado, mas de outras modalidades de dança e outros modos de expressão artística. As diferentes vivências e desafios de mesclá-las me permitiu um distanciamento do sapateado para relaciona-lo com aspectos que geralmente não são levados em conta. Revisito a minha própria história, reflito sobre meus próprios padrões de movimento gestual e de atenção, analiso o que são as barreiras que me impedem de movimentar de uma determinada forma em um campo, quando é tão fácil me mover com essa mesma qualidade em outro.

Para organizar essa dissertação, no primeiro capítulo, introduzo noções que desenvolvi para descrever alguns processos de atenção que se passam em um sapateador (e outros movedores também). Os principais são: **gesto comandante** e **gesto copiloto**, que descrevem como se organizam nossa gestualidade, proposital e não-proposital, de acordo com a atenção do movedor, e como esses dois polos se complementam o tempo todo ao longo de uma dança. Comento sobre a poética que se cria com os gestos copilotos no sapateado e em outras danças a partir da noção de silêncio que o artista John Cage elaborou, compositor revolucionário que escreveu uma partitura para uma orquestra ficar em silêncio por 4 minutos e 33 segundos. O silêncio como ausência de som não existe, o que existe são 4 minutos e 33 segundos de músicas diversas que surgem da própria plateia, ambiente, respiros, etc. – sons que fazem parte da música, mas que geralmente não damos atenção.

Trago o autor William James (1842-1910), um dos fundadores da psicologia moderna, que compara os fluxos de pensamento com o voo de um pássaro: que pousa e voa em diferentes lugares que lhe interessam. Vejo a atenção ao longo da dança da mesma maneira, identificando esses pousos como os momentos que temos consciência e propósito: são os gestos comandantes. Estão sempre relacionados com uma tarefa a ser cumprida, como saltar,

girar, desenvolver uma célula rítmica específica. Por outro lado, há os voos de pensamento, que não estacionam em um lugar específico, são não-propositais e sempre acompanham a tarefa (proposital). Nomeei-os de gestos copilotos.

No subcapítulo *silêncio em som e movimento*, discorro sobre processos cognitivos e de atenção ao longo da inventividade das minhas práticas no sapateado, contextualizado-os entre dois parâmetros principais: som e movimento. Aqui aprofundamos a reflexão a partir da poética do silêncio do artista John Cage, relacionando o silêncio e sua não-intencionalidade com a partitura que é intencional, prevê e organiza os sons por meio da escrita. O silêncio de John Cage surge aleatoriamente e acoplado às notas escritas da partitura, que são intencionais, esquematizam e preveem alguns elementos que ainda vão surgir - todos os demais elementos que não estão escritos, são os silêncios que surgem do próprio meio. Todo silêncio vem acoplado de um som, tal qual vemos na relação entre gesto comandante e gesto copiloto. O artista se desprende de uma noção de silêncio como fenômeno acústico - ele é transcendental. Assim, o silêncio ao qual John Cage se devota durante seu trabalho artístico não é baseado em um entendimento empírico, mensurável: é uma reviravolta nos processos de atenção do mundo. Essa noção fundamenta a relevância dos gestos copilotos como silêncios próprios não apenas do sapateado, mas de todas as danças e artes das cenas.

A união entre um mover-se proposital e não proposital (gestos comandantes e copilotos) é o que eu chamo de dança em distração, que desenvolvo ao longo do segundo capítulo. O entendimento de distração vem a partir das leituras de Kastrup (2004, 2007, 2008, 2012) que nega a atenção como um processo binário: estar atento ou não-atento. A atenção é um processo complexo que possui variações e gestualidade própria. Kastrup entende o distraído como alguém extremamente concentrado mas sem focalização, ou seja, sem seletividade de elementos para negligenciar outros. A errância da atenção é imprescindível para produção de subjetividade do dançarino e do percebedor. **Dança em distração** é um convite à errância e ao desfoque. Também trago aqui, de acordo com o autor Alva Noë (2015), as diferenças entre coreografia e dança e como isso pode interferir entre as práticas de improviso no sapateado pela abordagem da atenção inventiva.

Designei o terceiro capítulo para analisar minhas práticas pedagógicas a partir dessa abordagem conceitual, demonstrando como utilizo essas percepções para compreender e mediar a atenção dos alunos de sapateado. Exponho como percebi certos casos, meus desafios e conquistas, e qual foi a estratégia que utilizei em sala de aula buscando respeitar a produção de subjetividade de cada estudante.

No quarto capítulo, aplico essa abordagem conceitual para a cena pela perspectiva de uma vivência performática que desenvolvi como artista-convidada na cidade de Alcântara (MA) em Abril de 2017. Através de registros fotográficos, narrativos e em vídeo, procuro desenhar um pouco sobre o funcionamento da minha própria atenção e de como ela é a principal motivadora da minha poética em cena. Busco escutá-la, pontuá-la, potencializá-la, e assim, desenvolver um improviso que se estabelece no espaço gradualmente. Além dos autores já introduzidos, eu faço uma relação com os 7 planos de composição propostos por André Lepecki (2010).

Em janeiro de 2018 estive na XVI edição do *Tap in Rio*, festival internacional de sapateado que acontece anualmente na cidade do Rio de Janeiro. Lá, tive a oportunidade de entrevistar alguns sapateadores e professores a partir das noções desenvolvidas nessa dissertação e selecionei algumas falas que considere relevantes para dialogar com a pesquisa.

Ainda no quarto capítulo, complemento minhas observações sobre como a atenção se dá em meus processos ao discorrer sobre a breve experiência que tem sido aprender um novo instrumento - o pandeiro.. Com a nova perspectiva de atenção e gestualidade, me observo com cautela dentro dos meus processos de aprendizagem e inventividade para provar mais uma vez como as noções são coringas para diversas áreas da expressão artística e corporal além do sapateado.

Capítulo 1: Gesto comandante, gesto copiloto e a composição em sapateado

Nesse capítulo vou introduzir as duas noções elaboradas ao longo dessa pesquisa para compreender os mecanismos de gestualidade a partir de autores que estudam a atenção e subjetividade. Utilizo as noções gesto comandante e gesto copiloto por mim criadas baseando-me nas referências sobre a atenção (Virginia Kastrup), o fluxo de pensamento (Henry James), as poéticas do silêncio (John Cage), a gestualidade na dança (José Gil) e a percepção na improvisação (Melinda Buckwalter), além de vídeos e observações diretas de práticas para compreender como se dá a produção de subjetividade no sapateado americano.

1.1 Atenção como processo de invenção em sapateado

Quero apresentar aqui duas noções elaboradas para os fins dessa dissertação: **gesto comandante** e **gesto copiloto**. O primeiro é o próprio desejo da pessoa, uma meta a ser alcançada, sempre proposital, enquanto o gesto copiloto tem natureza espontânea e imprecisa, visto que não há nenhuma intenção proposital para a sua ação. É como a luz e a sombra: você não consegue mudar o formato da sombra sem mudar a origem da luz (ou o objeto-obstáculo que faz o sombreado). A luz, podemos acender, apagar, mudar a cor, trocar o bulbo ou aumentar a chama do fogo... . A sombra acompanha todas essas transformações e se molda por elas. O gesto comandante e o copiloto são antagônicos e coexistem, se complementam e se transformam ao longo da prática enquanto nos organizamos e agenciamos nossos desejos. Sua transformação faz parte de uma deriva estrutural, como diria Maturana (2006) quando explica as mudanças estruturais que o meio desencadeia no ser vivo e vice-versa em interações e referências de ação.

Para exemplificar, podemos considerar uma pessoa que se propõe a saltar em uma perna só: esse é seu gesto comandante. Visando facilitar o equilíbrio na execução dessa tarefa, essa pessoa hipotética se organiza corporalmente afastando seus braços do tronco: essa organização é seu gesto copiloto. Seu objetivo não é o desenho dos braços no espaço, e sim o salto, mas essa foi a maneira encontrada por ela para executar a tarefa com a maior precisão possível. É importante ressaltar que a escolha dos gestos copilotos de uma pessoa nem sempre é sensata, um laboratório infinito de erros e acertos. Muitas vezes acabamos nos organizando com mais esforço do que o necessário, ou seja, em vez de facilitar, o gesto copiloto acaba atrapalhando. Mas, quando levamos nossa atenção para esse desalinhamento (de qualquer

natureza), podemos educá-lo e organizá-lo — esse é justamente o instante de câmbio em que o gesto copiloto assume o posto e, claro, pode retornar como auxiliar a qualquer momento.

José Gil (2009) é um autor-chave para compreendermos esses novos termos sobre gestualidade. Para começar, ele diferencia a noção de gesto da noção de movimento:

O primeiro compõe-se de uma ou várias sequências de movimentos que tem uma forma determinada. Há gestos geneticamente pré-programados e há movimentos pré-programados que não constituem gestos. O movimento, tal como o consideramos aqui, pode consistir em qualquer deslocamento ou alteração do corpo que começa, esboça-se e termina sem que desemboque numa forma (por, exemplo, uma sequência mínima de um passo). [...] A noção de movimento é decerto mais ampla que a de gesto, pois a compreende. (p.88)

O autor faz um trabalho preciso no que diz respeito à identidade de cada tipo de gesto assim como tipos de movimento que serão importantes para o decorrer dessa pesquisa. Em primeiro lugar, separamos o movimento codificado do não-codificado: o primeiro contém em si o sentido de um código que pode ser concebido culturalmente ou geneticamente, como o batucar dos pés no chão ritmicamente que se identifica como sapateado e não outra coisa; o segundo é livre e espontâneo e não contém em si uma identidade previamente concebida, é um movimento que tange o abstracionismo.

Essa divisão de movimentos codificados e não-codificados é crucial para o entendimento de um dos fatos principais sobre o qual quero me debruçar no que diz respeito à técnica e à plasticidade⁷ do sapateado. O sapateado se anuncia justamente por conta dos seus movimentos codificados, que são os passos de sapateado e a ritmicidade que criamos na colaboração entre pés e chão. Quando pedimos para um leigo demonstrar o que ele entende por sapateado, a ação esperada é que ele comece a bater os pés contra o chão. Também tem os filmadores de espetáculos, profissionais e amadores, que frequentemente gravam apenas um *close* dos pés, como se não fosse importante enquadrar o resto do corpo naquele momento. Isso reafirma o quanto que o movimento codificado do sapateado está diretamente ligado à sua sonoridade e a plasticidade dos membros inferiores. Mas sabemos que o corpo não é uma carniça a qual podemos fatiar e separar em pedaços: para qualquer ação dos membros inferiores, existe a integração e colaboração de sua estrutura como uma totalidade: braços, cabeça, coluna vertebral, o próprio emocional e racional se engajam propositalmente ou não no momento de realizar um gesto comandante. Tudo isso gera uma plasticidade, com sentido em si mesmo, e poética própria também.

⁷ Plasticidade corporal é um termo utilizado por Márcia Almeida (2015 p. 101) para descrever a subjetividade produzida por um dançarino poeta, emergindo assim, em uma forma física resultante das sobreposições dos movimentos dançados. Diz a autora que “A plasticidade se caracteriza pela maleabilidade e a capacidade de adaptação constante das formas” (ibidem, p. 93).

Esse corpo em totalidade é nomeado como *corpo paradoxal* por Gil (2004). A fenomenologia teve o mérito de considerar o corpo no mundo, o corpo sensível (p.55), mas o corpo paradoxal que Gil propõe se embasa no metafenômeno, onde ele descreve um corpo simultaneamente visível e virtual, que se projeta e se agencia com o espaço, fundindo o interior com o exterior.

Um corpo que se abre e fecha, que se conecta sem cessar com outros corpos e outros elementos, um corpo que pode ser desertado, esvaziado, roubado de sua alma e pode ser atravessado pelos fluxos mais exuberantes da vida. Um corpo humano porque pode devir animal, devir mineral, vegetal, devir atmosfera, buraco, oceano, devir puro movimento. Em suma, um corpo paradoxal. (ibidem, p. 56)

Gil traz o corpo paradoxal baseado no “Corpo-Sem-Órgãos” de Deleuze. Ele explica, a partir de Deleuze, que o corpo-sem-órgãos é aquele que se permite esvaziar para que surjam novos espaços de percepção e agenciamentos de desejos, se inventando múltiplas vezes com o mundo. Isso é o devir por excelência. Não há dualidade corpo/espírito ou espírito/matéria.

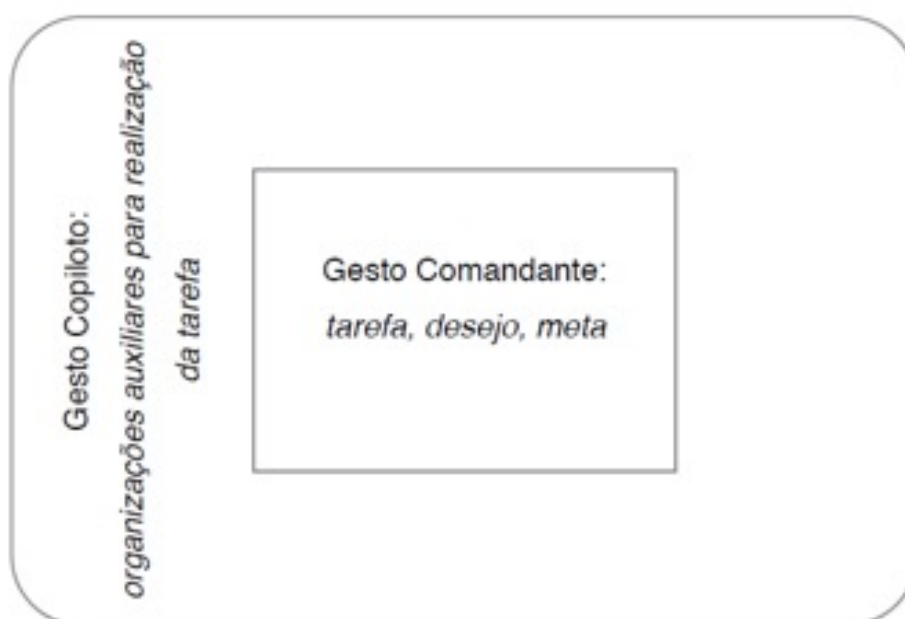
O trabalho que a dança provoca, segundo Gil (ibidem, p. 64), é justamente deixar a energia fluir pelo corpo em continuidade, sem obstrução de seus órgãos. Podemos identificar uma relação direta com a metáfora do voo do pássaro de William James (1961; 1985), que fala sobre uma percepção que é contínua e liberta, assim como a relação com o próprio silêncio e a sua poética a partir de John Cage (2018), ambos autores que vou explicar logo abaixo neste mesmo capítulo.

E qual a potência estética que o sapateado permite e propulsiona, tanto de maneira proposital (escolha estética do sapateador), quanto sem intenção (hábitos do sapateador que se manifestam quando ele não se direciona para aquela tomada de decisão específica)?

Como eu disse anteriormente através da metáfora da luz e sombra: é como se o gesto comandante fosse a luz, que pelo ensino tradicional do sapateado costuma habitar os movimentos codificados dos passos técnicos e toques do pé contra o chão. Simultaneamente, para todo feixe de luz temos uma sombra que o acompanha, que nessa metáfora equivale aos gestos copilotos, uma parte muitas vezes negligenciada na tradição do sapateado, que é a atenção à organização e à expressão do resto do corpo ao executar esses passos. Trago nosso olhar sobre essa dança para as suas “sombras”, para os elementos muitas vezes negligenciados acerca da especificidade do próprio sapateado e o que o define, compreendendo a importância da técnica de passos e indo para além dela, evidenciando como os movimentos não-codificados do sapateado se organizam a partir das noções de gesto comandante e gesto copiloto.

Encontrei muitas explicações para esses gestos nas pesquisas que Melinda Buckwalter (2010) realiza sobre improvisação e composição em dança. Quando a autora fala que dançarinos priorizam algumas percepções de acordo com hábitos pessoais assim como a escolha estética da situação, ela refere-se justamente ao que estou nomeando de gesto comandante. São ações propositais que se realçam entre todos os objetos de interesse ao alcance dos dançarinos, ou por questão de hábito e vocabulário de movimento ou por uma escolha estética da situação. Ainda assim, na medida que o dançarino reinventa seus hábitos, seus gestos comandantes também se transformam infinitamente.

Figura 4 - Gesto comandante e gesto copiloto



Fonte: da autora, 2017.

A necessidade de criação desses conceitos surgiu primeiramente da prática, tanto na atenção que eu tinha de mim mesma ao longo da minha aprendizagem e experimentações diversas no sapateado, quanto no perceber de alunos e colegas durante as aulas. Enquanto professora, comecei a identificar padrões nos alunos, gestos copilotos que denunciavam a atenção de cada um deles: a aluna Brenda⁸ sempre olhava fixamente para o chão quando se desafiava musicalmente ao longo de sua dança, por exemplo. E claro, os gestos copilotos sendo individuais e pertencentes a subjetividade de cada um, era preciso mapeá-los aos poucos para conseguir perceber tais padrões.

⁸ Nome fictício para preservar a identidade da aluna.

Durante o intercâmbio que fiz como bolsista CAPES/CNPq no programa Ciências Sem Fronteiras em 2013, tive a oportunidade de estudar dança na *New York University*, como dito anteriormente. Apesar de não ter sapateado avançado na grade horária da universidade, sua localização, numa cidade reconhecida mundialmente como uma das sedes mais importantes dessa modalidade da dança, possibilitou a ampliação e aprofundamento de meus estudos por meio de aulas extracurriculares com meus grandes ídolos do sapateado americano. Entre eles destaco a sapateadora e coreógrafa Michelle Dorrance. Já a conhecia a distância desde pequena, em revistas sobre dança que meu pai trazia de viagens em que Dorrance estava na capa sapateando como manchete principal.

Assisti Dorrance dançar ao vivo pela primeira vez durante o intercâmbio no *D.C. Tap Festival* (2013) – festival de sapateado internacional da cidade de Washington organizado pelas irmãs Chloe e Maud Arnold no qual ela apresentou um improviso solo. Michelle Dorrance dançava e eu chorava na plateia. Em Dorrance eu vi tudo o que mais gostava no sapateado: a parte brincante da dança, como uma criança sapeca que exagera suas emoções sem muito parâmetro do que é socialmente esperado; que ri das próprias bobagens; que não apenas vai saltar, mas vai pular com os braços abertos e levemente estabados possuídos pela alegria de quem está dando o salto mais delicioso de sua vida; que pausa seu sapateio para que a plateia possa assentar toda a dança que aconteceu até o instante e respirar junto com ela. Depois de aumentar tanto as suas expectativas sobre ela, espero ter feito jus à essa artista que tenho tanta admiração e convido você, leitor, a contemplar Michelle Dorrance a seguir para compreender um pouco mais sobre a minha fala nessa pesquisa:

Vídeo 4 - Michelle Dorrance no Stockholm Festival 2014. Disponível pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=4W8m1cX4YTU> ou pelo código abaixo



Nos primeiros 40 segundos do vídeo, Dorrance começa brincando com a banda que a acompanha. Ela está cheia de energia e vigor, possivelmente com a adrenalina de quem acabou de sair da coxia. Perceba como os acentos mais fortes de seu pé reverberam em

movimentos também acentuados na sua mão, que lembram um tapa no ar, como se sua mão também fosse responsável por aquela acentuação sonora. Para esse “tapa”, ela também tonifica todo o seu abdômen com o tónus de quem acabou de dar um susto em alguém a partir daquele som do sapateado. Com um olhar ainda mais incisivo sobre sua dança, podemos perceber também um aspecto contra lateral entre o balanço de seus braços e a transferência de peso entre suas pernas: no momento em que Dorrance trabalha com as minuciosidades e agilidade da perna direita, seu braço esquerdo está espalhafatoso dançando junto com aqueles sons, e no momento que ela reveza entre as pernas, percebemos os dois braços mais equalizados em quantidade de agito e movimento. Para os passos mais aerodinâmicos do sapateado como pequenos ou grandes saltos, seus cotovelos ou até mesmo os braços inteiros se lançam para trás do seu corpo, como asas que a impulsionam para cima e facilitam leveza para esse movimento de difícil execução.

Quero ressaltar o ponto-chave dessa pequena vídeo-análise que faço sobre Dorrance: todas essas organizações e reverberações de seus sons e passos de sapateado não são necessárias. Talvez para Dorrance sejam, pois é a maneira como ela se inventa com as sonoridades, o chão, a banda, a plateia, etc. Mas se um sapateador de nível tão alto quanto o dela fosse recriar esse improviso utilizando as mesmas sequências rítmicas, esse sapateador brincaria de forma diferente nas relações entre todos os membros do corpo e dinâmicas de movimento (pressupondo que as acentuações rítmicas seriam as mesmas). Isso porque os gestos copilotos são pessoais e intransferíveis, são parte da maneira como a pessoa se inventa com o espaço e em dança movimentando memórias e experiências. Os gestos copilotos dependem de memórias físicas, emocionais e racionais para se inventarem, e ainda, estão sujeitos a transformações e a deriva o tempo inteiro. Essas alternâncias de atenção e a maneira como elas se manifestam nos múltiplos desafios que a experiência de sapatear propulsiona em cada indivíduo, são a própria potência poética dessa dança.

Voltando ao vídeo de Dorrance, para o final da sua dança, a partir da minutagem 4’40”, ela começa a dançar o que chamamos de *a capella*, ou seja, dançando sem acompanhamento musical: a banda se interrompe e ela dá continuidade. Sem a música de outros três instrumentos cobrindo e, de certa forma, abafando o som do seu sapateado, ela aproveita da atenção da plateia que está voltada para os sons de seus sapatos para fazer variações mais detalhadas e minuciosas. Fica mais fácil brincar com o volume, variando acentos e produzindo sons mais fracos, que chamamos de *pianíssimos*. Veja que as combinações de passos que ela passa a usar nesse momento são menos acrobáticos e aerodinâmicos do que na primeira etapa. Ela basicamente brinca entre *crawls* e *paddle and rolls*, que são duas

combinações fundamentais de passos no sapateado, mas que nos pés de um sapateador profissional permitem muita agilidade por exigir menos esforço físico para executá-los. Pelas aulas que fiz com ela e tempo que passei estudando sua dança, posso arriscar dizer que isso foi um câmbio de gesto comandante. Veja, no começo, é como se Dorrance estivesse compondo junto com os músicos, mas também competindo sonoramente com eles para ser escutada e não ficar em segundo plano em relação à banda. Por isso, escolhia mais movimentos vigorosos e elaborados. Agora que não há mais dispersão sonora e que toda a atenção da plateia se volta para ela e qualquer ruído que saia de seus sapatos de sapateado, Dorrance não precisa fazer grande para fazer muito. Comparativamente, não falamos na mesma altura dentro de um museu como falamos em um meio comercial como uma feira, por exemplo.

Seus gestos comandantes não são mais os passos e combinações ricas em virtuosismo, mas a ritmicidade que ela pode descobrir a partir deles. Ritmos dobrados, quadruplicados, sincopados, com acentuação e diferentes volumes, pausas. Veja como sua expressão facial se transforma quando ela encontra uma sonoridade que gosta no próprio improviso e revela isso para a plateia. Ou ainda, a expressão facial de quem está tentando entender como desenvolver aquelas células rítmicas. Logo mais, na minutagem 5'20", Dorrance convida a plateia a bater palmas na pulsação do seu improviso, para ajudá-la a segurar o tempo forte da música que está criando. Isso é uma estratégia de conduzir a atenção da plateia para essa pulsação rítmica que é constante e de alta precisão em sua dança. Ela começa a perambular entre os compassos, às vezes dança no começo e faz pausa no final, e vice-versa, e exatamente na minutagem 5'29" ela brinca com a plateia batendo palma junto, como quem diz: estou viajando na minha música, mas ainda sei exatamente aonde está o tempo forte. E nesse instante, o gesto comandante é o tempo forte e sua cara brincalhona poderia ser o gesto copiloto que o acompanha. A plateia concorda e acolhe.

Tive o imenso privilégio de realizar uma entrevista com Michelle Dorrance na qual são discutidas essas percepções de si e dos outros nas mudanças de atenção. Falarei sobre essa entrevista no último capítulo desta dissertação.

Caro leitor, vamos recapitular o que a autora Virgina Kastrup (2012) enfatiza sobre a atenção não se resumir em uma seletividade de informação e execução de tarefas, ela é um processo complexo que deve ser aprendido e exercitado. Nossa análise sobre o vídeo de Michelle Dorrance é baseada no preceito de que a atenção de Dorrance constrói sua subjetividade no sentido de que ela se inventa em acoplamentos externos (banda, plateia, sapatos de sapateado) e internos (memória e percepção). Nas palavras da autora: “a atenção é

um processo que vem sempre acoplado a outros, como a percepção e a memória, possuindo uma espécie de funcionamento transversal. Esse caráter transversal faz da atenção um processo especial: ela é o fundo da variação da cognição.” (ibid, p. 25)

Em uma segunda etapa da pesquisa, após ler Virgínia Kastrup (2007) e procurando um aprofundamento em estudos acerca das dinâmicas e características da atenção, me debrucei sobre o trabalho do psicólogo norte-americano do século XIX William James que traz em sua pesquisa muitos pontos que, acredito, contemplam a atualidade.

Primeiramente, o autor traz o entendimento de *fluxo de pensamento* (1985, p. 134) comparando a atenção ao voo de um pássaro: movimento contínuo, pousando de tempos em tempos em algum lugar. São esses voos e pousos que dão um ritmo ao pensamento: a atenção flutua, e pousa no próprio movimento, configurando seu campo perceptivo.

Podemos perceber esse fluxo de pensamento se manifestar na gestualidade do dançarino também. Quando decidimos por uma tarefa a ser cumprida, alguma meta que deverá ser executada como saltar em um pé só, girar, se deslocar pela sala, desenvolver uma célula rítmica ou qualquer outra ação que capture o interesse do sapateador, essa ação é o que chamo de gesto comandante: é um pouso do pensamento, ainda que logo em seguida ele voe para outro lugar.

Ao contrário dos gestos comandantes, os gestos copilotos são todos aqueles que não estão no pouso da atenção sugerido por James.

Além disso, os nomes adotados para os conceitos elaborados nesta dissertação são uma resposta a essa metáfora que o psicólogo sugere. Brinco, então, com minhas próprias comparações de navegação e proponho os termos gestos comandantes e gestos copilotos como âncora para observar a dinâmica da atenção de um dançarino.

Dentro das funções da aeronáutica, o comandante é a autoridade máxima, enquanto o copiloto o auxilia na segurança do voo e monitoramento de todos os sistemas da aeronave. Entretanto, ambos recebem o mesmo treinamento, caso o comandante precise se ausentar temporariamente, o copiloto assume seu posto. Atribuo à minha metáfora um caráter físico, pertencente ao campo da dança e de outras práticas de movimento. O gesto comandante é o que rege a nave. Ele é o próprio desejo de realização como: a execução de um passo, a agilidade motora, uma qualidade musical específica, um giro, uma expressividade facial, etc. Enfim, as tarefas – gestos comandantes – vão surgindo de acordo com a necessidade e construção de cada dança. Ao lado dessas tarefas, temos outros movimentos concomitantes, que agenciam todos os dispositivos de atenção para tornar a realização do gesto comandante o mais fácil possível. Esses movimentos seriam o que estou nomeando como gestos copilotos,

que tem autonomia o suficiente para pilotar uma nave, mas são passíveis de ceder a uma ordem maior a qualquer instante.

No livro *Psychology: the briefer course* (1961), originalmente publicado em 1882, James descreve a habilidade de interesse que temos pelos diversos tópicos ao nosso redor: “um dos fatos mais extraordinários sobre a vida é que, apesar da gente visualizar a todo instante através da nossa sensibilidade, nós conseguimos notar apenas uma porção desse todo” (1961, p. 84 – tradução nossa)⁹.

O que vale o nosso notar? A nossa consciência é estreita, mas o caráter seletivo da nossa atenção não se estagna em um único propósito, pois os objetos não-selecionados continuam pairando e nos afetando de diversas maneiras e intensidades. O autor sugere nuvens de consciência, ou melhor, como se a consciência fosse essa nuvem que processa informações selecionadas de acordo com nossos interesses. Estímulos que não atravessam essa esfera ficam em segundo plano, sempre coexistindo, como se estivessem virados de costas para uma porta aberta.

