

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

Luíza Silveira Karnas

**POÉTICA NO SAPATEADO AMERICANO: Um Estudo sobre o Processo
Coreográfico na Perspectiva do Criador**

Porto Alegre
2014

Luíza Silveira Karnas

**POÉTICA NO SAPATEADO AMERICANO: Um Estudo sobre o Processo
Coreográfico na Perspectiva do Criador**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Dança.

Orientadora: Prof. Ms. Rubiane Falkenberg Zancan

Porto Alegre
2014

Luiza Silveira Karnas

**POÉTICA NO SAPATEADO AMERICANO: Um Estudo sobre o Processo
Coreográfico na Perspectiva do Criador**

Conceito final:

Aprovado emde.....de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof. Instituição

Prof. Instituição

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os Professores com quem tive contato ao longo desta faculdade e da minha trajetória na dança, e em especial refiro-me

à minha eterna mestra, Glenda Duarte, pelos ensinamentos e oportunidades na área da dança e do sapateado;

à professora Rubiane Zancan, orientadora que abraçou este trabalho com paciência e tranquilidade;

à professora Luciana Paludo, um exemplo profissional e pessoal, que me inspira a cada conversa;

às professoras Anita Feldman e Rachel List, da Hofstra University (NY), por me incentivarem a sonhar alto com o sapateado.

Agradeço aos meus colegas e amigos, em especial Fernanda Varella, Ingrid Ferreira, Janine Marques e Stephanie Cardoso, pelo companheirismo e parceria durante esse período.

Agradeço aos meus familiares, em especial a meu irmão, Gabriel, pelos vários conselhos sobre UFRGS, ESEF e mobilidade acadêmica;

aos meus pais, Jairo e Cecília, pelo exemplo, educação, amor, apoio e confiança. Obrigada por sempre me incentivarem a escolher a dança como profissão.

Dedico a vocês essa conquista.

EPÍGRAFE

"O coreógrafo é aquele que sabe ler em si próprio as ressonâncias silenciosas, que sabe fazê-las cantar no movimento e partilhá-las com os outros. Tecer fios a partir do invisível, dar corpo ao que não existe."

Laurence Louppe

RESUMO

Esse estudo aborda a composição no sapateado americano a partir da perspectiva da coreógrafa. Por se tratar de uma pesquisa em que o objeto é a própria produção artística da pesquisadora, esse trabalho se caracteriza como um relato de experiência que tem como objetivo a descrição e compreensão do fazer artístico. Analisa-se o processo poético de seis solos de sapateado americano coreografados pela pesquisadora: Quase sem Querer (2011), As Quatro Faces de uma Valsa (2012), Disparatando (2013), Listen (2013), Ausência (2014) e Bravo se o Tempo Parasse (2014). Ao focar na descrição detalhada desses seis processos coreográficos, busca-se identificar recorrências de características e de procedimentos de criação, ressaltar as diferenças e semelhanças das poéticas e questionar a influência do processo de criação na estética concebida durante a performance. As transformações ocorridas, principalmente em relação à composição coreográfica, estão relacionadas com a proposta de instigar o olhar do espectador, buscando provocar uma interação sensitiva entre a obra coreográfica e público. É relevante o amadurecimento do processo poético em termos técnicos, rítmicos e, principalmente, cênicos. Portanto, considera-se o crescimento artístico do pesquisador como o principal e mais evidente fator desse trabalho.

Palavras-chave: Dança. Criação Coreográfica. Análise. Solo. Sapateado.

ABSTRACT

This study addresses the tap dance choreography from the perspective of the choreographer. Since this is a survey in which the object is the researcher's own artistic production, this work is characterized as an experience report that aims at describing and understanding of art making. Analyzes the poetic process of six tap solos choreographed by the researcher: Quase sem Querer (2011), As Quatro Faces de uma Valsa (2012), Disparatando (2013), Listen (2013), Ausência (2014) e Bravo se o Tempo Parasse (2014). By focusing on the detailed description of these six choreographic processes, the study seeks to identify recurrences of features and procedures for creating, highlight differences and similarities of the poetic and question the influence of the creation process in aesthetics conceived during the performance. The transformations taking place, particularly in relation to choreography, are related to the proposal to instigate the viewer's gaze, seeking to provoke a sensitive interaction between the audience and the choreographic work. It is relevant to the maturation of the poetic process in technical, rhythmic, and especially theatrical terms. Therefore, it is considered the artistic growth of the researcher as the first and most obvious factor in this work.

Keywords: Dance. Choreographing. Analysis. Solo. Tap dancing.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. COMPONDO COM OS AUTORES.....	10
2.1 CRIAÇÃO EM DANÇA.....	10
2.2 SAPATEADO AMERICANO.....	15
3. RELATO DA EXPERIÊNCIA POÉTICA.....	19
3.1 TRAJETÓRIA E VIVÊNCIAS.....	19
3.2 DESCRIÇÃO DOS PROCESSOS POÉTICOS.....	22
3.2.1 Quase sem Querer.....	22
3.2.2 As Quatro Faces de uma Valsa.....	24
3.2.3 Disparatando.....	26
3.2.4 Listen.....	29
3.2.5 Ausência.....	31
3.2.6 Bravo se o Tempo Parasse.....	35
4. DISCUSSÃO.....	39
4.1 PONTO DE PARTIDA.....	39
4.2 POÉTICA DE SONS E MOVIMENTOS.....	43
4.3 RESULTADO DO FAZER ARTÍSTICO.....	45
5. CONSIDERAÇÕES.....	48
6. REFERÊNCIAS.....	50
APÊNDICE A: Termo de Consentimento	53
APÊNDICE B: Caderno de Anotações – “Ausência”	54
APÊNDICE C: Caderno de anotações – “Bravo se o Tempo Parasse”	55
APÊNDICE D: Fotos – “As Quatro Faces de uma Valsa” e “Ausência”	56

1. INTRODUÇÃO

O sapateado americano é um gênero de dança que permite o bailarino produzir, através dos movimentos coordenados dos pés, seu próprio ritmo e sua própria música. Por ser o sapateado “uma arte visual e sonora: um misto de ritmo, som, técnica, movimento e estilo.” (SALLES *apud* PEREIRA, 2006, p. 13), possui certas especificidades relacionadas à composição coreográfica. Para se compreender essas especificidades, é necessário entender tanto o ato de compor em dança quanto as origens e características do sapateado.

Esse gênero de dança chegou ao Brasil por volta da década de 1970 e disseminou-se pelo território brasileiro, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Alguns professores foram importantes para evolução do sapateado, entre eles, o gaúcho Bob Lester, o qual foi aluno de Fred Astaire, segundo Sampaio *apud* Pereira (2006). Em Porto Alegre, houve uma grande evolução na técnica do sapateado americano quando na década de 1990, Heloísa Bertolli, Isabel Wilardino, Naira Naworski e Glenda Duarte foram estudar e buscar novos caminhos com a professora Marchina, paulista com grande trajetória no sapateado.

O meu ingresso no universo do sapateado americano se deu em 1999 e, desde então, fui aluna, em aulas regulares e em workshops, de dezenas de professores brasileiros e norte-americanos. A partir dessas experiências e dos conhecimentos acadêmicos no curso de licenciatura em dança, nasceu o meu desejo de criar solos de sapateado e, posteriormente, de me aprofundar nos aspectos da composição coreográfica desse gênero de dança.

Proponho aqui uma reflexão sobre composição no sapateado americano a partir da perspectiva da coreógrafa. Por se tratar de uma pesquisa em dança, ou seja, em que o objeto da pesquisa é a minha própria produção artística, esse trabalho se caracteriza como um relato de experiência que tem como objetivo a descrição e compreensão do meu fazer artístico. Analiso o processo poético de seis solos de sapateado americano coreografados por mim: Quase sem Querer (2011), As Quatro Faces de uma Valsa (2012), Disparatando (2013), Listen (2013), Ausência (2014) e Bravo se o Tempo Parasse (2014).

Ao focar na descrição detalhada desses seis processos coreográficos, busco identificar recorrências de características e de procedimentos de criação, ressaltar as diferenças e semelhanças das poéticas e questionar a influência do processo de criação na estética concebida durante a performance.

Para isso, primeiro organizo uma revisão bibliográfica focada na criação em dança e na história e características do sapateado americano. Na segunda parte da pesquisa, apresento um breve memorial descritivo sobre minha trajetória no sapateado, pois acredito que a história e as experiências do artista são fatores relevantes na construção da sua poética. A terceira fase expõe as etapas, características e especificidades dos seis processos de criação. A descrição da composição dos solos baseou-se na recuperação das memórias que envolveram suas criações, como análise das filmagens de ensaios e performances, escuta das músicas utilizadas, leitura das anotações feitas e revisitação das lembranças de cada época. Na quarta e última parte da pesquisa, analiso, a partir da reflexão, interpretação e avaliação, os processos de criação dos seis solos, problematizando a composição coreográfica no sapateado americano ao promover um diálogo entre a bibliografia estudada e os relatos dos processos descritos.

2. COMPONDO COM OS AUTORES

2.1 CRIAÇÃO EM DANÇA

Acredita-se que o ato de criar envolve tanto ações diretas e conscientes quanto ações indiretas e subliminares. As ações diretas e conscientes envolvem a escolha de substâncias na realização de uma alquimia, uma seleção das matérias a serem utilizadas. Já as ações indiretas e subliminares abrangem a organização pelo subconsciente de uma nova forma de ver e de misturar essas substâncias, formando assim um novo produto, uma obra. (LOBO; NAVAS, 2008 e NASSUR, 2012)

Para compreender a relação entre o ato de criar e o conhecimento artístico, é necessário entender que o ato criativo em arte está intrinsecamente ligado ao conceito de poética. Dantas (1999, p.42) traz o conceito de saber poético como um saber criativo que proporciona uma noção de forma e que guia e orienta o trabalho do artista: “Em arte, poéticas são as referências de que se serve o artista, consciente ou inconscientemente, para realizar suas obras”.

Pareyson (1997) também relata a poética como um guia, porém não como uma lei para o processo artístico.

[...] O decurso do processo artístico é de algum modo orientado, porque o artista, mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar-se como definitivo (PAREYSON, 1997, p. 187).

O autor complementa ao afirmar que o artista, com todas as suas experiências e características, é peça indispensável no processo de criação. “A obra se faz por si, não obstante a faça o artista” (PAREYSON, 1997, p. 190), pois o processo artístico não é uma liberdade absurda nem um simples acompanhamento do “nascer” da obra. A trajetória do artista, suas experiências, influências, seu diferencial, sua marca e seu traço fazem parte da ação poética durante a criação de sua obra. A ação poética se dá na relação que se estabelece entre a poética que inspira o trabalho do coreógrafo – suas experiências e influências – e seu estilo próprio – seu traço, seu diferencial (DANTAS, 1999).

Além de a ação poética ser um saber criativo que depende tanto da experiência quanto do traço do autor da obra, quais são suas outras características? Lobo e Navas (2008) citam vários componentes como os responsáveis pelo desencadeamento da criação: percepção, sensação, devaneios, imaginação, associações, inspiração, entre outros. Entre os componentes citados, pode-se afirmar que a inspiração é uma característica importante e peça-chave no processo poético dos artistas, pois ela relaciona-se diretamente com todos os outros componentes, sendo o centro gerador de uma teia criativa. O artista descobre seu traço e seu estilo quando, a partir de uma inspiração ímpar, ele encontra uma nova maneira de tramar essa teia da criação, imprimindo, portanto, estilo à sua obra.

Para Aranha (1986), inspiração é o resultado de um processo que surge a partir da percepção sensível de uma determinada situação. Nesse processo, nosso subconsciente faz uma fusão de ideias – que para o consciente muitas vezes parece ser devaneios – e um jogo associativo entre vários elementos, “é o momento em que a imaginação é atividade para propor todas as possibilidades, por mais inverossímeis que sejam” (ARANHA, 1986, p. 339).

Dantas (1999) e Nassur (2012) trazem esse jogo associativo do subconsciente como *insights*, súbitas associações e estalos da imaginação, afirmando que a partir desses estalos inicia-se o processo de criação. *Insights* seriam, então, quando o artista percebe e identifica a ideia que acabou de surgir. Lobo e Navas (2008) definem os *insights* como

Momentos de luz que se acendem, como um impulso luminoso que se manifesta como um clarão de uma ideia ou imagem, ou uma ideia-imagem diretamente concretizada em forma, claramente perceptível no caso das artes cênicas (LOBO; NAVAS, 2008, p. 31).

Portanto, podemos concluir a partir de Dantas (1999), Lobo e Navas (2008) e Nassur (2012) que a inspiração está intrinsecamente ligada aos *insights*, pois é através das associações entre vários pensamentos, anteriormente separados, que se estabelece uma nova conexão. Ao identificar essa nova conexão, o autor percebe sua inspiração e executa sua obra.

