

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

Erika Gomes Teixeira

O SAPATEADO EM BELÉM DO PARÁ:

Das escolas à universidade.

Belo Horizonte

2020

Erika Gomes Teixeira

O SAPATEADO EM BELÉM DO PARÁ:

Das escolas à universidade.

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Orientador: Professor Doutor Arnaldo Leite de Alvarenga.

Linha de Pesquisa: Artes da Cena.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2020

Ficha Catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Gomes, Erika, 1973-

O sapateado em Belém do Pará [manuscrito] : das escolas livres à universidade / Erika Gomes Teixeira. – 2020.

217 p. : il.

Orientador: Arnaldo Leite de Alvarenga.

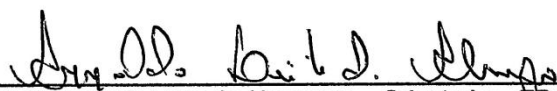
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Dança – Estudo e ensino – Teses. 2. Dança – Belém (PA) – Teses. 3. Dança na educação – Teses. I. Alvarenga, Arnaldo, 1958-II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

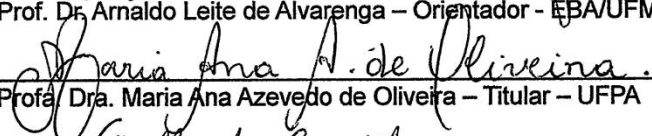
CDD 793.307

Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese da aluna
ERIKA GOMES TEIXEIRA - Número de Registro **2016700461**.

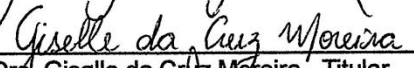
Título: "O Sapateado em Belém do Pará: das escolas livres à universidade"



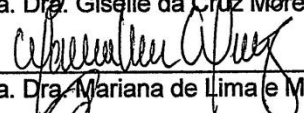
Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga – Orientador - EBA/UFMG



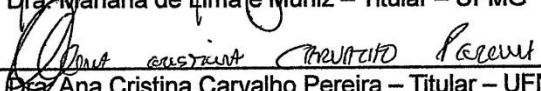
Profª. Dra. Maria Ana Azevedo de Oliveira – Titular – UFPA



Profa. Dra. Giselle da Cruz Moreira - Titular – IFPA



Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Titular – UFMG



Profa. Dra. Ana Cristina Carvalho Pereira – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2020.

Autorizo, exclusivamente, para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese por processos foto copiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta tese, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com a expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura _____

Local e Data _____

AGRADECIMENTOS

Desde muito cedo percebi que tudo o que acontece na vida de alguém tem, necessariamente, a colaboração do(s) outro(s). Durante a construção desta tese não foi diferente, muitas pessoas colaboraram para a realização desta pesquisa, por isso meus sinceros agradecimentos a todas elas, especialmente:

Aos meus pais Rosa e Antonio Gomes, e aos meus irmãos Elke e Emerson, pelo amor, incentivo e apoio em todos os momentos de minha vida.

Ao meu marido Carlos Teixeira e aos meus filhos Caio e Cauã, pelo amor, dedicação e ensinamentos de vida.

Ao meu orientador, Prof^o. Dr^o. Arnaldo Alvarenga, pelo acolhimento, ensinamentos e dedicação na orientação desta pesquisa.

Aos professores do PPGARTES- UFMG pelas generosas contribuições durante as aulas no DINTER.

Aos coordenadores do DINTER-UFMG, Prof^a Dr^a. Mônica Ribeiro e Prof^o. Dr^o. Fernando Mencareli, por todo suporte disponibilizado ao PPGARTES.

Ao coordenador do DINTER-UFPA, Prof^o. Cesário Augusto Pimentel, por todo o empenho em resolver as questões referentes ao DINTER.

Às professoras Doutoras Eleonora Leal, Maria Ana Azevedo e Waldete Brito, por terem me auxiliado na construção do projeto submetido ao DINTER.

À Prof.^a Dr.^a Giselle Moreira por ter me disponibilizado o seu rico acervo de material relacionado à História da Dança no Pará, por ter me inspirado por meio de seu livro *Classicistas e Transgressores: a história da dança em Belém do Pará*, e pelo carinho e atenção de sempre.

À Professora Dr.^a Maria Ana Azevedo, por ter me apresentado o sapateado mais de perto, por ter me cedido todo o seu material relacionado ao sapateado e pela disponibilidade, amizade e parceria de sempre.

Aos intérpretes criadores do espetáculo *Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba* pelo companheirismo e disponibilidade de informações sobre o espetáculo pesquisado.

Aos professores, alunos e artistas do sapateado que me concederam entrevista e me ajudaram a contar essa história.

Às professoras que fizeram parte da minha banca de defesa desta tese pelas relevantes contribuições: Dr^a. Mariana Muniz, Dr^a. Ana Cristina Pereira, Dr^a. Giselle Moreira e Dr^a. Maria Ana Azevedo.

À UFMG, UFPA, e a CAPES pela oportunidade de ampliar meus conhecimentos em prol da universidade e pela bolsa concedida durante a pesquisa.

À Rosemarie Costa, por ter feito a correção final gramatical e ABNT desta tese.

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo a Técnica do Sapateado, com o objetivo principal de investigar o fenômeno da instalação e disseminação da prática do estilo de sapateado americano na cidade de Belém do Pará, em uma perspectiva historiográfica, considerando sua inserção em diversos espaços de formação da cidade, desde escolas chegando à UFPA - Universidade Federal do Pará e dinamizando sua cena artística de dança em espetáculos cênicos. Identifico os precursores e fomentadores do sapateado nessa cidade e seus locais de atuação e ensino desta prática. Também apresento a *Noite do Sapateado*, um evento criado por mim no Colégio Marista de Belém, no qual era possível mapear os colégios, escolas e companhias de dança que trabalhavam com o sapateado. E, por último, apresento o ensino do sapateado nas dependências da universidade, o qual é oferecido por meio de um projeto de extensão. A metodologia utilizada baseou-se numa abordagem qualitativa descritiva, tendo como suporte teórico os conhecimentos da História Oral, da Antropologia, da Arte, da Educação e do Sapateado. Nesse sentido, elegi alguns autores principais, entre outros, que dialogam com as teorias acima descritas. Na história, utilizo Arnaldo Alvarenga (2007), Giselle Moreira (2014), Verena Alberti (2003-2004), Holanda e Meihy (2018); na antropologia Roberto DaMatta (2010), Néstor Canclini (2010) e Viveiro de Castro (2009); na arte, no que se refere a processos de criação, Fayga Ostrower (2009); no campo educacional da dança, Isabel Marques (2007-2010-2014); no sapateado Machado e Nobre (2003), Lisa Lewis (2016), Cíntia Martin (2004) e Oliveira e Teixeira (2016). A investigação se deu a partir dos dados coletados, principalmente, por meio de entrevistas semiestruturadas e livres e a partir de questionários e entrevistas presenciais com os professores e fomentadores desta prática, alunos e ex-alunos do projeto de extensão *Oficina de Sapateado* da UFPA e demais artistas envolvidos. A análise dos vídeos, das fotos e de todo material gráfico como jornais, livros, folders, banners e portfólios, bem como materiais virtuais, produzidos sobre os pesquisados, corroboraram com a construção desta historiografia. Por fim, apresento a história do sapateado em Belém do Pará no período compreendido entre 1977 a 2019, de acordo com os critérios estabelecidos nesta pesquisa.

Palavras-chave: Sapateado. História. Belém. Escola. Universidade.

ABSTRACT

This thesis has as object of study the Tap Dance Technique, with the main objective of investigating the phenomenon of the installation and dissemination of American tap dance in the city of Belém (Pará State, Brazil), in a historiographical perspective, considering its insertion in several formations spaces of the city: from schools, to UFPA - Federal University of Pará and dynamizing its artistic scene of dance in scenic spectacles. I identify the precursors and developers of tap dance in this city and their performing and teaching places of this practice. I also present “Noite do Sapateado” (Tap Dance Night), an event created by me at the Marista School of Belém, in which it was possible to map the formal schools, dance schools and dance companies that worked with the tap dance. And finally, I present the tap dance teaching on the university facilities, which is offered through an extension project. The methodology used was based on a qualitative descriptive approach, having as theoretical support the knowledge of oral History, Anthropology, Art, education and tapping . In this sense, I elected some leading authors, among others, who dialogue with the theories described above. In the story, I use Arnaldo Alvarenga (2007), Giselle Moreira (2014), Verena Alberti (2003-2004), Holanda and Meihy (2018); in anthropology Roberto DaMatta (2010), Néstor Canclini (2010) and Viveiro de Castro (2009); in art, with regard to creative processes, Fayga Ostrower (2009); in the educational field of dance, Isabel Marques (2007-2010-2014); in tap dance; Machado and Nobre (2003), Lisa Lewis (2016), Cíntia Martin (2004) and Oliveira and Teixeira (2016). The research was based on the collected data, mainly through semi-structured free interviews from questionnaires and face-to-face interviews with teachers and developers of the tap dance, students and ex-students of the extension project UFPA Tap Dance Workshop and other artists involved. The analysis of the videos, photos and all graphic material such as newspapers, books, folders, banners and portfolios, as well as virtual materials, produced on the researched ones, corroborated the construction of this historiography. Finally I present the history of tap dancing in Belém, in the period of 1977 to 2019, according to the criterion established in this research.

Keywords: Tap. History. Belém. School. University.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

01- Fluxograma da História do Sapateado em Belém.....	35
02- 1ª Escola de Dança Clara Pinto.....	38
03- Colégio Santo Antonio.....	47
04- Escola de Dança Rosário Martins.....	47
05- Colégio Gentil Bittencourt.....	52
06- Escola de Balé Vera Torres.....	52
07- Fragmento do Fluxograma Núcleo 1.....	56
08- Fragmento do Fluxograma Núcleo 2.....	74
09- Fragmento do Fluxograma Núcleo 3.....	79
10- Fragmento do Fluxograma Núcleo 4.....	88
11- Stanley Kahn e seu método Kahnnotation.....	89
12- Jornal <i>O Liberal</i> , <i>Musical Bastidores da Vida</i>	93
13- Jornal <i>O Liberal</i> , <i>Musical Variedades</i>	94
14- Jornal <i>O Liberal</i> , <i>Musical Matinée</i>	96
15- Coreografia <i>Cats</i> , 2001.....	102
16- Coreografia <i>Singing in the Rain</i> , 2001.....	102
17- Coreografia <i>Chicago</i> , 2001.....	104
18- Jornal <i>Sapateando</i> , 2002.....	109
19- Verso do Jornal <i>Sapateando</i> , 2002.....	110
20 e 21- Coreografia <i>Batendo Lata</i> , 2002.....	112
22- Coreografia <i>Intensity Tap</i> , 2002.....	114
23- Coreografia <i>Os Pintores</i> , 2002.....	115
24 e 25- Coreografia <i>Happy Tap</i> , 2002.....	118
26 e 27- Dança do <i>Vaqueiro do Marajó</i> , 2004.....	120
28 e 29- Coreografia <i>Sem Título</i> , representava meninos drogados, 2004.....	121

30- Coreografia <i>Cheirosas</i> , 2004.....	122
31- Folder da IV Noite do Sapateado, 2005.....	123
32- Coreografia <i>Refeitório</i> , 2005.....	124
33- Coreografia <i>Futebol</i> , 2005.....	125
34- Coreografia <i>Brasileirinho</i> , 2006.....	128
35- Coreografia <i>Sapateando ao Pé do Ouvido</i> , 2006.....	129
36- Folder da VI Noite do Sapateado, 2007.....	130
37- Coreografia <i>Biopirataria</i> , 2007.....	132
38- Coreografia <i>Carimbó Tap</i> , 2007.....	133
39- Coreografia <i>Pé Quente</i> , 2007.....	134
40- Ata de reunião da criação do Clube Aberto de Ginástica e Dança, 1986.....	141
41- Folder do espetáculo <i>O Homem e a Dança</i> , 1996.....	143
42- Coreografia <i>O Povo e a Elite</i> , 1996.....	143
43- Coreografia <i>Revoluções e Evoluções</i> , 1996.....	144
44-Folder da IV Mostra de Dança Natal Sem Fome, 1997.....	145
45- Coreografia <i>Na Cola Do Sapato</i> , 1997.....	145
46- Folder do espetáculo <i>Brinca, Brinque, Brinquedo, Brincado</i> , 1999.....	147
47- Primeira turma de sapateado da ETDUFPA, 1999.....	149
48- Coreografia <i>Sapateando no Rodeio</i> , 1999.....	150
49- Folder da Mostra de Dança <i>STEP</i> , 2004.....	151
50- Coreografia <i>Ritmos Brasileiros</i> , 1999.....	152
51- Coreografia <i>Futebol</i> , 2001.....	153
52- Certificado do Seminário de Pesquisa e Dança da UFPA, 2009.....	160
53- Comissão de Frente do Bloco <i>Bole Bole</i> , 2010.....	164
54- Ala da Escola de Samba <i>Bole Bole</i> , 2011.....	164
55 e 56- Coreografia <i>Sinal de Vida</i> , 2011.....	166
57- Certificado V Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA, 2012.....	169

58- Coreografia <i>É de Brincadeira</i> , 2013.....	170
59- Folder do espetáculo <i>Vem Brincar</i> , 2013.....	172
60- Participação dos alunos da Oficina de Sapateado no espetáculo <i>Vem Brincar</i>	174
61- Coreografia <i>Conectados</i> , 2014.....	175
62- Coreografia <i>Berimbolar</i> , 2017.....	176
63- Coreografia <i>Ludus Tap</i> , 2018.....	177
64 - Jornal <i>O Liberal</i>	179
65 - Jornal <i>Amazônia</i>	179
66 - Convite do lançamento do livro	179
67- Cena do espetáculo <i>Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba</i> , 2013.....	185
68- Espetáculo <i>Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba</i> , 2013.....	187
69- Espetáculo <i>Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba</i> , 2013.....	188
70- Espetáculo <i>Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba</i> , 2013.....	189
71- Laboratório de experiência do espetáculo <i>Sem Pé Nem Cabeça</i> , 2013.....	190
72-Sapateados aéreos, 2013.....	191
73- Equipe de Figurino da ETDUFPA, 2013.....	195
74- Jornal <i>O Liberal</i> sobre o espetáculo <i>Sem Pé Nem Cabeça</i> , 2014.....	199
75- Coreografia <i>Sambateando</i>	202
76- Coreografia <i>Relembrando o Passado</i>	202
77- Coreografia <i>Le Magic</i>	202
78- Coreografia <i>Sapateando no Cangaço</i>	202
79- I Sapateia Belém, Jornal <i>O Liberal</i> , 2018.....	206

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CMNSN- Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré.....	16
UEPA- Universidade Estadual do Pará.....	16
UFPA- Universidade Federal do Pará.....	17
GCUFPA- Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará.....	17
NPI- Núcleo Pedagógico Integrado.....	17
CEDWB- Companhia Experimental de Dança Waldete Brito.....	18
ETDUFPA- Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.....	18
PAPIM- Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica.....	18
EDCP- Escola de Dança Clara Pinto.....	23
DB- Escola de Dança Ballare.....	23
CDAU- Centro de Dança Ana Unger.....	23
SLA- Studio de Dança por Lucinha Azeredo.....	23
RAD- Royal academy of Dance.....	36
FIDA- Festival Internacional de Dança da Amazônia.....	36
SEMEC- Secretaria Municipal de Educação e Cultura.....	41
EDRM- Escola de Dança Rosário Martins.....	41
AEC- Academia Estetic Center.....	45
INDAC- Instituto de Arte e Ciência.....	47
EBVT- Escola de Balé Vera Torres.....	52
EIDAP- Encontro Internacional de Dança do Pará.....	61
OBS- Orquestra Brasileira de Sapateado.....	70
UFBA- Universidade Federal da Bahia.....	76
CENTUR- Centro Cultural e Turístico Tancredo Neves.....	93
CAGDAN- Clube Aberto de Ginástica e Dança.....	140

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. O SAPATEADO EM BELÉM DO PARÁ.....	26
1.1 O Sapateado americano: das suas origens até a chegada ao Brasil.....	26
1.2 O sapateado americano chega a Belém.....	31
1.2.1 Clara Pinto.....	36
1.2.2 Sônia Massoud.....	45
1.2.3 Rosário Martins.....	46
1.2.4 Vera Torres.....	51
1.3 O sapateado americano se dissemina por Belém.....	55
1.3.1 Paula Kalif.....	57
1.3.2 Ana Unger.....	60
1.3.3 Ana Rosa Crispino.....	64
1.3.4 Maria Ana Azevedo de Oliveira.....	67
1.3.5 Ana Corina Amanajás.....	69
1.3.6 Andrea Nascimento.....	75
1.3.7 Ana Flávia Mendes Sapucahy.....	76
1.3.8 Maristela Chelala.....	80
1.3.9 Aline Dias.....	82
1.3.10 Lucinha Azeredo.....	84
1.3.11 Rogério Policarpo.....	88
2. O SAPATEADO AMERICANO NOS PALCOS DE BELÉM.....	90
2.1 Década de 1980: <i>Bastidores da Vida</i> (1988) e <i>Variedanças</i> (1989).....	91
2.2 Década de 1990: <i>Realidade</i> (1993) e <i>Matinée</i> (1994).....	95
2.3 Noite do Sapateado	97
2.3.1 Noite do Sapateado 2001.....	99
2.3.2 Noite do Sapateado 2002.....	107
2.3.3 Noite do Sapateado 2004.....	118
2.3.4 Noite do sapateado 2005.....	122
2.3.5 Noite do sapateado 2006.....	126
2.3.6 Noite do sapateado 2007.....	130
2.3.7 Noite do sapateado 2013.....	135
2.3.8 Noite do sapateado 2014.....	136

3. O SAPATEADO NA UNIVERSIDADE.	140
3.1 O sapateado na ETDUFPA de 1999 a 2004.....	148
3.2 O projeto <i>Oficina de Sapateado</i> a partir de 2009.....	156
3.3 As produções bibliográficas do projeto <i>Oficina de sapateado</i>	178
3.4 O espetáculo <i>Sem Pé Nem Cabeça</i> : sapateando na corda bamba.....	181
3.4.1 Início do Processo Criativo.....	181
3.4.2 A <i>Performance</i>	182
3.4.3 A Trilha Sonora.....	183
3.4.4 A Interação com o Público.....	185
3.4.5 A Improvisação.....	187
3.4.6 O Uso do Espaço.....	190
3.4.7 A cenografia e a Iluminação.....	192
3.4.8 O Figurino.....	194
3.4.9 O Lúdico.....	195
3.5 O sapateado difundido na comunidade por Larissa Boulhosa, ex-aluna do projeto de sapateado da ETDUFPA.	199
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	208
REFERÊNCIAS:	212
GLOSSÁRIO DOS PASSOS DE SAPATEADO.....	216

INTRODUÇÃO:

Ao desenvolver a pesquisa que sustenta esta tese, percebi o quanto minha trajetória artística, como intérprete-criadora e como docente em dança, foi permeada por certa diversidade de experiências em dança e outras técnicas corporais como luta e ginástica rítmica, por exemplo, mas nunca me passou pela cabeça me envolver com o sapateado americano e isso aconteceu de uma forma inusitada, como contarei a seguir.

Durante o início do meu período escolar já apresentava um interesse muito grande pela dança, mas, formalmente, iniciei minhas atividades artísticas na ginástica rítmica, aos nove anos de idade, no Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré (CMNSN), em Belém do Pará, minha cidade natal. Paralelamente aos treinos de ginástica fazia também no colégio aulas de expressão corporal (às vezes intitulada de dança moderna) e aulas de balé clássico. A proposta dessas aulas era melhorar a expressividade e a técnica corporal das atletas durante as competições de ginástica rítmica. Foram nove anos entre torneios de ginástica e apresentações de dança nos espetáculos de final de ano e em outros eventos comemorativos do colégio. Esse foi um período muito rico de desenvolvimento de habilidades corporais, de estímulos à criatividade e muitas descobertas proporcionadas pela professora Ana Gloria Nascimento. Lembro-me que tínhamos muita liberdade para criar durante essas aulas, a professora montava a nossa série de ginástica com os exercícios obrigatórios, que faziam parte da pontuação técnica, e nós, alunas, criávamos os exercícios artísticos, que eram pontuados no quesito criatividade. Essa liberdade também acontecia nas aulas de dança moderna. Assim, éramos estimuladas constantemente a criar, e isso acontecia de forma tão natural e prazerosa que nunca me senti pressionada para realizar as tarefas solicitadas. Penso que, por se tratar de crianças e adolescentes, nossa professora tinha um cuidado maior na condução do trabalho. Sua metodologia era executada com muita coerência, mesmo em se tratando de um esporte competitivo. Para mim, a atitude da professora na condução do trabalho aliada ao prazer que sentia em praticar essas atividades e conviver nesse ambiente, fez toda a diferença sobre a minha escolha profissional.

Meu interesse pela dança só aumentava, o que fez com que me decidisse pelo Curso de Educação Física, durante o processo seletivo do vestibular da Universidade Estadual do Pará- UEPA no final do ano de 1991, já que ainda não existia o Curso de Dança da Universidade Federal do Pará - UFPA. Os quatro anos dedicados aos estudos na universidade foram muito profícuos. Durante esses anos vivenciei técnicas corporais diversas, todas

inseridas no desenho curricular do curso de Educação Física. Atletismo nas várias modalidades, esportes com bolas, natação, judô, rítmica, entre outras. Nesse período também pude fazer vários cursos (curtos) de dança com professores renomados de Belém e de outros estados.

Em 1992, fiz uma oficina de dança moderna com a professora Regina Sauer (RJ) no Theatro da Paz, quando conheci a professora Waldete Brito¹, que me convidou para ingressar no Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará - GCUFPA, na época, dirigido pela mestra Eni Corrêa². Espaço de muito aprendizado e desenvolvimento profissional e pessoal, onde fiquei de 1992 a 1998.

Não há dúvida de que a experiência vivenciada no GCUFPA despertou ainda mais meu interesse em continuar inserida no universo da dança. Para tanto, precisava obter meu sustento dessa atividade que tinha escolhido como profissão, já que havia também concluído a faculdade de Educação Física.

Depois de alguns estágios e trabalhos em pequenas escolas e academias, fui aprovada, em 1998, no concurso público para professor substituto de dança moderna e sapateado no NPI-UFPA³, justamente, quando iniciei minha experiência no sapateado. Maria Ana Azevedo de Oliveira⁴, professora que conheci ao ingressar no GCUFPA foi quem me preparou para o concurso. Até então nunca havia calçado um sapato de sapateado. No ano seguinte fui contratada para o cargo de professora de educação física e dança no CMNSN, onde estudei durante nove anos. Nessa instituição, ministrei aulas de educação física, dança infantil, dança moderna e sapateado.

Criei, em 2001, o evento Noite do Sapateado, que acontecia todo mês de maio, por ocasião do Dia Internacional do Sapateado, comemorado dia 25. A proposta desse evento nasceu do desejo de compartilhar nossas produções coreográficas com outras pessoas que praticavam o sapateado, objetivando também a troca de conhecimentos e maior interação

¹ Graduada em Educação Física pela UEPA. Mestre e Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Professora de Dança da ETDUFPA. Intérprete-criadora, ex-diretora e coreógrafa do Grupo Coreográfico da UFPA. Desde 1998 é diretora artística da Cia. Experimental de Dança Waldete Brito.

² Professora aposentada da Universidade Federal do Pará. Fundou em 1968, juntamente com o professor Marbo Giannancinni, o Grupo Coreográfico da UFPA, o qual pautava sua prática artística nos pilares: ensino, pesquisa e criação.

³ Desde 2006, o NPI (Núcleo Pedagógico Integrado) passou a ser Escola de Aplicação da UFPA, unidade acadêmica especial, com estrutura administrativa própria e que desenvolve educação básica, configurando-se como campo de estágio voltado para a experimentação pedagógica.

⁴ Professora do Curso de Dança da UFPA. Mestra e doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Especialista em Treinamento Desportivo na Infância e Adolescência pela UEPA. Graduada em Educação Física pela Fundação Educacional do Estado do Pará - ESEFPa.

entre todos os envolvidos. A partir desse evento, que acontecia sempre no auditório do próprio colégio, tive a oportunidade de conhecer o que era produzido na cidade de Belém em termos de sapateado, por meio da participação das escolas de ensino formal, companhias de dança, academias, mas também de escolas especializadas em dança que praticavam a técnica. O grupo de sapateado da UFPA, coordenado pela professora Maria Ana Azevedo, foi nosso maior parceiro.

Fui professora do Colégio Marista por mais de 10 anos, o que me possibilitou expandir conhecimentos e experiências enquanto docente, mas sem nunca parar de dançar. Em 1999 ingressei na Companhia Experimental de Dança Waldete Brito (CEDWB). Tínhamos aula de segunda a quinta-feira, sempre à noite, quando todos voltavam de seus trabalhos. Fazíamos balé clássico, dança moderna e contemporânea, e laboratórios de improvisação, inclusive com professores convidados. Participei de algumas coreografias em apresentações competitivas e outras não. Atuei em três montagens: *Entre Quatro Paredes* (1998), *De Dentro* (2002), e *Por Onde se Vê* (2005), e também nas remontagens desses espetáculos em outros anos

Em 2008 ingressei na ETDUFPA⁵, por meio de concurso público para professor efetivo de dança desta instituição. Dentro do tripé pesquisa-ensino-extensão, proposto pela universidade, desenvolvi durante alguns anos o projeto de pesquisa, *Performance e Dança*⁶; e o de extensão, *Oficina de Sapateado*⁷. Em 2013, uni estes dois projetos, chegando a um terceiro, denominado *Interfaces Performáticas: ensino, pesquisa e criação artística*, com o

⁵ETDUFPA: Criada em 1962, a Escola de Teatro e Dança surgiu a partir da realização do primeiro curso voltado para as atividades de teatro na Universidade Federal do Pará, cuja finalidade é a de fazer do teatro um veículo de cultura, com vistas ao aprimoramento intelectual da juventude universitária e a educação da população em geral. O curso teve origem em um pedido dos professores Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes ao reitor da universidade. A escola iniciou suas atividades naquele mesmo ano, como Serviço de Teatro Universitário, com um Curso de Iniciação Teatral. Posteriormente, foi criado o Curso Livre de Formação em Ator. Em 1968, foi fundado o Grupo Coreográfico, que impulsionou o ensino da dança através do Curso Experimental de Formação de Bailarinos nos anos 1990. Somente em 1992, após a criação do Núcleo de Arte, hoje Instituto de Ciências da Arte (ICA), as atividades de teatro e dança foram agrupadas. http://www.ica.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4805:2018-05-28-14-45-23

⁶ O projeto foi criado com o intuito de desenvolver o estudo teórico prático voltado para a *performance* e a dança, a fim de ampliar as possibilidades criativas dos intérpretes-criadores em cena, bem como estimular nos alunos o desejo de produzir e publicar artigos voltados para a temática.

⁷ O projeto foi criado para possibilitar a alunos e pessoas da comunidade uma experimentação nesse gênero de dança, pouco difundido em nossa cidade. A partir da coleta de relatos dos alunos, o projeto visa proporcionar experiências teórico-práticas na técnica do sapateado americano com base em uma metodologia que valoriza o ensino, a pesquisa e a criação artística. Além disso, difundir esta arte, permeada por nossa cultura local e nacional, por meio de aulas e apresentações coreográficas, estimulando a formação de plateia e oportunizando aos alunos do curso de dança a ampliação de possibilidades no mercado de trabalho.

intuito de submetê-lo ao edital PAPIM 2013⁸. Esse edital buscava premiar projetos que desenvolvessem metodologias de ensino inovadoras. Partindo dessa premissa, tinha como objetivo final apresentar um espetáculo de sapateado com base nos estudos da *performance*. A ideia partiu, principalmente, da subversão das formas tradicionais de executar a técnica do sapateado americano, propondo assim diferentes maneiras de execução dessa arte. Assim, propusemos o sapateado aéreo.

Contemplados com o edital PAPIM em setembro de 2013 estreamos o espetáculo *Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba*, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, em Belém do Pará.

A partir desse breve relato de minha trajetória artística como intérprete-criadora e docente da dança, apresentei um pouco das influências por mim absorvidas que me despertaram o desejo de relatar uma parte da história do sapateado americano em Belém do Pará que tem início no final da década de 1970 e se estende até 2019, nesta pesquisa. Para tanto, parti de quatro nomes da dança paraense que considero os pilares iniciais dessa pesquisa, as professoras: Clara Pinto, Sônia Massoud, Rosário Martins e Vera Torres. A partir daí construí um fluxograma dando visibilidade aos mestres e seus discípulos diretos e os desdobramentos no ensino dessa técnica de dança em Belém, resultando na inserção do sapateado em escolas de ensino formal, novas escolas de dança até a chegada à universidade. Para essa investigação utilizo como principal fonte de informações as bases teóricas e metodológicas da História Oral que:

Consiste na gravação de entrevistas de caráter histórico e documental com atores e/ou testemunhas de acontecimentos, conjunturas, movimentos, instituições e modos de vida da história contemporânea. Um de seus principais alicerces é a narrativa. Um acontecimento ou uma situação vivida pelo entrevistado não pode ser transmitido a outrem sem que seja narrado. Isso significa que ele se constitui (no sentido de tornar-se algo) no momento mesmo da entrevista. Ao contar suas experiências, o entrevistado transforma aquilo que foi vivenciado em linguagem, selecionando e organizando os acontecimentos de acordo com determinado sentido. (ALBERTI, 2003, p.1)

Para tanto, adoto os seguintes critérios para o mapeamento dos professores e escolas/instituições de ensino do sapateado em Belém:

⁸**PAPIM** - Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica é destinado aos docentes da Escola de Aplicação; Escola de Teatro e Dança; Escola de Música; Faculdades com Licenciaturas e Programas de Pós-Graduação dos Institutos e Núcleos da UFPA que atuam na área de educação. O programa tem como objetivo incentivar e apoiar o desenvolvimento de atividades e experimentos que acrescentem métodos e técnicas eficazes ao processo de ensino aprendizagem na educação básica, profissional e superior. <https://ww2.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=8192>

- Professores e escolas pioneiras que iniciaram o ensino desta técnica de dança entre o final da década de 1970 e 1990 e que atuaram por pelo menos por 5 anos no cenário artístico de Belém com produções ininterruptas em sapateado. Dessa forma cheguei às professoras Clara Pinto, Sônia Massoud, Rosário Martins e Vera Torres.
- Professores formados diretamente por essas escolas e/ou que ministraram aulas nestes estabelecimentos de ensino nesse período.
- Professores que se formaram nessas escolas, no referido período acima, com os mestres pioneiros e que disseminaram o sapateado por meio da abertura de suas próprias escolas ou por meio de seus trabalhos como professores de sapateado em outras instituições de ensino.
- Professoras do Projeto Oficina de sapateado da ETDUFPA: Maria Ana Azevedo de Oliveira e Erika Gomes Teixeira.
- Ex-aluna do Projeto Oficina de Sapateado da UFPA, Larissa Boulhosa, que disseminou e continua até hoje (2019) disseminando essa técnica em várias instituições de ensino de Belém, inclusive em algumas escolas pioneiras apontadas acima.

Aponto como uma questão importante na fase de pesquisa desta tese a constatação da escassa existência de material bibliográfico específico referente ao assunto. Assim, a pesquisa surgiu com o objetivo principal de registrar a inserção, disseminação e o estabelecimento do sapateado americano em Belém do Pará em uma perspectiva historiográfica, utilizando como principal método de coleta de dados as narrativas orais aliadas as fontes documentais, entretanto, é preciso compreender que “a história, como qualquer atividade do pensamento, opera por descontinuidades: [noção de que ao relatar] selecionamos acontecimentos, conjunturas e modos de viver, para conhecer e explicar o que se passou” (ALBERTI, 2004, p. 14). Desta forma, se fez necessário analisar e interpretar as entrevistas coletadas com muito cuidado e critério, pois “como um filme, a entrevista nos revela pedaços do passado, encadeados em um sentido no momento em que são contados e em que perguntamos a respeito” (ALBERTI, 2004, p. 15).

Considero que o estudo do sapateado em Belém se traduziu em um campo de pesquisa fértil, já que esse gênero de dança estabeleceu-se nesta cidade e se disseminou por meio de diferentes estabelecimentos de ensino com uma quantidade expressiva de produções artísticas chegando até a universidade, UFPA. Nesta instituição, em parceria com a professora Maria

Ana Azevedo de Oliveira, coordeno o Projeto de Extensão *Oficina de Sapateado*, do qual resultou, em 2016 e 2020 o livro *Sapateado: Vivências na Universidade*, volumes 1 e 2, organizados pela referida professora e por mim. Com o intuito de dar continuidade aos registros sobre o sapateado nesta cidade, agora, pelo viés historiográfico, esta tese teve como objetivos específicos analisar o processo de estabelecimento da técnica do sapateado americano em diversos espaços de formação da cidade; fazer um mapeamento dos professores de sapateado de Belém, a partir das instituições de ensino desta cidade; descrever os processos criativos de coreografias de sapateado levadas aos palcos de Belém, revelando as temáticas coreográficas, músicas, figurinos e tudo o que envolve a criação cênica. Neste contexto, penso que a pesquisa pode vir a contribuir para o processo de formação de bailarinos; para a difusão da dança enquanto área de conhecimento; e, para a ampliação de espaços de reflexão sobre experiências formativas em dança bem como a integração desse gênero com as manifestações das danças tradicionais do estado do Pará, presentes na sua capital, a cidade de Belém do Pará. Segundo Jussara Miller:

O aprendizado da história da dança fundamenta a prática docente e a prática discente. O aprendizado histórico permite também referenciar pesquisas que são propulsoras de outras que poderiam se apresentar como exclusivas ou autorais pela falta de resgate histórico ou de esclarecimentos e das múltiplas redes de relações no ensino da dança (MILLER, 2012, p. 40-41).