De acordo com essa visão, percebemos que os gestos comandantes se enquadram no lugar dos nossos interesses. Eles são os movimentos que atravessam essa nuvem e processamos em nossas próprias sistemáticas. Nosso interesse é capturado por uma tarefa que desejamos realizar como saltar, girar, se deslocar, etc. O gesto comandante é a ação para qual a nossa atenção se direciona, e ao redor dele, os gestos copilotos atravessam nossas superfícies sensíveis a todo instante, nos afetando e nos alterando para além da experiência consciente: “[...] as impressões da fisicalidade existem independentemente de as tomarmos em consideração ou não, e afetam os órgãos sensórios também energeticamente.” (JAMES, 1961, p. 84, tradução nossa)¹⁰. Ou seja, ainda que elementos não sejam capturados pela nossa percepção e notoriedade, eles nos afetam e potencializam outros acoplamentos de interesses que venham a surgir.

William James também separa as atenções em diversas categorias, de acordo com o objeto que desperta interesse (sensorial ou intelectual/representativo) e com o esforço (voluntário e involuntário). Nunca fazemos esforço para prestar atenção em algo que nos interessa, a menos que esse tópico seja um meio para alcançar uma meta que queremos. Quando percebemos e pousamos nosso pensamento nos gestos copilotos, por exemplo,

⁹ “One of the most extraordinary facts of our life is that, although we were besieged at every moment by impressions from our whole sensory surface, we notice so very small part of them” (JAMES, 1961, p. 84).

¹⁰ “[...] the physical impressions which do not count are there as much as those which do, and affect our sense-organs just as energetically” (JAMES, 1961, p. 84).

estamos nos desviando momentaneamente de nossa meta, criando interesse por algo que não nos move, mas afeta nosso mover ao ponto de requisitar notoriedade. A organização do gesto copiloto requer atenção voluntária, necessariamente, enquanto a ação do gesto comandante pode variar entre voluntária e involuntária (às vezes, queremos saltar em uma única perna, pois visamos outros objetivos estéticos/afetivos/cognitivos a partir daquele salto).

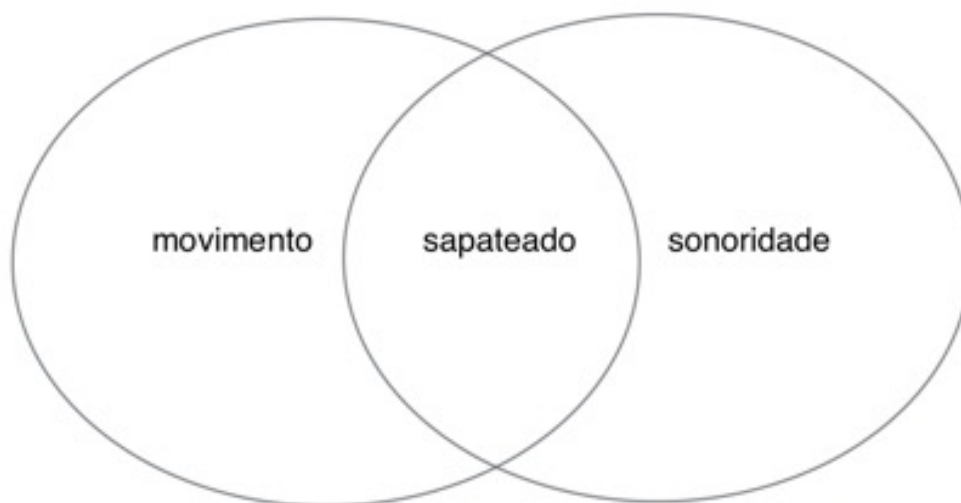
Caro leitor, como você está agora? Já está lendo há algum tempo essa dissertação, e espera-se que esteja engajado nela para chegar até aqui. Pressupondo que sua atenção perambula por esse texto, como sua fisicalidade se moldou para facilitar esse fluxo de pensamento? Está sentado? Em pé? Deitado? Suas pernas estão cruzadas? Seu trapézio está relaxado ou tenso? Como está a inclinação da sua cabeça? E o movimento dos seus lábios? Da sua língua? Há contração em algum músculo da sua face? Veja se é possível não modificar essa configuração enquanto leva sua atenção para ela. Se for possível, apenas atente-se ao desenho do teu corpo no espaço sem modificá-lo, seus pontos de tensão e relaxamento, as áreas estáticas e em movimento.

Esse capítulo trata sobre isso: configurações coadjuvantes de uma ação principal. No exercício que fizemos juntos no parágrafo anterior, tentamos levar a atenção para a forma com que você se organiza para executar uma tarefa: ler. Paradoxalmente, quando levamos a atenção para o coadjuvante, esse torna-se nosso personagem principal, ainda que momentaneamente, e que logo mais, ele retorne para o segundo plano.

1.2 Silêncio em som e movimento

Agora, vamos nos aprofundar um pouco mais na própria constituição do sapateado. Essa dança é construída por duas esferas principais, que se contaminam com mais ou menos intensidade, como na ilustração abaixo:

Figura 5 - Sapateado: entre o movimento e a sonoridade



Fonte: da autora, 2017.

Cada esfera tem suas próprias características e desafia o sapateador em ordens diferentes (ainda que contaminadas uma pela outra).

A pesquisa do sapateado é, fundamentalmente, explorar tipos de movimentos que constroem musicalidade (e vice-versa). Brian Seibert (2015) aponta que podemos assistir um filme de um grande mestre sapateador como Buster Brown (1913-2002), desligar as caixas de som e ainda assim, praticamente escutar o sapateado, como se fosse uma música para surdos. E também ao contrário, feche os olhos durante uma apresentação e você praticamente enxerga a transferência de peso: o movimento é audível. O sapateado é, então, um laboratório minucioso sobre que tipo de movimento produz som, que tipo de som produz movimento, e ainda, quais movimentos que não produzem som nenhum (silêncio), mas constroem o imaginário da sua dança, enfatizando sutilezas rítmicas ou potencializando movimentos virtuosos do sapateado.

Gostaria de ressaltar que os movimentos sem produção sonora caracterizam e constituem a poética do sapateado americano. John Cage (1912 - 1992) é um precursor e grande artista que nos provou a importância do silêncio para a produção artística e, sobretudo a musical. Alberto Heller (2008) escreveu sua tese sobre John Cage e a poética do silêncio a partir das obras literárias, musicais e teatrais de Cage. Ele separa o entendimento de silêncio em três instâncias a partir da percepção de Cage:

a) Anos 30 e 40: silêncio em oposição ao som. Unidade mensurável de compreensão empírica.

b) Anos 50 e 60: o silêncio não existe e é sempre grávido de som. Som e silêncio são mutáveis e interpenetráveis, o que há são sons intencionais ou não-intencionais.

c) Anos 50 e 60, segundo momento: John Cage se desprende da compreensão do silêncio a partir do fenômeno acústico. O silêncio é transcendental.

O silêncio elogiado por Cage não se opõe ao som: é-lhe co-presente, o envolve; esse silêncio é o Tempo (o intemporal / modo específico de temporalidade), o invisível, o inatural; dá-se como abertura, horizonte de possíveis, faz-se presença (não é: torna-se); é ponto de fuga da representação ao mesmo tempo que constitutivo dela; não se mostra como coisa/substância/ente, mas antes como modo da ação, estilo, profundidade, aura, dimensão, verticalidade, densidade; fenômeno de passagem e de pregnância: aquilo que, ainda não sendo, se deixa arrebatado na direção de uma fermentação do que vai ter sido, imbricação de inaturalidades, criação em sentido radical, temporalização do tempo; modo (im)perceptivo que se abre e con-funde a uma não-especificidade enquanto consciência aguda do difuso (awareness), fluxo no qual os diferentes momentos no/do tempo se integram (excentram, descentram, supercentram) não numa unidade, mas numa multiplicidade difusa e aberta. (HELLER, 2008, p. 14).

Assim, a noção de silêncio que Cage se devota no seu trabalho artístico não é baseada em um entendimento empírico, mensurável, nem acústico: é uma reviravolta nos processos de atenção do mundo. Essa noção fundamenta a relevância dos gestos copilotos como silêncios próprios não apenas do sapateado, mas de todas as danças e artes da cena.

Heller ainda pontua que o silêncio nos possibilita experimentar a presença de uma ausência: que se faz ouvir, que é fundamental, que produz. E ainda, completa “Mesmo onde não há (ou não se esperaria que houvesse) som, há gesto. Ou melhor: principalmente onde não há som, há gesto (2008, p.16)”.

Sabemos que os gestos copilotos, assim como a noção de silêncio desenvolvida por John Cage, é uma partitura de gestos não-escritos, ou seja, gestos não-intencionais que interpenetram e constituem a dança como ela é. Assim como não há silêncio que não seja grávido de som, apenas existem gestos copilotos em gestação de gestos comandantes. Esses silêncios, ou seja, gestos copilotos, são essenciais e inseparáveis na construção poética de um movimento expressivo na dança como o sapateado. Com essa dissertação, meu desejo é provocar consciência e sensibilidade para esses silêncios do sapateado, silêncios providos de som assim como de gestos; para penumbras do foco de luz que damos à uma sequência dançada; para a potência e relevância que o não-intencional tem nos nossos fazeres artísticos. Não há inspiração sem expiração.

Quero exemplificar essas noções a partir de movimentos tradicionais no sapateado que são vistos como excesso, virtuosidade e muita intencionalidade para realizar esses gestos comandantes de difícil execução pelo rigor técnico.

Em 1920, os sapateadores inventaram os *flash steps*. Anita Feldman (1996, p. 127) os descreve como passos que movem o corpo inteiro e se lançam no ar. O motivo do surgimento dessa técnica virtuosa e acrobática, de acordo com a autora, era finalizar grandes números:

geralmente, ao final da música, a banda que acompanhava o sapateador ficava mais enfática e aumentava tanto o volume que mal se escutava a percussão do dançarino. Além disso, o apelo visual que esses *flash steps* criavam levavam a plateia a muito entusiasmo e entretenimento. A autora refere-se a um corpo inteiro que se move de uma maneira estipulada: braços e tronco devem obedecer a uma impulsão e organização específica para darem conta desse passo acrobático que é realizar sons com os pés no instante do salto em que o sapateador está suspenso. Afinal de contas, como vimos até aqui, o corpo inteiro sempre se move em sintonia com os passos de sapateado que estão sendo executados em *flash steps*¹¹ - o balanço dos braços lançando o corpo em suspensão no ar, certamente ajuda na execução e na aerodinâmica do passo, mas ao mesmo tempo é possível realizar essa suspensão com outras variações de braços: cotovelos flexionados/ ângulos diferentes/ balançar para frente ao invés de balançar para trás/ posicionamento da cabeça em relação ao restante da coluna, entre outras variações que o dançarino ou coreógrafo podem determinar de acordo com escolhas pessoais e estéticas .

Aproveito esse momento, para compartilhar um vídeo que une grandes ícones do sapateado americano - Buster Brown, Bert Gibson, Fred Kelly, Chuck Green, Jimmy Slide e Ralph Brown - dançando a coreografia de repertório *BS Chorus*. O registro também contém um solo do Buster Brown explicando alguns tópicos fundamentais os quais serão citados mais adiante no segundo capítulo desta dissertação. O vídeo está disponível no canal de Brian Seibert, que contém vários outros registros históricos que indico a quem desejar se aprofundar no estudo do sapateado. Além disso, a figura 25 (p. 92) dessa dissertação também contém uma fotografia do instante de um flashstep. Mas, por hora, uma atenção especial para o **vídeo 5**:

¹¹ Feldman pontua que atualmente os sapateadores ainda usufruem muito dos *flash steps*, mas além de entreter a plateia, eles também devem integrar a sequência rítmica desenvolvida, e não somente o passo repetidamente ao final da música para receber aplausos.

Video 5 - Buster Brown and the Original Hoofers. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oB3ZDbw0Uqo&t=9s> ou pelo código abaixo



Em primeira mão, a própria coreografia *B.S. Chorus* já é um deboche de outra coreografia de repertório chamada *Shim Sham* - uma coreografia que sapateadores iniciantes ao redor do mundo aprendem para dançar juntos, mesmo que tenham acabado de se conhecer. As siglas são as iniciais para *bullshit chorus*, uma variação mais acrobática (com mais *flash steps*) para quem está saturado de dançar o *Shim Sham* nos encontros de sapateadores¹².

Podemos encontrar vários *flash steps* ao longo do vídeo, discretos no meio da coreografia ou virtuosos ao final de um fraseado, quero ressaltar alguns: na minutagem 0'50", 1'25", 2'40", 6'45", 7'03", 7'31" e finalmente, junto com o final da orquestra a partir da minutagem 7'58", Buster Brown aumenta a intensidade dos *flash steps* e se preocupa menos em construir um ritmo complexo para encerrar seu número com grandiosidade e virtuosidade....Ufa, perdão, leitor. Estou indo rápido demais, vamos por partes? Insiro um breve silêncio no meio do meu texto, pois antes de prosseguir, gostaria de te ensinar a sapatear.

¹² Notas da aula da sapateadora americana Chloe Arnold durante o festival internacional de Sapateado Tap In Rio, edição de 2017.

Figura 6 - Sapatos de sapateado



Fonte: fotografia da autora, 2017.

Sapateado para leigos:

Calço meus sapatos. Cada um pesa em torno de 500g. Eles são de couro sintético, sola de madeira com duas plaquetas metálicas acopladas: uma na parte superior (metatarso) e outra na parte inferior (calcanhar). Calma! Esse parágrafo é uma aula de sapateado? Levante-se, leitor. Quer sapatear ou não quer? Começamos em pé. Se não tiver sapatos de sapateado, pode imaginar as plaquetas, não tem problema. Mas não se esqueça: na sola do pé, uma na frente no metatarso e outra atrás no calcanhar.

Dê um passo à frente. Qual plaqueta encostou no chão primeiro?

— O calcanhar.

Nesse mesmo passo, qual plaqueta encostou depois?

— O metatarso.

Quantos sons você gerou em um passo?

— Dois.

No primeiro som que você fez quando apoiou o calcanhar no chão, a plaqueta da frente estava em contato com o chão ou suspensa? E quando você fez o segundo som com o metatarso, a plaqueta de trás estava apoiada no chão ou suspensa?

Vamos nomear¹³ esses dois momentos de um simples passo para frente:

Scuff: O pé está completamente suspenso e toca-se o chão apenas com o calcanhar. Pode ter transferência de peso, ou não. Em inglês, *scuff* significa cavar, pois o movimento aparenta pouco amortecimento, como se fosse furar o chão com a beira da plaqueta de trás.

Ball: O pé já está apoiado no chão apenas pelo calcanhar e toca-se o chão com o metatarso. Pode ter transferência de peso ou não. Em inglês, *ball of the foot* significa metatarso.

Agora, leitor. Dê um passo para trás. Qual plaqueta encostou no chão primeiro?

— O metatarso.

Nesse mesmo passo, qual plaqueta encostou depois?

— O calcanhar.

Quantos sons você gerou nesse passo para trás?

— Dois.

Já temos dois movimentos novos:

Step: O pé está completamente suspenso e toca-se o chão apenas com o metatarso. Pode ter transferência de peso, ou não. Em inglês, *step* é a ação de pisar.

Heel: O pé já está apoiado no chão apenas pelo metatarso e toca-se o chão com o calcanhar. Pode ter transferência de peso ou não. Em inglês, *heel* significa calcanhar, ou salto do sapato.

Parabéns, leitor! Você acabou de aprender seus 4 primeiros passos de sapateado. *Step*, *Heel*, *Scuff*, *Ball*. Se puder, pause sua leitura por um breve período. Pode até tocar alguma música que goste ou fazer *a capella*¹⁴ para se escutar melhor. Tente isolar o máximo possível esses quatro instantes que estão presentes nas suas caminhadas rotineiras. Experimente essa caminhada separando os dois sons de cada passo de maneira uniforme. Tente manter a distância igual entre todos os sons. Atenção para qual plaqueta (traseira ou dianteira) está gerando a batida e se o pé já está encostando no chão ou completamente suspenso. Repita um passo de cada vez: apenas *step*, repetidamente... depois o *scuff*... *heel*... e só o *ball*. Faça primeiro sempre com a mesma perna, e depois trocando de uma para a outra. Escute o som, mas também perceba como a sua postura interfere nesse som. Mantenha os joelhos sempre flexionados ou semi-flexionados para absorver eventuais impactos.

¹³ A nomenclatura no sapateado sofre muitas variações regionais. É consequência do fato de ser uma arte de conhecimento popular, que se ensina de uma pessoa para a outra, na qual muitos conhecimentos são perdidos, transformados ou recordados com mais fidelidade que outros. Assim, os nomes de passos podem variar de um lugar para outro.

¹⁴ Sem acompanhamento musical, solista.

E agora? Vamos dar um salto para minha aula de avançado. Os alunos dessa turma mais experientes estão praticando apenas o *step* e *heel*.

Sapateado avançado:

Começo com Jazz. Poderia ser qualquer outro gênero, mas hoje estou com vontade de escutar Jazz. Os alunos de sapateado já estão prontos, e enquanto calço meus sapatos, peço que se orientem apenas por dois passos: *step* e *heel*. *Step*, como já dito, é a ação de tocar o chão apenas com a plaqueta da frente, com o metatarso, com ou sem transferência de peso, gerando notas mais agudas. Está dentre as notas mais agudas que geramos no sapateado. *Heel* é um passo que se configura quando o sapateador já está na meia-ponta, ou seja, com o metatarso apoiado no chão e o calcanhar elevado. O som sai a partir da queda do calcanhar, que quando repousa gera uma nota mais grave.

A princípio pode parecer aprisionador restringir o vocabulário que os alunos podem usar, mas pelo contrário, alivia-se a preocupação de executar passos complexos ou combinações virtuosas de uma variedade de movimentos. É possível assim aprofundar outras dimensões, estudar detalhadamente o pequeno-grande universo de *steps* e *heels*, suas infinitas *combinações*,

Tabela 1 - Combinações *steps* e *heels*

1)	step	step	heel	heel
2)	step	heel	step	heel
3)	heel	step	heel	step
4)	heel	heel	step	heel
5...				(...)

Fonte: da autora, 2017.

transferências de peso,

Tabela 2 - Transferências de peso *steps* e *heels*

1)	step*D	step*E	heel*D	heel*E
2)	step*D	heel*D	step*E	heel*E
3)	heel*E	step*D	heel*E	step*D
4)	heel*E	heel*E	step*D	heel*D

5				(...)
...				

*D (com a perna direita)

*E (com a perna esquerda)

Fonte: da autora, 2017.

ritmicidade e andamento,

som na métrica (uma batida por tempo);
dobrar a métrica (batida no contratempo também);
quadruplicar a métrica (4 batidas no intervalo de um tempo);
tercinas/quíalteras (dividir o tempo em três batidas iguais);
sincopar (deslocar a acentuação da pulsação);
pausas (intervalos de silêncio, de longa ou curta duração, em tempos fortes ou fracos);
swingar (retardar a batida do contratempo);
quadrado (manter o contratempo exatamente na metade do tempo).

espacialidade,

girar;
se deslocar pelo espaço em linhas retas;
se deslocar pelo espaço em curvas;
dançar bem próximo a alguém ou algo;
dançar bem longe de alguém ou algo;
executar os passos com as pernas mais unidas;
executar os passos com as pernas mais afastadas;
homolateralidade entre os movimentos dos braços e da perna que produz som;
contralateralidade entre os movimentos dos braços e da perna que produz som.

musicalidade,

acompanhar ou imitar a voz da cantora(o);
acompanhar ou imitar o som do contra-baixo;
acompanhar ou imitar a bateria;
contrapor com todos os músicos ou apenas um;

*formar frases musicais com começo, meio e fim.;
dançar independentemente da música e suas estruturas¹⁵.*

volume,

*sons mais fortes;
sons mais pianos¹⁶;
crescer do piano para o forte;
decrecer do forte para o piano;
acentuar alguns sons com batidas mais fortes;
deixar sons mais pianos para enfatizar outros acentos;*

gestualidade,

*movimentação mais leve, com pouco tônus;
movimentação mais forte, tonificada;
movimentos articulados, fragmentados;
movimentos compactos, o corpo se move em blocos indivisíveis;
movimentos circulares de membros isolados ou do corpo inteiro;
expressividade facial;
olhar fixado no chão;
olhar na linha do horizonte;
olhar nos olhos de outros dançarinos ou pessoas próximas.*

Assim começamos a aula. Um aquecimento de atenção, das articulações, de reconhecimento de si no dia. Diversos gestos comandantes a partir dos primeiros passos aprendidos na técnica do sapateado: *step* e *heel*. Foram exatos 4'48": duração da música de Ella Fitzgerald *Mack the Knife*.

¹⁵ Não é nada comum na tradição do sapateado se desvincilhar da música, mas enquanto exercício ou própria pesquisa contemporânea, a fuga também pode servir de potência criativa para os sapateadores, como já desmistificou Merce Cunningham (1919-2009) que criava suas coreografias autonomamente e paralelamente do músico John Cage (1912-1992) em suas obras conjuntas.

¹⁶ Chama-se de nota piano aquela de tonalidade mais fraca na música.

Cada sapateador focou em um desses tópicos destacados acima, transformando-o no seu próprio gesto comandante. Alguns transitaram ou misturaram mais de um tópico. Esses são 7 elementos que particularmente observo com mais frequência entre colegas e alunos. Esses princípios foram sendo percebidos e elencados por mim ao longo das minhas práticas, tanto como aluna quanto professora. São alguns princípios da área de música e outros da dança, e quando misturados podem trazer diferentes propriedades da atenção dos sapateadores.

Mas aqui está a parte desafiadora que rege meus questionamentos dentro dessa dissertação e o meu fazer em dança: movimento e sonoridade são dois sistemas cognitivos complexos, com especificidades próprias, e, conseqüentemente, heterogêneos entre si. Cada sistema desses possui outros subsistemas (dança: combinações de passos, transferência de peso, espacialidade, gestualidade; música: ritmicidade, musicalidade, volume, entre outros), que podem se cruzar ou não, como na ilustração acima (figura 4). Cada sistema e subsistema requer uma atenção diferente, a depender da subjetividade e interesse de cada sapateador. Então, com até quantos sistemas (ou subsistemas) conseguimos lidar simultaneamente?

Primeiramente, para conciliar atenção entre múltiplos sistemas heterogêneos, eles devem construir um sentido quando unidos. James (1961, p. 86) fez esse experimento com o caso da escrita: quando expostos a uma quantidade de palavras aleatórias por um tempo curto, apreendemos o dobro de informação se elas tiverem conexão entre si — em um fraseamento, por exemplo. Compare sua atenção nas duas figuras abaixo, leia uma vez e tente repetir em sequência:

A)

dançarina	Divisão	sala	coreografia	música	desloca	síncope
-----------	---------	------	-------------	--------	---------	---------

B)

a dançarina	Divide	a música	em síncope	enquanto se desloca	pela sala	na coreografia
-------------	--------	----------	------------	---------------------	-----------	----------------

Naturalmente, o sapateado cria fraseados de movimento que geram sentidos com a sonoridade o tempo todo. São infinitas as maneiras de combinar sistemas que tenham conexão entre si, seja em combinações tradicionais da técnica ou inventadas pelo sapateador. Se preciso produzir 8 sons na duração de um tempo, existem alguns gatilhos que já me colocam em prontidão para me atentar a essa agilidade rítmica e motora. Esses gatilhos são, por

exemplo, uma combinação de passos que chamamos de *rolls*, que pela repetição (*looping*) e relaxamento das articulações do tornozelo eles foram comparados a um rufar dos tambores (*drumroll*). Um exemplo seria o *paddle and roll*, que Seibert (2015, p. 308 – tradução nossa) define como uma combinação de quedas de calcanhares e movimento de abanar dos tornozelos que poderiam produzir um som de vaivém como de um trem. Apesar de muitas variações, o *paddle and roll* originalmente consiste na combinação de quatro passos¹⁷:

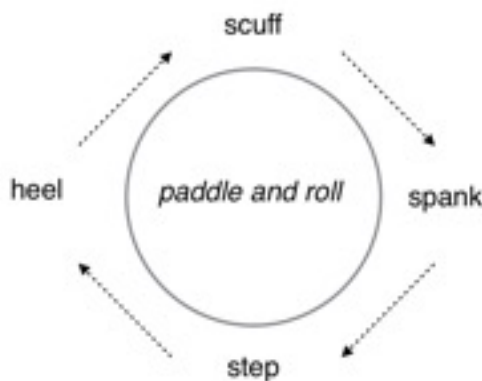
Tabela 3 - Passos do *paddle and roll*

scuff	Tocar o calcanhar no chão, sem que a plaqueta da frente esteja apoiada também.
spank	Chutar para trás em um movimento pendular cuja única plaqueta a encostar o chão é a da frente.
step	Apoiar-se exclusivamente com a plaqueta da frente no chão.
heel	A plaqueta da frente já está apoiada no chão e tocamos apenas a plaqueta de trás (calcanhares).

Fonte: da autora, 2017.

A ordem em que esses elementos se organizam é a mesma, mas como o *paddle and roll* se encontra, geralmente, em *looping* alternando entre um pé e o outro, posso iniciar de qualquer ponto:

Figura 7 - Esquema *paddle and roll*



Fonte: da autora, 2017.

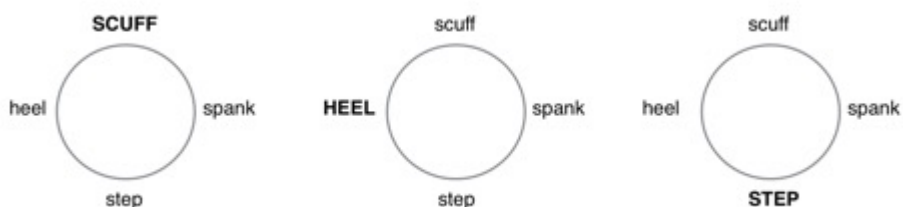
A tabela 3 mostra os passos desconectados, inicialmente sem sentido entre eles, enquanto que a figura 7 os organiza em um sistema de *looping* representado pela bola (*paddle and roll*). Se alterarmos sua ordem, é necessário apreender essa nova ordem antes de

¹⁷ Assim como vimos na nota de rodapé 12, a oralidade no ensino do sapateado americano permitiu variações nos nomes de cada movimento a depender da região e professor(a). Anita Feldman (1996) nomeia-os respectivamente: *Dig, Draw, Step, Heel*.

conseguir imprimir velocidade, pois o sistema ainda está desconexo. Mas, quando aciono uma combinação que já tem sentido para mim, como nessa configuração tradicional de passos, consigo combinar outros sistemas simultaneamente:

- A. Variar o **volume** entre os passos, criando acentos:

Figura 8 - Volume entre os passos



Fonte: da autora, 2017.

- B. Repetir o máximo de *paddle and rolls* que consigo dentro da duração de um tempo, trabalhando minha habilidade de agilidade:

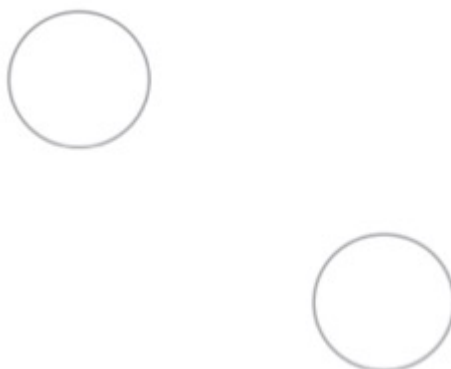
Figura 9 - Repetição de paddle and rolls

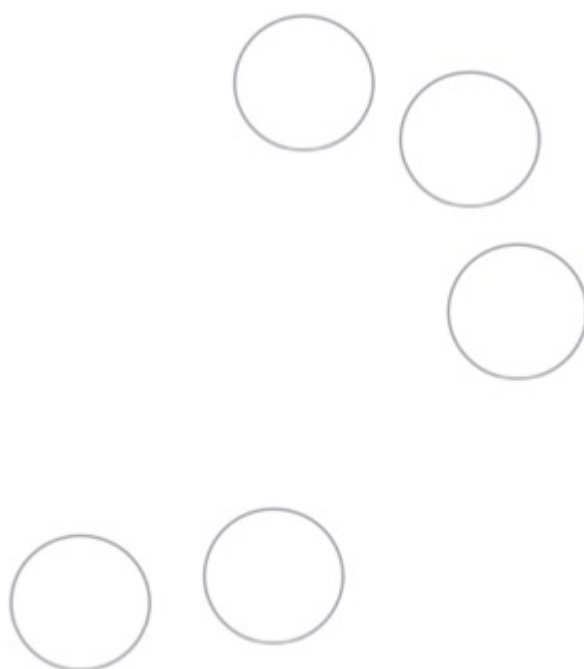


Fonte: da autora, 2017.