Inspiração, *insight* e o chamado mote de criação são aspectos relevantes ao se tratar de composição coreográfica, pois são o início do processo artístico. Smith-Autard

(2000) categoriza alguns tipos de estímulos que podem inspirar, motivar e incitar as composições em dança: auditivos, visuais, táteis, cinestésicos, ou provenientes de uma ideia. É importante destacar que nem sempre esses estímulos ou inspirações ficam claros para o espectador, pois muitas vezes o fator desencadeador de uma coreografia transforma-se, deixando aquela inspiração tão obscura e escondida que essa acaba ficando em segundo plano e imperceptível na apreciação do público.

Existe alguma especificidade em relação aos motes de criação durante a composição coreográfica no sapateado? Para se compreender esse e outros fatores que envolvem a criação coreográfica no sapateado americano, é necessário, primeiro, compreender o ato de compor em dança.

Autores como Smith-Autard (2012) e Soter (2012) definem a ação de compor em dança como um ato criativo no qual a matéria prima da obra é o movimento. O criador, que no caso da dança geralmente é o coreógrafo, deve inter-relacionar os elementos a fim de criar uma coerência com o todo. Portanto, compor em dança é “um processo de ‘se colocar junto’ e que é fruto de um ato intencional e autoral, individual ou coletivo, de dispor os elementos, uns em relação aos outros, de maneira a construir um todo que faça sentido” (SOTER, 2012, p. 91).

Em seus dois livros, Lobo e Navas (2007 e 2008), trabalham o termo composição coreográfica como a relação equivalente entre três conceitos: imaginário criativo, corpo cênico e movimento estruturado, criando um triângulo ou tripé de composição. Essa relação se dá a partir da “elaboração, ou tradução, do imaginário criativo, que se manifesta no corpo cênico, produzindo e se expressando em movimentos estruturados” (LOBO, NAVAS, 2007, p. 76). As autoras trazem como imaginário criativo as imagens, ideias, sensações, memórias, ou seja, os conteúdos percebidos e imaginados do próprio corpo. Já o corpo cênico é o corpo construído, treinado, interpretativo, consciente, o corpo que torna visível, repetível e intencional aquilo que o imaginário criativo criou. O conceito de movimento estruturado é trabalhado pelas autoras como ação, espaço, tempo e fluência, ou seja, a organização dos conteúdos do imaginário criativo manifestados pelos movimentos do corpo cênico.

Pode-se concluir que composição coreográfica é uma atividade humana que envolve uma relação criativa entre diversos elementos – corpo, movimento, espaço,

fluidez, velocidade, tempo, peso, música, iluminação, figurino, objetos cênicos, intenções, ideias – com o objetivo de gerar o sentido, o nexos ou a coerência da obra coreográfica.

No sapateado americano, a relação entre o movimento e a música é peculiar e essencial para a construção de um nexos da obra coreográfica. Além de o estímulo auditivo frequentemente surgir como mote de criação, os movimentos do sapateado compõem células rítmicas que devem dialogar com a trilha sonora da dança. Para haver esse diálogo, o coreógrafo deve “conhecer a música escolhida a fundo, sua métrica, frases musicais, grupos de compassos, momentos altos, momentos de respiração e dinâmica geral” (HARPER, 2000, p. 6). É importante ressaltar que a música de uma coreografia de sapateado americano, como lembra Harper (2000), deve servir de suporte, de veículo para expressão do sapateador, ou seja, o sapateado deve ser a estrela da coreografia, e não a música.

O autor também lembra que uma boa coreografia é muito mais que uma simples sequência de passos, pois essa precisa ser moldada para ganhar vida, para criar sentido. Quando se cria no sapateado americano, é importante pensar em sequências de movimento que tenham justificativas rítmicas, ou seja, que criem não apenas um nexos de movimento, mas também um nexos sonoro entre a música da trilha e a dos sapatos.

Como tradicionalmente o sapateado americano é uma arte individual e de grandes solistas, deve-se refletir sobre as diferenças entre composição coreográfica para solos e para grupos. Afinal, há diferenças?

Segundo Harper (2000), quando se cria para um grupo, deve-se pensar não apenas em deslocamentos, trocas de direções e entradas e saídas, mas, principalmente, na construção do contraponto rítmico e da polirritmia (camadas de ritmos, a princípio conflitantes, tocadas ao mesmo tempo), evitando, assim, uma coreografia inteira com sapateadores dançando em uníssono. Já com coreografias para solos, o coreógrafo deve jogar principalmente com o estilo, o ritmo e a carisma do bailarino, além de ter a possibilidade de momentos para improvisos e execução de passos tecnicamente difíceis, sendo importante salientar que isso também pode acontecer nas coreografias de grupo.

A improvisação no sapateado é considerada como uma das bases de desenvolvimento da técnica desse gênero de dança. Além de ser prática comum nas *jam sessions* e nas batalhas entre sapateadores, o ato de improvisar no sapateado americano também surge como procedimento de criação coreográfica.

Gregory Hines, grande sapateador e responsável pelo retorno do sapateado às telas de cinema na década de 1980, criou o termo *Improvography*. Hines era um excepcional improvisador pois ele conseguia criar uma estrutura – temporal, espacial ou rítmica – para seus improvisos. Por seguir essa estrutura pré-definida, ele fazia uma mistura entre coreografia e improvisação: improvisar seguindo um tempo específico e depois acelerar o pulso intencionalmente. Ou então, explorar uma movimentação definida pelo espaço mas improvisando cada passo e sequência rítmica. Hines desenvolveu esse novo aspecto do improviso no sapateado que coreógrafos podem utilizar como fonte de pesquisa e de criação coreográfica (FELDMAN, 2014).

Outro fator que Harper (2000) destaca sobre a composição no sapateado é a brincadeira que o coreógrafo pode fazer com os movimentos dessa técnica: agrupar, separar, repetir ou misturar os passos chamados visuais e os rítmicos. Ao explorar esses dois tipos de passos jogando-os em uma composição interessante, o coreógrafo estará explorando tanto movimentos para os olhos quanto para os ouvidos do espectador.

No entanto, não importa se é uma criação para um ou mais bailarinos, o coreógrafo deve buscar desenvolver uma ideia, seja ela rítmica, expressiva ou mesmo abstrata. Para isso, é importante utilizar e jogar com a forma e com a composição, sonora e visual, gerando um sentido e uma coerência à sua obra.

Mesmo com poucos autores em português sobre a área específica de composição no sapateado americano, percebe-se que a criação de coreografias nesse gênero de dança tem certas peculiaridades e diferenças quanto aos outros gêneros. Acredito, portanto, que os relatos e as reflexões sobre meus processos artísticos contribuirão com acervo bibliográfico do sapateado.

2.2 SAPATEADO AMERICANO

O sapateado americano é um estilo de dança tipicamente dos Estados Unidos, caracterizado pela variedade de movimentos e sons produzidos pelos pés, ficando, muitas vezes, na fronteira entre as artes da dança e da música. Por se tratar de uma dança em que a sua relação com a música é de indiscutível intimidade, “o sapateado difere-se da maioria das outras formas de dança por apelar para o ouvido, tanto quanto para os olhos” (WOLLEN, 1995, p. 17). Isto é, além de ser uma dança, o sapateado também é um instrumento de percussão que, com batidas simples ou complexas dos pés, cria sons e melodias rítmicas das mais variadas (PEREIRA, 2006).

Entretanto, é importante ressaltar a importância, não apenas dos pés, mas de todas as partes do corpo para uma boa performance no sapateado americano. “Embora os pés, impulsionados pelas pernas, é que produzam os sons, todo o corpo entra em ação na dança do sapateado, pois a cabeça, tronco, quadris e braços devem complementar as ações das pernas e dos pés” (SAMPAIO *apud* PEREIRA, 2006, p. 13)

Marchina (1988) complementa sobre a relação entre música, sapateado e movimento:

A música dá o compasso, os pés dão o padrão rítmico e o corpo cria a melodia. Essa integração faz do sapateador, antes de mais nada, um músico pelo domínio rítmico, que é indispensável na arte de sapatear. A melodia está intimamente ligada à arte de se dançar. Portanto, quanto maior a expressão do corpo, melhor é o desempenho do sapateador que explorará, com domínio e técnica, as formas de movimento (MARCHINA, 1988, p. 22).

Todas essas características típicas do sapateado americano são resultado de sua origem, que se deu a partir da mescla entre danças folclóricas e populares de três lugares do mundo: Irlanda, Inglaterra e o continente africano. Segundo Salles *apud* Pereira (2006), a primeira troca de talentos entre negros africanos, imigrantes ingleses e irlandeses ocorreu por volta de 1840 nos Estados Unidos. Ao juntarem as diferentes técnicas e particularidades de suas respectivas danças, esses três povos iniciaram o desenvolvimento do sapateado americano.

A dança irlandesa influenciou o sapateado com o *Jig*, a dança folclórica mais antiga da Irlanda. Essa dança tem como característica o bater dos calcanhares e da ponta dos

dedos dos pés, os movimentos elaborados e intrincados das pernas. Enquanto é executado o rápido e preciso cruzar das pernas, o corpo permanece ereto, praticamente parado, com as mãos próximas às laterais do corpo ou colocadas na cintura (KNOWLES, 2002).

A dança folclórica inglesa, por sua vez, exerceu influência sobre o sapateado com o *Clog*, dança com caráter *Folk*, cujo som dos tamancos de madeira era considerado como música, ou seja, era ritmicamente bem explorado. O movimento dos pés era parecido com os do *Jig*, contudo, as pernas não se cruzavam e o corpo movia-se mais naturalmente (KNOWLES, 2002). Adler *apud* Pereira (2006) complementa dizendo que no *Clog* movia-se apenas dos joelhos para baixo, produzindo muitos sons a partir das batidas dos pés. Há de se ressaltar que, durante a Revolução Industrial, houve grande evolução na confecção dos sapatos utilizados nessa dança. O material utilizado para confecção, que antes era madeira, passou a ser o couro macio que, com um metal na sola do sapato – hoje chamado de tapitas –, proporcionou maior mobilidade, rapidez e leveza aos bailarinos, além de tornar os sons produzidos mais claros e suaves. Essa mudança na confecção dos sapatos foi crucial para o desenvolvimento da técnica do sapateado (KNOWLES, 2002).

A partir da dança dos escravos africanos, surgiu a principal característica do sapateado americano: o corpo relaxado, com movimentos naturais que acompanham o movimento e o ritmo dos pés. Além do movimento do tronco, Knowles (2002) também destaca a importância da cultura africana para o desenvolvimento do improvisado no sapateado, ou seja, fazer uma ruptura com os padrões rítmicos básicos. “O sapateado surgiu assim do arrastar e bater dos pés dos escravos negros” (ACHCAR, 1986, p. 86), ou seja, a influência dos negros é considerada a espinha dorsal na origem do sapateado americano.

A fusão entre os três ramos da origem do sapateado ocorreu quando, no século XIX, desembarcavam na América do Norte os imigrantes irlandeses e ingleses com a intenção de “fazer a América” e milhares de navios vindos do continente africano. Os negros e os imigrantes conviviam nas cervejarias e nos salões de baile de Nova Iorque, possibilitando a mistura entre o *Jig*, *Clog* e a dança africana (GARCIA, 2011).

A evolução do sapateado deu-se de forma diferente para negros e para brancos na América segregacionista. O sapateado dos negros acontecia no T.O.B.A (Theater Owners

Booking Association), sendo que, quando se apresentavam para pessoas brancas, os bailarinos pintavam o rosto de branco (GARCIA, 2011). Salles *apud* Pereira (2006, p. 16) ressalta a importância do T.O.B.A. para o desenvolvimento do sapateado, pois foi lá que esse gênero de dança “alcançou o seu mais alto nível de sofisticação, juntando estilos de Vaudeville – local onde os artistas brancos dançavam – com os diferentes ritmos e improvisações dos criativos artistas negros”.

O sapateado dos brancos acontecia no teatro de Vaudeville, onde os shows eram feitos em atos, sem histórias e enredos, criados para a diversão do público. A maneira de sapatear dos brancos era leve, com postura ereta e com movimentos de braços fluidos, diferentemente dos negros, na qual a construção ritmo sincopado era mais importante do que a estética de sua dança. A fase de auge do Vaudeville aconteceu entre 1900 e 1920, pois, a partir do sucesso dos artistas que lá dançavam, Hollywood lançou seu primeiro filme sonoro, “The Jazz Singer” (1927). Começava, então, os anos de ouro do sapateado americano (PEREIRA, 2006).

Nas décadas de 1920 e 1930, tanto em Hollywood quanto na Broadway, o sapateado americano teve seu momento de muita popularidade, com shows de alta produção, *glamour* e extravagância. Os nomes mais importantes do sapateado americano dançaram nos palcos da Broadway e nos filmes produzidos em Hollywood, como Bill Bojangles Robinson, Fred Astaire, Eleanor Powell, Gene Kelly, Anne Miller, entre outros.

Entretanto, entre as décadas de 1950 e 1970, houve um declínio na popularização e, conseqüentemente, na evolução da técnica do sapateado, pois a dança Jazz ocupou o seu espaço nas produções da Broadway, trazendo muito mais dinâmica aos espetáculos (MARCHINA, 1988).