A metodologia baseou-se numa abordagem qualitativa-descritiva por meio do suporte teórico referentes às teorias da história, da antropologia, da arte, da educação e do sapateado. Nesse sentido, elegi alguns autores principais, entre outros, que dialogam com as teorias acima descritas. Na história, utilizo Arnaldo Alvarenga (2007), Giselle Moreira (2014), Verena Alberti (2003- 2004), Holanda e Meihy (2018); na antropologia Roberto DaMatta (2010), Néstor Canclini (2010) e Viveiro de Castro (2009); na arte, no que se refere a processos de criação, Fayga Ostrower (2009); no campo educacional da dança, Isabel Marques (2007-2010-2014); no sapateado Machado e Nobre (2003), Lisa Lewis (2016), Cíntia Martin (2004) e Oliveira e Teixeira (2016). A pesquisa teve caráter historiográfico, sendo que os dados coletados foram realizados por meio de questionários escritos e entrevistas semiestruturadas, de livres narrativas e presenciais. Os interlocutores envolvidos foram os professores e fomentadores do sapateado, a ex-aluna do projeto de extensão *Oficina de Sapateado* da UFPA, Larissa Boulhosa e artistas envolvidos com essa técnica. A coleta de dados também foi realizada a partir da análise de vídeos, material fotográfico, artigos de

jornais e revistas, portfólios das instituições de ensino e arquivos públicos de teatros e bibliotecas da cidade. Segundo Alvarenga,

Esses materiais são muitas vezes tratados como “coisas velhas” e coisas que somente interessam àqueles que tiveram relação direta com eles, sendo descartados como lixo em qualquer oportunidade, seja pelos próprios donos, ou por aqueles que, herdando esses materiais, muitas vezes não sabem o que fazer com eles (ALVARENGA, 2007, p. 2)

A temática abordada na presente pesquisa apresenta fontes bibliográficas escassas no que se refere a sua especificidade, daí a importância dos relatos orais, como ferramenta possível para a coleta de dados da pesquisa. No entanto faz-se necessário ter clareza do seguinte: “quando se vale da entrevista para obter informação objetiva ou dados exatos, não se pratica história oral e sim se faz uso convencional de entrevistas. É equivocado supor que o mero ato de entrevistar equivale a fazer história oral” (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 25). Por isso, lancei mão no primeiro momento do recurso do questionário escrito envolvendo perguntas mais objetivas e num segundo momento utilizei entrevista semiestruturada, de livre narrativa e presencial na qual o entrevistado teve total liberdade de expor todas as suas subjetividades expressivas. Pois,

Muito do que é verbalizado ou integrado à oralidade, como gesto, lágrima, riso, silêncios, pausas, interjeições ou mesmo as expressões faciais - que na maioria das vezes não têm registros verbais garantidos em gravações, pode integrar os discursos que devem ser trabalhados para dar dimensão física ao que foi expresso em uma entrevista de história oral (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 14).

Dessa forma foi possível obter respostas a 14 questionários de professores e 24 entrevistas divididas em 12 professores, 10 ex- alunos e dois artistas.

Ao utilizar a História Oral como um importante método de coleta de dados para essa pesquisa, surge um alerta importante sobre os cuidados com a conduta de procedimentos utilizados pelo pesquisador. Para Eduardo Viveiro de Castro⁹ o pesquisador deve antes de olhar para dentro olhar para fora, no intuito de perceber que “as pessoas não estão preocupadas com as mesmas coisas que você”. Nesse sentido o antropólogo é “aquele que passa a pergunta adiante [...], quando ele passa adiante ele fica prestando atenção menos ao modo como ela é respondida e mais ao modo como ela é, necessariamente, reformulada”.

⁹ Palestra proferida pelo antropólogo no colóquio “Morte como um quase acontecimento” <https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4>. Acesso em 01/04/2019.

Sobre esse aspecto, é fundamental o desenvolvimento do senso de alteridade por parte do pesquisador, no campo. Para tanto foram programadas visitas aos espaços de ensino do sapateado nesta cidade como escolas de ensino formal (Colégio Nazaré, Colégio Santa Catarina, Colégio Santa Rosa), escolas de dança particulares Escola de Dança Clara Pinto (EDCP), Escola de Dança *Ballare* (EDB), Centro de Dança Ana Unger (CDAU), Studio Por Lucinha Azeredo (SLA), e a UFPA (Escola de Aplicação da UFPA e Escola de Teatro e Dança da UFPA).

A interpretação da pesquisa se deu de maneira qualitativa-descritiva, a partir das análises realizadas por meio dos recursos audiovisuais, fotográficos, entrevistas e anotações durante a pesquisa de campo. Neste sentido, DaMatta (2010) orienta que o pesquisador anote tudo o que acontecer em campo “frases soltas, comportamentos curiosos, técnicas de corpo desconhecidas e acontecimentos imprevistos, mesmo sendo ininteligíveis, devem ser criteriosamente escritos no diário”. Ele adverte para um perigo: “a memória social é uma dessas coisas mais movediças que existem na vida, já que é muito interessada e interesseira. Assim, somente nos lembramos das coisas que nos motivam, empolgam ou valorizamos” (DaMATTA, 2010, p. 219).

Vale considerar que tanto o pesquisador quanto o objeto pesquisado “estão em permanente transformação e ambos interferem dinamicamente no conhecimento da realidade (do campo estudado)”. Assim, uma pesquisa qualitativa descritiva, onde há “informações cheias de detalhes e complexidades devido às diversas e singulares construções de mundo (incluindo a do pesquisador), a pesquisa torna-se o resultado dessa interação”, ou seja, “situacional, parcial e temporária. É apenas uma leitura, podendo haver outras (que também serão parciais e temporárias)” (ESPÍRITO SANTO, 2018, p. 21).

Com base no exposto acima apresento esta tese estruturada em três capítulos, mas antes, revelo na introdução, parte de minha trajetória artística e docente na área da dança até o contato com o sapateado. Além dos motivos que me levaram a desenvolver esta pesquisa. O primeiro capítulo versa sobre **O Sapateado americano em Belém do Pará**. Este se divide em três partes: **Sapateado americano: das origens até a chegada ao Brasil**, **O sapateado americano chega a Belém** e **O sapateado americano se instala em Belém**. Portanto, nesse capítulo, faço um mapeamento do sapateado em Belém considerando o período diacrônico relativo ao final da década de 1970, mais precisamente 1977 a 2019 (42 anos), tendo como base as quatro professoras, anteriormente citadas, que considero os pilares fundadores dessa técnica em Belém. Início a pesquisa apresentando ao leitor um breve contexto histórico do surgimento do sapateado, passando pela entrada deste gênero de dança no Brasil até a chegada

do sapateado em Belém do Pará, apresentando como esta técnica de dança chegou e se estabeleceu em Belém, bem como quais as motivações e demais bases levaram à disseminação do sapateado americano nesta cidade. Para tanto, faço um mapeamento dos espaços de ensino nos quais essa técnica se instalou, dos seus professores, e apresento as primeiras coreografias de sapateado levadas aos palcos de Belém. Neste sentido me propus a “investigar em múltiplas direções, buscar respostas, buscar o consenso, identificar a diferença, trazer à tona a verdade, transformando possíveis verdades em novos paradigmas, discursos, objetos e linguagens” (MOREIRA, 2014, p. 31), na tentativa de registrar com a máxima veracidade a história a que me propus revelar, pois em se tratando de história oral, essa se apresenta como um “[...] terreno das diferentes versões e da subjetividade por excelência” (ALBERTI, 2004, p. 9).

No segundo capítulo intitulado **O sapateado americano nos palcos de Belém** destaco quatro produções da EDCP nos seguintes períodos: **Década de 1980: *Bastidores da Vida* (1988) e *Varietões* (1999)** e **Década de 1990: *Realidades* (1993) e *Matinée* (1994)**. Também apresento a **Noite do sapateado**. Essa etapa da pesquisa compreende os anos 2001, 2002, 2004, 2005, 2006, 2007, 2013 e 2014. Revelo os trabalhos coreográficos de cada escola/instituição participante das oito edições do projeto *Noite do sapateado* que implantei no CMNSN em 2001. Busquei registrar as inspirações que guiaram as escolhas dos temas levados para a cena, o desenvolvimento dos processos criativos bem como as músicas, figurinos, faixa etária dos participantes e tudo mais referente à criação levada para a cena no palco do auditório do referido colégio, local de realização do evento. Também faço um sobrevôo no que se refere às metodologias de ensino adotadas por alguns professores a partir de seus processos criativos fatores esses que também apontam pistas de como se dava a relação professor-aluno. O terceiro capítulo trata do **Sapateado na Universidade** e tudo o que envolve esse fazer dentro de um ambiente acadêmico. Esse período tem início em 1996 até os dias atuais, com um breve hiato entre os anos de 2005 a 2008. Os componentes desse capítulo estão divididos em **O Sapateado na ETDUFPA de 1999 a 2004; O projeto *Oficina de sapateado* a partir de 2009; As produções bibliográficas do projeto *Oficina de sapateado*; O espetáculo *Sem pé nem cabeça: sapateando na corda bamba* e por último **O sapateado difundido na comunidade por Larissa Bulhosa, ex-aluna de sapateado da universidade**. Neste capítulo elenquei produções artísticas e bibliográficas resultantes do projeto de extensão da UFPA, *Oficina de sapateado*, e suas metodologias de ensino.**

Ressalto que a historiografia do sapateado americano aqui proposta refere-se às produções originárias de Belém do Pará, e, não as relacionadas aos visitantes que passaram por esta cidade com produções deste gênero de dança.

A partir das questões aqui apresentadas, reforço a importância da elaboração de uma metodologia pautada na atenção à conduta do pesquisador, na flexibilização da utilização dos métodos investigativos de acordo com as demandas solicitadas no trabalho de campo, na valorização dos relatos orais e escritos bem como das provas documentais e na sensibilização do pesquisador no que se refere às questões de alteridade.

A finalização da tese é apresentada nas considerações.

1- O SAPATEADO EM BELÉM DO PARÁ.

1.1- Sapateado americano: das origens à chegada ao Brasil

Antes de me deter sobre o sapateado americano em Belém do Pará, descrevo uma breve história do surgimento desta técnica, passando pelas suas origens até a entrada deste gênero de dança no Brasil. Para tanto destaco a diversidade de grupos étnicos que contribuíram para seu formato atual, principalmente, os imigrantes europeus e escravos africanos. Conforme Nobre e Machado (2003, p. 18) “o branco contribuiu com a técnica e o aperfeiçoamento do som”, enquanto que “o negro nos deu o ritmo, a musicalidade, o vigor físico e a ginga, exercitados nos seus ritos tribais”.

Os Estados Unidos podem ser considerados o berço do sapateado americano, tendo traçado caminhos mais definidos a partir do século XVIII. Porém, seu nascimento foi permeado por influências de diversas culturas e etnias, principalmente, a irlandesa, a inglesa e a africana. No entanto, a historiografia do sapateado não aponta uma data do seu surgimento. Segundo Nobre e Machado (2003), os irlandeses, desde o século V já apontavam os caminhos do sapateado a partir da realização de uma dança folclórica denominada *irish jig*. Nesta dança os praticantes enfatizavam movimentos de pés e pernas rápidos e complexos, com o intuito de produzir diferentes sons, mantendo o tronco ereto e os braços estendidos ao longo do corpo.

No final do século XVIII, a Revolução Industrial fomentou muitas transformações na Inglaterra em diversos setores da sociedade repercutindo, posteriormente, em todo o mundo. A principal mudança ocorreu em relação ao trabalho que passou de artesanal para o assalariado proporcionado pelos empregos com o uso das máquinas nas indústrias. Esse evento também foi um marco para o surgimento do sapateado. Especialmente na cidade de Lancashire, os trabalhadores industriais utilizavam tamancos (*clogs*) de madeira devido à intensa umidade das fábricas. Nos intervalos de trabalho reuniam-se nas ruas e produziam uma dança folclórica inglesa chamada *Lancashire clog*. Segundo (TRACEY, 1993 *apud* LEWIS, 2016, p. 94) “um bailarino de *clog* famoso, Charlie Chaplin, se apresentava em uma trupe chamada Seven Lancashire Lads, em 1897”. Anos mais tarde o instrumento que produzia sons, o tamanco, passou por transformações permitindo maior mobilidade para os sapateadores. “No início do século XIX, os solados de madeira foram substituídos pelos de

couro, e moedas inglesas foram aparafusadas sob os dedos e os calcanhares. Posteriormente, as moedas cederam lugar às chapinhas de metal” (NOBRE; MACHADO, 2003, p. 19).

A África também contribuiu para o surgimento do sapateado. Muitas culturas africanas utilizavam em suas danças o acompanhamento de instrumentos percussivos, estes além de servirem como entretenimento também permitiam a comunicação entre as tribos. A variedade sonora produzida pelos tambores induzia a um determinado tipo de movimento, dessa forma, danças tradicionais africanas como a *calenda*, a *chica* e a *juba* traziam em sua execução movimentos característicos, criando um estilo de dança único.

A *calenda* era dançada em pares e tinha projeções de pelve, batidas nas coxas, saltos e giros [...]. A *chica* também era uma dança em pares, que incluía rotações de quadris com a parte superior do corpo imóvel [...]. A *juba* era uma dança competitiva realizada descalço e com movimentos da parte superior do corpo (LEWIS, 2016, p. 95).

Para Lewis (2016), muitas dessas danças deram origem a danças como o *hip hop*, o *robô*, o *lindy hop* e a rumba cubana, por exemplo. Assim como, “vários aspectos da dança africana deram origem ao sapateado, como os passos com o pé inteiro no chão, deslizantes, embaralhados e arrastados junto com o ritmo musical sincopado” (LEWIS, 2016, p. 95), com destaque para a segunda e quarta batidas.

Por volta do ano de 1500, negros escravizados foram trazidos para a América e trouxeram consigo sua rica tradição cultural desenvolvida a partir de seus rituais, sua religiosidade, e, principalmente, sua música e sua dança, o que despertou em seus donos muita curiosidade e interesse fazendo com que estes considerassem mais valiosos aqueles escravos que sabiam dançar, obrigando-os a isso quando estavam sendo vendidos. As condições deploráveis a que estavam submetidos os negros provocou em 09 de setembro de 1739, na Carolina do Sul (EUA), a maior rebelião de escravos da época, que recebeu o nome de Rebelião de Stono (LEWIS, 2016). A partir daí os donos de escravos proibiram a utilização de tambores ou berrantes, por perceberem que essas ferramentas produziam códigos de comunicação entre os negros. “Essa suspensão das percussões deu origem ao uso de sons rítmicos de palmadas no corpo, batidas com os pés, *shuffles*, batidas de calcanhar e ponta do pé” (LEWIS, 2016, p. 96).

O encontro cultural entre negros recém libertados e imigrantes irlandeses e ingleses recém chegados a América aconteceu por volta de 1840 na cidade de Nova York, mais precisamente no sul da Ilha de Manhattan, “uma área de cortiços, pensões baratas e bordéis,

primeiro ponto de desembarque dos novos imigrantes e residência de muitos negros”¹⁰ (HARPER, 2012, p.4). Neste mesmo período aconteciam os shows de menestréis, uma forma de manifestação artística para o entretenimento da sociedade que se divertia com as apresentações dos homens brancos com o rosto pintado de preto que retratavam, de forma caricaturada, a população afro-americana. Um dos menestréis mais famosos da época foi Thomas Dartmouth Rice, seu sucesso foi conquistado com interpretações satirizadas de Jim Crow, um escravo com limitações físicas que trabalhava em uma estrebaria.

Rice desenvolveu sua canção e coreografia baseado nesse personagem afro-americano exagerado e altamente estereotipado e acabou ficando conhecido como o *pai da arte norte-americana dos menestréis*. O estilo da dança de Rice consistia em movimentos soltos, embaralhados e velozes. (LEWIS, 2016, p. 97).

Lamentavelmente, logo depois vários outros artistas copiaram esse personagem que se espalhou rapidamente por todo o país alcançando sucesso para além das fronteiras norte americanas. “Infelizmente, esses artistas retratavam os afro-americanos como preguiçosos e estúpidos e o termo *Jim Crow* acabou se tornando um estigma racial”. (LEWIS, 2016, p. 97). Mesmo depois da libertação dos escravos o preconceito em relação aos negros continuou se intensificando depois da Guerra Civil com a aprovação de legislações segregacionistas contra os afro-americanos na maioria dos estados do sul. Estas leis ficaram conhecidas como leis de Jim Crow (YENERALL, 2009 *apud* LEWIS, 2016, p. 97). A guerra terminou efetivamente em 09 de abril de 1865 quando foram libertados em torno de quatro milhões de negros escravizados.

Com a aprovação de leis de igualdade racial nos Estados Unidos, os shows de menestréis foram perdendo força dando espaço para outro momento no entretenimento de Nova York, o *vaudeville*, este mais voltado para diversão da família. Consistia em espetáculos com números variados nos quais dividiam o palco comediantes, sapateadores, músicos, atores, acrobatas, entre outros. Para Nobre e Machado (2003, p. 22) “o marco inicial do *vaudeville* deu-se em 1881, quando Tony Pastor, um artista branco de Nova Jersey, estreou em Nova Iorque um espetáculo em oito atos, com números variados e bem humorados.” Nessa época o sapateado apresentou significativa evolução tanto na técnica quanto nas produções artísticas. “Foi durante o auge do *vaudeville* que o sapateado ganhou o formato pelo qual é reconhecido hoje” (LEWIS, 2016, p. 99). Conforme apontam Nobre e Machado (2003, p. 22) o *vaudeville* dos negros aconteceu “por volta de 1910, quando Sherman Dudley, um comediante negro,

¹⁰ Apostila de Sapateado do Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro, por Steven Harper, 2012, p.04.

alugou e comprou teatros e contactou os proprietários de casas de espetáculos pelo sul e pelo sudoeste do país”, formando a associação Theater Owners Booking Association - TOBA, com o intuito de oferecer mercado para o entretenimento negro. Um dos maiores destaques desse período foi o sapateador Bill Bojangles Robison, que fez sucesso tanto nos shows dos menestréis quanto no *vaudeville*. Mas também brilhou na “Broadway, onde foi o primeiro dançarino negro a estrelar o seu próprio espetáculo. E em Hollywood, juntando-se a Shirley Temple, tornou-se um mega estrela da época de ouro”. (NOBRE; MACHADO, 2003, p. 23).

Com o sucesso das apresentações artísticas tanto do circuito do branco quanto dos negros, que antes aconteciam em espaços distintos, os dois estilos começaram a se fundir, amenizando o racismo enfrentado há séculos por aquele país.

Entre as décadas de 1920 e 1930, as produções teatrais da Broadway que apresentavam o sapateado influenciaram fortemente o cinema americano que produziu, em 1929, *The Hollywood Revue Of 1929*, primeiro filme com cenas de sapateado encenadas pela atriz Joan Crawford. Já no filme *Dancing Lady*, de 1933, Crawford contracena com Fred Astaire, que mais tarde se destacaria entre os nomes mais conhecidos deste gênero em todos os tempos. (NOBRE; MACHADO, 2003).

A partir de então o sapateado ganha espaço nas telas de cinema impulsionando muitos artistas que apresentavam talento para sapatear, entre eles se destacam: Fred Astaire, Gene Kelly, Bill Bojangles Robison, George Murphy, Dan Dailey, Donald O’Connor, The Nicholas Brothers, Ruby Keeler, Eleanor Power, Ann Miller, Shirley Temple, Vera-Allen e Ginger Rogers.

O declínio do sapateado aconteceu a partir da década de 1940, após novos gêneros de dança chegarem aos musicais da Broadway. Assim o sapateado foi perdendo espaço para o balé e, posteriormente, já nos anos de 1950, para o jazz. Sua força declina fortemente em meados da década de 1950 quando a TV começou a ganhar espaço na vida das pessoas como forma de entretenimento. Essa situação foi invertida a partir de 1969 quando antigos sapateadores aliados a Letícia Jay começam um movimento de divulgação estabelecendo sessões abertas de sapateado, com improvisos e desafios (NOBRE; MACHADO, 2003, p. 27). Logo depois os musicais da Broadway voltaram para a cena com reestreias como “No, No Nanette”, em 1971, marcando a retomada de sucesso do sapateado nos EUA. Essa década também trouxe de volta o sapateado para as telas de cinema. Na década seguinte, 1980, também foram criadas muitas companhias de sapateado, inspiradas nas companhias de dança moderna. Dentre os muitos sapateadores da nova geração dos EUA destaca-se Savion Glover.

Seu talento excepcional era óbvio desde o início e ele recebeu uma atenção toda especial dos *hoofers*¹¹ que o cercavam: Jimmy Slyde, ‘Buster’ Brown, ‘Honi’ Coles, Sandman Simms e, principalmente, Gregory Hines que depositaram nele a esperança de ver a sua arte projetada para o futuro¹².

O sapateado americano chega ao Brasil por volta da década de 1940, quando vários artistas, fugidos da 2ª guerra mundial, buscam abrigo neste país entre eles o sapateador australiano Philip Ascott que “estabeleceu-se no bairro pobre de Vila Carrão em São Paulo. Começou a ensinar os meninos e meninas do bairro, oferecendo também o espaço da sua casa para ensaios, tudo de graça”¹³. Segundo Steven Harper,¹⁴ Heloaldo Castello Silva, aluno de Ascott, deu continuidade ao ensino do sapateado pelo interior de São Paulo vindo a falecer em Piracicaba no ano de 2011. Harper (2012) também destaca Cid Pais de Barros, proprietário da Escola de Ballet Cid de Barros inaugurada no início da década de 1950 na cidade de São Paulo, na qual ministrava também aulas de sapateado.

Conforme aponta Harper (2012), o mineiro Gualter Silva foi outro importante professor de sapateado que iniciou seus estudos no Rio de Janeiro em 1936 com o conjunto americano *The Black Stars* e, posteriormente, passou a lecionar sapateado na cidade e interior de São Paulo. Kika Sampaio e Marchina foram suas discípulas disseminando o sapateado na década de 1970 em São Paulo, dando continuidade a esse trabalho até hoje por meio de suas escolas e seus trabalhos coreográficos, mas também ministrando cursos e oficinas em festivais de dança pelo Brasil.

O sapateado no Rio de Janeiro chegou bem mais tarde que em São Paulo, na década de 1970. Segundo (MARTIN, 2004, p. 15) “a americana Pat Thibodeaux é uma referência para todos os sapateadores, tendo importância fundamental na formação, a partir da década de 70, de inúmeros profissionais hoje em atividade pelo Brasil”. Na década seguinte, 1980, abriu sua academia UNIC, tendo como alunos Stella Antunes, Amália Machado, Maurício Silva, Cíntia Martin, entre outros (HARPER, 2012).

Na década de 1980 Antunes e Machado inauguram a academia Dança e Cia, berço da futura Companhia Orquestra Brasileira de Sapateado, importante espaço de criação, pesquisa,

¹¹ *Hoffers* eram chamados os grandes sapateadores que, por meio do improviso, se desafiavam e criavam seus próprios estilos com uma característica peculiar, utilizando os pés plantados quase que inteiramente no chão.

¹² Apostila de Sapateado do Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro, por Steven Harper, 2012, p.06-07.

¹³ Apostila de Sapateado do Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro, por Steven Harper, 2012, p. 07.

¹⁴ Apostila de Sapateado do Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro, por Steven Harper, 2012, p. 07.

e apresentação artística do sapateado em parceria com a orquestra musical, regida pelo maestro Tim Rescala.

Inaugurada em 1993, a princípio voltada para o ensino do teatro a Academia Catsapá também foi um importante núcleo de produção artística com peças teatrais envolvendo o sapateado. Na época em que Tânia Nardini foi diretora deste espaço passaram por lá sapateadores que logo começaram a difundir o gênero por meio de suas aulas, entre eles, Flávio Salles e Valéria Pinheiro, esta, diretora da Cia. Vatá.

Além do surgimento de algumas companhias de sapateado dirigidas por professores que foram alunos das escolas pioneiras de sapateado do eixo Rio-São Paulo, também surgiram festivais de dança pelo Brasil que incluíram o sapateado. Destaco o *Tap in Rio*, criado especificamente para o sapateado, em janeiro de 2002, por Adriana Salomão e Steven Harper, objetivando o “estudo e o aprimoramento do sapateado em suas mais variadas facetas, oferecendo aulas com enfoque específico como: técnica e dinâmica, repertório, percepção musical, improviso, percussão corporal, estudos rítmicos, Lindy Hop, etc...”¹⁵. Além de noites de performances, batalhas de improvisadores, intervenções urbanas, concurso de solistas e *jam session*¹⁶. Por proporcionar ampla diversidade de estudo do sapateado e visibilidade deste gênero em suas várias possibilidades, este festival pode ser considerado como o mais importante do Brasil, atualmente.

Podemos considerar que a partir da década de 1980 o sapateado começou a ganhar outras cidades do Brasil. Esse processo de disseminação ocorreu de forma diferente em cada novo local. Em Belém ele chega por meio da Escola de Dança Clara Pinto, como veremos a seguir.

1.2- O sapateado americano chega¹⁷ a Belém.

Fundada em 12 de janeiro de 1616 por Francisco Caldeira Castelo Branco, Belém, capital do estado do Pará, situada na região norte do Brasil, possui, em sua região metropolitana, cerca de 2,4 milhões de habitantes. Esta cidade iniciou de fato o seu processo de desenvolvimento a partir do século XIX com a abertura dos rios Amazonas, Tocantins,

¹⁵<https://pt-br.facebook.com/events/cand-centro-de-artes-n%C3%B3s-da-dan%C3%A7a/tap-in-rio-2018/132370970798755/> acessado em 28/10/2019.

¹⁶ Sessão Improvisada

¹⁷ Aqui me refiro às produções de sapateado desenvolvidas pelas escolas de Belém e não por visitantes vindos de outros locais de dentro e fora do país.

Tapajós, Madeira e Negro para a navegação dos navios mercantes de todas as nações. No início do século seguinte atingiu seu auge de desenvolvimento na época, porém a crise do ciclo da borracha¹⁸ e a I Guerra Mundial influenciaram na decadência desse processo de desenvolvimento. Porém, antes disso, Belém e Manaus foram presenteadas com um momento próspero no que diz respeito à urbanização e embelezamento destas cidades, período em que também foram construídos o Theatro da Paz (Belém) e o Teatro Amazonas (Manaus), exemplos da riqueza proporcionada por esse período na história da Amazônia.

Com a construção do imponente Theatro da Paz, em 15 de fevereiro de 1878, Belém se tornou um importante polo artístico e cultural se tornando sede das principais apresentações artísticas internacionais que adentravam primeiramente por Belém para depois realizar turnês em algumas cidades do Brasil. Assim, em 1918, Belém recebeu a companhia russa de balé da famosa bailarina Anna Pavlova que estreou no Theatro da Paz em 16 de março deste ano. Segundo Cardoso, as notícias da estreia saíram em vários jornais da época, como *O Estado do Pará* e a *Folha do Norte*.

A partir dessa estreia, afirmava-se que Belém se anunciava como um novo expoente no cenário artístico internacional, igualando-se aos famosos centros de cultura do mundo. A repercussão, lá fora, era de que, no Pará, já se compreendia a arte cênica, em especial o *Ballet*. Assim, após Anna Pavlova, outras celebridades de sua grandeza poderiam visitar-nos sem receio, nem constrangimento, o público já estava formado. (CARDOSO, 2009, p. 10)

O Pará só conseguiu se recuperar da crise dos ciclos da borracha na década de 1960 com o desenvolvimento de atividades agrícolas no sul do Estado. Mas foi, principalmente, na década seguinte, 1970, que o crescimento acelerou com a exploração de minérios como o ferro na Serra dos Carajás e do ouro em Serra Pelada. A partir desta década começo a contar a história do sapateado americano em Belém.

Com base em minhas investigações por meio de entrevistas com alguns dos precursores da dança de Belém e também a partir das informações obtidas por meio de notícias de jornais, folders de espetáculos, fotografias, matérias veiculadas pela internet e do livro *Classicistas e Transgressores: a história da dança em Belém do Pará*¹⁹, pude construir

¹⁸ A economia cresceu rapidamente no século XIX e início do século XX com a exploração da borracha, pela extração do látex, época esta que ficou conhecida como Belle Époque, marcada pelos traços artísticos da Art Nouveau. Nesse período a Amazônia experimentou dois ciclos econômicos distintos com a exploração da mesma borracha. Estes dois ciclos (principalmente o primeiro) deram não só a Belém, mas também a Manaus (Amazonas), um momento áureo no que diz respeito à urbanização e embelezamento destas cidades. A construção do Teatro da Paz (Belém) e do Teatro Amazonas (Manaus) são exemplos da riqueza que esse período marcou na história da Amazônia. Fonte : <https://www.pa.gov.br/pagina/55/historia> acessado em 24-7-19

¹⁹ De autoria de Giselle da Cruz Moreira. Belém: IAP, 2014.

um fluxograma²⁰ encabeçado pelos professores de escolas pioneiras do ensino do sapateado em Belém e seus discípulos diretos que depois passaram a disseminar esta técnica em outros lugares na cidade. Dessa forma considero como precursores do sapateado em Belém: Clara Pinto, Sônia Massoud, Rosário Martins e Vera Torres. Alguns desses foram fomentadores do sapateado permitindo que outros professores ministrassem aulas dessa técnica em suas escolas, como veremos a seguir. Assim, apresento um pouco da vida de cada uma dessas mestras e sua relação com o sapateado. Para tanto utilizo como fonte de informação a história oral, por meio de entrevistas gravadas, por existirem escassas bibliografias que tratem desse tema em Belém do Pará. Entretanto, “deve-se lembrar que não é apenas quando não existem documentos necessários que a história oral acontece. Ela é vital também para produzir outras versões promovidas à luz de documentos cartoriais consagrados e oficiais”. (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 26) Dessa forma, ressalto que “ao se materializar em documento escrito, porém, a história oral ganha objetividade de qualquer outro documento grafado ou de análise historiográfica, porém deve ser interpretada sob o crivo da subjetividade que a produziu” (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 26).