- C. Desenhar meus passos no espaço, me deslocando pela sala, girando, cruzando uma perna atrás da outra durante a execução do *paddle and roll*:

Figura 10 - Paddle and roll pelo espaço

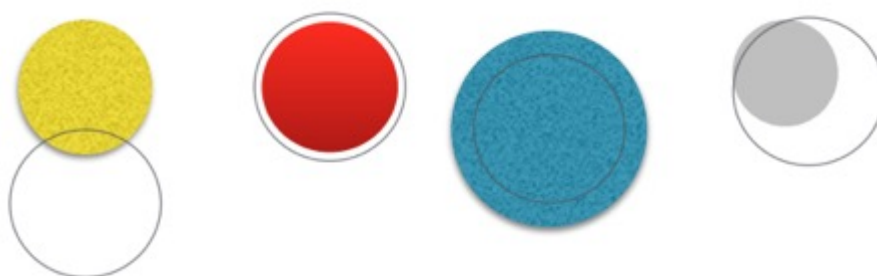




Fonte: da autora, 2017.

- D. Variar meu t \hat{o} nus e silhuetas que crio no espa \c o durante a produ \c o desse “rufar de tambores”:

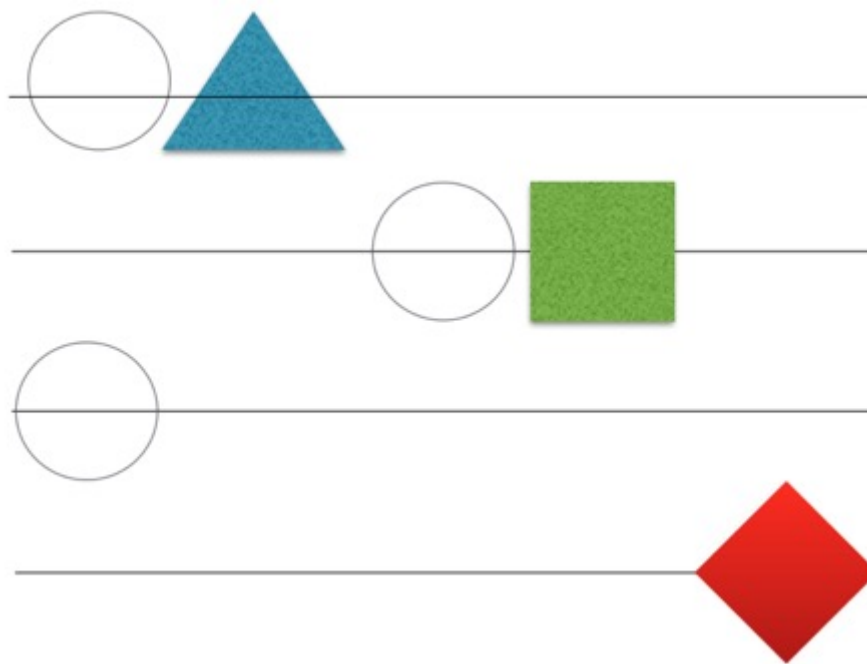
Figura 11 - Varia \c o de t \hat{o} nus e silhuetas



Fonte: da autora, 2017.

- E. Compor meus *paddle and rolls* com outras sonoridades no ambiente, como seguir uma m \acute{u} sica e suas pausas, ou contrapor com elas:

Figura 12 - Paddle and rolls em composi \c o



Fonte: da autora, 2017.

As ilustrações acima (figuras 7 a 12) são uma representação de como nos organizamos durante os desafios propostos que são criados no próprio fazer do sapateado. Cada desafio desses, é um potencial gesto comandante e os elementos dispersos, que agrupamos não-propositalmente para a realização desses desafios, são os gestos copilotos. Os gestos copilotos agrupam informações que, a princípio, são dados desconexos dentro do sistema para tornar sua ação possível nos parâmetros de nossa habilidade de atenção. É como quando completamos informações inexistentes, sempre buscando atribuir um sentido para o sistema: uma placa de trânsito desbotada escrita “PAR”, em que não precisamos ler a última letra para reconhecer o aviso e frear o carro. Resumimos e agrupamos informações para lidar com a complexidade de cada novo desafio proposto ao longo da dança.

Assim, se retomarmos o questionamento inicial: com quantos assuntos conseguimos lidar simultaneamente? Caso esses assuntos se refiram a tópicos completamente desconexos, a resposta é *não facilmente mais do que um, a menos que sejam processos habituais; nesse caso até dois, ou três, sem muita oscilação da atenção* (JAMES, 1961, p. 87 – tradução nossa, itálico do autor)¹⁸.

Popularmente, alguns podem pensar nesse agrupamento como uma banalidade, até mesmo uma distração. Muitas vezes lemos uma palavra que não está desbotada e completamos seu sentido em outra palavra sem relação, como em um texto no qual está

¹⁸ “If, then, by the original question, how many objects can we attend to at once, be meant how many entirely disconnected systems or processes can go on simultaneously, the answer is, *not easily more than one, unless the processes are very habitual; but then two, or even three, without very much oscillation of the attention* (JAMES, 1961, p. 87)”.

escrito “dança étnica” que impulsivamente podemos ler “dança ética”. Pelos argumentos de James (1961), sabemos que não é a falta da atenção que está em jogo, e sim as oscilações de atenção de acordo com os sistemas que agrupamos para atravessar nossa consciência. Eu, particularmente, gosto muito da imagem da distração — não como ausência de atenção, e sim como a própria flutuação, exatamente o instante de voo dela (retomando a metáfora de James). A partir dessa ideia, ousou uma afirmação: **o sapateado é uma dança em distração**.

Bom, se lembrarmos da primeira imagem de sistemas deste capítulo, retomamos que o sapateado já é a união de sistemas heterogêneos (movimentos e sonoridades), que por sua vez comportam outros tantos sistemas complexos. Como acabamos de ver, para conciliar sistemas simultaneamente, precisamos criar sentidos que os conecte de alguma forma, como explorar as relações entre o movimento e som que o sapateador inventa — que é o próprio fazer do sapateado. Quando identificamos esses sistemas, agrupando informações por similaridade ou construção de sentido, nosso *fluxo de pensamento* perambula por algumas dessas informações, para conseguir pousar em elementos que provoquem o sapateador em um determinado instante. Nas figuras que organizei, uma tentativa de representação do raciocínio de elaboração em cima de *paddle and rolls*, acompanhamos muitos detalhes “se perdendo” para a construção de uma imagem maior (o sistema). De palavras hiper descritivas, para uma organização em sistema (o círculo), e, finalmente, para a contextualização e interação desse sistema com outros (cores, silhuetas, espacialidade). Veja o último desenho e compare com o primeiro, novamente: para onde foram as descrições, as setas, os nomes dos passos? Elas continuam lá, sabemos que ainda estão lá, voando ao redor do sistema de círculos, estamos atentos a sua presença, mas deixamos de *pousar* nelas.

Kastrup (2012, p.13) nos ilumina sobre o processo de aprendizagem do fazer artístico, que envolve treino e disciplina mobilizando uma intenção consciente que logo mais se transforma em inintencional. Ou seja, o próprio movimento da atenção se transforma na medida que vai agenciando novos acoplamentos, adquirindo novas habilidades e relações entre o interno (percepção e memória) e externo (estímulos variados descentralizados do ego). Por isso, estamos de certa forma, sempre **dançando em distração** para gerenciar nossos interesses. Mais uma vez, para cada gesto comandante, sempre há gesto(s) copiloto(s), assim como para cada interesse do sapateador (pouso da atenção) sempre há uma distração simultânea (voo da atenção). Dançar em distração é, necessariamente, estar atento (assim como os silêncios grávidos de som que Cage propõe).

E que bela imagem, um baile dos distraídos...!

Interesso-me pela distração desses sapateadores. A distração dos dançarinos torna visível seu fluxo de pensamento. Percebemos, em movimento, onde se manifestam suas vontades (gestos comandantes) e como cada um se organiza involuntariamente — em distração — para a realização das mesmas (gestos copilotos). Uma distração que nos revela a subjetividade de cada dançarino e dançarina, reflexo espontâneo de toda construção cognitiva-sensória-motor até o momento daquela dança. No sapateado, então, encontro mais encanto nessa descoberta, pois além da visibilidade dessas vontades, elas são também, audíveis. Mas não se engane, o encanto não está apenas nos gestos copilotos. Eles não são autônomos, e estão sempre em relação com os gestos comandantes. A distração é o próprio contraste entre o voluntário e o involuntário, o intencional e o acaso, entre *voo e pouso de pensamento*, entre desejo e organização. E por isso, faço questão de reforçar que dançar em distração é, necessariamente, estar atento.

Capítulo 2: Baile dos distraídos – Coreografia não é dançar

Nesse capítulo, parto da colocação que o autor Alva Noë (2004, 2015) faz ao analisar as diferenças entre a atividade de dançar e a atividade de executar uma coreografia. A partir das oposições e intersecções entre dança e coreografia, relaciono-as com as ideias desenvolvidas no capítulo anterior para aprofundar o entendimento de uma poética do sapateado que não se afirma em formas simétricas e milimetricamente coreografadas no espaço, como comumente vemos em outras modalidades de dança, mas em movimentos de atenção e invenção de si em dança e em música. Nomeio essa poética de **dança em distração**.

No capítulo anterior, propus dois novos conceitos baseados na organização dos desejos de um dançarino ou dançarina: gesto comandante e gesto copiloto. Gesto comandante são todas as ações propositalis que realizamos ou visamos realizar com intencionalidade. Ele é o próprio desejo da pessoa, que motivará todas as ações sucessoras ou concomitantes. Esse gesto pode ser uma qualidade de movimento, uma sonoridade específica ou a realização de qualquer outra ação que desencadeie em um novo campo perceptivo. O gesto comandante é a própria percepção da pessoa, responsável por capturar algum estímulo pela consciência e escolher notá-lo em detrimento de outro. O gesto comandante guia as nossas escolhas e agenciamentos de desejos, como uma lanterna iluminando ou procurando um novo caminho na escuridão, responsável por tomadas de decisão ou mudanças de intenções e ações.

Seu parceiro inseparável, chamamos de gesto copiloto. Ao contrário do comandante, o gesto copiloto tem natureza espontânea e imprecisa, pois sua própria essência é a falta de intencionalidade dessas ações. Toda e qualquer gestualidade de uma pessoa que surja fora de uma partitura de movimentos é um gesto copiloto. Podem ser ações sonoras ou físicas e elas são antagônicas e concomitantes aos gestos comandantes. Enquanto o gesto comandante pode ser comparado com o feixe de luz de uma lanterna, o gesto copiloto é toda penumbra resultante. Como já dito, não há luz sem sombra, assim como não há gesto comandante sem gesto copiloto. Para cada ação proposital que executamos, surgem várias outras simultâneas que não são intencionais e também não são percebidas imediatamente. No momento que a percepção se desloca para essas ações não-intencionais, imediatamente elas viram ações intencionais e deixam de ser gesto copiloto e se tornam gesto comandante.

A combinação entre os gestos comandantes e os copilotos revelam as oscilações da atenção e o fluxo de pensamento do dançarino. Estou chamando essa combinação de **dança em distração**.

Não trago a palavra distração com a conotação de uma ausência de atenção, pelo contrário, dançar em distração é, necessariamente, estar atento — já que a atenção é composta por um fluxo de pensamento que oscila entre voos e pousos em determinados objetos. A atenção não se justifica em um sistema binário - atento e desatento - mas suas variações possibilitam que um indivíduo esteja concentrado e sem foco específico, ou seja, em atenção aberta, se adotarmos a nomenclatura de Freud (apud Kastrup 2007 p.16). Kastrup cita Freud quando ele acusa o problema de uma hiperfocalização (concentração focada) em detrimento da distração e suas consequências: “ao efetuar a seleção e seguir suas expectativas estará arriscado a nunca descobrir nada além do que já se sabe e, se seguir as inclinações, certamente falsificará o que possa perceber”. (2007, p.16)

A errância da atenção é imprescindível para produção de subjetividade do dançarino e do percebido. **Dança em distração** é um convite à errância e ao desfoque.

Apesar da distração ser o instante do voo, ligada ao mesmo fenômeno dos gestos copilotos, sabemos pelo capítulo anterior que não existe voo sem pouso (o fluxo de pensamento proposto por William James), nem gesto copiloto sem comandante, nem silêncio sem som, muito menos distração sem atenção. Esses universos não são polares, e sim, coadjuvantes.

Kastrup (2004, 2007) constrói seu pensamento sobre atenção embasada na teoria de fluxo de pensamento que James desenvolveu. Ela sugere a atenção como responsável por criação de subjetividade e inventividade de um indivíduo e seu meio. A atenção se difere do foco no sentido que ela não aliena e negligencia outras informações relevantes, ela não enrijece o fluxo de pensamento, pelo contrário, a atenção detecta signos e processos em curso permitindo que estímulos presentes possam emergir e se inventar através do novo campo perceptivo que se configura. A atenção é um processo complexo e transversal à memória e à percepção, tem suas próprias nuances e variações a depender de diferentes políticas cognitivas. O agenciamento de desejos é um processo de construção de subjetividade do ser, pois através da sua atenção, o indivíduo permite a inventividade dos elementos e de si. Assim, a autora chega a um conceito ampliado de cognição entendendo a criação como uma instância da cognição em que não há o surgimento de nada novo, apenas o agenciamento e emersão de pontos já existentes (reconhecimento), ao contrário da invenção.

Ainda, Kastrup entende a atenção híper focada como um empecilho ao processo inventivo, pois é a atenção que se estagna num ponto focal impedindo o movimento necessário para que outros elementos que possam vir a surgir. Já a atenção concentrada e sem foco permite a emergência de novas experiências. Nesse sentido, a autora (2012, p. 14)

compreende a distração como um procedimento errante da atenção, que subverte e escapa à realização de uma tarefa prática ou solução de problema, e que pode ser positivo no sentido de abrir espaço para outros agenciamentos. Por fim, a autora nos lembra que a distração não é um processo negativo à atenção, visto que estar atento e estar focado são dimensões diferentes e que os processos de atenção tem nuances no próprio funcionamento.

Já a distração é um funcionamento onde a atenção vagueia, experimenta uma errância, fugindo do foco da tarefa para a qual é solicitado prestar atenção e indo na direção de um campo mais amplo, habitado por pensamentos fora de lugar, percepções sem finalidade, reminiscências vagas, objetos desfocados e idéias fluidas, que advêm do mundo interior ou exterior, mas que tem em comum o fato de serem refratárias ao apelo da tarefa em questão. É curioso notar que o distraído é alguém extremamente concentrado, que não é meramente desatento, mas cuja atenção se encontra em outro lugar. Vale notar que restringir a atenção ao ato de prestar atenção, identifica-se o processo de concentração ao de focalização, que como veremos não se sobrepõem, pois pode haver focalização sem concentração e também concentração sem foco. (KASTRUP, 2004, p.8)

Agora, vamos entender os gestos comandantes e copilotos a partir do fluxo de pensamento de James. Relembro do voo do pássaro que o autor propõe, e identifico que o pouso no movimento pode se relacionar com a noção de gesto comandante. O pouso no movimento, como descreve James (1961), percebe e detecta processos que nos permitem relacionar com os elementos em questão. O pouso é **no** movimento, e não uma interrupção do movimento, pois ele provoca dinâmica a partir dessas relações, nesse sentido, não há interrupção do voo - é fluido e processual. O gesto comandante é, também, a percepção. No sentido que a percepção é um subconjunto da atenção, é uma política cognitiva que se configura a partir do agenciamento que fazemos de nós mesmos no espaço, escolhendo notar certos estímulos em detrimento de outros por consequência e através da forma como agimos no meio. Se essa percepção se enrijece, ou seja, o pouso do movimento, e não **em movimento**, deixa de ser atenção e passa a ser foco, pois ignora aspectos relevantes por excesso de concentração e rigidez no pensamento.

Em contraponto aos pousos, os voos do pássaro, que se configuram na flutuação da atenção proposta por Kastrup, nos remetem justamente a lógica do gesto copiloto, Os voos não são capturados pela nossa percepção, mas certamente alteram e influenciam, pois não há pouso sem voo. O fluxo de pensamento configura a atenção, com seus voos e pousos, com seus gestos comandantes e copilotos, com os estímulos que se fazem perceber ou não. Mas, quando denomino dança em distração, quero provocar os apreciadores da dança a vivenciarem esses aspectos em voo da dança e, no caso, do sapateado. A dança em distração é uma dança com atenção, mas é também uma noção que nos convida a apreciar a poética dos voos tanto quanto apreciamos os pousos.

Mais uma vez enfatizo a importância da concentração sem focalização para a atenção no sentido de gerar abertura para novos acoplamentos e relações entre mundo e sapateador. Kastrup (2004 p.11) afirma que embora esta concentração sem focalização compareça na vida cotidiana, não está em geral envolvida na realização de tarefas. Nesse sentido, a dança em distração não busca criatividade e solução de problemas, mas a errância através dos gestos copilotos que escapam à funcionalidade - pois não surgem da necessidade de solucionar um problema - e revelam aspectos sobre a subjetividade de cada dançarino. Os gestos copilotos não são programados, não são esquematizados, não estão ligados à realização e cumprimento de tarefas. A solução de problemas é responsabilidade do gesto comandante, não do gesto copiloto, e ambos são indissociáveis.

As noções de gesto comandante e copiloto são fundamentadas nas reflexões provocadas pela leitura principalmente de duas obras do autor Alva Noë: *Action in Perception* (2004) e *Strange Tools, Art and Human Nature* (2015). Foquemos sobretudo na segunda obra, que é a mais atualizada (e por isso acaba englobando princípios da primeira). O pressuposto principal do livro é: o ser humano é organizado. Ele se organiza. Ele é um organismo! Somos constantemente capturados em atividades organizadas, de diferentes escalas e níveis. O autor, então, completa: “Coreografia, e todas as artes, são organizacionais, ou melhor, como veremos, práticas re-organizacionais. O seu valor deriva diretamente da importância de organizar a forma humana, e de maneira geral, a vida.” (2015, p.16 – tradução nossa).

Sim, eu sei que talvez a afirmação do título deste capítulo *coreografia não é dançar* seja uma declaração duvidosa. Perdoe-me, vou explicar agora.

No segundo capítulo da obra, o autor se embasa na dança para explicar essas organizações as quais nos submetemos. Ele descreve a ação de dançar como uma atividade organizada, e como toda atividade organizada, ela é espontânea e natural a todos. A coreografia, por outro lado, é uma reorganização da dança, em que manipulamos e representamos uma atividade que é, a princípio, natural. É importante enfatizar que o autor considera o ser humano um ser organizado, ou seja, que faz e participa de práticas organizadas o tempo todo. Por isso, o fato de uma atividade ser espontânea ou caótica, não anula o fato de ser uma atividade organizada, no sentido que ela tem seus próprios modos de operar e modos de nos cativar quando participamos delas. Por exemplo, quando uma música toca em uma festa, esse contexto provoca fazendo com que as pessoas dançam. Ainda que dançam fora do ritmo e desengonçadas, a situação da festa pede que as pessoas participem dançando. As pessoas decidem dançar pois há espaço para isso, há música para isso, há todo o

contexto social que provoca a dança. Por isso é uma atividade espontânea e caótica, mas é também natural e organizada.

Então os coreógrafos não fazem danças? Não. Danças são atividades organizadas. Você não pode criá-las. Participamos dela. Somos capturados por ela. Dançar acontece. Situações produzem ela. Pessoas dançam. Elas decidem dançar. Mas a habilidade de dançar é precisamente uma habilidade de se deixar levar, o que popularmente dizemos sobre 'se deixar ser dançado' (NOË, 2015, p. 13 – tradução nossa)¹⁹.

O autor compara esse aspecto emergente com o momento no qual nos deparamos com uma placa de trânsito: ninguém escolhe ler a placa de aviso. Se você sabe ler, você vai ler. Como todas as outras atividades organizadas, somos constantemente engajados e organizados em diferentes estruturas, assim como dançar. Somos engajados na dança, naturalmente. Alguns dançam socialmente, para flertar e fazer amigos, outros dançam porque o contexto pede que dancem (como em um casamento ou festival de música), e alguns dançam para se expressar ou criar relações de pertencimento com algum grupo/cultura. O fato é que, de acordo com Noë (2015), somos todos naturalmente dançarinos e dançarinas.

Essa ideia defendida pelo autor — de que coreografia e dança pertencem a ontologias distintas — tem desdobramentos importantes para minha pesquisa. Em primeiro lugar, reflito sobre em que consiste a prática coreográfica do sapateado: tradicionalmente, pequenas sequências ou números inteiros são ordenados essencialmente pelos *passos*, que são os movimentos codificados do sapateado como diferentes maneiras de tocar o chão com os pés. São raros os professores ou coreógrafos que se dispõem a coreografar as movimentações não-codificadas do sapateado (balanço dos braços, articulação dos dedos da mão, movimento da coluna vertebral, etc.). Para o sapateador profissional, ou amador em treinamento, isso acaba tendo um impacto considerável na maneira com que ele concebe coreografias, e claro, como ele organiza sua atenção para decorar uma sequência de movimento nova. Não tenho nenhum interesse em definir se isso é mais ou menos produtivo para a prática do sapateador, acredito que tenham valores diferentes e não há cabimento compará-los, o fato é que isso é uma realidade em muitas comunidades de sapateadores e vem acontecendo em grandes proporções dessa maneira, com exceções que não são pertinentes para esse tópico da pesquisa. Assim se define um modo de fazer, desenvolver e explorar o sapateado coreografado.

Parto desse pressuposto para analisar como esses sapateadores se expressam *dançando* ainda que regidos por uma *coreografia*. Veja, assim como em diversas outras danças, o

¹⁹ “Don’t choreographers *make* dances? No. Dances are organized activities. You *can’t* make them. We participate in them. We get caught up in them. Dancing happens. Situations produce them. People dance. They decide to dance. But the ability to dance is precisely an ability to let go, to let oneself be danced (as we might say)” (NOË, 2015, p. 13).

sapateado tem um desdobramento específico sob a perspectiva de Noë: uma coreografia de sapateado pode comportar metade *coreografia* e outra metade *dança*, ambas se manifestando simultaneamente. O autor define que a dança nos engaja, é uma atividade organizada que acontece naturalmente por causa de uma situação que a provoca. A situação aqui é a própria coreografia dos passos, um movimento estabelecido de flexão e extensão de joelhos e do toque dos pés contra o chão, que pedem por uma reação espontânea do sapateador: naturalmente, quando engajado pela coreografia executada, ele se expressa imprimindo sua personalidade em uma dança independente da ordem do coreógrafo (mas gerada pela situação da coreografia ou apresentação). A situação é *acertar* os passos organizados pelo coreógrafo, ou ainda: produzir a musicalidade e sonoridade escrita pela coreografia, mas o convívio e a própria interação de um grupo/turma de sapateado, com uma possível música tocando ou sendo criada pelo batuque dos pés, gera esses outros movimentos que absorvem o sapateador e o fazem um dançarino.

Noë acredita que a coreografia é amarrada à nossa biologia. Ela se mobiliza e contribui com a maneira que nos organizamos como dançarinos. Percebemos o mundo através e por causa das nossas ações, isso transforma nossos processos cognitivos e conseqüentemente propulsiona novas manifestações e ações (e por causa dessas, outras novas cognições, em um ciclo infinito). Por esse motivo, o autor defende que a biologia (sentidos, percepção e motricidade) estão associados à nossas ações, como as diferentes habilidades da dança. Por exemplo, um dançarino que não compreende através do conhecimento sensível o peso do seu quadril, talvez tenha muita dificuldade para a execução de saltos, o que compromete a sua percepção espacial de diferentes alturas, a potência de impulso que suas articulações podem ter, a sensação visceral de se suspender no ar contra a força da gravidade, a criatividade e repertório de movimentos quando estiver improvisando e sendo afetado pelo ambiente, além de todas as outras organizações (objetivas e subjetivas) do corpo na ação de um salto. Assim, dançar é um fenômeno natural e básico do ser humano, o que não quer dizer que não seja aprendido e cultural. Mas o autor completa que partindo do pressuposto de que a coreografia interfere diretamente na biologia humana e suas maneiras de organização, a diferença entre o natural e o cultural perde sua importância (2015, p. 15).

Podemos estabelecer uma conexão direta entre essa afirmação de Noë com o momento que Kastrup (2004, p. 14) argumenta sobre a impossibilidade de desassociar a aprendizagem individual da social, visto que a biologia e a habilidade de percepção não se separam de um contexto social específico, de dispositivos que a efetivam e permitem acoplamentos para os processos da atenção - nesse caso, da atenção em dança.

Durante todas as minhas outras práticas de dança que não estavam ligadas à modalidade específica do sapateado americano, sempre recebi elogios sobre a musicalidade e diferentes dinâmicas rítmicas que eu conseguia explorar nas minhas danças (como o *pole dance*, dança contemporânea, danças urbanas, performances e outras). O meu objetivo com essas danças não era *produzir sonoridade rítmica*, mas certamente era notado que havia ritmo gestual de grande complexidade. Seguindo os argumentos de Noë (2004, 2005), poderia explicar essa habilidade e percepção musical através da minha dança pela maneira como sempre percebi a música através do movimento (no sapateado). Meus músculos foram treinados para reagir a estímulos musicais, ou ainda, produzir dinâmicas musicais (mesmo que não tenha música tocando). Esse entendimento é biológico, por uma inteligência sensória e corporal, e também é cultural através dos estímulos que tive ao longo da minha vida como as práticas de sapateado.

Vemos os sapateadores atentos em uma escrita (coreografia) de passos determinados, movidos por desejos intencionais (gestos comandantes), imprimindo sua personalidade ao longo dos variados voos de sua atenção (gestos copilotos). Geralmente, seguindo a linha de coreografar apenas os passos do sapateado, os gestos copilotos muitas vezes acabam assumindo o lugar de todos os outros movimentos que acontecem ao redor desse toque dos pés contra o chão, desde a movimentação da coluna vertebral, aos membros superiores, etc. Isso causa uma reputação de desleixo para os sapateadores, um preconceito que frequentemente atormenta a eles próprios na maneira como se movem e se expressam, assim como pode incomodar quem assiste à dança.

Podemos argumentar como equivocada e inconsistente essa má reputação sobre as habilidades do sapateador consistir apenas no trabalho do toque dos pés. Até agora, sabemos que não existe **pouso de pensamento** sem **voo**, nem **atenção sem distração**. E assim, essas diferentes habilidades coabitam o tempo todo, se complementam e, mais que isso, são indispensáveis umas às outras. É necessário que nos organizemos corporalmente — de alguma maneira — para realizar qualquer ação que esteja seduzindo minha atenção naquele instante. Tudo está sempre conectado, de formas diferentes, mas sempre se organizando e reorganizando como um conjunto. Existem pessoas que não conseguem se engajar em uma leitura enquanto plantam bananeira²⁰. Outras não conseguem atender o telefone sem colocar os óculos de leitura (como a minha falecida e amada avó, Sylvia Orthof). Sapateadores não conseguem sapatear sem engajar o corpo todo nessa atividade (cada um a sua maneira).

²⁰ “Plantar bananeira” é uma expressão popular para a ação de se equilibrar de cabeça para baixo apoiando-se apenas sobre as mãos.

Imagine: um corpo de 20 sapateadores se apresentando sincronizados, a precisão rítmica é impecável, uma verdadeira orquestra patinando de um lado para o outro pelo palco. Mas desses 20 sapateadores, cada um imprime sua personalidade de maneira distinta. Existem subjetividades que emergem, como se todos recitassem o mesmo poema simultaneamente, mas gesticulando as palavras cada um à sua maneira. De certa forma, isso quebra a expectativa de um público acostumado a ver todos os dançarinos uníssonos, indistinguíveis. Não são. E essa quebra de expectativa que a arte provoca é potência para inventividade, pois certamente há algo ali para ser visto que não se relaciona com a reconhecimento, mas com novos acoplamentos e um outro campo perceptivo que pode se configurar. E talvez aí esteja a verdadeira beleza do sapateado, assistir a essas múltiplas distrações se manifestarem em uma mesma partitura.

Esse é o baile dos distraídos.

A codificação dos passos de sapateado trouxe uma nova maneira de organizar esses dançarinos, e a coreografia coloca isso em *display*. A coreografia de sapateado evidencia o fato de que os sapateadores se organizam corporalmente a partir da percussão criada pelos pés. Ela representa (encena) como somos absorvidos por esses ritmos e sensação da sola do pé, do balanço da pélvis que cai e recupera a cada flexão dos joelhos. Mais importante que isso, ela evidencia que somos todos, naturalmente, dançarinos, ou ainda, batedores de pé.

