



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**ESCOLA DE BELAS ARTES**



**DEPARTAMENTO DE FOTOGRAFIA, TEATRO E CINEMA**

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO**

**O SAPATEADO AMERICANO COMO ELEMENTO  
FACILITADOR NO ENSINO DAS ARTES CÊNICAS**

**FERNANDA CADETE DE OLIVEIRA**

Belo Horizonte, julho de 2012

FERNANDA CADETE DE OLIVEIRA

**O SAPATEADO AMERICANO COMO ELEMENTO  
FACILITADOR NO ENSINO DAS ARTES CÊNICAS**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2012

Fernanda Cadete de Oliveira

*O sapateado americano como elemento facilitador no ensino de teatro*

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Teatro.

---

Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga (Orientador) – UFMG

---

Prof. Dr. Luiz Otávio Gonçalves Carvalho de Souza – UFMG

---

Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira – UFMG

“De tudo ficaram três coisas:  
a certeza de que ele estava sempre começando,  
a certeza de que era preciso continuar  
e a certeza de que seria interrompido antes de terminar.  
Fazer da interrupção um caminho novo.  
Fazer da queda um passo de dança,  
do medo uma escada,  
do sono uma ponte,  
da procura um encontro.”

(Fernando Sabino, *O Encontro Marcado*.)

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus em primeiro lugar, pois esteve presente em todo o tempo me dando forças para persistir.

A Universidade Federal de Minas Gerais pela oportunidade que me deu de fazer parte da mesma.

Ao meu querido orientador, professor Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga, por me orientar com tanto carinho.

A todos os professores que me ajudaram durante minha trajetória de estudos no Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes.

Aos funcionários do Curso de Graduação em Teatro, pela disponibilidade e atenção.

A minha fiel amiga Patrícia Noce Marra que desde o início do percurso me incentivou para que eu pudesse vencer e melhorar como pessoa.

Aos colegas do Curso de Graduação em Teatro, em especial aos meus queridos amigos Frederico Piccoli e Jennifer Jacomini.

Ao meu cachorro Pingo, meu fiel amigo, que me ensinou que a distância não separa os corações e nem deixa de lado a alegria do reencontro.

A Lilo que me mostrou valores que os humanos estão perdendo todos os dias.

A Nani e Maya pela fidelidade, lealdade e companheirismo em minha vida.

A todos os alunos da Oficina Básica de Sapateado Americano que colaboraram com este trabalho, repartindo suas experiências e sensações comigo.

Aos funcionários do Colégio Neusa Rocha pela compreensão, paciência e disponibilidade para me ajudar nos momentos difíceis.

Aos meus queridos alunos que me enchem de alegria todos os dias e me motivam a crescer como profissional.

E, por fim, a minha querida família que sempre me incentivou, me apoiou e investiu em minha educação me mostrando o melhor caminho a seguir na vida; a vocês meu amor incondicional! Obrigada por existirem em minha vida!!!

## OS SONHOS E OS PROFESSORES

Professores, vocês não precisarão de sonhos para ter eloquência, metodologia, conhecimento lógico. Nem precisarão de sonhos para gritar com os alunos, implorar silêncio em sala de aula, dizer que não terão futuro se não estudarem.

Precisarão de sonhos para esculpir em seus alunos a arte de pensar antes de reagir, a cidadania, a solidariedade, para que aprendam a extrair... Segurança na terra do medo, esperança na desolação, dignidade nas perdas.

Precisarão de sonhos espetaculares para terem a convicção de que vocês são artesãos da personalidade e saberem que sem vocês nossa espécie não tem esperança, nossas primaveras não têm andorinhas, nosso ar não tem oxigênio, nossa inteligência não tem saúde.

(Augusto Cury, *Nunca desista dos seus sonhos*)

## **RESUMO**

Esta monografia está inserida no âmbito da pedagogia do Teatro e investiga o sapateado americano como elemento facilitador no ensino de Teatro.

Partindo do pressuposto, de que o Teatro e a Dança desenvolvem vários elementos comuns ao ensino de arte como a consciência corporal (envolvendo equilíbrio, transferência de peso, deslocamento e lateralidade) e a musicalidade (envolvendo o pulso, o ritmo e a escuta), entendo que o sapateado americano trabalha estes simultaneamente por ter em sua particularidade um peculiar instrumento: um sapato com chapinhas de metal nas solas que evidenciam todos os sons do corpo que possam envolver os pés. Assim, presume-se que parte da percepção corporal do ator está diretamente conectada à percepção auditiva dos sons dos sapatos, o que facilita o entendimento de seus erros e seus acertos rítmicos.

Nesse sentido, salienta-se a necessidade de construção de meios para melhor conhecer as relações existentes entre o sapateado e o ensino de Teatro. Para tal fim, a pesquisa apoia-se, como fonte de investigação, na pesquisa-ação. Como resultado desse processo, poderá surgir uma nova maneira de se apropriar de elementos teatrais através do sapateado americano.

Palavras-chave: Sapateado Americano - Ensino de Teatro - Pesquisa-ação

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	10
2	UM BREVE HISTÓRICO .....	14
	2.1 <i>Origens e contaminações</i> .....	14
	2.2 <i>O entretenimento norte-americano</i> .....	16
	2.3 <i>O sapateado em Hollywood</i> .....	20
	2.4 <i>O sapateado no Brasil</i> .....	22
3	REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA .....	27
	3.1 <i>Pesquisa-ação</i> .....	29
	3.2 <i>Organização da Oficina Básica de Sapateado Americano</i> .....	31
	3.2.1 <i>Descrição da “rotina”</i> .....	31
	3.2.1.1 <i>Recepção dos aluno</i> .....	31
	3.2.1.2 <i>A roda</i> .....	31
	3.2.1.3 <i>Aquecimento</i> .....	32
	3.2.1.4 <i>Aprendizado e prática dos passos básicos de tap</i> .....	32
	3.2.1.5 <i>Coreografia</i> .....	32
4	ANÁLISE DA PRÁTICA .....	34
	4.1 <i>Aula 1 – Primeiro Contato</i> .....	34
	4.2 <i>Aula 2 – Transferência de Peso</i> .....	39



4.3	<i>Aula 3 – Pulso</i> .....	43
4.4	<i>Aula 4 – Concentração</i> .....	48
4.5	<i>Aula 5 – Escuta</i> .....	50
4.6	<i>Aula 6 – Ritmo</i> .....	51
4.7	<i>Aula 7 – Organicidade</i> .....	56
4.8	<i>Aula 8 – Musicalidade</i> .....	63
4.9	<i>Aula 9 – Consciência Corporal</i> .....	64
4.10	<i>Aula 10 – Marcação Cênica</i> .....	67
4.11	<i>Aula 11 – O sapateado “entra em cena”</i> .....	68
4.12	<i>Aula 12 – Final da jornada</i> .....	75
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	76
6	REFERÊNCIAS .....	79

# 1 INTRODUÇÃO

O sapateado americano – *tap dance* - é um estilo de dança no qual os dançarinos produzem sons ritmados com os pés, através da sonoridade das chapinhas de metal presas nas solas de seus sapatos. Já o teatro é a arte da representação. Diante destas constatações, penso que a ligação existente entre estas artes não está necessariamente voltada apenas para montagens que utilizem as duas áreas artísticas. Assim, em se tratando da utilização do sapateado americano como elemento facilitador do ensino de Teatro, também não acho que o sapateado americano seja apenas mais uma modalidade de dança capaz de trabalhar a expressão corporal do ator, mas sim uma eficaz alternativa para se trabalhar a rítmica no teatro – disciplina desenvolvida por JACQUES-DALCROZE<sup>1</sup> (1919) que busca uma expressão comum aos ritmos musicais e aos movimentos corporais que os acompanham.

Ao substituir um aprendizado mecânico e teórico pela experimentação sensorial dos fenômenos sonoros, a proposta de Dalcroze representou uma transformação no pensamento do ensino musical, que pode ser sintetizada pela seguinte afirmação: “o eu sinto substitui o eu sei” (DALCROZE *apud* COMPAGNON e THOMET, 1966). Seus trabalhos culminaram no que é hoje denominada a *Pedagogia Dalcroze*. (FERNANDINO, 2008, p. 11).

Segundo Patrice Pavis, “*a encenação é frequentemente comparada a uma composição no espaço e no tempo, a uma partitura que agrupa o conjunto dos materiais, a uma interpretação individual dos atores*” (PAVIS, 2005, p.255). Penso que este entendimento do espaço e do tempo deva passar pelo corpo do ator, tanto quanto o entendimento do ritmo. Meyerhold<sup>2</sup> considerava que, “*um espetáculo organizado de maneira musical não é um espetáculo no qual se toca música ou se canta constantemente atrás do palco; é um espetáculo com uma partitura rítmica precisa, um espetáculo no qual o tempo é organizado com rigor*” (MEYERHOLD, 1992, p. 325). Assim vejo na técnica do sapateado americano, à qual me dedico há muitos anos, uma rica possibilidade de trabalhar estes e outros aspectos importantes para a encenação teatral, pois este estilo de

---

<sup>1</sup> Emile Jacques Dalcroze (Viena, 6 de julho de 1869 - Genebra, 1 de julho de 1950) foi compositor, regente, ator e cantor suíço. Porém, é como pedagogo que seu nome se destacou no campo da Música e, posteriormente, no Teatro e na Dança. Foi o criador de um sistema de ensino rítmico musical através de passos de dança, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930.

<sup>2</sup> Vsevolod Emilevich Meyerhold, (Rússia, 28 de janeiro de 1874 - 2 de fevereiro de 1940) Nome artístico de Karl Kazimir Theodor Meyerhold, conhecido apenas por Meyerhold ou Meierhold, um grande ator de teatro e um dos mais importantes diretores e teóricos de teatro da primeira metade do século vinte. Fez parte do Teatro de Arte de Moscou.

dança, além de trazer uma consciência corporal tal como outras técnicas, tem um diferencial por natureza: uma forte característica rítmica claramente denunciada no movimento dos pés dos dançarinos.

Stanislavski<sup>3</sup> ao expor suas propostas em relação ao *Tempo-ritmo*, indigna-se desejando um meio de regulação rítmica para os atores afirmando: “*Felizes os músicos, os cantores e bailarinos! Contam com metrônomos, diretores, chefes de coro, regentes! Têm resolvida a questão do tempo-ritmo e têm consciência de sua excepcional importância para o trabalho criativo*” (STANISLAVSKI, *apud* FERNANDINO, 2008, p. 21). Portanto, com base em minha experiência pessoal e constatações obtidas em meu estudo de caso proposto para esta pesquisa, percebi que o aprendizado do sapateado americano pode tornar-se uma rica metodologia de ensino da rítmica e, assim, certamente tem muito a acrescentar tanto na percepção corporal quanto musical de um ator.

O Teatro e a Dança desenvolvem vários conteúdos comuns no ensino de arte como: o ritmo, a musicalidade, a coordenação motora, a concentração, a atenção, a lateralidade, o transferência de peso, o espaço, a visão periférica, a memória, a prontidão, a escuta e a percepção corporal de uma maneira geral. Dentro disto, entendo que o sapateado americano ajuda a desenvolver mais objetivamente alguns destes conteúdos, por ter algumas particularidades como: o fato de ser dançado na meia ponta, o que ajuda muito a desenvolver o equilíbrio do ator e o fato de ter como instrumento de trabalho um sapato com chapinhas de metal nas solas que evidenciam todos os sons, conseqüentemente todos os pulsos, ritmos, andamentos, pausas e outros. Assim, analisando este último fato, entende-se que parte da percepção corporal do sapateador está diretamente conectada à percepção auditiva dos sons dos sapatos, o que facilita o entendimento de seus erros e seus acertos rítmicos corporificados.

Apesar de o sapateado ser um estilo de dança bastante difundido, o mesmo é um acontecimento relativamente recente no Brasil. As grandes barreiras ao seu desenvolvimento foram a falta de tradição e as dificuldades que os professores encontravam para obter informações e material didático. Sabe-se que o ballet clássico, por exemplo, contou, no Brasil,

---

<sup>3</sup> Constantin Siergueieivitch Alexeiev (Moscou, 5 de Janeiro de 1863 — Moscou, 7 de Agosto de 1938), mais conhecido por Constantin Stanislavski, foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Juntamente com Niemiróvitch-Dântchenko, fundou o Teatro de Arte de Moscou. Desenvolveu técnicas de interpretação e de criação do ator, com o objetivo de renovar práticas tradicionais de encenação, cujas bases concentravam na reprodução de modelos, isto é, na “repetição de procedimentos e códigos que caracterizavam as personagens e as situações”.

com a imigração de grandes mestres como Maria Olenewa, Tatiana Leskova e Eugenia Feodorova. Já o sapateado não teve essa oportunidade, pois os mestres consagrados, pessoas que conheciam por experiência própria a história do sapateado e que carregavam consigo um conhecimento profundo do seu potencial, ficaram nos Estados Unidos ou na Europa.

Tendo em vista essa ausência, é extraordinário que o sapateado tenha se desenvolvido tanto por aqui. Isso é resultado da grande dedicação dos professores locais que não pouparam esforços para levar adiante essa arte no Brasil, fazendo viagens de reciclagem, divulgando, trocando conhecimentos e passando-os adiante. Era até mesmo previsível que, com o desenvolvimento do sapateado no Brasil, este viesse a se tornar mais versátil, incorporando ritmos musicais da nossa cultura como o samba, a bossa nova e o xaxado, sem nos prender à convenção do sapateado tradicional. Criamos combinações de passos e sons que outras culturas não estão acostumadas a ver, como sambar sapateando. A técnica usada nos pés vem do sapateado americano, mas os ritmos são brasileiros e a movimentação é inspirada nas danças com raízes populares. Isso envolve o conhecimento, o uso e a adaptação de passos tradicionais da dança brasileira, sem desrespeitar a ginga nacional.

Constato que não há materiais de estudo com foco no sapateado americano como elemento facilitador no ensino de teatro. Ainda verifiquei que quase não existem materiais que teorizem a prática do sapateado americano e nem mesmo materiais que analisem os musicais<sup>4</sup> (que muitas vezes incluem o sapateado). No Brasil a realidade é ainda mais precária, pois a maioria dos materiais de pesquisa existentes no mercado está em inglês e não disponíveis para consulta. Esse foi um dos principais motivos que me incentivou a realizar esta pesquisa.

Minha proposta é, a partir do ensino do sapateado americano, desenvolver, no ator, uma consciência corporal em um diálogo entre o sapateado e o teatro. Para tanto, pretendo desenvolver alguns elementos que contribuem para o desenvolvimento desta consciência, como: o equilíbrio, o deslocamento no espaço, a coordenação motora, bem como a escuta pelo pulso e percepções rítmicas, tão comprovadamente necessários ao ensino de Teatro.

*“O sapateado americano é uma arte visual e sonora. É uma mistura de vários elementos que dialogam e fazem parte das artes cênicas”* (MACHADO E SALLES, 2003, p. 17). Assim,

---

<sup>4</sup> Emile Jacques Dalcroze (Viena, 6 de julho de 1869 - Genebra, 1 de julho de 1950) foi compositor, regente, ator e cantor suíço. Porém, é como pedagogo que seu nome se destacou no campo da Música e, posteriormente, no Teatro e na Dança. Foi o criador de um sistema de ensino rítmico musical através de passos de dança, que se tornou mundialmente difundido a partir da década de 1930.

nesta pesquisa o sapateado americano “entra em cena” não como um recurso cênico, mas como um meio didático no ensino de teatro.

## 2 UM BREVE HISTÓRICO

### 2.1. Origens e contaminações

Embora o sapateado americano apresente características que o definem como tipicamente americano, o ato de dançar batendo os pés contra o chão, no todo ou em partes, tem suas raízes na maioria das danças étnicas e folclóricas do mundo. Sendo assim, vários elementos destas danças estão ligados ao sapateado. Contudo, justamente por parecer ter se originado de vários lugares, sua procedência é um fato que causa grande controvérsia. As origens mais significativas para o sapateado americano apontam para a fusão de três principais possibilidades de hibridismo cultural<sup>5</sup>: irlandesa, inglesa e africana. Digo hibridismo cultural porque não se sabe ao certo onde o sapateado americano começou. Ele foi a mistura, a junção de várias danças que surgiram no mundo ao mesmo tempo e com esta mistura ele foi se modificando até surgir a dança que hoje chamamos de sapateado americano.

Esta primeira possibilidade nos remete a uma dança folclórica irlandesa do século V a.D. denominada *Irish Jig*<sup>6</sup> (Gingado Irlandês).

Devido ao rigoroso clima das Ilhas Britânicas, por volta do século V, os irlandeses, para se proteger, usavam vestimentas grossas e sapatos pesados. Em virtude do frio, ou talvez em busca de divertimento, esses habitantes desenvolveram uma forma peculiar de dança em que o dançarino criava intrincados movimentos com as pernas e os pés, não se preocupando com a parte superior do corpo. (MACHADO E SALLES, 2003, p. 19).

Os sons dos sapatos, com solado de madeira para aquecer os pés, acabaram inspirando brincadeiras e conseqüentemente o *Irish Jig* o precursor do sapateado irlandês.

O *Irish Jig* dava ênfase a uma forma mais fechada, com as pernas mantidas próximas uma da outra, sem chutes largos, com pequenos giros ou sem giros e obviamente sem muito

---

<sup>5</sup> Hibridismo Cultural é um fenômeno histórico-social que existe desde os primeiros deslocamentos humanos, quando esses deslocamentos resultam em contatos permanentes entre grupos distintos. O continente americano é um lugar por excelência para a ocorrência do hibridismo cultural, porque é um espaço de imigração e migração desde eras remotas. Todo sujeito migrante é um sujeito híbrido, porque, quando deixa sua terra, torna-se diferente, pois os outros homens que encontra na terra estrangeira têm outros costumes e outras crenças; ouve outro tipo de música e dança em outro ritmo. O ritmo que trouxe une ao que encontra e inicia o processo de hibridismo cultural.

<sup>6</sup> Irish Jig é uma dança folclórica irlandesa.

deslocamento. Assim, estabelecia que seus dançarinos tivessem um ligeiro e complexo domínio dos pés, com braços sempre mantidos próximos ao tronco.

A segunda possibilidade tem sua origem na cidade de Lancashire, Inglaterra, durante a Revolução Industrial. Os operários ingleses sofriam com as péssimas condições das fábricas e principalmente com a grande umidade da região, assim, para se protegerem, os trabalhadores usavam tamancos de madeira sólida e isolante. Eles costumavam se reunir nas ruas calçadas de pedras, durante os intervalos ou em horas de lazer, para dançar se divertindo com os sons produzidos por aqueles tamancos (*clogs*). Com o tempo esta dança, chamada mais tarde de *Lancashire clog*<sup>7</sup>, foi assumindo um caráter competitivo entre os ingleses.

Com o passar dos anos, no início do século XIX, os calçados de madeira foram sendo naturalmente substituídos pelos de couro. Contudo, os ingleses, no intuito de não perder o charme da sonoridade de seus sapatos, souberam aproveitar a maior flexibilidade que o couro dá aos pés dos dançarinos e adaptaram as solas dos calçados aparafusando moedas sob os dedos e calcanhares. Posteriormente nos EUA, em 1920, as moedas cederam lugar as chapinhas de metal denominadas *taps*.

A terceira e última possibilidade de hibridismo vem do continente africano. Nas tribos africanas não se dança apenas com os pés, mas com o corpo todo. Nos ritos tribais os movimentos corporais eram utilizados em forma de uma dança vibrante e selvagem que valorizava cada parte do corpo.

O primeiro contato dos brancos com a dança negra ocorreu durante as longas viagens em que os negros capturados eram levados da África para trabalharem como escravos na América.

Inconformados com o cativeiro nas fazendas do sul dos Estados Unidos, os negros, através de tambores, enviavam mensagens para as plantações vizinhas na tentativa de organizar rebeliões. Com o ato escravo de 1740, os negros foram proibidos de utilizar qualquer instrumento para se comunicar, o que contribuiu para que eles desenvolvessem ainda mais o seu trabalho corporal e, de outras formas, a sua “música”, através de batidas de pés e mãos. A nova música corporal dos negros deixou-os receptivos aos artistas vindos do norte que traziam a música dos sapatos dos dançarinos europeus. (MACHADO E SALLES, 2003, p. 20).

A música corporal dos negros tornou-se rapidamente um entretenimento para os senhores do sul. Se antes eles se apresentavam nos navios, agora eram obrigados a dançar parodiando o

---

<sup>7</sup> Lancashire Clog é uma dança folclórica inglesa.

minueto dos brancos. Esta dança denominava-se *cakewalk*<sup>8</sup>. Depois os negros começaram a imitar o corpo rígido e os pés ágeis dos imigrantes irlandeses.

Associo finalmente, ao surgimento do sapateado americano novamente o conceito de hibridismo que considera a mistura de culturas, de raças e de hábitos de cada lugar na criação de algo novo. “O branco contribuiu com a técnica e o aperfeiçoamento do som desenvolvidos desde os primórdios na Irlanda, passando pela Inglaterra até chegarem ao Novo Continente. O negro nos deu o ritmo, a musicalidade, o vigor físico e a ginga, exercitados nos seus ritos tribais” (MACHADO E SALLES, 2003, p. 18). Penso ainda, que as danças folclóricas de cada cultura podem surgir aliadas à diversas questões regionais, históricas, climáticas e etc. Assim, percebo que o clima da Irlanda, comparado ao continente africano, inclusive por sua localização geográfica mais próxima ao Polo Norte, pode ser considerado mais úmido e frio. Consequentemente entendo, tanto na rigidez dos corpos dos dançarinos irlandeses quanto na soltura dos corpos dos dançarinos africanos, uma relação estreita dos corpos e seus movimentos com a temperatura de suas respectivas regiões. (MACHADO E SALLES, 2003).

## 2.2 O entretenimento norte-americano

No século XIX a presença de elementos culturais negros passa a se destacar nas práticas de entretenimento norte-americano.