Em minhas buscas pelos precursores do ensino do sapateado em Belém encontrei a seguinte citação sobre o mestre Augusto Rodrigues²¹ (1928-2016):

Disseminou o ensino da dança clássica, percorrendo preferencialmente essa linha de produção, não deixando, no entanto, de aventurar-se no processo criativo de outros estilos, como o jazz, o **sapateado**, a dança afro e, até mesmo, a criação livre, inspirada em alguns princípios da dança moderna (MOREIRA, 2014, p. 189)

A partir dessa informação encontrei num folder de um espetáculo de Rodrigues uma única apresentação coreográfica de sapateado. Este espetáculo aconteceu no ano de 1976 e foi realizado no Theatro da Paz. A coreografia foi executada em solo pela intérprete Maria Felícia Asmar Corrêa. Apesar de ter encontrado essa pista não posso garantir que Rodrigues ministrou aulas de sapateado para seus alunos, já que em nenhuma outra fonte foi encontrado

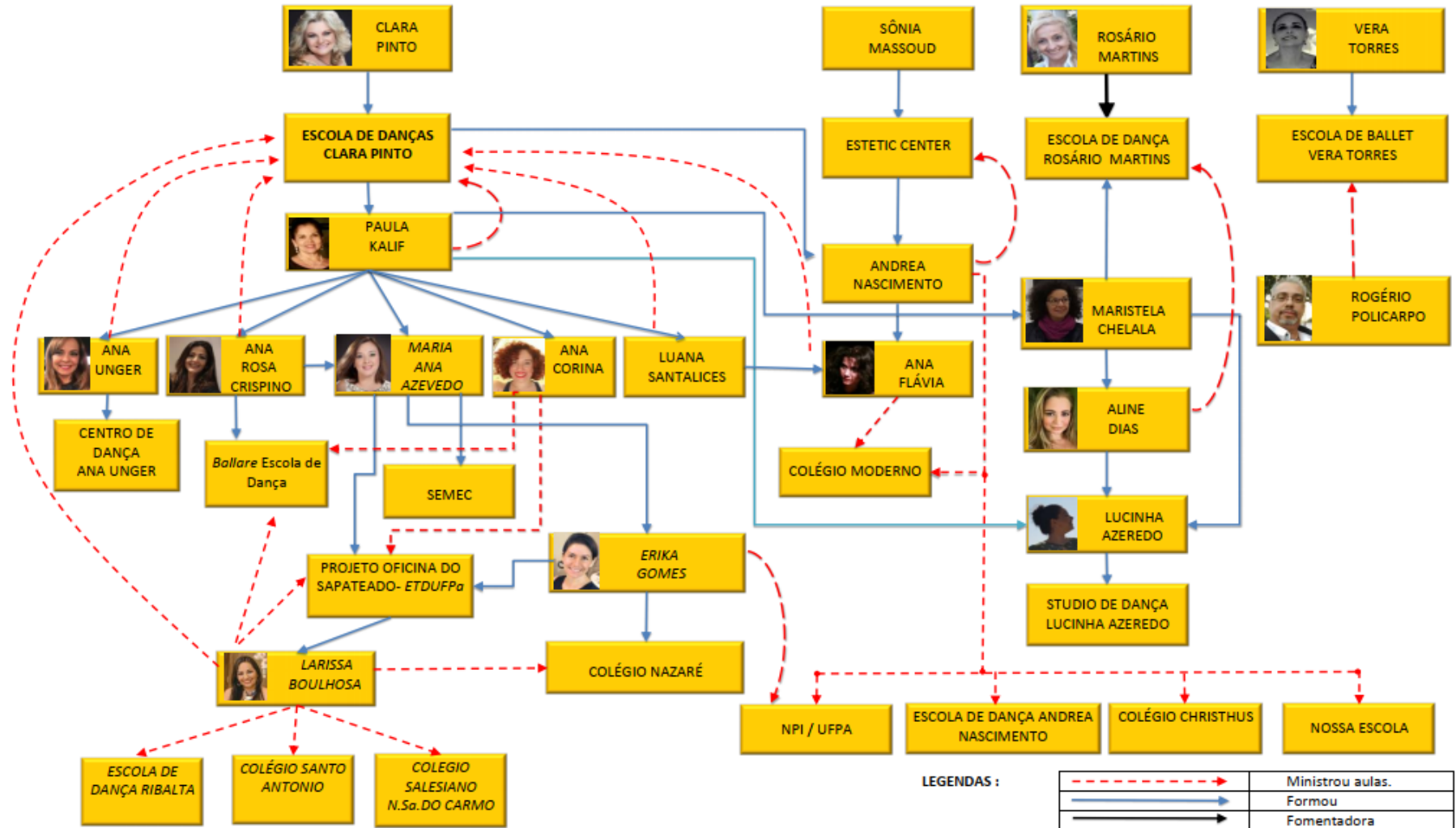
²⁰ Entendo fluxograma como uma ferramenta de representação de processos organizados através de símbolos gráficos. Nesta tese utilizei a referida ferramenta para dar visibilidade a história do sapateado em Belém do Pará a partir do processo de estabelecimento e difusão desta técnica por meio das escolas e professores pioneiros no ensino do sapateado nesta cidade.

²¹ Augusto Rodrigues (1928-2016): Augusto Rodrigues por muitos é considerado como o “pai” da dança no Pará, uma vez que já realizou inúmeros trabalhos pertinentes para o fazer da arte em Belém e foi professor de grandes nomes que hoje traçam histórias da dança na cidade. Graduiu-se em Educação Física e começou a ministrar aulas de Balé Clássico, utilizando o método de Agripina Vaganova. Em sua cidade natal, foi o primeiro a fundar uma escola de dança em Belém, por volta de 1950, onde célebres artistas foram seus alunos. Em seguida, montou o seu Conjunto Coreográfico tendo como bailarinos Clara Pinto, Têca Salé, Jaime Amaral, Auxiliadora Monteiro entre outros que hoje são grandes profissionais da dança. http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Augusto_Rodrigues Acessado em 04/10/2019.

algo a respeito. Uma hipótese para este ocorrido pode ter sido a experiência de sapateado vivida por Maria Felícia em outros lugares que não a cidade de Belém e que a levou ao palco, executando a coreografia de sapateado no referido espetáculo. O caso de Marilene Melo²² é semelhante ao anteriormente descrito, pois encontrei uma notícia no jornal O Liberal de 12/12/1984 de apenas um único espetáculo, ocorrido no Theatro da Paz, em que teve sapateado em sua escola. Assim, por estarem fora dos critérios estabelecidos pela pesquisa, justifico a não inclusão de Augusto Rodrigues e de Marilene Melo no fluxograma aqui apresentado.

²² Marilene Melo: Considerada também uma das pioneiras do ensino da dança no Pará. Licenciada em Educação Física pela UEPA (1973). Especialista em Ginástica Rítmica pela Universidade Gama Filho no RJ. Integrou o Grupo Coreográfico da UFPA, fazendo parte deste também como professora. Foi proprietária da Academia Marilene Melo (1980-2005) onde oferecia diversos gêneros de dança. Criou e dirigiu o Grupo Encarte na década de 1990. Foi diretora e coreógrafa da Cia. de Dança Roda Pará.

Fluxograma da História do Sapateado em Belém do Pará



LEGENDAS :

	Ministrou aulas.
	Formou
	Fomentadora

1.2.1- Clara Pinto²³ (1946).

Clara Marcos Pinto²⁴, apesar de desde pequena ter investido em estudos da dança clássica, não se furtou de usar em coreografias de seus espetáculos outros gêneros de dança como o jazz, a dança moderna, a dança contemporânea e o sapateado. Sobre este último, Pinto pode ser considerada a precursora do sapateado americano em Belém do Pará. Esta revela em entrevista o início de sua trajetória na dança e a busca por uma metodologia de ensino para inserir em sua escola na época.

Eu comecei a dança em Belém do Pará²⁵ com o professor, amigo e querido, Augusto Rodrigues. Foi meu mestre e ficamos amigos até o último minuto da vida dele. [...]. Então, eu comecei com ele e, depois, eu fui buscar uma metodologia de ensino. Eu fui pro Rio de Janeiro [...] depois eu passei a pesquisar pra saber aonde eu poderia trazer pra Belém uma metodologia de ensino. Porque a coisa era muito vaga, realmente muito vaga, não tinha uma metodologia. Aí eu fui pro Centro de Arte e Cultura *Ballet Dalal Achcar*, que eu tinha trazido pra Belém o método da *Rooyal Academy of Dance* (RAD) em 1973, que é o Ballet da Educação. Fui, estudei e comecei a aplicar, então, essa metodologia de dança na escola, que a gente aplica já há 44 anos. Todos os meus alunos fazem exames e são aprovados com um certificado internacional, reconhecido internacionalmente. E, ao longo dessa minha história, além da Clara Pinto como professora em trazer método e tudo, eu fui bailarina, dancei muitos anos, não só aqui, mas fora também daqui.

Percebi, durante toda a entrevista, o respeito e carinho de Pinto ao falar sobre seu mestre. Ela ainda revelou: “Prestei uma homenagem no Festival Internacional de Dança da Amazônia - FIDA pra ele, para o Augusto Rodrigues, ainda vivo, foi maravilhoso!”. Sobre o período em que foi bailarina, Pinto destaca “os quatro anos durante os quais dançou em um programa de rádio e no programa de televisão Pierre Show, ganhando da equipe de trabalho o título de “A preferida da TV” (MOREIRA, 2014, p. 204). Além disso, participou de “apresentações em praça pública como integrante do Conjunto Coreográfico Augusto Rodrigues, assim como nos teatros de Belém, participando de vários festivais” (MOREIRA, 2014, p. 204). Suas experiências vão se expandindo mais a partir de 1966, época em que “o Corpo de Baile do Theatro Municipal do Rio de Janeiro se apresenta em Belém, e Clara Pinto

²³ Clara Pinto me concedeu entrevista por meio de gravação de áudio em 23 de julho de 2019 na EDCP, localizada na Tv. Drº Moraes, 52. Dessa forma todos os textos relatados por ela foram transcritos a partir da entrevista realizada na referida data.

²⁴ “Passou a chamar-se Clara Pinto Nardi após contrair matrimônio” (MOREIRA, 2014, p. 202)

²⁵ Na época a escola de Rodrigues localizava-se na Academia de Acordeon Professor Alencar Terra, onde Pinto foi aluna no período de 1957 a 1967. (MOREIRA, 2014, p. 202).

conhece Aldo Lotufo (1925), Eleonora Oliosi (1939) e Helba Nogueira (1930-1997)”²⁶, o que a faz viajar anualmente para o Rio de Janeiro entre o período de 1966 a 1970 para fazer aulas de “balé clássico, jazz e dança moderna com professores como Eleonora Oliosi, Helba Nogueira, Leda Iuqui (1922), Eugênia Feodorova (1923-2007), Nino Giovanetti (1933-2008), Tatiana Leskova (1922), Dalal Achcar (1937) e Nina Verchinina (1910-1995)”²⁷.

Depois de conhecer diferentes métodos para o ensino do balé clássico e após retornar de Londres, na Inglaterra, com o *Teacher Certificate* concedido pela RAD, Pinto decidiu implantar, no ano de 1973, em sua escola, o método inglês chamado Ballet da Educação, desenvolvido pelo Centro de Arte e Cultura *Ballet Dalal Achcar*, escola que a influenciou nessa escolha quando lá esteve. Segundo Moreira, a metodologia inglesa, criada por Margot Fonteyn, Ballet da Educação, era “pautada no princípio de que todas as crianças, sem discriminação, poderiam praticar o balé, sendo um instrumento importante para a formação do ser humano no mundo. Este mesmo princípio é também aplicado pelo método da RAD” (MOREIRA, 2014, p. 206).

Pinto revelou no ano de 1997, em entrevista²⁸ concedida a pesquisadora Giselle Moreira, como iniciou a sua escola:

Iniciei minha escola na sala de minha mãe, na (avenida) 16 de Novembro, aos sábados e tinha cinco alunas. Eu ainda era uma menina, tinha 17 pra 18 anos. Depois fui para o porão dessa mesma casa. Do porão passei para o quintal, construí um barracão em 1967, e o número de alunas continuou crescendo. E foi então que construí o prédio na Avenida 16 de Novembro, em frente à casa de minha mãe, hoje já se passaram quase 30 anos. (PINTO, 1997 *apud* MOREIRA, 2014, p. 206).

²⁶ CLARA Pinto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108961/clara-pinto>>. Acesso em: 07 de Set. 2019. Verbete da Enciclopédia ISBN: 978-85-7979-060-7

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Entrevista concedida a Giselle Moreira em 1997 e publicada no livro *Classicistas e Transgressores: a história da dança em Belém do Pará*, no ano de 2014.

Figura 02 - 1ª Escola de Dança Clara Pinto, localizada na Av. 16 de Novembro, 605.



Fonte: Acervo pessoal de Giselle Moreira

Hoje, mais de 50 anos depois desse início a EDCP expandiu seus espaços de ensino oferecendo vários gêneros de dança em três estabelecimentos em bairros distintos, sendo um deles situado dentro de um shopping da cidade, como relata Pinto.

Nós temos a EDCP na Drº Moraes, nº52 que é essa que nós estamos, onde eu fico muito. Eu tenho na Cidade Nova que é um xodó também, na Cidade Nova 4 WE20. Tem sapateado, tem jazz, tem *fit dance*, como eu tenho em todas as escolas, e dança de salão. Tem todas as modalidades. E, temos no shopping Grão Pará. Foi uma audácia, eu fui fazer uma escola dentro do Shopping Grão Pará. Então, são 3 endereços que nós temos.

Apesar de durante muito tempo Pinto ter se mantido como uma das poucas escolas no mercado da dança em Belém, já há alguns anos o panorama apresentado por esse seguimento é bem diferente. A concorrência se tornou evidente com a abertura de várias escolas em diferentes bairros da cidade, atendendo à demanda de diferentes gêneros de dança e classes sociais diversas. Estas novas escolas surgiram a partir da iniciativa de profissionais que tiveram sua formação advinda das escolas precursoras²⁹ do ensino da dança em Belém, como a EDCP, mas também formações advindas de outros núcleos de ensino como o Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará - GCUFPA e dos Cursos de Dança da ETDUFPA (ver capítulo 3). Além disso, outros profissionais migraram para escolas de ensino formal, onde a oferta de diversos gêneros de dança é encontrada a preços muito mais acessíveis aos alunos. Algumas academias também oferecem aulas de danças para crianças e

²⁹ Escolas precursoras do ensino da dança em Belém: aqui me refiro às escolas de dança que aponto como precursoras nesse trabalho, entre outras.

adolescentes, o que também fez com que a concorrência se tornasse cada vez mais acirrada neste setor. Dessa forma, se tornou cada vez mais difícil se manter no mercado com a mesma condição anterior, o que levou os antigos proprietários de escolas de dança a buscar novos modos de existir no mercado, diversificando sua clientela atendendo diferentes classes sociais em bairros distintos de Belém, como fez Pinto.

Pude constatar que um dos motivos pelos quais este estabelecimento de ensino ainda se mantém como referência no mercado até hoje, deve-se ao fato de a proprietária se fazer presente em todas as frentes de atuação nas suas escolas, indo da administração até a idealização dos espetáculos.

Faço tudo ao mesmo tempo, sou bombril (risos), tudo o que tem que fazer. Eu sou coreógrafa, eu sou ensaiadora, sou professora, sou administradora, sou a idealizadora dos espetáculos. Eu fico presente em todos os momentos. Adoro sala de aula, eu não posso sair da sala de aula. Porque você criar alguma coisa é fácil. Você manter quarenta e oito anos com qualidade, como líder do mercado, é complicado. Qualidade, professores qualificados, que eu primo muito por isso. Pra quando você for escolher a sua escola, veja quem dá aulas naquela escola, entendeu? Então, eu acho que a gente tem que estar dentro, eu gosto. Hoje, eu to colhendo muitos frutos do que a gente fez, graças a Deus! Viajo muito pra ser homenageada. Agora eu recebi o Prêmio Carioca de Dança. Foi lindo! Eu sou jurada dos festivais nacionais e internacionais. Mas, eu acho que as pessoas devem reconhecer isso porque eu doe a minha vida em detrimento, muitas vezes, dos meus filhos, da minha família, doe a minha vida pra dança no Estado do Pará.

Percebi o entusiasmo da professora ao relatar o seu grande envolvimento com aquilo que ela escolheu como ofício. Ao mesmo tempo suas palavras revelam que ainda hoje há muita dedicação por sua parte em manter a escola entre as mais disputadas no mercado. Mas, Pinto demonstra um sentimento de que valeu e ainda vale a pena toda a sua dedicação à dança no estado do Pará por tudo o que tem conquistado.

Segundo Pinto, sua escola “é pioneira em várias coisas, Método da *Royal* (RAD), que é o método inglês da dança e foi a escola pioneira a introduzir o sapateado e a introduzir também o jazz em Belém do Pará”. Sobre a introdução do método de ensino da RAD, Moreira aponta que Rosário Martins “em 1969, começou a ter aulas de balé na Academia Royal de Ballet, com Elizabeth Stross, bailarina carioca recém chegada a Belém, onde residiu por volta de cinco anos” (MOREIRA, 2014, p. 190), ministrando aulas de balé clássico do referido método. Especificamente sobre o sapateado, que é o nosso foco de interesse nessa pesquisa, Pinto esclarece quando introduziu este gênero de dança em sua escola:

O sapateado foi em 1980 quando eu fui à Nova York e tinha o George King que dava aulas e eu resolvi... eu, disse “em Belém não temos sapateado” e eu sou apaixonada por sapateado. Como eu vou muito pra NY, sempre fui muito e eu

sempre assisti muitos musicais e os musicais da Broadway, geralmente eles têm muito sapateado e muito jazz, mas o sapateado é uma paixão. Aí eu resolvi trazer pra Belém, em 1980, o método do sapateado, só que eu sou professora de balé clássico, eu fazia o sapateado, mas a minha especialidade não é sapateado. Então, eu vi quem era da escola que tinha talento, assim que eu fiz com todas [...] vi quem tinha talento, por exemplo, para o jazz, “ah, então você vai ser professora de jazz”. Aí, eu vi que a Paula Kalif tinha muito talento pra sapateado quando eu comecei a ensinar pra elas. Aí, eu disse “bom, você vai ser a minha mestra, aqui, de sapateado” [...]. passei um tempo ensinando pra ela, passando pra ela bastante a metodologia toda que a gente tem e ela foi aprendendo, daí, ela já começou a dar aula.

Destaco que encontrei documentos que confirmam que Pinto realizou cursos de especialização em sapateado no Jofrey Ballet, em Nova York, nos anos de 1981, 1982 e 1986. E, ao analisar os folders dos espetáculos da EDCP, pude confirmar que já em 1977 foi apresentada a primeira coreografia de sapateado da referida escola. Esta será comentada no decorrer desta tese. Assim, conclui-se que é um equívoco “considerar que o relato que resulta da entrevista de História Oral já é a própria História”, pois “como todas as fontes, necessita de interpretação e análise [...], não se pode querer que uma única entrevista ou grupo de entrevistas dêem³⁰ conta de forma definitiva e completa do que aconteceu no passado” (PINSKY (org); ALBERTI, 2005, p. 158)

Pinto deixa claro que o sapateado sempre foi uma paixão em sua vida, apesar de sua especialidade ser o balé clássico. Ao voltar para Belém, repassa para Paula Kalif toda a metodologia de ensino do sapateado que aprendeu com George King. Pinto, então, permite que Kalif assuma o ensino do sapateado em sua escola e a partir de então investe na formação desta professora nesta técnica por meio de intercâmbios com professores renomados do sapateado.

Depois, eu mandei a Paula pra São Paulo e ela trouxe o método da Marchina, que é maravilhoso [...] nós já começamos a evoluir. Depois eu trouxe o Steven Harper (RJ), que também tem um excelente sapateado, passou um tempo aqui, e a Paula se aperfeiçoando. Porque eu gosto de abrir os horizontes para as pessoas. Eu não fecho, os meus professores, eles têm que estar o tempo todo se atualizando, reciclando. Aí ano passado eu trouxe o Erick Gutierrez (SP), que também é um grande sapateador, maravilhoso!

Depois que a escola começou a crescer, abrindo filiais pela cidade, a demanda de alunos para o sapateado também aumentou sendo necessário, assim, preparar outros professores para assumir as novas turmas. A metodologia de preparação desses novos professores aconteceu de forma semelhante com a ocorrida com Kalif, sendo que agora ela própria preparou essas pessoas que, até então, eram seus alunos. Posteriormente, alguns

³⁰ Grafia anterior ao acordo ortográfico, mantida devido tratar-se de uma citação.

desses professores saíram e começaram a difundir não só o sapateado, mas a dança em seus vários gêneros, com a abertura de suas escolas ou com a oferta de seus trabalhos em colégios, universidades e outros estabelecimentos de ensino, como relata Pinto: “Então, é isso, daí a gente já deu os frutos. Muitas pessoas que ficaram aqui saíram e foram já difundir o sapateado”. Pinto reconhece que já houve momentos de maior efervescência do sapateado em Belém, e também em sua escola. Mas também tem consciência de sua importância na formação de muitos professores de dança que saíram de sua escola para difundir o sapateado em outros lugares da cidade.

Tivemos uma época em que o sapateado em Belém foi muito bom, muito bom! Depois a coisa começou a diminuir um pouco. Mas, até hoje, eu continuo, até hoje a professora Paula continua com o sapateado. Eu tive outras professoras, que graças a Deus, foram minhas alunas e depois já saíram, foram dar aulas em outros lugares. Tem a Maria Ana, que introduziu o sapateado na universidade, e ela se fez aqui na Escola Clara Pinto.

Maria Ana Azevedo deu aula de sapateado em alguns polos da Secretaria Municipal de Educação e Cultura- SEMEC e em 1998 ingressou como professora dos cursos de dança da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA, onde introduziu o sapateado nesta instituição e, hoje divide a coordenação do projeto de extensão Oficina de Sapateado comigo.

Ana Rosa Crispino e Ana Unger, depois de saírem da EDCP, abriram suas próprias escolas e oferecem muitos gêneros de dança, entre eles o sapateado americano. Lucinha Azeredo iniciou seus estudos de dança na Escola de Dança Rosário Martins (EDRM), tendo como professoras de sapateado Maristela Chelala e Aline Dias. Ao fechar a escola, deu continuidade a seus estudos de dança na EDCP, tendo como professora de sapateado Paula Kalif. Ao sair dessa escola Azeredo abriu seu studio de dança onde também oferece vários gêneros, incluindo o sapateado americano. Ana Flávia Sapucahy, apesar de ter iniciado seus estudos de sapateado com Andrea Nascimento, na Academia Estetic Center (AEC), foi aluna de Luana Santalices da EDCP, onde também ministrou aula. Ao ingressar como professora no Colégio Moderno, que hoje já não existe mais, ministrou aulas de sapateado neste estabelecimento. Andréa Nascimento iniciou seus estudos de sapateado com sua tia, Sônia Massoud, na Academia Estetic Center e posteriormente fez aulas de sapateado na EDCP. Mais tarde veio a abrir sua própria escola de dança. Ana Corina, apesar de não ter ministrado aulas na EDCP teve seus primeiros contatos com o sapateado sendo aluna de Paula Kalif. Corina foi para o Rio de Janeiro ainda muito jovem, expandiu sua experiência com o sapateado e hoje está entre os destacados nomes do sapateado do Brasil.

A contribuição de Pinto para a dança paraense, e conseqüentemente para o sapateado, não para por aqui, em 1994 lançou o I Festival Internacional de Dança da Amazônia, o FIDA, que acontece anualmente em Belém do Pará, proporcionando o intercâmbio cultural e artístico para todos os envolvidos, além de também oportunizar aos participantes a troca de conhecimentos por meio de oficinas e palestras com competentes profissionais vindos de outros estados do Brasil e do exterior. Ao perguntar como surgiu o festival Pinto nos esclareceu:

Bom, em 1994, eu tinha um amigo, tenho ainda, que se chama Valério Césio, que é um argentino. Ele me via dançar e levar a minha companhia em todos os festivais do Brasil. Aí um dia ele me telefonou e disse: “olha, eu sou Valério Césio, lhe conheço muito. Porque você não faz o festival da Amazônia?” Eu disse: “mas como, meu querido? Como eu vou conseguir um patrocínio? Como eu vou fazer o recurso? Muito difícil!” Na época, em 1994, o Carlos Santos assumiu o governo do estado e me colocou como diretora do Theatro da Paz. Aí aquilo veio na minha cabeça, “vou fazer o Festival Internacional de Dança da Amazônia”. Aí criei o nome, Festival FIDA, criei o símbolo, que pra mim é a coisa que eu mais amo da Amazônia, que é a Vitória Régia, e comecei a fazer.

Quando Pinto expande seus horizontes na dança tendo a oportunidade de fazer contato com outras pessoas do meio, de outros lugares, de dentro e fora do país, isso também a oportuniza ampliar suas ideias em relação às possibilidades de fazer, pensar e difundir ainda mais a dança no Pará. Sobre os objetivos pensados para o FIDA Pinto nos informou:

Eu chamei as pessoas que faziam dança em Belém. Todos que faziam dança. Quem quis foi, quem não quis não foi. Aí fiz uma reunião, eu disse: “olha minhas amigas, eu estou querendo fazer um festival. O objetivo deste festival é, não só, a integração dos que fazem dança, pra não fazer cada um uma coisa, mas eu tenho o objetivo do intercâmbio cultural, fazer pessoas da terra que nunca vão poder ver um grande nome da dança poderem ver e privar deste momento no mesmo palco”. Então, o importante, no FIDA, são as oficinas, porque através das oficinas, do ensinamento das aulas, desse aprendizado, é que você melhora sua técnica de dança. Não existe bailarino sem fazer aula. Você tem que fazer. Então, é reciclagem. Eu queria também fazer Belém se tornar um polo de dança e de cultura da Amazônia e graças a Deus, a gente foi caminhando.

Em relação às oficinas de sapateado proporcionadas pelo FIDA podemos citar vários nomes do sapateado que passaram por Belém vindos para esse festival. David Vilner (RJ), Marchina (SP), Steven Harper (RJ), Kika Sampaio (SP), Erick Gutierrez (SP), entre outros.

Além das oficinas de variados gêneros de dança o FIDA também proporciona o intercâmbio internacional de bailarinos que se destacam. Neste sentido percebemos que o balé clássico ainda é o gênero mais procurado nas escolas de dança de Belém, pois somente para

este são oferecidas bolsas de estudos. Pinto nos revela algumas conquistas alcançadas por este festival e aponta um panorama desde a primeira edição do festival até os dias atuais.

No primeiro ano nós tivemos uns doze grupinhos só. Hoje, cresceu tanto que a gente tem a Mostra de Dança à noite, a gente tem as competições que são quatro dias, que é maravilhoso, a gente proporciona para essas pessoas o grande intercambio, não só no contato, mas bolsas de estudos para essas pessoas saírem daqui e irem para fora, estudar lá fora. Nós já tivemos o Summer³¹ que foi em Nova York. Eu levei trinta pessoas e não só da minha escola, porque eles fazem o Summer... a professora vem aqui e faz a audição, quem foi aprovado e quiser ir... foram pessoas de outras escolas junto comigo. A gente passa quinze dias no Miami City Ballet School, estudando, fazendo aula e o melhor, o mais talentoso que foi o aluno que eu tinha na escola, o Rodrigo, ele ganhou uma bolsa de estudo para ir pra lá. Depois pro Joffrey Ballet também. Ano passado nós tivemos aqui o concurso de bolsa pra Lisboa, em Portugal. Esse ano nós vamos fazer de novo pra Portugal e acho que vou fazer de novo para o Miami City Ballet School.

Um dos objetivos que Pinto desejava alcançar com o FIDA era a interiorização da dança, oportunizando aos envolvidos com essa arte, que moram nos interiores do Pará, adquirirem conhecimentos por meio de cursos e oficinas com os professores convidados para o evento.

Então, o FIDA acabou abrindo os horizontes da dança no Pará e a interiorização da dança, que era o meu grande objetivo. Eu consegui. Vem mais de 20 municípios (para o FIDA). E, eu trabalho nos municípios fazendo capacitação da dança, principalmente, da iniciação da dança porque o início, *baby class*, e o iniciante na dança, o infantil, é a base de tudo. Pra você gostar ou odiar. Ou fazer bem feito ou não fazer bem feito, né. Então, eu trabalho muito com o interior: Altamira, Itaituba, Parauapebas, Canaã dos Carajás, muitos. Então, eles vêm todos pra cá. Esse objetivo, que eu também queria, a gente tá alcançando, e muito. Então, o objetivo do FIDA cresceu muito, mais de 20 vezes mais!

Neste sentido percebe-se que esse festival volta seu olhar também para aqueles que têm maiores dificuldades de acesso a essa troca de informação por estarem mais distantes. Esse caráter democrático talvez tenha sido uma das características que garantiram sua realização até os dias de hoje, já que também a concorrência entre festivais de dança em Belém cresceu significativamente, dispersando seus participantes entre esses muitos eventos. Outro aspecto importante desse festival diz respeito ao estímulo a formação de plateia, já que no período de sua realização muitos espaços da cidade como praças e shoppings são ocupados com apresentações coreográficas oferecidas gratuitamente para o público.

O FIDA tem uma grande coisa, nós somos um festival democrático. Eu não faço festival só pra talentos. Existem muitos no Brasil que eu conheço que são dirigidos para talentos. Até a terceira idade participa do FIDA, tem a oportunidade de dançar

³¹ Cursos de dança que acontecem no período de verão no Miami City Ballet School em Nova York.

no palco do Theatro da Paz. O pessoal de Soure, tem um grupo maravilhoso de senhoras que todos os anos eles vêm. Elas saem chorando do palco, um grande sonho poder dançar no Theatro da Paz. Então, é um festival democrático. [...] o meu objetivo, o meu alcance não é dirigir um festival só para talentos. É pra inclusão, todos poderem participar, inclusão social, formação de plateias e oportunizar pessoas. Eu faço em vários espaços de graça, pra que as pessoas possam ter a oportunidade de assistir.

Depois da realização de 26 edições consecutivas deste festival, Pinto revela que há muitas dificuldades para a realização deste evento por falta de apoio e patrocínio. Num tom de desabafo relata: “Acho que minha missão é essa, determinação, porque senão já tinha desistido; porque as dificuldades são muito grandes pra você conseguir apoio e patrocínio. Eu venho levando assim, consegui esse ano, oh, benção! Não consegui, vou fazer como pode”.

Mas, apesar das dificuldades encontradas para manter o FIDA, Pinto reconhece que já recebeu muitos patrocínios de grandes empresas no passado. “Eu tive a *Oi* 11anos como minha patrocinadora do Rio de Janeiro. Eles me patrocinaram 11 anos direto. Aí depois, com dificuldades, perdi. Tive a *Telepará*, tive a *Amazônia Celular*.” E, até hoje, Pinto busca patrocinadores para garantir a continuidade do evento.

Além do FIDA, outra ação importante realizada por Pinto que ajuda a alavancar a dança no Pará está relacionada ao Conselho Brasileiro de Dança e a Delegacia do Pará do Conselho Brasileiro de Dança, já que, segundo Pinto, por intermédio desses órgãos são realizados cursos de capacitações de professores do Pará.

Temos também essa troca muito grande, eu sou a vice-presidente do Conselho Brasileiro da Dança e a Delegada do Pará do Conselho Brasileiro da Dança. Faço parte da fundação, inclusive. Então, a gente, através das delegadas, a gente proporciona muita coisa. Por exemplo, a Gisela Vaz, que é a presidente, ela vem aqui e diz: “olha Clara eu vou dar para aquela professora, eu escolhi aquela professora pra ter o curso em Goiânia”, de capacitação de professora de metodologia dela, que é muito bom. Aí, ela vai, a professora paga a sua passagem, ela consegue lá um lugar, quer dizer, eu já tive muita gente.

Outro evento que faz parte do calendário anual da escola, há 21 anos é o *Micaracandança*. Foi criado em 1998 e conta com a direção de Ana Clara Nardi, filha de Pinto. Paula Kalif esclarece que “o *Micaracandança* é uma festa de final de semestre temática com um formato de micareta. Para não gastar com figurinos a gente vende uma blusa, que a gente diz que é abada e cada turma dança sua coreografia.” Segundo Kalif, esse ano de 2019 “é o primeiro ano que vamos fazer o tema junino. E a nossa abertura vai ser com o sapateado porque em maio desse ano o Pinduca nos convidou pra fazer o lançamento do CD dele, que tem uma música *A dança do sapateado*, e fomos”. Kalif informou que criou uma coreografia especialmente para este dia e que iria reapresentá-la no *Micaracandança* com a participação,

ao vivo, da banda do artista paraense Pinduca. Em outras edições do evento o sapateado teve como mote criativo o brega e contou com a participação das famosas aparelhagens de Belém, a exemplo de *Juninho Pop*, como esclareceu Kalif.

Percebe-se que Pinto cria várias estratégias para que suas alunas e as famílias se envolvam com a dança durante o ano todo, fazendo com que, dessa forma, sejam estabelecidos vínculos cada vez maiores entre as alunas, as famílias e a EDCP. Além de todos esses eventos que fazem parte do calendário anual da EDCP, esta também se faz presente em muitos eventos sociais em que é solicitada. Certamente as contribuições de Clara Pinto para a dança paraense se revelam em muitas ações, mas aqui me detive mais especificamente às contribuições no que se refere ao sapateado americano.

1.2.2 - Sônia Massoud³².

Formada em Educação Física pela Universidade do Estado do Pará- UEPA, Massoud foi integrante do Grupo Coreográfico da UFPA tendo como mestra Eni Corrêa. Por volta da década de 1980 inaugurou sua academia, Estetic Center (AEC), onde oferecia várias atividades entre elas balé clássico, dança moderna, jazz e sapateado. O I Festival de Dança de sua academia, intitulado *Alegria, Alegria*, ocorreu no dia 20/12/1981 no Teatro do SESI com números de balé clássico e sapateado, na primeira parte. Já no segundo momento houve apresentações de jazz, expressão corporal e dança moderna, como informou o noticiário do jornal O Liberal³³.

A partir de 1992, sua sobrinha e aluna, Andrea Nascimento, passa a integrar o quadro de professores de sua escola e começa a ministrar aulas de sapateado, tendo como aluna Ana Flávia Mendes Sapucahy, que mais tarde será aluna também da EDCP e posteriormente irá ministrar aulas de sapateado nesta escola e no Colégio Moderno.

Sônia ainda agrega a seu currículo a experiência de ter sido vice-diretora do Theatro da Paz, na época em que Clara Pinto assumiu a diretoria desse teatro. Além disso, Massoud também foi presidente da Associação Paraense de Dança, cargo que a possibilitou realizar festivais de dança dando visibilidade às produções artísticas da cidade além de também trazer para Belém professores de diferentes gêneros de dança para ministrar cursos e oficinas.

³² Apesar de várias tentativas por minha parte em entrevistá-la, Sônia Massoud não me concedeu entrevista. Assim, as informações aqui contidas são fruto de matérias de jornal, entrevistas obtidas via internet e relatos de pessoas envolvidas com a dança.

³³ Informação obtida no Jornal O Liberal em 20/12/1981.