No final da década de 1970, Brenda Buffalino foi um nome muito importante para o renascimento do sapateado, quando em 1978, junto com Honi Coles, criou a American Tap Dance Orchestra, uma companhia caracterizada por suas construções rítmicas, interagindo diretamente com os músicos. Gregory Hines também foi fundamental nessa época por trazer o sapateado americano de volta aos palcos da Broadway e às telas de Hollywood, como no filme “O Sol da Meia Noite” (1985), onde ele contracenou com o bailarino Mikhail Baryshnikov (MARTINS, 2008).

Atualmente, Savion Glover é considerado o melhor par de pés do mundo, colocando o seu nome no hall da fama da história do sapateado. Líder da nova geração, “Savion é puro produto da tradição da performance individual, adaptada à batida, gestualidade e referências visuais contemporâneas do Hip Hop” (HARPER, 2000, p. 3). Quando ainda não existiam espetáculos inteiramente de sapateado americano, Savion coreografou "Bring in 'da Funk, Bring in 'da Noise" (1995), espetáculo de grande sucesso que abriu as portas da Broadway para esse específico estilo de musical (GARCIA, 2011).

Sampaio *apud* Pereira (2006) aponta que existem poucos registros com relação à história do sapateado no Brasil, embora se acredite que essa técnica tenha aparecido no país entre 1960 e 1970. Um dos pioneiros do sapateado no Brasil foi o australiano Philip Ascott, que começou a dar aulas em sua própria casa, em São Paulo. No Rio de Janeiro, Gualter da Silva também foi uma das primeiras referências no país, assim como o gaúcho, residente no Rio de Janeiro, Bob Lester, o qual foi aluno de Fred Astaire.

Deste legado, grandes professores e sapateadores surgiram na cena nacional, desenvolvendo e difundindo o sapateado americano com trabalhos que buscam a fusão entre a cultura brasileira e a técnica desse gênero. Entre eles estão Flávio Salles (RJ), Kika Sampaio (SP), Marchina (SP), Valéria Pinheiro (CE), Cintia Martin (RJ), Adriana Salomão (RJ), Luiz Baldijão (SP), Steven Harper (EUA), Amália Machado (RJ), Christiane Matallo (SP), entre outros (PEREIRA, 2006).

Percebe-se que apesar do sapateado americano ter uma curta trajetória – quando comparada a do ballet clássico, por exemplo – é um gênero de dança consolidado no mundo e no Brasil. Com uma nomenclatura universal, o sapateado continua transformando sua técnica, sendo também influenciado por outros gêneros de dança, como o jazz, a dança contemporânea e as danças populares. A mistura entre música brasileira e sapateado é uma das principais características dos trabalhos desenvolvidos no nosso país, destacando-se a utilização do samba para composições de coreógrafos brasileiros.

3. RELATO DA EXPERIÊNCIA POÉTICA

3.1 TRAJETÓRIA E EXPERIÊNCIAS

Iniciei minha formação na dança aos seis anos de idade com o ballet clássico. Dois anos mais tarde, em 1999, comecei a fazer aulas de sapateado americano, nova modalidade oferecida na escola de ballet que eu frequentava. Revendo minha história no sapateado, destaco o ano de 2001: fiz aula individual durante todo o ano e era a única aluna de ballet da minha faixa etária que seguia no sapateado. Além de certo crescimento técnico, devido ao acompanhamento individual, dancei meu primeiro solo de sapateado no espetáculo de final do ano.

Em 2002, Glenda Duarte, minha atual professora e parceira coreográfica, começou a dar aulas de sapateado para minha turma. Glenda é uma das grandes influências na minha trajetória no sapateado americano. Além de me ensinar uma sólida e correta base técnica, ela me motivou a perceber a minha potencialidade corporal para o sapateado. Desde muito cedo, me instigou a descobrir e a ver o sapateado, incentivando a criação, o olhar crítico, a noção cênica e o aprimoramento técnico, mesmo quando isso significou procurar outros professores e cursos pelo Brasil e, mais tarde, nos Estados Unidos.

A partir do incentivo da Glenda e do meu desejo de aprimorar minha técnica, em 2011, fui, sozinha, para meu primeiro festival de sapateado, o Tap in Rio (Rio de Janeiro/RJ). Lá descobri um outro mundo dentro do sapateado, expandindo minha visão sobre o que é e quais são os fatores importantes que envolvem essa técnica de dança. Pela primeira vez, passei a valorizar a importância da história e dos clássicos do sapateado, assim como o conhecimento musical aprofundado, a improvisação como exercício diário e o difícil estudo técnico que eu deveria me dedicar. Naquela época, foi um choque constatar que minha técnica não era tão avançada como eu imaginava. Choque importante e que me fez ir atrás de mais e mais festivais de sapateado pelo Brasil. Isso me permitiu ver como a comunidade de sapateado é grande, conhecendo jovens e promissores sapateadores, professores consagrados e profissionais internacionais. Reconheço nos festivais o combustível para meu estudo técnico: cada vez que volto de um desses encontros, minha vontade de exercitar tudo aquilo que

aprendi é imensa. A satisfação ao conseguir fazer uma sequência ou um passo específico, depois de retornar para Porto Alegre, criou em mim o desejo de sempre querer me aprimorar, pesquisar, arriscar e evoluir tecnicamente.

Outro marco muito importante na minha história foi a criação do Grupo Étoile, em 2006. Sob a direção de Glenda Duarte, no Grupo Étoile pude ser profissional pela primeira vez, ganhando cachês para dançar sapateado americano em Porto Alegre e no interior do Rio Grande do Sul. Além dessa “profissionalização” como bailarina, o Grupo Étoile também me proporcionou a oportunidade de iniciar, de maneira muito natural, o papel de coreógrafa. Em praticamente todas as coreografias e espetáculos do grupo, eu auxiliava, de maneira ativa, a Glenda durante seu processo de criação. Aprendi muito sobre composição coreográfica fazendo, vendo, ouvindo e falando dentro do grupo. A partir desse momento, mesmo sendo a integrante mais nova durante anos, eu era a referência técnica e artística do grupo. Hoje entendo que esse reconhecimento foi uma das motivações que me fizeram escolher a dança e o sapateado como profissão.

Ingressar no curso de licenciatura em dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2010, foi outro marco na minha vida. No curso, minha visão sobre mundo e sobre dança se expandiram de forma significativa. É evidente a mudança que meus estudos acadêmicos exerceram sobre minha produção artística, pois foram nas aulas de composição coreográfica, estética da dança, dança contemporânea e análise do movimento que construí uma visão crítica sobre dança, que descobri os possíveis caminhos da criação em dança. Compreender meu corpo, entender a relação espaço-tempo, construir um pensamento crítico sobre dança e estar imersa num mundo de trocas, de pesquisa e de vivências constituíram a bailarina, coreógrafa, aluna, professora e profissional da área que sou hoje.

Além dessa expansão de horizontes, estar em um curso superior em dança me proporcionou a experiência mais enriquecedora da minha vida. De agosto de 2013 a maio de 2014, estudei em uma universidade americana como bolsista do programa federal Ciência Sem Fronteiras¹. Muitas mudanças ocorreram comigo nessa temporada

¹ Ciência sem Fronteiras é um programa que busca promover a consolidação, expansão e internacionalização da ciência e tecnologia, da inovação e da competitividade brasileira por meio do intercâmbio e da mobilidade internacional. A iniciativa é fruto de esforço conjunto dos Ministérios da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) e do Ministério da Educação (MEC), por meio de suas respectivas

de estudos na Hofstra University (NY/EUA). Além de todas as experiências pessoais de viver em um outro país onde tudo é novo, foi muito enriquecedor vivenciar o mundo da dança e do sapateado nos Estados Unidos. Hoje, vejo como o meu corpo está mais consciente, meus movimentos mais densos, minha técnica mais refinada e meu olhar sobre dança mais crítico. Entretanto, a principal transformação foi a construção e afirmação de uma postura mais madura como coreógrafa e, principalmente, como artista. Até então, eu não me considerava uma coreógrafa que soubesse andar com as próprias pernas. Sinto que hoje estou, de certa maneira, artisticamente emancipada, me reconhecendo como uma coreógrafa que busca comunicar e causar sensações através do sapateado americano e da minha dança.

Morando em *New York City*, tive a oportunidade de assistir a muitos espetáculos, companhias e profissionais de dança renomados mundialmente. Entre as várias experiências que tive como plateia, destaco uma das mais inspiradoras: o espetáculo *SOUNDspace* da *Dorrance Dance*, companhia de sapateado americano comandada pela renomada sapateadora e coreógrafa Michelle Dorrance. O trabalho da *Dorrance Dance* tornou-se uma forte influência para mim, principalmente pela visão da Michelle sobre composição no sapateado. Ela consegue unir de maneira muito harmônica o desenvolvimento técnico e rítmico, específicos do sapateado, com a noção cênica e de dramaturgia intrínsecos às artes performáticas. O que mais me inspira é como Michelle Dorrance coreografa sem destacar as construções rítmicas em detrimento das construções cênicas, havendo um balanço ideal entre esses dois aspectos.

A companhia *Dorrance Dance* apresenta em sua poética o que eu acredito ser arte no sapateado é possível. É um incentivo e uma inspiração para eu continuar o trabalho, estudando, pesquisando e experimentando sem deixar que seus ensinamentos cênicos fraquejem diante da tão comum e fácil composição coreográfica no sapateado que vejo, de maneira tão corriqueira, em Porto Alegre e no Brasil.

3.2 DESCRIÇÃO PROCESSOS POÉTICOS

Nesta sessão, irei descrever o processo de composição de seis solos de sapateado. Nessas coreografias, eu atuei tanto como coreógrafa quanto como intérprete. Os trabalhos estão listados em ordem cronológica e o recorte temporal inicia na minha primeira criação, realizada em 2011, e segue com a análise de todos os solos criados até agosto de 2014.

É importante ressaltar que o foco deste trabalho é descrever as etapas, características e especificidades do processo poético, e não o resultado final do processo, as coreografias. A descrição da composição dos solos baseou-se na recuperação das memórias que envolveram suas criações, como análise das filmagens de ensaios e performances, escuta das músicas utilizadas, leitura das anotações feitas e revisitação das lembranças de cada época.

3.2.1 “Quase sem Querer”² (2011)

Em janeiro 2011, participei do meu primeiro festival de sapateado, o Tap in Rio. Nesse evento tive a oportunidade de participar de aulas de sapateado com renomados professores. Ao retornar para Porto Alegre eu estava determinada a praticar sozinha os passos e sequências que havia aprendido. Junto com esse desejo de aprimorar minha técnica, percebi que eu também queria criar algo que fosse meu, juntando os estudos de um ano na graduação em dança e os saberes adquiridos no festival de sapateado.

Logo que soube da data do Mix Dance – evento organizado pelos estudantes do curso de dança da UFRGS com o objetivo de incentivar a produção dos alunos –, decidi que iria coreografar um solo de sapateado. Eu não tinha uma ideia coreográfica, nem uma proposta diferente ou uma música específica. Meu único desejo era criar um solo que contivesse os difíceis passos que eu estava praticando. Entretanto, eu queria fugir das músicas pops, com batidas fortes e pulsação rápida, pois no Tap in Rio percebi como esse estilo de música é frequentemente usado em coreografias de sapateado americano.

² Vídeo da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=-m20mcQhAAE>

Ouvindo minhas músicas no carro, me deparo com a regravação de Maria Gadú da música do Legião Urbana, Quase sem Querer. Por ser uma música suave e ter uma bela poesia, decidi que aquela seria a trilha sonora para meu primeiro solo como coreógrafa. Percebi que eu tinha que conhecer muito bem a música antes de coreografá-la, por isso a ouvia em diversos momentos sem parar: enquanto dirigia, tomava banho ou dormia. Sempre gostei de ouvir música para pegar no sono e percebi que isso era quase como um processo de internalização. Nessa imersão musical, eu não estava apenas decorando as frases melódicas mas também imaginando possíveis sequências rítmicas que eu poderia criar com o sapateado. Eu conseguia ouvir uma conversa entre a música e a percussão dos pés, o que me ajudou quando comecei a criar os movimentos.

No meu próprio quarto, comecei a testar alguns passos para construir aquelas sequências rítmicas que eu tinha imaginado. Comecei a improvisar sem ter nenhum outro objetivo além de explorar sequências e passos que fossem de maior dificuldade. Entretanto, eu sabia que a linha era tênue entre utilizar a quantidade certa de passos difíceis e tornar a coreografia em uma simples mostra de habilidades. Então, por mais que eu quisesse utilizar minha técnica, eu sabia que deveria fazer escolhas, ter um discernimento coreográfico. Além dessa consciência de utilizar a dose certa de passos difíceis, eu também sabia que a repetição era necessária: quando se repete algum movimento ou sequência, estamos reafirmando aquilo que queremos passar para o espectador, e não tornando a coreografia em algo sem variedade.

Eu não tive tempo suficiente para coreografar todo o solo porque havia chegado a data da estreia. Como eu já estava utilizando a improvisação no processo de criação, achei coerente deixar as partes em aberto da coreografia para improvisar em cena. Essas improvisações não tinham nenhuma proposta espacial ou rítmicas, eu só tinha que preencher os vazios e retornar para as partes coreografadas.