Em 1828, a caricatura do homem negro foi o mote do gigantesco sucesso americano: os menestréis. Nesta época, um ator branco, Thomas Dartmouth Rice, da Companhia de Teatro N. M. Ludlow, ao observar o jeito desengonçado do escravo Jim Crow andar, resolveu criar uma cena. Rise pintou seu rosto com cortiça queimada, caracterizou-se de escravo camareiro e montou um número onde cantava, dançava e representava. Daí em diante, os *shows dos menestréis*<sup>9</sup> eram inicialmente apresentados por artistas brancos que se maquiavam de preto para imitarem os

---

<sup>8</sup> Cakewalk é uma tradicional forma de música e dança afro-americana que se originou entre os escravos no Sul dos Estados Unidos da América. Aceite a tradução de "cakewalk" como "passo do bolo" para que assim compreenda as explicações adiante. Um bolo, ou pedaços de um bolo, eram oferecidos como prêmios para os melhores dançarinos, sendo o bolo um produto raro entre os escravos, e a dança assim recebeu o seu nome de cake(bolo) walk(passo).

<sup>9</sup> Show dos Menestréis era um tipo de espetáculo teatral, popular e tipicamente americano, que reunia quadros cômicos, variedades, dança e música. Uma característica visual muito reconhecida nos menestréis era o contorno dos lábios e dos olhos com tinta branca que, além de dar um ar cômico ao personagem, combinava com as luvas e com as meias de mesma cor, contrastando com o claro e com o escuro dos espetáculos que tinham por objetivo produzir um divertido efeito cênico.



negros e por (principalmente depois da Guerra Civil) artistas negros que também se maquiavam de preto (*blackfaces* – “caras-preta”) para imitarem os artistas brancos imitando os negros.

Aos poucos, as apresentações de sapateado foram ganhando um caráter de competição que estimulava a criação de variados ritmos e combinações cada vez mais ágeis. Um grande sapateador negro daquela época foi William Henry Lane, o lendário Juba, “o rei de todos os dançarinos”. Ele foi o único negro a ser aceito pela primeira companhia de menestréis.

Por volta de 1840, na cidade de Nova Iorque, aconteceu a primeira troca efetiva de talentos entre negros recém-libertados, imigrantes ingleses e irlandeses recém-chegados. Nos bares, cervejarias e palcos, em torno da área então chamada “Paradise Square”, trocando e juntando as diferentes técnicas, os participantes destes encontros artísticos deram início ao desenvolvimento do sapateado americano como nós o conhecemos hoje. (MACHADO E SALLES, 2003, p. 21)

Contudo, em 1865, com o fim da guerra civil, os Estados Unidos passou a viver sob a legislação de igualdade racial e com isso, o *show dos menestréis* perde sua popularidade. Isso se deve ao fato de que os personagens negros (*blackfaces* – “caras-preta”) eram, além de logicamente musicais, ignorantes, preguiçosos, falastrões e supersticiosos.

Assim, na virada do século, o *show dos menestréis* continuava popular, entretanto começou a ser substituído no gosto do público americano pelos espetáculos de *vaudeville*<sup>10</sup> – apresentações de comédia, música, dança, acrobacia e teatro que rapidamente se tornaria uma coqueluche familiar.

Essa época, onde o entretenimento americano ainda vivia a supremacia do homem branco e o público buscava cada vez mais os shows de variedades e *sex-appeal*<sup>11</sup>, foi um momento de grande efervescência artística que acabou marcando o crescimento do sapateado americano. O *tap dance* não só conquistou as plateias, mas também se enriqueceu com novos passos, combinações e estilos.

---

<sup>10</sup> Vaudeville foi um gênero de entretenimento de variedades predominante nos Estados Unidos e Canadá do início dos anos 1880 ao início dos anos 1930. Desenvolvendo-se a partir de muitas fontes, incluindo salas de concerto, apresentações de cantores populares, “circos de horror”, museus baratos e literatura burlesca, o vaudeville tornou-se um dos mais populares tipos de empreendimento dos Estados Unidos. A cada anoitecer, uma série de números era levada ao palco, sem nenhum relacionamento direto entre eles. Entre outros, músicos (tanto clássicos quanto populares), dançarina(o)s, comediantes, animais treinados, mágicos, imitadores de ambos os sexos, acrobatas, peças em um único ato ou cenas de peças, atletas, palestras dadas por celebridades, cantores de rua e filmetes.

<sup>11</sup> Sex-appeal é o poder de sedução ou encanto sensual que alguém apresenta ou transmite.

Alguns anos depois, em 1910, o *vaudeville* dos negros aconteceu de uma forma inusitada. Sherman Dudley, um comediante negro, depois de alugar e comprar teatros, entrou em contato com vários proprietários de teatro e casas de espetáculos do sul e dos EUA e formou um grupo denominado T.O.B.A. (Theatre Owners Booking Association) que tinha por intuito abrir o mercado para o entretenimento negro. Assim, a maioria dos negros, através do T.O.B.A., puderam conquistar as plateias e ganhar popularidade entre os brancos.

Na T.O.B.A., o sapateado alcançou o seu mais alto nível de sofisticação, juntando estilos do *vaudeville* branco com os diferentes ritmos e improvisações dos criativos artistas negros. Muitos fizeram carreira de sucesso. Entre eles John Bubbles destacou-se com seu sapateado inovador. Dono de uma técnica ágil, refinada, livre e solta, ele popularizou um estilo introduzido na época, o *rhythm tap*, onde o trabalho dos pés era associado a fortes acentos rítmicos. (MACHADO E SALLES, 2003, p. 22)

Um dos maiores sapateadores negros de todos os tempos foi Bill Robinson, mais conhecido como “Bojangles”. Foi ele quem levou o sapateado para a *meia ponta*<sup>12</sup>, trazendo leveza, clareza e presença cênica antes desconhecida nos palcos.

Bojangles fez muito sucesso por onde passou: nos *shows dos menestréis*, no *vaudeville*, na Broadway<sup>13</sup> e inclusive em Hollywood<sup>14</sup> onde se tornou um astro do cinema ao lado de Shirley Temple<sup>15</sup> de quem foi parceiro em muitos filmes. Ele foi pioneiro em muitas quebras de tabus tais como: foi o primeiro negro a dançar sozinho em um palco, quando só haviam duplas de negros; foi o primeiro dançarino negro a dançar “de cara limpa”, sem maquiagem de menestrel; a estrear um espetáculo próprio e a ter um solo no cinema.

---

<sup>12</sup> Meia ponta é a posição quando o (a) dançarino (a) se eleva com os dedos dos pés tocando o chão e o resto do pé elevado. Este termo significa, no sapateado, uma elevação suficiente para que o dançarino mantenha o calcanhar fora do chão.

<sup>13</sup> Broadway é uma avenida da cidade de Nova Iorque, Estados Unidos, que atravessa o condado de Manhattan e do Bronx. A Broadway é muito famosa pelos seus teatros que exibem superproduções de musicais, que muitas vezes ficam em cartaz durante vários anos. Atravessa a Times Square e é ponto de referência para 43 teatros que conformam o Circuito Broadway.

<sup>14</sup> Hollywood é um distrito da cidade de Los Angeles na Califórnia de grande importância na constituição da identidade cultural dos Estados Unidos, e está situado a noroeste de Downtown Los Angeles[2]. O distrito se tornou famoso mundialmente pela concentração de empresas do ramo cinematográfico e pela influência que exerce na cultura global. Os produtores de cinema se destacaram em Hollywood em busca de luz natural, mais barata e disponível.

<sup>15</sup> Shirley Jane Temple (Santa Monica, 23 de abril de 1928) é uma diplomata estadunidense e antiga atriz mirim. Ela não só foi a maior estrela mirim da década de 1930 como também é considerada a mais famosa de todos os tempos. Seus filmes continuam bem populares até os dias de hoje, particularmente entre as meninas.

Bill Bojangles tinha uma imagem muito elegante apesar disso não ter sido mostrado no cinema. Depois da quebra da bolsa de Nova Iorque, o país estava em crise e não era interessante para os diretores de cinema mostrar que um negro poderia ser mais bem sucedido que um branco. Assim, Bojangles não poderia aparecer elegante, de fraque e cartola, enquanto homens brancos estavam em plena crise. No auge de sua carreira, Bill Bojangles Robinson foi o artista negro mais bem pago de sua época.

Uma das muitas novidades que a virada do século trouxe para os palcos americanos foi os *revues*<sup>16</sup>. Junto com os *revues* surgiram finalmente as *comédias musicais* - espetáculos com roteiros bem organizados, onde a linha dramática permitia a fina ligação entre músicas, sequências de danças, cenas humorísticas e dramáticas.

Nessa época, vários dançarinos, músicos e dramaturgos, mais tarde internacionalmente famosos, tiveram suas primeiras oportunidades na Broadway. A efervescência cultural do momento contou com nomes como Richard Rodgers e Lorenz Hart, George Gershwin e os irmãos Fred e Adele Astaire. (MACHADO E SALLES, 2003, p. 23)

O sucesso das *comédias musicais* e dos *revues* contribuiu para a união não só de dois estilos de sapateado, mas também para uma riquíssima união artística, cultural e racial: o *vaudeville* dos brancos e o circuito da T.O.B.A. dos negros, cujos espaços anteriormente eram díspares.

O sucesso do sapateado nos palcos da Broadway superou a popularização do cinema e se mantém por décadas. Somente em meados dos anos 50, o sapateado americano começa a perder espaço para o ballet clássico e, mais tarde, para um novo estilo de dança, o *jazz*<sup>17</sup>.

Anos mais tarde, uma antiga dançarina, chamada Letícia Jay, começa um intenso trabalho de divulgação do sapateado. Em 1969, ela estabelece uma série de sessões abertas de sapateado, com improvisos e desafios, bem ao gosto dos antigos *hoofers*. Esta troca de experiências provocou uma fantástica viagem aos diversos estilos do sapateado. As sessões de “*Tap Happening*” despertaram tanto interesse que detonou a volta do sapateado aos palcos da Broadway. Em, 1971, 46 anos depois de sua primeira montagem na Broadway, reestrepra “*No, No Nanette*”. À frente do elenco, Ruby Keeler, aos 62 anos, realiza uma temporada

---

<sup>16</sup>Revues eram lindas mulheres, por volta de cinquenta sapateadoras, dançando em uníssono que provocava um forte impacto na plateia.

<sup>17</sup>Jazz é um estilo de dança proveniente de diversos outros estilos, com princípios técnicos do ballet e da dança contemporânea. Com uma evolução inicial paralela à da música Jazz, a dança Jazz surgiu nos EUA no fim do século passado. Podendo-se dizer que nasceu da cultura negra.

de meses com casa lotada e reafirma a volta do sapateado à Broadway. (MACHADO E SALLES, 2003, p. 27)

Desde então, a beleza e a importância do sapateado são reafirmadas. O mesmo ocupa um lugar de destaque e começa a ser exigido como item obrigatório no repertório de qualquer academia de dança.

Hoje na Broadway, os números de sapateado são incluídos nas atuais montagens musicais por abrilhantarem suas produções e, conseqüentemente, satisfazerem as plateias que os aguardam sedentas de virtuosismo e de plasticidade.

### **2.3 O sapateado em Hollywood**

Descendente dos musicais teatrais e das óperas, o gênero musical do cinema encanta multidões desde o seu surgimento, juntamente com o som no cinema, até os dias de hoje com a retomada dos musicais nas telas.

Em 1927, chegou às telas através de *O Cantor de Jazz*<sup>18</sup> (*The Jazz Singer*), estrelado por Al Jolson<sup>19</sup>, o primeiro longa-metragem sonoro da história do cinema. A partir de então, filme e dança começam uma parceria de sucesso que, não só trazem uma era de ouro para Hollywood, mas também permitem a difusão da arte sapateado americano.

A chegada do som no cinema muda radicalmente a preparação dos atores e atrizes da época. Se antes só faziam papéis dramáticos, com vozes desconhecidas pelo público, agora tinham que cantar, dançar e interpretar.

Diante da novidade do cinema sonoro, o musical tornou-se então, o gênero mais popular no cinema no período entre 1927 e 1930. Nesta época, aproximadamente 200 musicais foram produzidos nos Estados Unidos. Em fevereiro de 1929, baseado no *vaudeville* americano, estreava o primeiro musical da *Metro-Goldwin-Mayer (MGM)*<sup>20</sup>, que se tornaria o primeiro filme

---

<sup>18</sup>O Cantor de Jazz (*The Jazz Singer*, no original em inglês) é considerado como o primeiro filme de grande duração com falas e canto sincronizado com um disco de acetato. É um filme musical norte-americano estreado em 6 de outubro de 1927. A partir daí, os filmes mudos passaram a ser totalmente substituídos pelos filmes falados, ou talkies, que tornaram-se a grande novidade.

<sup>19</sup>Al Jolson foi o ator principal do filme *The Jazz Singer* e o primeiro a falar e cantar num filme, com sua voz gravada em banda sonora sincronizada.

<sup>20</sup> Metro-Goldwyn-Mayer Inc., ou MGM, é uma empresa norte-americana de comunicação de massa, envolvida principalmente com produção e distribuição de filmes e programas televisivos.

sonoro a ser premiado com o *Academy Awards*<sup>21</sup> de Melhor Filme, *Melodia na Broadway* (*The Broadway Melody*). O mesmo também é conhecido por inaugurar um subgênero nos musicais: o “musical de bastidores”. Outra película desse subgênero, lançada no mesmo ano, também pela *MGM*, foi *The Hollywood Review of 1929*, notável por ser a primeira vez em que se pode ouvir um número de sapateado americano no cinema. Tal número foi estrelado por uma atriz americana, Joan Crawford.

Contudo, há que se lembrar de que o ano de 1929, nos Estados Unidos, não é exatamente lembrado por seus musicais, mas sim pela quebra da bolsa de valores de Nova Iorque. Foi um ano de grande dificuldade financeira onde bancos faliram e muitos norte-americanos perderam seus empregos, ficando à beira da miséria. Assim, na década seguinte, período conhecido como “a grande depressão”, o cinema, sobretudo os musicais, tiveram um papel fundamental no entretenimento americano, obviamente apenas para aqueles que ainda podiam pagar por um ingresso, sendo uma fuga da vida real, um momento de encantamento, uma verdadeira válvula de escape para aquelas pessoas desesperadas.

Na década de 40, o sapateado entrou em declínio na Broadway (cedendo espaço ao ballet e mais tarde ao *jazz*) e ao mesmo tempo atingia seu ápice em Hollywood. O mesmo só veio a perder sua força no cinema em meados dos anos 50, devido à ascensão da televisão que passa a ser o principal meio de diversão familiar americana devido ao seu custo baixo e uso doméstico.

Então, os produtores cinematográficos, seguindo o rastro do sucesso da Broadway, perceberam que teriam que modificar os musicais para conquistar novamente seu público. A partir daí o ballet clássico e o *jazz* chegam às telas do cinema, enriquecendo os musicais. Um bom exemplo desta mistura aconteceu em 1951, no filme *Um Americano em Paris* (*An American in Paris*), estrelado por Gene Kelly, onde há a primeira utilização de grandiosas variações de ballet clássico, juntamente com coreografias de sapateado, como componente da narrativa.

Desde então o sapateado, não de maneira tão intensa como naqueles anos de ouro dos musicais americanos, mas ainda pontualmente, vem marcando presença nas telas do cinema até os dias de hoje.

---

<sup>21</sup> *Academy Awards* (Oscar no português brasileiro) é um prêmio entregue anualmente pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, fundada em Los Angeles, Califórnia, em 11 de maio de 1927. São entregues anualmente pela Academia, em reconhecimento à excelência de profissionais da indústria cinematográfica, como diretores, atores e roteiristas. A cerimônia formal na qual os prêmios são entregues, é uma das mais importantes do mundo.

## 2.4 O sapateado no Brasil

No Brasil, o sapateado é um fenômeno relativamente recente. Infelizmente, quase não existem materiais didáticos de sapateado, referenciais teóricos sobre sapateado e muito menos registros documentais da história do sapateado americano em nossas terras. Um grande empecilho ao desenvolvimento do sapateado americano no Brasil é a falta de tradição, barreira que os profissionais da área encontram para obter informações relativas ao mesmo. Assim, desejando notificar a real presença de tal arte em nosso país, conto com os livros brasileiros *Toques: vivendo, aprendendo e ensinando sapateado* escrito por Cintia Martin e *Tap: A Arte do Sapateado* de autoria de Flávio Salles e Amália Machado. Sobre os autores todos os três citados acima são também artistas e professores de sapateado e estes dois livros são os únicos disponíveis para consulta, hoje, em território nacional.

Vejamos aqui os depoimentos de Cintia Martin e Flávio Salles reafirmando tais fatos:

O sapateado vem crescendo no território nacional, mas ainda há falta de material didático e intercâmbio (...), ainda existe uma gama de pessoas que não tem acesso à informação e acabam ensinando como podem, como aprenderam, como ouviram falar (...). Com isso, a nomenclatura de seus passos, que é mundial, está virando regional em algumas partes do Brasil: fala-se várias línguas no que diz respeito ao sapateado. (MARTIN, 2010, p.08).

Desde que comecei a aprender e principalmente depois que me tornei professor de sapateado, sinto falta de um apoio na parte teórica: da curiosidade pela história, como nasceu, cresceu e se desenvolveu, ao conhecimento de sua nomenclatura correta. Quando fui lecionar na Faculdade de Dança da Cidade (Rio de Janeiro), em 1986, tornou-se imprescindível que eu aprimorasse meu embasamento teórico. Comecei então a pesquisar em livros especializados norte-americanos. Um dia, conversando com a Malinha<sup>22</sup>, propus juntarmos nossas experiências e pesquisas e fazermos um livro. Um feito inédito aqui no Brasil, já que não existe nenhuma literatura no gênero que atenda não só a professores como a estudantes e curiosos no assunto. Ela de pronto aceitou e achou a ideia fantástica. (SALLES E MACHADO, 2003, p.11-12).

Os primeiros registros de que se tem conhecimento, a respeito da arte de sapatear no Brasil, datam da década de 30. Segundo Martin (2010), há notícias de sapateadores americanos residentes na região Sul nesses anos e nomes pioneiros na região Sudeste, em especial São Paulo, como o australiano Philip Ascott e o brasileiro Gualter Silva.

---

<sup>22</sup> Apelido de Amália Machado.

Phillip Ascott aprendeu a sapatear com o seu pai, em Sidney, na Austrália. Fugindo da Segunda Guerra Mundial, veio para o Brasil, juntamente com sua mulher Nelly, também bailarina, por volta de 1940. Tão logo firmaram moradia no bairro pobre de Vila Carrão, na zona Leste de São Paulo, começaram a dar aulas de sapateado na sala de sua casa.

Ascott era autodidata e, por ter aprendido o sapateado de uma maneira peculiar, desconhecia qualquer formação acadêmica em dança. Não nomeava passos, soltava a música e dançava. Seu estilo de sapatear era, provavelmente, provindo do sapateado inglês (*Lancashire Clog*) devido à colonização européia da Austrália (país de origem de Phillip Ascott) que aconteceu com o objetivo de esvaziar as cadeias superlotadas da Inglaterra.

Ascott ficava feliz em poder ensinar, gratuitamente às crianças pobres do bairro, a arte do sapateado. Não demorou a surgirem as primeiras apresentações locais e com o tempo seus frutos: a repercussão dos primeiros sapateadores brasileiros. Curiosamente, dentre seus aprendizes estaria Roberto Talma, hoje, diretor de programação da *TV Globo*.

Com a chegada da televisão no Brasil, Ascott teve a chance de divulgar o sapateado nacionalmente. Naquela época, a *TV Record* tinha um programa infantil chamado *Gincana Kibon* e foi neste que Ascott e seus alunos ficaram conhecidos e respeitados. Com o sucesso os mesmos passaram a participar, regularmente, do programa *Jardim Encantado da TV Tupi*.

Phillip Ascott era um sapateador por natureza. Não saía de casa sem seu sapato de sapateado. Adorava andar sapateando pela cidade. Gostava de passear pelas calçadas com seu sapato, fazendo barulho e despertando a atenção de todos que passavam. Quando abordado, a qualquer hora e em qualquer lugar, sem acanhamento mostrava sua arte dando uma “palhinha” em uma pequena demonstração de seu talento. Era um artista nato. Ascott deu aulas de sapateado até seus últimos dias de vida, morrendo aos 86 anos na cidade de São Paulo.

Assim como no resto do mundo, os filmes musicais de Hollywood marcaram a vida de muitos brasileiros. Durante os anos 40 e 50, a época de ouro dos musicais de Hollywood, frequentemente chegavam às telas brasileiras os elegantes números de sapateado clássico americano, estrelados por renomados artistas como: Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly, Eleanor Powell e outros. Este fato provocou reações nos dançarinos locais que saiam extasiados dos cinemas e determinados em conseguir reproduzir os passos assistidos. Sem professores, o jeito era aprender com os astros e estrelas do cinema: assistindo incessantemente aos filmes e

treinando em casa até dominar os elementos de tal dança. Este foi o caso de Gualter Silva, Valderedo Santana e Cid Pais de Barros.

Mineiro, o professor Gualter Silva foi morar no Rio de Janeiro e aos 14 anos já sabia o que queria fazer de sua vida: dançar.

Em 1936, foi convidado a fazer parte de um conjunto americano, os *Black Stars*, no qual aprendeu os segredos do sapateado. Daí em diante teve uma longa carreira no *show business*. Tal como Fred Astaire e sua irmã Adele, dançou em vários cassinos fazendo dupla com sua irmã Ina. Silva adquiriu fama internacional, fazendo vários shows no exterior e chegando a sapatear com a Orquestra de Glenn Miller. Também fez parte de diversos filmes nacionais, entre eles *Este mundo é um pandeiro*, com Oscarito e Grande Otelo.

O professor Gualter lecionou em São Paulo, nas academias de René Gumiel, Yolanda Verdier, Cisne Negro, Stagium e Nice Leite. No interior do estado, deu aulas em Bauru, Taubaté, Jundiaí, Ribeirão Preto e Araraquara. Seu legado continua hoje com duas aprendizes de sua arte, proprietárias de escolas de dança em São Paulo e também responsáveis pela popularização do sapateado no estado: as professoras Kika Sampaio e Lúcia Marchina.