1.2.3 - Rosário Martins³⁴ (1945).

Maria do Rosário Martins³⁵, bailarina clássica com formação também em dança moderna e jazz já demonstrava, desde pequena, muitas habilidades no campo das artes. Além da dança apresentava inclinações para a música e para o desenho. “Quando criança já apreciava a música. Coursou piano por alguns anos no Conservatório Carlos Gomes e, posteriormente, violão” (MOREIRA, 2014, p. 189). Na infância “já desenhava bailarinas. Adulta, em várias ocasiões chegou a desenhar os figurinos dos seus espetáculos” (MOREIRA, 2014, p. 190). Martins pode ser considerada uma fomentadora do sapateado na cidade de Belém, já que, por volta do final da década de 1980 iniciou a oferta deste em sua escola, porém, por não ter essa formação, outras professoras ministravam esse gênero. Sobre sua formação em dança, Rosário revelou:

Minha formação profissional é em balé clássico, jazz e dança moderna, nesta, principalmente nas técnicas de Nina Verchinina e Martha Graham. Antigamente não existiam muitos festivais, eram mais congressos onde tínhamos aulas com renomados professores nacionais e internacionais. Fui a vários congressos no Rio de Janeiro, cujos conhecimentos obtidos acrescentaram muito a minha formação.

Quando Martins expande seus horizontes de aprendizado a partir de outros gêneros de dança, além do balé clássico, como o jazz e a dança moderna, ela amplia também as possibilidades de diversificar as aulas que ministraria futuramente para seus alunos em sua escola. Assim podemos dizer que sua formação em dança se construiu a partir de experiências principalmente com os professores: Elizabeth Stross, Wandilson Montenegro e Carlos Agüero, Tatiana Leskova, Eugênia Fedorova, Ana Lázaro, Nina Verchinina e também no Grupo Coreográfico da UFPA com Teka Salé, Marbo Giannacinni e Eni Corrêa. (MOREIRA, 2014). Apesar de Martins não ter tido experiências com sapateado ela revelou em entrevista a sua admiração por essa arte:

Eu sempre admirei o sapateado, achava lindo aqueles filmes! Aqueles musicais todos! Fred Astaire, Gene Kelly, aquilo tudo... Audrey Hapburn, [...] a Debbie Reynolds, Cyd Charisse... aquelas mulheres maravilhosas, eu via todos aqueles filmes, sempre achei lindo, mas nunca tive assim... aquela vontade, “vou fazer sapateado”! Porque o balé sempre falou mais alto.

Martins revela em entrevista como surgiu sua escola de dança:

³⁴ Martins me concedeu entrevista em 14/02/2019, via gravação de voz, em um café do Shopping Pátio Belém. Todos os relatos da entrevistada inseridos nesta tese foram transcritos a partir da entrevista realizada na referida data

³⁵ Após contrair matrimônio passou a se chamar Maria do Rosário Martins de Meira. (MOREIRA, 2014, p. 189).

Me formei como professora no Colégio Santo Antonio em 1969 e logo fui contratada para o corpo docente. Dei aulas durante 13 anos para o ensino fundamental. Depois, em 1974, abri a escola de dança e fiz o primeiro espetáculo já em 1976. Passei 2 anos preparando esses alunos para fazer a primeira apresentação, que no início eram realizados no salão nobre do colégio. Depois, já no início da década de 1980, é que passamos a fazer espetáculos no Theatro da Paz.

Figura 03 - Colégio Santo Antônio



Fonte: Acervo pessoal de Giselle Moreira

Figura 04 - Escola de Dança Rosário Martins



Fonte: Acervo pessoal de Giselle Moreira.

Martins recebeu o aval da direção do colégio para iniciar seus ensinamentos de dança no próprio prédio. “De 1977 a 1979, o resultado do trabalho desenvolvido por ela e por suas alunas durante o ano letivo culminava em apresentações realizadas no Salão Nobre do Colégio Santo Antonio e, posteriormente, no palco do Theatro da Paz”. (MOREIRA, 2014, p. 194-195)

Sobre o sapateado, este só passa a ser ofertado em sua escola sediada ainda no Colégio Santo Antônio no final da década de 1980 como comenta Martins.

Eu não tinha sapateado na escola, então, no fim da década de 1980, uma de minhas alunas de balé fez sapateado aqui em Belém e teve uma ótima base na escola da professora Clara Pinto. Depois que saiu de lá voltou a fazer dança comigo e passou a integrar o Grupo de Dança da EDRM, formado por moças e rapazes e ela voltou a dançar moderno e jazz. Então, como ela estava bem preparada em sapateado também passou a dar aulas na escola.

A professora a quem Martins se refere é Maristela Chelala. Atualmente trabalha como atriz e professora de teatro no INDAC³⁶, na cidade de São Paulo, onde mora há mais de 20 anos. Martins nos contou que antes de sair de Belém Chelala preparou Aline Dias para

³⁶ Instituto de Arte e Ciência em funcionamento desde 1981. Com mais de 30 anos de tradição, o Curso Profissionalizante de atores do Indac foi um dos primeiros em todo o país a ser reconhecido pelo MEC (Ministério da Educação e Cultura) e a fornecer o DRT profissional. <http://indac.com.br/curso-profissionalizante/> Acessado em 05/10/2019.

assumir as turmas de sapateado da escola. Nesse período algumas criações coreográficas dividiam a autoria entre essas duas professoras.

Quem montava as coreografias de sapateado eram as próprias professoras. Aline Dias, que também foi minha aluna desde os 3 anos até o fim das atividades da escola, no ano 2000, passou a ministrar aulas também de sapateado na década de 1990. A Aline fez (sapateado) por muitos anos também com Maristela e depois assumiu todas as turmas dessa modalidade. Ela foi muito bem preparada tanto na parte prática como na parte teórica. As coreografias entravam nas apresentações de fim de ano da Escola de Dança Rosário Martins. Nos espetáculos tínhamos sempre números variados, começava com uma história das turmas do *baby class*, onde algumas alunas maiores faziam figuração e depois números variados de sapateado, de jazz, de moderno e clássico.

Apesar da grande paixão de Martins ser o balé clássico, esta revelou, entre risos, que teve um período que ainda tentou fazer aulas de sapateado em sua escola quando Aline Dias assumiu as turmas, chegou até a comprar o sapato, mas as atribuições de professora, diretora e administradora da escola a impediram de continuar, restringindo sua experiência a apenas algumas aulinhas avulsas, como relatou:

Eu fazia... aí alguém me chamava porque tinha que resolver algum problema, alguma mãe queria ter uma reunião comigo, aí eu saía e, daí a pouco voltava a dar aula, chegava no horário de dar aula novamente e então foram umas aulinhas avulsas que não deu pra nada realmente...(risos)... só deu pra ter um gostinho de ter o sapato!

Sobre o período em que ocorreram as primeiras produções coreográficas de sapateado de sua escola Martins disse não lembrar exatamente o ano, mas aponta para o final da década de 1980 com criações produzidas por Maristela Chelala e meados da década de 1990, por Aline Dias. Segundo Martins as temáticas abordadas nessas criações eram as mais diversas, muitas envoltas por um ar de comicidade. Em sua fala Martins apresenta um breve panorama sobre alguns desses trabalhos criados por Chelala.

Ela fez um com as moças, aquela música da Wanderléia “Pare o Casamento!”, foi meio uma sátira [...] elas todas de noiva [...] A Maristela tinha uma veia cômica, ela era maravilhosa, era teatral, por isso ela foi nesse caminho, do teatro. Ela fez um também interessantíssimo, com as moças e os rapazes, baseado no filme *Nos Tempos da Brilhantina*.

Martins mencionou em seus relatos a presença de rapazes em cena, o que não era tão comum em outras escolas nesse período e atribuiu esse interesse dos rapazes ao fato desse gênero de dança ter sido desenvolvido, na época, com coreografias animadas e músicas e temas atuais. “os rapazes eram muito interessados porque nós fazíamos coreografias muito

variadas com eles. Nos espetáculos em que tinha sapateado procurávamos fazer trabalhos bem animadas com músicas e temas atuais”.

O segundo período de aulas de sapateado na Escola de Dança Rosário Martins ocorreu já em meados da década de 1990, agora sob a responsabilidade de Aline Dias. Sobre as produções desse período Martins destaca a coreografia *Business Man*, apresentada no Theatro da Paz em dezembro de 1996:

Também foi muito divertida uma coreografia feita pela Aline, na época em que o celular virou uma febre. Eram rapazes vestidos de homens de negócio, executivos de terno, falando ao celular de um lado para outro. Foi uma sensação, o povo amou porque a plateia também interagia com eles. Em certo momento eles tiravam o terno e combinavam de ir para uma boate ver um show. As bailarinas do show já estavam na plateia, sentadas no colo dos espectadores (risos). O foco agora ia pra eles, descendo as escadas do palco. Ninguém as via entrarem e sentarem no colo dos espectadores. Aí a luz voltava-se para a cena, então, cada um dos rapazes, com o paletó no ombro, saía com uma garota para o palco. Começava então a coreografia em conjunto dos rapazes e moças.

Martins revela que suas produções eram pagas com o valor dos ingressos da bilheteria, mas antes de chegar o espetáculo tinha que investir recursos próprios para o custeio da produção. Segundo Martins, sua escola nunca participou de editais para captação de verbas. “Meu grupo não era um grupo registrado, era um grupo de dança da escola. Então eu nunca entrei em editais e essa coisa de projetos pra patrocínio, nada disso”. Segundo ela, “com os ingressos a gente pagava o espetáculo, claro primeiro saía do meu bolso, para poder arcar com os custos todos, depois, então, era o próprio espetáculo que se pagava”

Sobre o acesso à mídia para divulgação de seus espetáculos Martins conta que tinha facilidade para divulgar seus trabalhos naquela época.

Eu sempre tive, tenho inclusive os registros todos, muita coisa guardada de jornais. Tinha muita facilidade de divulgar os meus trabalhos. Fazia 2 espetáculos: o “Festival de Verão”, em junho, em que repetia alguns números do ano anterior, e o espetáculo de fim de ano, com novas coreografias.

Percebo que hoje, muitos professores de escolas de dança de Belém não prestigiam os trabalhos de outras escolas e influenciam seus alunos a fazerem o mesmo, como se esta atitude garantisse eterna fidelidade destes alunos à escola. Sobre essa questão, Martins se posiciona contra essa postura e diz que isto não acontece só hoje, já era assim na época em que ainda tinha escola.

Hoje não, já era assim, infelizmente. Eu digo assim: pra estar comigo tem que gostar, apreciar meu trabalho, então, você tem que conhecer outros, eu nunca tive na escola um momento que eu dissesse isso, eu ou outra professora minha que eram

minhas alunas que depois passavam a ser professoras. Se algum aluno tivesse que ir embora era porque ele não estava satisfeito com meu trabalho, então, ele só podia fazer isso se ele conhecesse todos. Ficar comigo não conhecendo mais nada, não é mérito nenhum.

Martins tinha consciência da importância de deixar seus alunos livres para escolherem o caminho que julgassem melhor para eles. Assim, quando fechou sua escola sentiu-se feliz ao constatar que algumas alunas e professoras de sua escola logo conseguiram se inserir em outros estabelecimentos de ensino. Além de conduzir seu trabalho baseado em muita disciplina nas aulas de dança, Martins sempre prezou por uma boa relação com os demais profissionais de dança em Belém, chegando até a divulgar os espetáculos de outras professoras em sua escola como fez com Marilene Mello. “Fim de ano, por exemplo, a Marilene fazia espetáculo. Ela dizia: “Rosário, eu posso mandar cartaz, ingressos”? Eu dizia, manda. A Marilene mandava pra mim e o pessoal comprava”. Martins também lembrou do trabalho desenvolvido por Sônia Massoud quando esta esteve a frente da Associação Paraense de Dança - APAD. Segundo ela, durante a gestão de Sônia na presidência da APAD esta sempre foi muito justa, apoiando a todos que solicitassem ajuda, sem mostrar preferências.

Apesar de Martins estabelecer relações de respeito entre seus pares da dança, percebia que algumas escolas não mantinham a mesma postura quando participavam de encontros e festivais de dança na cidade.

Eu me dou bem com todo mundo [...], mas eu notava assim: chegavam, se trancavam no camarim, queriam ser os primeiros a se apresentar, pediam para ser os primeiros, dançavam e iam embora. Não assistiam nem àquele espetáculo que você está fazendo parte. Então, isso eu achava lamentável.

Martins permaneceu no mercado com sua escola de dança por 26 anos e deixou muitas contribuições para o meio da dança tanto no que se refere às produções artísticas, mas principalmente, quanto à formação de bailarinos que depois continuaram no mercado seja dançando, seja ministrando aulas de dança em outros estabelecimentos de Belém. Destaco duas professoras que se formaram na EDRM: Aline Dias e Lucinha Azeredo, as duas iniciaram seus estudos de dança em sua escola e só saíram porque a escola fechou em 2000. A primeira deu continuidade a sua trajetória na dança como bailarina e professora ingressando nesse mesmo ano no Centro de Dança Ana Unger, onde também ministrou aulas de sapateado. A segunda ingressou na Escola de Dança Clara Pinto também no mesmo ano e em 2012 Lucinha abriu seu studio de dança, ministrando aulas de sapateado desde então.

1.2.4 - Vera Torres (1951)³⁷.

Vera Lúcia Torres, bailarina clássica, paraense, nascida em Belém, foi morar em São Paulo ainda criança e lá iniciou seus estudos de dança na Escola de Bailados da Prefeitura Municipal, graduando-se nesta instituição. Sua trajetória na dança a levou a conquistar o título de bailarina solista e primeira-bailarina do Corpo de Baile do Teatro Municipal de São Paulo. Nestas instituições Torres contou que estudou:

Dança clássica, moderna e contemporânea e que teve como professores Marília Franco, Johnny Franklin, Joshei Leão, Hector Zaraspe, Marilena Ansaldi, Tatiana Leskova, Ruth Rachou, Antônio Carlos Cardoso, Lennie Dale e Jo Jo Smith, entre outros. Teve a oportunidade de dançar com Márcia Haydée, Richard Cragun, Tatiana Leskova, Mária Gidali e Lia Marques (MOREIRA, 2014, p. 199).

A diversidade da formação em arte vivenciada por Torres ultrapassa as fronteiras da dança. Sua experiência com música adquirida na Escola de Bailados a impulsionou para a formação em piano virtuose e concertista, o que futuramente iria pautar seus ensinamentos para seus alunos com base na História da Música e na História da Dança. (MOREIRA, 2014). Além desses conhecimentos Torres vivenciou uma pequena experiência com o sapateado americano, tendo seus primeiros contatos com essa técnica proporcionados por sua professora de balé clássico, Marília Franco.

Sim, com minha própria professora de balé clássico da Escola de Bailado de São Paulo, Dona Marília Franco, ela deu um pouco de sapateado americano, porque nós fazíamos televisão e usávamos muito os musicais, e nos musicais nós usávamos o sapateado.

Ao voltar para Belém abriu a sua primeira escola de dança em agosto de 1975, sediada nas dependências do Colégio Gentil Bittencourt, localizado na Avenida Magalhães Barata, onde ficou por seis anos. Após esse período Torres mudou-se para uma casa em frente ao colégio.

³⁷ Torres me concedeu entrevista presencial, por meio de gravação de voz em 23/09/2018 nas dependências da ETDUFPA. Todos os relatos da entrevistada aqui transcritos resultaram da entrevista realizada na referida data.

Figura 05 - Colégio Gentil Bittencourt



Fonte: Acervo pessoal de Giselle Moreira

Figura 06 - Escola de Balé Vera Torres.



Fonte: Acervo pessoal de Giselle Moreira

Assim como em outras escolas de Belém, na Escola de Ballet Vera Torres (EBVT) o balé clássico sempre teve uma demanda maior de alunos, até porque sua trajetória de sucesso alcançada com o título de primeira-bailarina do Teatro Municipal de São Paulo sempre foi um atrativo para os que sonhavam com essa carreira. Na entrevista realizada com Torres, pude perceber o quanto o balé clássico está impregnado em seu corpo e sua alma. Antes de ligar o gravador, nos primeiros minutos de conversa, fui contemplada muitas vezes com sua dança. Estávamos em uma sala grande na Escola de Teatro e Dança da UFPA. Ao relatar o início de sua carreira como bailarina Torres levantava e dançava pequenas sequencias de seus repertórios. Nesse momento tive a felicidade de ser presenteada com a arte, ainda muito viva, dessa eterna bailarina.

Outros gêneros de dança eram ministrados na EBVT, além do balé clássico, como o jazz e a dança moderna. Porém, o sapateado só passou a ser ofertado pela escola na década de 1980, como comenta Torres:

Balé clássico, dança moderna, dança contemporânea, logo no início nós não tivemos o sapateado, só mais tarde nos anos 80. Eu dei um pouco de sapateado e depois foi o professor Rogério Policarpo e depois também a professora Nilcilene. Foram os três que ministraram o sapateado. Lógico, quem mais se aprofundou no sapateado foi o professor Rogério Policarpo, quem inclusive montou...*Chorus Line*!

O sapateado foi ministrado por um curto período na EBVT, apesar de ter ganhado força na época em que Rogério lá esteve como professor desse gênero. Sobre a montagem de *Chorus Line*, Rogério informa que não coreografou esta obra, mas montou outros trabalhos de

sapateado para a escola. Sobre os espaços de apresentação de seus trabalhos Torres revela que eram os mais diversos, não recusavam um convite para se apresentar. Em uma ocasião, segundo Torres, apresentaram um número de sapateado, coreografado pela própria Vera Torres, para os moradores do Abrigo João de Deus:

Nós nos apresentávamos em vários lugares, não somente em teatros, nós íamos pra shopping [...] praças públicas [...] todo lugar a gente tava... (risos) inclusive no próprio Abrigo João de Deus, nós íamos dançar pra os nossos irmãos de rua..., inclusive teve sapateado que a Tia Vera fez (risos), ‘cantando e dançando na chuva’.

A partir da informação acima encontrei o programa do espetáculo *Cantando e Dançando a Amazônia*, realizado por um grupo de artista da cidade em prol do Abrigo João de Deus, no dia 03 de abril de 1997, no Teatro da Paz. Torres participou deste evento com duas coreografias de balé: “Saudades” e “Yara Mãe D’agua e o Pescador”.

Ao pedir para Torres comentar sobre as produções de sapateado de sua escola, esta teve dificuldades de lembrar.

A própria Nilcilene fez algumas coreografias, só que estou com um lapso de memória... (risos), realmente eu já não lembro. Essas coreografias, o moderno, o jazz, o próprio sapateado, elas entravam no balé que tinha um título. Que era, por exemplo, como acabei de te falar, “Uma viagem através da dança” Então, a gente viajava para todos os países, nos EUA era o sapateado.

Talvez esse lapso se justifique pelo fato do sapateado ter sido ministrado durante um curto período em sua escola e também porque Torres, desde sua infância, teve seus caminhos percorridos na dança preferencialmente no balé clássico, experiência que lhe rendeu muitos prêmios e títulos alavancando sua carreira como professora de balé clássico e empresária do ramo da dança em Belém, justificando um investimento maior por sua parte para esse gênero de dança.

Em relação ao balé clássico, mostrava-se muito confiante quando participava com seus alunos de festivais de dança competitivos em Belém. Mas, Torres, não levava o sapateado por considerar que as turmas de sua escola ainda não tinham alcançado um bom nível competitivo. “O sapateado ele realmente é muito forte! Não digo na minha escola, não era tão forte, mas teve certo momento com o Rogério que realmente isso ficou, ficou ali pau a pau com o meu clássico! (risos)”. Nessa época Rogério Policarpo montou uma coreografia para um espetáculo da escola em que a temática voltava-se para os anos 70 com a música I Will Survive, de Glória Gaynor e fez tanto sucesso que o número de alunas de sapateado aumentou consideravelmente.

Particpei de vários festivais, mas, com o sapateado não lembro de ter levado, porque como nós não treinávamos muito [...] pra você ir...[...] Eu vou pra ganhar, eu não vou pra perder [...] eu achava que meu sapateado ainda não era capaz de ir para um concurso. Eu acho que concurso, você tem que estar muito bem preparada, apesar de que eu tinha alunas muito boas sapateando já, mas eu preferia não ir.

Ao comentar sobre as produções de sapateado de outras escolas Torres diz que teve a oportunidade de assistir alguns trabalhos da EDCP, do CDAU e da ETDUFPA. Sobre esta, faz referência a coreografia *Happy Tap*, criada por Azevedo.

Sim, Escola de Danças Clara Pinto, Centro de Dança Ana Unger, a própria Escola de Teatro e Dança da UFPA, com a Maria Ana com uma coreografia “O palhaço” (*Happy Tap*), fantástico! E algumas outras que já não eram tão fortes né, então já não lembro muito.

No que se refere à verba destinada para levar para a cena seus espetáculos, Torres comenta que no início utilizava recursos próprios, mas depois de um tempo, incentivada por seus alunos, passou a escrever projetos para várias instituições e quando era contemplada ficava feliz com a possibilidade de pagar cachê para seus bailarinos. O que era muito difícil de acontecer de outra forma.

Logo no início da minha escola [...] uns 10 anos ou mais até, era tudo recurso próprio, do meu próprio bolso, tipo cobrar ingresso pra você poder fazer algo. Mas depois, eu comecei a entrar com meus projetos e tentando [...] na própria secretaria de cultura, nos bancos, tipo Banco da Amazônia, Banpará. Eu não vou te dizer que não foram meus próprios alunos, o Dergan mesmo era um que falava muito sobre isso, entrar com os projetos. Então, como eu consegui alguns projetos, eu pagava cachê para os meus bailarinos, e isso foi muito bom.

Torres considera que na época em que dirigia sua escola o acesso a mídia, em geral, para divulgação das suas produções artísticas em Belém era muito fácil.

Muito, muito, muito! Naquela época não tinham essas redes sociais, que hoje em dia facilitam muito. E, então, nós tínhamos os jornais. Todos os jornais, eles abriam pra nós falarmos dos nossos espetáculos, do que estava acontecendo quando a gente ia pra fora também competir, porque eu amo competir! (risos) Acho que competição é algo assim, têm pessoas que não gostam, eu gosto! Eu acho que o bailarino, ele se movimenta, ele fica louco, ele ensaia! Ele dá o sangue! Ele quer chegar lá! E nós chegávamos. Então a mídia era sensacional! Era rádio, era televisão, tudo nós tínhamos!

Refletindo sobre os dias atuais Torres reconhece que a mídia já não é como antes. “Não temos mais essa facilidade de ir para televisão, de ir para um jornal, eles já selecionam demais aquilo, já não é tão bom quanto era antigamente”. Torres fechou sua escola no ano de

2005, mas ainda hoje, contribui com a dança paraense ministrando aulas e coreografando para algumas escolas de dança de Belém.

Percebo entre as pioneiras do ensino do sapateado em Belém, seja como professoras ou fomentadoras desse gênero, alguns pontos que as aproximam. No que se refere às suas formações em dança posso dizer que todas tiveram experiências com grandes mestres principalmente do balé clássico e da dança moderna, mas também vivências com a dança contemporânea e com o jazz. Todas elas, em algum momento de suas vidas buscaram adquirir esses conhecimentos fora de Belém, com professores renomados que moravam nos grandes centros culturais do país, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo. Algumas também tiveram oportunidade de sair do Brasil.

Em relação ao sapateado, todas podem ser consideradas fomentadoras desse gênero de dança, por terem oferecido o sapateado em suas escolas principalmente nas décadas de 1980 e 1990. Entre essas, algumas chegaram a ministrar aulas por um curto período em suas escolas como Torres, Massoud e Pinto. Além da admiração que demonstravam pelo sapateado, outro ponto em comum entre elas era a inspiração que tinham nos filmes de Hollywood e musicais da Broadway.

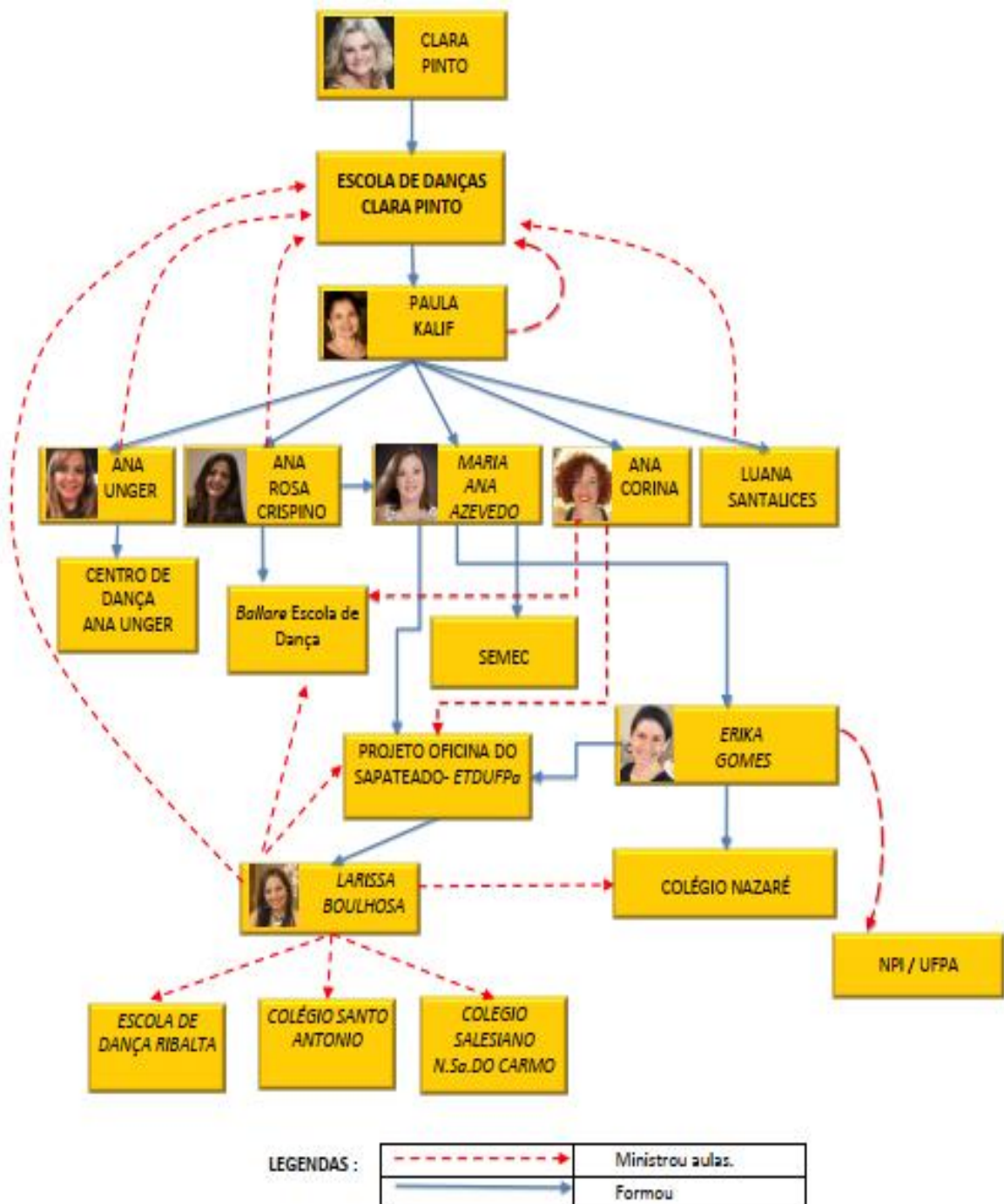
A EDCP é a única, entre as pioneiras citadas, que ainda continua no mercado oferecendo em suas escolas o sapateado e divulgando suas criações desta técnica em espetáculos, festivais e eventos sociais na cidade.

1.3- O sapateado americano se dissemina por Belém.

Os quatro fluxogramas a seguir apresentam as linhas sucessoras das escolas pioneiras do ensino do sapateado em Belém do Pará, representadas pelos professores que deram continuidade ao ensino dessa técnica disseminando o sapateado pela cidade e também fora do estado do Pará a exemplo de Ana Corina Amanajás.

Início com as professoras que começaram a sua formação em sapateado na EDCP. Neste sentido, apresento Paula Kalif, formada por Pinto e em seguida formou Unger, Crispino, Azevedo e Corina. Aqui, não inseri Santalices porque esta não ministrou aulas de sapateado em outros lugares a não ser na EDCP e também não deu continuidade aos estudos de sapateado seguindo outra carreira após deixar a escola.

Núcleo 1 – Fragmento do Fluxograma da História do Sapateado em Belém do Pará



Sobre as professoras Larissa Boulhosa e Erika Gomes, componentes deste primeiro núcleo do fluxograma, menciono que as informações sobre a primeira estão contidas nos subcapítulos referentes à Noite do Sapateado e O Sapateado na Universidade e sobre a última as informações permeiam a introdução e os capítulos 2, 3 desta tese.

1.3.1 - Paula Kalif³⁸ (1959).

Nasceu em Belém do Pará e desde muito cedo, aos 6 anos de idade, iniciou seus estudos de dança com Clara Pinto que na época também estava iniciando o ofício de professora de balé ministrando aulas na sala da casa de sua mãe, seu primeiro local de ensino. Apesar de Kalif ter formação em Bacharel em Administração, nunca exerceu esta função, dedicando-se desde sempre ao ensino-aprendizado da dança. Em entrevista Kalif revelou que teve indicação médica para ingressar nas aulas de balé: “eu era gordinha, bem gordinha com joelhos juntos, pés chatos e tudo, não tinha jeito pra nada! (risos)”

Bem, a minha história começou assim... eu não tinha nenhum contato com a dança, só que eu tinha problemas na minha perna... O meu pai tinha uma lojinha que consertava aparelhos eletrônicos ali na Av. 16 de Novembro ao lado da casa da Clara, e um dia ele foi chamado pra consertar, naquela época chamava-se eletrola, na casa dela. Chegando lá ele subiu e viu na sala, ele ficou encantado, viu um quadro... chegou em casa e reportou a minha mãe. Disse que tinha visto uma coisa linda, ele tinha ido consertar um aparelho e tinha visto uma moça muito linda, dando aula pra umas três ou quatro crianças na sala da casa. Como o médico tinha aconselhado eu a procurar o balé, aí ele disse: “vamos lá, vamos lá saber como é que faz para que ela possa começar”. Passou um tempo e aí a minha mãe foi até lá aonde era a casa da Clara, aonde tudo começou.

Kalif acompanhou todas as etapas de transformação dos locais de ensino da dança na casa de Pinto até a inauguração de sua primeira escola em 1977.

Fiquei no porão, do porão passei um tempo, não muito tempo, nós passamos pro quintal da casa dela que ela construiu um barracão grande, todo de madeira. Era uma sala onde a Helena, que é irmã dela, era a pianista e secretária e a Clara dava aula. Nossa aula era todo sábado de duas às quatro da tarde. Mas eu comecei e fiquei poucos meses lá no barracão.

Em um determinado momento o pai de Kalif fechou sua loja, não tendo mais recursos para pagar as aulas de balé de sua filha. Foi quando a mãe de Kalif comunicou o fato a escola e a secretária Helena concedeu-lhe a primeira bolsa de estudos da EDCP para que continuasse no balé.

A mãe de Kalif considerou a atitude de Helena de uma bondade enorme e ensinou sua filha a sempre ser grata por aquela atitude. Passou, então, a incentivá-la mais ainda na prática do balé. Orientava a filha a não faltar às aulas, a ter respeito por todos, a não se envolver em

³⁸ Paula me concedeu entrevista, via gravação de áudio, em 10/06/2019, na EDCP localizada na Tv. Drº. Moraes, 52 e em 22/07/2019 na sua residência. Também respondeu a questionário escrito em 26/09/2018. Assim as transcrições das entrevistas realizadas com Paula Kalif nesta tese resultam desses encontros nas datas anteriormente citadas.

fofocas, etc. Mas Kalif era muito tímida e às vezes ficava sem fazer as aulas. Foi quando sua mãe pensou em tirá-la do balé mais uma vez. Paula relembra, entre risos, os diálogos de sua família naquele período.

“eu vou te tirar do balé porque tu não fazes nada e a moça fez tudo isso”. Aí meu pai disse: “tire, tire ela, ela não quer mais ir, tira”! Aí chegou no sábado e eu disse: “mãe tu não vais me preparar pra eu ir pro balé”? Ela falou: “não, tu chegas lá e a Clara fala contigo e tu não fazes, ficas parada”! (risos). “Eu quero ir”. Mas como naquele tempo a psicologia era diferente, e foi ótima essa psicologia. Hoje é de outra forma. Ela disse: “Olha eu vou te levar, mas se tu vieres...se a Clara falar contigo e tu não te mexeres, não fizeres nada, tu vens apanhando de lá até aqui”!(risos)

Mesmo com muitas dificuldades financeiras, Kalif reconhece que tinha uma vida feliz. “Eu não podia estudar inglês e outras coisas mais, nem natação nem nada, a única coisa que eu tinha era o colégio público que eu estudava e o balé. Então era só isso que eu podia fazer”. Mas apesar de ter continuado no balé, durante muito tempo, carregou consigo o sentimento de que não tinha talento, não tinha um físico adequado. Nesses momentos os conselhos de sua mãe a incentivavam a continuar. Kalif via em sua mãe uma mulher forte, determinada e com uma visão de quem sabia das coisas. Ela atribui à mãe o fato de ter continuado no caminho da dança até hoje e mais uma vez relata os fatos lembrando, em detalhes, as conversas que tinha com sua mãe.