Além de ser o meu primeiro trabalho como coreógrafa, Quase sem Querer foi a primeira coreografia que eu utilizei a improvisação como proposta de cena, e não como processo de correção de erros. Mesmo que a real razão para essa decisão tenha sido a falta de tempo para coreografar, acredito que foi a partir desse momento que eu tive a consciência de que era preciso estudar e praticar a improvisação, pois essa poderia me ajudar efetivamente tanto nos processos de composição quanto nas performances.

3.2.2 “As Quatro Faces de uma Valsa”³ (2012)

No ano seguinte, em 2012, próximo da data do Mix Dance, decidi que iria coreografar um novo solo. Desta vez, queria pensar melhor na escolha musical e criar uma dança baseada em uma ideia, um conceito, um tema. Queria também que essa nova coreografia tivesse uma proposta de pesquisa a partir do uso do espaço e do tempo.

Sempre fui muito fã do compositor *Yann Tiersen*, principalmente das suas composições para o filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. Ouvindo as faixas dessa trilha sonora, *La Valse d'Amélie* me chamou atenção pois era exatamente o que eu procurava: um estilo musical fora do comum para sapateado, música sem letra e com melodia marcante. Além disso, coreografar *La Valse d'Amélie* foi um desafio por ser em compasso ternário, saindo da confortável contagem 5, 6, 7 e 8. Outra característica dessa música era que ela me inspirava e me dava possibilidade de construir uma dramaturgia de movimento, isto é, eu conseguia ter uma imagem da coreografia se desenvolvendo em um crescendo, em termos de intensidade e de deslocamentos.

Escutei a música algumas vezes e já quis começar a experimentar e criar os movimentos seguindo a minha intensão de iniciar pequeno e suave para ganhar amplitude e força enquanto a música também crescia de intensidade. Decidi que eu iria começar de costas para o público pois o início da música me trazia a sensação de algo misterioso, e assim poderia quebrar com a frontalidade da coreografia. Como em um daqueles *insights* que não sabemos ao certo a sua origem, decidi que iria explorar as diagonais, focando o olhar e direcionando os movimentos para cada um dos quatro cantos do palco.

Mesmo utilizando a improvisação como base para a criação, lembro que eu improvisava no máximo quatro compassos e já parava para tentar retomar o que tinha feito ou então improvisar novamente. Outro fator que modificou como eu improvisava era que agora eu tinha objetivos estabelecidos: explorar diagonais, iniciar sem deslocamentos, apenas com trocas de direções. Percebi que meus improvisos não

³ Vídeo da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6VppAX7uXA>

estavam preocupados em demonstrar minha técnica ao utilizar passos difíceis, mas sim em criar movimentos que construíssem uma tema rítmico e um desenho no espaço.

Um detalhe importante sobre a composição de *As Quatro Faces de uma Valsa* é a não-linearidade da sua criação. Eu não coreografei o tempo inteiro respeitando uma ordem de início e fim. Fui criando conforme a música me inspirava, sem medo de deixar em branco alguns compassos da música. Vi que eu podia fazer isso pois sabia como o solo iria iniciar e em quais momentos ele deveria crescer. Partindo para o momento em que a música crescia, coreografei uma sequência de deslocamentos que mais tarde se tornaria o *motif*⁴ para essa coreografia, possibilitando a repetição conforme eu variava de direção e de amplitude do movimento.

Somente depois de criar o *motif*, surgiu a ideia do tema e do nome da coreografia. Queria retratar os vários caminhos e opções que temos na vida e como essas decisões nos afetam. Cada vez que escolhemos um caminho também estamos abandonando os outros possíveis lados e faces que o mundo tem para nos oferecer. Com esse esclarecimento sobre o que eu coreografava, amadureci as intenções das sequências já definidas e potencializei minhas improvisações.

Aos poucos, também comecei a me preocupar com o movimento dos meus braços, tronco e cabeça. Há anos dançava uma coreografia em grupo com outra música da trilha sonora de *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain*. Percebi que essa coreografia influenciou diretamente a qualidade de movimentação desse solo e o quanto ela e o solo tinham ligação entre si. Por isso, decidi seguir a linha de movimentos da coreografia de grupo com algumas modificações: braços e tronco leves com olhar focado nas diagonais, e não introspectivo ou focado na plateia. Outra influência desta coreografia, foi o figurino: decidi usar a mesma saia mas mudar a blusa e adicionar uma flor no cabelo.

Novamente me deparei com a situação de chegar a data do Mix Dance sem ter finalizado a coreografia. E, mais uma vez, decidi improvisar no palco as partes que eu ainda não tinha criado. Apesar das marcações para mudar de direção e alguma noção de qual sequência rítmica eu queria improvisar, terminei a apresentação desapontada com minha performance. Por isso, assisti à filmagem decidida a mudar o que tinha ficado ruim. Foi então que iniciei um longo trabalho para finalizar essa coreografia.

⁴ Motif: pequena unidade coreográfica (um gesto, movimento ou pequena frase) que é a principal referência na qual uma coreografia é desenvolvida, composta e criada (BLOM; CHAPLIN, 1982).

As Quatro Faces de uma Valsa foi o solo que mais apresentei e, a cada vez que eu dançava, mais uma parte da dança estava coreografada. Foi um processo de criação lento pois me faltava tempo para ensaiar antes das apresentações. Além de diminuir as partes dos improvisos, eu também amadureci as intenções e os movimentos dos braços a partir da ideia de esculpir o espaço. Depois de praticamente um ano nessa construção, em janeiro de 2013 eu criei sequências coreografadas para todo o solo.

3.2.3 “Disparatando”⁵ (2013)

Como já era de costume coreografar um solo por ano, em junho de 2013, decidi criar uma nova coreografia. Eu fui apresentada à obra do compositor Rene Aubry em uma das disciplinas na Universidade. Suas composições me chamaram atenção pela variedade de atmosferas que cada música criava. Durante as aulas, percebi a relação das obras do compositor com a dança contemporânea. Além de unir harmonias clássicas com instrumentos modernos, as composições de Rene Aubry também foram utilizadas em espetáculos da Pina Bausch e de outros coreógrafos contemporâneos. Foi então que pensei: como seria utilizar esse tipo de música para uma coreografia de sapateado americano?

Passei a pesquisar a obra de Rene Aubry afim de encontrar uma música que criasse uma atmosfera leve. Queria que esse novo solo fosse menos introspectivo do que o anterior, não tão meloso, delicado, juvenil. Foi então que ouvi a serelepe composição Dare Dard. Decidi que ela seria a trilha sonora desse novo trabalho por ter uma atmosfera alegre, um pulso acelerado e uma melodia que me lembrou uma conversa entre duas pessoas.

Como eu não queria um solo tão reflexivo, optei por compor algo que desenvolvesse uma proposta visual. No início do processo, eu não estava interessada em criar um sentido para os movimentos, mas sim em explorar o espaço e as diferentes formas do corpo, principalmente dos pés e das pernas. Queria que esse solo instigasse o público tanto sonora quanto visualmente.

⁵ Vídeo da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=f7K-CE0N9EU>

Somando essa proposta de pesquisa espacial e corporal com a inspiração provocada pela atmosfera da música, logo no primeiro ensaio eu já estava criando sequências coreográficas que me agradavam. Sem a obrigação de terminar a coreografia rapidamente para apresentá-la, eu estava focada em pesquisar movimentações e sequências rítmicas livremente. Nessa pesquisa, percebi que eu estava criando sequências que exploravam torções e a ação de cruzar as pernas, quase como se um pé quisesse se intrometer no fazer do outro. Foi então que defini o tema que iria permear a coreografia: uma briga ou uma discussão entre os pés.

Conforme eu ia compondo as sequências, eu também criava a dramaturgia da desavença dos pés. Para mostrar claramente essa relação, eu precisava primeiro definir as características dos dois personagens dessa história. O pé direito seria aquele que quer ser diferente, enquanto o esquerdo, aquele que faz tudo como o previsto. Mesmo eu coreografando de maneira não-linear, eu sabia que na introdução da música seria o momento de apresentar esses dois personagens. Da mesma forma, nos momentos em que a música crescia, o desentendimento da dupla também ficaria mais intenso, sobretudo sonoramente. Além de seguir a dramaturgia desse conflito entre os pés, eu também estava interessada em seguir um plano de uso do espaço. Eu queria fazer trajetórias bem definidas, por isso explorei trajetórias retas, utilizando diagonais e linhas horizontais.

Um detalhe importante sobre a composição de *Disparatando* foi o processo de construção das sequências. Diferente do meu usual, eu não utilizei a improvisação na música como ponto de partida principal da criação. Como tinha essas duas propostas de movimentação definidas – procurar diferentes formas de pernas e contar a briga entre os pés – eu preferi primeiro criar sequências em que cada pé fazia algo diferente para, então, adaptar à música. Esse processo, muitas vezes, fez com que eu criasse uma sequência rítmica que, se eu estivesse improvisando junto com a música, provavelmente não a criaria, já que existiria uma conexão intrínseca entre a música e os sons do sapateado. De certa maneira, eu estava buscando uma independência da música, procurando fugir da lógica de sempre combinar o sapateado ritmicamente com a trilha sonora. Entretanto, essa independência ocorreu apenas nos momentos de criação de pequenas sequências, pois ao pensar no início, meio e fim do solo, foi indispensável a influência da estrutura da música sobre a coreografia.

Por existir, desde o início da composição de Disparatando, a preocupação em desenvolver uma proposta visual na coreografia, o figurino teria um papel importante na construção dessa proposta. A primeira ideia foi de diferenciar e identificar os personagens da história, por isso utilizei cada sapato de cor diferente. Como eu já tinha um par de sapato de sapateado preto e outro branco, isso acabou definindo as cores que eu utilizaria. Entretanto, eu não queria que todo o figurino dividisse o meu corpo em direita e esquerda, para não ficar algo tão literal. Por isso, defini que o figurino seguiria as cores preto e branco mas utilizando peças de roupas que contivessem ambas as cores.

Na estreia de Disparatando, fui para o palco tendo todo o solo coreografado. Contudo, lembro que ainda não tinha definido a intenção do meu corpo durante a coreografia. Eu não sabia ao certo como o resto do corpo iria responder à briga entre os pés, se ele permaneceria como se nada estivesse acontecendo ou se iria reagir, torcer por algum lado. Acredito que essa imprecisão na interpretação como bailarina atrapalhou o desenvolvimento da dramaturgia durante performance.

Outro ponto que também dificultou esse desenvolvimento foi o fato de eu estar nervosa ao dançar o solo. Durante a passagem de palco, a música estava pulando boa parte da introdução e, no momento da performance, achei que o mesmo problema tinha acontecido, quando na verdade a música estava correta. Isso me desconcentrou bastante e eu comecei a errar várias combinações, o que me obrigou a improvisar em diversos momentos, principalmente no início da coreografia. Como esses improvisos de correção de erros aconteceram quando a coreografia apresentava as características dos dois personagens, acho que não consegui desenvolver a dramaturgia da coreografia.

Dancei Disparatando apenas nessa estreia, porém a coreografia foi apresentada outras vezes, tendo importantes desdobramentos. Em 2014, remontei o trabalho para outra sapateadora. O foco foi desenvolver plenamente a dramaturgia, explorando a técnica e interpretação da bailarina. Percebo que ao olhar a coreografia de fora, pude criar não apenas partindo dos meus movimentos, mas também dos da bailarina, principalmente nos movimentos de braços, tronco e cabeça. Noto que tornei a proposta e a concepção coreográfica mais consistente para o espectador, exatamente por causa dessa troca que tive com a intérprete, pois hoje a coreografia é tanto minha quanto dela.

3.2.4 “Listen”⁶ (2013)

Listen foi a primeira experiência coreográfica que eu tive assim que cheguei na Hofstra University. Dentre as várias disciplinas que me matriculei, decidi fazer a *Independent Study*, disciplina que eu poderia escolher um professor orientador e desenvolver um trabalho durante o semestre. Optei por ter como orientadora a professora de sapateado do departamento de dança da Hofstra University e, na primeira reunião que tive com ela, demonstrei meu desejo de coreografar um solo de sapateado. Ela então me sugeriu fazer um solo *a cappella*, sem música, e eu topei o desafio.

Coreografar *Listen* foi o processo de criação mais difícil entre todos os meus solos. Quando eu aceitei o desafio de coreografar sem utilizar a minha maior inspiração, não imaginei que a dificuldade seria tão grande. Músicas, melodias e ritmos sempre me inspiram a criar movimentos e gestos, mesmo quando esses acontecem apenas na minha cabeça. São raras as vezes que estou escutando uma música qualquer e não estou imaginando corpos se movendo. Esse hábito tornou o estímulo sonoro o principal desencadeador de *insights* no meu processo de criação. Então, quando eu não tive mais essa inspiração, fui obrigada a criar a partir de outra base, e foi exatamente nesse ponto que eu tive dificuldade: o como iniciar.