Outro pioneiro do sapateado brasileiro foi Valderedo Santana. Pernambucano, nascido em 1943, era, dentre outras coisas, músico e sapateador nas horas vagas. Aprendeu a dançar com seu maior ídolo, Fred Astaire, aos assistir dezenas de vezes aos seus filmes e sempre dançar imitando-o na saída do cinema. Acabou desenvolvendo um estilo próprio de dançar, carregado com suas vivências e raízes nordestinas. Em seu estilo, Santana trabalha com o pé inteiro no chão (*flat foot*), sem a valorização dos braços, com ritmos fortes e, finalmente, com passos elaborados. A facilidade que o povo nordestino tem com o improvisado casou com a peculiaridade do sapateado que, naturalmente, permite tal risco. Valderedo Santana nunca ensinou sapateado (com exceção feita às suas filhas).

O Professor Cid Pais de Barros teve também grande influência na divulgação do sapateado americano no Brasil, rejeitado pela família ao desejar se tornar um bailarino, aprendeu o sapateado vendo filmes, memorizando e recriando os passos das estrelas de Hollywood.

Nos anos 50, inaugurou em São Paulo, na rua 24 de maio, no centro da cidade, a Escola de Ballet Cid de Barros, onde ensinava ballet clássico, jazz e sapateado. Tal como os outros sapateadores autodidatas do Brasil, desconhecia a nomenclatura dos passos e, assim, desenvolveu uma metodologia de ensino baseada em pequenas séries de passos que chamou de “sequências



numeradas”. Dos seus muitos alunos apenas um fez carreira, Luís Boronini, que começou a fazer aulas de sapateado em 1949, com 16 anos de idade considerando “muito bem elaboradas” as sequências aprendidas com o professor. Boronini chegou a ser assistente de Cid e a dar aulas na academia, onde ficou até 1955. Este abandonou o sapateado em 1962 e seguiu carreira no Ballet do Teatro Municipal de São Paulo.

Gostaria também de citar o sapateador gaúcho Bob Lester. Vindo do Rio Grande do Sul chegou ao Rio de Janeiro aos 16 anos de idade. Em 1936, Lester trabalhou no Cassino da Urca ao lado de uma grande estrela: Carmem Miranda. Lester fez parte do *Bando da Lua*, grupo que acompanhava Carmem em seus shows tanto no Brasil quanto na Europa e Estados Unidos. Em sua carreira solo, 16 anos depois, ele trabalhou ao lado de muita gente famosa como: Oscarito, Grande Otelo, Frank Sinatra, Dean Martin e outros. Conheceu Fred Astaire em 1948, de quem foi aluno de sapateado. Hoje, aos 99 anos, Bob continua sapateando na calçada de Ipanema no Rio de Janeiro.

Segundo MARTIN (2010), Pat Thibodeaux, uma americana, se tornou uma verdadeira referência para os sapateadores brasileiros. Dentre todos os pioneiros já citados acima, Pat foi a primeira professora de sapateado americano com legítimo conhecimento aprendido nos Estados Unidos. Pat nasceu e cresceu em New Orleans, berço histórico do sapateado e do jazz. Casou-se com um brasileiro e mudou-se para o Brasil em 1970. Não demorou a lecionar sapateado em colégios, causar curiosidade, fazer sucesso, divulgar o sapateado e, finalmente, em 1980 abrir sua própria escola: a UNIC. Pat tornou-se a principal responsável pela formação de diversos profissionais do sapateado que formam a vanguarda carioca dessa arte: entre outros, Stella Antunes, Amália Machado, Maurício Silva e Cíntia Martin.

Nas décadas de 70 e 80, Rio de Janeiro e São Paulo já eram consideradas os polos do sapateado brasileiro.

A partir da década de 80, com a fundação da *Cia Dá no Pé* e posteriormente da *Orquestra Brasileira de Sapateado*, Stella Antunes e Amália Machado levaram o sapateado para os palcos brasileiros. Este fato foi decisivo no incentivo dos muitos novos nomes que vieram a seguir.

Mas a partir dos anos 90, cidades como Campinas, São José dos Campos, Ribeirão Preto e outros municípios do interior do estado de São Paulo, além de inúmeras outras cidades espalhadas pelo território nacional, vêm aos poucos se projetando no cenário do sapateado brasileiro com um número cada vez maior de

praticantes e, conseqüentemente, maior possibilidade de incremento na qualidade dos trabalhos oferecidos. (MARTIN, 2010, p.05).

Na nacionalização do sapateado, destaco Valéria Pinheiro, uma manauara que passou boa parte de sua vida no Ceará, filha de um Mestre de Reisado (dança da tradição cearense), com quem aprendeu seus primeiros passos, que está há anos investigando os diálogos existentes entre os ritmos do Nordeste e o sapateado americano.

As danças populares, em especial as nordestinas, são danças de tradição que têm como característica o sapatear. Dentre estas estão: coco, cabaçal, reisado, xaxado, cavalo-marinho, frevo, maracatu pernambucano, caboclinho, manero-pau, entre outras.

Dona de um estilo muito próprio, Pinheiro encabeça um movimento que nomeia carinhosamente de: “sapateado brasileiro”. Tal movimento consiste na adaptação do que havia aprendido com seu pai ao básico do *tap dancing* americano, se fazendo valer, obviamente, dos ritmos brasileiros.

Hoje o sapateado brasileiro é conhecido por esta forte característica: a versatilidade. Os brasileiros adaptaram o estilo americano aos ritmos nacionais, se apropriando assim de uma maneira única de sapatear sem restringir-se às convenções.

O sapateador tradicional americano, geralmente, utiliza o Jazz, o Blues ou clássicos da música popular americana como base de suas improvisações. Já o sapateador do Brasil utiliza-se principalmente do Samba, da Bossa Nova, da MPB, do Choro, do Forró, do Xaxado e da música latina criando assim um estilo que, hoje, é internacionalmente reconhecido como brasileiro.

## **3 REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA**

### **3.1 Pesquisa-ação**

O presente trabalho tem por finalidade introduzir o sapateado americano como elemento facilitador no ensino do teatro. Para tanto foi escolhido a metodologia da pesquisa-ação, abordando conceitos e avaliando a aplicação destes ao meio acadêmico. No caso, eu proponho uma maneira de se apropriar de conceitos utilizados no ensino de teatro através do sapateado americano, avaliando posteriormente se este procedimento foi eficaz ou não.

Segundo Guido Irineu Engel (2000), a pesquisa-ação, é um tipo de pesquisa participante engajada, que nasceu da necessidade de preencher o espaço existente entre teoria e prática. Esse tipo de pesquisa, como o próprio nome diz, procura unir a pesquisa (teórica) à ação (prática). É, portanto, um meio de desenvolver o conhecimento e a compreensão como componente da prática. É, também, uma maneira de pesquisar quando se é uma pessoa da prática e se almeja melhorar o entendimento desta.

Embora se discuta muito sobre a pesquisa-ação na literatura estrangeira, este tipo de abordagem é ainda pouco conhecida no Brasil. A pesquisa-ação começou a ser implementada com o intuito de ajudar aos professores na solução de seus problemas em sala de aula, envolvendo-os na pesquisa. Esta tem como característica procurar já no decorrer do próprio processo de investigação intervir na prática de modo inovador devendo tornar-se um processo de aprendizado para todos os participantes.

Assim, o presente projeto é situacional, ou seja, procura diagnosticar dificuldades específicas, numa situação também específica, ou seja, uma oficina de sapateado com o intuito de alcançar uma relevância prática dos resultados. Este trabalho não tem a pretensão de ser uma pesquisa global.

A prática desta oficina como veremos foi constantemente modificada a partir de resultados obtidos e avaliados ao longo do percurso, a fim de facilitar no processo de aprendizagem de cada participante. Assim também é na pesquisa ação: as fases finais são utilizadas para aperfeiçoar os resultados das fases anteriores.

Opetei por trabalhar com a pesquisa-ação por três motivos: o primeiro foi por suas características de investigar e de interferir ao longo do processo de pesquisa, o segundo motivo

da escolha foi pela falta de materiais teóricos, envolvendo o sapateado americano, disponíveis para consulta, e, finalmente, o terceiro foi pela adequação da estrutura básica de organização da pesquisa-ação à prática de meu projeto. Levando em consideração estes três fatores, percebi que seria apropriado investigar o sapateado americano como um meio facilitador no ensino do Teatro através da pesquisa-ação. Assim, trabalhei, com a estrutura da mesma, com o seguinte planejamento:

- Problema: a dificuldade encontrada em atores na percepção corporal e musical em cena.
- Hipótese: a de que o sapateado americano possa ser um meio facilitador no ensino de teatro através do desenvolvimento de habilidades corporais e musicais necessárias ao ator.
- Desenvolvimento do plano de ação: com base no problema diagnosticado, utilizei o sapateado americano como uma maneira de se ensinar ao ator importantes elementos de aprendizagem comuns às áreas artísticas de música, dança e teatro.
- Implementação do plano de ação: foram ministradas aulas de sapateado americano com o foco no ensino de elementos técnicos e expressivos de teatro através da *Oficina Básica de Sapateado Americano*. Esses elementos foram: consciência corporal (envolvendo o equilíbrio, a transferência de peso, o deslocamento e a lateralidade), e musicalidade (envolvendo o pulso, o ritmo e a escuta).
- Coleta de dados para avaliação dos efeitos da implementação do plano: depoimentos, entrevistas, discussões em grupo e gravações para averiguar o grau de receptividade da metodologia utilizada.
- Avaliação do plano de intervenção: analisei e interpretei os resultados obtidos, verificando se o plano surtira efeito e se precisará ser aperfeiçoado em um novo ciclo de pesquisa.
- Comunicação dos resultados: torno, agora, pública a experiência através do Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais.

### **3.2 Organização da Oficina Básica de Sapateado Americano**

As atividades práticas deste trabalho, pensadas dentro da implementação do plano de ação da pesquisa-ação, foram realizadas através da *Oficina Básica de Sapateado Americano*, oferecida gratuitamente para os atores e atrizes de teatro, na Universidade Federal de Minas Gerais, na Escola de Belas Artes, no prédio do Curso de Teatro, no Espaço Vinho. Esta oficina foi desenvolvida em 12 encontros, todas as terças e quintas feiras no horário de 15:00h as 16:00h nos meses de abril, maio e junho de 2011. Para a divulgação contei com a ajuda dos amigos, dos alunos, dos professores e do colegiado do Curso de Teatro da UFMG. Colei vários cartazes e divulguei, principalmente, via internet.

O público alvo da oficina, inicialmente, era composto por estudantes do Curso de Graduação em Teatro da UFMG. Contudo, temia não ter um número significativo de pessoas interessadas para realização da minha pesquisa, pois, apesar da gratuidade declarada, cada aluno deveria ter seu próprio sapato de sapateado, sem o qual não poderia vivenciar o que a oficina estava propondo. Para minha surpresa atores de vários lugares e também bailarinos se interessaram em participar do processo. Achei que então o trabalho ficaria rico com essa diversidade de alunos e vivências diferentes.

A Oficina Básica de Sapateado Americano por ter como foco o sapateado americano no contexto teatral e propôs um apontamento e desenvolvimento de seus elementos comuns como: deslocamento, concentração, lateralidade, transferência de peso, ritmo, memória, prontidão e a escuta do ator. Partindo do pressuposto que o sapateado americano propõe uma consciência corporal aliada à uma percepção auditiva, dada a natureza da própria dança, evidencia-se uma relação entre o som e o corpo do ator-sapateador que poderá através deste diálogo construir meios para melhor conhecer a identidade dessa relação e de suas possibilidades.

Segundo Bonfitto (2006), o ator se compõe. Então, pensando sobre a composição no caso do trabalho do ator e tendo como base as referências teóricas tomadas à Delsarte, Dalcroze, Stanislavski, Meyerhold e Laban propus o estudo e a prática do sapateado como um aliado no ensino de Teatro.

As referências escolhidas não foram aleatórias.

Elas representam os fundamentos que dão origem a uma nova atitude, a um novo olhar em relação ao trabalho do ator: não mais o olhar que reforça o culto à personalidade ou os *mistérios* ligados à performance dos grandes atores, mas um olhar que vê o trabalho do ator e a expressão humana como objeto de conhecimento, como arte. (BONFITTO, 2006, p. XVIII)

François Delsarte, através de seu Sistema, relaciona várias possibilidades de expressão do ator e cria inúmeras variantes de movimento, gestos e voz. Em suas formulações, Delsarte contribuiu substituindo o conceito do “pólo da representação para o pólo da expressão”. Assim, com o caminho da representação à expressão, passa-se a refletir sobre os processos interiores do ator e concretiza-se a “conexão interno-externo”.

Matteo Bonfitto, em seu livro *O ator compositor*, descreve que:

Dalcroze (1865-1950) com a sua Eurítmica, adotando a conexão apontada por Delsarte, aprofunda a reflexão sobre as possibilidades expressivas do homem e do ator a partir de um elemento que estará ao centro de muitas teorias e poéticas: o ritmo. O ritmo passa a ser o eixo da relação entre o corpo e a música, tornando-se assim um elemento produtor de sentido. (BONFITTO, 2006, p. XVIII).

Penso que o sapato de sapateado dá ao dançarino possibilidades percussivas e, portanto, musicais. Segundo Fernandino, em sua dissertação de mestrado *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro* (2008), a música pode atuar no teatro de duas maneiras:

Uma mais evidente, em termos de material musical, como a sonoplastia e as eventuais manifestações musicais do ator, como tocar, cantar e dançar. E outra, implícita nos processos de atuação e encenação – dinâmica de cenas, construção de personagens, movimentação e deslocamento no espaço, possibilidades gestuais, plásticas e sonoras (corporais, vocais, dos objetos, do ambiente), processos esses que constantemente utilizam elementos musicais em sua constituição, como variações rítmicas, andamentos, pausas, alturas, timbres, dentre outros. Nesse segundo tipo de manifestação, a Música rompe sua “lógica interna”, reconfigurando seus materiais em função das interações com os demais discursos presentes no âmbito cênico. (FERNANDINO, 2008, p. 11).

A consciência corporal que o sapateado pode trazer ao indivíduo que o pratica, desenvolvida por exercícios específicos que estimulam o crescimento das habilidades atorais, é transformadora. Sabemos que são muitos os ganhos de uma pessoa que dança, mas entendo que o sapateado americano pode ser um ótimo meio para se trabalhar elementos musicais no movimento e na cena teatral. O tempo justo, a escuta, a precisão, o ritmo, o deslocamento, o equilíbrio e a memória logicamente também estão entre seus ganhos.

Nessa oficina, elaborei uma “rotina<sup>23</sup>” de aula, com exercícios específicos, a fim de que os alunos conseguissem se apropriar da arte do sapateado americano.

A estrutura da “rotina” de aula era: 1- Recepção dos alunos, 2- A roda, 3- Aquecimento, 4- Aprendizado e prática dos passos básicos de sapateado americano, 5- Coreografia.

### ***3.2.1 Descrição da “rotina”***

#### *3.2.1.1- Recepção dos alunos*

Eu e minha ajudante voluntária, Patrícia Marra, preparávamos o espaço da sala para a chegada dos alunos. O Espaço Vinho, sala disponibilizada para a prática da oficina, é uma sala grande, de tábua corrida, com uma parede inteira de espelhos, arejada e muito apropriada para a prática do sapateado. Sempre encontrávamos a sala impecavelmente limpa, então apenas nos cabia a colocação do som, o ajuste do tripé com a filmadora e a organização dos materiais que seriam utilizados na oficina como: chapéus e bengalas. Depois, eu calçava os sapatos de sapateado e juntamente com a Patrícia preparava a seleção musical do dia.

Sempre recebia os alunos sorrindo e bem disposta. Acho importante a preparação do ambiente de trabalho para um melhor aproveitamento da pesquisa. Procurava estreitar os relacionamentos tentando gravar os nomes dos alunos e, principalmente, dando uma atenção individual a cada um deles antes do início da aula.

Meu objetivo era deixar os alunos a vontade, livres para relatar suas dúvidas e percepções corporais – dados importantes para minha pesquisa.

#### *3.2.1.2- A roda*

Começando, pontualmente, às 15:00h, eu formava um roda com os alunos de pé e de mãos dadas. Esse era o primeiro contato visual e tátil do grupo (a cada dia). Depois nos sentávamos para algumas considerações teóricas, esclarecimentos gerais e percepções dos alunos relativas aos conceitos trabalhados na prática.

---

<sup>23</sup> Rotina é o caminho utilizado regularmente. Em meu caso, é o nome que utilizo para definir meu itinerário habitual nas aulas da oficina.

Optei por sempre passar primeiro pela prática corporal, do sapateado americano, para somente na aula seguinte fazer uma reflexão, uma teorização do que foi dado. Decidi fazer desta maneira, porque suponho que se o aluno for, primeiro, racionalizar para, depois, executar qualquer movimento, pode ser que ele bloqueie e não consiga executar movimentos simples. Assim sendo, quando o movimento não faz parte do nosso dia a dia, tendemos a pensar como iremos fazê-lo antes mesmo de tentar executá-lo. A duração deste momento de reflexão era de aproximadamente uns 10 minutos.

### *3.2.1.3- Aquecimento*

A partir deste momento a Patrícia, minha ajudante, assumia o som e eu a prática com os alunos. Novamente de pé, alguns dias em roda e outros dias em duas filas frente ao espelho, fazíamos um aquecimento de 15 minutos.

### *3.2.1.4- Aprendizado e prática dos passos básicos de sapateado americano*

A terminologia dos passos de sapateado americano estão em língua inglesa por se tratar de uma dança norte-americana. A nomenclatura que utilizo neste estudo foi pesquisada em livros e transmitida por muitos de meus professores.

Em duas filas frente ao espelho, praticávamos uma rotina com a execução dos passos básicos do sapateado americano, sempre fixando as nomenclaturas. Os números que coloquei entre parênteses são: o primeiro, a quantidade de sons que o passo ou a combinação produz; o segundo, sua contagem musical mais comumente utilizada no sapateado americano.

*Step* (1): Passo em meia ponta, com transferência de peso.

*Stamp* (1): Passo com o pé inteiro, com transferência de peso (batida com a planta de pé inteira no chão).

*Stomp* (1): Passo com o pé inteiro, sem transferência de peso (como o *stamp*, porém o pé não fica no chão - ele bate e sobe).

*Heel*: Batida do calcanhar no chão (salto do sapato).

*Toe* (1): Batida com a ponta do pé (ou com os cinco dedos no chão), sem transferência de peso.



*Brush* (1): Passo executado com o joelho elevado e a perna flexionada no ar, arrastando a chapinha da frente em qualquer direção.

*Shuffle* (2): Um *brush* para frente e um *brush* para trás, combinado em contratempo e tempo (&1).

*Flap* (2): Um *brush* e um *step* combinados, em contratempo e tempo (&1).

*Ball-change* (2): *Step*, *step* combinados em contratempo e tempo (&1).

*Hop* (1): Salto em uma perna, sem transferência de peso.

*Jump* (1): Salto nas duas pernas, sem transferência de peso.

Para cada passo havia uma música com um pulso, um andamento, um ritmo, diferentes que poderiam simplificar ou dificultar a execução do mesmo. Fazíamos os exercícios ora sem qualquer deslocamento, ou seja, no mesmo lugar, e ora com deslocamentos frontais, laterais, diagonais, com saltos ou para trás. Essa prática durava em média 20 minutos.

### 3.2.1.5- Coreografia

Ao final de cada aula, nos 15 minutos restantes, na intenção de memorizar os passos dados, exercitar a escuta e praticar a ação do indivíduo no coletivo, programei dois estudos coreográficos (adaptados por mim para esta oficina de iniciantes): um trecho do musical *Chorus Line*<sup>24</sup> e a coreografia da música tema do filme *Cantando na Chuva: Singin' in the Rain*<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> *Chorus Line* é um musical sobre dançarinos da Broadway que participam da seleção por um lugar na linha de coro de um novo musical.[nota 1]Com dezenove personagens principais, toda a história se passa num palco nu de um teatro[nota 2] nova-iorquino. A trama oferece um vislumbre das personalidades dos bailarinos e do diretor e coreógrafo do show, à medida que eles descrevem os eventos que moldaram suas vidas e as decisões que os fizeram tornarem-se dançarinos.

<sup>25</sup> *Singin' in the Rain* (no Brasil, *Cantando na Chuva*) é um filme estrelado por Gene Kelly que ocupa a primeira colocação na Lista dos 25 Maiores Musicais Americanos de todos os tempos, idealizada pelo American Film Institute (AFI) e divulgada em 2006. O filme, e especialmente a sequência de Kelly cantando (e dançando) na chuva, são amplamente conhecidos.

## 4 ANÁLISE DA PRÁTICA

### 4.1 Aula 1 - Primeiro contato

No primeiro encontro que ocorreu no dia 26 de abril de 2011, fiquei muito surpresa com o número de interessados. Esperava de seis a oito alunos e apareceram dezoito. A turma era enorme e todos estavam com muita expectativa.

Percebi que muitas pessoas já tinham comprado o sapato e algumas, eu imagino que, queriam experimentar a aula para saber se valeria a pena investir em um sapato naquele momento.

Começamos a aula, em círculo, sentados no chão. Apresentei-me aos alunos e abri espaço para uma conversa que seria recorrente, no princípio das aulas, durante toda a oficina.

Arnaldo Alvarenga expõe em sua tese de doutorado, *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990)*, que Vianna, priorizava o primeiro contato com os alunos. ALVARENGA (2009) aponta que “esse processo, ele inicia no começo da aula, propondo que os alunos se assentem no chão em círculo, dando um tempo de chegada a cada um; aí vão falando sobre o que tiverem vontade; espera-se que se conheçam e procurem situar-se uns em relação aos outros”. Klaus Vianna nos aponta tal didática revelando-se no seguinte trecho:

Não tenho pressa nem um tempo determinado para essa introdução: a duração depende de cada turma, da reação de cada um e da reação de uns com os outros, da minha intuição e disponibilidade; um dia se conversa mais, outro dia menos. A desestruturação que busco começa aí porque os alunos em geral não esperam por isso, não pensam em uma possibilidade dessas, talvez nem quisessem passar por uma experiência assim. Mas é exatamente o que quero, isto é, chegar até eles e iniciar uma relação de cumplicidade, de confiança, de troca, porque não creio que seja possível dar uma boa aula para pessoas que você nunca viu e não sabe nem o nome. Uma aula dessas é inútil. O que pretendo é roubar a divisão entre a sala de aula e o mundo lá fora, acabar com as paredes, as barreiras, mostrando ao mesmo tempo que em toda a sala de aula existe também uma ordem interna que deve ser consciente (VIANNA *apud* ALVARENGA, 2009, p. 245).