Minha mãe era uma pessoa de muita fibra, muita força, ela tinha a cabeça aberta, porque ela já tinha vivido muita coisa boa então ela achava, ao contrario do que muitos pais hoje em dia pensam, que através da dança [...] eu ia conseguir alguma coisa na minha vida. Minha mãe dizia: “Não tens nada pra fazer, vai ajudar a Clara na escola”! “Minha filha, você não pode faltar”! “Minha filha você tem que ser grata”! “Você já cumprimentou a mãe da Clara”? “Ela estava por lá”? “Você deu boa tarde”? Aí eu chegava e dizia: “Não mãe, tive vergonha!”(risos).”Que, vergonha”? Então hoje em dia, foi essa criação que me ajudou a crescer.

Com o passar dos anos, com muito empenho e dedicação a dança Kalif começou a revelar os seus dons, até então adormecidos pela timidez e sentimentos de que não apresentava o perfil ideal de bailarina. Seus testes avaliativos da RAD melhoravam a cada ano, isso certamente a ajudou a ganhar mais autoconfiança. Até que um belo dia, por volta de seus 18 anos, teve mais uma oportunidade na dança, agora a de iniciar uma experiência como professora.

Quando a escola começou a crescer e a Clara precisava de um horário pra dar aula na universidade, que era no final da tarde, as 18:30h, ela já tinha pedido para muitas meninas a ajudarem, mas não tinha dado certo. Aí foi quando ela perguntou pra mãe dela: “mãe eu não tenho quem me ajude nesse horário. Eu não tenho mais quem

chamar, quem tu achas que eu poderia chamar?” Aí ela falou: “chama a Paula minha filha!”. Aí a Clara disse assim: “mas mamãe a Paula não tem talento, não tem nada, como é que eu vou chamar um pessoa que ...”. Ela disse: “experimenta minha filha!” Aí eu não preciso mais falar o resto (risos).

Kalif, mais uma vez, soube aproveitar as oportunidades que batiam a sua porta. “Eu fiquei, a Clara me impulsionou, ela começou a me dar tudo [...] eu comecei a ajudar a Clara nas salas e eu não parava, eu acho que aquilo foi trabalhando meu físico”. Isso a ajudou também a se destacar como bailarina nos trabalhos coreográficos da escola. Ao perceber a sua dedicação e os avanços em seu desempenho artístico, Pinto começou a investir mais em Kalif enviando-a para fazer cursos em outros estados.

Quando a Clara engravidou da Ana Clara ia ter um curso na Royal Academy lá na Dalal no Rio de Janeiro, ela me chamou e disse: “olhe, eu queria que você fosse pro Rio, fazer esse curso da RAD no meu lugar que eu não posso ir.” Ela tava com uma barriga enorme da Ana Clara aí ela disse: “Você vai, mas eu só posso lhe dar o dinheiro de ônibus e o curso, veja se você arranja uma estadia.” Eu cheguei em casa perguntei pra minha mãe e ela disse: “você vai!”. Eu apavorada, mas fui e de lá trouxe tudo direitinho pra ela, tudo escrito, tudo anotado, e aí eu acho que foi isso, ela viu que eu trouxe tudo direitinho, e aí ela começou a me mandar de vez em quando pra lá. Nesse primeiro curso que eu fui, eu já fiz sapateado lá, eu fazia de manhã a RAD e de tarde eu fazia... só que era um... sapateado moderno. Era tipo mímica, mímica com sapateado. Era até uma americana que estava dando na Dalal.

A viagem para o Rio de Janeiro em 1977 para fazer os cursos de verão no Centro de Arte e Cultura Ballet Dalal Achcar foi o ponta pé inicial para uma nova fase de Kalif com o aprendizado de outro gênero de dança que se tornaria sua especialidade no futuro. Ao voltar para Belém Kalif cria, em parceria com Pinto, a primeira coreografia de sapateado apresentada pela EDCP *Money, Money*, inspirada no musical *Cabaré*. Esta será apresentada no capítulo 2. A partir daí Kalif foi expandindo seus conhecimentos cada vez mais, firmando seu nome na dança se tornando referência no sapateado americano em Belém do Pará, fato este que a tornou a principal formadora de profissionais desse gênero nas décadas de 1980 e 1990. Porém, até hoje continua o seu ofício ministrando aulas de balé clássico e sapateado na EDCP. Suas linhas descendentes diretas de formação do sapateado no fluxograma aqui apresentado apontam os nomes: Ana Unger, Ana Rosa Crispino, Maria Ana Azevedo de Oliveira e Ana Corina Amanajás. Estas foram consideradas as primeiras alunas de Kalif que difundiram o sapateado em Belém e em outros estados, por meio da abertura de suas escolas de dança, como fizeram Unger e Crispino; na universidade, a exemplo de Azevedo e em cursos, aulas, festivais e companhias de sapateado, como fez Amanajás em alguns estados do Brasil.

Durante todas as entrevistas realizadas com Kalif algo que marcou a sua fala de forma recorrente foi a gratidão que sente por sua mestra e amiga Clara Pinto. Tanto com o gravador ligado, mas também em momentos de conversas informais Paula Kalif não cansava de reconhecer as oportunidades que Pinto a proporcionou desde o início da sua trajetória na EDCP.

Tudo foi ela que foi me trabalhando. As oportunidades que ela foi me dando, eu soube aproveitar. Eu fui sempre retribuindo dessa forma, me dedicando, fazendo... Depois eu comecei a ir todo janeiro, ou julho. Eu ia para casa dos meus parentes lá no Rio, aí eu sempre brinco que eu fui direto do Jurunas pro Posto 6 do Rio de Janeiro (risos), me virando sozinha, andando sozinha, depois fomos pra São Paulo, quer dizer, tudo que eu conheço de dança, até de viagem, ... eu só viajei através da dança, pra dançar...fazer cursos.... tudo o que eu conheço, quem me proporcionou tudo, até eu saber falar, que eu não sabia falar, tinha medo de falar, foi a Clara, minha mestra que realmente fez tudo pra mim. Então, até hoje eu acho que foi um trabalho de amor, de gratidão, de tudo junto! A gente tem essa amizade, de profissão. E a gente trabalha com amor mesmo, realmente é um trabalho de amor. Eu acho que a gente é muito feliz por isso!

1.3.2 - Ana Unger³⁹.

Nascida em Belém do Pará iniciou seus estudos de dança aos 6 anos com Clara Pinto. Além do balé clássico, gênero que mais se dedicou, participando de muitos festivais dentro e fora de Belém, representando a EDCP, teve a oportunidade de experimentar também o jazz e o sapateado. Fez muitos cursos com professores de dança do Brasil e do exterior. Morou em Londres por um tempo terminando sua formação pela Royal Academy of Dance. Concomitantemente à formação em dança graduou-se em Arquitetura e Urbanismo, apesar de nunca ter exercido este ofício. Em entrevista Unger relatou um pouco de sua trajetória com a dança:

Bem, eu comecei meus estudos de dança em Belém do Pará com 6 anos de idade e a partir dos 9 anos comecei a ir pro Rio de Janeiro com vários mestres: Eugênia Feodorova, Tatiana Leskova, Aldo Lotufo, Emilio Martins e muitos outros porque eu tinha oportunidade porque meu avô morava lá, e, então, eu passava 3 meses por ano fazendo esse aprimoramento em dança e a partir dos 15 anos comecei a fazer as viagens para o exterior, primeiro em Nova York e depois morei em Londres e terminei a minha formação pela Royal Academy of Dance em balé clássico e, sempre fazendo muitos cursos e aperfeiçoamento nessas áreas todas, também do Jazz e do Sapateado.

³⁹ Ana Unger me concedeu entrevista por meio de gravação de áudio em 20/03/2019, no Centro de dança Ana Unger localizado na Tv. João Balbi, nº 618. Dessa forma todas as transcrições de textos por ela citadas nesta tese resultaram da entrevista realizada na referida data.

No contexto do sapateado Unger informou que foi com Kalif que iniciou a prática deste gênero na EDCP. A partir daí expandiu seus conhecimentos com outros mestres do sapateado, de dentro e fora do país. Nesse sentido aponta o professor de sapateado Kim Prescott como “um grande inspirador, inclusive foi uma paixão minha na época (risos) porque ele tinha um estilo Broadway, então, depois da vinda dele ele estimulou não só a mim, mas toda uma geração em Belém” na época em que Pinto intercambiava professores para sua escola.

Olha o sapateado foi, na verdade, com a Paula Kallif em Belém do Pará. Ela foi a primeira que fez cursos no Rio de Janeiro e depois veio pra Belém e trouxe e nós começamos a fazer no grupo de dança da Escola de Dança Clara Pinto. Depois, vários professores, no Rio, São Paulo, então Steve Harper, Marchina, Kika ... foram essas pessoas que nos inspiraram para depois dar continuidade no sapateado. Em Londres também tive vários professores de sapateado que me inspiraram muito, Londres e Nova York. Também na Steps, na Steps eram vários professores que nós fazíamos aulas de sapateado e trazíamos toda essa inspiração para nossa cidade.

Na época em que era aluna da EDCP Unger revelou que houve um período, na década de 1980, de intenso intercâmbio cultural, período esse em que destaca Clara Pinto como importante fomentadora cultural da cidade. “Nos anos oitenta começou essa efervescência cultural, muitos professores vindo a Belém. Clara Pinto foi muito importante nessa época, ela trazia muitas pessoas de fora.” Segundo Unger, nessa mesma década começou a ministrar aulas de sapateado na EDCP e no ano de 1998 abriu sua própria escola que leva seu nome, o Centro de Dança Ana Unger. No tocante ao sapateado, Unger considerou “a gente fez um grande movimento no sapateado com muitas turmas junto com a Adriana Guimarães Brito que também fez esse movimento, foi bastante efervescente essa época.”

Evidencio que na época houve realmente um movimento grande deste gênero nessa escola, isso também impulsionado pela criação, em 2000, do Encontro Internacional de Dança do Pará - EIDAP, já que “estimulou muito as pessoas que faziam sapateado porque trazíamos vários professores como Kátia Barão, Marchina, Kika Sampaio, Steve Harper, enfim, todos trouxeram essa contribuição.” Hoje o CDAU conta com dois professores de sapateado, “Fernanda Pinheiro, que foi discípula da Adriana Guimarães, ela a deixou no seu lugar e um novo talento chamado Thiago Assis”.

Unger comenta algumas produções em sapateado de sua escola onde destaca a inspiração voltada para temas de nossa cultura local como as tribos indígenas, a Marujada de Bragança e a cidade de Belém na comemoração de seus 400 anos.

Nós aproveitamos a dinâmica e a diversidade rítmica Amazônica, e colocamos o sapateado nos espetáculos, geralmente têm coreografias que têm tido um resultado artístico bem primoroso, nós tivemos um que as chapinhas de sapateado foram adaptadas nos tamancos para fazer a marujada e ficou um efeito incrível, de vez em quando utilizamos esses recursos pra usar percussão junto. E geralmente levantamos a questão indígena, nós tivemos um espetáculo chamado “Paraíso Verde”, em 2017, e que foi do Marcio Montoril a composição e ele fez esse roteiro junto com a gente e a música ao vivo então, pudemos utilizar essa parte da percussão. Então, na hora da tribo, das maracás, utilizamos a dinâmica do sapateado nos índios, num primeiro momento não, como que a gente vai botar índio de sapato de sapateado, pois ficou incrível, porque o sapateado é percussão. Nós fizemos também o espetáculo chamado “Depois da Chuva” que era sobre os 400 anos de Belém e ele foi um momento muito interessante, nós tivemos este espetáculo feito com a orquestra, com os compositores todos paraenses e na época da *Belle Epoque* nós colocamos o sapateado de uma forma, assim, que representava o próprio Theatro da Paz, e com musicas da época da borracha, e ficou incrível também essa parte do sapateado.

Sobre o EIDAP, assim como o FIDA, pode ser considerado um evento que impulsionou a dança paraense e também suscitou o interesse de muitos bailarinos, grupos e escolas de dança na busca pelo aperfeiçoamento na área da dança, além de também ser um espaço de compartilhamento da produção artística local. Foram realizadas 12 edições do EIDAP entre os anos de 2000 a 2011 com formato no mesmo estilo do FIDA, com apresentações coreográficas, oficinas teórico-práticas e mostras de danças competitivas, além do diferencial que foi a participação de um conselho avaliativo formado por 14⁴⁰ professores da cidade de diferentes gêneros e estilos de dança, na primeira edição, com o intuito de pensarem a dança a partir das necessidades locais. Esse evento acabou por falta de verba e patrocínio.

O EIDAP ele já nasceu com um conselho de 10 professores convidados, porque eu não queria fazer um evento que fosse o que eu pensava, que eu imaginava, queria o que a classe imaginava [...] então a classe estava muito desarticulada, pensamentos muito retrógrados, e coisas do passado, enfim, eu queria juntar essa classe, a gente conseguiu por um tempo depois cada um foi saindo. ...

Embora a intenção se mostrasse nobre, o grupo foi se diluindo nas edições seguintes até se desfazer. O que revela a dificuldade de união encontrada, desde sempre, por este segmento artístico em Belém do Pará. Hoje, isso também pode ser notado nas apresentações artísticas que tem seu público composto, geralmente, só pelos familiares dos alunos das escolas. Durante certo período poucas escolas reinavam no mercado como líderes desse segmento, porém com o aparecimento de novos locais de ensino da dança na cidade houve uma natural divisão desta clientela afetando, significativamente, os grandes estabelecimentos

⁴⁰ No programa do I EIDAP constam quatorze professores de dança na composição do conselho deliberativo e artístico, apesar da entrevistada referir-se a apenas dez professores.

de ensino que tiveram que se reinventar para continuar no mercado, fato esse que dividiu ainda mais a classe da dança em Belém.

No que tange a utilização de leis de incentivo para angariar verbas para as produções artísticas de sua escola, Unger ressalta que a Lei Semear, “nos primeiros anos foi muito abençoada, ela proporcionou que a gente pudesse fazer esses espetáculos com esse nível de produção, pagando bem os bailarinos, pagando bem as pessoas”, mas, depois as burocracias e a falta de organização do poder público a fizeram desistir desse incentivo financeiro, porque “a lei não pagava nem 50% do espetáculo e depois você passava 5 anos tendo que prestar contas das coisas que você já tinha prestado conta. Quando saía uma administração outra administração te cobrava de novo”. Segundo Unger, hoje os espetáculos da escola são feitos só com recursos da venda de ingressos e os figurinos são pagos pelos alunos.

Quando o assunto é a divulgação dos trabalhos artísticos de sua escola Unger comenta: “o grupo Liberal⁴¹, principalmente, eles deram muito apoio pra gente, nós fizemos essa parceria, dão até hoje, mas mudou muito, hoje em dia você já não é só o jornal, não é só a TV, então, vai para um outro lado que são as mídias sociais”. Sobre isso, considera que “é bom por um lado, democratiza e todo mundo pode expor seu trabalho, mas também nós estamos vivendo um risco muito grande, porque você não sabe diferenciar o joio do trigo ali”.

Acredito que democracia é uma palavra boa para pensar sobre isso. Nesse sentido penso que hoje, mais do que nunca, todos têm a oportunidade de expressar suas opiniões livremente e divulgar seus trabalhos através das redes sociais, sem passar pelo crivo dos interesses alheios, o que antes era impossível. Cabe a cada um, no entanto, analisar e fazer suas escolhas de acordo com seus valores, utilizando os vários recursos de informação que hoje estão disponíveis. Já que em nenhum momento da história os fatos foram contados totalmente sem isenção de interesses. Nesse sentido, “contextualizar o documento que se coleta é fundamental para o ofício do historiador! Documento algum é neutro, e sempre carrega consigo a opinião da pessoa e/ou do órgão que o escreveu” (PINSKY (org); BACELLAR, 2005, p. 63).

No que se refere a projetos sociais desenvolvidos em sua escola, envolvendo o sapateado, Unger aponta o trabalho com cegos realizado por Marina Mota que na época era aluna e ao mesmo tempo professora do CDAU.

Sobre as possibilidades de se trabalhar o sapateado em Belém, Unger aponta para um estilo mais voltado para a nossa cultura,

⁴¹ Grupo de comunicação do estado do Pará afiliado a Rede Globo, composto por tv, radiodifusão, mídias impressas e digitais.

Usando a criatividade e a capacidade artística de induzir talvez essa geração a criar o nosso sapateado, justamente usar nossa dinâmica rítmica pra criar esse sapateado que não precisa mais ser aquele sapateado dos musicais, aquele sapateado copiado só de Broadway, e trazer essa percussão já que nós temos essa rítmica tão maravilhosa da Amazônia. Nós temos aí essas guitarradas e grupos de percussão incríveis. Então, isso eu sinto um pouco de falta, nós fizemos isso a nível da escola, mas eu acho que se um grupo se focar nisso, pegar aí um trio Manari⁴² é uma sugestão maravilhosa e percussão e juntar tudo isso nós vamos ter espetáculos lindos e vamos ter uma nova geração de sapateado.

Certamente as possibilidades criativas no sapateado em relação às nossas riquezas culturais são infinitas, mas, como no balé clássico, que tem seus repertórios de séculos sendo dançados até hoje, os grades musicais da Broadway e filmes de Holywood, que tem sapateado, sempre serão referência para os amantes deste gênero. Assim, percebo que ainda hoje muitos trabalhos de sapateado em Belém buscam inspiração nesses referenciais, mas também em trabalhos desenvolvidos com características nacionais e regionais, fruto de pesquisas envolvendo a nossa cultura musical e as nossas danças, passando pelo samba, forró, xaxado, carimbó, marujada, entre outros, como serão mostrados ao longo desta tese.

1.3.3 - Ana Rosa Crispino⁴³ (1967).

Natural de Belém formou-se em Direito pela UFPA e em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia, o que facilitou seu ingresso no funcionalismo público. Porém, sua paixão sempre foi a dança o que também a levou a construir uma carreira sólida tanto como bailarina como professora de balé, gênero do qual se tornou especialista conquistando muitos títulos importantes como o de bailarina clássica formada pela RAD, no nível *Advanced 2*. Recebeu o título de Professora Registrada e Membro da Academia no ano de 2005. E, em junho de 2018 se tornou Examinadora da RAD. Apesar de sua experiência em dança ter sido, desde sempre, muito mais voltada para o balé clássico Crispino também experimentou aulas de jazz e sapateado, chegando a tornar-se professora deste durante um período na EDCP, local onde iniciou seus estudos em dança.

⁴² Trio de percussionistas paraenses formado pelos músicos Marcio Jardim, Nazaco Gomes e Kleber “Paturi” Benigno.

⁴³ Ana Rosa Crispino me concedeu entrevista presencial gravada por meio de áudio no dia 29/07/2019, em sua residência. E também respondeu a questionário escrito em 28/09/2018. Dessa forma todos os textos relatados nesta tese pela entrevistada resultaram das entrevistas realizadas nas referidas datas.

Iniciei meus estudos de balé aos 8 anos e acredito que realmente trazia comigo o dom da dança, pois o caminho foi mais rápido do que o esperado. Aos 13 anos, passei a integrar o grupo de dança da Escola de Dança Clara Pinto, onde eu estudava. Com o grupo, dançava todos os estilos de dança, porque a EDCP era praticamente a única escola que tinha uma estrutura maior. Então, todo evento que tinha na cidade nós éramos convidados para uma apresentação. Se o evento era de carimbó, montava-se um carimbo; se o evento era de marujada a gente fazia uma marujada. E assim por diante, dançávamos de tudo. E dessa forma passei a dançar também, além do balé, jazz e sapateado.

Crispino contou que ao voltar de um curso de sapateado realizado fora de Belém, Kalif já começou a ministrar aulas na EDCP. Depois de algum tempo fazendo aulas com Kalif passou a ser sua assistente até começar a ministrar aulas para suas próprias turmas.

Depois de algum tempo fazendo aulas de sapateado, iniciei como assistente da Paula, que era professora da EDCP. Com o crescimento da turma, precisava-se de mais uma professora. Eu já era professora de balé, na época, então, comecei a dar aulas também de sapateado para iniciantes, por volta dos 19 ou 20 anos.

Nessa época já havia duas sedes da EDCP com aulas de sapateado, estas aconteciam aos sábados, “a da Av. 16 de Novembro, onde ficava a turma mais adiantada com a Paula, e a escola da Rua Quintino, das alunas iniciantes, que ficavam comigo”. Nessa época esta escola tinha muitas alunas o que proporcionava a realização de espetáculos separados. Segundo Crispino os espetáculos eram separados tanto por idade quanto por gênero de dança.

Nos espetáculos anuais de encerramento do ano letivo, havia sempre um espetáculo só de jazz e sapateado, que eram os chamados musicais. E assim dançamos todos aqueles *Hello Dollys* da vida, *Cowboys*, *Cabarés*, *Cats*, enfim, um pouco de todos aqueles musicais famosos da Broadway.

Em fevereiro de 2001, Crispino inaugurou sua escola de dança, Ballare, em um prédio localizado no bairro Batista Campos. Lá, oferece vários gêneros de dança, incluindo o sapateado, mas revelou que só agora o sapateado ganhou força em sua escola e atribuiu isso ao desempenho de Suzana Luz, atual professora da referida escola.

Nesse momento, estou muito satisfeita com o sapateado! Estou vivendo um período muito feliz na minha vida! Porque estou vendo a retomada desse estilo de dança dentro da Ballare! Vendo aquela movimentação das crianças. Nossa atual professora de sapateado, Suzana Luz, que está conosco há 3 anos, super interessada e cuidadosa em estar sempre fazendo cursos nos grandes centros do país, preocupada com a didática, e em ensinar os nomes dos passos e suas evoluções, exatamente como eu trabalho com o balé clássico. Tenho percebido um grande potencial das metodologias de sapateado atualmente, espalhadas no eixo Rio/São Paulo.

Ao pesquisar material para as próximas montagens de seus espetáculos, Crispino comentou que assistiu muitas produções entre elas o *Chapeleiro Maluco*. Sobre essa, tece um importante comentário a respeito do sapateado na relação com a cenografia do espetáculo.

Uma sensação que eu percebo do sapateado... ele é brilhante, mas às vezes ele se perde! Porque? Primeiro, porque normalmente trabalhamos com o linóleo, que é maravilhoso para a dança de um modo geral, mas para o sapateado, nem tanto, pois abafa o som. Por exemplo, assisti a um ensaio do *Chapeleiro Maluco*, em uma montagem do *Royal Ballet* para Alice no país das maravilhas, dois bailarinos e o professor ensaiador. Ali, vi o brilhantismo de sapateado! Enlouquecedor! Fantástico! Piruetas, saltos, tudo sincronizado com os sons das plaquinhas... Eles, apenas com roupa de ensaio e o sapato. Então, o sapateado foi um show! Em seguida assisti o espetáculo pronto. Aí eu sinto que o sapateado se perde um pouco, dentro de toda estrutura do espetáculo, é muita coisa. A estrutura sobrepõe o talento daqueles pés e de seus sons. Entende? Talvez por isso, os grandes sapateadores que a gente tem em mente, Gene Kelly, Fred Astaire, aqueles sapateadores que não tinham nada, era só a roupa normal e o sapato no pé em um piso adequado...! É, eu acho que é por aí o sapateado. Mas você não pode fazer um espetáculo, onde não tenha um cenário, onde não tenha uma iluminação, etc. Portanto, a meu ver, todos os espetáculos que envolvem o sapateado necessitam de uma valorização especial, com microfones espalhados pelo palco e direcionados aos pés dos bailarinos. Já ouvi falar inclusive na possibilidade em utilizar microfones nos tornozelos dos bailarinos.

A observação apontada por Crispino corrobora com as opiniões de muitos sapateadores de Belém que reconhecem a necessidade de melhoraria das condições dos espaços de apresentação desse gênero seja no que diz respeito ao piso, ao som, e tudo o que se refere à cenografia que possa encobrir o potencial do sapateador. A partir dessa reflexão percebo que o sapateado ainda não conquistou seu merecido lugar no cenário artístico, não só em Belém.

Crispino revela que por muito tempo seus espetáculos eram sempre repertórios⁴⁴, mas quando o sapateado começou a funcionar teve que criar estratégias para inseri-lo em cena.

A maioria dos meus espetáculos eram balés de repertório, então não tinha sapateado. Quando eu comecei a ter turma de sapateado, na minha mente da bailarina clássica, eu não poderia colocá-los em um clássico de repertório. Também vim de uma escola onde os espetáculos de jazz e sapateado eram sempre separados, então eu não misturava. Daí, em minhas produções, eu criei o “Variedades”, um espetáculo menor onde eu poderia colocar as apresentações das alunas de jazz e sapateado. Entretanto, não tínhamos a quantidade suficiente para justificar um espetáculo à parte. Mas, ainda assim, o fiz por 3 anos.

Ao perceber que era difícil ter alunos suficientes para realizar um espetáculo só de jazz e sapateado, Crispino reformulou suas estratégias inserindo em alguns espetáculos de

⁴⁴ São balés montados e encenados durante o século XIX e que até hoje são remontados com mesmas músicas e coreografias por escolas e companhias de dança. Esses balés contam uma história através da dança.

balé, mesmo os de repertório, coreografias de jazz e sapateado como fez em *Coppélia*. Mas ela adverte que nem sempre isso é possível. Outra ideia que favoreceu os alunos em relação aos custos foi a utilização de um mesmo figurino para o jazz e o sapateado.

Diante disso, com mais maturidade em produzir espetáculos, comecei a buscar nos repertórios, aqueles nos quais eu poderia encaixar as apresentações de jazz e sapateado, sem comprometer o trabalho e deixando um pouco de lado essa minha ‘crise’ em não os misturar com os clássicos de repertório...(risos). *Coppélia*, por exemplo, eu já montei algumas vezes com a escola, em 2008, 2013 e 2018. Claro que existem momentos e momentos, mas dentro da casa do Dr. Coppélius nós colocamos, porque o Dr. Coppélius é um fabricante de brinquedos. Na verdade eu sempre consulto meus ‘gurus’ com bem mais experiência que eu. Liguei para um professor amigo, do Rio de Janeiro, e perguntei: “amigo, quero fazer *Coppélia*, que boneca eu posso usar como brinquedo na casa do Dr. Coppélius?” “A boneca que você quiser!”, foi essa a resposta. Então, criamos uma boneca indiana. O sapateado era a boneca indiana, que em um determinado momento trocava o sapato e colocava o sapato de jazz, e apresentavam o jazz. Ficou muito interessante.

Reinventando seu modo de existir no mercado a partir dos artifícios mencionados, Crispino tem expandido o número de alunas no sapateado e garantido a disseminação desse gênero em sua escola de dança.

1.3.4 - Maria Ana Azevedo de Oliveira⁴⁵ (1968).

Nascida em Belém do Pará, traçou sua trajetória como intérprete-criadora e docente da dança, tendo iniciado aos 9 anos de idade na EDCP. Graduada em Educação Física (1991), justifica que “a escolha pelo curso partiu da necessidade de uma formação acadêmica, tendo em vista a inexistência de um curso superior na área da dança, em Belém do Pará”. Ao ingressar como docente do Curso de Dança da UFPA Azevedo deu continuidade a sua formação acadêmica adquirindo os títulos de Mestre e Doutora em Artes Cênicas em 2004 e 2012, respectivamente, pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Em entrevista revelou como tudo começou:

O ano precisamente não lembro, porém, os fatos me fazem recorrer a registros de que era uma menina quieta e que adorava dançar. Aos nove anos de idade fui matriculada na Escola de Danças Clara Pinto, juntamente com duas primas. Não perdia nenhuma aula de *ballet*, mesmo quando tinha provas no colégio, pois caso me desse mal, sabia que a primeira coisa que meus pais cortariam seria a dança. Estava

⁴⁵ Azevedo respondeu questionário escrito em abril/2019 e me concedeu entrevista presencial, por meio de gravação de voz, em 13/08/2019, em minha residência. Portanto, todas as transcrições de textos referentes às entrevistas de Maria Ana contidos nesta tese resultaram da coleta de dados das entrevistas realizadas nas datas citadas.

sempre envolvida em apresentações artísticas do colégio (festa junina e abertura de jogos). Talvez, aí, eu tenha tido as primeiras pistas de uma possível carreira. Quando o meu pai me viu dançando, disse que eu me destacava perto das outras meninas. Este fato o levou a me matricular nas aulas de sapateado e jazz, no *ballet* clássico, eu já participava de todas as apresentações de final de ano da escola.

Sobre a sua experiência em sapateado na EDCP, Azevedo lembrou das aulas, de como acontecia a divisão das turmas e também de alguns locais de apresentação, incluindo a participação no Festival de Dança de Campina Grande com coreografia utilizando ritmos brasileiros.

As aulas de sapateado eram ministradas pela professora Paula Kalif. Nelas, além da técnica, participávamos da montagem das coreografias e ensaiávamos bastante, tudo com muita disciplina. Dançávamos nos espetáculos de final de ano da escola, realizados no Teatro da Paz e em outros espaços da cidade, como no Hotel Hilton, atual Princesa Louçã. O estudo e a prática dos passos e suas combinações eram fatores determinantes para a divisão das turmas. Isso significa dizer que havia progressão de níveis, basicamente iniciantes, iniciadas e o grupo de danças da escola, do qual participavam as professoras e as alunas mais adiantadas. Com esse grupo, participei do Festival de Dança de Campina Grande, em coreografias de sapateado, cuja proposta era trabalhar com os ritmos brasileiros.

Apesar da EDCP, desde o início, apresentar forte influência dos musicais da Broadway em suas criações de sapateado, desde essa época, no entanto, também investia nas possibilidades de levar para a cena trabalhos com características da nossa cultura, como o apresentado no festival acima citado em que os ritmos brasileiros serviram de mote criativo para a construção coreográfica.

Após a conclusão da graduação em 1991, foi aprovada no concurso público realizado pela Secretaria Municipal de Educação – SEMEC, onde passou a trabalhar com a dança, agora como professora, profissão herdada de seus pais.

Azevedo destaca que na EDCP teve uma experiência como professora auxiliar de sapateado, recebendo as orientações de Kalif. Aliado a isso, fez muitos cursos de dança nos variados gêneros com competentes professores que vinham ministrar cursos na cidade, principalmente nos festivais de dança de Belém.

Minha experiência como professora de dança veio da Escola de Danças Clara Pinto, somada à minha vivência na graduação. Especificamente no sapateado, destaco a professora Paula Kalif, que foi muito importante para a minha formação, pois me orientou a ministrar aula e, principalmente, a trabalhar com ética e seriedade. Além disso, as vivências em cursos livres, oficinas e *workshops* em várias técnicas de dança, a exemplo do *ballet* clássico, jazz e dança moderna, ministrados por professores como Regina Sauer, Emílio Martins, Flávio Sampaio, Karen Abiog e outros, também contribuíram para a minha formação docente. Quanto ao sapateado, fiz *workshops* ministrados principalmente nos festivais de dança da cidade de Belém. Tive professores como Kika Sampaio, Adriana Salomão, Kátia Barão, Marchina, Bia Mattar, Steven Harper, Valéria Pinheiro e Samanta Varela.

Ainda vinculada a SEMEC, e devido à crescente demanda de alunos Azevedo buscou parcerias com outras instituições para a criação de novos polos de dança. Dessa forma surgiu o polo de dança do Núcleo Pedagógico Integrado – NPI/UFGA, no qual passou a ministrar aula de sapateado. Essa foi a porta de entrada do sapateado na universidade, porém, alguns anos antes Andréa Nascimento já havia iniciado o ensinamento desse gênero na universidade.

A partir desse momento convido o leitor a visitar o capítulo 3 (O sapateado na universidade) para conhecer um pouco mais do trabalho desenvolvido por Azevedo na Escola de Teatro e Dança da UFGA, local que implantou o ensino do sapateado desde 1999. Porém a disseminação do sapateado por Azevedo não parou por aqui. Suas linhas descendentes no fluxograma da história do sapateado em Belém estão ligadas a mim (ver introdução, capítulos 2 e 3) e a Larissa Boulhosa (ver capítulos 2 e 3), pessoas que foram formadas por Azevedo e que também expandiram o ensino do sapateado em outros lugares da cidade.

1.3.5 - Ana Corina Amanajás⁴⁶ (1977).

Paraense, nascida em Belém, Amanajás, conviveu com a arte desde muito pequena sob a influência de seu pai que era músico. “O sapateado me pegou num lugar porque como nós sabemos, não é só uma dança, é música. É música e dança e o meu pai era músico, Cássio Amanajás, então assim eu acho que esse lado que me arrebatou”. Considerada uma artista muito versátil nas artes cênicas suas experiências abrangem além de variados gêneros de dança, habilidades com o canto e com instrumentos de percussão. O desenvolvimento de suas habilidades artísticas iniciou-se pela dança, como aponta em seus relatos.