Outro aspecto que tornou a composição de *Listen* desafiadora foram os prazos que eu tinha para apresentá-la. A cada três semanas, eu tinha que mostrar a coreografia para a minha orientadora como parte da avaliação da disciplina. Além disso, inscrevi esse solo na seletiva da Hofstra University para o American College Dance Festival⁷. Uma vez por mês, minha coreografia era avaliada pelos professores do departamento de dança com o intuito de escolher quais coreografias criadas pelos alunos iriam representar a Hofstra University no ACDF. Eu sentia grande responsabilidade em apresentar o que eu estava criando para todo o departamento de dança pois a qualidade das produções dos alunos era muito alta. Todos estavam conscientes da

⁶ Vídeo da performance: http://www.youtube.com/watch?v=I3HziaZTP_s

⁷ American College Dance Festival é uma conferência entre os principais cursos de dança das universidades americanas. Dividido em seletivas regionais, a conferência consiste em workshops e apresentação de performances de alunos e professores. Os trabalhos apresentados caracterizam-se por ser de alta qualidade artística, promovendo a estudantes e a professores dos cursos de dança a oportunidade de mostrar seus trabalhos em âmbito nacional.

responsabilidade em representar a universidade no maior festival de curso superior de dança do país. Apesar da pressão de ter que criar, e criar algo que fosse bom, percebi que os prazos me fizeram focar no trabalho e fazer o solo acontecer.

Entretanto, o início da criação foi difícil pois eu não sabia da onde partir. Eu me sentia perdida, sem nenhuma inspiração ou ideia. Meu primeiro ensaio foi um misto de vazio e angústia, porque nem meu corpo e nem minha mente conseguiam criar algo, nenhum movimento, nenhuma ideia, nenhuma sequência rítmica. Eu sabia que deveria criar minha própria música, não mais dependendo do diálogo entre os meus pés e a trilha sonora. Contudo, percebi que eu estava completamente independente, que poderia criar a sequência rítmica que quisesse, no andamento que eu achasse mais conveniente. A partir disso, comecei a improvisar e a jogar com formas do corpo e com alguns sons, como *touch*, *scuff* e *slides*. Aos poucos, organizei esses passos em uma pequena sequência, focando em explorar diferentes formas do corpo, assim como dinâmicas. Enquanto eu estava criando as primeiras combinações, eu estava definindo a atmosfera do solo: lânguida com algumas quebras de qualidade de movimento.

Eu gravei os meus ensaios para que eu pudesse assistir e analisar a execução da coreografia e o que eu estava improvisando. Cada vez que ensaiava a coreografia desde o início, continuava improvisando depois do último passo coreografado para ver como o meu corpo reagia e qual sequência rítmica eu imaginava. Eu segui essa lógica para praticamente toda a coreografia: repetir desde o começo, seguir improvisando, assistir à gravação e determinar o que eu tinha gostado ou não. Entretanto, às vezes, eu improvisava sequências que não combinavam com o restante da coreografia. Mesmo sabendo que aquelas sequências eram difíceis rítmica ou tecnicamente, eu precisava deixá-las de lado e experimentar algo novo que ajustasse melhor com o todo.

Durante as improvisações, eu observei o quanto estava inspirada pelos trabalhos de Michelle Dorrance, Nico Rubio e Steven Harper. Esses três sapateadores renomados, também são ótimos professores com os quais eu tive o prazer de fazer aulas. Inspirei-me no estilo da Michelle Dorrance ao explorar os diferentes níveis do espaço, principalmente o nível baixo. Nico Rubio me incentivou a utilizar pequenos *slides*, como o deslizar os calcanhares e a parte externa do pé no chão. Steven Harper me inspirou com sua maneira suave e precisa de sapatear, assim como suas sequências e improvisos com ritmos sincopados.

Conforme eu repetia e ensaiava *Listen*, eu também definia algumas ideias e concepções que guiaram essa coreografia. Trabalhar com dinâmicas, explorar todo o espaço cênico e variar o tempo foram algumas dessas ideias que deram suporte para o trabalho. Considero o uso de pausas e silêncio como a concepção que mais utilizei, porém, no início do processo, resisti a essa ideia. Pensava que o completo silêncio em uma coreografia de sapateado poderia ser desinteressante e não fazer sentido para o espectador. Entretanto, percebi o quão importante é o silêncio para o sapateado, porque são exatamente as pausas entre diversos sons que criam os ritmos. Usar pausas também me proporcionou uma qualidade de movimentos de braços e tronco interessante. Meus movimentos estavam com mais densidade, sempre partindo da respiração para iniciá-los.

No momento em que internalizei essas ideias, o processo de composição foi do difícil para o fácil. Eu sabia quais pontos deveria explorar: variações de dinâmicas e de tempo mais precisas, uso de níveis do espaço e movimentos de braços com densidade. Portanto, a partir de um objetivo e de uma concepção, os movimentos e as sequências rítmicas começaram a surgir no meu corpo.

Entretanto, não sabia ao certo quando nem como terminar a coreografia. Sempre que tentava finalizar, ao contrário, eu criava mais e mais sequências. Acho que esse ponto me insatisfaz na coreografia: muitas sequências rítmicas e movimentos corporais interessantes, mas sem ligação entre si. Talvez não haja uma unidade em *Listen*.

Infelizmente, torci o meu tornozelo duas semanas antes da seletiva final para o ACDF e não apresentei a coreografia. Esse episódio me impediu de trabalhar e desenvolver melhor a dramaturgia dessa coreografia, resultando em um sentimento de dever não cumprido, pois existiam ideias e concepções para ser um belo solo *a cappella*. Depois que me recuperei da lesão, tive outras oportunidades para retomar o trabalho, mas por certa decepção, optei por não fazê-lo.

3.2.5 “Ausência”⁸ (2014)

⁸ Vídeo da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=HhXIULobDLk>

Lembro que, ao terminar de assistir ao filme *Her* (na versão brasileira, traduzido como *Ela*), saí do cinema com a sensação de que estava nas nuvens, em uma outra dimensão. O filme me tocou de forma profunda, apresentando um belo enredo, imagens, atuações, cores e sons que me inspiraram. Me apaixonei pela trilha sonora – composta pela banda canadense *Arcade Fire* – e, de certa maneira, me senti motivada a criar um solo com aquelas belas músicas. Esse sentimento de motivação se deve por duas razões: primeiro, pela já citada, inspiração do próprio filme. O segundo motivo foi a insatisfação com o resultado do meu último solo, *Listen*. Queria criar uma coreografia que me movesse a cada ensaio e que desenvolvesse uma linha dramática precisa, ou seja, que eu tivesse uma ideia básica do caminho que esse solo iria percorrer.

Iniciando esse caminho, meu primeiro passo foi pesquisar a trilha sonora. Ouvindo as diversas músicas que compõe o filme, encontrei aquela que, ao assistir *Her*, me fez prender a respiração: a bela e melancólica música, solada por piano, *Photography*. Escutei-a diversas vezes, e a cada vez que a música terminava, eu estava emocionada.

Em uma das várias vezes que a ouvi, eu estava indo para a biblioteca da universidade estudar. Chegando lá, percebi que não estava conseguindo me concentrar pois *Photography* não saía do meu pensamento. Decidi, então, sucumbir ao desejo e começar a coreografar, ali mesmo, sentada em uma das escrivaninhas da sala de estudos da biblioteca, naquele silêncio absoluto e, de certa forma, inspirador.

Como eu não podia me mover e utilizar a improvisação como mote de criação, decidi “transmitir a música para papel”, registrando-a da minha maneira, sem utilizar a escrita convencional da música, a pauta. Primeiro escrevi a duração da música, registrando cada compasso com um risco. Depois, utilizando pequenos desenhos (asteriscos, pontinhos, flechas, rabiscos), registrei as dinâmicas, as intensidades e as frases melódicas, tornando visível as repetições, os contrapontos e a estrutura como um todo. Com esse processo, pude compreender e visualizar a música, o que, além de me ajudar na identificação das nuances e características, também me permitiu identificar o desenvolvimento musical, ou seja, a linha dramática de *Photography*.

A partir desse estudo, imaginei sons do sapateado na música. Eu queria começar pequeno, simples e com poucos sons, dando destaque à melodia. Defini três passos básicos do sapateado, com sons bem distintos (*toe, heel, step*), como minha base. Ao criar essa simples e repetitiva sequência, eu também estava, inconscientemente,

definindo o principal *motif* da coreografia. A contagem da sequência era bem específica, linear e cíclica: um passo a cada dois tempos da música – *toe* no 1, *heel* no 3 e *step* no 5. Para não tornar a coreografia previsível e monótona, a cada ciclo de seis tempos, eu inseria ou eliminava um passo, construindo gradualmente a sequência. Com esse jogo entre sons e números, eu queria surpreender o espectador ao quebrar a lógica da sequência, tanto visual quanto ritmicamente.

Após a criação de quase um minuto de coreografia no papel, fui para o estúdio corporificar as minhas ideias. Lembro que nesse primeiro ensaio eu fiquei mais focada em realizar a coreografia da maneira como tinha imaginado. Foi um processo muito interessante fazer essa transformação do papel para o corpo porque me senti como uma musicista que segue sua partitura musical. Percebi que esse processo de criação era mais objetivo e dinâmico do que a improvisação, pois eu sabia exatamente o que, quando e como eu deveria fazer cada movimento. Já quando eu improvisava, por vezes ficava explorando movimentos sem objetivos, o que tornava a composição mais lenta.

Nos ensaios subsequentes, passei a permitir que meu corpo respondesse aos movimentos dos pés de maneira livre e expansiva. Queria que todo o meu corpo dançasse como um reflexo ou como um resultado dos sons que meus pés produziam. Sempre tive como característica de movimento a leveza e a suavidade, então quando me movi da maneira mais natural, surgiram essas qualidades de movimento. Entretanto, eu queria que meu tronco se movesse de maneira interligada e contínua, como uma onda e o seu vai-e-vem ininterrupto característico.

Por influência da disciplina que eu estava cursando na Hofstra University, *Choreography I*, prestei mais atenção na maneira como utilizo o espaço quando coreografo. Queria expandir meus movimentos, sentir a densidade do ar e explorar o espaço na sua tridimensionalidade. O resultado foi o foco nas torções, variações de níveis, ampliação do movimento dos braços e tronco, assim como das pernas e dos pés. Tive que perder o medo de ser grande, de dominar o palco, de crescer e de estar ali por inteira. Outro importante detalhe sobre o espaço foi a minha atenção sobre o posicionamento e distribuição no palco. Esqueci a tão comum e tentadora centralização e decidi que a coreografia iria se concentrar em apenas uma metade do palco.

O departamento de dança da Hofstra University promove muitos eventos para incentivar a criação dos alunos. Um desses eventos semestrais é o *Student Rep*, mostra

de dança e de teatro produzida por e para os alunos apresentarem trabalhos autorais. Para participar dessa mostra, primeiro é preciso passar por uma seleção chamada *MoVom Showcase*. Essa seleção não tem como objetivo a competitividade, mas sim a oportunidade de apresentar a sua ideia coreográfica e receber *feedbacks* de professores e colegas do curso.

Apresentar o início da coreografia *Ausência* e expor minhas ideias na *MoVom Showcase* foi importante para o meu processo criativo. Os *feedbacks* que recebi me ajudaram com produção de significado na construção cênica desse solo. Além de elogios à proposta apresentada e incentivos para continuar a pesquisa, professores e colegas me questionaram o porquê de estar utilizando apenas uma metade do palco. Surgiram na conversa reflexões sobre o que seria o outro lado e, conseqüentemente, ideias também. Iluminar apenas uma metade do palco, sapatear no *blackout* e variar velocidade e direções do *motif* já criado foram ideias sugeridas naquele encontro e as quais optei por aderir.

Os ensaios seguintes foram pautados nas problematizações a partir dos *feedbacks* do *MoVom Showcase* que produziam mudanças a cada repetição da coreografia. De certa maneira, foi um difícil mas necessário crescimento que tive durante a criação de *Ausência*. Reconhecer que eu estava expressando meus sentimentos através da dança me proporcionou um autoconhecimento importante. Sinto que *Ausência* me fez pensar para o que serve a arte e porque eu crio. É uma necessidade de dizer, de expressar e de mostrar ao mundo aquilo que transborda dentro da artista que me tornei.

Decidi, então, parar de racionalizar e retomar as improvisações como mote de criação por se tratar de um processo intuitivo e imaginativo. A partir dessas conexões pessoais e emotivas, o processo de criação fluiu de uma nova maneira. Nas improvisações, sequências rítmicas mais interessantes e movimentações mais consistentes apareciam com frequência, e foi aí que o uso da filmagem nos ensaios tornou-se uma ferramenta indispensável. Ao filmar as improvisações que eu fazia ao ouvir a música, eu podia assistir, selecionar e escolher as partes mais interessantes para fazer parte da coreografia. Esse processo tornou os ensaios mais dinâmicos e objetivos, mesmo utilizando a improvisação como base para criação e não toda aquela racionalização do início do solo.

Duas semanas antes da estreia eu já havia finalizado a coreografia, o que me proporcionou o necessário tempo para ensaiar e para amadurecer o trabalho. Foram duas semanas de ensaios intensos, com muitas repetições e definições de dinâmicas e, principalmente, de intenções. Eu tinha um único objetivo nesses últimos ensaios: tornar a coreografia tão intrínseca que eu pudesse dançá-la sem pensar, sem racionalizar; queria apenas sentir cada movimento, cada som, me deixar levar por aquilo que *Ausência* significava para mim.