É interessante também nos questionarmos sobre o porquê de dançarmos tão diferentemente de quando somos coreografados. Às vezes os dois se confundem, claro. Eu mesma já fui questionada por espectadores depois de improvisos que dancei (e me engajei imensamente neles): *Nossa, mas até parecia que você tinha coreografado!* Tenho certeza que muitos dançarinos já ouviram esse mesmo comentário após uma apresentação, sapateadores ou não. O que nos faz diferenciar a coreografia do improviso? E qual é esse elemento que faz os dois se confundirem?

Não podemos negar que às vezes a dança acontece durante o trabalho coreográfico. Também não podemos excluir o fato de que muitas vezes os performers estão verdadeiramente dançando para nós, exibindo e impressionando, nos mostrando seus movimentos. Assim como um apartamento modelo pode ser materialmente idêntico a um lar habitado por alguém e, não ser verdadeiramente o lar de ninguém, a coreografia também pode ser idêntica à dança, sem se estar apenas dançando. Assim como o apartamento modelo, a dança para os palcos é um modelo em *display*, uma exibição. A coreografia é sobre exibir e criar uma oportunidade para a plateia assistir e tentar ver a obra — não muito sobre a dança em si. A dança performada nunca é apenas uma festa no palco! (NOË, 2015, p.14 – tradução nossa)²¹.

²¹ “This is not to deny that sometimes dancing happens during works of choreography. Nor is it to deny that sometimes performers are truly dancing for us, strutting their stuff, showing their moves. Just as the model apartment can be materially identical to an actual lived-in home, without actually

Caro leitor, o exemplo que Noë traz sobre o apartamento modelo e o apartamento que é, de fato um lar para alguém, é muito consistente para compreendermos a diferença e semelhança entre dança e coreografia que ele propõe. As imobiliárias costumam decorar e preparar um apartamento no prédio para ser visitado por potenciais compradores: os cômodos tem sofá, quadros, limpos e arrumados, prontos para alguém simplesmente entrar com mala e começar a viver ali. Materialmente falando, o apartamento modelo tem tudo que é necessário para se viver. Mas esse apartamento modelo, não está disponível para moradia. Nem há ninguém, de fato morando ali. Sua função é nos permitir uma breve sensação do que seria, caso por ventura decidíssemos residir naquele prédio e como poderia ser a vida naquele endereço. O apartamento modelo nos dá a oportunidade de imaginar e experienciar uma possibilidade, mas não nos revela os reais aspectos da vida nesse endereço pois - não há vida em um apartamento modelo. O apartamento modelo é uma exibição, assim como a coreografia nos revela aspectos e possibilidades de maneiras de dançar e nos mover, mas não é, por sua essência, alguém dançando. Essa diferença se dá justamente por habitar ou não o apartamento - ou a coreografia. No momento que me permito me engajar na coreografia, vivenciá-la e de certa forma de me desapegar de sua rigidez, eu começo a habitar essa coreografia, e dançá-la também. Nesse caso, podemos dizer que a situação que me provocou dança de maneira espontânea e natural, foi a própria coreografia. Da mesma forma, se alguém se mudar para o apartamento modelo, ele passa a ser um lar, e não mais uma vitrine.

Noë ainda acredita que isso explica porque a coreografia pode parecer tão diferente de quando estamos dançando em situações habituais. O sentido da coreografia e da ação de dançar são distintos, mas o que é relevante é que a coreografia coloca o fato de que *somos dançarinos* à mostra e isso é um dado fundamental e primitivo de todos nós e da maneira com que nos organizamos.

Acho importante deixar claro as contribuições de Noë às minhas reflexões. Primeiramente, como já dito no capítulo anterior, *gestos comandantes* e *gestos copilotos* são termos que eu criei ao longo dessa dissertação, e fiz associações com as ideias de Noë (gestos copilotos dentro dos parâmetros da maneira com que nos organizamos para realizar uma tarefa) e com James (gestos comandantes estão ligados aos *pousos de pensamento*, enquanto

being a home, so the dance can be just like dancing without, really being just dancing. Staged dancing is a display model, an exhibit. It's about the showing — and affording the audience the opportunity to look and see, or to look and try to see — not the dancing as such. Performed dance is never just a party on a stage!" (NOË, 2015, p.14).

os gestos copilotos se relacionam com *os voos de pensamento* — chamei a soma dos dois de dança em distração).

Outro ponto importante é que Noë (2015) traz muitas conclusões sobre suas definições entre a atividade de dançar e estar em uma coreografia, seus valores distintos e contribuições para a própria biologia do ser humano. Mas ele nunca comenta sobre o improvisado, e como sabemos pela história e tradição do sapateado americano — assim como diversas outras danças — o improvisado é um ponto determinante no *fazer e pensar* dessa dança. Ele tem valor cênico em si mesmo (poética), assim como, também, pode ser utilizado em práticas pedagógicas ou processos para chegar a uma coreografia, por exemplo.

Porque dançarinos tem tanta dificuldade de repetir uma dança improvisada? Algo sobre essa dança sempre permanece entre uma repetição e outra, como se fosse um rastro do que ela foi, mas outros elementos são negligenciados ainda que contra a vontade do dançarino, e sem eles, a dança é outra e se atualiza. O exercício de tentativa de réplica do improvisado nos permite flagrar a atenção do dançarino: ele vai se guiar pelos gestos comandantes na busca de reviver a experiência em memória e percepção, entretanto os gestos copilotos que também integraram sua primeira cena, fazem parte da sua atenção mas não da consciência, e eles também configuram o campo perceptivo e acabam mudando completamente os acoplamentos que acontecem nessa dança. Enquanto se improvisa pela segunda vez, o dançarino sabe que algo está diferente, mas não consegue manter controle sobre essas variações: isso pois os gestos copilotos não fazem parte da consciência, apenas da atenção. Os gestos copilotos configuram o campo perceptivo, mas não são capturados como pontos focais como podem ser os gestos comandantes. Além disso, os próprios gestos comandantes se reconfiguram, visto que o aparecimento deles na primeira dança também é fruto de acoplamentos que envolvem os gestos copilotos, e assim tudo se transforma, se modifica, se atualiza a partir das novas relações da segunda dança.

Dessa forma, a partir de Noë, concluo que o improvisado se situa exatamente entre o que o autor considera como dança e coreografia. Antes de tudo, por essa distinção natural que dançarinos e espectadores fazem da coreografia e do improvisado: reconhecemos que existem diferenças estruturais que os distinguem quando estão em exibição. Não é a toa que recebemos (ou fazemos) comentários como “parecia até que estava coreografado!” Claramente tem alguma característica visível (que aparece) que distingue uma pessoa coreografada de outra em improvisado, assim como existe um fator que distingue alguém dançando em circunstâncias outras além de uma coreografia (como em uma festa, por exemplo).

Toda coreografia pressupõe gestos comandantes, pois temos uma maneira definida de realizar uma dança (ainda que essa definição não seja uma forma, seja uma dinâmica, espacialidade ou intenção). E toda coreografia também tem gestos copilotos, visto que os dois são inseparáveis. Mas os gestos copilotos configuram justamente a parte “silenciosa” da coreografia (a partir da noção de silêncio de Cage exposta anteriormente), é o momento que o movimento se expande para fora das tensões da consciência: deixar-se ir, deixar-se dançar, naturalmente. Dançar é estar disposto a se engajar na situação que exige dança, seja ela qual for.

Permitir-se liberdade através da dança (ou qualquer outra expressão artística), para Cage, não é “fazer qualquer coisa” ou “fazer de qualquer jeito”. Ele acreditava que a liberdade não deveria conduzir ao caos ou total permissividade, e sim a escuta do acaso e da indeterminação. Para ele, isso é disciplina e nobreza na qualidade do trabalho realizado.

Assim, conseguimos relacionar essa disciplina com o próprio gesto comandante, que propõe caminhos enquanto os gestos copilotos (silêncio) descobrem as paisagens de cada caminho. Vamos continuar com a metáfora do caminho para exemplificar a importância desses gestos ao longo da dança. Se eu escolho traçar uma trilha, a minha escolha é definida e proposital "vou virar à esquerda e entrar na calçada de barro". Mas as coisas que vou descobrir percorrendo essa trilha, não estão escritas e são completamente vulneráveis ao acaso e seus desdobramentos. São fatos não-intencionais que necessariamente vão acontecer enquanto me engajo na experiência do passeio "um cachorro latiu na casa ao lado enquanto eu passava", "vi um ipê amarelo que me lembrou a vez que meu avô esteve em Brasília", "meu celular tocou, meu amigo está com saudade e quer me ver hoje". Assim, em deriva, novas possibilidades de caminho se abrem a partir do primeiro gesto comandante. Andar na calçada de barro me fez ter vontade de ligar para o meu avô quando chegasse em casa; Se não fosse o cachorro latindo, não teria percebido a casa amarela que tinha nesse caminho que percorro todos os dias; Hoje à noite vou sair para beber uma cerveja com meu amigo. Esses acontecimentos espontâneos que surgem a partir da tarefa de caminhar na estrada de barro são fenômenos inseparáveis da caminhada - não porque não existe caminhada sem eles, mas pelo simples fato de que aquela caminhada existiu com eles, e isso compõe a experiência da caminhada em si. Outros fenômenos poderiam ter acontecido no lugar, outros tipos de silêncio, mas não aconteceram, e é isso que importa. O que aconteceu foram essas três sequências factuais que me afetaram a ponto de gerarem novos gestos comandantes.

Também sabemos, como Noë (2015) pontuou, que às vezes nos engajamos dançando durante uma coreografia — que é justamente o momento que podemos confundir o improviso com a coreografia, o momento que ambas se encontram.

Apesar de Noë (2015) não especificar sobre as relações do dançarino que improvisa, podemos concluir que o improviso já é o engajamento com a situação de dançar. Para improvisar, o dançarino deve estar sensível e deixar-se afetar pelas condições que surgem no ambiente que o envolve. Os movimentos do improviso surgem pois estamos dispostos a perceber elementos do espaço que não estão "escritos", transformando-os em dança e nos percebendo pela própria ação de improvisar. Um improviso mal sucedido não existe, pois ele não aconteceu, não houve engajamento e por tanto não houve dança. Uma atenção engessada é um dos principais fatores para o não-acontecimento do improviso, pois ela não está disposta a se deixar afetar pelo imprevisível e a escutar os múltiplos silêncios que existem e transcendem em dança.

E assim, argumento que a prática coreográfica do sapateado tem transformado esses dançarinos no que diz respeito à sua própria biologia. Quando sua biologia é transformada, novas organizações se incorporam, novos modos de se encontrar *dançando* (se engajar na atividade organizada que é a ação de dançar). É claro que temos o improviso com poética própria, mas o sapateado-coreografado, no geral, não tem coreografado todos os movimentos além dos próprios *passos*, ou ao menos, não tem dado a mesma ênfase em coreografar gestos que não estão diretamente relacionados com a produção de som tanto quanto os passos em si. Com isso, quero pontuar a frequência com a qual uma partitura de movimento de uma coreografia se estrutura a partir de passos de sapateado - ou seja, toques do pé contra o chão que produzem sons - e os movimentos de membros superiores são deixados de lado visto que que não necessariamente produzem som. Assim, sua gestualidade e expressividade fica por conta de cada intérprete-dançarino, sem esquematizar ou definir movimentações simétricas de braços e tronco, por exemplo.

Para a execução dessa técnica, todos os outros movimentos (gestos) são imprescindíveis e compõe o sapateado tanto quanto os batiques produzidos pelos passos. Mas o simples hábito de não codificá-los (de não coreografá-los), deixa os sapateadores livres para performar e gesticular aquele universo percussivo de acordo com sua habilidade de engajamento àquela dança²². Os movimentos-outros que não *passos* serão todos da natureza do dançarino que o sapateador tem para revelar, posto que a ação se dá como produção de

²² Para facilitar os argumentos, não estou considerando aqui o momento que o sapateador é também coreógrafo.

subjetividade. Todos serão improvisados, já que não coreografados. Através da coreografia e do improviso, que se misturam em cena, o sapateador compreende e revela sua natureza de atenção e de organização básica o que possibilita o processo de individuação ao mesmo tempo que dele resultam. O improviso é uma ação de se distrair (estar atento), de *se deixar levar*, de se engajar no fenômeno da dança. O sapateado comporta o improviso enquanto estrutura própria e, como dito anteriormente, dentro das suas coreografias com todos os movimentos que não são os *passos*. Revelar essa distração e dar uma oportunidade para espectadores acompanharem esses fluxos de pensamento é sua grande potência poética.

Mais uma vez, pontuo que a coreografia *reorganiza* e coloca em *evidência* o fato de que todos nós somos dançarinos, de que todos nós podemos nos engajar em dança, e nos deixarmos levar por ela. Seu mérito está no fato de revelar aspectos sobre nós mesmos e como poderíamos nos organizar enquanto dançamos. A coreografia muda nossos processos de organização e, conseqüentemente, muda a nós mesmos. O trabalho coreográfico atua diretamente na biologia humana, nos transforma, e por esse motivo não estamos considerando as diferenças entre o que é natural e culturalmente aprendido para fins dessa pesquisa. As questões que importam são: como o hábito de coreografar *passos* altera a biologia dos sapateadores e a maneira com que eles se organizam enquanto dançarinos? Como se expressam esses sapateadores improvisando, engajados em dança? Como se estruturam seus gestos comandantes e copilotos a cada fluxo de pensamento?

Existe algo muito curioso sobre a maneira como eu improviso no sapateado. Eu e tantos outros dançarinos profissionais (aqueles que trabalham coreografia, reorganizam suas maneiras de se engajar em dança). Batedores-de-pé que já vivenciaram tantos outros modos de coreografia como dança contemporânea, jazz, danças de salão, danças urbanas, se modificam completamente quando se dispõem a sapatear. Algo no desafio de juntar movimento e som altera a atenção do dançarino e imediatamente reorganiza seus modos de expressão. Produzir música através da dança transforma a gestualidade de qualquer um, pois a atenção da pessoa percorre outros rumos e, conseqüentemente, seus movimentos denunciam essas novas organizações (gestos copilotos). Não estou dizendo que os respectivos treinamentos em cada forma de dança não tenham servido para nada ou não transpareçam em nenhum momento durante o sapateado, claro que influenciam — eles já modificaram a biologia daquele indivíduo, mas sapatear também (re)modifica, e é disso que quero falar: unir som e movimento é uma atividade organizada que nos toma e modifica a nossa corporeidade. Porque é tão comum achar os sapateadores “desleixados” em relação a parte superior do

corpo? Algo se modifica, transparece em tónus, padrões são quebrados. Sapateadores não são desleixados, são distraídos. Deixam-se levar pelo encontro do som com movimento.

A atenção do dançarino se move em figuras no espaço, para partes do corpo que não estão acostumadas a ler emoção, e aos gestos, que não importa o quão eloquentes, não fazem som. Para colocar de outra maneira, toda música começa com movimento: mãos no teclado, sopro na flauta. Mas o musicista dança acidentalmente — se debruçando para alcançar uma nota, mantendo a pulsação — enquanto para um sapateador, os movimentos que fazem a música devem ser desenvolvidos para seu próprio bem. [...] Enquanto música, o sapateado tem acesso total. E ainda, nas suas manifestações mais populares, sapateado é todo sobre personalidade (SEIBERT, 2015, p. 2 – tradução nossa)²³.

Seibert também nos lembra que para muitos sapateadores o improviso era uma desculpa para aqueles que tinham preguiça de coreografar um número. Esse é outro preconceito que julgo como falso e até irrelevante. São duas práticas de ordens diferentes. O improviso e a coreografia têm valores distintos, potencializam e escondem diferentes partes sobre nós mesmos. Justamente, pois o improviso se difere da noção de coreografia e de dança de Noë (2015), pois é na fusão entre ambas que o improviso surge como uma terceira dimensão. A coreografia reorganiza nossa capacidade de improvisar, e podemos compará-la com uma filosofia do movimento, que discute e evidencia aspectos que já existem sobre (a nossa) existência.

Buster Brown, já citado anteriormente (ver **video 5**), foi um dos sapateadores mais importantes da história do sapateado americano, era conhecido como um grande anfitrião de *jams*²⁴. O sapateador era conhecido por sua frase convidativa “se sabe andar, sabe sapatear”²⁵ (apud SEIBERT, 2015, p. 15, tradução nossa). Seibert brinca em sua fala, ressaltando que, Brown sapateou (utilizou-se da técnica do sapateado) por tantos anos que, de fato, andar para ele *era como* sapatear. Praticar a técnica certamente alterou a biologia de Buster Brown, e princípios básicos sobre o sujeito que ele se tornou com o mundo, e no seu perceber de mundo.

²³ “The dancer’s attention moves to figures in space, to body parts upon which we’re more accustomed to reading emotion, and to gestures, which, however eloquent, make no sound. To put it another way, all music begins in movement: hands on keys, breath on reeds. But a musician dances incidentally—twisting to reach for a note, keeping the beat—while for a tap dancer, the motions that make the music are to be developed for their own sake. This fact locates tap between the potential abstraction of music and the unavoidable humanity of dance, in which the instrument is the body, the person. Tap similarly falls between two sides in the centuries-old debate about what dance should be, a form of storytelling or a nonrepresentational art. As music, tap has access to pure form. And yet, in its most popular manifestations, tap has been all about personality” (SEIBERT, 2015, p. 2).

²⁴ JAM é uma sigla para *Jazz After Midnight*, usada para se tratar de encontros de músicos que se juntavam para improvisar juntos. Os sapateadores também participavam, como músicos e dançarinos simultaneamente, brincando com a banda.

²⁵ “If you can walk, you can tap”.

Gregory Hines (1946-2003), outro grande ícone da história do sapateado americano, também compartilhava desse sentimento democrático e sem discriminação em relação ao sapateado: “não há julgamentos no sapateado, coloque um par de sapatos e você está dentro” — ele dizia (apud SEIBERT, 2015, p. 4 – tradução nossa). Além disso, Hines era ativista no que diz respeito à valorização e autossuficiência da improvisação como prática e cena. Em resposta àqueles que achavam que era um caminho “preguiçoso”, para não coreografar, como se fosse de menos valor, ele brincava com os termos dizendo que fazia “improvography”²⁶ (uma mistura das palavras improviso com coreografia na língua inglesa).

Swing 46 é um bar de Jazz que existe na cidade de Nova Iorque, na altura da rua 46. Buster Brown organizava suas *jams* semanais nesse local, onde reunia músicos de jazz, sapateadores com diferentes experiências (leigos ou profissionais), e representantes de diversos grupos sociais e culturais (negros, brancos, crianças, adultos, idosos, ocidentais, orientais). Era um ambiente que ele cuidava com muita generosidade, encorajando a todos que vestissem seus sapatos de sapateado e experimentassem dançar uma música. Seibert (2015, p.1) narra que, em uma dessas noites de sapateado, Buster chamou a qualquer um que estivesse calçado que viesse compartilhar uma dança com ele. Um pequeno menino escapou de sua família e se ofereceu para participar, ou melhor, a desafiar o grande mestre a um duelo de improviso. Seu nome era Frankie Clemente e ele tinha 4 anos de idade. A criança começou a dançar batendo seus pés no chão completamente arrítmico enquanto balançava muito seus braços e girava pelo espaço como ele já havia visto outros sapateadores experientes fazendo naquele mesmo espaço. A plateia presente aplaudia euforicamente, tanto o mestre Buster Brown com sua técnica e carisma impecável, quanto a disposição e homenagem que Frankie fazia aos sapateadores que já haviam subido naquele tablado de madeira.

Ele balançava seus braços enquanto batia seus pés no chão, pois se deu conta de que ambos faziam parte da brincadeira. Suas ações sugeriam um entendimento das características que definiam o sapateado: que fica entre categorias, ou através delas; que é dança e música, som e movimento. Sapateado torna a música visível, combinando padrões auditivos com formas no espaço (SEIBERT, 2015 p. 2, tradução nossa)²⁷.

²⁶ “To gain more respect for his improvisation, Hines calls it “improvography”, denoting the combination of improvisation and choreography” (FELDMAN, 1996, p. 16).

²⁷ “He swung his arms while he stamped his feet, because he realized that both were part of the game. His actions suggested an understanding of a defining feature of tap dance: that it falls between categories, or across them; that it is dance *and* music, sound *and* movement. Tap makes music visible, matching aural patterns with shapes in space” (SEIBERT, 2015 p. 2).

Assim, pode-se entender um pouco sobre como as transições entre o improviso e a coreografia foram fundamentais na história e atualidade do sapateado, e, principalmente, a união entre o som e movimento são uma busca contínua na invenção de cada sapateador.

Ainda sobre os diferentes desafios entre a prática coreográfica e a do improviso no sapateado, Seibert completa seu pensamento quando fala que “dançarinos mais sérios” sabem que o improviso pode ser, inclusive, um caminho mais desafiador, pois se sentem pressionados a revelar ambas as habilidades de prontidão com a imaginação fértil e a técnica necessária para realizar seus desejos sem hesitação.

Mais uma vez, a partir das ideias de Noë, podemos dizer que essa “técnica” que Seibert cita, são resquícios de como a *coreografia* muda nossa biologia, nos permitindo compreender e acionar diferentes movimentos e modos de existir que não acionaríamos sem sua prática. E que depois, em circunstâncias de não-coreografia, continuamos sob sua influência a partir de novas e complexas habilidades que a coreografia proporcionou: a técnica. A coreografia transforma nosso modo de atenção, percepção e reação com o mundo; o improviso nos revela essas transformações, ao mesmo tempo em que cria tantas outras. “Pelo improviso, sapateadores simultaneamente se descobrem e se criam, comumente em público” (SEIBERT, 2015, p. 5, tradução nossa)²⁸. Sabemos assim que sapatear através da improvisação e a coreografia não são a mesma coisa, mas certamente se modificam e se alimentam, sem hierarquias.

Por um lado, temos a coreografia que reorganiza nossos movimentos básicos, nos revela nossa potência como dançarinos. A coreografia é uma tentativa de escrita desses movimentos naturais e, como vimos muitas vezes, a improvisação é também um caminho para chegar a uma coreografia. Por outro lado, a improvisação revela as maneiras que estamos nos organizando, nos coloca em confronto com as nossas maneiras de existir, abrindo portas para que isso seja vivenciado tanto quanto recriado. Um improvisador que já vivenciou e se transformou por processos de coreografia, pode (e certamente vai) usar dessas habilidades técnicas ao longo de sua dança. Uma prática autônoma à outra, mas ambas transformando aspectos básicos sobre nós (a dança), e conseqüentemente, se configuram como potencialmente complementares.

Retomo Kastrup (2004) com o intuito de reforçar o entendimento de dança e coreografia trazidos por Noë a partir dos acoplamentos que a atenção inventiva permite. O saber que a coreografia é um modelo, ou seja, uma esquematização do que a dança poderia vir

²⁸ “Though improvising, tap dancers both discover and create themselves, commonly in public” (SEIBERT, 2015, p. 5).

a ser, isso implica em uma estrutura que antecede o acontecimento e por isso não prevê os acoplamentos possíveis que surgem por elementos que fogem do controle do eu. Como já vimos no capítulo anterior, a atenção se trata de um processo complexo de agenciamentos e afetos não-egóicos. Ao mesmo tempo, a coreografia não exclui a possibilidade de acolher esses acoplamentos e interações transversais entre externo, memória e percepção, e esse acolhimento desperta a intersecção entre as dimensões de dança e coreografia, que é também, o improviso.

Se um bailarino dança – o que não é a mesma coisa que ter teorias sobre a dança ou sobre o desejo de dançar ou sobre os ensaios que se fazem para dançar ou sobre as recordações deixadas no corpo pela dança de algum outro –, mas se um bailarino *dança*, tudo já está presente. O sentido presente, se é isso que queremos. É como este apartamento onde vivo; olho em toda a minha volta, de manhã, e pergunto-me: o que é que tudo isso significa? Significa: isto é onde eu vivo. Quando dança, significa: isto é o que eu estou fazendo. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está. (CUNNINGHAM *apud* GIL 2004, p. 67)

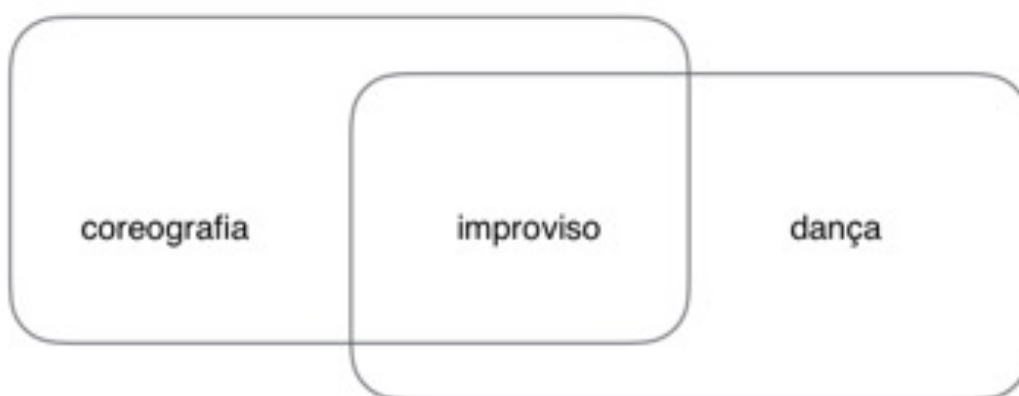
Entendemos a partir das tautologias de Cunningham, que era parceiro profissional e amoroso de Cage, que o sentido que se dá na dança contorna a si próprio. Não extrapola, não *quer dizer* outra coisa se não aquilo que já é. A dança se satisfaz nela mesma. A coreografia tal como entende Noë, seria uma teorização dessa dança, como se tentássemos reduzir seu sentido em uma partitura de movimentos. Claro que essa partitura pode, de fato, provocar a dança e tudo que ela compõe. Mas essa partitura não é a dança. A partitura, ou coreografia, é um ensaio daquilo que a dança pode vir a ser (assim como o apartamento modelo que Noë sugere como exemplo).

Peço licença, caro leitor, para compartilhar um desenho na esperança de que as diferenças e intersecções entre dança, improviso e coreografia se esclareçam por meio da figura 13 abaixo. Fiz um retângulo que comporta nossa definição de coreografia, que concluímos com as leituras de Noë que é uma esquematização e possibilidade do que a dança poderia vir a ser. A coreografia não é dança, ela é dança encenada, uma prática organizada que coloca em *display* o fato de que nós podemos dançar (mas não necessariamente estamos dançando, ou dançaríamos daquele jeito). Retomando a noção de atenção inventiva a partir de acoplamentos que esclarecemos ao longo do texto, sabemos que a coreografia não é capaz de prever esses acoplamentos, pois ela esquematiza e antecede a situação. Mas, dependendo da disponibilidade atenta do dançarino, a coreografia permite acolher esses acoplamentos à medida que eles ocorrem - que é o momento em que há dança na coreografia. Em outro retângulo, separei a noção de dança que o autor nos coloca. A dança também é uma atividade organizada, pois somos seres organizados e nossas ações resultam de atividades que nos provocam um determinado tipo de comportamento e engajamento com o meio. O ponto

crucial para nós é que a dança é um acontecimento natural de se engajar e se permitir interagir e existir com a atividade que provoca a dança. Dançar é precisamente a habilidade de desapegar-se e deixar-se fluir.

Na figura 13, os dois retângulos se intersectam na noção do improviso. O improviso é a atividade que surge do encontro de permitir-se ser dançado ou dançar com a coreografia, que no caso seria a dança em exibição, que também é uma possível forma de nos movermos. Ou seja, no momento em que eu enceno a dança, mas também me engajo com essa cena a ponto de me permitir me perder nela e me reinventar ao longo da sua execução, há também o improviso e a dança na coreografia. Todo improviso é dançado, pois a ação de improvisar é justamente a ação de agenciar-se com o meio e estar atento às suas provocações naturais e espontâneas. E todo improviso também contém arte coreográfica no sentido que ele se utiliza de memória e repertório de movimentos para agir e colocar essas ações em *display* em uma cena. O improviso possui técnica própria e especificidades de composição (no caso do sapateado, sonora e espacial). O improviso seria, dessa maneira, a dança na coreografia e a coreografia na dança. Assim, teoricamente, nem toda coreografia traz a dimensão do improviso - pois pode não haver engajamento do dançarino na sua execução -, assim como nem toda dança é improvisada - pois não encena, não simula, apenas acontece. Entretanto, sabemos que em circunstâncias reais existe o trânsito entre essas três dimensões.

Figura 13 - Coreografia e improviso: potencial complementar



Fonte: da autora, 2017

Capítulo 3: Atenção em diálogo, ensino e intercâmbio.