Nesse primeiro contato com a turma, pedi para que cada aluno falasse um pouco de suas experiências pessoais neste trânsito entre o Teatro e a Dança.

Estes foram os relatos:

Aluno 1: Pe, ator, 25 anos, formado em jornalismo, fez o curso de teatro da PUC e trabalha com jornalismo cultural. Interessado em trabalhar em musicais, faz dança de salão e se interessou pelo sapateado por apreciar os musicais da Broadway e filmes musicais (com ou sem sapateado). Relatou que não sabia se iria conseguir, mas estava disposto a tentar. *“Eu acho que o ator tem que ser completo hoje em dia. Então tem que cantar, dançar e sapatear e aí tô aqui para isso”* (Pe.).

Aluna 2: Na., atriz, 20 anos, estudou MATCH, já fez Galpão e completou o curso de teatro da PUC. Relatou que tem dificuldade com a parte corporal, coordenação motora e quer melhorar. *“Acho importante que o ator tenha um contato com a dança para a atuação... então meu interesse pelo sapateado”* (Na.).

Aluna 3: Ja., atriz 21 anos, estudou teatro na PUC e acha bonito dançar. *“Nunca fiz sapateado”* (Já.).

Aluna 4: Ma., bailarina, 26 anos, formada em jornalismo, aluna do Curso de Dança da UFMG. *“Eu não sou do teatro, eu sou da dança e eu vim por curiosidade mesmo”* (Ma.).

Aluna 5: Po., bailarina, aluna do Curso de Dança da UFMG. *“Eu vim por curiosidade mesmo”*(Po.).

Aluno 6: Fa., ator, 25 anos, aluno do Curso de Teatro da UFMG. *“Só procurei por brincadeira”* (Fa.).

Aluno 7: Un., ator, 20 anos, aluno do curso da PUC, nunca fez dança. *“Sou fã do Gene Kelly, Fred Astaire e por isso estou aqui”* (Un.).

Aluno 8: Ga., atriz, anos, aluna do Curso de Teatro da UFMG, não sei nada de dança. *“Tenho muito interesse, gosto muito de musical, não sei dançar nada, acho difícil pra caramba e é isso”* (Ga.).

Aluno 9: Ri., ator, 20 anos, aluno do curso de teatro da PUC. *“Minha experiência em dança é mínima e estou aqui para aprender mais”* (Ri.).

Aluna 10: Al., bailarina, formada em educação física, com experiência em ballet clássico e dança contemporânea. Fez o curso Pedagogia do Movimento. *“Eu sempre fui louca para aprender sapateado”* (Al.).

Aluno 11: Jo., atriz, aluno do Curso de Teatro da UFMG, já fez sapateado com 16 anos, mas teve que parar quando entrou na faculdade. *“Eu gosto de sapateado! Acho lindo! Eu adoro fazer barulho! E é por isso que eu estou aqui”* (Jo.).

Aluna 12: Lu., bailarina, atriz, com experiência em dança de salão e dança contemporânea. Nunca fez sapateado. *“Eu adoro sapateado, eu quero aprender”* (Lu.).

Aluna 13: Pr., 25 anos, atriz. *“O sapateado tem muito interesse para mim porque eu fiz um curso na escola de Música na federal, teatro-musical e me apaixonei por musicais. “Tive um pouco de contato com o sapateado e me interessei. Só que aqui em Belo Horizonte é muito difícil o contato de sapateado americano e aí quando eu fiquei sabendo dessa oportunidade eu falei assim: Eu nem podia estar aqui, eu tinha que estar na minha aula agora... mas vou tentar ao máximo gostei muito da oportunidade”* (Pr.).

Aluno 14: Da., ator, formado pelo Curso de Teatro da UFMG, é professor de teatro, com experiência em várias danças por muito pouco tempo (ballet clássico, dança contemporânea, moderno, dança de salão). *“Eu gosto muito dessa mexeção e esses serão meus 2 meses de sapateado americano”* (Da.).

Aluna 15: An., atriz, professora de teatro, trabalha com crianças, adolescentes e adultos no TU. *“Minha história com dança vem desde pequena com o ballet clássico, depois revoltei contra a música clássica e passei para o Jazz, época do Flashdance, anos 80, coisa e tal... e depois eu fui para o teatro. No teatro tem o trabalho voltado para a consciência corporal, nada para a dança... Nunca fiz sapateado, tenho adoração, acho lindo, morro de vontade de saber fazer e tenho uma dificuldade enorme com ritmo. Acho que vou te dar trabalho... Eu sempre associo o sapateado com tocar alguma coisa, acho que é porque faz barulho e tal”* (An.).

Neste momento achei importante comentar que o barulho do sapato de sapateado é realmente um grave indicador do erro do indivíduo no coletivo, contudo este mesmo elemento sonoro ajuda muito na percepção corporal do acerto, do pulso coletivo, do tempo justo.

Após as apresentações foi acordado que todas as aulas iriam ser filmadas para que estas virassem fonte de pesquisa. Todos os alunos que participaram do processo autorizaram o uso de imagem para fins de estudo. Expliquei que eu como pesquisadora precisaria ter uma visão mais ampla para analisar os conteúdos da minha pesquisa e que filmar seria essencial para que eu pudesse me distanciar como professora.

Com o objetivo de introduzir o sapateado americano, julguei ser importante desenvolver um pequeno panorama histórico antes da prática. Primeiramente discorri sobre a origem do sapateado como técnica e como expressão artística. Depois, com o sapato em mãos, procurei

demonstrar a versatilidade (partindo dos diferentes tipos de sons obtidos com as chapinhas) e importância da utilização deste instrumento – essencial no aprendizado do sapateado.

Partimos então para o que seria a nossa “rotina” diária: fizemos o Aquecimento e em seguida o Aprendizado e prática dos passos básicos de sapateado americano.

No sapateado americano, os movimentos, ou seja, os passos, em sua grande maioria são feitos na *meia ponta* e com os joelhos flexionados. Assim, meu objetivo, neste primeiro contato, foi motivar cada aluno a descobrir seu corpo, seu eixo corporal. Pedi então, que criassem a seguinte imagem: todos estariam sentados em um banco alto, com os pés na *meia ponta*. Contudo, “ficar na *meia ponta* e com joelhos flexionados” não é uma postura comum. Neste sentido a construção corporal da imagem de “estar sentado em um banco alto” foi fundamental para o entendimento da postura do sapateador. O emprego desta analogia, neste primeiro momento, atua como um meio de aproximação da vida cotidiana do aluno à nova prática artística. Ana Cristina Carvalho Pereira (2005) nos aponta em sua tese, *Linguagem e cognição: uso de analogias e metáforas no ensino do balé em escolas de Belo Horizonte*, a relevância das analogias e metáforas utilizadas “como parte integrante dos processos pelos quais o homem estabelece as relações e a partir daí constrói o conhecimento, ou seja, formas legítimas do pensamento, recursos necessários à cognição humana” (PEREIRA, 2005, p.71).

Como “estar na *meia ponta* e com joelhos flexionados” não é uma posição cotidiana, muitos tinham o reflexo de esticar os joelhos dificultando assim a transferência de peso, o deslocamento e a agilidade. Estes movimentos são complexos e abrangem consigo uma série de elementos que desenvolverei durante a minha pesquisa. Tais elementos também são abordados por Rudolf Laban<sup>26</sup> que entende o movimento como a principal forma de expressão humana abarcando todas as necessidades que a palavra não alcança. Em seus estudos, ele propõe tabelas que tratam os seguintes aspectos do movimento: Corpo, Espaço, Tempo, Peso, Fluidez e Esforço. “Na tabela 1 – Corpo – Laban localiza as partes e regiões estruturalmente, descrevendo exercícios que auxiliam a compreensão dos elementos envolvidos, tais como posição, transferência de peso, direções e planos” (BONFITTO, 2006, p. 50).

---

<sup>26</sup> Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, também conhecido como Rudolf Von Laban (15 de Dezembro de 1879, Pressburg, Áustria-Hungria (atual Bratislava, Eslováquia) - 1 de Julho de 1958, Weybridge, Inglaterra). Dançarino, coreógrafo, considerado como o maior teórico da dança do século XX e como o “pai da dança-teatro”. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização linguagem do movimento em seus diversos aspectos: criação, notação, apreciação e educação.

Percebi ainda que, durante a execução dos passos, os alunos tiveram dificuldade em transferir o peso ao se deslocarem. Isso é curioso, porque caminhamos todos os dias, transferindo o peso de uma perna para outra, sem pensar que estamos executando tal transferência.

Outra dificuldade apresentada pela maioria da turma foi a execução dos passos com o lado esquerdo do corpo. Propus uma sequência onde fazia passos com o lado direito do corpo, seguidos por outros passos diferentes para o lado esquerdo. Percebi que a maioria dos alunos se atrapalhava. Imagino que as pessoas esperavam que eu executasse imediatamente para o lado esquerdo os mesmos passos que havia feito com o lado direito. Os corpos dos alunos em questão não estavam preparados e não conseguiam liberar rapidamente as pernas. Suponho que esses corpos estavam condicionados a repetirem imediatamente os movimentos para ambos os lados. O problema é que isso nem sempre acontece coreograficamente e quase nunca acontece em cena. Concluo com essa observação, que este fato dificultava muitas vezes a transferência de peso daquelas pessoas. Posso atribuir essa dificuldade dos alunos à falta de praticarem exercícios de lateralidade diferenciada e ao fato de que, provavelmente, a maioria deles eram destros.

Além disso tudo, há naturalmente, em toda primeira aula de sapateado, a descoberta do sapato que, por ter chapas de ferro nas solas, escorrega mais do que um sapato normal e ainda faz barulho. Enfim, o caos se instaurou, pois todos os alunos queriam bater os pés no chão para ver o resultado. O problema é que cada participante ainda não tinha controle de sua força (intensidade da batida), de sua transferência de peso e, como já é de se esperar, de sua coordenação motora.

Enfim, tenho consciência que a primeira aula de sapateado americano é sempre um momento de experimentação e que cada um tem seu tempo individual de aprendizagem. Assim, especialmente neste dia, procurei criar um ambiente em que os alunos se sentissem a vontade com seus erros e acertos.

Concluo que, nesta primeira aula, os alunos não tinham consciência de seus movimentos, do seu Corpo no Espaço, do seu eixo corporal e não tinham domínio algum sobre o sapateado americano. Todos tinham ânsia de executar os movimentos corretos, mas faltavam princípios básicos como a observação e a escuta. “A lógica exigida para se pensar em termos de movimento deveria em primeiro lugar ser desenvolvida a partir da observação e da descrição de movimentos simples” (LABAN apud RENGEL, 2003 p. 91). Contrapondo-se a falta destes princípios, percebo nos alunos um impulso, uma motivação interna, uma inquietude, uma vontade de

assimilar os conteúdos. Estes são pontos positivos para quem deseja se apropriar de qualquer técnica artística.

## 4.2 Aula 2 - Transferência de peso

No segundo encontro, que aconteceu no dia 28 de abril de 2011, eu comecei a aula com todos os alunos sentados em círculo, conforme minha “rotina”, de maneira que pudéssemos ver uns aos outros.

Em minhas considerações teóricas, perguntei aos participantes da aula anterior, como foi a experiência com a transferência de peso de seus próprios corpos e qual foi a sensação corporal que eles tiveram. Obtive os seguintes relatos:

*“Eu acho que com o sapato foi bem difícil porque ele escorrega e quando aumenta a velocidade a gente fica doida... Escorrega bastante e dá menos segurança para transferir o peso de uma perna para outra. Ainda mais na meia ponta, é outro eixo”* (Aluna Ga.).

*“Na aula anterior eu estava sem o sapato e não senti dificuldade com a transferência de peso e sim em decorar a sequência de passos”* (Aluno Pe.).

*“Senti dificuldades em alguns momentos, principalmente quando parava para pensar e não fazia o movimento naturalmente”* (Aluna Po.).

*“Na verdade naquela aula a transferência de peso para mim foi mais um desequilíbrio do que uma transferência de peso. Porque transferência de peso que eu estava acostumada a fazer era em um plano muito estável do Tai chi chuan que a base era essa transferência de peso. Nos exercícios eu me lembrava muito dos exercícios de lá. Mas o sapato escorrega, e tinha ainda a coisa de fazer os passos... Então teve uma preocupação racional em relação a essa coisa dos passos e acabava deixando o corpo não trabalhar sozinho, não pensar. Digamos que a cabeça atrapalhou um pouco... Então ficou mais para um desequilíbrio do que uma transferência de peso”* (Aluna An.).

*“Tinha hora que perdia o eixo pois achava o chão escorregadio, mas que a transferência deu para sentir bem no corpo”* (Aluno Ri.).

*“Não sinto dificuldade em transferir o peso, mas sinto dificuldade quando muda a velocidade dos passos. Quando acelera fica mais complicado”* (Aluna Lu.).

*“No início tudo é muito racional. A transferência eu não pensei, e aí isso fez que em alguns momentos eu perdesse porque eu estava preocupado com outras coisas. A impressão que eu tenho é que quanto mais eu penso para poder fazer em dança, mais rígido o meu corpo fica. E aí, por ficar rígido, se vai para um lado, vai mesmo. E aí perde um pouco dessas coisas. Até o negócio deixar de ser técnico para virar sensorial demora um tempo. E aí quando entra nesse naipe, passa a ser mais sensorial, temos mais o domínio do corpo. Porque até então, estou apreendendo a técnica para depois a técnica ser libertadora para mim. Para eu poder sair dela e deixar o meu corpo usufruir, mas por enquanto a técnica está me dominando e eu quero tentar dominá-la. Eu quero que meu corpo entenda os movimentos. O eixo muda sim... Não estou nem lembrando que isso existe e tem que existir. Tenho que ter consciência do meu eixo” (Aluno Da.).*

*“Se eu não ficar me policiando eu fico com os joelhos rígidos, e nem percebo que estão esticados... Nem me dou conta disso. E hoje também é a minha primeira aula com os sapatos e aí não sei se a transferência vai ser tão fácil igual foi sem o sapato. Eu já senti que vai ser meio escorregadio aqui” (Aluno Pe.).*

*“Tenho muita dificuldade em decorar e jogar para o meu corpo fazer certinho. Isso é um desafio muito grande. Por isso procurei fazer uma dança para ver se isso melhora em mim” (Aluna Na.).*

Diante de tal afirmação, curiosa perguntei a aluna Na se a dificuldade era: fazer o passo na mesma velocidade que as outras pessoas ou decorar o passo? E a mesma respondeu: *“É decorar o passo, é conseguir entender o que você está fazendo”.*

Continuei escutando o último depoimento daquele dia:

*“A última aula estava de tênis e a transferência foi legal, mas os movimentos é que eram mais difíceis. Agora com sapato, escorrega um pouco aí eu não sei como vai ser” (Aluna Ja.).*

Aproveitando este último depoimento, esclareci aos alunos que a principal diferença entre o sapateado americano e os outros estilos de dança está justamente na utilização daquele sapato específico que nos dá uma sonoridade única. Continuei explicando que o sapato por um lado pode causar um estranhamento, um desequilíbrio, mas que por outro lado quando nos apropriamos deste instrumento pode ser mais fácil dominar a técnica. Além disso, muitos passos, inclusive básicos, de sapateado americano, tais como *brush*, *flap* e *shuffle*, precisam deste “deslizar” do sapato para serem executados.



O incômodo de sair do eixo corporal cotidiano sempre causa, no início, um desequilíbrio. Contudo, acredito que após esse primeiro contato cada pessoa irá descobrir o eixo de seu próprio corpo, na prática do sapateado, e isso naturalmente facilitará no equilíbrio, na transferência de peso e no deslocamento. “Assim como a voz, o corpo não é por natureza teatral. Ele precisa aprender a se movimentar, e mesmo a “estar”, no espaço artificial que é o palco” (ROUBINE, 2002, p. 43).

Ainda nesta aula obtive o seguinte comentário:

*“Sinto dificuldade não especificamente na transferência de peso e sim quando na coreografia faz um passo específico para o lado direito e outro passo para o lado esquerdo. Parece que o corpo não está preparado para transferir o peso para aquele novo passo (da esquerda) porque eu ainda não tinha feito o mesmo passo que tinha feito para o lado direito do lado esquerdo. Tenho vontade de fazer direito e esquerdo igual” (Aluna Ma.).*

A partir deste depoimento, percebo a dificuldade da aluna em executar movimentos diferentes para o lado direito e o lado esquerdo simultaneamente. O corpo do sapateador, em geral, tem que ser trabalhado não só para transferir o peso rapidamente, mas também tem que ser preparado para a dissociação dos lados Direito e Esquerdo. Isto também percebo na preparação corporal do ator. A construção corporal de cada personagem também depende das possibilidades que o corpo do ator pode oferecer a cada personagem. Assim, penso que o trabalho feito com a lateralidade dos atores tem que ser muito estimulado. Constatado dentro da minha pesquisa-ação, que este é um tópico importante a ser trabalhado nas aulas posteriores onde o sapateado pode contribuir para a apropriação deste conteúdo no ensino de teatro.

Naquelas reflexões da “rotina”, perguntei aos alunos sobre a transferência de peso com o intuito de perceber como precisamos dela para nos deslocarmos no espaço cênico. Tal como no sapateado americano, estudar e perceber o deslocamento é fundamental no teatro. Todo ator exercita o “caminhar pelo espaço” do início ao fim de sua carreira. Que tónus precisa-se ter para este ou aquele personagem? Qual a velocidade que precisamos usar em um simples caminhar para não perder o ritmo da cena? Como um simples deslocamento pode tornar a nossa ação em uma cena crível para quem assiste? Para onde temos que jogar o nosso peso para este “simples” caminhar cênico? Sabe-se que um simples caminhar tem um pulso, um ritmo, um andamento, um objetivo. Correlacionando então estas questões ao meu trabalho, entendo que a prática do

sapateado americano pode contribuir na preparação do ator de teatro. Pensando nestes elementos que são trabalhados através do corpo do ator, venho destacar a colocação de Roubine (2002):

Os atores experientes sabem o quanto o problema do percurso, por exemplo, é difícil de dominar, notadamente quanto a área de representação excede as dimensões habituais do palco italiano. Basta que um ator se mova um pouco mais lentamente para que o tempo da ação fique comprometido. Basta que ele se mostre agitado para que o seu personagem perca alguma credibilidade... (ROUBINE, 2002, p. 43).

Apesar de todos os dias passarmos pela *meia ponta* em nosso simples caminhar, estar na *meia ponta* jogando o peso para frente, com os joelhos flexionados durante a aula de sapateado, não é um eixo que estamos acostumados.

Vejamos agora como o eixo corporal pode mudar ao longo da vida do ser humano: em minha prática como professora, observo que toda criança tem mais facilidade de aprender sapateado americano que idosos. Crianças, em geral, jogam o seu próprio peso para a *meia ponta*. Elas tem a vida inteira pela frente, tem pressa, seus eixos são diferentes do eixo de uma pessoa mais velha. Idosos em sua grande maioria jogam seu próprio peso para os calcanhares. Assim, todo movimento precisa de um tempo interno para que a pessoa se acostume com ele. Esse tempo é individual, mesmo em um trabalho coletivo, assim como a construção de uma personagem, cada um irá encontrar o seu. A maneira mais eficaz de se tentar encontrar o nosso próprio eixo corporal no sapateado americano é jogar o peso do seu corpo para os dedos do meio dos pés e alinhá-los aos joelhos flexionados. “O corpo é o lugar de um conjunto de resistências: resistências físicas das articulações, da musculatura, da coluna vertebral... decorrentes da falta de treinamento do ator” (ROUBINE, 2002, p. 43).

Segui minha “rotina” proposta do início ao fim da aula. Assim, na intenção de memorizar os passos dados, exercitar a escuta e praticar a ação do indivíduo no coletivo, iniciei um primeiro estudo coreográfico, de um trecho do musical *Chorus Line* (com coreografia adaptada por mim, especialmente para os participantes iniciantes da *Oficina Básica de Sapateado Americano para atores e atrizes de teatro*). Para tal trecho, se fez necessário o uso, a apropriação e o manuseio de chapéus durante a cena.