Eu sabia o quão desafiador seria apresentar *Ausência* no palco. Não tanto pelo desafio técnico, mas sim pela carga emocional que essa coreografia envolvia. Sabia que se eu não conseguisse estar por inteira no palco, o sentido da coreografia iria se perder. *Ausência* é um solo muito especial pois se trata de sentimentos que frequentemente perpassavam em mim na época: o adeus, a saudade e o não estar ali. Dançar essas sensações tão vivas, num momento tão melancólico, em um lugar tão importante e para pessoas tão especiais foram fatores que influenciaram de maneira direta no último passo do caminho para a criação de *Ausência*: a estreia. Desde então, todas as vezes que apresento esse solo, o como, o porquê, o quando, o onde e o para quem *Ausência* foi criado retornam instantaneamente, trazendo junto aquele estranho arrepio da estreia.

3.2.6 “Bravo se o Tempo Parasse”⁹ (2014)

Depois da coreografia *Ausência*, eu estava com o desejo de criar um solo com movimentos mais contidos, fortes, enérgicos e em *stacatto* para contrastar com os movimentos fluídos e suaves presentes nos meus trabalhos. Queria modificar minha estética e ver como essa mudança afetava meu processo criativo, se seria mais fácil, mais difícil ou se ele simplesmente não iria acontecer. De certa forma, eu estava me desafiando e me testando: seria eu capaz de criar um solo utilizando qualidades de movimentos que nunca foram características minhas?

A partir dessa decisão, passei para a fase da pesquisa musical. Foi então que, revisitando as composições de René Aubry, encontrei *Séduction*, música solada por piano com melodia que me instigou desde a primeira vez em que a ouvi. A melodia me

⁹ Vídeo da performance: <https://www.youtube.com/watch?v=lwnybTyp5VU&feature=youtu.be>

inspirou, fazendo com que eu tivesse diversos *insights*. A partir daquele momento, na minha cabeça não existia apenas uma ideia de movimentação, e sim uma imagem clara do como o solo iria se desenvolver.

Defini a base rítmica praticamente no instante em que ouvia a música pela primeira vez: queria sapatear em uníssono com a melodia. Entretanto, eu queria escapar da lógica de acompanhá-la constantemente, isto é, de sempre sapatear quando o piano tocasse e de pausar quando ele pausasse. Queria jogar com essas pausas, utilizando-as sem medo de permanecer em silêncio e imóvel. Foi então que tive a ideia de congelar o corpo inteiro enquanto eu não sapateava. Como se existisse um botão de pausa nas nossas vidas, o qual utilizamos para parar no tempo, conseguindo olhar com calma, apreciar por inteiro e compreender melhor certos momentos da nossa vida.

Mesmo antes de iniciar os ensaios, eu tinha uma ideia sobre a qualidade de movimento e sobre a intenção da coreografia. Percebi o quanto a minha fase de vida e a concepção desse solo estavam atreladas uma a outra. Em vários momentos eu desejava que o tempo parasse para eu aproveitar os segundos de felicidade como se eles fossem horas.

“Sabe aquele momento que queremos congelar, que desejamos que o mundo parasse naquele instante? Ficar ali até a eternidade. Ficar ali, sentindo o coração bater, a pele arrepiar, o sorriso aparecer. Pausar momentos que nos enchem de felicidade só para que tudo aquilo transborde. Quero sentir, quero pausar, quero transbordar. Pausa no poema pé no chão, é hora de colocar os pés no céu.” (Caderno de notas, KARNAS, 2014)

Fiz, então, o registro da música utilizando como base aquele estudo para o solo *Ausência*: escrevi a duração, as dinâmicas e, em especial, as frases melódicas. Percebi que a música tinha três frases melódicas predominantes que se repetiam diversas vezes, porém a ordem, a intensidade ou o tom variavam a cada repetição. Eu tinha um problema com a música: *Séduction* tinha mais de quatro minutos de duração, o que eu considero longo para um solo fora do contexto de um espetáculo. Então decidi editar a música e reduzir sua duração para três minutos e, rapidamente, ajustei e refiz os registros de duração e de dinâmicas.

Somando o registro da música, a ideia de qualidade expressiva e de concepção coreográfica, já era o momento de iniciar a criação de movimentos da coreografia.

Primeiro comecei a improvisar a partir da melodia, procurando me concentrar em quais momentos eu iria congelar. No entanto, estava com dificuldade para definir esses momentos, pois cada vez que eu improvisava, fazia de uma maneira diferente. Percebi que eu teria que trabalhar com o auxílio direto dos registros da música, ou seja, improvisar passos, sequências rítmicas e pausas enquanto lia minhas anotações musicais. Apesar de, no primeiro momento, ser um pouco difícil coordenar a leitura com a improvisação, esse processo me ajudou a organizar e identificar os momentos exatos que as pausas surgiam, o que possibilitou a definição e a construção gradual da coreografia.

Diferente das outras vezes que utilizei a improvisação como mote de criação, quando eu improvisava em cima da melodia de *Sédution*, eu estava focada não apenas em qual momento fazer as pausas, mas também em como meu corpo iria congelar. Queria explorar diferentes formas de pernas, tronco e braços, buscando poses que pudessem ir além das formas tradicionais do sapateado. Aos poucos, comecei a me desafiar ao fazer pausas mudando de direções, variando níveis e mantendo o equilíbrio em apenas uma perna de apoio.

Como eu estava coreografando no meu quarto, o espaço que eu tinha para fazer essas improvisações era bem reduzido. Essa redução espacial me deu um *insight* sobre como iria utilizar o palco: ficar sempre em um mesmo foco de luz, sem grandes deslocamentos. Com essa decisão, queria que o espectador sentisse que eu estivesse presa, tanto no tempo quanto no espaço.

A partir dessas definições, os improvisos fluíram e terminei toda a estrutura da coreografia em apenas 3 horas de ensaio. Eu tinha passos definidos para praticamente toda a coreografia, porém, em alguns momentos, eu tinha definido apenas a estrutura rítmica e não os passos exatos, isto é, eu sabia como o sapateado deveria soar e improvisava os passos para construir tais ritmos.

Com apenas três ensaios, apresentei *Bravo se o Tempo Parasse* na Mostra de Inverno promovida pelo Centro de Dança de Porto Alegre. Levar esse solo para o palco mesmo que não estivesse da maneira que eu gostaria proporcionou um amadurecimento importante para o trabalho. As intenções, dinâmicas, respirações e olhares se consolidaram apenas no momento da performance. Outra razão para a importância de levar o trabalho para cena precocemente foram os *feedbacks* das pessoas que

assistiram. Entretanto, considero que o *feedback* mais produtivo aconteceu quando eu assisti à filmagem. Com o auxílio do vídeo, pude avaliar e refinar a coreografia, alterando algumas sequências, definindo dinâmicas e utilizando os improvisos em cena para coreografar as partes antes abertas, ou seja, fixando aquilo que eu tinha improvisado no palco.

Iniciei uma nova etapa de ensaios com muita repetição para amadurecer o solo. Achei necessário mostrar a coreografia para alguém, por isso chamei a Glenda Duarte para me dar alguns *feedbacks*. Durante esses ensaios, surgiu a ideia de unir esse solo com uma coreografia do Grupo Étoile, que eu e a Glenda coreografamos juntas, como uma espécie de introdução. A partir dessa decisão, vejo como o solo teve desdobramentos e mudanças, principalmente no aspecto do sentido coreográfico. Além de ter uma outra pessoa caminhando apenas nos meus momentos de pausa, também definimos uma nova iluminação, que a partir de agora seria apenas uma luz branca em diagonal, criando uma sombra no fundo do palco. Também definimos que o figurino seria o mesmo da coreografia de grupo mas com uma saia diferente, buscando um figurino sem tantas informações para destacar o meu movimento.

Mesmo que essas mudanças no solo tenham ocorrido especificadamente para quando eu dançasse com o grupo, os desdobramentos se mantiveram quando dancei a coreografia como solo novamente. Figurino, iluminação, jogo com a sombra, intenção e foco do olhar permaneceram e hoje são indispensáveis na performance de Bravo se o Tempo Parasse.

4. DISCUSSÕES

Para organizar a análise desse estudo, proponho problematizações acerca da composição coreográfica no sapateado americano a partir da reflexão, interpretação e avaliação dos processos de criação dos seis solos já descritos nos capítulos anteriores. Existe uma recorrência de características e de procedimentos de criação? Quais as diferenças e semelhanças dos processos? Qual a influência do processo de criação na estética concebida em cada solo? Quais as especificidades da composição de solos no sapateado americano?

Para fins metodológicos, dividi o processo de composição em três categorias: pontos de partida, poética de sons e movimentos e finalização do fazer artístico. A categoria pontos de partida agrupa os elementos que inspiraram e motivaram cada processo de composição: *porquês* da criação. Já na categoria poética de sons e movimentos, reuni os elementos ligados aos procedimentos de criação: *como* os processos ocorreram. Na categoria finalização do fazer artístico estão os elementos referentes à performance: *em quê* o processo resultou.

4.1 PONTOS DE PARTIDA

Nessa categoria, irei analisar os elementos responsáveis pelo desencadear dos seis processos de criação, compreender a origem do desejo de coreografar e relacionar os motes de criação mais aparentes nos trabalhos. Como relatam Lobo e Navas (2008), vários componentes são apontados como os pontos de partida da composição coreográfica: percepção, sensação, devaneios, imaginação, associações, inspiração, entre outros.

O desejo de criar o solo *Quase sem Querer* foi proveniente de uma associação entre os aspectos técnicos do sapateado que eu desenvolvia e os conhecimentos acadêmicos sobre dança que adquiria. Da mesma forma, o desencadear da composição de *Listen* partiu das associações entre passos de sapateado e as possíveis formas do corpo. Já na coreografia *As Quatro Faces de uma Valsa*, o desejo surgiu a partir da percepção de que eu deveria desenvolver um tema coreográfico, assim como explorar o espaço de maneira mais consciente. *Disparatando* e *Bravo se o Tempo Parasse* foram

desencadeadas a partir da opção de utilizar uma música não tradicional para sapateado ou uma qualidade de movimentação não característica minha. Por outro lado, o solo *Ausência* teve como ponto de partida as sensações causada pelas imagens e pelos sons do filme *Her*.

Percebe-se, entretanto, que há um elemento predominante que perpassa os desejos iniciais de cinco dos seis processos de criação: a inspiração a partir música. Ela surge como importante desencadeador artístico, inter-relacionando os diversos estímulos e motes de criação. O coreógrafo do Grupo Corpo, Rodrigo Pederneiras, apresenta sua prática de coreografar tendo a música como motivador em seu processo de criação, quando relata: “Olha, eu coreografei 21 como eu coreógrafo sempre, como coreografei todas as outras, quer dizer: partindo da música, sempre.” (PEDERNEIRAS, 2014, p.2). Em outro trecho o coreógrafo afirma que aprendeu a coreografar escutando música: “Não foi vendo outras pessoas coreografarem. Sabe? É... Como usar contraponto, tudo através da música.” (PEDERNEIRAS, 2014, p. 20)

Me identifico com os processos de criação que partem da trilha sonora. Para mim, a música não ocupa apenas o papel de principal mote de criação no momento da composição sonora e rítmicas do sapateado, ela é também um estímulo sonoro que me inspira a definir as qualidades de movimento, a intensidade, a estrutura coreográfica e a atmosfera a serem desenvolvidos em cada trabalho.

Smith-Autard (2010) destaca que o coreógrafo pode inspirar-se por um estímulo sonoro mas não utilizá-lo como trilha, permitindo que a coreografia exista sem ao menos referenciar esse estímulo desencadeador. Entretanto, a autora também ressalta que se a música está sendo utilizada como o estímulo e como o acompanhamento do fazer artístico, a coreografia não pode existir sem ela, ou seja, é preciso construir uma relação intrínseca entre as duas formas de arte.

A relação entre música e movimento é potencializada no sapateado americano. Isso se deve, segundo Harper (2012), ao papel que o sapateador desempenha pois, ao adicionar seus sons à música, ele a modifica, o que influencia na escuta e, conseqüentemente, na percepção estética do espectador. Identifico essa preocupação de construir um diálogo entre a música e o sapateado nos meus processos de composição, de maneira geral.

Harper (2012) destaca a necessidade de que as trilhas sonoras escolhidas pelos coreógrafos tenham espaços sonoros para que o sapateado possa se expressar livremente. Por essa razão, o autor também defende a utilização de músicas instrumentais, pois “o cantor geralmente já preenche o mesmo espaço sonoro que o sapateado precisa” (HARPER, 2012, p. 1).