O terceiro capítulo destina-se a compreensão da atenção em aprendizagem a partir das noções de gesto comandante e gesto copiloto. Até aqui, havíamos pensado na dança em distração pela dimensão do fazer artístico, mas agora vamos discutir como essa gestualidade também é uma ferramenta de provocação em sala de aula a partir de relatos que se propõem a perceber aquilo que muitas vezes é negligenciado dos processos de aprendizagem de cada aluno. Se o gesto comandante revela uma ação proposital, o gesto copiloto também pode revelar aquilo que foi esquecido e/ou escapa seu foco: isso é uma pista para uma mediação precisa de um professor em sala de aula no sentido de provocar o aluno em outras dimensões e desafios.

Num primeiro momento, explorei situações do processo de ensino-aprendizagem do sapateado a partir de minhas observações em sala de aula. Num segundo momento, irei discorrer sobre a questão da atenção no sapateado apresentando o ponto de vista de alguns profissionais que tive a oportunidade de entrevistar no festival internacional de sapateado *Tap in Rio* (2018), um dos maiores encontros com professores, alunos e sapateadores do Brasil e exterior. Também serão analisadas as conexões entre atenção e gestualidade a partir da entrevista por webconferência com uma das expoentes do sapateado na atualidade, Michelle Dorrance (Nova Iorque/EUA), artista citada anteriormente e que tivemos a oportunidade de ver dançar. Dessa forma, por meio das entrevistas, procura compreender como esses sapateadores se percebem em cena ou em sala de aula - a gestualidade da própria atenção e de seus alunos.

3.1 Mediar a atenção – o ensino do sapateado

É dia de aula novamente. E entendo meu papel não muito como pedagógico, mas provocador. Acredito que a provocação é a melhor maneira de transitar nosso notar para diferentes objetos/assuntos. Não me entenda mal, amo estar em sala de aula, amo ensinar, mas antes de professora, prefiro me colocar como *mediadora de atenção*.

A sala de aula (assim como a sala de ensaio) é um espaço propício para revisitar padrões, entender de onde eles veem, e deslocá-los para dentro da camada de consciência que William James (1961) propõe. Nossa subjetividade se cria nesses trânsitos de atenção, e assim nos constituímos, nos tornamos melhores dançarinos (mais conscientes). Uma mesma situação pode ter centenas de campos perceptivos configurados, e quando estou lecionando,

me preocupo em tentar entender esses campos, em que os alunos mergulham, e brincar com eles. Como James (1961) explica, existe a atenção voluntária e involuntária. Se temos que fazer esforço para nos interessar por algo, para que aquilo entre no nosso campo perceptivo, conseguimos manter esse pouso de pensamento apenas por alguns segundos. Mas quando nos engajamos em diferentes assuntos, *notamos* diferentes objetos — sem esforço, é mais fácil criar conexões e se aprofundar naquele conhecimento. Por isso prefiro a provocação. Uma pessoa provocada significa, minimamente, que ela está curiosa. Seu interesse está no objeto e conseqüentemente sua atenção se prolonga por mais tempo nos seus fundamentos.

Começo procurando padrões, na verdade, estou sempre procurando padrões de movimento. Esses padrões são os gestos copilotos. Eles estão sempre ao redor de cada um de nós, denunciando nossa atenção. Se consigo mapear esses padrões, também consigo entender os meios que provocam interesse e onde eles se preenchem em cada aluno.

Tomemos Brenda como exemplo, a aluna citada anteriormente no texto. Sempre que ela está interessada em compor fraseados musicais, Brenda aproxima seu queixo do peito, flexionando a cervical, fixando o olhar no chão. Brenda nunca se interessa pelas figuras no espaço quando está engajada em fraseados musicais. Como posso, então, deixar as figuras que ela cria no espaço interessantes também? Provocá-la a perceber musicalidade através dessas configurações espaciais? Brenda não irá, de maneira geral, explorar figuras no espaço ao mesmo tempo que cria fraseados musicais, pois ela não tem interesse nisso. E o interesse não é uma escolha. É uma maneira de organização. Figuras no espaço não fazem parte da maneira com que ela se organiza (se engaja) em musicalidade, e por isso, seus pensamentos não pousam nesse conjunto de sistema. Não de forma consciente talvez, mas o fraseado musical acaba sendo um desafio tão grande que a toma por completo e sua atenção imerge naquela condição, deixando todo o resto nas mãos dos gestos copilotos, sempre involuntários, distraídos. Se Brenda tem que se *esforçar* para criar figuras no espaço enquanto compõe musicalidade, sua atenção vai durar poucos segundos nessa tarefa, e esses gestos copilotos logo cedem novamente o posto ao gesto comandante (que, nesse exemplo, é a tarefa da musicalidade).

Nessa situação, alguma das ferramentas que posso usar, para tentar provocar o interesse de Brenda pelo espaço são:

- 1) Turma, vamos formar duplas! Vocês devem criar fraseados musicais em revezamento. Um compõe um ritmo, em seguida o outro responde. Não vou estipular uma duração (quantidade de compassos por pessoa). Busquem frases rítmicas claras, que tenham

início-meio-fim bem pontuados. Se sua frase musical tiver um acabamento preciso, seu colega entenderá que sua vez acabou e começará a dele.

2) Agora que já estão há um tempo revezando frases livres, vamos delimitar uma duração. Quero que a atenção de vocês se desloque para a duração desses fraseados! Cada um terá que construir esse início-meio-fim na duração de quatro compassos quaternários (16 tempos). Tome consciência da duração dessas frases.

3) Então, agora que a atenção de vocês já percorreu as composições musicais, já percorreu a duração dessas composições, mantenha os mesmos desafios enquanto olha nos olhos do seu parceiro o tempo todo. Se seu colega estiver improvisando e por qualquer instância tirar os olhos dos seus, alerte-o: peça que retome o olhar.

Quando olhamos nos olhos do outro, podemos nos conectar com as figuras que o outro faz no espaço, e conseqüentemente com as nossas. Existe empatia, existe intimidade, às vezes até constrangimento em olhar nos olhos de outra pessoa enquanto dança. Estamos nos expondo, e quando olhamos para os olhos daqueles que nos percebem, tomamos consciência de que estamos sendo observados e acabamos nos atentando para essas formas no espaço. Sabemos também que olhar nos olhos do outro é se expor na mesma medida que percebemos o outro (também exposto). Ficamos muito conscientes de nós mesmos, tanto quanto ficamos do outro. E, principalmente, temos interesse no outro! Somos seres sociais, nos conectamos por meio do convívio, nos engajamos nisso. Essa é uma das possíveis estratégias para gerar interesse nas figuras que se criam no espaço ao mesmo tempo em que se está desafiando ritmicamente.

Não adianta pedir a alguém que dance isso ou dance aquilo, precisamos provocar interesse na pessoa para que ela tenha vontade de dançar, se engaje na dança e deixe sua atenção explorar diversos elementos. Como Noë (2015, p. 15) nos lembra, as situações provocam dança, e a dança nos engaja enquanto uma atividade organizada. Por isso, entendendo minha função em sala de aula como uma tentativa constante de criar essas situações que provocam dança. Do ponto de vista atencional visto até aqui, em que os elementos percebidos e acoplamentos feitos pela atenção inventiva são transversais e não-egóicos, ou seja, dependem igualmente do interesse do indivíduo assim como da oportunidade de relacionar-se com o exterior, podemos afirmar que as pessoas não vão se engajar naquilo que elas não se sentem convidadas a participar/fazer - mas podemos mediar a atenção despertando interesse em outras coisas, para que essas coisas entrem no espectro da consciência, transforme nossa biologia, nos permita perceber outras coisas e, conseqüentemente, dançar outras coisas.

Gil (2004, p. 57) também trás o questionamento que nos interessa aqui: por que querer dançar? Ele mesmo responde: por causa do desejo. Dançamos pela própria natureza do desejo, e o desejo é infinito, sempre produzindo novos agenciamentos, prolongando-o e o provocando em novas direções, abrindo o desejo e o aumentando. O autor coloca que o desejo reconduz a si próprio, transforma, metaboliza todos os elementos que toca, atravessa ou devora. O desejo é portanto infinito, pois provoca uma abertura do corpo (relação exterior-interior) que vira espaço do corpo também: o desejo quer acima de tudo desejar.

Ora, o que é um gesto dançado senão um agenciamento particular do corpo? Todo o gesto é, por si, um agenciamento; mas em geral agencia o corpo a um objeto ou a outros corpos. [...] O que agenciam os gestos da dança? Podemos dizer: agenciam gestos com outros gestos; ou um corpo atual com os corpos virtuais que atualizam; ou ainda, movimento com outros movimentos. Em todos os casos, a gestualidade dançada experimenta o movimento (os seus circuitos, a sua qualidade, a sua força) a fim de obter as melhores condições para que ele execute uma coreografia. Neste sentido, dançar é experimentar, trabalhar os agenciamentos possíveis do corpo. Ora, este trabalho consiste precisamente em agenciar. Dançar é portanto agenciar os agenciamentos do corpo. (p. 58)

Outra situação é o *Ciro*²⁹, outro aluno da mesma turma que *Brenda*. *Ciro* dificilmente explora a movimentação de seus braços, apesar de ter muita facilidade (interesse) em uma técnica precisa, sons limpos³⁰. Já tentei de várias maneiras despertar seu interesse pela dinâmica de seus braços, mais precisamente, suas escápulas. *Ciro* ainda não consegue gerar movimento a partir de suas escápulas, e conseqüentemente, seus braços ficam “abandonados”. Mal balançam em movimentos naturais de equilíbrio (como fazemos na caminhada, alternando o balanço dos braços para frente e para trás). Tentei trazer sua atenção para o balanço dos membros superiores, para a projeção do seu tórax, para torções na coluna que busquem maior tridimensionalidade, nada despertou interesse sobre a gestualidade de seus braços em *Ciro*.

O motivo de *Ciro* ter se iniciado no sapateado, é o fato de ser estudante da Escola de Musicais. Os alunos da Escola são obrigados a frequentar pelo menos uma aula de sapateado por semana. Ao entrar em contato com o sapateado, *Ciro* se apaixonou pela prática e decidiu fazer uma carga horária maior do que a exigida por sua formação. Ele tem imensa facilidade em cantar, e por isso se interessa muito pelas técnicas necessárias para desenvolver habilidades musicais pelo sapateado. Sempre demonstra muito interesse fazendo perguntas ao longo da aula e não se conforma quando não compreende o ritmo que ele deve fazer/inventar.

²⁹ Nome fictício para preservar a identidade do estudante. Começou a sapatear em 2013.

³⁰ Sonoridade “limpa” é uma expressão que usamos para sons precisos, quando um som quer ser curto e estacatto, consegue-se controlar essa qualidade desejada, ao invés de um som arrastado, por exemplo.

Sua atenção também fica muito evidente em interações com outros colegas. Algo sobre seus ensinamentos de ator, de estabelecer interações cênicas com outros personagens que o provoque, que o movimente. Percebi esse seu padrão ao assisti-lo em cena, interpretando alguns dos personagens que já fez em musicais da escola.

1) Turma, vamos fazer trios! Vocês devem roubar os passos uns dos outros, como um telefone-sem-fio. O que um fizer, os outros repetem aquilo que ficou mais característico: o passo, uma movimentação, um giro, um deslocamento, etc. Como se a motivação da sua improvisação fosse fazer uma caricatura da dança do outro. Escolha um elemento, coloque o em evidência, exagere se for necessário, qualquer aspecto sobre o outro que lhe despertou interesse.

2) Agora, um de cada vez irá improvisar livremente. Os outros dois vão fazer toques nos lugares onde achar que o dançarino não esteja explorando tanto (lugares de voo de atenção, distraídos). Vale tocar os pés para indicar musicalidade pouco explorada, vale tocar os dedos da mão indicando pouca articulação, vale conduzir o dançarino pelo espaço para provocar deslocamentos. Sempre através do toque, trazendo a atenção do outro para aquilo que você percebe como algo que ele está sub-explorando. Isso é a percepção de um mediando a atenção do outro.

3) Trazer elementos narrativos para a dança, incorporando personagens à movimentação. Dance de acordo com o personagem que lhe convier: um palhaço, uma pessoa triste, alguém que considere sensual, um personagem que nem consegue qualificar, mas seja capaz de escolher elementos que a caracterizem... O que quiser.

4) Depois, faça exatamente o personagem *oposto* do que acabou de fazer, seja lá o que se considera como característica oposta. Leve sua atenção para esses negativos, ou o que você considera como negativos.

Veja, Ciro não se interessa muito sobre como ele *aparenta* para o outro. Mas ele tem enorme interesse por aspectos ligados a teatralidade e a interatividade (toque, composição no espaço, etc.) com o próximo. Isso lhe desperta desejo de movimento e assim, talvez, consiga uma expressividade pelos seus braços tão explorada quanto é sua técnica musical e facilidade para incorporar coreografias/sequências de aula.

Na mesma turma de avançado, temos Nastásia³¹. Ela possui algum descompasso emocional (nunca soube qual o diagnóstico clínico, apesar de já ter feito exames psiquiátricos e neurológicos) que trazem dificuldades para ela no que diz respeito ao desenvolvimento de

³¹ Nome fictício para preservar a identidade da estudante. Começou a sapatear em 2013.

sua coordenação motora. Segundo ela, seus testes indicam *atenção seletiva abaixo da média e comportamento agitado e inquieto*. Ela se descreveu para mim reconhecendo muito progresso de uns anos para cá com um envolvimento mais aprofundado nas artes cênicas, mas identifica que seu tempo de reação aos comandos é mais demorado do que dos colegas, pois ela se sente ansiosa e não consegue transitar a atenção dela por uma multiplicidade de assuntos.

Nastásia é uma das alunas mais dedicadas da turma, sempre pedindo ajuda para os colegas e sente necessidade de praticar em horas extras para incorporar os conteúdos com mais domínio. Eu a vejo enrijecendo muito a musculatura quando está concentrada (*atenção voluntária*), o que acaba atrapalhando o seu sapatear já que precisa das articulações dos tornozelos bem relaxadas para produzir o som limpo e ágil. Ela tem alguns espasmos apenas na mão direita e olha fixamente para essa diagonal no chão quando está improvisando ou praticando só. Ela começou a sapatear com outra professora, também pela Escola de Musicais quando tinha aulas apenas uma vez por semana. Não sei se são vícios desse primeiro contato com a técnica, mas até agora não consegui ajudá-la a relaxar a musculatura do tornozelo enquanto sapateia. Esse é um trabalho que faço nas turmas de iniciante, e já tentei pedir que Nastásia frequentasse ambas: mas ela se sente desencorajada por voltar para outro nível, ou melhor, desinteressada.

Ela é extremamente detalhista com as atividades propostas em sala de aula e gosta que isso seja reconhecido também: sempre buscando *feedback* de suas professoras. De fato, em apenas seis meses na aula de avançado, Nastásia evoluiu muito e hoje acompanha a turma em todas as dinâmicas: improviso, memorizando coreografias, construindo sequências com os colegas, o que for.

Os gestos copilotos, nesse caso de Nastásia, atrapalham os seus gestos comandantes: enrijecer a musculatura não lhe permite produzir sons ágeis ou limpos. Mas ela ama dançar, e ama o sapateado, e o interesse que ela tem permite que tudo seja possível — no tempo dela, e na maneira dela. Eu mesma já fui alertada por ela sobre uma coreografia em que interagíamos com um chapéu em cena: *Professora, não consigo ficar confortável com um objeto cênico imediatamente. Preciso de mais tempo pra criar intimidade com ele, assim fica muito corrido*. Claro, Nastásia. Tem razão. Vamos descobrir o melhor momento para que você consiga dançar com o chapéu!

Resolvemos construir uma pequena narrativa (algo que, particularmente, não costumo trabalhar com os alunos). A coreografia sugeria algumas temáticas LGBT que haviam surgido ao longo do semestre com questões pessoais e políticas do nosso país. Duas estudantes formavam um casal na cena, mas uma delas logo se distancia e corre atrás de Nastásia, que

também formava um suposto casal com Benjamim³². O chapéu virou uma brincadeira, todos vestiam o chapéu, passavam-no adiante, roubavam de alguém — procurando pelo amor de Nastásia. Assim, apenas ao final da coreografia ela segurava o chapéu e dançava com ele ao redor de cada sapateador e sapateadora, escolhendo quem seria seu amor.

Já que citei ele, vou falar então de Benjamim. Graduado em Artes Cênicas, estudou piano por muitos anos e é muito envolvido no mundo da dança, especialmente com o *hip hop* e danças clássicas. Quando eu comecei a dar aula, assumi a turma de sapateado de uma colega minha que, na época, estava muito afastada do universo da dança, pois sua profissão principal era ser professora de inglês. Ela sentia que não se envolvia mais o suficiente, e como eu tinha acabado de ingressar na Licenciatura em Dança, achou que seria mais proveitoso eu dar aquelas aulas. Lembro-me que assim que eu assumi a turma, essa professora comentou comigo que o Benjamim era mais iniciante que o restante de seus colegas, mas que ele estava muito entediado na turma iniciante e quis colocá-lo na mais avançada para lançar-lhe desafios novos. Eu, por outro lado, embebida de vários paradigmas novos em relação à dança experimental que estava vivenciando na faculdade, só pensava em aplicar aqueles conhecimentos para as minhas práticas de sapateado.

Assim, logo no começo, antes mesmo de me propor a dar aulas “tradicionais” (todos de frente para o espelho, professor faz e aluno copia), já comecei com essa turma nova em rodas, pedindo que criassem seus próprios movimentos, explorassem suas potências autonomamente. Ali já me colocava como mediadora de atenção e nem sabia.

Com isso, “perdi” muitos alunos que eram da professora anterior: acostumados com uma metodologia tradicional, tinham expectativas que eu seguisse os mesmos padrões e logo se matricularam em outra escola. O Benjamim, por outro lado, que estava quase saindo do sapateado, pois não se sentia desafiado o suficiente, ficou tão contemplado com as minhas provocações que começou a fazer aula particular regularmente comigo.

Eu também me empolguei muito com o interesse do Benjamim pelas minhas práticas experimentais com a técnica do sapateado. Nosso foco estava longe de conseguir fazer uma sequência muito técnica de passos (vários sons em um espaço curto de tempo). As aulas tomaram rumo pela exploração do som no espaço, como o som reverberava em movimento corporal, ou como movimentos poderiam enfatizar os padrões rítmicos criados. Benjamim era muito expressivo, e se envolvia com cada detalhe gestual que pudesse. Exploramos bastante juntos e chegamos a montar um duo de sapateado.

³² Nome fictício para preservar a identidade do estudante. Começou a sapatear em 2010.

Até que em 2015, enquanto eu participava de um encontro internacional de sapateadores no Rio de Janeiro, coincidentemente cidade na qual Benjamim passava suas férias, convidei-o para dançar o duo que já tínhamos pronto e me surpreendi com sua resposta: *professora, não me sinto bom o suficiente para me apresentar na frente desses sapateadores. Preciso treinar mais a minha técnica pra ficar com o pé mais afiado.*

Essa foi a primeira vez que os passos se tornaram mais importantes na fala de Benjamim. Por isso me assustei inicialmente, e nesse momento percebi que agora seu interesse transitava para outro lugar. Assim, comecei a buscar provocações na técnica do Benjamim — um trabalho a ser desenvolvido na área da *coreografia*, especificamente, já que a *dança* estava muito bem encaminhada no seu campo de interesse. Exercícios de repetição de passos acrobáticos (*flash steps*, como já vimos no capítulo 1), agilidade, capacidade de desenvolver e criar fraseados musicais, variações complexas de passos iniciantes (reviver passos que já eram ditos como “sabidos” em outras combinações é um grande desafio para a atenção também) .

Tudo isso, deveria ser desenvolvido junto a um grupo — a turma avançada de sapateado. Então, ao mesmo tempo em que eu buscava mais **dança** de um sapateador como Ciro, eu provocava mais **coreografia** (técnica) de outros como Benjamim. Por isso não se tratava muito da metodologia utilizada — claro que ela tem sua importância, já que as atividades escolhidas influenciam muito os desafios lançados para cada um, e consequentemente seu processo de aprendizagem — mas, mais que isso, eu tentava interferir na atenção que cada um tinha sobre o mesmo exercício. Ou seja, durante uma atividade de improvisação, eu provocava aspectos relacionados à técnica de uns, enquanto desafiava outros à musicalidade, enquanto lançava desafios ligados à gestualidade para outros. Isso é o que estou nomeando como mediação de atenção.

Sinto que acabo de ilustrar um pouco sobre o atrito entre *movimento* e *sonoridade* que foram ilustrados na figura 5 do primeiro capítulo (p.22) A atenção que transita entre mundos, transformando dançarinos em músicos, músicos em dançarinos, e finalmente explorando a técnica do sapateado. Apesar de falar de maneira tão pessoal sobre esses alunos, suas subjetividades e individualidades, essas questões todas são muito recorrentes, e em maior ou menor ordem, todas essas dificuldades já pertenceram a outros sapateadores. Vejo isso em colegas, professores, coreógrafos, alunos de outras cidades que já fui lecionar, mesmo sem contato e conhecimento prévio sobre seus padrões. A colisão desses universos de movimento e som é o que configura a atenção do sapateador. Esse é o desafio: encontrar o atrito entre música e dança. E todo desafio nos provoca, nos causa interesse, desloca nossa atenção. O

sapateado, por si só, é um provocador (e não apenas ele, como já comentei anteriormente, todas as danças e expressões corporais tem potencial para deslocar a atenção do agente para outras zonas).

Ao longo dessa pesquisa, me propus a entrevistar alguns sapateadores que selecionei no Brasil e nos Estados Unidos para entender como eles percebem a atenção deles e dos outros, e como isso se fez presente ao longo da sua formação de sapateador profissional.

3.2 "A forma segue a função"

Entre os dias 22 a 27 de janeiro de 2018, foi realizada a 15ª edição do festival internacional de sapateado *Tap in Rio* (RJ). Esse é um dos maiores encontros de sapateadores do mundo e com certeza um dos mais frequentados no Brasil. Sua programação intensa de uma semana inclui cursos para todas as idades e níveis, *masterclasses* de diferentes conteúdos e abordagens para o sapateado, sala de leitura com algumas bibliografias em inglês e português sobre a história do sapateado americano, sessão de filmes sobre sapateado, roda de debate com temas definidos anualmente, duas noites de apresentação no teatro, desafios de melhor sapateador(a) solista, batalhas de improvisadores (uma tradição na dança também conhecida como *cutting contest*), saídas espontâneas com os tablados para o calçadão de copacabana para improvisar juntos e "passar o chapéu" na rua e um encerramento celebrativo com *Jam Session* (noites de improviso com sapateadores e música ao vivo, geralmente em um restaurante ou bar).

Estive nesta última edição e aproveitei para compartilhar um pouco da minha pesquisa com alguns professores e artistas do festival. Elaborei uma entrevista com doze perguntas relacionadas ao conteúdo dessa dissertação (Anexo 1) e entrevistei sapateadores que considero referências para os participantes do *Tap in Rio*. A seguir, compartilho algumas reflexões importantes que colaboram para uma melhor compreensão sobre a atenção em sapateado que surgiram entre os entrevistados, sendo uma dessas entrevistas feita por webconferência com Michelle Dorrance.

Fernando Flesch³³ começou a sapatear com 9 anos de idade. Antes mesmo da entrevista começar, Fernando pontuou que um dos motivos que o faz continuar sapateando até hoje é como ele se encanta pelo entendimento de si que o sapateado lhe proporciona. Entende que a maneira como o seu psicológico e físico reagem durante diferentes desafios da dança são reflexo do seu próprio cotidiano e natureza, mas ao mesmo tempo é um espaço de

³³ Sapateador profissional e professor de Florianópolis (SC).

autoconhecimento para recriar esses hábitos do seu dia-a-dia, ou seja, a dança e a vida são uma via de mão dupla na construção de si.

Fernando destaca que a primeira coisa que prende sua atenção na dança é a música e o andamento, e quando está em cena, a preocupação com a relação que estabelece com a plateia. Sobre suas manias que lhe incomodam, ele comenta primeiramente sobre sua coluna vertebral. Fernando tem descendência alemã e é muito acima do padrão de altura brasileiro, medindo 1,93m de altura, o que faz com que se destaque no palco em relação aos outros bailarinos. Por muitos anos, tanto em cena quanto no dia-a-dia, disfarçou essa característica fechando o tórax e adquirindo uma postura levemente corcunda. Eu o conheci em 2014, no festival internacional de sapateado de Florianópolis, e ele relembra sobre esse nosso primeiro encontro:

Uma vez tu me falaste que eu tinha que crescer mais, não precisava ter vergonha da minha altura em cena. Aquilo me marcou muito, concordei e comecei a prestar mais atenção em estender minha coluna e melhorar a partir disso, para que o meu movimento natural não fosse dançar curvado - o que me tornava mais introspectivo do que eu gostaria de ser quando estivesse dançando. (Entrevista realizada em Janeiro 2018)

Fernando identifica também gestos automatizados sobre sua dança que ele não gosta e ainda não conseguiu encontrar uma maneira para trabalhá-los e modificá-los:

Em algum momento quando crio uma tensão em mim como, por exemplo, fazer um passo que eu ainda não esteja muito confortável para realizar, aproximo o meu cotovelo direito do meu tronco, deixando meu antebraço paralelo ao chão e minha mão sem tônus, como se tivesse apenas pendurada. Eu não gosto disso, e quando me dou conta, já terminei de dançar e fiz de novo, nem percebi na hora. (Entrevista realizada em Janeiro 2018)

Essa forma do braço incomoda Fernando do ponto de vista plástico da sua dança, mas nessa situação específica, não tem interferência no que diz respeito à técnica e execução do passo de sapateado. Podemos comprar essa situação com a própria gesticulação que fazemos quando conversamos com alguém: abanar as mãos ao vento é muitas vezes um movimento que acompanha a nossa fala e elaboração de ideias durante uma conversação, mas quantas vezes não gesticulamos quando conversamos com alguém pelo telefone? Obviamente que a pessoa do outro lado da linha não sabe que você está gesticulando, e o fato de não poder visualizar a gesticulação de suas mãos não compromete o entendimento da sua fala. Mas essa movimentação te auxilia a organizar seus próprios pensamentos para se expressar de maneira fluida - por isso, gesticulamos. Ao telefone, a conversação é nosso gesto comandante, e a gesticulação das mãos se configura como gesto copiloto. Na dança de Fernando, quando foca na execução de um passo difícil - esse é seu gesto comandante, e o cotovelo flexionado o acompanha como gesto copiloto.

Por outro lado, ele complementa sua fala com manias que possui e não são propositais, mas que gosta sobre si: como levantar as sobrancelhas toda vez que vai dançar sons e movimentos mais sutis (volume mais baixo, menos virtuosos, compactos). Perguntei sobre o surgimento desse gesto facial e Fernando afirmou que ele surgiu naturalmente, mas quando o identificou, decidiu mantê-lo e assumir como parte positiva da sua dança.

No capítulo 1 falei sobre esse câmbio entre gesto comandante e copiloto: nomeei-os por uma comparação da aeronáutica, em que o chefe do avião é o comandante, mas se por qualquer motivo ele precisar se ausentar, quem assume a responsabilidade da nave é o copiloto. Em termos práticos, isso quer dizer que o copiloto tem a possibilidade de virar gesto comandante, ainda que por alguns segundos, e depois retorne ao lugar da não-consciência de nossa atenção. Quando tomamos consciência de um movimento que surgiu de maneira não-intencional, o próprio ato de tornar consciente já é trocar o ponto focal da atenção, e consequentemente aquele gesto passa a ser intencional. Ao mesmo tempo, o câmbio do gesto copiloto para o comandante é sempre relacionado ao passado - pois o gesto já surgiu, sem consciência, e através da memória o identificamos. A inventividade do gesto copiloto está precisamente relacionada à dimensão da coreografia que discutimos no capítulo 2. Ou seja, depois que o gesto não-intencional surgiu de maneira espontânea e fora da consciência, através da memória podemos tornar seu surgimento consciente e esquematizá-lo em treino e repetição para criar novos automatismos e repertórios. Repetimos o movimento exaustivamente com a intenção de modificá-lo - e por isso ele é gesto comandante nesse instante do processo de coreografia - até que em um determinado momento ele não exija mais esforço da percepção, e assim, retorne a ser gesto copiloto, pois produziu-se novos automatismos e ele retorna à dimensão do não-intencional.