### 4.3 Aula 3 - Pulso

Na terceira aula, que aconteceu no dia 03 de maio de 2012, comecei perguntando aos alunos sobre pulso e obtive os seguintes relatos:

*“Eu acho que toda dança tem a mesma fórmula. O sapateado não tem nada de especial não. Assim, eu estou falando do pulso. Só isso” (Aluna Tai.).*

*“Eu nunca tinha feito sapateado. É uma visão totalmente crua que eu estou tendo. Na dança de salão, a gente procura trabalhar um pouco de acentuação. Alguns ritmos são bem acentuados mesmo. O sapateado por fazer barulho, eu consigo sentir esta diferença mais clara sim. O sapateado americano é mais acentuado mesmo por causa do barulho. Estou achando isso interessante, até para percepção musical” (Aluna Lu.).*

*“Acho que o sapateado contribui muito para esta percepção por causa do pulso. Você tem que acompanhar o ritmo da música com o barulho senão vai destoar completamente” (Aluno Ri.).*

*“A diferença é que o som do sapato faz você ter uma percepção diferente do pulso. Eu acho que pode ajudar porque é um outro som, audível, externo, é mais forte. Eu nunca tinha feito sapateado. O movimento mostra um som que a plateia escuta. Em outras danças, onde não se tem o sapato para fazer barulho, a música tem uma pulsação, mas é mais sutil. A plateia não escuta o som do seu movimento. No sapateado o movimento se transforma em um som que vai chegar a plateia e vai compor a música” (Aluna Ta.).*

*“A produção do som favorece o entendimento sim. A gente precisa da marcação para poder fazer a coreografia. Só que até agora não nos importamos com a música, mas com a marcação dos pés. O que eu preciso me preocupar é com o pulso. O sapato com o movimento faz a música. Eu estou preocupado com o meu pulso dentro da música, não com o pulso da música” (Aluno Da.).*

*“A primeira coisa que me veio a cabeça é a respeito do som que é produzido. Esse som faz que evidencie o pulso de uma maneira mais clara para as pessoas que fazem e para as pessoas que assistem. Eu sinto” (Aluna Ga.).*

*“Eu acho que ajuda mesmo o som. Treinando sozinho em casa você percebe a nítida diferença de quando você está em grupo e de quando está sozinho. Aquele som de todo mundo fazendo igual, parece que te dá uma vontade de acertar e você acompanhar aquela batida. Eu vi*

*alguns vídeos pela internet em casa de pessoas dançando sozinhas. Nada se compara de todos dançando juntos, no mesmo pulso, na mesma batida e treinar aqui e bem diferente de treinar fora daqui. A energia te puxa. O sapato evidencia o que você está errando mas também te ajuda muito com o todo” (Aluno Pe.).*

Neste depoimento constato que o efeito do coletivo na atuação e motivação do ator é nítido. Assim como Pe. é impulsionado a dançar junto com o grupo, os atores que entram em cena também tem um próprio ritmo, e mesmo assim, são estimulados a entrarem em um pulso coletivo. Essa percepção do coletivo aparece com intensidade nos depoimentos, e isso também é um sinal de que os alunos estão abrindo sua escuta. Neste caso, penso que o ritmo instaurado pelo coletivo é mais forte do que o ritmo individual, pois os alunos se renderam, em sua grande maioria, ao ritmo coletivo. Tal é a força do trabalho da *Pedagogia Dalcroze* cuja proposta descobre o corpo como um meio de ligação entre o som e a mente. Essa pedagogia elege o ritmo como eixo de sua metodologia.

O ritmo é um princípio vital e é movimento. Está presente nos fenômenos naturais e no ser humano, em seus batimentos cardíacos, inspiração e respiração, estados de calma e agitação, trabalho e repouso. Também na música é um elemento fisiológico e fundamental. (LLONGUERAS, apud FERNANDINO, 2008, p. 24).

Enfim, valorizando o pulso, contido no ritmo, seguem-se os outros depoimentos daquele dia:

*“Eu fico meio perdida assim... Eu fico tentando acertar o pulso do pé. Mas, eu fico muito ligada aos passos, aí eu não percebo muito as coisas” (Ja.)*

*“Olha, eu tenho muita dificuldade de entrar no ritmo, no pulso, nestas coisas da música. E o sapateado, você ouve o que você está fazendo. Então é uma coisa que vai te ajudar no teatro. Você vai ter mais noção” (Aluna Jo.).*

Jo. citou a música do MC Hammer, *U Can't Touch This*, que havia sido utilizada na aula anterior, como um bom exemplo. Ela disse que a música tinha o pulso muito evidente e casava perfeitamente com o passo que estava aprendendo. Assim, conseguiu escutar o pulso no próprio corpo encontrando o ritmo correto.

Pontuei que todos nós temos um coração, assim todos nós temos um pulso interno proveniente do mesmo. Assim, penso que os atores devem aprender a ajustar esse pulso interno à música, ou à proposta cênica.

Avaliando todos os depoimentos dados até então, penso que a consciência dos alunos em relação ao pulso já esta mudando. Percebo que a escuta dos mesmos está melhorando e eles estão começando a unir teoria a prática. Consigo ver nos corpos a contagem do pulso, seja por uma cabeça balançando, um pé ou simplesmente um olhar. Penso que o barulho do sapato unido ao movimento estão ajudando nesta conscientização. Também percebo que apesar do grupo ter muitos alunos, o pulso coletivo é muito forte. Todos se movem e se escutam em blocos. Mas também me intrigava porque muitas vezes o grupo seguia o pulso coletivo e nem se davam conta do pulso da música.

Então, com o intuito de melhorar a percepção corporal dos alunos, pedi a todos que procurassem associar o que estava sendo dito ao que estava sendo feito em sala de aula.

Aproveitei que todos estavam em círculo e comecei um novo exercício voltado para a percepção do pulso. Decidi começar a aula quebrando a “rotina”, baseando-me na proposta da pesquisa-ação, modificando meu planejamento a fim de contribuir no futuro entendimento corporal do ritmo.

Portanto, pedi que todos primeiro me observassem e escutassem, com atenção, e somente depois fizessem juntos, igual a mim. Para este exercício, se faz necessário o respeito às pausas, velocidades e quantidades.

Então comecei:

- 1) Primeira sequência: palma/pausa/palma/pausa/palma, palma, palma (eu executei e depois todos repetiram no mesmo andamento).
- 2) Segunda sequência: Palma/pausa/palma/pausa/palma, palma/pausa/palma (eu executei e depois todos repetiram no mesmo andamento).
- 3) Terceira sequência (união da primeira sequência com a segunda sequência através de uma pausa aqui marcada em negrito): Palma/pausa/palma/pausa/palma, palma, palma/**PAUSA** /palma/pausa/palma/pausa/palma, palma/pausa/palma (eu executei e depois todos repetiram no mesmo andamento).

Foi um exercício simples, mas importante para a observação de três aspectos: a ansiedade, a escuta e a precisão. Na primeira e na segunda sequência todos repetiram sem dificuldade e sem

ansiedade. Contudo, enquanto executava a terceira sequência, unindo as duas primeiras sequências, colocando somente uma pausa entre elas, fui interrompida. A grande maioria dos alunos não segurou a ansiedade e não escutou a terceira sequência por completo. Eles começaram o exercício antes, justamente na pausa que uni as duas primeiras sequências. Posso concluir, a partir de então, que a maioria daqueles alunos estavam “mal acostumados” com um mesmo tamanho de sequência (uma vez que as duas primeiras sequências tinham mais ou menos o mesmo tamanho). Outro aspecto observado na terceira sequência foi que, por ser uma sequência maior, os alunos perderam a precisão ao executar o final do exercício.

Então, repeti a terceira sequência. Novamente eles erraram na precisão.

Então, refiz todo o exercício, só que agora contando em voz alta. Todos repetiram com sincronia perfeita. Assim, observo que as pessoas que possuem dificuldade de escuta e de reprodução de um movimento, ao contarem e cantarolarem o ritmo, acertam mais facilmente o pulso e o andamento do exercício. Cintia Martim (2010) também utiliza deste artifício em sua prática como podemos constatar nesse relato:

Cantarole uma música fácil e conhecida como “Cai Cai Balão”, “Parabéns para você”, “Atirei o Pau no Gato” e faça o aluno sapatear a melodia. Antes, cante a música com a turma, para o ritmo e a melodia entrarem em sua mente e depois sapateie. (MARTIN, 2010, p.46).

A pausa no sapateado americano é de extrema importância. Seria insuportável escutarmos somente barulho o tempo todo. Isso também acontece no teatro. Os espectadores de uma peça teatral ficariam transtornados em escutar, por exemplo, um texto de uma hora sem pausa alguma, ou em assistir um ator se movimentando uma hora seguida sem pausa. Precisamos de pausa até para respirar.

Segui com a “rotina”: Aprendizado e prática dos passos básicos de sapateado americano. Nesta terceira aula, inseri exercícios que envolviam maiores deslocamentos retilíneos no espaço. Avaliando este processo de deslocar, pude perceber que os corpos dos alunos estavam menos rígidos e que os movimentos estavam mais fluidos em relação às duas aulas anteriores. Imagino que isso aconteceu porque as pessoas estavam se familiarizando com os passos. Observei ainda, que, naqueles exercícios, algumas pessoas davam passos muito longos e com isso, a transferência de peso ficava mais difícil. As pessoas que se deslocavam com passos menores, tinham mais equilíbrio e não tinham problema com seu eixo corporal (mesmo estando com joelhos

flexionados e na meia ponta). Já aquelas pessoas que se deslocavam dando passos largos, tinham maior dificuldade de equilíbrio e, muitas vezes, ainda perdiam o pulso da música. Nesse sentido o comentário de Roubine (2002) destaca:

Daí a importância que um pedagogo como Stanislavski atribui às técnicas de virtuosismo inspiradas na acrobacia e na dança. Elas evitam os descontroles e as vacilações do corpo. O absoluto controle muscular característico do dançarino ou do acrobata favorece ao mesmo tempo rapidez e aperfeiçoa gestuais. Pode-se, de fato, traçar um paralelo entre o momento de maior tensão de um papel e outro momento de maior risco de um exercício acrobático. Nos dois casos, a menor fragilidade do corpo leva ao fracasso, à queda do acrobata, à hesitação e à contração do ator... (ROUBINE, 2002, p. 34).

Uma vez que percebi a melhoria de todos os alunos no domínio dos passos onde se transfere o peso, resolvi então aumentar o grau de dificuldade e comecei a ensinar alguns saltos, com o mesmo princípio de passos básicos ensinados anteriormente.

Ao final da aula, com o objetivo de fixar os conteúdos dados até então, seguindo minha “rotina”, retomei a coreografia de *Chorus Line*. Unindo vários passos, a coreografia foi se construindo e tomando forma. Percebi que cantarolando as seqüências destes passos, os alunos as decoravam com maior facilidade e não erravam o ritmo. Assim entendo que os alunos que tem dificuldade de internalizarem o pulso, podem e devem, como auxílio, cantarolarem mesmo que mentalmente afim de não saírem fora do ritmo.

Como estava no início da oficina, mais especificamente na terceira aula, tinha receio dos alunos desistirem do processo o que dificultaria minha pesquisa. Assim, aproveitei o momento da coreografia para trabalhar o deslocamento e a movimentação das pessoas em cena, fazendo com que cada participante, dependesse um do outro para formar desenhos coreográficos. Desta forma, trabalhei não só o corpo no espaço, como também o envolvimento de todos os alunos entre si.

Tal como eu, Ana Cristina Carvalho Pereira (2005) entende que “o professor atento aos aspectos importantes do seu trabalho, em primeiro lugar, deverá lembrar-se que, apesar da sequencia de desenvolvimento motor ser o mesmo para todos os alunos, ele não ocorre na mesma velocidade de progressão (PEREIRA, 2005, p. 51)”. Assim, percebi que poucos alunos tinham maior dificuldade no aprendizado do sapateado e procurei dar atenção a eles depois do horário das aulas. Apesar de estes alunos sentirem que o aprendizado estava sendo rápido demais, sem

tempo para exercícios de fixação, optei por caminhar com a grande maioria da turma para não causar o desinteresse da mesma.

Percebi que poucos alunos tinham maior dificuldade no aprendizado do sapateado e procurei dar atenção a eles depois do horário das aulas. Apesar de estes alunos sentirem que o aprendizado estava sendo rápido demais, sem tempo para exercícios de fixação, optei por caminhar com a grande maioria da turma para não causar o desinteresse da mesma.

#### **4.4 Aula 4 – Concentração**

Na quarta aula, dia 05 de maio de 2011, logo que cheguei na sala, constatei o interesse e o envolvimento dos alunos ao vê-los praticando passos de sapateado antes do horário da aula. Pude perceber também que a maioria dos participantes da oficina já haviam providenciado o sapato de sapateado. Todos pareciam motivados, pois já estavam conseguindo sapatear.

Nesta aula, comecei minha “rotina” no *Aquecimento*. Durante o *Aprendizado e prática dos passos básicos de sapateado americano*, mais uma vez baseado-me na estrutura da pesquisa-ação (que propõe a constante modificação a partir de resultados obtidos e avaliados ao longo do percurso), resolvi tentar um novo exercício que exige um alto grau de concentração dos participantes.

Pedi que todos os alunos fizessem duas fileiras e que todos ficassem um ao lado do outro. Então, dei a instrução aos alunos que colocassem sua mão direita na cintura de quem estivesse a sua direita e sua mão esquerda na cintura de quem estivesse a sua esquerda. Ensinei uma sequência de passos que continha muita troca de pernas e muita transferência de peso. Caso um participante errasse, ele poderia atrapalhar toda a sua fileira. A atenção dos alunos redobrou. Para minha surpresa, a concentração dos alunos foi tamanha que a sincronia e a coordenação motora de todos os participantes melhorou muito em relação às aulas anteriores. A poluição sonora que havia antes produzida por todos os alunos dessincronizados, começou, nesta aula, a se tornar uníssono. A escuta dos alunos foi se abrindo. Agora o som estava mais “afinado” e os poucos alunos que tinham dificuldade eram guiados pelo som que a maioria produzia. Isso ajudava muito! Como nos aponta Roubine (2002) nessa citação, as habilidades como a concentração e o controle corporal podem ser trabalhados e adquiridos com o treino:



Outros exercícios visam a desenvolver a expressividade do corpo reagindo ao seu meio ambiente. Por exemplo, o ator, descalço, deverá andar imaginando “seu” chão: declive escorregadio ou areia quente, lodo viscoso ou pedras pontiagudas etc. Os pés, e por conseguinte todo o corpo, deverão sugerir as dificuldades inerentes à relação física do indivíduo com um espaço sob diversos aspectos hostil. Segundo Grotowski, não há emoção que não possa ser expressa com um treinamento apropriado do corpo. Através do autocontrole e concentração, diz ele, o ator pode ser capaz de fazer com que suas mãos “riam”, que seus pés “chorem”, que seu abdome “exulte”! (ROUBINE, 2002, p. 44).

Comparados à primeira aula, a maioria dos alunos já havia encontrado seu eixo e estavam corporalmente bem mais relaxados. A escuta dos participantes melhorou muito em relação à música, pois anteriormente eles só se preocupavam com os sons dos sapatos, tanto individualmente quanto coletivamente. Agora, o som do sapateado já estava compondo junto à música.

Terminei a aula aumentando um trecho da coreografia de *Chorus Line*. Percebi que alguns alunos não dançavam no ritmo certo da música porque não tinham se apropriado do chapéu. Com o intuito de que os alunos não perdessem o domínio dos passos, e, usassem o chapéu em cena com mais propriedade, resolvi parar tudo e propor um novo exercício que trabalha coordenação motora, ritmo e principalmente a concentração.

Novamente entra aqui um dos passos da pesquisa-ação, onde eu modifico o planejamento desta aula a fim de ajudar o entendimento do conteúdo posteriormente. Assim como Ana Cristina Carvalho Pereira (2005), acredito que “não se deve abrir mão da qualidade dos movimentos, e da postura dos alunos, em prol da quantidade de passos novos executados. O que pode parecer lento no início vai provar, no final, ser a forma mais rápida e mais eficaz de ensino (PEREIRA, 2005, p. 51)”.

Então propus o seguinte exercício: colocando os alunos em círculo, um atrás do outro, cada um deveria tirar o chapéu de sua própria cabeça e colocar o mesmo na cabeça da pessoa da frente. Esse movimento teria que ser feito no pulso da música, com a contagem de quatro tempos. Deste modo, quando cada um acabasse de colocar o chapéu na cabeça do participante da frente, já teria um novo chapéu na sua própria cabeça.

O caos se instaurou. Alguns alunos, quando se deram conta que estavam com um objeto cênico nas mãos, aceleravam ao colocar o chapéu na cabeça da pessoa que estava na sua frente. A pessoa que recebia o chapéu antes do tempo queria se livrar dele depressa para não ficar com dois

chapéus na cabeça. Com isso, havia pessoas que ficavam sem chapéu, enquanto outras tinham dois chapéus na própria cabeça.

Percebo que a ansiedade, a falta de escuta e a desconcentração, mais uma vez, atrapalhou muito as pessoas. Os alunos se esqueceram da música e só se preocuparam em realizar o movimento que foi proposto. A coordenação motora para fazer os movimentos foi realizada, porém não respeitaram o andamento e o pulso da música.

Não só no sapateado americano como também no teatro, a apropriação do objeto que vai se utilizar em cena é de extrema importância. É necessário um tempo de adaptação para unir nossas ações cênicas às possibilidades que o objeto oferece. Tudo em cena tem uma função, um porquê, um objetivo. Nesta aula percebi que os alunos não haviam ainda explorado o objeto que levei. Assim, não sabiam o que fazer com os mesmos na coreografia. Percebi que precisavam de mais tempo para se apropriarem do chapéu. Percebi também que precisavam internalizar o pulso proposto para uni-los à ação com o objeto em cena. Segundo Pereira (2005), Klaus Vianna também defendia este tempo interno de cada um no ensino de arte. Ele dizia: *não se pode dar saltos em arte porque, se existem o dia, a noite, a semana, o mês, o ano, o aprendizado exige um tempo consciente.*

Em minha experiência como professora, percebo que é de fundamental importância se trabalhar com o objeto que vai ser utilizado em cena. Já tive experiências em que o teor da cena se perdeu muito por falta de ensaios com o objeto cênico. Penso que o ator ou bailarino deve se apropriar do objeto que vai ser usado para que a cena fique crível aos olhos de quem assiste. Por isso, optei por levar para os alunos, em todas as aulas, o objeto (no caso o chapéu), que seria utilizado até o final da oficina.

O tempo da aula esgotou, contudo não importei com tal fato. Naquele momento estava mais preocupada em estimular a participação e o envolvimento dos alunos no processo de ensino-aprendizado do que terminar a coreografia de *Chorus Line*. Terminar a coreografia naquele momento não iria proporcionar uma aprendizagem significativa. Os alunos precisavam de tempo para que pudessem assimilar o conteúdo, e eu, apesar de lutar contra o tempo durante toda a oficina, optei por respeitar e priorizar o processo e não o resultado final.

#### 4.5 Aula 5 - Escuta

Na quinta aula, que aconteceu no dia 10 de maio de 2011, comecei com nosso aquecimento de “rotina”. Logo depois, ainda em círculo, sugeri um novo exercício que trabalha a escuta e a coordenação motora. Mais uma vez pautada na estrutura da pesquisa-ação, a fim de facilitar o processo de aprendizagem de cada participante, modifiquei a “rotina” para aperfeiçoar os resultados das fases anteriores. Assim, propus uma sequência utilizando a música tema da *Família Adams*<sup>27</sup>. Pedi que os alunos intercalassem palmas e pés no lugar dos estalos com os dedos presentes na música. No lugar dos dois primeiros estalos, bateríamos duas palmas. No lugar dos dois segundos estalos, bateríamos pé direito e pé esquerdo (um de cada vez). No lugar dos dois terceiros estalos, bateríamos uma palma e saltaríamos batendo os dois pés juntos no chão. Na parte cantada da música, os participantes (um de cada vez) tinham que se abaixar utilizando somente uma frase musical. Eles só poderiam se levantar quando recomeçasse a parte instrumental da música (onde os participantes deveriam intercalar palmas e pés). Percebi que neste exercício, com a ajuda da música, os alunos tiveram maior facilidade de entendimento das frases musicais, da duração de cada momento e do ritmo.

Contudo, após o exercício específico, percebo, mais uma vez, que durante a aula, os alunos pareciam ignorar a música e eram envolvidos por um pulso coletivo. Pedi a eles que abrissem a escuta em relação à música e não se rendessem aos sons dos sapatos dos outros alunos.

Propositalmente, na intenção de que os participantes escutassem a música proposta, fui colocando vários estilos musicais, com vários ritmos e pulsações diferentes. Então fui sugerindo, aos poucos, a substituição de alguns passos a fim de ampliar a percepção de sons e fazer com que os alunos entendessem a importância de se escutar a música. Exemplo: O som que o sapato emite com o barulho do calcanhar é mais grave e o som que o sapato emite na ponta dos dedos é mais agudo. Então, substituí os passos, alternando esses sons.

Algumas vezes, troquei também a acentuação dos passos propositalmente: introduzindo o acento rítmico. Segundo Lenira Rengel (2003), Rudolf Laban entende que:

---

<sup>27</sup> A Família Addams (em inglês: *The Addams Family*) é uma série de televisão americana exibida originalmente entre 1964 e 1966, com base em personagens criados por Charles Addams na década de 1930.

Acento rítmico é a ênfase dada a um momento do percurso do(s) movimento(s). Os acentos rítmicos podem ser efetuados no início, no meio, ou no fim de uma frase de movimento. Conforme o grau de tensão, os acentos rítmicos são leves ou firmes. De maneira geral, os acentos rítmicos são súbitos. (RENGEL, 2003, p. 28).

Utilizei o passo *ball-change* para falar da acentuação rítmica no sapateado, pois este passo tem um acento específico e muito pontual. Trabalhamos primeiro o *ball-change* no lugar (sem deslocamento): com o lado direito do corpo, com o lado esquerdo e depois alternando direito e esquerdo em um só exercício. Em seguida fizemos o mesmo passo deslocando. Amália Machado e Flávio Salles, discorrendo sobre a importância da precisão do som produzido pelo sapateador colocam que:

A busca da definição do toque deve ser uma constante. O bom sapateador, assim como um bom músico, tem que estar sempre atento à qualidade do som que produz e às suas variações nos acentos. Os acentos e as pausas dão um colorido especial ao sapateado e devem ser usados como um pintor usa a sua sensibilidade ao misturar tintas. A intensidade de um som, bem como a sua ausência, é a intensidade do que sentimos ao executá-lo. Cabe ao professor mostrar aos alunos o prazer desta brincadeira, deste jogo lúdico, e regê-los como maestro de uma grande orquestra. (MACHADO E SALLES, 2003, p 73).

Como os alunos aprenderam a estrutura básica dos passos, tiveram facilidade na execução daqueles exercícios e acabaram, com isto, ampliando também suas escutas. Entendo a facilidade deles tanto na execução de movimentos, sons e acentos, quanto na propriedade com que desenvolveram tais exercícios.

Tanto os sapateadores, quanto os atores precisam ter consciência dos acentos rítmicos, pois entendo que, falas e movimentos precisam ser pontuais em qualquer processo de construção cênica. Penso que aqueles exercícios podem contribuir, por exemplo, na construção da fala do ator, onde precisa-se acentuar esta ou aquela palavra para dar vida e veracidade ao texto atoral. A contribuição está não somente na questão dos acentos, mas podemos variar também a velocidade das palavras, a altura, a intensidade, a sonoridade, o ritmo, enfim, sempre descobrir novas formas de interpretação.