Bom, a minha primeira formação foi com o balé clássico. O meu primeiro contato com o balé foi aos 8 anos de idade com o Prof. Augusto Rodrigues. Só que foi um contato breve somente de um ano. Em 1989, aos 11 anos eu comecei os estudos de balé clássico de fato na EDCP, aonde eu estudei de 1989 até 1995, até a data que eu continuei morando aqui em Belém. Então, nesse período, a partir de 1990, eu comecei a prestar os exames pra Royal Academy. Durante este período fiz parte do Grupo de Danças Clara Pinto. Também tenho na minha formação o jazz e o sapateado, que eu comecei em 1990 na EDCP, onde eu fiquei também até 1995 estudando e fazendo aulas.

⁴⁶ Ana Corina Amanajás atualmente reside no Rio de Janeiro por isso respondeu questionário via gravação de voz, enviado por *Whatsapp*, em 29/01/2019. Portanto, todas as transcrições de textos de Amanajás, contidas na tese, resultaram dessa entrevista realizada na referida data.

Em 1996 Amanajás resolveu ir para o Rio de Janeiro e nesse mesmo ano investiu na continuação de seus estudos em dança, em busca de expandir seus conhecimentos nessa arte com outros professores, dentre eles, Flávio Salles e Valéria Pinheiro, grandes nomes do sapateado no Brasil.

Em 1996 eu me mudei pro Rio de Janeiro e continuei os meus estudos, aonde eu tive aulas de balé com a Julita Machado e a Heloisa Meneses. Fui aluna de jazz da Marly Tavares e também fiz diversos cursos de jazz, dentre eles, com Vilma Vernon. Dei continuidade aos meus estudos de sapateado com a Valéria Pinheiro e com o Flávio Salles, e fiz diversos workshops com alguns mestres de sapateado como Barbara Duffy, Jimmy Slide, Margareth Morrison. Tive contato com dança de salão, fiz aulas com Álvaro Reis, cheguei a participar da sua Cia. de dança de salão. Também fiz aulas de dança afro de Angola com o professor, angolano, Euclides Moura. Completando a formação no Rio de Janeiro em jazz, eu lembrei agora eu também fiz aulas de jazz com Soraya Bastos e Renato Vieira e também fiz diversos cursos. Também tenho formação em dança contemporânea pela Faculdade Angel Viana pela qual eu sou licenciada em dança.

A formação acadêmica em dança foi um dos objetivos que levou Amanajás a deixar Belém, já que nesta cidade o Curso de Dança na modalidade Licenciatura só foi implantado em 2008.

Em 1996 eu fui embora de Belém porque tinha chegado o momento de fazer vestibular e escolher o que eu ia fazer. Naquela época ainda não existia a graduação em Belém. Então, eu resolvi ir embora pro Rio pra fazer faculdade de dança. Chegando lá eu comecei a faculdade da Cidade e as aulas todas paralelas, balé, jazz e sapateado. Só que eu precisei escolher porque não dava pra custear, na época eu não trabalhava, minha mãe me ajudava, não tinha como eu fazer as duas coisas e a minha mãe me deu esse direito de escolha entre a faculdade ou se eu ia fazer as aulas e eu naquela febre, naquela coisa, preferi fazer as aulas. E falei “bom, no futuro eu volto a fazer faculdade”. E assim foi.

Depois de alguns anos fazendo e ministrando aulas de dança no Rio de Janeiro, Amanajás licenciou-se no Curso de Dança pela Faculdade Angel Viana do Rio de Janeiro.

Mais especificamente sobre o sapateado, sua amiga Vilma Vernon indicou importantes professores com quem Amanajás deveria ter contato no Rio de Janeiro, entre eles, Flávio Salles, da Academia do Tap; e Valéria Pinheiro, da Cia. de Sapateado Brasileiro Vatazinho. Posteriormente Amanajás teve experiência também com Stella Antunes, na Orquestra Brasileira de Sapateado (OBS). Esses três lugares de aprendizado podem ser considerados propulsores de sua carreira tanto como sapateadora como professora dessa arte. Sobre Valéria, com quem teve o primeiro contato nesta cidade, ela comenta: “eu sempre tive ligação, sempre gostei muito dos ritmos brasileiros, das coisas de raiz. E foi me apresentado o sapateado no RJ através dessa pessoa, a Valéria Pinheiro”.

A Vilma Vernon me indicou a academia *Catsapá*. Chegando lá me deparei com a Valéria Pinheiro, aquelas coincidências que pra mim não são coincidências, já está tudo delimitado no destino. E aí cheguei lá, aquela mulher enlouquecida, dando aula com atabaque e ritmos brasileiros e aí eu acho que a minha história do sapateado de fato começou. Nesse primeiro ano eu comecei, cheguei lá catando cavaca (risos). Ela estava iniciando um grupo que se chamava Cia. de Sapateado Brasileiro Vatazinho, que era uma Cia de adolescentes, eu, na época, tinha 18 anos. Nessa Cia. nós dançamos muito durante 1996, 1997, ganhamos muitos prêmios e em 1997 eu ganhei um prêmio de bailarina revelação no Festival Crib Dancing e foi uma coisa bem legal porque foi um prêmio dado, eu não era solista, não estava fazendo um solo, eu estava dançando no grupo e tiveram aquele olhar de dar um prêmio de bailarina revelação para uma sapateadora que, principalmente naquela época, só era dado pra balé, no máximo se estendia pro jazz e olhe lá.

Ainda em 1997, paralelamente aos trabalhos com Valéria Pinheiro, Amanajás inicia na Academia do Tap, lugar onde conheceu aquele que considerou o seu mestre na arte do sapateado. Lá vivenciou a função de aluna, assistente e professora durante os por 14 anos que lá esteve. Tendo deixado a academia por motivo do falecimento de seu mestre Flávio Salles, que por coincidência do destino partiu em 2011 no dia 25 de maio, considerado o dia internacional do sapateado.

Na Academia do Tap eu comecei o meu estudo realmente minucioso e técnico com Flávio Salles, onde eu fiquei de 1997 até 2011, até o falecimento dele. Lá eu fui aluna do Flávio Salles, sua assistente e posteriormente, professora. Foram 14 anos de parceria com esse grande mestre. Nesse meio tempo, também com ele, participei de várias coisas de destaque, tipo, programa Lata Velha, da Rede Globo, como assistente dele de coreografia, preparando uma pessoa para um desafio de ter que aprender o *Cantando na Chuva*, aqueles programas da globo. Fui assistente dele no musical *Gipsy* do Charles Moeller e do Cláudio Botelho, assistente de direção e de coreografia na parte de sapateado e fiz várias parcerias com o Flávio como assistente dele. Coreografamos juntos o espetáculo *Raízes e Frutos: sapateando os ritmos brasileiros*, em 2009, um dos resultados da minha pesquisa da fusão do sapateado como os ritmos brasileiros.

Ao ingressar em 2001 na Orquestra Brasileira de Sapateado a convite de Stella Antunes, Amanajás teve mais uma vez a oportunidade de deixar emergir todo o seu talento por meio de espetáculos apresentados com o acompanhamento de orquestra ao vivo, fato que foi determinante para estudar com mais afinco a música, “porque a orquestra ela trabalha essa questão da percussão, é bem forte, do canto, mas individualmente, agora estou dedicada a isso”. Além disso, Amanajás desenvolve uma pesquisa relacionada ao sapateado norte-americano com os ritmos brasileiros, especificamente, do norte e nordeste que em 2009 resultou no espetáculo *Raízes e Frutos Sapateando os Ritmos Brasileiros*, este realizado em parceria com Flávio Salles. Atualmente também toca na Terreirada Cearense como monitora de caixa clara, disseminando a cultura do Cariri. “Mas essa minha ida pra música, pra

percussão, foi em função de querer me aprofundar e cada vez mais poder enriquecer o meu trabalho como sapateadora”. Seus relatos revelam um pouco de sua experiência na OBS:

O ano de 2001 também marcou a minha entrada na Orquestra Brasileira de Sapateado. Eu entrei no espetáculo *Maquinária*, de Tim Rescala, quando estreou em São Paulo. Entrei de uma forma bem inusitada porque eles estavam com o espetáculo já montado em cartaz e eram 5 ou 6 sapateadores, se eu não me engano, e a sapateadora teve um problema pessoal. E, aí, a Maria Luiza Cavalcante me indicou. Então, a Stella Antunes me convidou, e foi bem peculiar essa entrada porque eu tive que entrar já correndo atrás do solo da Patricia Taranto... coisas que não poderiam faltar no espetáculo. Eu fui sendo inserida aos poucos (risos), pegando no hall do hotel e entrando assim. Então, eu entrei na Orquestra Brasileira de Sapateado. Depois, na Orquestra eu fiz o espetáculo *Sapato Musical* que foi em 2002. A gente ficou em cartaz 5 meses no Teatro Villas Lobos, no Rio de Janeiro. Depois, posteriormente ao *Sapato Musical*, em 2003, 2004, fizemos o espetáculo *Síntese*, também direção do Tim Rescala. Esse *Síntese* eram 5 ou 6 sapateadores, 2 percussionistas músicos, e esse espetáculo fizemos Rio, São Paulo e rodamos algumas capitais do Brasil. Depois, eu fiz o OBS MIX que foi uma comemoração de aniversário de 25 anos da Orquestra Brasileira de Sapateado, em 2016.

Após alguns anos de intensa experiência com o sapateado muitos outros trabalhos de destaque surgiram impulsionando ainda mais a carreira de Amanajás no Rio de Janeiro, que a essa altura já tinha conquistado a admiração e o respeito da classe sapateadora nessa cidade como aconteceu em 2001. “Eu coreografei e sapateei, consegui levar o sapateado pra um show da Elba Ramalho que se chamou Show Cirandeira. A gente ficou em cartaz no Canecão e viajamos pro Olímpia em São Paulo”. Sua experiência como professora de sapateado a levou a conquistar um importante lugar no cenário artístico do Rio de Janeiro:

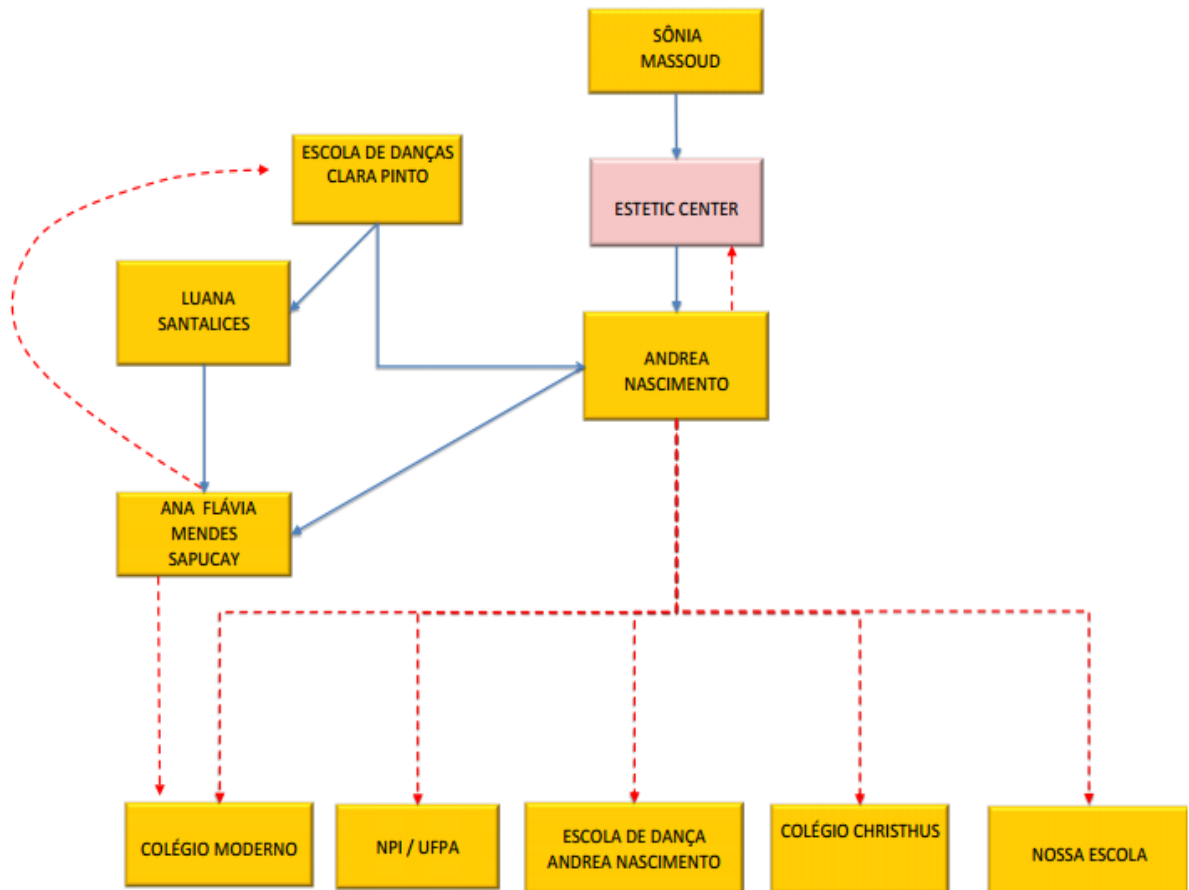
A minha história como professora de sapateado começou em 2000, no RJ. Então, desde lá eu sigo dando aulas de sapateado, cursos, workshops, aulas regulares. Como professora eu já fiz parte de bancas de provas de avaliação, várias bancas para aquisição de registro profissional pelo Sindicato de Dança do Rio de Janeiro, também já elaborei e apliquei a prova, para aquisição da carteira do sindicato. Já participei de várias edições, até esse ano de 2018, do CAP, que é o Curso de Aperfeiçoamento Profissional que o sindicato faz dentro de cada área, então eu já ministrei dentro da área de sapateado. Também fui banca de sapateado como jurada no Festival de Dança de Joinville.

Por todas essas evidências concluo que Amanajás é uma grande difusora do sapateado no Brasil, tendo extrapolado as fronteiras de Belém migrando para outros estados com o intuito de aprender e compartilhar seus ensinamentos dessa técnica, porém continua a manter contato com sua terra natal ministrando oficinas deste gênero.



O segundo núcleo de disseminação do sapateado é formado por Andrea Nascimento que teve aulas com Sônia Massoud na Academia Estetic Center, mas também fez aulas de sapateado na EDCP. Desse núcleo também faz parte Ana Flávia Mendes Sapucay, que iniciou

a técnica do sapateado com Nascimento na AEC, mas também recebeu ensinamentos de Luana Santalices na EDCP. A partir desse momento há o entrelaçamento dos núcleos de ensino do sapateado em Belém.

Núcleo 2 – Fragmento do Fluxograma da História do Sapateado em Belém do Pará



LEGENDAS :

	Ministrou aulas.
	Formou

1.3.6 - Andrea Nascimento ⁴⁷.

Há quase 20 anos longe de sua terra natal, Belém, Nascimento deu início aos estudos em dança aos 6 anos de idade, tendo experimentado muitos gêneros por meio de cursos de aperfeiçoamento e de extensão feitos, principalmente, ao longo dos anos de 1982 a 1998. Seu primeiro contato com o sapateado se deu aos 12 anos de idade, inicialmente, na Academia Estetic Center, de propriedade de Sônia Massoud, sua tia, e posteriormente na Escola de Dança Clara Pinto. Também fez aulas deste gênero com o professor Arnaldo Peduto de Manaus, e na Companhia Ballet Stagium em São Paulo. Iniciou seus estudos acadêmicos por meio do Curso de Educação Física concluído em 1990 e atualmente dividi-se entre o mestrado profissional em Gestão Pública e o doutorado em Educação Física.

Nascimento informa que a partir do ano de 1982 começou a ministrar aulas de sapateado em academias, escolas e colégios. Iniciando assim o seu processo de disseminação desta técnica em Belém.

A partir de 1982 na *Academia Estetic Center*. A partir de 1987 atuei ainda em escolas e colégios: *Chisthus, Moderno, Núcleo Pedagógico Integrado-UFPA e Nossa Escola*. Entre 1990 a 1997 em minha academia *Andréa Nascimento*. Minha atuação se dava em aulas para iniciantes e iniciados, de todas as idades, e na organização de espetáculos de dança, foram dezenas entre os anos de 1982 a 1998, em geral um por ano, nas diversas instituições e em apresentações em espaços culturais, espaços públicos e privados, presídios, e asilos.

Nascimento revelou que anualmente coreografava e dançava nos espetáculos realizados nos seus locais de ensino. “Foram mais de 40 espetáculos no decorrer da carreira. Considero que cada um a seu tempo teve uma marca e um significado em minha carreira profissional”.

Apesar do número expressivo de espetáculos citados por Nascimento, esta não conseguiu lembrar das produções desenvolvidas para o sapateado, apenas citou uma coreografia, sem título, inspirada em Charles Chaplin, o que dificultou por minha parte investigar essas produções, já que também não disponibilizou nenhum documento ou fotos e também não encontrei notícias de jornais sobre o assunto. Segundo Nascimento os recursos utilizados para custear as referidas produções aconteciam de diferentes formas, mas sem contar com verbas de financiamentos públicos: “na minha época entre 1982 a 1998 eram muito raros os financiamentos públicos. As produções em geral se davam por apoio dos bailarinos e familiares, empresários, e mesmo com a venda de ingressos”. Contudo,

⁴⁷ Andrea Nascimento Ewerton atualmente mora em Brasília por isso respondeu questionário escrito em 28/08/2018. Portanto todos os textos aqui inseridos referem-se às respostas transcritas obtidas pela entrevistada por meio de questionário respondido na referida data.

Nascimento considera tais recursos públicos indispensáveis para o desenvolvimento artístico e cultural.

INDISPENSÀVEL, como gestora pública desde 1997 acredito que a democratização do acesso a bens e serviços culturais é DEVER DO ESTADO e direito da população e a forma de edital se aponta mais transparente e democrática, já que, infelizmente, a cultura não tem verba vinculada nem recurso mínimo obrigatório como no caso da Saúde e da Educação.

No que se refere ao acesso a mídia para divulgação de seus trabalhos na época, Nascimento considera que acontecia “razoavelmente, especialmente quando contávamos com convidados especiais ou patrocínio privado”.

No ano de 1998, Nascimento encerrou suas atividades com o sapateado em Belém indo morar em Brasília onde atua como gestora pública.

1.3.7 - Ana Flávia Mendes Sapucahy⁴⁸ (1975).

Paraense, nascida em Belém, iniciou os estudos acadêmicos graduando-se em Educação Física e em seguida migrou para a área da dança, sempre desenvolvendo pesquisas nessa área, obtendo os títulos de mestrado (2004/UFBA), doutorado (2008/UFBA) e pós-doutorado (2014 /UNIRIO) em Artes Cênicas. Sapucahy comenta que ao ingressar no mundo acadêmico na dança começou a se distanciar do sapateado e passou a se interessar por pesquisas voltadas para a dança contemporânea.

Eu sempre fiz dança desde criança. Fui aluna de muitos professores e com esses professores eu tive experiências em sapateado. Cheguei a ser professora de sapateado, por um bom tempo, mas nunca me aprofundei nesse gênero de dança porque o meu foco foi se voltando mais pra dança contemporânea, na medida em que eu fui colocando a pesquisa na minha vida, eu acabei me dedicando mais pra essa área da dança. E o sapateado foi ficando cada vez mais distante.

Seus caminhos no sapateado iniciaram na Academia Estetic Center e posteriormente se estenderam por outros espaços de ensino em Belém.

Inicialmente eu fui aluna da academia Estetic Center, que era da professora Sônia Massoud, e lá eu tive aula com a Andrea Nascimento. Posteriormente, com a própria Andrea Nascimento na academia que ela abriu. No colégio Moderno onde eu estudei

⁴⁸ Ana Flávia não me concedeu entrevista presencial, apenas respondeu questionário escrito por meio de mensagem de voz via aplicativo *Whatsapp* em 23/01/2019. Portanto, todos os textos aqui transcritos referem-se às respostas obtidas a partir das mensagens de voz da entrevistada na referida data.

e fiz dança. Lá também havia turmas de sapateado, e em seguida na Escola de Danças Clara Pinto. Isso tudo a partir da década de 80, 90, por aí. Até mais ou menos o ano 2000 e 2004, mais ou menos até aí que eu tive ainda contato com o sapateado.

Dentre todos esses locais por onde passou, Sapucahy considera que foi na EDCP que aprofundou seus conhecimentos no sapateado com a professora Luana Santalices. “Ela só atuava com sapateado, ela se dedicava bastante a pesquisa, ao estudo desse gênero de dança. Eu considero que foi a professora com quem eu mais mergulhei no sapateado”. Sobre o estilo desenvolvido pela professora esclarece que “era um sapateado muito voltado para essa questão dos musicais. A grande inspiração dela eram os musicais da Broadway, do cinema também”. Sobre as inspirações nos musicais da Broadway, Sapucahy lembrou que chegou a viajar para Nova York com o grupo de alunas da EDCP para fazer cursos de sapateado.

Então, era muito essa coisa da Broadway e nós até chegamos a viajar pra Nova York, pra ter aula no Broadway Dance Center, não vou lembrar o nome dos professores. E viajamos também pro Rio, pra fazer aulas com o Steven Harper, que é uma pessoa bastante conhecida aqui em Belém. Isso tudo na década de 90, finalzinho da década de 90.

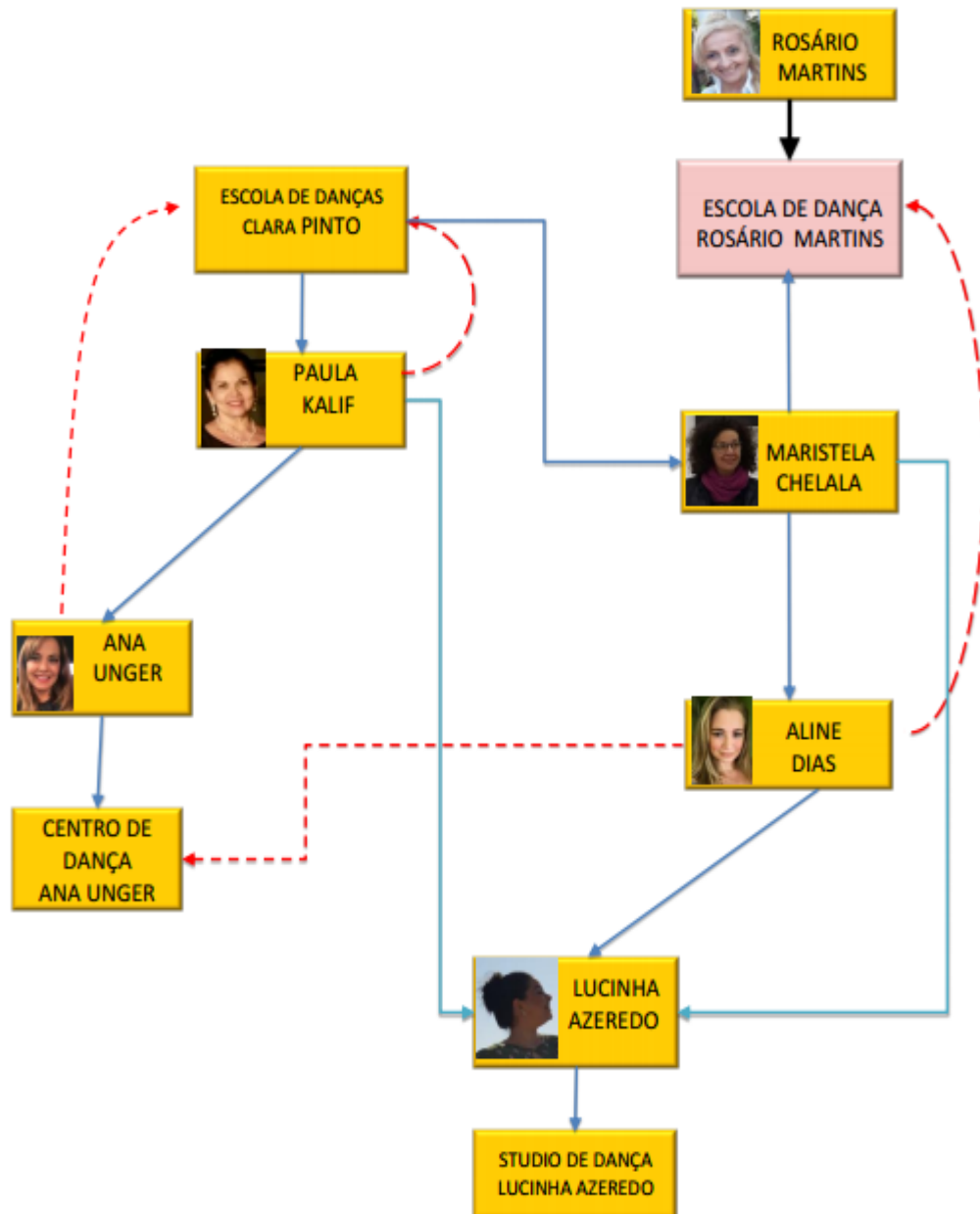
As décadas de 1980 e 1990 podem ser consideradas períodos de intensa efervescência do sapateado em Belém, especialmente na EDCP, escola que sempre se atualizava neste gênero por meio do intercâmbio de professores vindos de fora do estado trazidos por Clara Pinto para ministrar cursos na cidade.

Sapucahy informou que começou a ministrar aulas de sapateado em meados de 1990 na EDCP e posteriormente no Colégio Moderno, encerrando sua atuação como professora deste gênero por volta de 2004. Porém deixou um discípulo, Christian Perrota. Sobre este, comenta: “Ele começou a desenvolver metodologias de ensino e de criação no sapateado. Costumava propor coisas mais ousadas, para além daquele vocabulário mais elementar que a gente trabalhava em sala de aula. Acabou se tornando professor também”. Perrota também deixou discípulos, entre eles, Suzana Luz. Para Sapucahy, Luz pode ser considerada uma professora de sapateado na nossa cidade que “tem certa expressividade, por ser essa pessoa que pesquisa, que estuda o gênero nas suas diferentes abordagens de ensino, nas suas diferentes metodologias, que se dedica a pensar esse ensino do sapateado”.

O terceiro fluxograma de disseminação do sapateado é constituído por Maristela Chelala, que introduziu esse gênero na Escola de Dança Rosário Martins no final da década de 1980 e teve como discípulas Aline Dias e Lucinha Azeredo. Porém, Chelala também

obteve ensinamentos dessa técnica na EDCP. Mais uma vez os núcleos de ensino-aprendizagem do fluxograma se entrelaçam.

Núcleo 3 – Fragmento do Fluxograma da História do Sapateado em Belém do Pará



LEGENDAS :

	Ministrou aulas.
	Formou
	Fomentadora

1.3.8 - Maristela Chelala⁴⁹ (1972).

Formada em Engenharia Civil pela UFPA (1995) e pelo Curso Técnico em Teatro pelo INDAC-SP (1999), a paraense Chelala deixou sua cidade, Belém, há mais de 20 anos para investir na carreira de atriz em São Paulo, cidade onde atualmente reside. Atriz, autora e diretora teatral, desde 2009 ministra aulas de Interpretação e Montagem nos Cursos Profissionalizante e Paralelos do INDAC. Mas, seu ingresso nas artes iniciou-se por meio da dança na Escola de Dança Rosário Martins, local em que também começou a ministrar aulas de sapateado. Contudo, obteve ensinamentos dessa técnica na EDCP em 1990. Chelala informou que se apresentou como sapateadora tanto pela EDCP quanto pela EDRM entre os anos 1990 a 1995. “Os temas eram variados, desde *Lambada* até o musical *Grease*. Todas as apresentações foram no Theatro da Paz. Uma delas fizemos num palco fora do teatro, na Praça da República, foi muito legal”.

Chelala iniciou seu processo de docência no sapateado em 1991 na EDRM. Sobre esse período ela destaca que havia muita liberdade e autonomia na condução do seu trabalho, facilitando assim o processo coreográfico.

Comecei na Rosário Martins em 1991 ministrando aulas pra crianças e adolescentes. Lá na Rosário eu me sentia completamente acolhida e com autonomia pra criar. Na Rosário sempre tive muita autonomia, ela deixava fazer, criar e era muito bacana. Um espaço muito aberto pra todas nós. Tanto que logo depois comecei a dar aula pra Cia de dança dela, que foi incrível! Só guardo recordações boas de lá.

Apesar da liberdade que tinha em poder propor e criar para os espetáculos da EDRM, Chelala revela que durante o processo criativo das coreografias não oportunizava a criação coletiva com a participação dos alunos. “Eu criava as coreografias sozinha e hoje em dia sou contra isso inclusive (risos). Hoje como diretora de teatro e professora de teatro, eu vou por outra linha, completamente diferente”. A reflexão sobre o assunto a faz lembrar do período em que começou a ministrar aulas. “Eu aprendi sapateado em Belém de uma forma muito equivocada, hoje em dia pensando. Você é uma aluna que aprende com uma professora, e você começa a dar aula, você não tem noção do corpo humano”. Ela ainda acrescenta: “porque ninguém nunca me explicou que quando você faz o *plié*, você não pode passar o joelho na frente do pé. Isso eu aprendi no Ivaldo Bertazzo, e isso é tão óbvio... que eu fico

⁴⁹ Atualmente Maristela Condurú Chelala mora em São Paulo por isso concedeu-me entrevista por mensagem de áudio via *whatsapp* no dia 12/09/2019. Assim, todas as transcrições de textos aqui inseridas referem-se às respostas obtidas por meio de mensagem de voz, da entrevistada, via aplicativo *whatsapp*

pensando... isso tinha que ser ensinado lá com a criança de 5 anos”. Nesse sentido Chelala se remete à experiência e ao aprendizado que teve com Ivaldo Bertazzo (SP) sobre a autonomia e os cuidados com o corpo a partir de seu estudo.

Eu dancei aqui em São Paulo com o coreógrafo Ivaldo Bertazzo, e ele fala da autonomia, e que todos podem dançar. Então, não só tem o estudo, mas tem o esqueleto na sala de aula dele e a gente estuda o esqueleto, e ele dá autonomia também do seu corpo. É muito bom porque depois do Ivaldo eu fui fazer circo e hoje em dia faço yoga e eu sinto que eu não me machuco, por causa do Ivaldo Bertazzo, de tudo que ele me ensinou sobre o meu corpo.

As reflexões de Chelala sobre a competência que o professor de dança deve ter para então ingressar na lida com a docência são pertinentes, porém o contexto de hoje se apresenta muito diferente do de décadas atrás. A grande maioria dos professores de dança, que começaram a ministrar aulas em Belém, aprendeu esse ofício como bailarinos, com seus mestres, e se “formavam” com os conhecimentos repassados por esses. Tudo era diferente, a relação professor-aluno era pautada em um rígido comportamento hierárquico, na maioria das vezes. Não havia facilidade de intercâmbio com outros professores para troca de conhecimentos, assim como não havia as facilidades de obtenção de informação por meio da internet como temos hoje. Além do mais, a ciência também avançou em todos os setores trazendo novos conhecimentos que auxiliam a compreensão dos aspectos do ensino-aprendizagem da dança, que envolve as várias dimensões do ser humano. Hoje sim, com todos esses recursos disponíveis, não cabem mais processos de ensino-aprendizagem baseados em modelos do passado.

Hoje em dia Chelala se sente muito mais preparada pra falar do corpo. Trabalha com aulas de interpretação de teatro e montagem, mas ressalta que suas aulas de interpretação começam com atividades do despertar da consciência corporal, aprendidas com Bertazzo. “Porque eu não vejo nem a dança, hoje em dia, e nem o teatro sem ter isso! E pra te falar a verdade, nem o ser humano (risos). Eu gostaria de dar aula disso, que eu aprendi no Ivaldo, pra todo mundo!”

Sobre as produções em sapateado desenvolvidas na EDRM Chelala comenta que os temas desenvolvidos para as faixas etárias entre 8 e 9 anos eram mais voltados para o mundo da Disney. “Na época estava lançando o Aladim e eu comecei a usar a música pra gente fazer o aquecimento e quando eu vi a coreografia do Aladim saiu. Participei junto com elas, fiz o gênio, porque elas estavam inseguras de ficar só no palco.” Outra, apresentada também dentro desse universo infantil, foi *O Rei Leão*. Já as coreografias criadas para as maiores, às

adolescentes e a Cia. de dança da escola, apresentavam temas diversos, entre eles destaca *Grease*.

1.3.9 - Aline Dias⁵⁰ (1973).

Paraense, da cidade de Belém, despertou cedo para a dança, aos quatro anos de idade iniciou seus estudos de balé clássico com Rosário Martins, no Colégio Santo Antônio, onde estudava. Construiu sua carreira como bailarina, coreógrafa e professora de dança na EDRM, onde dançou vários repertórios e recebeu muitas premiações em festivais nos quais participou. Também enveredou pela dança moderna, jazz, dança contemporânea e o sapateado, gênero do qual também se tornou professora. Continuou na escola até o ano de seu fechamento em 2000.