Acredito que essa procura por espaços musicais é uma característica importante que pode ser observada pelo coreógrafo de sapateado ao definir a trilha sonora do seu trabalho. Percebo que desde o meu primeiro solo, *Quase sem Querer*, eu tive consciência dessa importância. Mesmo escolhendo uma música cantada, me preocupei em não optar por uma composição com muitas informações e elementos musicais sobrepostos, ou seja, que oferecesse o necessário espaço sonoro para que o sapateado pudesse ser destacado. Reconheço, no entanto, que foi a partir do meu segundo solo, *As Quatro Faces de uma Valsa*, que me dediquei a pesquisar mais a fundo composições instrumentais que possuem como característica a existência de espaços musicais. Além disso, a partir dessa experiência percebi que a minha escolha musical precisa atuar como um motor de criação, isto é, me inspirar no primeiro momento em que eu a ouvisse.

O estímulo auditivo, apesar de ser o principal e o mais frequente a me inspirar nas composições, não é a única fonte de *insights* nos meus processos de criação. Os outros estímulos categorizados por Smith-Autard (2010) também estão presentes. Por exemplo, o estímulo desencadeador de importantes *insights* para a construção da coreografia *Disparatando* foi o proveniente de ideia: a proposta de narrar uma briga entre os pés. Já o estímulo visual foi importante no início da criação do solo *Ausência*, pois a primeira inspiração surgiu após eu assistir a um filme.

É importante ressaltar que o estímulo cinestésico também perpassou pelos seis solos analisados. Como explica Smith-Autard (2010), é possível criar dança a partir do próprio movimento, explorando estilos, humores, dinâmicas, formas e outros aspectos que influenciem diretamente o modo de se mover. Utilizei a exploração de formas do corpo como mote de criação no processo de três coreografias: *Disparatando*, *Listen* e *Bravo se o Tempo Parasse*. Especialmente nesse último, a busca por formas corporais que pudessem ir além das tradicionais do sapateado, junto com a decisão de utilizar movimentos em *stacatto*, foram os principais motivadores e guias na construção do solo.

É inseparável a relação entre o estímulo cinestésico e a exploração das qualidades de movimento. Amplitude, intensidade, peso e densidade foram características de movimentação que tive como base durante a construção de diversas sequências, principalmente das coreografias *As Quatro Faces de uma Valsa* e *Ausência*. Em ambas, eu buscava movimentos de braços e de tronco que fossem leves e, especialmente no *Ausência*, queria que eles fossem amplos, esculpindo o espaço com meus movimentos.

A qualidade de movimento mais recorrente nos processos foi a variação de dinâmicas. Na coreografia *Quase Sem Querer* já houve uma preocupação em explorar as dinâmicas do sapateado, com alguns momentos mais fracos do que outros. Entretanto, a variação de dinâmicas ocupou o papel de mote de criação, principalmente, nas coreografias *Listen*, *Ausência* e *Bravo se o Tempo Parasse*. Sullivan *apud* Casey (2014) relata a importância de utilizar diversas dinâmicas para se construir um personagem ou uma dramaturgia nas coreografias de sapateado americano. Segundo a coreógrafa, as dinâmicas podem indicar qual emoção se quer passar para o público, como se fossem falas de atores. Por exemplo, quando o som do sapateado é mais forte ou os ritmos mais complexos, o público pode interpretar que o sapateador está bravo, tenso ou até mesmo animado.

Um outro fator pertinente ao estímulo cinestésico é a exploração espacial que, segundo Fernandes (2002), relaciona-se com o “onde” do movimento, o pensamento e a atenção ao realizá-lo.

Como coreógrafa, tive essa preocupação de explorar o espaço na maioria das minhas criações. Percebe-se, no entanto, que em cada coreografia, um aspecto espacial foi mais predominante do que os outros. No solo *As Quatro Faces de uma Valsa* eu foquei em variar as direções; no *Disparatando*, trabalhei com trajetórias definidas; no *Listen*, explorei os níveis. Em *Ausência* e *Bravo se o Tempo Parasse* reconheço a exploração do espaço como importante mote de criação para suas construções artísticas. Na primeira, a decisão por reduzir o espaço cênico utilizando apenas uma metade do palco, foi decisivo para a construção do seu sentido coreográfico. Da mesma forma, ao optar por permanecer sempre no mesmo lugar, sem utilizar nenhuma sequência de deslocamento, o sentido coreográfico também se fez presente no trabalho *Bravo se o Tempo Parasse*.

Percebe-se, portanto, que os processos de composição possuem características em comum quando se trata dos motes de criação. A inspiração através do estímulo sonoro aparece como principal ponto de partida. Além disso, são características comuns entre as coreografias o desenvolver do trabalho a partir da sensação cinestésica, dando ênfase nas qualidades dos movimentos e na exploração do espaço.

4.2 POÉTICA DE SONS E MOVIMENTOS

Observo que cada processo coreográfico descrito possui suas especificidades e diferenças ao tramar a teia da criação. Esses diferentes modos de compor são mais evidentes quando comparados o primeiro trabalho, *Quase Sem Querer*, e o último, *Bravo se o Tempo Parasse*. Essa diferença entre os processos se deve, entre outros fatores, às experiências que tive, proporcionando um amadurecimento como artista e como pessoa. Dantas (1999) relaciona as experiências pessoais com a forma de compor do artista, dizendo que a trajetória, as experiências, as influências, junto com seu diferencial, sua marca e seu traço fazem parte da ação poética do coreógrafo durante a criação da obra. No entanto, mesmo quando os procedimentos de composição foram divergentes – iniciar o processo sem nenhuma proposta cênica *versus* possuir uma proposta clara de qualidade de movimento e de concepção coreográfica – é possível definir uma tendência, uma linha de composição.

A primeira parte da composição é a relação que faço entre a inspiração e as primeiras ideias. É o momento de refletir antes de mover-se, de me questionar quais são minhas preocupações e objetivos ao criar cada solo. Eu visualizo, ouço e imagino como irá soar o sapateado na música, qual a atmosfera da coreografia, as qualidades de movimentos, o uso do espaço, qual sentido coreográfico quero construir. Essa fase é evidente em todos os solos analisados, exceto no *Listen*, trabalho que tive muita dificuldade para iniciar a composição. Considero como principal razão dessa dificuldade, a ausência do estímulo sonoro que provocou uma desestabilização em relação à minha principal inspiração.

A partir da organização de ideias, objetivos e interesses, eu parto para a segunda fase da composição: o movimento. Meu principal meio de corporificar aquilo que imagino é a improvisação. Smith-Autard (2010) defende que existe uma diferença entre a

exploração de movimentos e a improvisação. A exploração de uma ideia ou sequências de movimentos é normalmente feita através da improvisação, buscando sentir, testar e examinar o que parece ser adequado corporalmente. É um fazer intuitivo e imaginativo para que se alcance um resultado incomum.

Considero o ato de improvisar como o principal e mais recorrente modo de compor minhas coreografias. Utilizei a improvisação e a exploração com objetivos diferentes em cada processo de composição. Na coreografia *Quase Sem Querer*, meu objetivo ao improvisar era utilizar passos e sequências de sapateado tecnicamente difíceis. Já no solo *As Quatro Faces de uma Valsa*, eu foquei na exploração de movimentos a partir do espaço e da variação de direções. Outro solo que teve o espaço como foco nos improvisos foi o *Listen*, no qual explorei os níveis. Nos trabalhos *Disparatando*, *Ausência* e *Bravo se o Tempo Parasse* eu foquei a improvisação nas formas corporais: no primeiro, foquei nas possíveis formas de pernas; no segundo, em como meu corpo reagia aos sons; e no terceiro, na forma corporal que eu congelava.

Concordo com Louppe (2012) quando afirma que o ato de compor exige uma organização da arte seguindo um pensamento mais arquitetural e lógico. Existem diversos momentos durante o meu processo de composição que ajo de maneira racional, principalmente no que diz respeito à organização coreográfica. Por exemplo, quando coreografo de maneira não-linear, ao optar por colocar tal sequência em tal parte da música ou ao assistir à filmagem da improvisação e escolher quais movimentos quero utilizar, estou agindo de forma lógica e fazendo escolhas racionais.

O mesmo ocorre quando decido repetir uma sequência rítmica ou um *motif* como meio de organizar um dramaturgia coreográfica. A repetição é um importante procedimento para o coreógrafo pois, como relata Hill apud Casey (2014), permite que se desenvolva um personagem, uma emoção ou ideia para o espectador. No caso do sapateado, a coreógrafa ainda destaca que ao repetir uma sequência, o ritmo torna-se familiar e confortável para o público, até que, quando a mudança ocorre, esse novo elemento surpreende o espectador, o mantendo interessado em quem você é e o que você está expressando.

Essa construção da dramaturgia se conecta com a terceira fase do meu processo de compor sons e movimentos: a concepção coreográfica. Conforme os autores estudados, é tarefa da composição coreográfica construir referências e quadros de

significado, de armar lógica e relações que permitem a construção de sentido em dança. Reconheço que essa elaboração da concepção coreográfica ocorre paralelamente ao processo de criação dos movimentos, exatamente porque esses dois processos estão intrinsecamente conectados.

É somente ao improvisar sons e movimentos e organizá-los em uma estrutura coreográfica que a concepção e sentido da coreografia mostram-se evidentes para mim. Como essa relação de influências, que vai e volta em fluxo constante, configura-se o que cada coreografia pode expressar. Da mesma forma, a concepção coreográfica atua como um combustível para continuar, refinar a criação de movimentos e para finalizar a composição.

4.3 RESULTADO DO FAZER ARTÍSTICO

Nessa sessão abordarei como o processo de criação influencia o resultado final do processo artístico. O objetivo é apenas problematizar as transformações ocorridas durante os fazeres que compõe os meus processos artísticos, evidenciando as mudanças poéticas mas sem a intenção de esgotar esse tema. Para tanto, optei por focar a análise na primeira e última coreografia criada, *Quase Sem Querer* e *Bravo se o Tempo Parasse*, principalmente por apresentarem diferenças significativas no processo que envolve a atenção entre criação e apreciação.

Ao criar o trabalho *Quase sem Querer*, meu objetivo foi desenvolver uma coreografia baseada na técnica do sapateado, buscando 'exibir' sequências mais complexas que aquelas que fazia em coreografias de grupo. Essa preocupação ao coreografar é uma base comum de diversos sapateadores. Harper (2000) afirma que o coreógrafo, ao criar um solo de sapateado, deve jogar principalmente com o estilo, o ritmo e o carisma do bailarino, além de ter a possibilidade de momentos para improvisos e execução de passos tecnicamente difíceis. Identifico essas características – estilo, ritmo, carisma, improviso e passos tecnicamente difíceis – na performance de *Quase sem Querer*, demonstrando que meus focos de atenção durante a composição são evidentes no processo final do fazer artístico.

Em relação aos meus objetivos em cada processo coreográfico, identifico uma crescente transformação: aos poucos, comecei a explorar a ideia de compor tanto

movimentos para os olhos quanto para os ouvidos do espectador. Além de me preocupar com o que o espectador irá ver e ouvir, também passei a refletir sobre como ele pode interpretar a minha dança. A partir desse pensamento – como seria assistir a esse solo? –, o interesse por explorar espaço, formas corporais, dinâmicas e pausas tornou-se consistente e importante para minha poética.

Lerman *apud* Dalzell (2013) destaca a importância do uso das pausas nas coreografias de sapateado, comparando-as com as pontuações na escrita. A sapateadora lembra que se você falar uma frase inteira sem nenhuma pausa, será difícil para as pessoas te compreenderem. Agora, se utilizar pausas e silêncios durante sua fala ou sua dança, o espectador irá se interessar pelo o que você está criando sonoramente e embarcar na sua proposta cênica.

Identifico esse uso de pausas que atrai a atenção do espectador principalmente no solo *Bravo se o Tempo Parasse*. Desde o início da sua criação, tive como objetivo explorar as pausas, buscando quebrar a lógica rítmica e visual. Acredito que tudo aquilo que surpreende o espectador o mantém interessado e, como coreógrafa, acho esse interesse indispensável, pois quero tornar o espectador parte da minha obra.

O momento da *performance* é um encontro em que há *feedbacks*, desdobramentos e amadurecimento. As várias *performances* de *As Quatro Faces de uma Valsa* fizeram parte do processo de criação do solo como fonte de *feedbacks*. Cada vez que apresentei esse solo, uma parte que antes era improvisação, era definida e coreografada. Isso se deve pela necessidade de fixar sequências e intenções que surgiram nas performances anteriores. Portanto, a cada apresentação, eu me avaliava e percebia que a coreografia seria mais consistente se eu coreografasse tal parte, até que, depois de um ano, finalizei o solo e defini as intenções cênicas.

Também identifico a *performance* como parte do processo de composição no solo *Bravo se o Tempo Parasse*. Quando o apresentei pela primeira vez, eu sabia que ainda não estava maduro o suficiente para ir ao palco. Contudo, reconheço a importância daquela estreia pois foi apenas no momento da performance que trabalhei as intenções, dinâmicas, respirações e olhares, elementos que hoje são indispensáveis para essa coreografia. Esse solo teve importantes desdobramentos que modificaram a proposta cênica e, conseqüentemente, o sentido da obra. Iluminação, figurino, foco do olhar e

interpretação se afirmaram como indispensáveis para a coreografia depois da estreia e das modificações realizadas.