A arte de falar em cena depende do trabalho que cada ator vai realizar em seu texto. A fala é um elemento de suma importância para o ator, pois é uma forma não só de comunicação, mas também de expressão. A arte de falar exige treino, exige um estudo do texto. O ator em seus estudos deve explorar os sons das palavras até obter a intenção que deseja transmitir ao

espectador. Como já disse Luiz Otávio Carvalho: “a palavra é ação” in comunicação verbal. Assim, destaco as palavras de Stanislavski quando o mesmo expõe seu estudo minucioso do texto atoral, voltado para o apuro da linguagem cênica, apoiando-se no potencial musical das palavras:

A índole de certas letras, sílabas e palavras requer uma pronúncia recortada, à semelhança das colcheias e semicolcheias em música; outros sons devem transmitir-se com maior duração e peso, como as mínimas e semibreves. Igualmente, certas letras e sílabas recebem uma acentuação rítmica mais forte ou mais fraca; outras podem não ter acento algum. [...] Às vezes, esses sons se mesclam com pausas e contenções respiratórias das mais diversas durações. Tudo isto constitui o material e as possibilidades da linguagem, com os quais se forma o tempo-ritmo fonético. [...] Uma forma de falar moderada, sonora e fluida tem muitas qualidades e elementos afins com o canto e a música (STANISLAVSKI apud FERNANDINO, 2008, p.31).

Aliado a isso, penso no corpo do ator como um todo. Penso que, apesar do ator, em seus estudos, geralmente separar a ação vocal da ação corporal, quando se está em cena as mesmas devem responder ao texto concomitantemente, ou seja, um caminho para a ação física.

Encerrei ensaiando mais um trecho da coreografia *Chorus Line*.

Depois que a aula terminou, como de costume, alguns alunos ficaram para esclarecer dúvidas e, em conversa com eles, surgiram alguns apontamentos que eu julgo pertinentes em minha pesquisa. Obtive os seguintes relatos:

Aluno Da.: “*Eu não consigo me ouvir quando a gente tá no grupão. Acho que muito por ser iniciante. Na verdade tem gente que tá aqui em outros níveis e essa é a grande confusão que é: tem gente que tá aprendendo, tem gente que corre mais atrás, tem gente que tá mais avançado no negócio e isso dificulta escutar o meu passo. E aí como eu tô aprendendo ainda e não consigo associar diretamente a música, eu não sei se também porque em casa eu ensaio e treino sozinho sem música. Eu não me ouvindo eu me perco e aí me perdendo não flui, e aí quando eu assusto já foi. Se eu fizesse aula em uma academia, ou em uma escola, qual o número base de alunos?*”.

Respondi à ele que depende do tamanho da sala, depende se a turma é homogênea ou não, depende do domínio do professor com a turma, depende se são adultos ou não. Adulto aprende mais rápido, porém ocupa mais espaço em uma sala. Enfim, depende de muitos fatores.

Ele continuou relatando um fato engraçado, mas que eu imagino que aconteça com muitos iniciantes: “*O som, a música me dá uma desestimulada, eu faço chutado até chegar em casa e*

*fazer. Quando tem um som, eu não me ouvindo eu me perco, eu não sei se estou fazendo certo aí eu faço chutado. Aí eu fico em casa estudando”.*

Neste relato, confirmo minha hipótese de que muitas pessoas iniciantes no sapateado americano tendem a não escutarem a música, mas buscam o acerto individual. Julgam que ao entrarem no pulso coletivo estarão acertando. Essa é realmente a sensação do caos das primeiras aulas... ninguém consegue realmente se escutar direito, escutar a música, escutar o grupo, escutar o professor... É necessário o treino da escuta.

Continuei investigando e perguntei se ele fazia “chutado” ou instintivamente sem pensar no que estava fazendo.

Da. respondeu: *“Eu faço chutado porque eu não tô consciente, instintivamente eu faço quando eu estou me ouvindo, não olho para o chão nem nada, é tá tá tá tá... Aí você vai até entrar no ritmo. Ritmo não é do pé! Vira ritmo corporal, inteiro, tudo dança. Enquanto aqui faço chutado porque não sei se tá certo, tá no grupão então vamos embora. Eu não estou me ouvindo, eu não estou conseguindo me entender, nem captar o processo assim. Porque eu acho que o processo de aprendizagem corporal, artístico em geral, ele é individual, muito. E aí quando a gente tá em um processo de gente aprendendo uma coisa só que é de grupo, por mais que seja individual a gente trabalha em grupo, é muito rápido né... A gente não tem tempo de durante o período da aula, a gente trabalhar sozinho. Você vai trabalhar outras coisas. Eu acho que a grande diferença do teatro para o resto das outras artes é: eu consigo em casa treinar sapateado (Eu consigo!), eu consigo treinar um desenho sozinho, eu consigo tocar um instrumento (mesmo que eu vá tocar numa grande orquestra), agora, no teatro eu não tenho como fazer isto. Mas aqui eu não me estresso muito. Quando eu falo que faço chutado, eu tento entender a dinâmica do passo, faço um desenho na minha cabeça, para chegar em casa e falar: agora vamos embora”.*

Então, Patrícia (a ajudante que fica no som) pergunta ao Da. se ele sentia quando estava errando.

Da. respondeu: *“Sim. Seguinte: não é uma questão de erro... é eu não conseguir. Eu sei que eu estou errando quando eu estou fazendo me ouvindo. Porque aí eu errei e eu sei. Quando eu não me ouvi, eu não cheguei a acertar para poder errar, sabe? Eu não consigo analisar assim: errei sem dominar. Eu só consigo enxergar se eu erro o passo se eu já tiver entendido ele”.*

E novamente Patrícia pergunta: *“Então você nunca sabe se você está acertando ou errando?”*

Aluno Da.: *“Aqui não. Até a próxima aula. Exemplo: deu aqui, aí eu chego em casa e faço tum tum tum tum tum. Eu preciso do olhar para o meu pé. Eu olhando é me trás o ouvido. Preciso olhar para o meu pé. Se eu olhar para o pé da Fernanda ou para os outros eu me perco. É a mesma questão de cantar em grupo e fazer vozes diversas. Se eu não me ouço, eu não entro. Aí eu preciso concentrar, concentrar, concentrar... Isso para que eu esqueça outras coisas e preste atenção só em mim. É igual na coreografia. Até dominá-lá existe uma questão que é de tratamento. Dominei a coreografia aí vamos embora”.*

Aluna Ale: *“Mas é isso que eu acho importante: uma coisa é você reproduzir o que o coreógrafo passou, outra é você entender, se apropriar, pegar para si, para então estar transmitindo. Essa é a diferença. Eu sinto quando eu estou fora da música porque eu sou muito presa à música. Se o todo saiu do ritmo da música, eu paro, eu não consigo mais. Quando o todo sai da música, o som do sapato é mais forte do que a música aí eu não consigo me concentrar. Aí eu paro. Eu já errei com o todo acertando, mas percebi pela música”.*

Perguntei à eles se eles tirassem o sapato se saberiam se estavam errando ou não e todos disseram que não. Aqui também comprovo minha hipótese que o som do sapato ajuda a evidenciar o erro e o acerto ajudando o aluno a apropriar-se de conceitos como o ritmo por exemplo.

Depois a aluna Ale. falou: *“Eu sei o movimento”.*

Aluno Da. disse: *“Eu preciso do som. Outra coisa que me atrapalha é o espelho. O espelho me dificulta horrores. Se eu olho para o espelho eu me perco. O espelho me tira de mim. A arte da presença está dentro de você e o espelho me tira. A mesma coisa na coreografia. Se eu olho para o espelho eu me perco. Mas se eu não olho, eu danço. Eu danço internamente e não me importo se eu estou errando, importo se eu estou me divertindo. Aqui eu fico preso a minha imagem e a imagem dos outros. O espelho é muito complicado para mim. Deve ter questões psicológicas, mas não consigo entrar em mim, não consigo enxergar o que faço. Enxergo o reflexo só. Todo mundo precisa do momento de investigação”.*

Aluna Ale. : *“Preciso da minha percepção interna. Por isso gosto as vezes de ficar sem o espelho. Tenho que estudar meu corpo, meus movimentos... Minha perna está indo, meu braço, minha cabeça”.*

Aluno Da.: *“O espelho deixa a dança física para mim. Eu não sinto. A reprodução é mais fácil. Na dança é diferente do teatro. No teatro cada um tem seu próprio ritmo mesmo que uma determinada cena exija um certo ritmo coletivo. Eu não preciso quebrar a minha cabeça falando: nossa eu preciso entrar ali”*.

Finalizei colocando que, cada um de nós tem um pulso interno, e, assim como o ator, cada bailarino tem seu próprio ritmo interno também. Mesmo com o estímulo de uma música (tal como de uma cena), mesmo dançando a mesma coreografia juntos, os bailarinos terão um pulso interno individual assim como os atores. As duas artes são cênicas e possuem esses elementos em comum, independente do estilo de montagem: os artistas (sejam bailarinos ou atores) terão que, com seus ritmos internos diferenciados, se adequarem à demanda específica (seja ao ritmo da música ou ao ritmo da cena).

Após esta conversa, pude perceber nestes alunos o despertar de que o sapateado americano pode ser uma outra forma de se trabalhar conceitos comuns às áreas da dança, da música e do teatro. Compreendo que estes alunos precisam de mais tempo para assimilar conceitos teóricos através dos movimentos corporais. Assim, tomo as palavras de Pereira (2005), que nos diz que:

A dança, como a maioria das artes, tem características específicas, pois é ensinada num contexto em que não há dissociação teórica-prática: são apresentados imbricadamente. O aprender e o fazer na dança não são tomados em sua dualidade, mas na conjunção do ato teórico-prático. Os alunos aprendem dança, dançando. (PEREIRA, 2005, p. 50).

Mesmo levando em consideração o pouco tempo de oficina, continuo pensando que o indivíduo deva passar pela experiência corporal antes de racionalizar. Somente depois de internalizar os movimentos, os alunos poderão ter uma memória corporal para avaliar os conceitos trabalhados.

#### **4.6 Aula 6 - Ritmo**

Na sexta aula, que aconteceu no dia 12 de maio de 2011, comecei a aula em círculo e perguntei aos alunos se o sapateado americano ajuda a melhorar o trabalho rítmico na prática do teatro.



Em resposta à minha pergunta inicial, obtive os seguintes relatos:

*“Com certeza!!! O sapateado ele te ajuda de uma maneira geral no ritmo. O ritmo de uma cena... Ah, eu não sei explicar direito”* (Aluna Jo.).

*“Eu acho que ajuda porque o sapateado é bem marcadinho né?! Todos os passos tem um pulso certo. Eu acho que por isso ele ajuda bastante no ritmo no teatro”* (Aluna Ta.).

*“Eu acho que essa coisa do sapato... Por fazer barulho... Por tudo que trabalha também... Acaba que ajuda no ritmo no teatro. Eu não acho exatamente igual o ritmo de uma música e o ritmo do teatro, entende?”* (Aluna Jo.).

*“Eu acho que se a gente for pensar que vai fazer um espetáculo musical, que tem dança e que tem uma coreografia ligada com um texto, ele vem a calhar... Agora se você pegar um espetáculo grande que não tem nada a ver com dança, a contribuição do sapateado se assemelha a contribuição de outros tipos de dança, que é para você ter justamente uma consciência corporal melhor, uma coordenação motora melhor e tudo mais... Nesse sentido eu acho que ajuda muito mas eu acho que não é privilégio do sapateado. Acho que qualquer tipo de dança, de diálogo de expressão corporal, que você trabalha o corpo, coordenação motora, vai ajudar na interpretação. Mas quando você pensa em um espetáculo da Broadway ou que tem atores cantam, dançam, interpretam, aí eu acho que o sapateado sai na frente, ele tem um diferencial. O sapateado vem somar uma consciência corporal mais completa”* (Aluno Pe.).

*“Eu acho que ajuda sim! Do mesmo jeito que o sapateado trabalha com o tempo, o teatro também, visivelmente ou não, estando explícito ou não, também tem o tempo para você seguir, para saber a hora que você tem que estar em um lugar ou no outro e tal”* (Aluno Ni.).

Refletindo sobre os relatos acima, penso que a marcação do ritmo, tanto para o sapateado quanto para o teatro, é fundamental. Analisando, especificamente, a fala do aluno Ni., percebo que ele utiliza o ritmo nas ações em cena. A construção das ações cênicas precisa do ritmo para existir. Penso que o ritmo é a mola que impulsiona a cena. Uma cena pode ser completamente modificada (mesmo se todos os outros elementos cênicos se mantiverem) quando o ritmo é alterado. Como nos apresenta Pavis (2005),

Todo ator, todo encenador sabe intuitivamente da importância do ritmo tanto para o trabalho vocal e gestual, como para o desenrolar do espetáculo. A noção de ritmo não é então uma ferramenta semiológica recém-inventada para a leitura do texto dramático ou para a descrição da representação. Ela é constitutiva da própria fabricação do espetáculo. (PAVIS, 2005, p. 342).

Para Stanislavski a música é um elemento de fundamental valor para a elaboração de seus pensamentos. Foi como ator e diretor, em companhias de vaudeville e operetas que ele percebeu a importância do ritmo na construção das ações. O desenvolvimento de tais questões acontece anos depois no Estúdio de Ópera, no qual Stanislavski propõe aos artistas (cantores e atores) um estudo de ação rítmica. Essa experiência foi sua passagem do modelo da *Linha das Forças Motivadas* para o *Método das Ações Físicas*, onde o ritmo, inquestionavelmente importante para a cena, passa a ser o fio condutor que une a música, o canto, a palavra e a ação.

Assim, ainda com o foco no ritmo, segui com a “rotina” de aquecimento e em seguida, propus o seguinte exercício rítmico:

*Stamp*<sup>28</sup>(Pé direito)/palma/*Stamp* (pé esquerdo)/palma,palma/*Stamp* (pé direito)/palma/*Stamp* (pé esquerdo)/*Stamp* (pé direito).

Com a intenção de manter o ritmo e o andamento, primeiramente exercitamos algumas vezes esta sequência (para frente e para trás sem mudar a direção, ou seja, andando de frente e de costas). Depois, ainda na intenção de manter o ritmo e o andamento, sem necessariamente usar os mesmos movimentos, substituí o *Stamp* por *Step*<sup>29</sup> e a palma por *Heel*<sup>30</sup>. Assim ficou: *Step/Heel/Step/Heel,Heel/Step/Heel/Step,Step*.

Muitos alunos tendem a se viciarem nesse exercício automatizando a prática daquela primeira sequência de passos, assim, resolvi substituir a primeira pela segunda sequência para aumentar o repertório de possibilidades internalizando assim o ritmo e o andamento proposto (e não os movimentos).

No primeiro momento, como era uma sequência nova, onde eles não estavam acostumados a fazê-la, o andamento ficou mais lento. Mas depois de praticar a sequência algumas vezes, percebi que a substituição funcionou. Todos conseguiram manter o mesmo ritmo e andamento proposto. Refletindo sobre substituições de passos e almejando a ampliação da escuta dos alunos, destaco a fala de MACHADO E SALLES (2003):

Importante, também, dentro de todo este processo, é substituir alguns passos por outros, como *heel* por um *toe*, ou um *brush* por um *slam*, por exemplo. Diferentes

---

<sup>28</sup> Stamp é a batida com a planta de pé inteira no chão.

<sup>29</sup> Step é o passo na meia ponta.

<sup>30</sup> Heel é a batida com o calcanhar ou queda do calcanhar (salto do sapato).

“texturas” de som apuram a sensibilidade auditiva do aluno, fazendo-o discernir sons distintos de acordo com os passos executados. (MACHADO E SALLES, 2003, p 72).

Então, voltando à nossa “rotina”, dentro do módulo de Aprendizado e prática dos passos básicos de sapateado americano, comecei a aumentar o andamento dos passos que os alunos já conheciam, pois observei que os mesmos já tinham se apropriado dos movimentos e poderiam fazê-los com mais velocidade. Notei que os alunos que faltaram algumas destas poucas aulas, pois estávamos apenas na sexta aula, foram os que sentiram maior dificuldade quando aumentei o andamento.

Pude perceber também nesta aula que as pessoas estavam tão preocupadas em fazer os movimentos com perfeição que se esqueciam da música. Esqueciam que o movimento tinha uma velocidade proposta pelo pulso da música, tinha um ritmo e tinha pausas. Contrapondo-se a isso, todos os alunos acompanhavam o som que era produzido pelo coletivo, como se toda a turma ditasse seu próprio ritmo, como se tivessem um pulso coletivo. Também percebo que isso acontece no teatro. Quando um ator ralenta ou acelera demais uma cena, os outros que estão contracenando tendem a acompanhar aquele determinado ritmo.

O sentido rítmico, para Dalcroze, deve ser primeiramente adquirido através do sentido muscular. Por meio de estímulos sonoros específicos, o sentido muscular é desenvolvido a partir da execução de dinâmicas de movimento, realizadas no tempo e no espaço. É destacado por Dalcroze que, o intelecto e os sentidos devem estar presentes durante todo o processo, envolvendo impulsos do pensamento e da emoção.

Da mesma maneira que o ouvido desenvolve uma memória do som, a prática dos exercícios desenvolve uma memória muscular. Assim, mentalmente, é criada uma imagem e conseqüentemente, uma representação rítmica. A consciência rítmica nasce do desenvolvimento do sentido rítmico e sua representação física e mental. A consciência rítmica, quando estabelecida, permite a ampliação da audição interior, sem precisar de recursos externos. Percebo então que, os alunos ainda precisam ampliar sua consciência rítmica. Pensando em atingir uma memória muscular com a prática dos exercícios, retomei com a “rotina” até o fim da aula, quando passamos a coreografia de *Chorus Line*.

#### 4.7 Aula 7 – Organicidade

Na sétima aula, que aconteceu no dia 17 de maio de 2011, comecei pedindo aos alunos que relatassem o que sentiram corporalmente, suas sensações e percepções, do início da oficina até então. Obtive os seguintes relatos:

*“Eu sinto mais segurança sim. Na hora de dançar, o sapato escorrega muito. Com o passar do tempo você vai pisando sem ter medo de cair. A segurança corporal e a transferência de peso melhoraram. Antes eu transferia e escorregava e agora me sinto mais segura. Eu tinha medo e agora os passos estão ficando mais precisos”* (Aluna Lu.).

*“Eu estou aprimorando mais esta questão do ouvido, estou escutando mais os passos”* (Aluno Fe.).

*“Eu já fazia sapateado, mas agora estou aprendendo a ouvir. Escutando o barulho, você consegue fazer e também uniformizar todo mundo. Você pode até saber sapatear! Mas tem que aprender a escutar os outros, senão é horroroso. Estou trabalhando mais isso em mim, a escuta em cena em relação ao conjunto, a turma”* (Aluna Le).

*“Mudou em mim o condicionamento corporal, a percepção de ritmo, de tempo, de uniformidade também... Acho que tudo isso o sapateado contribuiu e melhorou desde quando eu comecei”* (Aluno Ni.).

*“Para mim contribuiu muito no equilíbrio. A transferência de peso eu percebo melhor”* (Aluna Po.).

*“No caso eu percebo que a minha coordenação motora tem melhorado para o sapateado. A questão dos pés conseguirem fazer os movimentos. No início não saía nada, agora já está interiorizado em mim. A mudança corporal é grande. Principalmente os pés... Trabalhar esta região do tornozelo. Os meus pés estão coordenados com o ritmo”* (Aluna Ma.).

*“Em relação ao equilíbrio, eu achava muito difícil. A dança, o sapateado é feito com os joelhos flexionados e, para mim foi muito estranho. A transferência de peso e a escuta melhoraram muito. Eu escuto e sei quando eu errei. Consigo perceber mais nitidamente pelo som”* (Aluno St.).

*“Eu acho que para mim mudou a questão de equilíbrio e transferência de peso. Estou tentando colocar ritmo nos pés, nestes sapatos escorregadios”* (Aluna Ga.).

*"Estou sentindo dor na panturrilha. Minhas pernas estão doendo. Mas acho que a coordenação motora está melhor. A gente fica mais atento e apesar de ter horas que fico completamente perdido, quando a gente vai devagar, a gente vai pegando o som e tendo movimentos mais precisos. É interiorizar tudo e daqui a pouco ficar bem automático. Sinto dor por causa do salto e também por ficar na meia ponta com os joelhos dobrados"* (Aluno Pe.).

*"Para mim é um processo mais lento. Para eu poder absorver tudo que estou aprendendo nas aulas, eu tenho que ter uma percepção melhor e dar continuidade aos movimentos. E então eu começo a detalhar mais quais são as minhas dificuldades. Antes eu achei que era uma dancinha fácil, mas agora está me ajudando a perceber onde está meu corpo, apontar minhas dificuldades. Eu tinha uma ideia muito errada do sapateado... É todo um conjunto. Depende de equilíbrio, de como está seu corpo, de você se soltar mais, então eu acho que dá para se ter noção melhor de um todo"* (Aluna Na.).

*"Em mim eu melhorei meu equilíbrio, minha transferência de peso, consigo pegar os passos mais rápido sem ficar travada. Está ficando tudo mais orgânico, mais interiorizado e eu não penso mais para fazer"* (Aluna Ja.).

*"Eu acho que está ficando mais orgânico né... Com o passar do tempo a gente vai fazendo sem perceber. Eu flexiono o joelho para o movimento sair com mais facilidade. Então parece que já tá entrando assim... Eu estou conseguindo fazer as coisas sem ficar muito travada sabe? Os pés já estão mais soltos. Outro dia eu estava trabalhando em uma loja e escutando várias músicas e então eu comecei, com sertanejo mesmo, e aquilo entrava nos meus ouvidos e eu mexendo os pés. Oh, acho que esse passo dá (risadas)"* (Aluna Jo.).