A minha formação em dança vem através da Professora Rosário Martins, eu iniciei meus estudos com ela, desde os 4 anos de idade (risos) no balé clássico, depois a gente foi aprimorando a técnica da dança moderna, do jazz. E viajando fazendo cursos, fazendo cursos em Belém, festivais, e às vezes a Rosário chamava algumas pessoas pra vir dar cursos aqui.

Aline Dias lembrou-se dos primeiros contatos que teve com o sapateado e de que não havia oferta deste na EDRM no início, isso aconteceu mais tarde com a chegada da professora Maristela Chelala.

Meus primeiros contatos com o sapateado sempre foram através dos filmes maravilhosos de Hollywood, dos musicais da Broadway, aquelas coisas todas que a gente se apaixonava, mas aqui em Belém, era muito complicado porque eu, pelo menos, não viajava ainda pra fora, quando mais nova, então era muito distante o sapateado, porque a Rosário não tinha, até certo tempo essa modalidade. Até que nós conhecermos uma pessoa, que tinha uma pequena formação em sapateado... a Maristela, mas que é uma super atriz hoje, mora em São Paulo, maravilhosa, diretora, incrível a Maristela sempre foi artista, era uma apaixonada pelo sapateado! Então, ela chegou a fazer algumas aulas, alguns cursos. Ela viajava, pesquisava, estudava e ela era criativa, e a gente viu que tinha essa possibilidade dela dar aula na escola da Rosário. E aí ela iniciou, e eu comecei como aluna da Maristela lá, e comecei a me apaixonar também.

Depois de um tempo ministrando aulas Chelala começou a passar seus ensinamentos para Dias, que futuramente assumiria essa função de professora de sapateado na escola. Segundo Dias a proximidade entre as duas e a dedicação de Chelala ao repassar seus

⁵⁰ Aline Dias me concedeu entrevista presencial por meio de gravação de áudio no dia 22/03/2019 em um café do Shopping Boulevard. Todas as transcrições de textos aqui inseridas referem-se às respostas obtidas por meio da referida entrevista

ensinamentos facilitou o processo para que se tornasse professora, embora soubesse que teria que buscar mais conhecimentos nessa técnica para assumir as turmas.

Ela gostava de explicar, ela gostava de ensinar, e a gente tinha um contato fora da aula também. A gente assistia filmes, naquela época não tinha internet. E aí como nós éramos muito próximas e talvez eu fosse a pessoa mais apta pra ficar no lugar dela, de início fiquei meio preocupada porque realmente eu não tinha outra formação de nenhum outro professor, mas resolvi encarar, e aí a gente foi buscar também, fui estudar um pouquinho mais, e toda dúvida que eu tinha eu perguntava pra ela.

Dias comentou que por não ter muita experiência com o sapateado, desenvolveu um trabalho básico, a partir de seu instinto. Na época resolveu criar um estilo próprio de sapateado, por ficar preocupada em estar fazendo algo fora do contexto. Segundo Dias, suas referências de sapateado eram os grandes musicais. “E aí pra eu fugir um pouco disso, comecei a inovar junto com a Rosário, e foi muito gostoso porque eu me sentia mais a vontade, e ia criando movimentações e batidas por instinto”. Sobre isso esclarece: “então comecei a usar música brasileira, comecei a usar músicas diferentes, e comecei a criar personagens diferentes”.

Quando Dias relata “comecei a inovar junto com a Rosário,” aqui entendo que esta se refere à mudança de referenciais adotados, já que antes os musicais da Broadway eram sua referência na época, porém no momento em que assumiu as turmas de sapateado da EDRM se permitiu criar a partir de temas diversos. Neste sentido, “o espetáculo era *diversiment*, tinham várias coreografias e a gente tinha essa liberdade de coreografar coisas diferentes”, sem se prender a um tema único. Assim, *Business Man*, *Chinesinhas*, *Milindrosas*, *Brasil*, *Chiquititas*, *Pare o Casamento*, entre outras, foram algumas das produções da época. Sobre as duas últimas, Dias comenta:

As crianças adoravam essas Chiquititas! Então, eu fiz tipo uma seleção das alunas, as que fossem mais parecidas com cada personagem da historinha, então, a gente fez um mini trabalho de laboratório antes de montar essa coreografia. E eu fiz essa pesquisa, cada uma estudava sua personagem e a gente fez o figurino exatamente igual da novela e foi lindo! Eu fiquei até surpresa com o resultado, e a partir daqui eu comecei a ver que a pesquisa coreográfica, dessa maneira, funcionava bastante, vi que esse processo é legal de buscar esse personagem, de dar essa responsabilidade pra elas. E isso também me ajudou não só na parte coreográfica do sapateado, como nas outras coisas também. Porque eu saí um pouco daquela coisa muito regrada do balé clássico, do que a gente já tinha de referência.

Outra coreografia destacada por Aline Dias utilizou como mote criativo músicas da época da jovem guarda, entre elas *Pare o Casamento*, de Wanderlea.

A gente iniciava como noivinha, depois a gente se soltava, jogava o bouquet, tirava o véu e virava a louca do negócio lá! (risos) A gente fez uma montagem em um *medley* das músicas da jovem guarda. Então aqui tinha sim, um tema! Mas era só um momento, uma cena onde tinham várias músicas da jovem guarda, porque quando eu comecei a coreografar com a música da Wanderleia, a gente começou “Ah, mas aquela música é linda! Ah, mas aquela outra é linda” e isso foi uma ideia da Rosário de iniciar com essa coisa da jovem guarda, e foi muito legal porque a gente pegou referências de vídeos, de histórias da época.

Dias ressalta a importância que tinha a pesquisa no momento do processo criativo e atribui esse aprendizado a sua mestra Rosário Martins que sempre a instigava a investigar sobre o que queria contar em seus trabalhos.

Sempre! Isso era uma coisa que a Rosário deixava muito claro, que era preciso ser feita. Não te obrigava a fazer isso, mas ela te instigava, sempre me instigou a ir pesquisar o porquê de cada coisa. Porque que eu tenho que fazer isso? De onde é que vem isso? Quem é esse autor? Quem é esse compositor? Quando ele fez essa música? Porque que ele fez isso? Um pouco da história de vida dele, isso tudo eu aprendi com ela. Tudo!

A pesquisa também se estendia para além do que era desenvolvido na EDRM, pois Martins acreditava ser importante que seus alunos e professores assistissem as produções artísticas de outras escolas.

A Rosário sempre me incentivou, e incentivou todos nós a estarmos assistindo os espetáculos de todas as escolas. Porque nós sempre tivemos muito contato com todos por estarmos sempre participando de todos os festivais, então, ali a gente acabava conhecendo toda a classe da dança. E eu acho importante, eu também sempre instiguei minhas alunas a estarem pesquisando de várias formas e conhecendo essas pessoas.

Quando a EDRM fechou, em 2000, Dias aceitou o convite de Ana Unger para fazer parte da sua companhia de dança, e depois de um mês já assumiu algumas turmas de dança. Durante o período em que lá esteve ministrou aulas de balé clássico, jazz, dança contemporânea e sapateado. Após encerrar suas atividades no CDAU dedicou-se ao trabalho de produtora de eventos, atuando na dança como coreógrafa nesses eventos, desde então.

1.3.10 - Lucinha Azeredo⁵¹ (1987).

⁵¹ Lucinha Azeredo foi entrevistada por mim, por meio de gravação de voz, em seu estúdio de dança (*Studio de Dança por Lucinha Azeredo*) nos dias 20 e 22 de agosto de 2019. Todas as transcrições de textos aqui inseridas referem-se às respostas da entrevistada obtidas nos dias citados.

Bailarina, coreógrafa, professora e proprietária de um estúdio de dança que leva seu nome, Azeredo se formou em Intérprete Criador em Dança pela UFPA em 2008 e no ano de 2010 concluiu o Curso de Educação Física (Licenciatura) pela Escola Superior Madre Celeste-ESMAC. Estudou nas Escolas de Dança Rosário Martins e Clara Pinto, onde adquiriu experiências em balé clássico, jazz, dança contemporânea e sapateado. Em 2016 iniciou o Curso de Metodologia para professores de Sapateado Americano da professora Marchina – SP, tendo concluído três de um total de quatro módulos. Seus primeiros contatos com a dança aconteceram, precocemente, quando ainda era bebê, aos dois anos e meio de idade no próprio colégio em que estudava, a princípio, a contragosto de sua professora por julgar ainda não ter idade suficiente para iniciar no *baby class*.

Eu comecei as minhas atividades dentro da dança com dois anos e meio, na EDRM que naquela época funcionava dentro do Colégio Santo Antônio. Eu estudava à tarde no colégio e pela manhã a única turma que tinha era de três anos só que como a minha mãe insistiu muito ela (Martins) liberou, deixou eu fazer uma aula experimental e eu acabei acompanhando o *baby class*.

Azeredo comentou um fato inusitado que fez com que Martins buscasse outro estabelecimento para continuar a ministrar as aulas de dança de sua escola. “Como o sapateado fazia barulho e acontecia no horário do descanso das freiras, ela precisou sair do colégio e alugou uma casa bem pertinho, quase em frente, na Rua 28 de Setembro.” Lá, Azeredo iniciou os estudos em sapateado com a professora Maristela Chelala e posteriormente com Aline Dias. Quando a escola fechou, em junho de 2000, depois de dois meses Azeredo ingressou na EDCP, onde teve aulas de sapateado com Kalif, permanecendo nessa escola até 2010. Nesses dois estabelecimentos de ensino Azeredo participou de vários espetáculos e apresentações coreográficas em eventos pela cidade. Paralelamente a essas atividades, no ano de 2002, Azeredo começa a ministrar aulas de sapateado no Projeto Social Lúcia Esperança MELB, dirigido por sua família.

A partir de 2011 Azeredo introduz aulas de sapateado na Academia Cia. Atlética, onde permaneceu como professora até dezembro de 2013. Em dezembro de 2012 inaugurou sua própria escola de dança, o Stúdio por Lucinha Azeredo (SLA), a princípio, funcionando na sala de sua casa. Lá ministrava balé clássico, jazz, sapateado e dança contemporânea. Sobre as produções artísticas de seu estúdio Azeredo comenta que no final de 2013 foi apresentado o primeiro espetáculo chamado *A Caminho do Polo Norte*. “Nessa ocasião minhas alunas dançaram um sapateado chamado *Duendes* que tem haver com o natal e foi inspirado no filme Expresso Polar. A gente fez uma releitura do filme através da dança”.

No ano de 2014, com uma demanda crescente de alunos foi necessário buscar um novo espaço para o funcionamento do SLA, que passou a funcionar na Rua Diogo Mória. Nesse ano também foi preciso contratar professores para as novas turmas de danças. A partir desse ano Azeredo estabeleceu um cronograma anual de apresentações do Studio composto por:

Três momentos: **A Mostra de Dança**, que é o primeiro contato do aluno com o palco durante o ano, é com o uniforme, uma coisa mais tranquila. Na ocasião, em 2014, nós homenageamos os musicais. O sapateado foi o *Cantando na Chuva*. **A Festa Junina**, que geralmente a gente traz esse lado folclórico, e o **Espetáculo de Final do Ano**. Nesse ano o espetáculo de final de ano foi *Mary Poppins* e a coreografia de sapateado foi *Pinguins*.

Ao propor esses três momentos de contato com o público Azeredo busca inserir gradativamente seus alunos no universo das apresentações artísticas dando a eles noções de como se comportar nos bastidores dos teatros, como se preparar para chegar ao palco de forma mais segura e também como se portar como espectadores. Dessa forma Azeredo oportuniza vivências neste sentido até o momento em que o aluno tenha condições de entender e se portar adequadamente nas montagens de final de ano que geralmente acontecem no Theatro da Paz. Em seus relatos Azeredo também mencionou a importância desse processo de aprendizado para a família, principalmente nos momentos em que estão na função de espectadores.

Com novas expectativas de crescimento de sua escola Azeredo sentiu a necessidade de buscar outros conhecimentos em sapateado “aí eu começo a formação com a professora Marchina, em janeiro de 2016, faço o módulo 1 e 2 de sapateado junto com outra aluna nossa, a Gabriele Costa, e aí passo a dividir as turmas de sapateado com a Gabriele, posteriormente”.

Em entrevista Azeredo comenta, a partir das lembranças dos espetáculos do SLA, como as turmas de sapateado foram crescendo e se dividindo em diferentes níveis.

No final de 2017 montamos o *Balé Anastácia*, nessa ocasião o sapateado já se tornava 2 turmas com dois níveis. No básico as crianças dançaram *Charleston* e no intermediário *Can Can*. Então, aí começa uma nova fase do sapateado no SLA porque, até então, só tínhamos uma turma e a partir daí começa a separação dos níveis. As meninas atingem um nível intermediário e outras crianças entram pra turma do básico. Em 2018 a gente finaliza o ano com o espetáculo *Os Incríveis* com três turmas de sapateado. O sapateado dos menores dançou *Robôs* e dos maiores dançou *Vulcão*.

Entre os vários espetáculos do SLA destaco o *Sonho de Uma Estrela* apresentado em 2016. Neste, Azeredo revela um pouco de sua trajetória de 20 anos de envolvimento com a

dança. Segundo ela seu principal objetivo era que seus alunos conhecessem um pouco de sua trajetória na dança. Durante o processo de construção do espetáculo Azeredo convidou suas professoras Aline Dias e Rosário Martins para colaborarem na construção da obra. Na ocasião sua mestra, Rosário Martins, foi homenageada.

Sonho de Uma Estrela foi um espetáculo que uniu tanto o Studio de Dança quanto o Projeto Lúcia Esperança MELB. Porque foi o ano que eu fiz 20 anos de carreira. Então, eu pensei, junto com outras pessoas, em fazer um espetáculo contando um pouco da minha história porque na ocasião nem todos os meus alunos me conheciam. Como eu comecei, como eu cheguei onde eu estou hoje... então, a gente fez mesmo para o conhecimento dos alunos. Eu fiz um levantamento de várias coreografias que marcaram a minha vida desde 1999, quando eu comecei na EDRM até os dias atuais. A gente remontou 2 coreografias da EDRM quanto ao sapateado: *Carmen Miranda*, com alunas do Studio de Dança e a outra foi *Brasil*, com a turma do projeto. E, juntos, fizemos a integração entre a escola e o nosso projeto social.

No ano de 2017, Azeredo precisou novamente se mudar para um espaço maior devido à demanda de alunos que continuava a crescer. Assim, o SLA se instalou em um prédio de dois andares na Rua Boaventura da Silva, nº 1290, sede onde funciona atualmente sua escola. Hoje o Studio conta com três professores de sapateado, além de Azeredo, são eles: Maria Eduarda Soares, Igor Roberto Pontes e Gabrielle Ribeiro da Costa.

O quarto núcleo de disseminadores do sapateado é formado por Rogério Policarpo que ministrou aulas de sapateado na EBVT. Nessa escola Nilcelene Oliveira também chegou a ministrar aulas de sapateado, porém por um curto período.

Núcleo 4 – Fragmento do Fluxograma da História do Sapateado em Belém do Pará



LEGENDAS :

	Ministrou aulas.
	Formou

1.3.11 - Rogério Policarpo Cândido⁵² (1971).

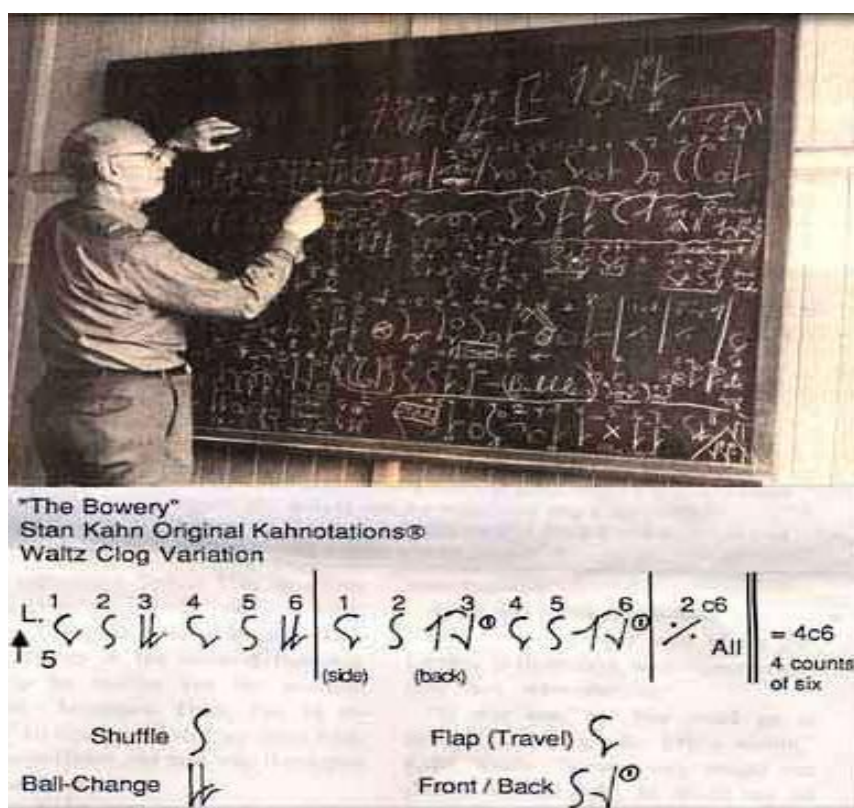
Nascido em Anápolis, Goiás, possui graduação em Design de Interiores pela Universidade da Amazônia UNAMA-PA (2003) e especializações em Design de Móveis - Produto pela UNERJ - Centro Universitário de Jaraguá do Sul-SC (2005) e em Gestão e Negócios em Produto de Moda pela Universidade Estadual de Goiás - UEG (2019). Tem experiência na área de Desenho Projetual, Desenvolvimento de Produtos e Design de Moda. Atualmente é professor e consultor nessas áreas. Mas antes de enveredar por esse ramo da

⁵² Rogério Policarpo atualmente mora em Goiás por isso me concedeu entrevista por meio de mensagem de voz via aplicativo *Whatsapp* nos dias 26/06/2019, 24/07/2019, 21/09/2019 e dias 02 e 03 de outubro de 2019. Portanto as transcrições das entrevistas inseridas nesta tese referem-se às respostas de Rogério obtidas nas referidas datas.

arte, Policarpo teve vivências com a dança. Chegou a Belém em 1996 trazendo em sua bagagem experiências com balé clássico, dança moderna, jazz e sapateado, parte destas adquiridas quando integrou, como bailarino, o Ballet do Estado de Goiás. Apesar de Policarpo ter ficado em Belém por um curto período, o que o impediu de ampliar suas produções artísticas nessa cidade, sua importância nesta pesquisa se revela pelo fato de ter utilizado o método Kahnnotation quando ministrou aulas de sapateado na Escola de Balé Vera Torres. Não se tem notícia sobre a utilização deste método por outro professor em Belém naquela época.

Eu comecei a dar as aulas na Vera (EBVT) introduzindo um método americano o Kahnnotation, que é o método de anotações. Eu aprendi esse método em Goiânia no Balé Dançarte com a Gisela Vaz, mas era uma aula por semana, foi muito superficial. Depois eu fui fazer um curso numa escola de Goiânia onde eu aprofundi mais dentro do método com uma professora inglesa. Após isso eu participei do III Seminário Internacional de Dança de Brasília e conheci a Cibele Brandão que é uma professora de Salvador que trabalha só com o sapateado, e aí com ela eu aprendi muitas coisas, mas sem um método definido como eu trabalhava antes, eram mais aulas livres, muito dançantes. E aí com isso eu fui aprimorando melhor o conhecimento.

Figura 11 - Stanley Kahn e seu método Kahnnotation



Fonte: <https://divulgandotap.wordpress.com/2008/08/25/tap-fotos-stanley-kahn/>

Kahnotation é um sistema de escrita para o sapateado desenvolvido pelo sapateador Stanley Kahn em 1951. No Brasil, Kika Sampaio é representante oficial do Método de Ensino Kahnotation, em São Paulo.

Na época em que ministrava aulas de sapateado na escola de Torres, Policarpo conta que criou uma apostila baseada no método Kahnotation para ensinar seus alunos.

E eu desenvolvi, em cima do método Kahnotation, uma apostila que eu trabalhava com os alunos em sala de aula a questão de nomenclatura. Porque o sapateado era uma técnica muito livre. Então, assim, as pessoas aprendiam na prática. Depois que foi desenvolvido esse método, o Kahnotation, você anota o nome dos passos e os símbolos, porque tem uma simbologia também.

No Festival da EBVT do ano 1996, Policarpo criou uma coreografia de sapateado inserida na temática dos anos 1970, *Dancin Days*. A partir desta criação, que segundo ele, fez sucesso, o número de alunas começou a crescer em suas aulas de sapateado.

A Vera fez um espetáculo que a temática era dos anos 70 e montei uma coreografia com a música da Glória Gaynors, *I Will Sovaive*, que fez sucesso. Então, a partir daí eu comecei a ter mais alunas dentro da escola da Vera. Mas eu sempre procurei trabalhar dentro do método Kahnotation, porque tinha uma nomenclatura dos passos.

A maioria dos professores disseminadores do sapateado aqui mencionados deixou suas escolas de origem e passou a atuar em outros estabelecimentos de ensino por volta da segunda metade da década de 1990. Entre esses novos espaços de ensino do sapateado em Belém podemos citar escolas de dança particulares, colégios, academias de atividades diversas e a Universidade Federal do Pará.

2- O SAPATEADO AMERICANO NOS PALCOS DE BELÉM.

Considerando que ao longo dos quatro capítulos desta tese apresento alguns trabalhos coreográficos dos entrevistados, a partir de seus relatos, do material que me foi disponibilizado por estes, e principalmente, dos documentos como notícias de jornais e folders de espetáculos das escolas, aqui, revelarei somente as primeiras coreografias de sapateado produzidas em Belém e que chegaram aos palcos desta cidade, bem como apresentarei alguns trabalhos realizados nas décadas de 1980 e 1990 que tiveram grande repercussão nos jornais de Belém. Nesse sentido, destaco os trabalhos da EDCP por entender que esta, principalmente nesse período, apresentou uma considerável produção artística de

sapateado em Belém, e em festivais pelo Brasil, sendo premiada em alguns, inclusive. Assim elejo os seguintes espetáculos dessa escola para apresentar: *Bastidores da Vida* (1988), *Variedanças* (1989), *Realidade* (1993) e *Matinée* (1994).

Como mencionado anteriormente a primeira coreografia de sapateado revelada pelas escolas de Belém, que se tem registro nessa cidade, foi apresentada em solo pela intérprete Maria Felícia Asmar Corrêa, no dia 21 de novembro de 1976 no Theatro da Paz, com coreografia de Augusto Rodrigues. (MOREIRA, 2014, p. 279). No ano seguinte, mais precisamente no 9º Festival da Escola de Dança Clara Pinto foi apresentada a primeira coreografia de sapateado da referida escola, no Teatro da Paz na data de 03 de dezembro de 1977. A coreografia *Money, Money*, com música de John Kander e Fredd Ebb, foi assinada por Clara Pinto e Joana Paula Santos⁵³ (Paula Kalif). Segundo Kalif (2019) essa coreografia surgiu a partir de um curso de verão que fez com uma professora americana na Escola de Dança de Dalal Achcar no RJ no ano de 1977. O curso era uma mistura de moderno musical jazz com sapateado, envolvia trabalhos com mímica e tinha uma pegada cômica. Porém a música utilizada nesse trabalho era Money Money, do musical *Cabaré*, o que despertou em Paula o interesse em criar, juntamente com Pinto, um sapateado baseado neste musical. Assim, foi apresentada em cena a primeira coreografia de sapateado da EDCP, tendo como intérpretes: Ana Unger, Vera Pimentel, Ana Cristina Oliveira, Ana Catarina Ribeiro, Licia Capela, Luiza Cristina Leão, Nathália Inagaki, Yukiko Iwashita, Maria Joana Sá Ribeiro, Nayde Bentes e Elizabeth Yamasaki.

No 10º Festival de Dança da escola, ocorrido em dezembro de 1978 foi reapresentada a coreografia *Money Money* e estreou o segundo número de sapateado da escola, *Boneca Emília*, criação de Clara Pinto e Paula Kalif, inspirada na boneca do programa Sítio do Pica-pau Amarelo. A partir daí o sapateado começou a ser apresentado anualmente pela EDCP. Porém, com a grande demanda deste gênero e também do jazz, a escola passou a realizar espetáculos separados, um só de balé clássico e outro de musicais envolvendo jazz e sapateado.

2.1 – Década de 80: *Bastidores da Vida* (1988) e *Variedanças* (1989)

Musical *Bastidores da Vida* (1988).

⁵³ Esse era seu nome de solteira. Após contrair matrimônio adotou o nome artístico de Paula Kalif

Segundo informações obtidas por Kalif, no ano de 1983 foi apresentado o primeiro musical de sapateado da escola, *Bastidores da Vida*. Porém, no jornal Diário do Pará de 09 de maio de 1989 que anunciava em seu título a estreia do musical *Varietês*, encontrei a seguinte notícia sobre o musical *Bastidores da Vida*:

Clara Pinto sempre sonhou em montar um musical porque reúne o teatro a dança e o canto. Assim no ano passado convidou Alfredo Paes Barreto, que considera uma pessoa de talento e sensibilidade artística para trabalhar na montagem do musical “Bastidores da Vida”. Com a ajuda de Alfredo Paes Barreto que para Clara Pinto é um artista nato, o musical foi sucesso no ano passado, sendo apresentado 16 vezes, inclusive por solicitação do público. “Bastidores da Vida” foi reconhecido em Belém e fora, na cidade de Campina Grande, na Paraíba.⁵⁴

Diante das evidências reveladas na notícia acima, o primeiro musical criado pela EDCP, *Bastidores da Vida*, estreou em 1988. O jornal *O Liberal* de 19 de setembro de 1988 também corrobora com essa afirmação. Este traz em sua manchete: *Destaque Paraense na Paraíba*, referindo-se ao Troféu Destaque do XIII Festival de Inverno de Campina Grande concedido ao Grupo de Dança Clara Pinto com o espetáculo *Bastidores da Vida*. O espetáculo retrata o dia a dia das pessoas a partir de duas óticas: de dia são pessoas comuns e a noite se dedicam ao ofício de artistas. Tudo acontece em um cabaré, onde as pessoas comentam suas vidas revelando assim o bastidor da vida de cada um. Nessa obra Pinto traz a tona uma crítica sobre a real condição financeira de muitos artistas que precisam ganhar o seu sustento por meio de outras profissões para que possam exercer seu ofício de artista, já que para a grande maioria ainda é muito difícil viver da arte. O crítico paraibano Dantas enaltece o grupo com as seguintes considerações sobre a obra:

Bastidores da vida é um espetáculo alegre; seria uma espécie de teatro de variedades não fosse de dança, que, quando surge é perfeita, infernais dançarinos que são. Diante de um espetáculo desse, a gente se orgulha de ser gente. ‘Clara Pinto’, eis um grupo que faz arte, fazer sendo um verbo menor. Gostaríamos de empregar o verbo parir, embora para arte ficasse feio escrito, quando a cada momento há o nascer de uma estrela, há explosão que dá origem às galáxias...(Publicado em 27 julho de 1988 e replicado no jornal *O Liberal* de 19/09/1988).

⁵⁴ Jornal Diário do Pará do dia 09/05/1989, encontrado no acervo pessoal de Giselle Moreira.

Figura 12 - Jornal *O Liberal*, Musical *Bastidores da Vida*, 19/09/1988



Fonte: Acervo pessoal de Giselle Moreira

Musical Variedanças (1989).

No ano seguinte, no dia 09 maio de 1989 estreou no Teatro Margarida Schiwazzappa, do CENTUR, o musical *Variedanças*. Este contou com um staff de especialistas no assunto com produção de Clara Pinto e Alfredo Paes Barreto. As cenas teatrais ficaram sob a responsabilidade da atriz Ana Maria Vidigal e contou com a atuação de Rui Nobre de Brito. A direção teatral foi assinada por Edgar Castro. Em entrevista ao jornal *O Liberal* de 19/05/1989 Pinto ressaltou que o musical pretendia “de uma forma sutil e hilariante, passar para o público as dificuldades, as críticas e os preconceitos enfrentados pelos profissionais da arte”. O roteiro foi dividido em quatro partes: *Crítica*, *Quadros da Broadway*, *Broadway Brasileira* e *Estrelas do Universo Artístico*. Segundo noticiou o jornal da época, o primeiro quadro abordou dois grandes vilões que podem prejudicar a arte coreográfica: a incapacidade técnica em dança e a

falta de profissionalismo. O segundo remetia ao processo criativo do diretor na construção dos musicais da Broadway e todos os conflitos advindos desta criação em relação às dificuldades dos bailarinos e ao trabalho árduo de montagem para alcançar seus objetivos. O ritmo e a sensualidade do brasileiro nos musicais da Broadway foram apontados no terceiro quadro e, por último, no quarto quadro, foram apresentados os ingredientes necessários para a obtenção do sucesso: dedicação, conhecimento, força e luta. Pinto revelou para esse jornal sobre os musicais: “foi um grande sonho acalentado por mim, e isso vem se tornando uma realidade há alguns anos”⁵⁵.

Ao levar para cena um pouco da realidade vivenciada por bailarinos e diretores artísticos nas suas labutas diárias para a produção de espetáculos, Pinto, mais uma vez, oportuniza ao espectador conhecer algumas dificuldades enfrentadas por profissionais desse metiê, como as reveladas acima, porém muitas vezes inimagináveis por aqueles que só vêem o resultado artístico final que é levado para a cena.

“Marlia Hermes, Paula Kalif, Silvia Cavalcante, Rosana Tamer, Cristina Fonseca, Simone Sampaio e eu” foram os nomes das intérpretes que participaram do musical *Variedanças*, segundo comentou Ana Rosa Crispino.

Figura 13 - Jornal *O Liberal*, Musical *Variedanças*, 19 de maio de 1989

O LIBERAL
CADERNO DOIS

19 de maio de 1989
SEXTA-FEIRA
Hoje, às 22 horas, o grupo de Carlos Borricho, 'Mulliton', Felipe, André, Bor. Formado por: Bob Tom, Edmilson e Gleyson, tocam rock, funk, boêmio, bolero e samba, entre outros gêneros musicais. Vale o pena conferir o talento do 'Mulliton'!

'Variedanças'
Um musical completo

Um registro do pensamento do artista através de cenas coreografadas e teatrais. Essa é a proposta do musical *'Variedanças'*, que será apresentado pelo Grupo de Dança 'Clara Pinto', nos dias 20 e 21, sempre às 22h30, no Teatro Margarida Schwaizappa, do Centro. O espetáculo, que tem produção e direção assinadas por Clara Pinto e Alfredo Paes Barreto, pretende ainda, "de uma forma sutil e hilariante, passar para o público as dificuldades, as críticas e as preocupações enfrentadas pelas profissionais da arte" explica a bailarina Clara Pinto.

A atriz Ana Maria Vidigal, convidada especialmente para participar do musical, será a responsável pelas cenas teatrais, que contrastam também com a atuação de Rui Nobre de Brito. Sob a direção teatral de Edgar Castro, o espetáculo é formado de quatro quadros. O primeiro, denominado "Crítica", mostra como o "desconhecimento técnico do que é a dança e a falta de profissionalismo" podem prejudicar a arte da coreografia.

Conquistando a Broadway
O segundo, "Quadros da Broadway", apresenta o "diretor e sua consciência pensando em produzir musicais da Broadway, como 'Sing in the Rain', 'La Cage aux Folles', 'Cats', '42nd Street' e 'O Fantasma da Ópera', e também e preconceito em relação ao bailarino, que enfrenta dificuldades, um árduo trabalho na montagem e criação do espetáculo para que este alcance seu objetivo".

Intitulado "Broadway Brasileira", o terceiro quadro do musical mostra como o "ritmo e a sensualidade dos brasileiros conquistam a Broadway". Finalmente o último quadro, "Estrelas do Universo Artístico", ressalta que "dedicação, comprometimento, força e luta são elementos essenciais para o sucesso". Para musicais sempre "foi um grande sonho acalentado por mim, e isso vem se tornando uma realidade há alguns anos", diz Clara Pinto.

Entre os sete membros
O ponto alto dessa trajetória ocorreu no ano passado, quando a bailarina passou a montar o musical com "todo o respeito de teatro e dança". Para isso, convenceu suas amigas que "para mim é de uma profunda sensibilidade artística". Alfredo Paes Barreto, um artista nato, garante ela. Os dois trabalharam juntos no musical "Bastidores da Vida", que, segundo Clara Pinto, foi "conseguido pelo público local e de outras cidades brasileiras". Em Belém, "Bastidores" foi apresentado há vezes. Alfredo Paes Barreto é também responsável pela coreografia de "Variedanças".