Refletindo mais sobre esse hábito, Fernando relembra da sua primeira professora de sapateado (Bia Mattar) com um padrão similar, e a reconhece como forte referência no seu treinamento como corpo que sapateia, e talvez por isso tenha copiado seus trejeitos de maneira não-proposital já desde criança.

Além de Fernando, outros sapateadores também relataram copiar trejeitos de seus professores. Essa reprodução, na maioria das vezes, acontece sem ser dirigida pelo professor, mas os alunos o observam dançando e acabam copiando plasticidades que os agradam. Um dos entrevistados comentou sobre seus alunos todos dançarem com as mãos espalmadas assim como ele dança, sendo que em nenhum momento orientou diretamente para que dançassem assim.

Sobre as diferenças entre o corpo coreografado e o corpo que improvisa sua dança, Fernando destaca a oportunidade de remodelar alguns hábitos a partir da coreografia. O processo de repetição para memorizar algumas sequências é também um momento de experimentar diferentes formas de se mover e/ou sons para criar, treinando esses novos padrões na própria prática repetitiva. Por outro lado, para Fernando a improvisação é “uma dança mais pura”, que reflete exatamente o que já é da sua constituição no momento de sapatear. Nesse momento, se tornam visíveis tanto os gestos confortáveis para o sapateador, quanto aqueles que não são tão incorporados na sua gestualidade. Ele faz questão de lembrar que a improvisação também tem um trabalho anterior de muita técnica e exige prática constante, mas sua repetição não é para replicar a dança, e sim para replicar os desafios que o moveram naquele momento. Essa reflexão de Fernando reforça justamente os pontos ilustrados pela figura 13 (p. 55) : o trabalho anterior na improvisação é parte da dimensão da coreografia que Noë nos elucida, e ao mesmo tempo, a função da improvisação é a própria experiência e deixar-se afetar pelas variáveis, como entendemos ser o papel da dança nos capítulos anteriores. Sendo assim, a improvisação se situa na fusão entre as dimensões da coreografia e da dança. Por exemplo, improvisar pensando sobre o deslocamento na sala em três dias diferentes - não importa muito os passos que o sapateador usará, ou até mesmo o ritmo que ele vai criar a partir desse deslocamento, mas o quão confortável que ele consegue se movimentar quando está preocupado com o deslocamento e deixar isso cada vez mais complexo na sua dança. Fernando complementa dizendo que

[...] a improvisação é o que está passando por ti no momento em que você externiza [sic] sua dança. Percebo que quando assisto sapateadores mais experientes improvisando (que não ficam tão nervosos e desconfortáveis na improvisação), consigo sentir muito mais sinceridade sobre a dança deles do que numa coreografia, que para mim, é uma situação armada. Eu amo assistir coreografia, mas o improviso me passa mais honestidade sobre quem é o sapateador e sobre como ele está naquele instante. Cada vez que um sapateador entra em cena para improvisar, é uma dança completamente diferente. (Entrevista realizada em Janeiro de 2018)

Assim, percebemos justamente a fronteira de separação entre improviso e coreografia ilustrado na figura 13 (p.55) dessa dissertação. O improviso necessariamente compõe dança, pois se o dançarino não estiver engajado em suas ações, suas ações nem se quer vão acontecer. O improviso se anularia. Diferentemente da coreografia, em que conseguimos executar sua sequência de movimentos sem necessariamente estar engajados e, de fato, *dançando* essa sequência.

Abaixo, segue o acesso para dois vídeos do Fernando Flesh dançando. Peço a você, leitor, que tente identificar esses processos internos de atenção (que se manifestam externamente também) que ele generosamente compartilhou ao longo da entrevista. Perceba

como os movimentos do braço mudam diretamente de acordo com os passos que ele executa, ou o braço direito dobrado na lateral do tronco quando ele passa por algum momento de leve insegurança, as alterações da sua coluna vertebral e outros tantos gestos que consiga mapear a partir desse olhar.

Vídeo 6 - Fernando Flesch improvisando solo. Alemanha, Dresden, Setembro de 2015. Disponível pelo código ao lado ou pelo link: <<<https://www.youtube.com/watch?v=rDF8BFJHvnQ&feature=youtu.be>>>



Vídeo 7 - Fernando Flesch dançando um duo coreografado. Brasil, Florianópolis, Junho de 2016. Disponível pelo código ao lado ou pelo link: <<<https://www.youtube.com/watch?v=wYpKU87nPYM&feature=youtu.be>>>



É importante destacar também, que o treinamento de Fernando é bem extenso no que diz respeito a sua rotina de prática de improvisação. Pessoalmente, do ponto de vista de quem conhece e acompanha a dança de Fernando há 4 anos por encontros esporádicos e virtualmente pelas redes sociais, é nítido perceber ele ficando mais confortável e mais ousado nas elaborações rítmicas e espaciais de seus improvisos. Isso certamente é fruto de muito treino e encontro com outros sapateadores dispostos a improvisar, que o motivam e lhe propõem novas brincadeiras e acoplamentos. Assim se faz uma atenção inventiva que o potencializa como sapateador, e se faz perceber sua evolução ao longo dos anos.

Para os sapateadores que não se permitem entrar em rodas de improviso, praticar individualmente e ter essa dimensão como integrante da sua rotina de treino, o medo de improvisar é inevitável. No próprio festival do *Tap in Rio*, conversei com muitos que confessaram o receio de subir no palco para improvisar: evitam sempre que podem e preferem

se apresentar com números coreografados pois sentem que os movimentos ficam automatizados através da rotina de repetição e ensaios. Esse automatismo permite que eles "se desliguem" em cena e reproduzam sua prática com naturalidade para outros. Por outro lado, quando improvisam, a insegurança compromete diretamente a respiração e exige um hiperfoco de atenção para dançar de maneira satisfatória.

Geraldo Peregrino Júnior é sapateador profissional em Araraquara (SP), o conheci em uma brincadeira tradicional do sapateado chamada *Cutting Contest* (traduzida por **batalha** no Brasil) em edição anterior do festival *Tap in Rio* em Janeiro de 2015. O duelo era por aquele que elaborasse ritmos mais complexos ao longo do um improviso em sapateado, sendo suscetível à eliminatória do jogo caso um dos dançarinos se perca na contagem do andamento estabelecido pelo júri. Me lembro que nesse encontro, o júri elogiou Geraldo por sair da sua zona de conforto e reconheceu o tanto que ele havia crescido na modalidade do improviso, conseguindo ousar mais ritmicamente e expressivamente dentro da linguagem da brincadeira da batalha. Em 2018, o entrevistei sobre essa relação que ele tem com o improviso e a coreografia:

Diferentemente da coreografia, que o meu corpo já está acostumado a dançar aqueles movimentos e por isso me sinto mais à vontade, durante o improviso não basta apenas me escutar, necessito olhar fixamente para meus pés para conseguir dançar. Isso é muito ruim, pois altera meu corpo e transparece insegurança. (Entrevista realizada em Janeiro 2018)

Ou seja, por uma questão de afinidade pessoal com a coreografia acima do improviso, Geraldo não construiu gestos copilotos o suficiente que lhe permitam improvisar da maneira como gostaria. O improviso exige que ele saia de sua zona de conforto e tenha que acionar mais gestos copilotos do que os que ele já incorporou. Isso resulta na sua frustração e pode até afastá-lo mais da prática. Talvez, se repetisse mais exercícios de improviso e abrangesse essa prática mais frequente na sua rotina, Geraldo conseguiria automatizar alguns elementos (criar gestos copilotos³⁴) para que não exigisse tanto de sua atenção e conseguisse distribuí-la por onde desejasse com mais autonomia. A metodologia que utiliza para aprender coreografias já é tão integrada em seu treino, que o permite construir mecanismos diversos e inventar gestos copilotos que o ajudam a abrir novos caminhos de atenção para focos confortáveis para ele. Em suma, quando sapateadores se descrevem em um estado de "estar desligado", poderíamos

³⁴ Apesar dos gestos copilotos surgirem sempre espontaneamente e serem não-intencionais, como explicamos anteriormente (ver p. 80), é possível que o gesto copiloto se transforme em comandante momentaneamente, para que possamos inventar nossos automatismos através de repetição e prática, que são parâmetros da coreografia.

tentar descrever essa expressão como: não estar apreensivo e hiperfocado em solução de problemas e desafios que o exigem sair de sua zona de conforto.

Caro leitor, esse é um dos apontamentos importantes dessa dissertação: nós não somos capazes de lidar com mais de um gesto comandante por vez. Cada gesto comandante é uma tarefa nova, que exige nossa atenção para solucioná-la da maneira como gostaríamos. Por isso, quando percebemos uma situação que possa demandar determinado repertório de gestos copilotos os quais ainda não construímos, nos vem um sentimento de frustração e incapacidade. Talvez por isso Noë descreva a prática da dança como altamente complexa. A dança exige repertórios pessoais e cognições das mais diversas naturezas que, juntas, inventam novas habilidades a todo instante, e assim continuam se somando e multiplicando, inventando incessantemente o dançarino e sua arte.

Mais importante ainda, a descrição de Geraldo ao dançar uma coreografia ensaiada e "se desligar" é, justamente, uma variação da atenção a qual Kastrup descreve e que comentamos nos capítulos anteriores: uma concentração sem foco, que permite que Geraldo dance em distração, com uma atenção que vagueia por outros canais e desfoca suas tensões habituais. Sua atenção não está voltada para a funcionalidade de executar a coreografia, mas de vivenciá-la em errância

Veja aqui, leitor, pois outro ponto imprescindível para essa análise é sobre os automatismos da prática coreográfica. A criação dos gestos copilotos - ou o surgimento dos gestos copilotos - tem um lado positivo e negativo, como já citamos em capítulo anterior. Esses automatismos são sempre presentes, pois é a forma como nos organizamos para lidar com as exigências que surgem durante os fazeres - mas não necessariamente eles surgem com eficiência para auxiliar os gestos comandantes. Por exemplo, Fernando não se contenta com seu braço sem tônus quando realiza movimentos que exigem mais esforço, e mesmo insatisfeito com isso, ainda não consegue modificá-lo pois é uma gestualidade espontânea e fruto dos automatismos dele. Fernando teria que remapear todo seu funcionamento de movimentos para estabelecer novos padrões que o contemplem como sapateador. Por outro lado, esses automatismos são essenciais e inseparáveis da dança de forma geral. Não é à toa que o braço de Fernando fica sem tônus quando ele precisa focar em outra circunstância que exija esforço voluntário dele, como vimos nas explicações de James (ver capítulo 1.1), pois nossa consciência não consegue capturar mais de um ponto focal por vez, e por isso, automatiza os demais. O ponto positivo e fundamental que compreendemos a partir desses automatismos, é a possibilidade que eles nos dão de enfrentar novas tarefas que exijam um esforço voluntário (com foco) ou involuntário (concentração sem foco), como no caso de

Geraldo, que a partir dos automatismos da coreografia ele consegue "se desligar", acionando a distração - concentração sem foco - e só assim se permitindo dançar sobre os automatismos da coreografia. Por isso, os gestos copilotos não são algo a se descartar - nem se quiséssemos, conseguiríamos - independente de afeição pessoal por eles ou não, eles estão lá pois precisamos de sua presença para relacionar com outras, agenciar com outras possibilidades, desenvolver nossa dança. Os gestos copilotos são o que são, e assim como Cunningham (ver p.55) vê essas movimentações aleatórias como potentes, independente de virtuosas ou feias, tem sentido em si próprio, se justificam por elas mesmas e compõe o nosso movimento - o que somos e como nos relacionamos.

É isso que está em jogo na dança em distração. Permitir que as coisas aconteçam como elas são, e principalmente, permitir-se contemplar as coisas pelo o que elas são e não somente pelo o que elas podem vir a ser.

Em sua fala, Geraldo pontua e critica a nova geração de sapateadores que vem se formando no Brasil e no mundo. Comenta que percebe uma hipervalorização da gestualidade em prol dos outros elementos que ele considera determinantes para a técnica do sapateado em si. Reclama de assistir muitos vídeos de sapateadores que se preocupam mais em estar em cena de maneira estilosa e performática do que "sapatear bem", ou seja, plasticamente são muito virtuosos, mas repetem os mesmos passos e combinações toda vez que vão se apresentar. Em seu trabalho como dançarino/professor/coreógrafo, ele busca priorizar a coreografia a partir da musicalidade e o ritmo, e coloca a gestualidade como menos relevante durante a prática. Ou seja, entendemos que, para Geraldo, a gestualidade deve vir de maneira espontânea e individual, e a sua coreografia surge na elaboração rítmica e musical.

Diferente do ballet clássico que os bailarinos tentam alcançar a mesma altura de braços, a mesma rotação de perna, o sapateado é um estilo de dança que vem do *gueto* e aceita os trejeitos de cada um. Em uma mesma coreografia, os sapateadores podem fazer movimentações de braço diferentes entre eles, executar um passo como o *shuffle* de maneira diferente do seu colega - ou não: dependendo do tipo de trabalho que o coreógrafo quiser pontuar. Nesse sentido, é uma técnica que permite muito mais liberdade corporal e permite que os dançarinos fiquem à vontade para ser quem quiserem em cena. Quando coreografo um grupo, por exemplo, não gosto de coreografar a gestualidade, pois sinto que o trabalho fica muito robotizado. (Entrevista realizada em Janeiro 2018)

Até aqui, podemos concluir alguns aspectos sobre esses sapateadores entrevistados acerca da atenção deles como dançarinos e também professores. Em primeiro lugar, a fala de Geraldo acima se conecta com a fala de Fernando sobre o improvisado: ambos se referem à dimensão da dança no sapateado se aproximando da noção de Noë. Questionam o movimento robotizado que pode surgir de um trabalho coreográfico e sem acolhimento dos

agenciamentos que surgem na própria dança e permitem que esse dançarino vivencie a apresentação de maneira honesta com a própria atenção. Assim, entendem que a gesticulação do dançarino é realizada a partir do que percebe, a partir do que move seus interesses, a partir do que permite se relacionar, e isso humaniza seu sapateado - é o encontro da coreografia com a dança, é improviso. Em uma coreografia tradicional que une sapateadores a partir de composições musicais e espaciais, os trejeitos descritos por Geraldo, surgem como sobra dessa partitura de movimento e são a parte negligenciada pela coreografia, se manifestam como uma potência em dança e também como expressividade individual de cada sapateador.

O outro ponto importante é a lógica da sala de aula do ensino tradicional, na maneira como ela estimula a aprendizagem através da reprodução. Mesmo que Bia Mattar não tenha incentivado Fernando a levantar suas sobrancelhas para sinalizar uma sonoridade mais sutil, ou que Geraldo não tenha pedido para seus alunos espalmarem as mãos, dentro de uma dinâmica metodológica de cópia e repetição, a atenção dos alunos se direciona justamente para essa lógica, e acaba reproduzindo outras gestualidades que estão ao redor do conteúdo da aula também - gestos copilotos dos professores. Provavelmente, a mediação da atenção no ensino do sapateado não gere esse tipo de vício que seria ligado à coreografia e não à dança. Justamente, me embasando no que diz Noë, a minha tentativa com essa pesquisa é dançar no sapateado, ou, ainda o não apagamento do dançar pela coreografia no processo de ensino-aprendizagem dos estudantes. Vamos lembrar que a lógica da coreografia não é menor ou menos valiosa por se basear muitas vezes na cópia e/ou repetição: ela integra a dimensão do improviso quando se funde com a dança, e por isso todas tem a devida importância para a inventividade no sapateado. A partir do entendimento da potência do professor como mediador da atenção, pode-se observar esses padrões de reprodução e provocá-los para inventar novos padrões, ou escolher manter intencionalmente os padrões copiados, de forma a buscar autonomia a cada aluno-sapateador.

Eu acho que corpo é processo, e a plasticidade também. Tudo é movimento, e é isso que eu espero dos meus dançarinos. É muito gratificante ver as mudanças de um corpo, a consciência mudando, o movimento... E o público vê também, né? Esse processo é visível. (Flávia Costa em entrevista realizada em Janeiro de 2018)

A citação acima, é uma fala da Flávia Costa descrevendo o tipo de gestualidade que ela espera dos seus dançarinos da companhia que dirige na cidade do Rio de Janeiro. Vemos por esse fala, mais uma vez, o entendimento de que a atenção é um processo, com variáveis, e acima de tudo, a atenção é visível e inventa a dança do sapateador.

Flávia foi a única entrevistada do festival *Tap In Rio* (2018) com formação acadêmica na área (graduada em Dança na faculdade Angel Vianna). Em seu discurso, ela se difere dos

demais sapateadores entrevistados quanto aos objetos que capturam sua atenção e provocam sua movimentação e invenção no sapateado. Ela foi a única entrevistada que, por exemplo, citou a arquitetura do espaço como elemento que a move criativamente. A sua formação na técnica do sapateado foi através do ensino tradicional das escolas informais quando era criança, e depois de adulta dedicou um tempo da sua vida para morar em Nova Iorque onde teve uma riquíssima vivência com os mestres do sapateado como o próprio Buster Brown (já citado nessa dissertação). Quando retornou para o Rio de Janeiro, aprofundou-se em uma pesquisa de sapateado com o funk carioca, não apenas através do ritmo do gênero musical, mas toda a cultura e sexualização que permeia e nutre essa forma de expressão. Também inaugurou e dirige o grupo de sapateado carioca *Afetos Sonoros*, cujo trabalho coreográfico é realizado a partir da improvisação e dos jogos de composição que Flávia elabora com os bailarinos.

Eu acredito que o sapateado leva a gente muito para dentro, e quando eu danço penso frequentemente no meu corpo para não ser abduzida por essa sensação maravilhosa que o ritmo dos nossos pés nos dá e pode nos deixar tão introspectivos. Só quem abre o canal do improviso sabe o prazer que é! (Entrevista realizada em Janeiro 2018)

Aqui, leitor, temos mais um relato sobre a sensação de introspecção e desligamento quando o sapateador se sente dançando, pois sua concentração desfoca e destensiona em distração e desejo. Fernando ressaltou sobre perceber essa sensação quando assiste alguém dançando, Geraldo nos revelou que sente isso quando sobe no palco para dançar uma coreografia, e Flávia salienta o sapateado que "abre o canal" do improviso, ou seja, permite o desfoque da atenção e o surgimento da dança em seus movimentos.

Flávia compartilha seu gosto por improvisar e pontua como os diferentes ambientes a provocam. Quando ela comenta sobre “ser levada muito para dentro”, expressa o processo de atenção e os fluxos de atenção se modificando em oposição aos seus processos rotineiros. Isso pode nos trazer a sensação de introspecção, ainda que a divisão prática entre *dentro e fora* não exista, pois tudo se relaciona e interpenetra. No dia a dia, ou em qualquer automatismo que a gente coloque nossa atenção, por vezes temos a sensação de conectar com dispositivos externos, quando, na verdade, os autores nessa dissertação já nos provaram, perceber não é algo que acontece fora de nós ou em nós, mas é algo que fazemos. É justamente a transgressão dos espaços internos e externos, conectando-os e reinventando-os, abrindo novas possibilidades de mover e existir. Ou seja, não é que o improviso nos traga “para dentro” literalmente, mas o automatismo do cotidiano nos falta percepção e engajamento nas nossas atividades, e isso de fato nos afasta de nós mesmos pois, como vimos até agora com Noë, nós

somos nossa percepção *em ação* com o que nos rodeia e afeta, nós somos desejo em devir, a própria ação de agenciar agenciamentos. O improviso e a dança, por outro lado, permitem nossa percepção enquanto seres que se movem e se engajam em uma atividade como dançar (no caso, sapatear). Na própria fala de Flávia Costa, quando ela comenta sobre o prazer de abrir o canal do improviso, vemos claramente que o improviso não é algo externo à nós, mas algo que fazemos, que efetivamente conquistamos: a habilidade de improvisar, e de se permitir improvisar. O ponto fundamental de reflexão aqui é que essa introspecção à qual Flávia se refere é um desvio de atenção, novas possibilidades de percepção e consequentemente novas ações também. O improviso vira uma nascente para novos gestos copilotos, novas partituras de movimentos não-intencionais, subjetivas e poéticas, assim como os silêncios de John Cage. E como é belo acompanhar esse desvio, novas rotas, novas danças e gestualidades da atenção!

Flávia reconhece e assume a diferença na sua dança e gestualidade quando se move a partir do improviso e da coreografia. Enumerou no começo da lista de prioridades (ver anexo 1) sua facilidade para brincar com o público e com a música quando sapateia uma sequência que já foi estruturada e ensaiada, como na coreografia. Em oposição ao improviso, no qual começa a se mover a partir dos passos, ritmos e transferência de peso.

Eu gosto de sempre buscar movimentações que surgem do olhar: focar e desfocar, ou focar de trás da nuca, tentar olhar a pessoa que tá na última fila da plateia e isso acaba me levando para a espacialidade, não tem jeito. Até em uma *JAM* que só temos um quadradinho para dançar vou buscar ir para a espacialidade e arquitetura do lugar pois ninguém aguenta ficar em uma coisa só o tempo inteiro, isso é muito chato. Então vou tentando dosar como deixar esse corpo interessante enquanto entretenimento. (Entrevista realizada em Janeiro de 2018)

Essa fala da Flávia se refere ao olhar de maneira literal e também abstrata: sabemos que é, literalmente, impossível olhar por trás da nuca. Ainda assim essa imagem é uma ferramenta potente para dançarinos³⁵ que estão buscando ampliar a visão periférica, sensibilizar o corpo para as presenças ao seu redor. Tudo isso assinala uma concentração desfocada. Mesmo sem conhecimento prévio do conteúdo dessa dissertação, Flávia se utilizou do termo desfocar enquanto se refere à imagem da visão, compreendendo suas variações e complementos entre o foque e desfoque para configurar o campo perceptivo de sua dança.

³⁵ Buckwalter (2010, p. 118 - 131) comenta sobre a importância do olhar em muitas práticas coreográficas ou de improvisação. Artistas como Barbarada Dilley, Lisa Nelson, Katie Duck, Nancy Topf, Nina Martin e até Steven Paxon (com a visão periférica no Contato-Improvisação) se utilizam da atenção sobre o olhar em suas danças e processos de criação. Algumas danças tradicionais da Índia e da Ásia também tem o costume de coreografar o movimento e direção dos olhos, diferente de outras danças ocidentais que deixam o dançarino descobrir o movimento ocular por si só, sem uma forma pré-definida

Por outro lado, quando lhe perguntei sobre suas manias e trejeitos que apareciam independente de sua vontade ao longo do improviso, Flavia me respondeu que

Quando eu to improvisando, eu percebo muito que tenho trejeitos e padrões de movimento que eu faço toda hora. Aí eu entro em um jogo comigo mesma de não tentar repetir esses padrões. Ou, se eu for repetir, vou fazer isso até começar a rir de mim mesma e deixar isso exaustivo. Por exemplo, com muita frequência me vejo fazendo a mesma combinação de passo (*shuffle step heel stomp*). Esse passo, numa estrutura rítmica idêntica, sempre vem acompanhado de uma olhada para o lado e meu braço estendido se recolhendo flexionado ao longo do meu corpo. Por vezes fico chateada quando me vejo repetindo esse padrão, acho feio e não compõe com as minhas outras escolhas durante a dança. Outros dias, quando ele aparece, eu decido acolher e respeitar esse meu padrão para ver se consigo fazer algo diferente com ele. Os sapateadores sempre tem repetições, são nossos lugares confortáveis. Não consigo identificar com muita clareza quais são as instâncias que esses meus padrões surgem, mas sei que, em um improviso, por exemplo, por vezes vou precisar de um respiro e sei que posso contar com um *time step* que já conheço para relaxar um pouco antes do próximo desafio. Quando me proponho a fazer um jogo comigo mesma também, sei que algumas estruturas vão se repetir. (Entrevista realizada em Janeiro de 2018)

Por fim, perguntei para a Flávia o que ela achava sobre o preconceito que existia em relação ao sapateado ser uma dança "desleixada" e com pouco cuidado com a finalização dos movimentos. Ela me respondeu que,

O sapateado, diferente das outras danças, traz a música. Então a nossa atenção não está só no corpo, esse corpo vira um instrumento também. E às vezes a plasticidade desse corpo quando vira instrumento, não entra na expectativa de um corpo que dança ballet, por exemplo. Eu acho que é uma questão de escolha, e de gosto também. Hoje conseguimos ver grupos muitos diferenciados em plasticidade, como o grupo da *Dorrance* que é bem rítmico e plástico, ou das *Syncopated Ladies* que entra em um outro lugar já do mais feminino, que é bem plástico também, e outra galera que vai mais no *flow* do sapateado como dança mais rítmica como a *Ayodele* e os gêmeos argentinos... É uma questão de gosto, eu mesma gosto de todos eles. Não acho desleixado, é uma dança de rua, social, aí as pessoas que vem prestigiar já tem expectativas muito fechadas e não conseguem apreciar a dança por causa dos preconceitos. (Entrevista realizada em Janeiro 2018)

Leitor, aproveito esse momento para compartilhar pequenos vídeos sobre esses grupos e plasticidades sobre as quais Flavia comentou. Vou compartilhar um vídeo curto de cada um, para ter um gostinho das diferenças entre eles. No vídeo 7, *Lombard Twins* são os gêmeos argentinos em uma coreografia com muita virtuosidade rítmica, gestual e de edição de vídeo também. No vídeo 8, *Ayodele Casel* sapateia em cima de uma gravação da voz dela, sobre seus processos no universo do sapateado, o que a move, o que a enfrenta e o que a amedronta durante uma dança. No vídeo 9, o último vídeo lançado pelas *Syncopated Ladies*, que é um grupo dirigido por Chloe Arnold que se destaca por convidar apenas sapateadoras mulheres para integrar sua companhia. Por fim, no vídeo 10, um compilado de cenas do espetáculo

SoundSpace da companhia *Dorrance Dance*, da qual vamos referir logo abaixo na última entrevista também.

Vídeo 8 - Lombard Twins - Disponível em << <https://www.youtube.com/watch?v=snpraQZI5wI>>>



Vídeo 9 - Ayodele Casel - Disponível em << <https://www.youtube.com/watch?v=xyeuvqUd6jo>>>



Vídeo 10 - Syncopated Ladies - Disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=Ikz_0rMLhhM>>



Vídeo 11 - Dorrance Dance, SoundSpace - Disponível em << https://www.youtube.com/watch?v=j2tkHR9B_kg&t=4s>>



Agora, vamos para a próxima entrevista, que ocorreu via webconferência com a diretora do Dorrance Dance, e uma grande artista que foi citada anteriormente nesta dissertação.

Michelle Dorrance foi a única entrevistada que sabia sobre o conteúdo da dissertação antes do nosso encontro por uma plataforma online. Michelle se formou na *New York University*, onde inventou sua própria linha de pesquisa para discutir parâmetros culturais na história do sapateado americano.

O motivo de se mudar para a Nova Iorque, entretanto, não foi a universidade, mas o contato com os seus ídolos e mestres da técnica, como por exemplo, *Jam Sessions* (encontros de improvisadores com música ao vivo) organizadas pelo grande mestre Buster Brown todo domingo. O trabalho de Dorrance é reconhecido nacional (USA) e internacionalmente e integrou espetáculos de diversas companhias profissionais, incluindo o grande show de entretenimento percussivo *off-broadway STOMP*³⁶.

Fundou sua própria companhia *Dorrance Dance* em 2011 que conquistou espaços inesperados para o sapateado conceitualmente, ritmicamente e tecnicamente. Uma Igreja localizada na parte inferior da ilha de Manhatthan tinha um projeto chamado *Downtown Dance*, que acolhia muitos dançarinos contemporâneos e pós-modernos em trabalhos experimentais de variadas formas (ver vídeo 10). Dorrance conta sobre como conquistou essa abertura entre artistas de diferentes estéticas:

Eu desenvolvi o espetáculo *Soundspace* para a Judson Church que tinha uma acústica apelativa para o sapateado, eu também sabia que seria visto por um público que prefere assistir um trabalho coreográfico mais contemporâneo ou pós-moderno, e sempre senti que as pessoas tinham uma cabeça muito fechada para o sapateado e precisavam entender nossa forma artística mais profundamente, e se eu tivesse que assumir uma estética específica para que eles se sentissem convidados, tudo bem!"³⁷
(Entrevista realizada em Fevereiro 2018)³⁸

Dorrance começou a sapatear aos quatro anos de idade e seu mentor Gene Medler a encorajava fortemente a praticar a improvisação. Michelle conta que sua família se impressionava com a memória musical que ela tinha desde pequena e a música sempre foi algo que a impulsionou a se expressar. Improvisar, para Michelle, é um momento de criar

³⁶ Um espetáculo que combina música, dança e teatro com cenários de reciclagem de lixo: Veja mais acessando o link: <<<http://www.stomponline.com>>>

³⁷ "When I was creating 'Soundspace' for the Judson Church that had such an appealing acoustic for tap dance, I also knew that it was a public that would rather watch contemporary or post-modern works. I always felt that people had a very closed mind about tap dance and needed to understand our art form more deeply, if I had to assume a specific aesthetic so they could feel invited to it, fine!"