Nos relatos acima, percebo que os alunos estão sentindo no corpo um progresso em relação aos elementos técnicos e expressivos do teatro trabalhados até então através do sapateado americano. Cada aluno tem seu tempo de aprendizagem. Ficou claro que apesar de todos praticarem todos os exercícios, cada um sentiu um progresso maior em algum tipo de elemento. O entendimento sensorial para alguns alunos foi através da consciência corporal (como por exemplo o equilíbrio, a transferência de peso, a coordenação motora), outros foi através da musicalidade (envolvendo por exemplo o pulso, o ritmo, a escuta) e outros foram tocados por ambos os estímulos.

Destaco no último depoimento, da aluna Jo., um aspecto interessante: o sapateado, por ter nos pés do sapateador um instrumento percussivo, não pode ser dançado "de qualquer maneira",

ou “livremente” (a não ser que a proposta seja exatamente esta). Dançar sapateado requer um encontro rítmico entre as chapinhas de metal e a música executada. Assim, no caso de Jo., junto à vontade de dançar despertada houve uma preocupação a mais: a combinação do som dos passos à música escutada. A aluna demonstra, claramente em seu relato, sua cautela ao encaixar o som produzido pelo sapato no som da música. Jo. não deixa de improvisar, criar e dançar à vontade. Contudo, sua sensibilidade musical a ajuda na escolha dos passos adequados ao ritmo escutado naquele momento. Refletindo sobre esta questão, venho apontar esta citação:

Sendo o sapateado um estilo de dança em que o dançarino obrigatoriamente torna-se um percussionista, qualquer ritmo ou estilo de música servirá para ele desenvolver sua técnica, dançar ou criar coreografias – desde o *jazz* até ritmos como samba, xaxado, chorinho, um *funk* ou *rock*, entre outros, até uma música erudita. (MACHADO E SALLES, 2003, p 72).

Após os depoimentos seguimos com nossa “rotina” de aquecimento e fixação dos movimentos. Durante toda aula fui avaliando os alunos a fim de saber se já estavam dominando não só a técnica, mas também a nomenclatura dos passos dados até então. Para minha surpresa, com apenas três semanas de oficina, a turma não teve dificuldade em fazer e nomear os passos básicos do sapateado americano.

Diante de tal constatação, procurei aumentar o grau de dificuldade inserindo o quesito agilidade nos mesmos passos, combinações e sequências. Segundo MACHADO E SALLES (2003, p. 72-73), “uma das metas de todo sapateador é a agilidade dos pés, que é adquirida através de muitos exercícios e dedicação. A rapidez com que o dançarino sapateia está intimamente ligada à técnica absorvida”. Concordo com tal afirmação, pois uma boa maneira de se avaliar a qualidade técnica de um sapateador é observando sua agilidade e limpeza ao executar uma sequência coreográfica.

Terminei a aula com a montagem de mais uma parte da coreografia de *Chorus Line*.

A aula terminou e as pessoas não foram embora. Ficaram treinando os passos, tentando fazer em uma velocidade mais rápida. E mais uma vez, sem música, o pulso coletivo imperava.

## 4.8 Aula 8 – Musicalidade

Na oitava aula, que aconteceu no dia 19 de maio de 2011, comecei a nossa “rotina” no aquecimento e, posteriormente, na fixação dos movimentos.

Esta foi uma aula em que todos os alunos estavam muito concentrados, com a escuta aberta e, conseqüentemente, estavam na maioria do tempo da aula, mais sincronizados. Os passos executados para o lado direito eram muito sincronizados. Contudo, quando os passos eram executados para o lado esquerdo, os alunos perdiam a sincronia e cada aluno executava a seqüência em uma velocidade.

Utilizei várias músicas com diversos andamentos e fui propondo variações de velocidade ao executarem os passos de sapateado. Tinha a intenção de demonstrar a importância da marcação do pulso ao sapatear. Penso que, dentro da pulsação da música, nós podemos variar o andamento ao sapatear. Então, os alunos entenderam na prática que, mesmo que a música seja mais lenta, nós podemos sapatear com mais agilidade sem perder a pulsação.

No intuito de continuar ampliando e desenvolvendo o repertório técnico e musical dos alunos, acrescentei sons extras (*heels* e *toes*) às combinações já conhecidas por eles. Assim, os mesmos passaram a perceber melhor e a diferenciar a quantidade de sons que eles podiam executar dentro de um mesmo compasso.

Em outros exercícios, percebi que, ao executarem passos girando, os alunos melhoraram a sua segurança. Os corpos se acostumaram com o deslizar dos sapatos, alcançando um equilíbrio maior e dominando seus movimentos, mesmo com joelhos flexionados e na *meia ponta*.

São poucos os passos básicos, mas a gama de possíveis combinações a partir destes é infinita. Estas combinações podem ser executadas no lugar, em deslocamento, cruzando e em giros. Podemos, ainda, sapatear sentados. E por que não? (MACHADO E SALLES, 2003, p. 72).

Terminei a aula com a montagem de mais um trecho da coreografia de *Chorus Line*.

A aula terminou e mais uma vez as pessoas não foram embora. Percebi que o envolvimento dos alunos com o sapateado crescia mais a cada dia.

## 4.9 Aula 9 – Consciência Corporal

Na nona aula, que aconteceu no dia 24 de maio de 2011, propus que todos preparassem uma cena teatral, que seria apresentada no final da oficina, no dia 31 de maio de 2011. Esta cena, de tema livre, deveria utilizar o sapateado americano como recurso cênico.

Pedi também, como de costume em nossa “rotina”, que todos me falassem sobre suas próprias percepções, desde que começaram a oficina, em relação à coordenação motora. Obtive os seguintes relatos:

*“Eu acho que é ponto fraco principal. Tenho melhorado, mas quando vem uma coreografia nova eu demoro um pouco para pegar os passos. Acho que é pela falta de prática mesmo. Atualmente tenho feito só nas aulas e não tenho conseguido praticar em casa e aí o processo fica mais lento mesmo. A coordenação motora melhorou desde o início das aulas sim! Mas é o que falta porque depois disso vem a velocidade atrelada a coordenação motora, a leveza de movimentos... Quando você pensa muito antes de fazer não sai tão bacana, não é orgânico ainda. Quando o passo ainda não está interiorizado o ritmo muda porque eu fico pensando demais antes de fazer, antes de pisar do jeito certo e aí conseqüentemente não flui” (Aluno Pe.).*

*“Tá faltando muita coordenação motora ainda. Não comecei junto com a turma. Comecei semana passada. Tem dez anos que não faço aulas de sapateado. Não lembro dos passos e juntar tudo com coordenação motora tá difícil. Esta complicado” (Aluno Fe.).*

*“A coordenação motora melhorou. No início eu não tinha quase nenhuma, era difícil pegar. Era muita informação, eu não conseguia. Eu não conseguia ter coordenação motora e ao mesmo tempo pegar os passos. Não conseguia fazer os dois. Talvez por causa do eixo. Agora esta sendo mais fácil... Melhorou” (Aluna Ja.).*

*“Eu particularmente só tenho dificuldade para começar aprender a coreografia. Fico um pouco desalinhada. Mas depois que eu gravo bem os passos eu consigo juntar a coordenação motora com o equilíbrio, aí fica bom” (Aluna Tai.).*

*“Eu acho que a coordenação motora é tudo. Coordenação motora do seu pensamento, do seu corpo, do seu braço, da sua cabeça... Quanto mais a gente faz, melhor a gente vai dominando esse corpo que é inteiro” (Aluna Jo.).*

*“Eu senti muita dificuldade nos primeiros dias. Aos poucos a gente vai sentindo um pouco mais de facilidade. Tudo novo é mais difícil. Ainda assim eu tenho dificuldade na hora de*



*acelerar. Aí a minha coordenação motora é inexistente. Talvez por causa da questão da transferência de peso, tem que ser um pouco mais acelerada... Mas ainda assim eu senti uma melhora” (Aluna Ta.).*

*“Melhorou um pouco, não aonde eu quero chegar. Mas eu acho que eu tenho maior dificuldade na hora de rodar, fazer passos rodando, quando muda o eixo. Eu acho que é a minha maior dificuldade em relação a coordenação motora” (Aluna Na.).*

*“Eu acho que ajuda demais porque quando você está fazendo um passo com um pé e o outro com o outro, ou você tá mexendo o braço, aí mistura tudo, faz uma confusão danada. Aí depois você vai pegando, eu acho que o sapateado ajuda demais a coordenação motora” (Aluno. Be.).*

*“Isso para mim tem sido ainda o sapato. O sapato tem sido ainda algo muito estranho para mim. Escorrega muito, então está sendo complicado eu me adaptar ao sapato. O sapato esta me forçando a estudar mais, minuciosamente o sapateado. Porque além dos passos serem novidades, ainda tem esse objeto aqui né? Tem sido assim: o estranho! Ainda não sinto ele parte do meu corpo” (Aluna Al.).*

Continuei perguntando se o sapateado americano, em relação à coordenação motora, ajuda em cena.

*“Eu acho que todas as técnicas de dança vem acrescentar e são válidas para melhorar a coordenação motora no teatro. Eu sou da dança, nem sou do teatro e estou dando palpite. Todas as técnicas vem acrescentar né? Ainda mais se tratando de uma preparação corporal. O sapateado é bom também” (Aluna Ta.).*

*“É claro que se a gente não gostasse de sapateado a gente não estaria aqui fazendo aula. Se eu falasse que o sapateado não ajuda, o que eu estou fazendo aqui então. Afinal de contas eu estou aqui para aprender e tudo para a preparação completa do ator tem o seu papel. O sapateado é muito marcado, eu tenho essa sensação” (Aluno Pe.).*

*“É bem complicado, mas a partir do momento que a gente vai fazendo isso regularmente, a gente vai sempre melhorando e junto com o ponto de equilíbrio né? A coordenação motora vai melhorando muito” (Aluno Ni.).*

Penso que a prática do sapateado, nesta turma, vem modificando o controle corporal de cada aluno. Percebo isto tanto nos corpos dos alunos, como nos questionamentos apontados nas

falas dos mesmos. Ao meu entendimento, cada participante despertou o interesse em conhecer seu próprio corpo, analisando aspectos até então adormecidos.

Através destes depoimentos, entendo que os alunos estão na busca do auto conhecimento corporal. A partir da prática contínua realizada na oficina de sapateado, unida a análise dos resultados corporais obtidos, vejo que os alunos estão ganhando uma presença em cena e uma consciência corporal. Sobre a presença cênica, Roubine (2002) considera que:

É pois importante que, por uma ação permanente sobre si mesmo, o ator aprenda a conhecer seu corpo como se explora um território, ou antes, como se observa o comportamento e as reações de um *alter ego*. Toda a escola stanislavskiana insistiu com perseverança neste ponto: a “teatralização” do corpo exige mais que a simples repetição do treinamento atlético. Os exercícios físicos podem fortalecer a musculatura e torná-la flexível, dar ao ator um perfeito controle de seu corpo e, portanto, um virtuosismo; não bastam, entretanto, para tornar esse corpo teatralmente “falante” e “presente”, a não ser, talvez, num teatro de tipo meyerholdiano. De fato, o paradoxo deste treinamento corporal é que ele deve ser ao mesmo tempo uma ginástica do imaginário e uma auto-análise... (ROUBINE, 2002, p. 44).

Após este momento de reflexão, comecei a parte prática da aula frente ao espelho alongando o corpo. Percebi que os corpos dos alunos estavam bem mais soltos. Como já tinham se apropriado da rotina, não racionalizavam tanto os movimentos e se divertiam mais ao fazer os passos. Não movimentavam só a parte inferior do corpo, já conseguiam soltar a parte superior também. Os alunos estavam muito concentrados e sincronizados. Aliás, o que mais me chamou a atenção nesta aula foi a sincronia sonora obtida pelo grupo.

Percebi nesta nona aula que os alunos estavam aprendendo o sapateado americano mais rápido do que eu previa. Em meu planejamento, eu terminaria a coreografia de *Chorus Line* ao final da oficina, ou seja, ao final de doze encontros. Contudo eu havia terminado a mesma na aula anterior, assim, como tudo estava andando rápido demais e para que os alunos não perdessem a motivação, tive a ideia de pedir a todos que trouxessem uma sombrinha de casa para montarmos uma nova coreografia (também adaptada para esta oficina), utilizaria a música tema do filme *Cantando na Chuva: Singin' in the Rain*.

Terminamos a aula com a passagem coreográfica de *Chorus Line*. A partir de agora, precisava apenas fixar e “limpar” a coreografia, tornando-a assim mais orgânica para o grupo.

Quando a aula acabou e, como de praxe, os alunos não foram embora. Começou a surgir uma cumplicidade entre os eles ao se ajudarem (nos passos em que sentiam dificuldade). Os mais

assíduos acabavam virando “professores” dos que perderam algumas aulas. Enfim, deu-se o envolvimento com a experiência artística!

#### **4.10 Aula 10 – Marcação Cênica**

A décima aula, que aconteceu no dia 26 de maio de 2011, começou em clima de comemoração, pois este é o dia em que se comemora o Dia Internacional do Sapateado. Contei aos alunos que o dia para esta comemoração foi escolhido justamente por ser a data de nascimento de Bill Robinson Bojangles, ícone precursor do sapateado americano, pois foi ele quem levou o sapateado para a meia ponta, trazendo leveza, clareza e presença cênica antes desconhecida nos palcos.

Depois de um mês de aulas, resolvi fazer toda a “rotina” em círculo. Dentro da pesquisa-ação as fases finais são constantemente utilizadas para aperfeiçoar os resultados das fases anteriores, assim fiz isto propositalmente para observar se os alunos já tinham se apropriado dos passos e se a sincronia ainda dependia do espelho. Pude perceber que, os alunos, se apropriaram dos passos básicos e não tinham mais necessidade de olhar o tempo inteiro para o espelho e nem para os outros alunos. A escuta havia melhorado muito desde o início do processo.

Para continuar com o mesmo pensamento, fiz passos de deslocamento utilizando a sala com os alunos de frente para a parede, ainda sem a utilização do espelho.

Comecei então a falar o nome dos passos sem demonstrar, para saber se os alunos já reconheciam o exercício que eu estava propondo. Todos responderam aos comandos sem maiores problemas, pois já estavam dominando um pouco mais a técnica, então comecei a trabalhar a prontidão dos alunos da seguinte forma: pedi que todos fizessem uma sequencia de movimentos com a direita e depois com esquerda. Esta sequencia deveria ser feita em fila e se deslocando para a frente. Assim que o aluno da frente fosse recomençar a sequencia, o aluno de trás iniciaria sua própria sequencia junto com o aluno da frente. A proposta foi realizada no tempo justo e todos estavam sincronizados no mesmo andamento da primeira pessoa da fila. Chamou-me a atenção que nesta aula os alunos estavam com os corpos mais rígidos da cintura para cima, muito preocupados com os pés e se esqueciam de movimentar o resto do corpo.

Comecei a nova coreografia da música tema do filme *Cantando na Chuva: Singin' in the Rain*. Eu havia pedido a eles, na aula anterior, que trouxessem de casa um guarda chuva para

utilizarmos na nova coreografia, *Cantando na Chuva*. Como imaginei que algumas pessoas fossem esquecer o objeto, levei bengalas com alças similares às alças de guarda chuvas, para que estas pudessem explorar os movimentos do objeto usado durante a coreografia. Eles fizeram com muita tranquilidade e prazer. Não observei maiores dificuldades na execução da nova coreografia.

Ao final de nossa “rotina”, passamos a coreografia de *Chorus Line*. Para fixação, não fiz junto com eles e foi então que percebi um ótimo problema: a maioria dos erros que aconteceu não foi por culpa de um ou de outro aluno, mas sim em função da não marcação de lugares na coreografia. *Chorus Line* tem muito deslocamento, muita troca de lugares e, assim, precisa do coletivo – mais especificamente de um conjunto de duplas. Como ninguém tinha lugar marcado, eles tinham que lidar com a falta de um ou de outro aluno durante a oficina e, assim, acabavam tendo que decorar o que fazer em todas as posições. Este acaso foi bem vindo, em minha opinião, por dois motivos: por um lado foi bom para as pessoas que não faltavam porque trabalharam sua atenção difusa e sua percepção da cena como um todo e por outro lado também foi bom para o grupo que não dependia da presença de nenhum integrante específico para a execução da coreografia. Como já era de se esperar, na repetição tudo correu muito bem - sem erros. Assim, comecei a “limpar os movimentos coreográficos”.

Pedi que todos pensassem sobre marcação cênica. Precisamos de marcações no teatro. Apesar de o ator buscar sempre não ser mecânico, sempre buscar acessar todos os dias suas motivações, sentimentos, ele precisa saber suas marcações em cena, sejam na fala, nos gestos, na hora certa de deslocar, a cena não deixa de ser coreografada como na dança.

Terminamos a aula comemorando o dia internacional do sapateado comendo bombons que eu levei para a turma.

#### **4.11 Aula 11 – O sapateado “entra em cena”**

Em aulas anteriores ficou acordado que nessa décima primeira aula, que aconteceu no dia 31 de maio de 2011, os alunos iriam apresentar uma cena, criada por eles, na qual utilizariam o sapateado americano como recurso cênico.

Antes de tudo, perguntei como foi utilizar o sapateado americano como recurso teatral, e como foi o processo de criação de cena com a utilização do sapateado.

Obtive os seguintes relatos:

*"Eu faço aula na PUC e a gente tá ensaiando A hora da Estrela de Clarisse Lispector. O meu personagem é um médico, bem velhinho ranzinza, com mal de Parkson, uma coisa bem farsesca assim. Ontem o professor, que já sabia que estou fazendo sapateado, pediu para que eu, em um determinado momento, que tenho a fala assim: 'eu estou vendendo saúde', dançasse sapateado. O que é contraditório porque ele é todo torto e tal, e neste momento eu desligo do personagem e vou fazer um passo de sapateado, no meio da cena. Aí eu falei: nossa, e agora? Vou ter que preparar isto também. Eu vou utilizar isto na preparação da peça que eu estou fazendo. Mas como ator, eu acho que ajudou na questão de coordenação motora, equilíbrio, estas coisas que a gente vem falando estas semanas todas aí. Mas acho que isto aqui é um embriãozinho, a gente tá aqui há um mês e meio só, então ainda tem muito pela frente. Mesmo porque são duas aulas por semana, o curso já está terminando na quinta-feira. Quero dar continuidade com algumas pessoas né, eu espero... Mas assim, é uma coisa que foi plantada, e eu acho que eu não largo mais. Tomei gosto" (Aluno Pe.).*

*"Nossa, pra mim foi muito difícil, difícil demais. É, porque fica na cabeça da gente os passos que a gente aprendeu naquele andamento, naquele ritmo, naquela música e naquele jeito. E aí você pegar e fazer uso disso, se apropriar deles mesmos pra fazer uso do jeito que você gostaria, é muito difícil. As vezes eu gostaria de fazer uma coisa, mas também não tenho tanta habilidade ainda pra fazer aquilo que está na minha cabeça. Então é um processo para poder coincidir. E também claro que tem a questão da falta de tempo mesmo para preparar... Não foi uma coisa assim que teve muito tempo. Eu pelo menos não tive muito tempo para preparar, mas com relação a criação da cena, eu ficava pensando não só nos passos de sapateado, mas ao mesmo tempo eu não ficava pensando só na cena. Eu não queria fazer uma coreografia de dança mas ao mesmo tempo queria que o sapateado estivesse lá. Então, pra juntar estas duas coisas, na minha cabeça estava muito claro o que ia acontecer, e o que ia funcionar e tal, maravilha... Mas eu não sei se vai funcionar tão bem não" (Aluna Ga.).*

*"O meu caso é o seguinte: eu escolhi uma música que eu já tinha feito quando eu dava aula para os meus alunos e já tinha uma coreografia e eu inclui uns passos de sapateado para ficar legal. Tipo, vai ser um recurso mesmo! Vai ser uma cena mas com o recurso do sapateado. Acho que vai ficar legal" (Aluno Fe.).*

*"Olha, eu até pesquisei algumas coisas para apresentar. Só que foi muito sem sucesso. Eu achei muito difícil! Eu pesquisei na internet algumas coisas mas eu não consegui fazer. Aí eu parei. Ontem a noite eu fiquei sem internet. Eu tinha combinado com o Ri. que a gente ia entrar no facebook para olhar uma coisa juntos, só que não deu certo" (Aluna Ja.).*

*"Eu acho que o sapateado para mim está me ajudando a ter uma coordenação melhor. É muito pouco tempo. Eu tenho uma deficiência corporal. Eu vejo que me atrapalha um pouco no teatro. Eu tenho que vencer este limite porque eu tenho o corpo muito duro. Tem certos personagens que eu tenho uma dificuldade maior para me soltar mais, me jogar mais e o sapateado te ajuda nisso. Talvez seja isso também a minha dificuldade no sapateado. Quando eu entrei na aula eu descobri que não era só o pé, mas é todo um conjunto. As vezes quando você é muito leigo você não tem essa ideia do que é o sapateado em si" (Aluna Na.).*

*"Meu processo de criação é muito intuitivo assim. Uma coisa que eu aprendi há muitos anos é confiar na primeira ideia, não dispensá-la e nem fazer juízo de valor. Eu criei a partir da primeira ideia que veio na minha cabeça, foi uma música e aí peguei a próxima ideia que foi o personagem e a história. Não foi complicado criar. Não significa que na hora de assistir vocês falem: nossa ele vai arrasar... Mentira! Até eu conseguir domesticar a técnica para que ela fique a meu favor demora um tempo. Mas a partir do momento que ela vai sendo domesticada, meu corpo entende. Inconscientemente ele coloca isso. A princípio eu fiz com a música até cantando e aí os passos foram entrando no espaço, é, e na hora que eu terminei falei: acabou! Acabou, ficou pronto, vou repetir. Até que eu peguei a música e botei. Aí veio a dificuldade. Na verdade eu estava cantando para sapatear. E aí quando eu botei a música no rádio eu tive que sapatear para a música, que é uma outra coisa... Respeitar os meus tempos de fazer os passos, só quando estava cantando, porque quando a música entrou eu não tinha isso mais. Houve uma adaptação, eu fui buscando. Eu tento, e fiquei muito feliz porque vislumbrando um futuro disso eu enxergo que ficaria uma coisa bem legal, traria outras questões teatrais para dentro disso. Eu consegui fazer uma coisa que eu queria fazer há muito tempo. Eu conseguir 'chuchar' isso no teatro, sem perder o teatro" (Aluno Da.).*

*"Eu achei que ficou mais fácil porque eu não tive que achar um texto para encaixar. Trabalhei com a mímica" (Aluno Ni.).*

*"Nosso corpo fala o tempo todo. O mais difícil é o ponto de partida. Depois disso foi fluindo, fluindo... Foi complicado encaixar o sapateado na música. Foi complicado ouvir a*

*música, ter aquela percepção sonora de isto aqui vai dar. Isto foi complicado e isso foi o maior desafio na minha opinião" (Aluna Le.).*

*"Eu acho que montar uma coreografia só com sapateado é muito mais difícil. Quando tem o teatro é bem mais fácil. Você parte de uma ideia e aí é só encaixar" (Aluna Ta.).*

Depois este momento, partimos então para um breve aquecimento já que o segundo momento da aula seria a apresentação das cenas.