As transformações ocorridas, principalmente, em relação à composição coreográfica, estão relacionadas com a proposta de instigar o olhar do espectador, buscando provocar uma interação sensível entre obra coreográfica e público. Entretanto, percebe-se também, que a *performance* das coreografias é uma etapa importante no processo de composição dos trabalhos, surgindo como um momento de amadurecimento das intenções cênicas.

5. CONCLUSÃO

Nesse trabalho propus uma problematização sobre composição coreográfica no sapateado americano segundo a perspectiva da coreógrafa. A partir da descrição e compreensão do meu processo de composição, busquei identificar recorrências de características e de procedimentos no meu fazer artístico, ressaltar as diferenças e semelhanças das poéticas e questionar a influência do processo de criação na estética concebida durante a *performance*.

Uma das características mais marcante no meu processo de poético é referente aos motes de criação. A inspiração através do estímulo sonoro aparece como principal ponto de partida, provocando importantes *insights* para a construção coreográfica dos solos analisados, tanto em termos rítmicos quanto cênicos. Outra característica relevante é a recorrência de *insights* a partir da sensação cinestésica com ênfase nas qualidades dos movimentos e na exploração do espaço.

A improvisação surge como principal procedimento poético nas minhas criações. Mesmo havendo momentos de racionalização e organização coreográfica, como registrar a música ou definir momentos específicos de pausas, a maneira mais recorrente de incorporar as ideias, conceitos e objetivos de cada coreografia foi através da improvisação. É somente ao improvisar sons e movimentos e organizá-los em uma estrutura coreográfica que a concepção e sentido da coreografia mostram-se evidentes para mim. Considero esse procedimento de criação fundamental no meu fazer artístico, pois sugere um método de composição coreográfica próprio da minha poética.

É visível a diferença entre as performances de cada coreografia, principalmente quando comparadas o primeiro solo, *Quase sem Querer* (2011), e o último, *Bravo se o Tempo Parasse* (2014). Essas transformações ocorridas estão relacionadas com o desenvolvimento de uma proposta com objetivo de instigar o olhar do espectador, buscando provocar uma interação sensitiva entre artista e público. Essa proposta foi fruto do meu amadurecimento artístico e, conseqüentemente, das mudanças ocorridas durante o processo de composição coreográfica de cada trabalho. Acredito que a diferença da performance entre o primeiro e último trabalho são consideráveis porque os *insights*, as preocupações coreográficas, a técnica, as criações rítmicas, os

procedimentos de criação e as intenções cênicas mudaram de maneira igualmente relevante.

Avalio o meu crescimento artístico como o principal e mais evidente fator desse trabalho. O amadurecimento em termos técnicos, rítmicos e, principalmente, cênicos é considerável. As minhas preocupações durante as criações mudaram, os meus objetivos cênicos mudaram, a minha maneira de dançar mudou. Todas essas transformações foram consequências das experiências, dos estudos, mas principalmente da minha nova postura, ao assumir que ser coreógrafa é um dos papéis que quero exercer como profissional da área da dança.

Portanto, esse trabalho me proporcionou um autoconhecimento como artista. Ter a possibilidade de refletir sobre o meu fazer artístico favoreceu a percepção da minha poética. A análise detalhada e o olhar reflexivo permitiram compreender o meu processo de composição com maior intensidade, assim como minha trajetória como coreógrafa.

6. REFERÊNCIAS

ACHCAR, Dalal. **Arte técnica interpretação**. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1986.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. **Filosofando**: introdução à filosofia. São Paulo: Moderna, 1986.

BLOM, Lynne Anne & CHAPLIN, Tarin. **The intimate act of choreography**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1982.

CASEY, Ryan. **Tap the tale**. Dance Spirit Magazine, 2014. Disponível em <<http://www.dancespirit.com/2014/06/tap-the-tale/#sthash.UzIJTND0.dpuf>> Acesso em: 30 setembro 2014

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999.

DALZELL, Jenny. **Changing it up**. Dance Spirit Magazine, 2013. Disponível em: <<http://www.dancespirit.com/2013/10/changing-it-up/>>. Acesso em: 30 setembro 2014.

FELDMAN, Anita. **Tap Dance II**: Disciplina do curso de dança da Hofstra University. Hempstead/NY, 05 de maio de 2014. Anotações de aula.

FERREIRA, Aurélio. **Minidicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenief na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3 ed. Porto Alegre: Artmed, 2009

GARCIA, Juliana. **Um pouco de história**. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://jugarciatap.webnode.com.br/um-pouco-de-historia/>>. Acesso em: 30 maio 2013.

GARCIA, Juliana. **Grandes sapateadores**. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://jugarciatap.webnode.com.br/grandes-sapateadores/>>. Acesso em: 30 maio 2013.

HARPER, Steven. **Dicas coreográficas para o sapateado americano**. Joinville, 2000.

HARPER, Steven. **Noções básicas de ritmo e de música para o sapateador**. Joinville, 2000.

HARPER, Steven. **A escolha de músicas para o sapateado**. Rio de Janeiro, 2012.

KNOWLES, Mark. **Tap roots**: the early history of tap dancing. Jefferson, USA: McFarland, 2002

LITVAK, Gerardo. Acerca de la composición coreográfica. In: DORIN, Patricia. **Creación Coreográfica**. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2007. p. 25-32.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Arte da Composição**: teatro do movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

LOBO, Leonora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento**: um método para um intérprete criador. Brasília: LGE Editora, 2007.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

KARNAS, Luiza. **Caderno de notas**. Porto Alegre: 2014.

MARCHINA, Método. **Sapateado americano: curso para professores**. Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Gisella. **A história do sapateado**. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://sapateadogisellamartins.blogspot.com.br/2008/04/histria-do-sapateado-muito-se-fala.html>>. Acesso em: 05 junho 2013.

NASSUR, Octávio. **Culinária Coreográfica**: Desmedidas de receitas para iniciantes na cozinha cênica. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2012.

SMITH-AUTARD, Jaqueline. **Dance Composition**. 6.th.London: Methuen Drama, 2010.

SOTER, Sílvia. A Criação em Dança. In: JOINVILLE, Instituto Festival de Dança de. **Criação, ética, Pa..ra..rá Pa..ra..rá**: Modos de Criação que Desaguam em uma Reflexão Ética. Joinville: Pdois Editora, 2012. p. 89-105

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1977

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997

PEDERNEIRAS, Rodrigo. **Entrevista com Rodrigo Pederneiras, Coreógrafo do Grupo Corpo (MG – Brasil): depoimento**. [2014]. Porto Alegre: Revista Cena n. 15. Entrevista concedida a Izabela Gavioli

PEREIRA, Débora. **Perfil dos professores de sapateado em Porto Alegre**. Trabalho de Conclusão de Curso no Curso de Especialização em Dança da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006

TAMBUTTI, Susana. Herramientas de La creación coreográfica. In: DORIN, Patricia. **Creación Coreográfica**. Buenos Aires: Libros Del Rojas, 2007. p. 25-32.

WOLLEN, Peter. **Cantando na chuva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

APÊNDICE A: Termo de Consentimento

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TERMO DE CONSENTIMENTO INFORMADO

O trabalho de conclusão de curso *Poética No Sapateado Americano: Um Estudo Sobre O Processo Coreográfico Na Perspectiva Do Criador* caracteriza-se como um relato de experiência que tem como objetivo a descrição e compreensão do fazer artístico do próprio pesquisador. Ao focar na descrição detalhada de seis processos coreográficos, identifica-se recorrências de características e de procedimentos de criação, ressalta-se as diferenças e semelhanças das poéticas e questiona-se a influência do processo de criação na estética concebida durante a performance.

Afirmo que ter seu nome citado neste estudo não oferece risco ou prejuízo às pessoas envolvidas. Solicito que leia o trecho onde seu nome foi citado (em anexo), e caso concorde, autorize a sua divulgação nesse trabalho de conclusão de curso. Como pesquisadora responsável por esta pesquisa me comprometo a esclarecer devida e adequadamente qualquer dúvida ou necessidade de esclarecimento que eventualmente o participante venha a ter pelo e-mail luizakarnas@terra.com.br ou pelo telefone (51) 96680045. Este termo foi enviado ao participante, juntamente com o arquivo do trabalho de conclusão de curso, para a devida revisão e consentimento de uso de seu nome.

_____, _____ de _____ de _____.

Luíza Silveira Karnas
Pesquisadora responsável

Prof. Ms. Rubiane Falkenberg Zancan
Orientador

Após ter sido devidamente informado de todos os aspectos desta pesquisa e ter esclarecido todas as minhas dúvidas, eu

_____.

RG n.º _____, concordo em participar desta pesquisa.

_____, _____ de _____ de _____.

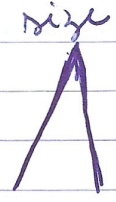
Assinatura do participante.

APÊNDICE B: Caderno de Anotações – “Ausência”

1A → STOP
 1B → 1̂ tor
 2A → 1̂ tor
 2B → 1̂ tor 3̂ touch

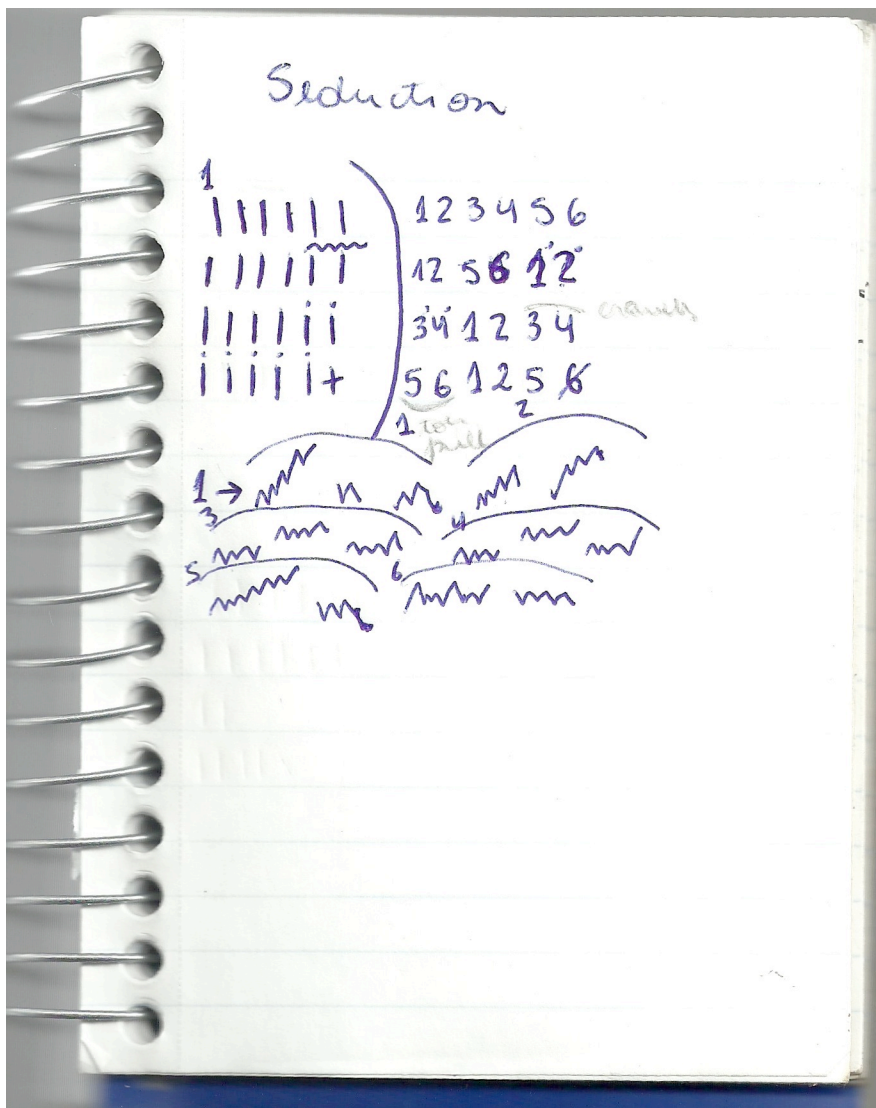
 1A → 1̂ tor 3̂ touch
 1B → 2̂ heel 3̂ touch
 2A → 1̂ tor 3̂ touch
 2B → 1̂ tor 2̂ heel 3̂ touch

 3A → ~~1̂ tor 2̂ heel 3̂ touch~~
 3B → 1̂ tor 2̂ heel 3̂ touch
 4A → 1̂ tor 2̂ heel 3̂ touch 4̂ heel
 4B → 1̂ tor 2̂ heel 3̂ touch 4̂ heel
 4̂ flap 5̂ heel 6̂ pull flap 7̂ heel 8̂ heel
 1A → 1̂ tor
 1B → 1̂ tor 2 3 4̂ flap



5
 TAP SOLO
 Photograph
 1 2 3 4
 = (Γ Γ
 Γ Γ
 ↑
 Γ Γ
 ↑
 Γ
 6 7 8
 1 1 1 1 1
 1 1 1 1 1
 5 3 10 11
 □ + mm mm

APÊNDICE C: Caderno de anotações – “Bravo se o Tempo Parasse”



APÊNDICE D: Fotos – “As Quatro Faces de uma Valsa” e “Ausência”



Foto: Claudio Etges



Foto: Claudio Etges