³⁸ Todas as traduções dessa entrevista são nossas

música. “A forma acompanha a função”³⁹, dizia Medler a ela, que relembra esse ditado como encorajamento para se mover da maneira como se move. A gestualidade surge para criar sua música e não para definir a dança. Lembra que pisar no chão com a lateral do pé ao invés de descer um calcanhar interfere diretamente no timbre que se produz. E afirma:

Claro que eventualmente faço escolhas que me agradam esteticamente sobre a maneira como quero que um tom ou ritmo específico se apresente visualmente, mas não é isso que conduz a minha dança: eu calço meus sapatos e sigo meus interesses musicais”⁴⁰. (Entrevista realizada em Fevereiro 2018)

A ritmicidade, musicalidade e diferentes volumes que ela pode desenvolver são os três elementos que, juntos, a motivam a dançar. Ainda assume em sua fala, “[...] prefiro que meus dançarinos sejam precisos na musicalidade do que a ter linhas e formas definidas no palco, que é algo que eu raramente irei coreografar neles”⁴¹ (Entrevista realizada em Fevereiro 2018).

Lembrei a Michelle de uma aula que fiz com ela de improviso no *Washington D.C. Tap Festival* de 2013. O exercício era comunicar ao grupo quais são os nossos vícios e padrões dentro do improviso: dançaríamos na roda de improviso com os demais e se o grupo visse um padrão se repetindo, deveria te avisar para que saísse da sua zona de conforto e descobrisse novos caminhos dentro da sua dança. Ela ressaltou que adorava esse exercício principalmente quando estava praticando em um estúdio ou tentando inovar aspectos da sua dança, mas quando estava em cena não usava esse exercício para apresentar: “se o meu objetivo é fazer música, isso não é algo que eu deixarei entrar no meu foco de atenção, pois se eu deixar, meu objetivo vira outra coisa e a minha música se altera”⁴². (Entrevista realizada em Fevereiro 2018)

Essa fala concretiza muito das conclusões desta dissertação. O que Michelle nomeou de “objetivo”, é o conceito de gesto comandante desenvolvido ao longo da pesquisa. Sabemos que gesto comandante é uma tarefa que conduz suas ações e interesses e, para que ele se realize, inventamos um repertório de gestos copilotos ao longo de práticas anteriores em exercícios que antecederam a apresentação em si - e por isso que o improviso também faz parte da dimensão da coreografia, pois tem técnica e repertório que antecede a ação. Depois de exercitar muito a partir de diferentes estímulos, surgem gestos copilotos, que são ações

³⁹ "The form follows the function".

⁴⁰ "I am aware that eventually I will make aesthetics choices that pleases me to follow a specific tone or rhythm, but that is not what will drive my improvisation. I put my shoes on and follow my musical interest."

⁴¹ "As a director, I'd rather have my dancers clean then with a straight line - wich is something I'll rarely set.

⁴² "If my goal is to make music, that is not something I will let inside my focus, because if I do, my goal becomes something else and my music will change".

não-intencionais que nos permitem realizar nossos desafios no momento do improviso, que são os gestos comandantes. O motivo da musicalidade de Dorrance se alterar por conta de um novo fio condutor na sua dança, é porque os gestos copilotos que ela criou quando é conduzida pela musicalidade não são os mesmos quando ela se guia por outros interesses, como por exemplo, quebrar padrões de passos e combinações.

Na análise que fiz enquanto espectadora de um vídeo da Michelle improvisando no capítulo 1 desta dissertação, já havia comentado o quanto percebia sua atenção em aspectos musicais e diferentes acentuações que ela provocava utilizando variados volumes na sua percussão. Um mês depois dessa análise, me deparei com a única maneira de realmente confirmar minhas percepções: perguntando diretamente a ela. Os principais gestos comandantes de Michelle são: musicalidade, ritmo e volume, pensados como um único aglomerado. A frequência com que ela se utiliza desses gestos comandantes para conduzir suas práticas lhe permitiu criar um vasto repertório de gestos copilotos que a libertam de hiperracionalizar ou planejar seus próximos passos. Assim, os gestos copilotos viabilizam nossa expressão e nossos objetivos enquanto dançarinos.

“Quando fico mais satisfeita com meu improviso é também quando me sinto mais musical. Eu sei que foi prazeroso quando eu não lembro o que aconteceu”⁴³
(Entrevista realizada em Fevereiro 2018)

Percebo enorme semelhança dessa fala com a de Geraldo, também entrevistado nessa dissertação. Geraldo tem a sensação de "não pensar em nada" quando sobe no palco para dançar uma coreografia, enquanto Michelle sente isso nas suas melhores improvisações. Entendo por esse sentimento dos dois, a satisfação de ser capaz de dançar sem algo que o preocupe como um desafio ou meta do gesto comandante. Uma dança guiada apenas com os gestos copilotos: por isso não lembram de nada, pois os gestos copilotos não constituem nossas ações propositais ou intencionais. A intensa prática de improviso da Michelle, e de coreografia do Geraldo, permite que os dois ultrapassem os múltiplos desafios que o sapateado joga e dancem a partir daquilo que já está incorporado na natureza e invenção deles. Uma dança movida pela paixão, que escapa a racionalidade e desembarca no espontâneo, revelando nossos trejeitos e hábitos enquanto dançarinos. A concentração sem foco, ou dança em distração, nos permite navegar sem colidir com nossas preocupações, como Ayodele descreve em sua narrativa do vídeo 8 (p. 76): não há hesitação.

⁴³ "When I feel best about my improvisation is when I feel the most musical. I can tell it felt good when I don't remember what happened."

Peço licença para uma pausa agora, leitor. Tive um insight enquanto escrevia. A seguir, um pequeno diário.

Hoje de manhã acordei e peguei meu pandeiro. Fazem duas semanas que voltei a ser aluna da Escola de Música de Brasília, um desejo que me mobilizou apesar da loucura dos últimos meses de mestrado. Encontrei nesse desejo novos desafios de atenção, me percebendo ritmicamente através de outras batucadas. Os sapateadores claramente tem a ritmicidade desenvolvida, mas esse ritmo é percebido enquanto sapateamos, pelos movimentos que a própria técnica sugere. Com meus sapatos de sapateado, consigo dançar e batucar o ritmo do samba em velocidades altíssimas. Mas o pandeiro percebe o ritmo do samba através de outras ações, e conseqüentemente, requer um deslocamento da minha atenção. Claro que o fato de ser sapateadora é um facilitador para aprender percussão popular, mas não é o suficiente. Não basta saber o samba no sapateado para saber o samba no pandeiro. Isso é perceber em ação. Eu percebo e me envolvo no samba sapateando, mas (ainda) não percebo tocando pandeiro.

Segurei o pandeiro e comecei a treinar os diferentes toques. Tive apenas duas aulas até agora, e na última lição meu professor me alertou sobre os diferentes acentos que eu podia criar no toque para que a batucada não ficasse monótona. Essa acentuação significa coordenar dois movimentos principais (gestos comandantes): a mão esquerda carrega o pandeiro em direção à mão direita, e a mão direita colide a ponta dos dedos com uma certa força contra o couro do pandeiro. Enquanto eu praticava, subitamente comecei a me sentir enjoada e parei.
(pausa)

O motivo do enjoo é porque eu estava andando em círculos para treinar esse toque, sem perceber, de maneira involuntária (gesto copiloto). Não sei dizer quantas voltas dei nesse tempo de prática, mas o incrível fato de fazer uma ação tão grandiosa quanto girar e não tornar esse fenômeno consciente apenas prova como a minha atenção estava engessada na sensação e coordenação de um único gesto comandante: o acento criado entre o pandeiro e meus dedos, e a tensão de aprender essa nova técnica. Aqui claramente é uma situação de foco, como vemos com a autora Kastrup (2007, 2012) quando faço uma seleção estreita demais com concentração exagerada (hiper-racionalizando), me desconectando dos demais elementos e estímulos que compõem o meu meio e minhas ações.

Se eu estivesse engajada no ritmo do pandeiro como consigo fazer no sapateado, poderia começar pelo toque e depois me guiar por outros gestos comandantes, deixando a minha atenção flutuar pela atividade e assim me engajar nos elementos que surgem a partir da própria ação (como um desequilíbrio mínimo que me desse vontade de girar).

Eu toquei o ritmo do samba, e até mesmo acertei os acentos. Mas não estava, de fato, sendo uma pandeirista, pois minha atenção ainda não era capaz de percorrer e deixar-se levar pela batucada.

Quero retomar a citação de Kastrup (2004, p.12) que coloquei na introdução dessa dissertação, onde ela comenta sobre a aprendizagem de um instrumento. A inventividade do músico ultrapassa as habilidades mecânicas ou um adestramento muscular, mas para além disso, é uma aprendizagem de sensibilidade musical e deixar-se afetar e ser afetado por aquilo que é tocado.

Capítulo 4: Percepção em performance

“A percepção não é algo que acontece em mim, mas algo que eu faço” (NOË, 2004, p.1 - tradução nossa)⁴⁴. Como já dito, o que o autor alega com isso, é que a nossa percepção acontece sempre *em ação*. Com isso, sabemos que a percepção está diretamente ligada à motricidade de um indivíduo. Percebo o mundo pois o alcanço, pois me viro para ele; pois faço um movimento ocular para enxergar paisagens; pois comparo o tamanho do meu braço em extensão com o comprimento de uma árvore longe de mim; pois corro ao lado de uma bicicleta para entender a diferença de velocidades em que se percorre a mesma distância. Percebo que o chão é oco apenas se eu pisar firmemente sobre ele (ou saltar nele), escutando o som que reverbera de volta para mim. Estou sempre em movimento, e assim sou uma *percebedora*.

Perception in Action (percepção em ação) é um conceito trabalhado por Noë, o qual quero trazer agora para o mundo da performance cênica. Como eu me percebo *em performance*? E como o meu perceber e a construção cênica dos objetos capturados pela nuvem de pensamento *em ação*, ou melhor, *em performance*, constituem a poética da minha dança?

A performance a partir do autor Jorge Dubatti (2016), existe apenas quando há expectativa. E ser um espectador é perceber o outro e entrar em contato simbolicamente com os movimentos do outro em relação a si próprio. Perceber a atenção daquele que dança.

Leitor, me permita dançar para você agora.

Essa dança acontece dia 21 de Abril de 2017. Uma cidade histórica, perdida entre ruínas e esquecida pelo governo brasileiro: Alcântara, no Estado do Maranhão (MA). Aproximo-me de um violeiro, seu nome é Luís Umberto, músico profissional que acompanharia uma banda no dia seguinte, ele veio de João Pessoa se apresentar no *Festival Cena Ambiental do Teatro da Sacola*.

— Olá. Tudo bem? Eu sou Olivia Orthof, a sapateadora-convidada.

— Oi Olivia! Muito prazer. Diga lá!

— Você toparia fazer um som comigo?

— Um som? Que tipo de som?

— Qualquer um. O que você quiser. Pode improvisar também. Queria que você tocasse o que tivesse vontade, eu vou te seguindo.

⁴⁴ “Perception is not something that happens to us, or in us. It is something we do” (NOË, 2004, p. 1).

- (risadas) Ué... Talvez. Quando seria isso?
- Hoje. Na minha apresentação.
- Hoje? Mas o que você vai dançar na sua apresentação?
- Não sei ainda, vou te seguir.
- (mais risadas) Não quer ensaiar antes?
- Não. Vamos nos escutando, nos percebendo. Vai fluir. Quero que seja nas ruínas.

Você topa?

- Sim.

Figura 14 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Mariana de Bem.

Preciso de um tablado, um pedaço de madeira qualquer em que eu consiga sapatear em cima. Sapatear em outros materiais pode não reverberar o som das plaquetas (como a grama), ou estragar meus sapatos (como as pedras).

Vou atrás do dono de uma casa que estava reformando seu quintal. Ele tem algumas ferramentas de construção e eu procuro um retalho de madeira que cumpriria a função de um palco de sapateado improvisado. Achei uma porta meio torta, meio velha, meio pintada. Essa deve servir. Tem que servir. É o que tem. Além disso, um tablado-ruína combina muito com a paisagem-ruína de Alcântara.

— Luís, vou colocar o tablado aqui na porta da ruína da Igreja de São Matias. Você pode se sentar aqui perto, que aí fica mais fácil da gente se escutar. Mas eu não vou começar aqui. Eu vou subir na cruz, vou dançar descalça um pouco, depois eu venho e me junto ao seu

som com o sapateado. Pode começar a tocar na hora que der vontade de começar. Eu mesma já comecei minha dança (no momento que te fiz o convite).

Figura 15 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Fabiana Costa.

Aqui de cima da cruz, a igreja fica linda. Consigo ver a praça inteira, um pedaço das ruas que a cercam também. Eu estou no coração da cidade. Pessoas me cercam. Adolescentes brincam fazendo muito barulho ao nosso lado, esperando a apresentação começar. Não basta ter uma mulher seminua em cima de uma ruína, ainda espera-se que *algo* aconteça, como se já não tivesse tanta coisa acontecendo. Algumas pessoas se deitaram logo em baixo de mim, e começaram a me observar, silenciosas, tranquilas. Uma delas começa a filmar com o celular. Fazer um registro videográfico é *perceber em ação* também. Sei que aquelas pessoas já estão comigo.

Relembro o silêncio cageano, percebo sua presença e inventividade na condição de espera dos espectadores. Como diria Heller, "no silêncio, no 'deixar os sons serem eles mesmos' revela-se uma *dimensão ética*: modo de co-presença, intersubjetividade[...]" (2008, p. 15 grifo do autor). Como o autor nos mostra ao longo de sua tese, o silêncio transcende o fenômeno acústico-sonoro, ele é tempo e é duração. Sabemos assim, que é necessário paciência para apreciar o silêncio - que já está lá, pois pertence ao som, mas só se faz presente a partir da nossa atenção nele. Essa atenção o faz emergir, criam-se acoplamentos diversos a

partir da nossa capacidade de relacionar-se com o invisível, e assim, o silêncio se inventa em nós (e vice-versa).

Figura 16 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Mariana de Bem.

Timidamente escuto Luís testando alguns acordes e lentamente a música *Mora na filosofia* de Caetano Veloso se desvenda da porta da Igreja. Continuo observando a praça. Olho para ele. Ele me olha. Quando escalo a ruína, revelo a cruz e suas propriedades materiais. Quem está perto de mim, ou abaixo, escuta os rangidos da fragilidade daquele alumínio que me sustenta. Existe uma tensão, a incerteza se aquela paisagem abandonada vai me sustentar, confesso que nem eu sabia. Percebo sua firmeza e sua fragilidade à medida que vou me adaptando à ela, trocando de posição, me encaixando e pertencendo àquele objeto ao longo dessa dança que construo com a minha percepção dele. Como uma criança que escala uma árvore, testando a força da árvore e sua própria força, passando de galho em galho...

Figura 17 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Mariana de Bem.

Figura 18 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Mariana de Bem.

Percebendo (em performance) àquela cruz, sua consistência, minha força, nossos encaixes, eventualmente desço dela. Os adolescentes não estão mais fazendo barulho há um tempo. Todos me percebem — sei disso pelas suas ações que se direcionam a mim.

Eu amo Caetano Veloso e também amo essa música específica. Percebo suas nuances em movimento. Me disponho a dançar (virtuosamente, pois para mim, a dança já estava se inventando há tanto tempo, se organizando, se tornando possível). Quero que o Luís consiga me perceber, e que isso, quem sabe, afete sua música para que dance junto comigo. Me afasto. Me aproximo. Percebo a distância que é possível entre nós, e como ela altera o volume da música. Me coloco no espaço. Faço giros. Cambalhotas. Corro. Me jogo na grama. A grama me pinica. Também tem um formigueiro lá. Me levanto para não ser picada pelas formigas. Ao me levantar, vejo uma pessoa nova da cidade que estava de passagem. Silêncio meus braços para olhar para ela.

Figura 19 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Diones Caldas.

Figura 20 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Diones Caldas.

Finalmente chego à porta da igreja, como havia anunciado para Luís. Mas quando chego à porta, novas paisagens se prontificam para mim: agora consigo ver o interior dela. Também sei que se entrar na Igreja, quem me observa não conseguirá mais me ver, a menos

que se levante e troque de lugar. Brinco um pouco com aparecer e desaparecer atrás dos muros da ruína. E nessa brincadeira, piso no tablado de madeira. Puxa, como ele é torto! Fez um barulhão só de pisar descalça nele. A plateia reage: também percebeu. Foi um primeiro teste de amplificação do som.

Calço meus sapatos de sapateado. Luís me olhando, percebe um novo momento dessa dança que se anuncia. O sapateado vai começar. Ele troca seu dedilhado de Caetano Veloso para *Libertango* de Astor Piazzolla.

Figura 21 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Mariana de Bem.

Primeiro, o volume: os sapatos têm plaquetas, que produzem um som razoavelmente alto na tábua de madeira. Começo bem piano, vou aumentando o volume lentamente. Experimentando a tábua de madeira e, ao mesmo tempo, experimentando o metrônomo que me une à Luís. Ele determina uma velocidade para aquela música, e revezo entre passos familiares para a minha coordenação motora e passos mais elaborados, para saber até onde eu tenho técnica para ousar sem sair do tempo de sua música.

Passo base - passo teste - passo base - passo teste - passo base - passo teste... Vou assim construindo minha partitura, como os músicos de Jazz que improvisam em cima de um tema principal (base) e depois se perdem por ele (teste).

Experimento esses passos em lugares diferentes do meu pequeno tablado torto. Cada canto reverbera um som diferente, uns mais precisos (onde é mais plano), outros com uma espécie de eco (quando íngreme). Me viro de costas para a plateia para perceber essas inclinações.

Figura 22 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Fabiana Costa.

Me empolgo com algumas composições rítmicas, e nessa constante troca de apoio de um pé para o outro, perco meu equilíbrio. Está tudo bem. Percebo essa perda de equilíbrio e danço para reencontrá-lo. Exagero o desequilíbrio. Assumo-o e incorporo. Todos percebem essa empolgação, espero que se empolguem junto comigo.

Figura 23 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Mariana de Bem.

Figura 24 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Mariana de Bem.

Figura 25 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Mariana de Bem.

Figura 26 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: Foto de Mariana de Bem.

Sei que se eu sapatear fora do tablado de madeira, ainda que um tablado muito torto, vou arranhar minhas plaquetas e possivelmente estragar o sapato de sapateado. Mas aquele som-impreciso-do-tablado-torto já estava me angustiando. Começo a fazer *paddle and rolls*. Agilidade, compacta, tentando esconder todos os movimentos que eu deveria realizar para fazer tantos sons. Queria brincar com a ilusão de quem não estivesse fazendo “nada”, mas se escuta “tudo” (muitos ritmos, pouco movimento aparente). Essa é uma zona de conforto para mim: e nesse momento, esses *paddle and rolls* são o meus gestos copilotos, já que a minha atenção pousa em compactuar toda a minha gestualidade em torno deles.

Sem interromper os *paddle and rolls*, me desloco para fora do tablado e experimento um sapateio na pedra da ruína. Outro timbre se estabelece, nunca antes ouvido por aquela plateia. Uma vez ele estabelecido na cena, posso começar a articular meus braços, ombros, com leveza e entrega. Já que estou colocando meus sapatos em risco, eu me entrego para esse risco também.

Figura 27 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Fabiana Costa.

Volto ao tablado. Além do timbre diferente, o volume é bem mais alto também. Brinco um pouco com essas nuances e, em um passo mais enfático, minha roupa começa a se desmontar.

Meu figurino é frágil no sentido que ele pode se desmontar com facilidade ao longo da cena. Claro que o escolhi, mas deixo-o participar da dança por vontade própria. Não é permitido por lei estar nua no meio de uma praça pública. Pus uma calcinha bege. Já não uso sutiã, não gosto, nem havia levado um para a viagem. Amarrei essa blusa branca ao redor do meu tronco, e me empolguei tanto com minhas cambalhotas, piruetas e sapateio que o nó começa a se desfazer.

A fresta da blusa começa a aumentar, meu seio se revela em vários momentos, por mais que eu ainda estivesse vestida. Continuo dançando mais enfaticamente, para que aquele nó se desfizesse. Gosto de me sentir livre para ser. Meu seio é proibido por uma lei patriarcal, que me censura enquanto mulher. Mas não é uma ameaça para ninguém. Me sinto protegida, a plateia já estava conquistada pela minha dança, acompanhou meus movimentos, meu modo de ser. Estamos juntos. Está tudo bem. Temos intimidade o suficiente para nos proteger mutuamente.

Eu danço mais confortavelmente do que estava antes. A duração da cena me acolhe, já estou aquecida fisicamente e afetivamente com tudo que foi construído até aquele momento.

A plateia me recebe. Luís Umberto me acompanha, é meu parceiro nessa cena. Às vezes sorri para mim enquanto toca e me assiste, ele também está curioso do que vai acontecer. Assim como eu.

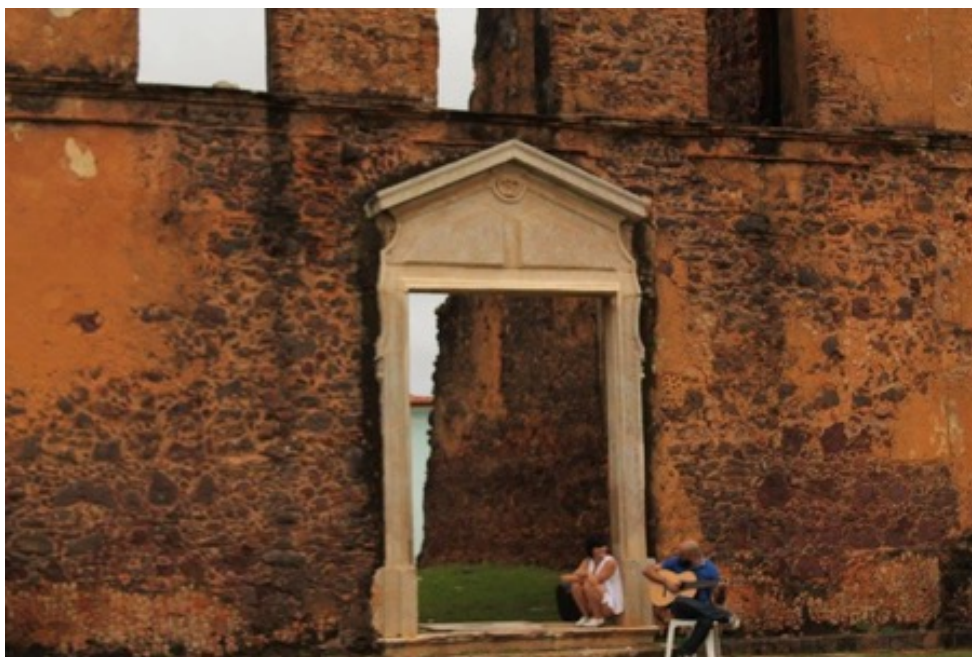
Figura 28 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Mariana de Bem.

A roupa aberta, mais ventilação, mais frescor naquele calor do Maranhão. Nesse momento, sinto uma brisa passar entre minhas axilas, espiralando minha roupa aberta, rodo junto. Respiro com aquele vento. Começo a baixar meu volume novamente. Saio do tablado, brincando com o vento, até me sentar ao lado de Luís. Sorrimos um para o outro. Um motoqueiro que estava assistindo entende que aquilo era um final, e liga seu motor para partir — devia estar esperando a performance acabar para que o barulho não me atrapalhasse.

Figura 29 - Performance autoral no Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola (2017)



Fonte: foto de Mariana de Bem.

Vídeo 12 - Festival Cena Ambiental Teatro da Sacola. Disponível pelo link <<<https://youtu.be/cb1eCIVeBWo>>> ou pelo código abaixo.



Essa performance reúne muitas subjetividades, minhas, do espaço, das coisas e todos os planos que se entrecruzam. Esses planos são divididos em 7 planos de acordo com Lepecki (2010), e gostaria de relacioná-los com minhas reflexões sobre esse acontecimento.

O plano introdutório que o autor descreve se relaciona diretamente com o entendimento que já discutimos por meio desta sobre a diferença entre coreografia e dança. Lepecki (2010) descreve a sala de dança como uma superfície, e não um volume. Sua bidimensionalidade se configura como em uma folha de papel, que antecipa os movimentos virtualmente, reduz o acontecimento da dança à um traço e formas geométricas que serão escritas naquela folha. Essa bidimensionalidade, descrita por Lepecki, é similar à noção de coreografia que Noë propõe como vimos no capítulo 2.

O papel do dançarino é, então, tornar essa partitura de movimento tridimensional, permitindo que a rugosidade do chão afete sua dança, atualizando a escrita de gestos a partir da relação com os elementos não-previstos pela bidimensionalidade da folha de papel.

Assim, quando a palavra coreografia surge, ela vem para agenciar não apenas escrita e movimento, não apenas corpo e signo, mas papel e chão. Com Feuillet, o chão da dança emerge graças a um duplo movimento de formatação e depois de articulação entre planos. Primeiro movimento: formata-se uma projeção inusitada do bidimensional (folha de papel) sobre o tridimensional (sala de dança) e vice-versa, pois um plano é sempre pré-condição do outro. Segundo movimento: articula-se um transitar fluido entre a concretude da vivência encorpada do dançarino e a virtualidade do corpo-hieroglifo, cujo contato com o mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano da folha/chão. (Lepecki 2010, p. 14)

A respeito da performance em Alcântara, existe o desejo de alguns acontecimentos, que são bidimensionais e antecedem a dança. A conversa com o Luiz é bidimensional, assim como a memória de quesitos técnicos que tenho em relação à minha dança: pressuponho condições similares à outros improvisos e coreografias que já apresentei - mas na prática, os silêncios cageanos interferem, criam rugosidades outras que atualizam a técnica e execução dos movimentos pretendidos. Alguns exemplos desses silêncios são: a tábua instável, os barulhos da cidade, os adolescentes brincando, o perigo do formigueiro na grama, a tensão de não saber se a cruz abandonada aguenta o peso do meu corpo, atrasos e antecipações entre a minha atenção e a de Luiz - tudo isso faz parte da tridimensionalidade dessa dança, torna-a imprevisível e atual.

Assim, Lepecki (2010) lança o desafio do primeiro plano como provocação para que dançarinos e intérpretes reflitam sobre *a política do chão*: o entendimento que a dança depende da relação que se estabelece com o ambiente tridimensional que ela habita, e não apenas um planejamento bidimensional que reduz sua existência àquilo que a partitura é capaz de descrever. A partitura é coexistente à textura do chão, se cruzam e se interferem, agenciam-se, se inventam um ao outro: essa fusão pode ser vista como a dimensão do improviso que discutimos na figura 13 (p. 55).

O segundo plano de composição de Lepecki é uma abordagem aos fantasmas da socióloga Avery Gordon. Ele chama atenção, por meio deste plano, aos fantasmas que o lugar e seus objetos elucidam. Os fantasmas são tudo aquilo que não tiveram fim, como em Alcântara: ruínas inacabadas e abandonadas pela história; A catequização e colonialismo que (ainda) transformam uma ruína desertada e malcuidada (a cruz da praça) como um símbolo de religiosidade e fé cristã que deve se manter intocável e inquestionável sobre suas funções e ideologias; Essa mesma cultura que violenta o corpo da mulher e a proíbe de exhibir seus

mamilos em público, ainda que sejam idênticos aos mamilos masculinos que estão sempre à mostra e (talvez por isso) não seja necessariamente atribuído sentido erótico à essa exibição. Certamente, em Alcântara assim como outras tantas apresentações e danças, esses fantasmas me atravessam, se relacionam. A questão importante do segundo plano de composição, é que a dança torna esses fantasmas visíveis, chama atenção para a existência deles a partir da reflexão de cada espectador e do dançarino também.

Minha roupa me desnudou durante a apresentação, e eu tenho ciência da existência desse fantasma que, por muitas gerações, objetificou e diminui a existência do corpo nu à pornografia - e principalmente, do corpo nu feminino. Esses fantasmas assombram as pessoas de maneiras diversas, positivamente ou negativamente, criam atritos e por isso provocam novas atenções sobre assunto - e o corpo se inventa a partir desse novo agenciamento da atenção.