A primeira cena a ser apresentada foi da aluna Jo.. Ela pediu para fazer uma improvisação, pois não havia preparado a cena em casa. Jo. começou a cena com uma vassoura na mão e com um avental. Estava varrendo e andava normalmente sem ainda utilizar o sapateado em cena. Foi então que avistou uma barata e começou a fugir da mesma utilizando passos de sapateado. Depois, quando não havia mais como fugir, matou a barata, limpou o chão e só então teve um ataque de medo.

Achei interessante que a aluna Jo. usou o barulho do sapato quando queria enfatizar momentos na sua cena. Apropriou-se disso na fuga da barata, na morte da barata e depois no seu ataque de nojo. Também destacou-se por não utilizar o sapateado com alguma música, pensou na cena como um todo, mesmo sendo improvisada. Ela também não utilizou fala na cena.

A segunda cena foi do aluno Da. que começou a cena com uma bengala na mão, as costas curvadas e caminhando com dificuldade. Fazia a personagem de um velho com o corpo trêmulo. O velho passava por um momento de nostalgia se lembrando do tempo em que sapateava e tinha muita agilidade nos pés. Então, ao escutar uma música de sua juventude, seu corpo vai se modificando como se tivesse voltado ao passado. O velho volta ao passado e relembra de seus tempos de glória. No final da música, seu corpo retorna a forma de um velho e ele comenta de seu passado com saudade.

O aluno Da. utilizou o sapateado em cena, apropriando de acentos, pausas, quebra de ritmo de uma maneira muito bonita. Fiquei satisfeita de observar seu crescimento nos elementos de estudo teatrais através da prática do sapateado. Soube utilizar o espaço e se deslocou com propriedade no mesmo, apropriou-se do objeto cênico (bengala) durante toda a cena. Parecia que havia explorado o objeto anteriormente para aumentar suas possibilidades pois seu repertório de passos de sapateado ainda era pequeno devido ao pouco tempo de prática.

O aluno Pe. começou a cena utilizando da música como base para o sapateado, o que a música propunha. Se a música acelerava, ele também acelerava seus movimentos, nas pausas, ele

também parava de dançar. Ele, que desde o início relatou diversas vezes que acompanhava o pulso coletivo, demonstrou uma imensa dificuldade com o ritmo. Pe. não conseguia dançar no pulso da música estando sozinho em cena. Também não se deslocava no espaço. Penso que o aluno não entendeu a proposta. Ele montou uma coreografia de sapateado, e não uma cena teatral com o recurso do sapateado.

O aluno Fe. começou a cena com a cabeça baixa, com óculos escuro e de joelhos no chão. Então, começou a se arrastar e levantou para dançar. Utilizou mais movimentos com os braços do que com as pernas. Marcava o pulso da música com os pés e dançava o tempo todo. Apropriou-se do espaço cênico, dançando o tempo. Utilizou de diferentes alturas de volume do som quando batia os pés no chão. Apesar de ter usado do recurso de uma coreografia como o aluno Pe., ficou claro que queria passar para a platéia que era um clip musical.

A aluna Ga. trabalhou sua cena com a utilização do teatro mudo. Também era guiada por uma música de fundo, mas apenas como mais um estímulo para a cena. A música sugeria um ar de comicidade. Começava abrindo as cortinas de frente para o espelho e retocando sua maquiagem. Depois, passava o perfume, dançava com seu vestido e arrumava seus sapatos. Ao ver uma barata, subia no banco e batia seus calcanhares no banco de madeira com muito medo. Decide então, descer do banco e matar a barata. Ga. começa então a jogar com o barulho do sapato, hora caçando e hora fugindo da barata. Utilizou do som do sapato para compor a sonoplastia da cena. Então Ga. encontra um spray para matar a barata. Ao apertá-lo percebe que é alérgica e começa a espirrar, espirrar e espirrar. Então termina a cena matando a barata com a mão por acidente. Percebo que a aluna não só entendeu a proposta como também trabalhou com muita propriedade o equilíbrio, o ritmo, a coordenação motora, a transferência de peso e o espaço em cena.

A cena seguinte era composta pelos alunos Be.e Fel. . Eles montaram uma cena que era um show de dois sapateadores. A escuta deles em relação à música foi muito boa. Sabiam também o tempo justo de entrar em cena. Eles se escutavam e tinham uma ótima sincronia quando faziam movimentos iguais. Na coreografia que fizeram, utilizaram de bengalas e cartola. Os dois objetos entraram em cena sem ter um porque, embora os dois atores manipulassem bem a bengala. Utilizaram bem o espaço e o ritmo da cena foi bom. Aproveitaram de acentos da música para brincarem com o som dos sapatos. Mas, achei que a cena teatral não teve final.



A cena seguinte foi composta pelo trio Le. , Ta. e Ni.. Também foi uma cena sem falas, onde o sapateado sugeria ações de correr, de andar, de golpear. As alunas Le. e Ta. eram assaltadas por Ni.. Ele rouba a mochila mas depois é golpeado por Ta., que recupera sua mochila. Começa então uma disputa entre Le. e Ta. pela mochila. As duas decidem dividir o que tem dentro da mochila ( um sapato de sapatear rosa). A música de fundo era a música tema da Pantera Cor de Rosa. Achei que utilizaram a amplitude do espaço, mas em alguns momentos ficaram muito próximas do público dificultando a visão da cena como um todo. Utilizaram do pulso da música por quase toda a cena, mesmo trocando de movimentos. Boa coordenação motora dos integrantes e boa precisão dos movimentos. O ritmo da cena foi adequado. Acredito que o trio também entendeu a proposta lançada.

Após as apresentações, poucos alunos justificaram o porquê não fizeram a tarefa proposta. Alguns porque não tiveram tempo para elaborarem e outros por falta de coragem. Gostaria de ressaltar que, as pessoas que não se apresentaram, são bailarinos. Penso que tiveram maior dificuldade em montar uma cena do que os atores. Mas, é também importante destacar que: os alunos que montaram uma coreografia de sapateado e não uma cena teatral com o recurso do sapateado são atores e não bailarinos. Anteriormente pensei que este resultado seria mais previsível por parte de bailarinos e não de atores. Ainda assim, fiquei feliz com o resultado geral da turma e, mesmo os alunos que não entenderam direito a proposta, se apropriaram de muitos dos elementos teatrais trabalhados dentro da oficina.

#### **4.12 Aula 12 – Final da jornada**

Nessa décima segunda e última aula, que aconteceu no dia 02 de junho de 2011, comecei a aula em clima de despedida. Tal como Klaus Vianna costumava fazer, formamos uma roda e sentados no chão refletimos juntos sobre nosso percurso sem pressa para acabar.

Confessei que foi uma deliciosa troca de conhecimentos e que a turma me surpreendeu positivamente. Agradei todo empenho e toda dedicação que tiveram ao longo desta jornada.

Pedi então que cada um falasse uma frase para definir a oficina. Obtive os seguintes depoimentos:

*"Foi muito boa a experiência"* (Aluna Ja.).

*"Aprendizado"* (Aluno Fe.).

*"Renovação. Bom recordar" (Aluno Fa.).*

*"Eu vi que todo mundo ajudava todo mundo no final das aulas. Bacana demais! Demais, demais" (Aluno Be.).*

*"Foi maravilhoso, só tenho a agradecer e dominei (risadas)." (Aluna Ale.).*

*"Prefiro ficar em silêncio e botar o pé para trabalhar. Não consigo falar pouco não! Eu fico muito feliz porque contribuiu para o meu trabalho como professor. Porque voltar para sala de aula enquanto aluno faz a gente repensar as nossas práticas como professor. A sua preocupação é colocar isto dentro do teatro, mas a minha não. Mas acabei vendo o quanto isto vai me facilitar quando eu quiser. Pronto, já fui sucinto " (Aluno Da.).*

*"Foi muito gratificante e vamos continuar né?" (Aluno Ri.).*

*"Eu agradeço a sua paciência e ao pessoal que me ajudou. A palavra que eu usaria para esta oficina é crescimento" (Aluna Na.).*

*"Aprendi a dançar de novo, um super crescimento" (Aluna Lu.).*

*"É uma riqueza muito grande pelo próprio domínio da técnica que a gente vai aprendendo. Foi um desafio em nosso coração muito grande e foi bom compartilhar com tantas pessoas diferentes, com saberes diferentes com tantas coisas para acrescentar. Foi muito bom" (Aluna Ga.).*

*"Achei que foi muito bom, a gente aprendeu muita coisa. Eu particularmente aprendi muita coisa e melhorei até algumas coisas que eu já sabia. Foi um prazer sair de casa, e todo esse tempo, quem mora longe sabe muito bem disso... Foi muito bom" (Aluno Ni.).*

*"Pra mim foi um despertar com gosto de quero mais, porque eu não fiz a oficina desde o início" (Aluno Fe.).*

*"Pra mim representou um início, de um caminho que eu quero que seja bem longo porque depois que a gente coloca esse sapato aqui a gente não quer tirar mais não! Que seja longo o processo até a gente ficar craque" (Aluno Pe.).*

*"Pra mim foi um crescimento em tudo com o sapateado. Aprender a ouvir, a pulsação, a entrar no ritmo assim... Eu espero que continue né?" (Aluna St.).*

*"Eu gostei demais, reforçou algumas coisas e me puxou a atenção pra coisas que a gente não tinha atenção" (Aluna Ta.).*

*"A forma que você conduziu isto aqui foi muito lindo... Sem stress, com aquela calma, paciência. Na hora que a gente entra nesta sala a gente sente uma energia tão positiva, tão boa que não dá vontade de ir embora. Sapateado é viciante, só tenho a dizer isto" (Aluna Le.).*

Após este momento, fiz um breve aquecimento pois foi a aula foi aberta para o público. Percebi que, como era a última aula, os corpos estavam muito mais soltos que no início do processo. Aumentei o andamento em vários passos e todos faziam com muita facilidade. Utilizei de deslocamentos para todas as direções. Propus passos girando e observei que o equilíbrio dos alunos melhorou muito, pois, estes não abriam tanto as pernas como no início da oficina. Após este momento fizemos a coreografia de *Cantando na Chuva*. Primeiramente passei a coreografia sem música e logo a seguir fizemos com música. Percebi que as pessoas dançavam no ritmo correto e respeitavam o pulso da música. Terminamos esta coreografia que estava inacabada.

Após este momento fizemos a coreografia de *Chorus Line* . Como já comentei anteriormente, é uma coreografia com muita troca de lugares e muito deslocamento. Não era sempre que todos iam as aulas, então eles foram acostumados a fazer a coreografia em todas as posições. Mas, para haver ordem, todo início de ensaio eu dividia os grupos. O público que foi assistir, em sua grande maioria era composto por estudantes de teatro da Universidade Federal de Minas Gerais. Professores de teatro dos participantes também estavam presentes. A aula terminou com muita alegria, com todos batendo fotos, trocando contatos e aos poucos todos se despediram. Naquele momento eu sabia que meu longo percurso do Trabalho de Conclusão estava apenas começando...

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho apresentado partiu da hipótese de que o sapateado americano pode ser utilizado como elemento facilitador no ensino de Teatro. Em busca de uma forma de apropriação de conteúdos comuns à dança e ao teatro, e, levando em consideração a precariedade de referenciais teóricos sobre o sapateado americano no Brasil, constatou-se a necessidade de buscar subsídios para esta pesquisa através de uma Oficina Básica de Sapateado Americano para atores e atrizes de teatro.

A pesquisa estabeleceu como estrutura básica de investigação a pesquisa-ação utilizada, durante todo o processo, dialogando com estudiosos do ensino da dança e do teatro. Ao meu entendimento, a pesquisa-ação, que permite a constante modificação da prática a partir de resultados obtidos e avaliados ao longo do processo, facilitou a apropriação de informações necessárias ao bom andamento da pesquisa. Tanto o conhecimento corporal como o musical dos alunos, aliado à compreensão teórica de elementos presentes tanto no ensino do sapateado americano quanto no ensino de Teatro, foram adquiridos com sucesso.

Pude constatar o desenvolvimento dos alunos, por intermédio da prática do sapateado americano, nos seguintes aspectos: a consciência corporal (envolvendo equilíbrio, transferência de peso, deslocamento e lateralidade), e a musicalidade (envolvendo o pulso, o ritmo e a escuta).

Gostaria de considerar, anteriormente às análises das questões relativas à consciência corporal e à musicalidade dos alunos, um importante dado: apesar do foco da pesquisa ser o ensino de Teatro, portanto para atores, tive como participantes também alguns bailarinos. Uma vez que estou pesquisando, no ensino do sapateado, elementos comuns à dança e ao teatro, acho coerente uma comparação e análise geral destes dois diferentes grupos de alunos.

No início os bailarinos presentes na oficina tinham mais musicalidade que os atores, ou seja, já possuíam uma melhor percepção de elementos musicais como: pulso, ritmo, escuta e memória auditiva. Porém, como a maioria nunca havia feito sapateado americano, as questões relativas à consciência corporal foram adquiridas simultaneamente entre os grupos. O eixo corporal necessário ao sapateado não é o mesmo habitualmente utilizado em outras danças. A busca de tal eixo corporal é uma constante dificuldade, pela falta de equilíbrio, encontrada geralmente por iniciantes. Assim, os bailarinos também apresentaram estranhamento na busca do

equilíbrio e da transferência de peso, pois estavam investigando, como os outros, uma nova postura extra cotidiana: estar com os pés na *meia ponta* e com os joelhos flexionados.

Quanto à análise das questões relativas à consciência corporal da turma, diagnostiquei que, no início do processo, os alunos apresentavam pouco desenvolvimento dessa consciência em relação ao espaço, do seu eixo corporal e também não tinham domínio algum sobre o sapateado americano. Aliado a isso, o estranhamento do sapato com chapas escorregadias causou naturalmente o desequilíbrio corporal dos alunos, inibindo a prontidão para transferir o peso e dificultando o deslocamento. Mas, aos poucos, eles foram descobrindo o seu eixo corporal abrindo novas possibilidades de movimentações.

Optei em meu percurso, trabalhar com os alunos primeiro a prática corporal e depois refletir os elementos abordados. A apropriação do conhecimento corporal foi adquirida pelos alunos mais espontaneamente, principalmente quando os mesmos conseguiram dominar a ansiedade ao executarem os movimentos desenvolvendo a observação e a escuta.

Fiquei satisfeita com o resultado final alcançado pelos alunos. Todos se apropriaram corporalmente dos elementos propostos para esta pesquisa. Contudo, em relação à lateralidade há a necessidade de mais tempo e atenção, pois o sapateado americano requer uma lateralidade difusa, ou seja, uma dissociação do lado direito e esquerdo do corpo.

Sobre a musicalidade da turma e comprovando minha hipótese, verifiquei que a percepção musical dos alunos sofreu alterações significativas através da marcação dos sons emitidos pelos sapatos, comprovando assim que o sapateado é um elemento facilitador no ensino de Teatro.

O pulso coletivo, nesta numerosa turma, foi algo sonoramente muito forte e marcante. Partindo deste fato, posso concluir que o sapateado ajudou as pessoas que tinham dificuldade com o ritmo a desenvolverem uma escuta, através da observação do corpo do outro, da consciência corporal e da memória auditiva. Esta ampliação da escuta estimulou a apropriação do ritmo. Os alunos durante toda a oficina se renderam ao ritmo instaurado coletivamente, muitas vezes esquecendo o ritmo ditado pela música. O som produzido pelo por todo o conjunto de alunos foi mais forte e orgânico, para eles, que qualquer outro estímulo sonoro.

Analisando os elementos aprendidos durante esta pesquisa, considero que os alunos precisam de tempo para uma melhor assimilação dos mesmos. É necessário respeitar o tempo individual de cada um e priorizar o processo e não o resultado final. Avaliando a prática deste trabalho e observando os relatos obtidos no final do mesmo, concluo que os alunos, em sua

grande maioria, conseguiram desenvolver, de um modo geral, uma maior fluência de movimentos em relação aos conteúdos trabalhados.

Gostaria de valorizar a importância, no processo de ensino-aprendizagem, da participação do professor no envolvimento dos alunos. Para que isso aconteça, compartilho dos pensamentos de John Dewey<sup>31</sup> que dizia que o professor que desperta entusiasmo em seus alunos consegue algo que nenhuma soma de métodos sistematizados, por mais corretos que sejam, podem obter. Assim, entendo que o professor tem um papel essencial, pois deve estimular e incentivar a experiência do aluno. Então, em minha prática, procurei deixar os alunos à vontade, livres, para relatarem suas percepções e dúvidas. De fato, constatei, através dos relatos deles, que esta conduta profissional provou ser eficaz e contribuiu para o enriquecimento do processo de ensino-aprendizagem em sala de aula.

Depois de todas essas constatações, identificando aspectos históricos, teóricos, metodológicos e práticos acerca do sapateado americano, posso concluir que a ligação existente entre o mesmo e o teatro é complementar. Esta ligação pode estar presente, de diversos modos no contexto teatral, tais como: contribuindo com a dança propriamente dita, participando da cena como proposta teatral, contribuindo como um meio de expressão corporal no teatro e, finalmente, compondo colaborativamente no processo de aprendizagem de elementos comuns ao ensino de Teatro, Dança e Música.

Gostaria de ressaltar a importância deste estudo para a minha formação, pois nele desenvolvi a minha percepção como professora e pesquisadora, investigando e refletindo aspectos comuns às duas áreas de atuação (teatro e dança). Essa experiência ampliou a minha visão crítica e me ajudou na articulação entre a prática e a teoria para aperfeiçoar meus conhecimentos artísticos.

Finalmente, o presente trabalho é uma contribuição para a pedagogia teatral, pois a base teórica apresentada nesta pesquisa, aliada à prática dos atores, aponta um possível método de ensino de Teatro por meio do desenvolvimento de múltiplas habilidades artísticas através da prática do sapateado americano.

---

<sup>31</sup> John Dewey foi o expoente maior do pensamento filosófico americano da primeira metade do século XX. Suas ideias causaram grande impacto em diversas áreas de conhecimento nas das ciências humanas.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Marcello et al. *O Sapateado no Brasil*. Disponível em: <<http://dc442.4shared.com/doc/f4id16EN/preview.html>>. Acesso em 12 de maio de 2012.

ALVARENGA, Arnaldo Leite de. *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência educativa em movimento (1948 – 1990)*. Tese de doutoramento em Educação e Inclusão Social. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2009.

BLOOM, Ken; VLASTNIK, Frank. *Broadway musicals : the 101 greatest shows of all time*. Nova York: Black Dog & Leventhal Publishers New York, 2004.

BOB Lester sapateando aos 100 anos - ipanema. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=qHkzQYuMeb>>. Acesso em 12 de maio de 2012.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo : de Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Marina Appenzeller (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica a representação*. Campinas: UNICAMP, 2001.

CAKEWALKS. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=28iTvSOi5PM>>. Acesso em 12 de maio de 2012.

CLOGFEST 2007 lancashire wallopers. Disponível em: <[http://www.youtube.com/watch?v=-4DUT\\_ctFKQ&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=-4DUT_ctFKQ&feature=related)>. Acesso em 12 de maio de 2012.

CURY, Augusto. *Nunca desista dos seus Sonhos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

DIVULGANDO o sapateado por aí. Disponível em: <<http://divulgandotap.blogspot.com.br/>>. Acesso em 12 de maio de 2012.

ENGEL, Guido Irineu. Pesquisa-ação. In: Revista Educar. n.16. Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

FERNANDINO, Jussara Rodrigues. *Música e cena: uma proposta de delineamento da musicalidade no teatro*. Dissertação de Mestrado em Artes. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

INFOTAP: pioneiros no brasil. Disponível em: <<http://infotap.blog.terra.com.br/>>. Acesso em 12 de maio de 2012.

IRISH jig. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=dQXjjFEKZmY&feature=related>>. Acesso em 12 de maio de 2012.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

MALE irish jig. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wIfnbVPP3SM&feature=related>>. Acesso em 12 de maio de 2012.

MARTIN, Cintia. *Toques: vivendo, aprendendo e ensinando sapateado*. Rio de Janeiro: Cintia

PAVIS, Patrice (org). *Dicionário de teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Ana Cristina Carvalho. *Linguagem e cognição: uso de analogias e metáforas no ensino do balé em escolas de belo horizonte*. Dissertação de Mestrado em Educação. Belo Horizonte: Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, 2005. Rainho Martin, 2010.

REDE BANDEIRANTES DE TELEVISÃO. *Cantor que acompanhou Carmen Miranda conta sua história*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=a-Yv2ykctY8&feature=fvsr>>. Acesso em 12 de maio de 2012.



RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Trad. Yan Michalski e Rosyane Trotta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SABINO, Fernando. *O encontro marcado*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

SALES, Flavio e MACHADO, Amália. *Tap: A Arte do Sapateado*. Rio de Janeiro: Addresses, 2003.

TAP in Rio. Disponível em: <<http://tapinrio.com.br/>>. Acesso em 12 de maio de 2012.