A coreografia, por meio de padres-juizes, advogados-matemáticos e exercícios de guerra, rapta a dança e seu movimento de um plano de expressão participativo-coletivo e os remete para um plano representativo-burocrático (e até estatal). Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinado, disciplinante e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades (ibid, p. 16)

A citação acima é um trecho sobre o terceiro plano de composição: o plano dos movimentos. Quando Lepecki cita a burocratização que a coreografia provoca em detrimento à dança por sua natureza, refere-se ao primeiro manual de dança que trouxe a nomenclatura coreografia (*Orchesographie*, 1589). Seus protagonistas eram outros profissionais que se disponibilizaram a experimentar a dança como leigos. Os primeiros exercícios do livro são marchas militares. Com isso, entendemos que historicamente a prática coreográfica se dá por uma esquematização que prevê uma dança mecanizada, mas não prevê o devir que os próprios movimentos reverberam ao longo da sua execução. A marcha militar pressupõe não apenas uma disciplina, mas uma formatação rígida em que não há muito encorajamento de expressividades que escapam às ordens do chefe. Uma tentativa de simplificar e reduzir o movimento de acordo com a sua mecânica, não levando em consideração seus desejos e agenciamentos.

Entre os gestos funcionais que me fazem perceber e ser percebida, surgem gestos dançados que me exprimem e me inventam enquanto dançarina na praça. Em performance, me pergunto frequentemente quais os movimentos que resgatam novos movimentos e deslocamentos: até porque o único combinado era que eu chegasse no pequeno tablado de madeira perto da Igreja, e queira ou não, chegar nesse ponto do espaço era um vetor que me movia e me provocava. Eu precisava construir um tempo e um deslocamento até lá. Esse

deslocar-se é meu, no sentido que eu o faço, mas com uma falsa ilusão de autonomia. Não basta apenas me tele transportar para aquele ponto, ou abandonar toda a poética criada até então para caminhar em linha reta ignorando todos os obstáculos (e silêncios cageanos) que aparecem no percurso cruz-igreja. O espaço demanda movimentos de mim, assim como eu demando movimentos do espaço. É impossível desfazer essa relação, e não há hierarquia entre as coisas. O plano do movimento é aquele que entende e acolhe seus devires, um movimento puxa o outro e faz com que se relacionem e se inventem a partir desses acoplamentos. Como vimos no capítulo 1 (p. 15) com Gil: movimento é desejo, e o desejo por movimentar-se provoca mais movimento, assim como também provoca mais desejo, infinitamente.

Por isso, ainda no terceiro plano, Lepecki argumenta sobre a ilusão de autonomia (ser legislador de si mesmo) entendendo assim que os movimentos não surgem de maneira egoica e muito menos a partir de uma exatidão calculista como sugere a noção coreográfica puramente. Não somos legisladores de nós mesmos, nem locomotores de nós mesmos, pois os movimentos se inventam a partir da relação com o outro, com o espaço, com os diversos elementos que possam vir ao nosso encontro e por isso, provocar novos movimentos e novos desejos de movimento.

Em Alcântara, sabe-se que eu saí da tábua instável de madeira pois seu movimento desequilibrado perturbava a qualidade sonora que eu pretendia com meus sapatos, mas também sabe-se que eu demorei tanto pra sapatear fora da tábua pois o atrito do chão da ruína da Igreja arranharia as plaquetas dos meus sapatos de sapateado. Em ambas situações, não sou soberana do meu próprio movimento, estou em relação e atenção a cada deslocamento.

Um momento, leitor, preciso pausar a explicação dos planos de composição para te elucidar sobre outra noção que Lepecki (2012) desenvolve a respeito do seu entendimento de relações entre dispositivos, objetos e indivíduos. O autor propõe o entendimento dos objetos para além de suas relações mercantilistas e de posse - o sujeito não possui um objeto, ele se relaciona com ele, se inventa a partir dele e por causa dele, sem hierarquias. "Chamo essa força des-possessiva e deformadora que todo objeto exerce sobre o sujeito de 'coisa'" (ibid, p. 96)

Mais uma vez, essa dissertação ressalta o fundamento entre os acoplamentos do sujeito e tudo aquilo ao seu redor para a inventividade na dança. Virgínia Kastrup entende essas relações a partir da noção de atenção, José Gil nos lembra dos agenciamentos entre os próprios movimentos, Alberto Heller discute a imprevisibilidade de cada partitura que sempre contém silêncios cageanos, Alva Noë fundamenta a relação com o mundo a partir das nossas

ações que configuram nosso campo perceptivo e, assim, interferem até mesmo na nossa biologia e organização enquanto indivíduo. Todos os autores, até agora, enfatizam o lado imprevisível dessas relações e a importância do reconhecimento desses acoplamentos a cada dança que se faz.

Tropeçamos então, no quarto plano de Lepecki: o plano de composição da gravidade, ou do tropeço. Nesse plano ele critica sobre essas subjetividades burras que se impõem sobre nós, o que para mim se volta para o plano fantasma: porque não posso subir nessa ruína, que já está abandonada e sem uso, por conta de um símbolo religioso que não me pertence visto que eu não compactuo com suas ideologias e cultura (e nem sou obrigada a)? Como posso subverter esse espaço e a minha própria nudez sem ter que me submeter aos medos dos outros (que não são meus)? Subir em uma cruz abandonada não é ir contra a Igreja, mas também não é aceitá-la, pois para mim ela nunca foi sequer levada em consideração. E por não levar em consideração e dar tanta importância para seu símbolo é que eu talvez tenha subido: só percebi o pesar que essa imagem possa ter causado depois que já via os espectadores lá de cima. Em contraste, claro, com muitos que viram beleza nessa ação e até mesmo uma homenagem à religiosidade, já que as percepções e sentidos que cada um inventa me escapam e não são minha responsabilidade, se não deles mesmos. A dança não é uma narrativa que deve ser clara e interpretada, mas imagens que causam reações diversas que dependem da perspectiva de cada um. E assim, surge uma tentativa de subverter o papel da cruz, assim como o papel do corpo seminu feminino e a dança que invento a partir dessas relações.

Assim, Lepecki (ibid p.18) define o plano do tropeço como uma fuga de subjetivações burras, colonialistas, racistas, violentas, anti-históricas. Compreende que o movimento é uma potência de linha de fuga dessas violências inertes que experimentam de maneira leve e alegre aquilo que se inventa em novos conceitos e ideias sobre o mundo.

O quinto plano de Lepecki é particularmente o meu favorito. O plano das coisas. Aqui, enfatizamos a relação que estabelecemos com as coisas que nos cercam e nos afetam. "Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanentes e não imposições de regras do 'jeito certo' de fazer dança" (ibid, p.18). O plano das coisas evoca uma dança experimental, que permite o dançarino agenciar com a coisa, seja lá o que ela seja. E assim, Lepecki (ibid, p.19) reafirma que a dança busca no corpo a coisa que o corpo sempre foi: coisa. Quando eu subo na cruz da igreja, me torno a coisa-cruz também, pois me relaciono com suas necessidades e demandas de movimento. Não é qualquer dança que surge lá do topo. Ou ainda, quando atravesso o gramado e coloco minha cara no chão, vejo uma formiga que

também me pede cuidado, para que eu não a esmague ou ela não me pique. Relação coisa-corpo-dança.

Chegamos ao sexto plano de composição, plano do retorno ou da repetição. Aqui pensamos sobre as qualidades cênicas que a tradução, recriação, repetição com/como diferença nos propulsionam. Apesar do caráter experimental que a minha performance contém, eu finalizo com uma dança tradicional americana e bem reconhecida como "dança". Essa (re)apresentação, de passos que aprendi e treinei em ambientes convencionais para a prática como salas de dança, no momento que a desloco para um espaço não-esperado, e depois de uma construção dramática também não-esperada, ela se ressignifica e se reinventa com as coisas que ali estão - e a dança é inventada no encontro de coisas: eu, Luís e tudo que está ali. Em escala menor, o próprio sapateado contém repetição, que é o que lhe concede ritmo. Quando faço um *paddle and roll* no tablado, em repetição, e continuo fazendo e repetindo no mármore, eu também (re)apresento esse passo e suas potências para aqueles que me assistem.

Por fim, o último plano de Lepecki. O plano do mal-entendido, o plano que zomba dos outros planos, pois não existem sete planos, mas infinitos. As possibilidades de fazer e pensar a dança não se encerram, mas se multiplicam. Uma performance de sapateado experimental nas ruínas de Alcântara jamais se compararia com uma coreografia simétrica em uma caixa cênica. Não porque um é melhor do que o outro. Mas porque são diferentes, e não há escala de comparação, pois não pertencem à mesma coisa. Podem (e devem) se cruzar, mas não há um modo "certo" ou "errado" de sapatear ou apresentar uma coreografia de sapateado. O autor enfatiza a urgência

[...]por propostas de danças que escapem ontologizações estetizantes, expectativas teórico-críticas academicistas e hábitos de composição e de dançar que impedem que os fazeres se façam. Cada um pense e faça a dança que queira ser feita - ou desfeita. (ibid p. 20)

Entendemos esse pedido de Lepecki como um apelo para uma atenção em dança que se faz não somente pela sua esquematização e mecanização, mas que permita espaços para que a dança aconteça de maneira descentralizada: não cabe somente aos dançarinos fazerem danças, ou as coreógrafos fazerem coreografias, ou a qualquer artista fazer arte - as coisas se inventam a partir das relações que se estabelecem a cada agenciamento.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, podemos ver o sapateado a partir de outras perspectivas que frequentemente são negligenciadas na sua composição e a plasticidade que o define. Surgem então, as noções de gesto comandante e gesto copiloto para descrever os processos de atenção que provocam movimentos intencionais e não-intencionais dos dançarinos. Sabemos que essa dualidade é inseparável, e para cada gesto comandante (ação-tarefa) existe um ou vários gestos copilotos (ações auxiliares, maneiras de se organizar para realizar a tarefa).

Podemos comparar o gesto comandante com um foco de luz, que orienta e direciona. Mas não existe luz sem escuro, e é justamente a sombra que valida e potencializa as possibilidades da luz. Essas sombras podem ser comparadas com os gestos copilotos.

O artista John Cage dedicou sua carreira para pesquisar a poética dos sons não-intencionais que podemos encontrar na música, na literatura e na dança também (com seus trabalhos colaborativos com o coreógrafo Merce Cunningham). Cage ficou especialmente famoso pela sua obra 4'33", em que escreveu uma partitura na qual a orquestra ficaria 4 minutos e 33 segundos em silêncio para que assim os sons não-intencionais do local pudessem se revelar com maior potência. Em seus trabalhos devotados ao silêncio e a parte negligenciada da composição, ele revela a beleza que existe no acaso e no não-virtuoso.

Este trabalho se propõe a trazer essa mesma sensibilidade para apreciar o sapateado. Tradicionalmente, uma dança que se organiza em passos e nas diferentes maneiras de tocar o chão. Esses são os gestos codificados aos quais José Gil (2004) se refere: no momento que reproduz esses toques do meu pé contra o chão, imediatamente a técnica do sapateado é reconhecida na ação. Mas toda a outra gestualidade que acompanha esse toque dos pés não é codificada, geralmente não é proposital e é fundamental para a composição plástica da dança e como ela vai se revelar e se inventar. Essa gestualidade pode nos dar pistas sobre como a atenção do dançarino se organiza, pois surge a partir de sua subjetividade e agenciamentos diversos. São os silêncios do sapateado, suas sombras, e sua poética também.

Virginia Kastrup (2004, 2007, 2008, 2012) foi uma autora base que nos trouxe o entendimento da atenção como processo, que possui variações e gestualidade própria. Como vimos, a atenção não é um processo binário estar atento-desatento, e também se diferencia da noção de foco que é uma seletividade de informações em detrimento de outras. A atenção é inventiva a partir dos agenciamentos do sujeito com o mundo ao seu redor. Dentro das variações de atenção que Kastrup propõe, entendemos que foco e atenção se diferenciam, mas também se afetam: de um lado tem-se uma concentração com foco, que seleciona e

negligencia elementos importantes que também configuram o campo perceptivo do sujeito, e de outro, tem-se a concentração sem foco, que vagueia o elemento em análise sem atribuir sentidos e funcionalidades logo à primeira vista - o desfoque permite novas aberturas e agenciamentos. A partir do entendimento de uma concentração sem foco para dançarinos e espectadores, nomeamos a dança em distração.

Sabemos por William James (1961) que nossa atenção não comporta mais de um foco por vez, pelo contrário, ela transita e vagueia entre os diferentes objetos que podem capturar o interesse. O autor comparou os processos de atenção com o voo de um pássaro, que flutua, e às vezes decide pousar em diferentes lugares. Com isso, quero voltar para a idealização do dançarino (não somente o sapateador), que é sempre reconhecido e valorizado pela sua consciência corporal. De fato, a partir de Alva Noë (2004, 2015) entendemos que a prática da dança é altamente complexa e o treino por meio da coreografia permite novas organizações e percepções que abrangem outras gestualidades e relacionamentos com a própria dança e tudo mais que se encontra presente. Mas o que exatamente proporciona essa consciência, se é impossível estar, de fato, atento à toda extensão corporal de uma vez só?

Vimos nesse trabalho, através dos relatos e entrevistas com diferentes sapateadores, que a facilidade ou dificuldade de realizar diferentes danças se deve também pela própria prática que inventa novos repertórios de gestos copilotos para possibilitar a ação pretendida - como os sapateadores que gostam mais de improvisar, enquanto outros preferem obras coreografadas. Quando fazemos algo que é desconfortável (algo novo), ainda não temos gestos copilotos o suficiente para concluir aquilo que pretendemos, então nos atrapalhamos tentando realizar mais de um gesto comandante de uma vez só, o que vimos que é impossível. Por exemplo, um sapateador inexperiente por vezes se frustra tentando improvisar: perde o andamento, não consegue elaborar uma frase rítmica que o agrada, fixa o olhar para o chão e não consegue brincar e interagir com outras pessoas que dividam o espaço com ele (sapateadores ou plateia). Depois, quando ele se assiste em uma filmagem do improviso, detesta braços e expressões faciais que fez ao longo da dança. Isso acontece pois ele ainda não praticou cada gesto comandante separadamente o suficiente, e procura dar conta de todos ao mesmo tempo que, como vimos é impossível, pois um sempre ficará relapso e não vai satisfazer os desejos e escolhas do sapateador.

Veja leitor, como desenvolvemos ao longo da dissertação, o gesto comandante se configura como a própria percepção em dança. Gesto comandante é percepção, e se revela também como ponto focal da atenção. É impossível ter múltiplos pontos focais e a tentativa de capturar múltiplas tarefas com a consciência é garantia de fracasso e frustração. O

dançarino descobre os desafios de cada dança na própria prática, se inventa e se atualiza nos processos de atenção dos quais se dispõe a vivenciar, pois a atenção é uma habilidade que deve ser exercitada também. A cada invenção surgem novos gestos copilotos que são automatismos gestuais, desfocados, não-intencionais e espontâneos. Os gestos copilotos são tudo aquilo que escapa de nossa nuvem de consciência, mas é inseparável da nossa atenção, pois coexiste e agencia os processos do dançarino.

Em sala de aula, quando o professor consegue mapear os gestos copilotos de cada aluno, isso se revela como uma ótima ferramenta para que ele compreenda suas subjetividades na forma de aprender, se mover, se relacionar com conteúdos novos que os desafiam e expandem sua habilidade de atenção e invenção em sapateado.

A noção de gestos comandantes e gestos copilotos não é classificada como boa ou ruim: é o que é, e sempre existe na nossa maneira de perceber o mundo, pois assim como Alva Noë (2004) trouxe: percebemos em ação, nos organizando, agenciando nossos desejos e adquirindo novas habilidades técnicas a partir dessas conquistas.

Cenicamente, os gestos copilotos fazem emergir a dança (assim como a sombra contorna a luz). E ainda que não sejam intencionais, não podem ser ignorados, fazem parte e constituem a plasticidade da dança. No sapateado, frequentemente não se coreografa ou delimita movimentos específicos dos membros superiores e, geralmente, os gestos copilotos acabam se manifestando neles: em um grupo com 50 sapateadores, todos dançando a mesma coreografia ensaiada durante meses, cada um terá um balanço dos braços, um rosto, um olhar, um punho relaxado, uma mão espalmada, um ombro tenso, uma rotação da coluna personalizada que nos revela aspectos sobre suas individualidades.

Um sapateador solista, quando improvisa tem a chance de se encontrar com esses gestos copilotos - e no momento que ele os identifica, esses gestos viram comandantes, ainda que por uma fração de segundos, para depois retornar à parte flutuante da sua atenção. Os gestos copilotos não necessariamente são físicos, podem ser sonoros também: toda vez que presto atenção no meu rosto, faço uma sequência de ritmos sincopados; Quando tento acelerar meu ritmo, faço sons graves e diminuo o volume dos meus pés; Ao me desafiar a percorrer o espaço em grandes deslocamentos, faço sempre o mesmo padrão de passos. Pois, foi assim que aprendi a perceber esses elementos. Esses três exemplos descrevem respectivamente o gesto comandante e o copiloto. Os gestos copilotos revelam aspectos da nossa subjetividade, manifestam aquilo que escapa ao nosso foco, ou melhor - aquilo que não nos interessa e não nos provoca o suficiente para dedicar percepção.

Kastrup (2007) foi fundamental para esse trabalho para entender a atenção como aquilo que nos inventa no mundo. Nos permite estar em modificação, em invenção, ao estar em relação com outros, sejam pessoas ou não, viventes ou não. Não adianta um professor forçar um aluno a aprender um conteúdo, ele precisa buscar relevância e interesse, o desejo é imprescindível. E a partir de um desejo, outros se criam, se inventam, e assim vamos nos inventando e nos relacionando com novos elementos, que nos provocam novos interesses, infinitamente. Uma dança coloca em destaque aquilo que o dançarino é naquele momento, o que o envolve e o como ele se porta diante das questões em referência, pois a sua atenção acontece em movimento, e esse movimento faz parte da sua cena e configura sua plasticidade.

A distinção que Noë (2015) faz entre coreografia e dança se fundamenta em princípios que se correlacionam com as noções de gestos copilotos e comandantes. A dança descrita por Noë é algo que acontece naturalmente, situações diversas a provocam, e somos engajados na atividade de dançar. Por exemplo, quando uma música que gostamos muito começa a tocar, quase como um reflexo, começamos a nos mexer no seu ritmo ou interagir com esse estímulo. Não é necessário se propor a dançar, quando vemos, já estamos engajados na música e manifestamos isso dançando (ainda que sutilmente). Essa dança que surge a partir de um estímulo musical do qual temos desejo é a maneira de nos engajarmos por meio desse estímulo, de percebê-lo. Percebo essa música pois movo meu quadril ou; percebo essa música pois começo a pular no tempo dela, e isso me permite engajamento e relação com essa coisa-música-dança⁴⁵.

Como vimos no capítulo 2, coreografia e dança são dimensões diferentes segundo Alva Noë (2015), e a partir dessa separação do autor, acrescentamos a dimensão do improviso exatamente no encontro entre esses dois universos. Entendemos assim, que a coreografia é uma situação que pode provocar dança: a partitura da coreografia, de movimentos intencionais e planejados, pode propulsionar movimentos outros que a floreia, e surge pelo próprio desejo de dançar aquela sequência programada. Um riso descontrolado. Movimentos particulares dos dedos da mão esquerda. Afetar-se pelo dançarino ao seu lado. Esses elementos não são a coreografia em si, mas podem surgir por conta da coreografia. Assim como coreografias de sapateado geralmente compõe uma sequência de passos e ritmos elaborados, tudo que pode surgir (ao acaso) por causa disso, é, segundo Noë, a parte dançada da coreografia.

⁴⁵ Como vimos no capítulo 4, Lepecki nomeia o acoplamento entre objetos e sujeito de 'coisa', que pressupõe uma relação sem posse nem hierarquia.

Assim, enquanto muitos hipervalorizam os movimentos codificados do sapateado, podemos por outro lado, sensibilizar-nos pela forma como os sapateadores se engajam e se inventam naqueles passos. Aí está uma potente beleza que o sapateado possui e provoca.

Lepecki também respaldou as ideias dessa pesquisa com a sua noção de planos de composição. Esses planos são possibilidades de fluxo de atenção e revelam questionamentos que temos e nos provocam a dançar. E mais importante: relacionar-se com os objetos - as coisas, ser a coisa em si - necessariamente porta uma gestualidade que acompanha essa relação. Essa gestualidade configura a plasticidade da dança em composição. É impossível perceber uma formiga no chão no meio de uma dança sem ter nenhuma alteração na corporeidade diante dessa percepção. Mesmo que sutil, a dança se inventa com essa formiga na grama ou qualquer outro objeto material ou não que seja capturado no fluxo de atenção do dançarino.

Por meio deste trabalho, não espero ter solucionado formas para enquadrar o sapateado, mas pelo contrário, ter levantado alguns questionamentos e provocado curiosidade para essa técnica que flutua entre o som e o movimento. Espero que quando alguém assista um sapateador dançando, possa se interessar não apenas pela virtuosidade de seus pés, mas por todo o corpo que materializa suas subjetividades através desse movimento rítmico. Como o balançar dos braços de um sapateador pode parecer caótico para muitos, mas possui uma lógica interna que o acompanha e o revela, mesmo que não-intencionalmente. Ou, ao contrário, como a preocupação excessiva de um sapateador com a forma de seus braços acaba, por vezes, atrapalhando ritmicamente.

Para os sapateadores que leem essa dissertação, espero conseguir compartilhar algumas das reflexões que construí com o meu batucar de pés ao longo desses 16 anos de prática interrupta. Durante o festival internacional de sapateado *Tap in Rio*, me alegrou muito ver os sapateadores entrevistados se colocando para responder algumas questões que os rodeavam, mas nunca haviam dado nomes e esquematizado essas interrogações. Espero que outros possam ser provocados a compor novos problemas a partir daqui, pois a dança é infinita e potente na invenção de si e do mundo (Kastrup, 2007). As noções de gesto comandante e gesto copiloto, aqui apresentadas, são válidas para todo o amplo universo da dança e suas diferentes técnicas e formas.

Assim, essa dissertação é, na verdade, um convite à distração daqueles que dançam e de seus respectivos espectadores. Sobre ver - e dançar - aquilo que já está ali. Permitir que esse olhar tenha duração, não reduzindo a dança a algo "dado", antecipando compreensão da obra e catalogando-a em falsas percepções enrijecidas. Se a atenção é processual, ela gera

problemas, e não soluciona. Não há nada a ser compreendido, pois não há fim naquilo que se inventa com o mundo. A dança acontece em acoplamentos, em relação, na habilidade de se engajar com algo, em coisas lepeckianas, em silêncios cageanos, em atenção kastrupiana⁴⁶. A dança não é burocrática, é processual e por isso se mantém viva.

Um suspiro para o silêncio de cada dança.

⁴⁶ Heller denomina silêncios cageanos como referência à poética do silêncio de John Cage. Assim, utilizo da mesma lógica para me referir à atenção de Kastrup e coisas de Lepecki, como vistas no decorrer desta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Márcia. **Arte coreográfica: plasticidade corporal e o conhecimento sensível**. Brasília: Editora IFB, 2015
- BUCKWALTER, Melinda. **Composing while Dancing: An improviser's Companion**. Edição Kindle, 2010.
- CAGE, John. **Lecture on nothing**. Incontri Musicali, 1959. Disponível em: <https://seanstorm.files.wordpress.com/2012/09/john-cage-lecture-on-nothing.pdf> . Acesso em 1 de maio de 2018.
- DORRANCE, Michelle. Website. Disponível em: < <http://www.michelledorrance.com> >
- DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.
- FELDMAN, Anita. **Inside tap: technique and improvisation for today's tap dancer**. New Jersey: Prince Book Company, 1996.
- GIL, José. **Movimento Total: O corpo e a dança**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2004.
- HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. 2008. 173 f. (Doutorado em literatura), Universidade Federal Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- JAMES, William. **Psychology: the briefer course**. New York: Harper Torchbooks, 1961.
- _____. **Pragmatismo e outros textos**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2007.
- _____. **A atenção na experiência estética: cognição, arte e produção de subjetividade**. Trama Interdisciplinar - v.3 - n.1 - 2012. Disponível em:< <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/5000>>. Acesso em: 13 de junho de 2018.
- _____. **A aprendizagem da atenção na cognição inventiva**. Revista Psicologia & Sociedade, vol.16, n.3, pp7-16. 2004. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822004000300002&script=sci_abstract&tlng=pt> Acesso em 13 de junho de 2018.
- _____. **O lado de dentro da experiência: Atenção a si mesmo e produção de subjetividade numa oficina de cerâmica para pessoas com deficiência visual adquirida**. Psicologia, ciência e profissão, v.28, n.1. Brasília, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-98932008000100014>. Acesso em 13 de junho de 2018.

_____. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo.** *Psicologia & Sociedade*. V.19, n.1, pp 15-22, 2007. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v19n1/a03v19n1.pdf>> Acesso em 13 de junho de 2018.

LEPECKI, André. **Dance: Documents of Contemporary Art.** London: Whitechapel Gallery, 2012.

_____. **9 variações sobre coisas e performance.** *Urdimento Revista de Estudos em Artes Cênicas*, n.19, 2012. Disponível em:
<<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194/2327>>. Acesso em: 10 de agosto de 2017.

_____. **Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement.** London/New York: Routledge, 2005.

_____. **Planos de Composição.** In: *Criações e Conexões: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança (2009-2010)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em:
<https://issuu.com/itaucultural/docs/rumos_danca_criacoeseconexoes>. Acesso em: 03 de agosto de 2017.

MARTIN, Cintia. **Toques: Vivendo, Aprendendo e Ensinando o Sapateado.** Rio de Janeiro: 2011.

MATURANA, Humberto H.; VARELA, Francisco J. **Autopoiesis and Cognition: The realization of the Living.** Boston: Reidel, 1980.

_____. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana.** Org: MAGRO, Cristina; PAREDES, Victor. Belo Horizonte: UFMG, 2006

NOË, Alva. **Action in Perception.** Cambridge, MA: MIT Press, 2004.

_____. **Strange Tolls, Art and Human Nature.** New York: Hill and Wang, 2015.

OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema.** 1ª edição. São Paulo, 2016.

SEIBERT, Brian. **What the Eye Hears: A History of Tap Dancing.** New York: Farrar, Straus and Giroux; Edição do Kindle, 2015.

ANEXO I - Roteiro de entrevista

1 - O que te levou a começar/dar continuidade no sapateado? A quantos anos pratica?

2 - No que você costuma reparar quando está sapateando?

3 - Você consegue identificar algum tique ou mania que tem enquanto dança? Como olhar muito para o chão, morder os lábios ou algum tipo de tensão na mão? Como você lida com isso?

4 - Gostaria de saber mais sobre a sua atenção enquanto sapateia. Você se percebe dançando de maneira muito diferente quando está fazendo aula e aprendendo sequências coreografadas de frente para o espelho em oposição a quando está improvisando (sozinho ou em cena)? Se sim, por que?

5- Se você fosse listar esses elementos por ordem de importância enquanto você improvisa, como seria essa ordem?

- passos e combinações
- ritmo (andamento, dobrar, quaduplicar, etc)
- musicalidade (relação com a música, criar fraseados musicais)
- volume (sons fortes ou pianos)
- gestualidade (forma no espaço, a plasticidade da dança)
- transferência de peso
- espacialidade (deslocamentos, giros, etc)

6- E durante uma aula de coreografia? A ordem é a mesma? Renumere, caso tenha alterações.

7- Desses elementos, quais são os dois mais desafiadores para você? Por que?

8- Como a sua dança é afetada quando está trabalhando fora dessa zona de conforto? Alguma mania se evidencia, ou algum padrão de movimento que aparece (ou é esquecido) pois está focado nesses elementos mais difíceis?

9- Porque você acha que os sapateadores são vistos muitas vezes como dançarinos "desleixados" em relação a movimentação de braços, coluna vertebral, etc? Acha que essa afirmação tem fundamento?

10- Pensando em todas as questões que discutimos até agora, você consegue perceber padrões semelhantes quando assiste outra pessoa sapatear? Como por exemplo, quais são os elementos que essa pessoa dá mais ou menos importância, manias e tiques que ela não percebe, etc.

11- Quando você dá aula, qual estratégia utiliza para trabalhar essas manias e aspectos corporais que ficam "esquecidos" nos seus alunos tanto do ponto de vista gestual quanto musical?

12- E quando você está coreografando/dirigindo um grupo, o que você espera dos seus dançarinos enquanto gestualidade no momento em que coreografa um espetáculo/número?