Como em musicais os bailarinos têm que dançar e representar, a bailarina convidou "o talentoso Edgar Castro para dirigir 'Variedanças'". Aluno da Universidade Federal do Ceará, o diretor Edgar Castro, que atualmente em Belém, está trabalhando com os grupos "Clara Pinto" (dança) e "Expe-

ritência" (teatro), assina também a iluminação do musical, em parceria com Chacorn. Intitulado o sucesso alcançado em 1988, quando recebeu o "Troféu Destaque", o Grupo de Dança "Clara Pinto" foi mais uma vez selecionado — entre os sete melhores do Brasil — a participar do Festival de Grupos de Dança de Campinas Grande, no Paraíba. O trabalho que será apresentado pelo grupo paranaense inclui o próprio musical "Variedanças" e ainda "Dança Contemporânea" e "Dança Clássica".

O grupo de dança Clara Pinto pretende passar para o público as dificuldades, críticas e preocupações que sofrem os profissionais da arte

Hoje, os bailarinos dançam e representam.

Fonte: Jornal *O Liberal*, acessado no site da Hemeroteca Nacional Digital

⁵⁵<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761036&PagFis=9911&Pesq=musical%20bastidores%20da%20vida> - acessado em 12/10/2019.

2.2- Década de 90: *Realidade* (1993) e *Matinée* (1994).

Musical *Realidade* (1993).

Em julho de 1993 a EDCP conquistou o primeiro lugar, com a coreografia de sapateado *Realidade*, além também de ser premiada com o balé moderno *Nós da Terra*, no VII Festival de Dança do Triângulo Mineiro em Uberlândia, Minas Gerais. O Jornal *O Liberal* de 23 de agosto de 1993 destacou a manchete: *Dança do Pará Ganha Prêmios*. Sobre a coreografia de sapateado a notícia esclarecia:

“Realidade” foi um *ballet* inspirado no cotidiano dos meninos de rua, das mulheres dos morros e baixadas, e na vida dos mendigos. A dança, segundo ela (Clara Pinto), foi pensada com a intenção de mostrar a pobreza e a miséria. Aproveitou para ser crítica ao colocar um *flash* de ilusão representada pela importância do carnaval na vida de todos os brasileiros.

Pinto revela em seu trabalho a necessidade de mostrar através da arte questões que sempre são encobertas pelo poder público e também pela sociedade como um todo. A arte apresenta infinitas possibilidades de dar visibilidade a tudo que seja possível imaginar, dessa forma, a criatividade pode escoar a partir dos mais variados temas passando por críticas, denúncias, documentários, fantasias, realidades e ilusões. “Mas, mesmo com essa ilusão, existe a realidade viva, que não é bonita, é dura. E a arte tem que se debruçar sobre isso”. (PINTO, 1993, *O Liberal*). Unger lembrou alguns momentos da coreografia premiada.

Tinha uma coreografia que eu acho que foi, na época, muito interessante que a Paula Kallif criou, com temática brasileira, e nós dançamos e ganhamos. Primeiro começava mostrando as mulheres com latas d’água na cabeça, música de Elis Regina, e depois acabava num samba, a gente tirava a roupa e transformava numa roupa maravilhosa, collant dourado, lindíssimo, bordado e, então, a plateia vinha abaixo. (UNGER, 2019)

Musical *Matinée* (1994).

O Jornal *O Liberal* de 01 de outubro de 1994 trouxe em sua manchete sobre *Matinée: Show Para Qualquer Lugar*. Em geral, a crítica sobre o musical é positiva e enaltece os integrantes do elenco local. Com roteiro de Ismaelino Pinto, texto de José Leal, coreografia de Clara Pinto e, direção geral de Geraldo Sales, *Matinée* contou parte da história do cinema com os recursos de artes como a dança, o teatro, o vídeo e a música.

Percebe-se um desejo recorrente de Pinto em jogar luz nas questões que envolvem a vida do artista, seja pelo viés das dificuldades enfrentadas por essa profissão, mas também no que se refere ao prazer e amor do artista na execução de seu ofício.

A crítica destaca vários momentos da apresentação entre eles as cenas teatrais em que “os atores conseguem facilmente impor a emoção de vida”⁵⁶. Também evidenciam a música como “um dos pontos altos do espetáculo”⁵⁷. Sobre as coreografias de Pinto ressaltam o trabalho de Paula Kalif e Dilermando Jr. interpretando o sentimento dos amantes novaiorquinos. Para a crítica “a coreografia é simples, sem exageros, e muito bonita”⁵⁸. Outro destaque é para a interpretação de Ana Unger e Ilberto Magave em *Check to Check*, onde “Ana flutua como uma Ginger Rogers Perfeita”⁵⁹. O coreógrafo e bailarino Carlinho de Jesus também participou criando para *Cantando na Chuva* que foi interpretada por Ilberto e Ana Rosa Crispino que se sobressaiu pelo “virtuosismo surpreendente” demonstrado em cena. A notícia veiculada pelo mesmo jornal em 22 de setembro de 1994, as vésperas da estreia de *Matinée*, também destaca o “elenco formado por profissionais de primeira linha”, como mostra a figura abaixo.

Figura 14 – Jornal *O Liberal*, Espetáculo “Matinée”, 1994.

The image shows a newspaper clipping from 'O Liberal' dated September 22, 1994. The main headline is 'Roteiro para revisitar o cinema' and the sub-headline is '“Matinée” estreia dia 29 com elenco formado por profissionais de primeira linha'. The article discusses the play 'Matinée' and its cast. There is a large photograph of the cast members. Below the photo is a 'FICHA TÉCNICA' section. The newspaper also features other advertisements and notices, such as 'MERENDA ESCOLAR' and 'CURSO DE QUÍMICA CB/CE'.

Fonte: Jornal *O Liberal* 22-09-1994, acervo pessoal Gisele Moreira.

⁵⁶ Jornal *O Liberal* de 01 de outubro de 1994

⁵⁷ Jornal *O Liberal* de 01 de outubro de 1994

⁵⁸ Jornal *O Liberal* de 01 de outubro de 1994

⁵⁹ Jornal *O Liberal* de 01 de outubro de 1994

Muitos outros musicais e coreografias de sapateado foram apresentadas por esta escola de dança com temas variados e até hoje se fazem presentes no cenário artístico de Belém, seja em apresentações nos teatros da cidade, mas também em espaços alternativos como praças, shoppings, espaços culturais, clubes, entre outros. Num primeiro momento, os musicais da Broadway tiveram forte influencia nas criações artísticas desta, a exemplo de *Cabaret*, *Hello Dolly*, *Crazy For You*; assim como os temas dos filmes da Disney Word como *Cinderela*, *Aladim*, *Branca de neve e A Bela e a Fera*. Mas também temas relacionados à nossa cultura nacional e local foram e ainda são muito explorados em cena. Nesse sentido posso citar *Boca da Noite*, *Magia da Hiléia Amazônica* e *Folias Brasileiras*, esses últimos permeados por questões políticas e sociais com o foco nacional e local. Dessa forma considero a EDCP além de pioneira no ensino da técnica do sapateado americano em Belém, a escola que mais apresentou números desse gênero nos palcos da cidade.

2.3- Noite do Sapateado.

No ano de 1999 fui admitida como professora no Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré onde ministrava aulas de educação física, dança infantil, dança moderna e sapateado, este oferecido a partir do ano 2000. No ano seguinte, implantei nessa instituição um projeto intitulado *Noite do Sapateado*, que acontecia sempre no mês de maio por motivo da comemoração ao Dia Internacional do Sapateado, festejado no dia 25 de maio em homenagem a Bill ‘Bojangles’ Robinson (1878-1949), um lendário mestre do sapateado nascido no século XIX. O texto a seguir resume como essa data surgiu.

Esta data surgiu da assinatura de uma Lei pelo governo americano, regido pelo então presidente George Bush, resultado de um árduo trabalho de Nicola Daval, Carol Vaughn e Linda Christensen do ‘Tap America Project’ (TAP). A oficialização aconteceu no dia 7 de novembro de 1989, e o dia escolhido foi 25 de maio justamente por ser a data do nascimento de Bill ‘Bojangles’ Robinson, ícone precursor do sapateado americano e um de seus nomes de maior expressão em todos os tempos. O dia 25 de maio virou então ‘Dia Nacional do Sapateado’ nos Estados Unidos e imediatamente a comunidade sapateadora espalhada por todo o mundo assumiu esta data para marcar comemorações anuais (MARTIN, 2004, p. 45)⁶⁰.

⁶⁰ (...) May 25, as the anniversary of the birth of Bill ‘Bojangles’ Robinson is an appropriate day on which to focus the attention of the Nation on American tap dancing: Now therefore, be it Resolved by the Senate and House of Representatives of the United States of America in Congress assembled, that May 25, 1989 is designated ‘National Tap Dance Day’ The President is authorized and requested to issue a proclamation calling upon the people of the United States to observe such a day with appropriate ceremonies and activities. (MARTIN, 2004, p. 45). Este é parte do texto do documento original da Lei assinada em favor à criação do Dia Nacional do Sapateado nos EUA.

O projeto *Noite do Sapateado* surgiu com o intuito de compartilhar as produções artísticas dos alunos do CMNSN com alunos de outras escolas e instituições de ensino do sapateado da cidade, objetivando a fusão de conhecimentos e a interação entre os apreciadores deste gênero de dança.

Aqui, minha investigação buscou apresentar os trabalhos coreográficos de cada escola/instituição participante das oito edições do referido projeto implantado em 2001. Busquei registrar como surgiram as primeiras ideias que nortearam os processos criativos, as temáticas desenvolvidas, bem como as músicas, figurinos, faixa etária dos participantes e tudo mais que nos esclarecesse a respeito da criação levada para a cena. Mais uma vez as narrativas orais foram o suporte maior para a execução desta etapa da pesquisa. Já que “história oral é uma alternativa para estudar a sociedade por meio de uma documentação feita com o uso de entrevistas gravadas em aparelhos eletrônicos e transformadas em textos escritos” (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 19). Porém, é necessário saber que “conceber o passado não é apenas selá-lo sob determinado significado, construir para ele uma interpretação; conceber um passado é também negociar e disputar significados e desencadear ações” (ALBERTI, 2004, p. 33), já que a construção de memórias surgidas a partir de entrevistas orais resulta da interação entre entrevistado e entrevistador. Portanto, os registros oficiais e os dados vividos pelo indivíduo estão sempre em negociação. Além disso, por ser um evento em que era possível ter uma visão panorâmica dos trabalhos realizados pelos diversos locais de ensino do sapateado em Belém, também me interessou revelar como acontecia a relação professor-aluno e como se dava o processo de ensino-aprendizagem desta técnica, por meio dos processos criativos, para comparar as metodologias desenvolvidas naquela época, com as metodologias atuais de ensino. No entendimento de Marques:

A escolha crítica e consciente de metodologias de ensino para a construção do conhecimento no campo da dança deveria permear e abranger as infinitas relações que se estabelecem entre universos de criação, interpretação, apreciação, pesquisa e crítica da dança (MARQUES, 2010, p. 53)

Apesar das diferenças encontradas no modo de conduzir o ensino-aprendizagem de cada escola/instituição, estas devem se encontrar num ponto “que é uma das grandes contribuições da dança para a educação do ser humano – educar corpos que sejam capazes de criar pensando e ressignificar o mundo em forma de arte” (MARQUES, 2007, p. 24).

A partir das entrevistas foi possível constatar que o sapateado estava quase sempre inserido nos espetáculos das escolas em que o destaque maior voltava-se para outros gêneros

de dança, principalmente, o balé clássico. Nesse sentido, a estrutura cênica montada com linóleo, por exemplo, favorecia este gênero de dança dificultando, por outro lado, a execução do sapateado que necessita de um piso adequado para a sua apresentação. Esse também foi um dos motivos que me levou a criar o projeto em questão, onde o sapateado tivesse condições mais favoráveis para a sua execução em cena.

2.3.1 - I Noite do Sapateado, 2001.

Em 2001, ano de estreia do projeto, tivemos o cuidado de fazermos um breve mapeamento das escolas bem como companhias e outros estabelecimentos de ensino do sapateado em Belém para convidá-los para o evento. Dessa forma participaram a Escola de Dança Clara Pinto, a Escola de Dança *Ballare*, o Colégio Santa Catarina e a ETDUFPA, alguns convidados não puderam participar nesse ano, talvez porque o evento estava atrelado a um tema específico. Esse foi o primeiro e único ano que elegemos um tema: *Filmes de Hollywood e Musicais da Broadway*, porém percebemos que um tema específico poderia limitar a participação de algumas escolas, já que muitas delas produziam coreografias de sapateado de acordo com o tema dos espetáculos e festivais de dança de final de ano de suas escolas. Por esse motivo os anos seguintes não foram conduzidos por um tema. Os convidados podiam partilhar as coreografias que tinham disponíveis em seus repertórios, assim os gastos com novos figurinos também eram descartados.

Na estreia do evento o CMNSN apresentou três coreografias baseadas nas obras *Cats*⁶¹, *Cantando na Chuva*⁶² e *O Fantasma da Ópera*⁶³. Ao eleger o referido tema procurei inserir minhas alunas nesse contexto estimulando-as a pesquisar sobre figurino, cenografia, música, maquiagem, além da coreografia e tudo mais que estivesse relacionado ao filme e musicais da Broadway que seriam levados para a cena, para tanto, sempre destinava algum momento das aulas para o compartilhamento do que fora pesquisado pelas alunas. Dessa

⁶¹*Cats* é um musical composto por Andrew Lloyd Webber que teve sua estreia em Londres em 1981, mas que se consagrou por dezoito anos em cartaz na Broadway. Para realizar esse espetáculo, Lloyd Weber musicou uma série de poemas de T.S. Eliot sobre gatos e acrescentou um roteiro, onde *Memory* foi uma das músicas de maior sucesso (OLIVEIRA, TEIXEIRA, 2016, p. 45)

⁶²Baseado no filme *Singing in the Rain*.

⁶³*O fantasma da Ópera*; em cartaz desde 1988, já ganhou mais de 50 prêmios e foi representado em 124 cidades, 25 países e visto por mais de 100 milhões de pessoas. Além de tudo isso, é o musical que teve o maior sucesso financeiro no circuito Broadway. A história gira em torno de uma soprano que se apresenta em uma ópera e vira o objeto de desejo de um suposto fantasma, que vive nas áreas 'obscuras' do teatro onde a moça se apresenta (GROUPON, 2013).

forma era possível despertar o interesse em criar a partir de uma perspectiva colaborativa, onde todos são coautores da obra, pois a “criatividade é a essencialidade do humano no homem. Ao exercer o seu potencial criador, trabalhando, criando em todos os âmbitos do seu fazer, o homem configura a sua vida e lhe dá um sentido” (OSTROWER, 2009, p. 166). No entanto, o processo colaborativo, como aponta LEAL (2012, p. 16), “apresenta grande complexidade por reunir distintos pensamentos, diversas subjetividades e fatores históricos e sociais dos participantes”. Neste sentido, o papel de mediador exercido pelo professor/diretor é fundamental para que haja harmonia no jogo de interesses dos envolvidos, pois se deve ter clareza que a criação colaborativa é a “disposição de criar com parceiros de igual para igual, trocando conhecimentos, experiências e vivências e, ao mesmo tempo, tendo a humildade de aprender com o outro” (LEAL, 2012, p. 16).

A criação iniciou pelo desenho, onde a tarefa das alunas consistia em desenhar sugestões de figurinos e maquiagem de acordo com seu aprendizado sobre o tema. A ideia era que as alunas manifestassem sua livre expressão através do desenho, fugindo dos métodos tradicionais de ensino centrados na observação e na cópia. Isso também acontecia em relação a outros elementos da criação como a coreografia e a música. Sobre esse aspecto, entendo que “não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e a aspirações culturais” (OSTROWER, 2009, p. 40), por isso estimulava as alunas a pesquisarem o conteúdo histórico para que então pudessem recriar livremente a partir de suas interpretações e imaginação, não caindo na armadilha de cópias.

Na primeira coreografia a ideia era levar para a cena um trabalho de interpretação baseado nos gestos e poses dos gatos, inspirados nos artistas do musical original. Porém houve muita dificuldade por parte de algumas alunas em vivenciar a personagem, se restringindo apenas aos movimentos dos pés, o que acabou empobrecendo a encenação. O fato de, nessa faixa etária de 13 a 14 anos, os adolescentes estarem muito preocupados com os julgamentos alheios, impede que os mesmos revelem livremente todo seu potencial expressivo na arte. Essa é uma questão que precisa ser refletida pelo professor na tentativa de criar possibilidades de conscientização pelo aluno no sentido de se libertar de todas as pressões sociais que o impedem de ser ele mesmo, de ser espontâneo. “Ser espontâneo nada tem a ver com ser independente de influências. Isso em si é impossível ao ser humano. Ser espontâneo apenas significa ser coerente consigo mesmo” (OSTROWER, 2009, p. 147). Dessa forma a educação através da dança “estaria assumindo outro sentido no mundo de hoje:

não mais centrada no aluno e em suas experiências pessoais de emoção e expressão, como sugeria Laban, mas centrada na sociedade e nas relações que podem se estabelecer entre ela, o aluno e a dança” (MARQUES, 2007, p. 76).

Em relação ao figurino de *Cats*, escolhemos 5 cores para representar os gatos: marrom, preto, branco, cinza e dourado. O tecido aveludado era recoberto nas extremidades dos braços, pernas e peito por material de pelúcia. O mesmo compunha a cabeça e o rabo do animal. Optamos por não usar luvas para não atrapalhar o apoio das mãos durante as poses.

A música utilizada para essa criação foi *The Love Cats*, da banda de rock The Cure.

A segunda coreografia, *Cantando na chuva*, levou para a cena um banco sueco⁶⁴, objeto escolhido pelas alunas durante as pesquisas para a composição coreográfica. A cena iniciava com seis sapateadoras sentadas de costas para o público compondo a sonoridade percussiva da obra juntamente com a solista. Em um segundo momento, todas se voltavam de frente para o público, adotavam a postura de pé e se deslocavam pelo espaço cênico sapateando com um guarda-chuva que conduzia os movimentos dos braços.

Nesta coreografia aproveitamos as roupas de aula das alunas compostas por *collant* preto e calça preta, estilo bailarina, e investimos nos adereços como sombrinhas e capas de chuva, utilizadas em um segundo momento da coreografia. Tanto as capas quanto as sombrinhas foram confeccionadas em material plástico transparente, o que proporcionou um efeito interessante com a inserção da luz neste material. A única capa diferente, na cor preta, era a da solista.

A trilha sonora instrumental utilizada nessa apresentação resultou da mixagem entre duas músicas: *The Entertainer* de Joshua Rifkin, e a segunda, a música tema do filme *Singing In The Rain* de Gene Kelly.

A coreografia inspirada no *Fantasma da Ópera* utilizou como trilha sonora a música tema do musical original *The Phantom Of The Opera*, de Andrey Lloyd Webber. O figurino, composto por túnica preta rodada, com abertura somente no pescoço, cobria o *collant* preto e parte da calça preta das intérpretes. Metade do rosto das seis intérpretes era coberto por máscara branca, a exemplo do fantasma representado no musical. A coreografia resultou da experimentação de passos associados à música. Essas alunas tinham um nível técnico mais apurado, o que favoreceu a criação colaborativa por parte delas.

Segue as imagens das duas primeiras coreografias relatadas no texto.

⁶⁴ Banco produzido em madeira de reflorestamento, com trave de equilíbrio para treinamento de iniciantes e em circuitos de agilidade, contendo 4 metros de comprimento podendo ser maior ou menor. Bordas arredondadas ou encabeçadas. Muito utilizados em escolas nas aulas de Educação Física.

Figura 15 - Coreografia baseada no musical *Cats*, 2001. Figura 16: Coreografia baseada no filme *Singing In The Rain*, 2001.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes

A Escola de Dança Clara Pinto (EDCP) apresentou uma coreografia inspirada no musical *Chicago*⁶⁵, criação⁶⁶ de Paula Kalif. O musical revela os bastidores das casas noturnas do século XX, onde as disputas de poder e ambição estão presentes nesse ambiente retratando o lado obscuro da fama em meio a muita sensualidade e sedução entre os envolvidos. Em entrevista, a coreógrafa revelou que essa coreografia inicialmente foi criada para o espetáculo de final de ano da escola com o nome de *Presentes*, e foi reformulada para ser apresentada no evento. Lucinha Azeredo, então aluna da EDCP, comenta que houve modificações na música e na coreografia original para ser adaptada a temática da *Noite Sapateado*.

A coreografia fazia parte do espetáculo de jazz e sapateado, não tinha nenhum *link* com o espetáculo do balé. Era uma coreografia que remetia aos presentes de

⁶⁵O musical *Chicago* é inspirado em uma peça de teatro escrita na década de 20 por Maurine Dallas Watkins, sendo um dos espetáculos mais bem-sucedidos da história da Broadway. O enredo pode ser considerado como uma sátira à justiça criminal pela forma como alguns criminosos se tornam "celebridades". O primeiro musical sobre a obra *Chicago* estreou na Broadway no ano de 1975, onde permaneceu em cartaz por dois anos. Duas décadas depois, em 1996, um revival da obra foi produzido, sendo essa a versão que está até hoje em exibição na cidade de Nova York. As canções do musical foram feitas pelo compositor John Kander e pelo letrista Fred Ebb, enquanto as coreografias são fruto do trabalho de Bob Fosse. O enredo do musical tem como foco os bastidores da indústria do entretenimento nos anos 20. Com isso, a história gira em torno de duas mulheres, uma cantora e uma dançarina, que acabam cometendo crimes passionais contra os seus respectivos parceiros. A partir de então, ambas se tornam notícia na mídia e passam a atrair uma grande atração do público, o que lhes desperta o interesse de usar essa situação em prol de suas carreiras. Ao longo do espetáculo são apresentadas mais de vinte músicas, sendo possível destacar "All That Jazz", "My Own Best Friend" e "When Velma Takes the Stand". <https://novayork.com/chicago> (acessado em 08/07/2019).

⁶⁶ Na foto do jornalzinho *Sapateando*, do colégio Marista, Ana Flávia Sapucahy aparece na foto como coreógrafa de *Chicago*, mas, esta professora apenas acompanhou as alunas ao evento.

natal.[...] A coreografia tinha vários grupos que faziam sequências de cominações de sapateado. Eu lembro que era muito rotativa essa turma. O primeiro elenco não foi o elenco que começou a ir pra outros eventos. E outras meninas começaram a aprender pra ir para os outros eventos. A coreografia era da Paula Kalif. E era uma turma de iniciantes [...]. Teve uma modificação sim, musicalmente e coreograficamente.

Figura 17 – Coreografia *Chicago*, 2001.



Fonte: Escola de Dança Clara Pinto.

A Escola de Dança Ballare, inaugurada no mesmo ano de estreia do evento, apresentou a coreografia *Tap Broadway* criação de Marlia Hermes. A coreógrafa se inspirou nos musicais da Broadway, levando para a cena um sapateado com muitas poses, caras e bocas, característicos desses musicais. O figurino apostou em roupas do cotidiano das intérpretes destacadas pela combinação de cores em cena. Crispino comenta que foi difícil implantar o sapateado em sua escola nos primeiros anos de funcionamento.

Desde o início da Ballare, em 2001, eu sempre busquei uma professora de sapateado, às vezes eu conseguia, outras vezes, não [...]. Quando eu conseguia uma professora, abria a turma, porém às vezes tinha procura, outras vezes, não...e a turma fechava por falta de estímulo e quantidade de alunos suficientes.

A entrevistada esclarece mais sobre o primeiro ano da escola, ano em que também participou da *Noite do Sapateado*

Eu digo que a Ballare começou ao contrário, eu tive primeiro um grupo de dança, porque eu tinha umas cinco ou seis moças que me procuraram. Aí então, eu abri a escola [...] e sempre ofereci cursos de balé, jazz e sapateado, mas a grande procura sempre foi para o balé. Talvez isso tenha acontecido porque ‘a Ana Rosa era a bailarina clássica da Clara Pinto, e sempre era aquela que dançava com os bailarinos convidados’. Dessa forma, foram ficando apenas as turmas de balé. E essa minha amiga Marlia veio comigo pra dar aula do *baby-class* (2001), que era a paixão da vida dela. Foi quando nós fomos convidados para a Noite do Sapateado, mas nós não tínhamos uma turma de sapateado. Daí veio a pergunta: Vamos? Vamos! E

assim, reunimos algumas meninas e montamos um sapateado simples, para que todas pudessem dançar. Não lembro exatamente como era a coreografia, mas lembro que tinha um enredo interessante.

Tanto Crispino, diretora da escola, quanto a coreógrafa Marlia, participaram da coreografia, porém o fato de Ana Rosa relatar não lembrar muito de sua participação no evento pode estar ligada as questões referentes à memória seletiva, pois “como já assinalava Hobsbawn, a memória não é um mecanismo de gravação, mas de seleção, que constantemente sofre alterações” (MONTENEGRO, 2001, p. 24) . Neste sentido, “a memória social é uma dessas coisas mais movediças que existem na vida, já que é muito interessada e interesseira. Assim, somente nos lembramos das coisas que nos motivam, empolgam ou valorizamos” (DAMATTA, 2010, p. 219). Dessa forma, o esquecimento apontado pela entrevistada pode estar ligado às dificuldades de implantar o sapateado em sua escola.

Roseane Lopes, coreógrafa do Colégio Santa Catarina também participou do evento, porém, mesmo depois de várias tentativas, a mesma não me concedeu entrevista. Dessa forma, me deterei apenas a informar suas participações no referido evento, sem, no entanto, comentar suas criações, por não ter material suficiente para fazê-lo.

A ETDUFPA levou para o palco coreografias baseadas em dois grandes musicais da Broadway: *Hair*⁶⁷ e *Chorus Line*⁶⁸. O primeiro musical teve sua estreia em 1968 em NY, influenciado pela cultura *Hippie*, tinha como lema o amor livre e o culto ao *rock'nroll*. Seus protestos se voltavam contra o racismo e a guerra no Vietnã. O segundo estreou na Broadway, em 1975, e o enredo contava a história de 17 bailarinos que participavam de uma audição para o coro de um musical. Azevedo informou que as cinco alunas dançaram primeiro *Chorus*

⁶⁷No dia 29 de abril de 1968, "Hair" estreou em Nova York. Pela sua exaltação à cultura hippie, acabou se tornando símbolo de uma geração e modelo para o movimento de protesto contra o racismo e a Guerra no Vietnã. O primeiro grande musical de rock e a música *Aquarius* correram o mundo no final da década de 60, depois da estreia de *Hair* no Biltmore Theater, da Broadway, em Nova York. A obra agradou especialmente à nova geração norte-americana, engajada em protestos contra a Guerra no Vietnã, pelo *Black Power* e o amor livre [...] *Hair* foi concebida por dois atores desempregados: Gerome Ragni e James Rado queriam levar ao palco uma peça contemporânea que tratasse de experiências da vida real. Depois de muita procura, conseguiram engajar o compositor Galt Mac Dermott, que com quase 40 anos já era "velho" para a proposta do musical. O enredo trata dos jovens George Bergere, Claude Berkowsky e seu grupo de amigos. George acaba de ser expulso da escola e Claude está prestes a iniciar o serviço militar. O peculiar da peça é que seu ator abdicou de um roteiro fixo. A cada apresentação, os diálogos entre os personagens eram livres e, conseqüentemente, diferentes. <https://www.dw.com/pt-br/1968-hair-estreia-na-broadway/a-507286> (acessado em 08/07/2019)

⁶⁸*Chorus Line*: é um musical sobre dezessete dançarinos da Broadway que participam de uma audição para o coro de um musical. Estreou na Off-Broadway em maio de 1975. Para tanto, a produção pediu emprestado 1,6 milhões de dólares que foi rapidamente coberto com a venda estrondosa de ingressos. Em julho do mesmo ano, o musical estreou na Broadway, no Schubert Theater, onde fez 6.137 apresentações, sendo, hoje, o quarto espetáculo que mais tempo ficou em cartaz na história da Broadway. Saiu de cartaz em abril de 1990, quinze anos depois. Até essa data, nenhum musical tinha ficado tanto tempo em cartaz. O lucro foi de 277 milhões de dólares. O texto é de James Kirkwood e Nicholas Dante. As letras das canções são de Edward Kleban e as composições são de Marvin Hamlisch. <http://osmusicais.blogspot.com/2010/05/chorus-line.html> (acessado em 08/07/2019).

Line, porque o mesmo grupo dançou depois *Hair*. Ela comenta as características das coreografias apontando as diferenças entre os estilos das mesmas. Para outras informações das referidas coreografias ver capítulo 3. No que se refere aos passos de sapateado citados pela coreógrafa, informo que todos os passos citados na tese estão descritos no glossário.

Nessa coreografia que tinha a cartola, tudo foi muito baseado no musical [...]. Foi baseado nesse movimento das pernas que tem *grand battement*⁶⁹, que tem também os movimentos das mãos, de retirada e colocação da cartola. Mas tudo isso foi baseado nos passos básicos do sapateado. Na coreografia *Hair* eu queria uma coisa assim que os passos eles fossem um pouco mais diferentes, até pra mostrar um pouco mais do aprendizado delas, o que foi possível. E que as coreografias não ficassem tão parecidas. Por isso que o *Chorus line* é aquela coreografia todo mundo junto, pensando até na altura da perna, na altura dos braços, juntamente com o *grand battement*, com movimento de cartola. E o *Hair*,... eu brinquei um pouco mais em subgrupos, a coreografia tinha subgrupos, diferente do *Chorus Line*. Além de subgrupos, eu coloquei movimentos de deslize... elas já faziam no *Hair* o *time step*, Já no *Chorus Line* não, se detiveram mais a *flap*, *shuffle*, diferente do *Hair*. E aí elas já vinham com outra proposta no *Hair*, cabelo solto, uma movimentação mais descontraída. No final também elas tinham uma movimentação... uma pose individual, diferente do *Chorus Line*, onde a movimentação eram todas juntas, sempre iguais.

A coreógrafa finaliza suas considerações: “*Hair* foi muito inspirada no movimento *hippie*, nessa coisa mais solta, nesse movimento de outra energia que é diferente do *Chorus Line* que tem essa preocupação técnica, de coro, todo mundo junto, todo mundo igual”.

O figurino de *Hair*, composto por calça preta, modelo “boca de sino”, e blusa estilo bata solta no corpo, em cor lilás, tinham inspiração na moda *hippie*. Os cabelos soltos acompanhavam o estilo proposto pela obra. Já o figurino de *Chorus Line* mantinha a linha mais tradicional revelado em *collant* preto, fraque na mesma cor que cobria uma camisa branca com gravata borboleta também branca. Os cabelos presos no coque eram cobertos pela cartola na cor prata que combinava com os detalhes bordados em prata do fraque.

Embora as coreografias acima tratem de contextos diferentes, a coreógrafa afirma que os processos criativos foram colaborativos.

Eu sempre trabalho a questão da colaboração porque eu penso que nessa colaboração há uma troca. Na dança, eu penso que não existe uma receita de bolo, uma receita pronta, então cada processo é um processo. Um não é igual ao outro. Por que? Porque temos temas diferentes e porque não existe um fazer único. Eu sempre trazia uma questão problema pra elas [...] Vamos ter a cartola. Então como vamos manusear a cartola? Que passos eu posso estar utilizando no sapateado e ao mesmo tempo usando a cartola? [...] Embora elas fossem iniciantes, elas tinham uma formação em dança, no balé clássico. Eu acho que isso também foi um ponto muito

⁶⁹ O *grand battement* (grande batida) é um movimento bastante treinado no *ballet* clássico e consiste no ato de lançar a perna o mais alto que conseguir. Este passo é feito na barra, no centro e na diagonal.

positivo a meu favor no sentido de trabalhar o processo de criação com elas, porque elas eram muito criativas, elas chegavam mesmo com movimentação, porque eu dava também essa responsabilidade pra elas de pensar, porque pensar/fazer na coreografia, no meu ponto de vista, também é um processo de aprendizado. Então a aprendizagem da técnica do sapateado, em minha opinião, não está só naquela aula tradicional que eu dou uma sequência de passos na barra, no centro, na diagonal, mas também se vive o aprendizado da técnica do sapateado num processo coreográfico, [...] memorizar sequências, memorizar os passos, então viver isso no sapateado é um processo que precisa ser colaborativo porque, eu penso que, também dessa forma você está instigando no teu aluno o pensar/fazer no sapateado.

Ao instaurar procedimentos metodológicos como processos criativos colaborativos, instigando as resoluções de questões-problema e incentivando a criação compartilhada a coreógrafa da voz ao aluno e o oportuniza a expressar-se com todo o seu potencial criativo, tornando-o um intérprete-criador, portanto coautor da obra. Nesse sentido ressalto:

Colaboração reúne os seguintes elementos: co – labor – ação. O sentido do CO é de comunhão, divisão, de fazer algo com outro. O LABOR, de origem latina – labore, significa trabalho, tarefa, atividade. A AÇÃO é a disposição ou capacidade para agir, modo de proceder, comportar (LEAL, 2012, p. 16).

Assim o fenômeno da colaboração deve estar assentado principalmente nas relações permeadas por ética, respeito e liberdade na proposição de ideias, competências sem as quais seria impossível interagir na construção desse saber-fazer. Além do mais, na contemporaneidade,

o aprendizado de um combinado de passos e direções, relações entre dançarinos e a música, é simplesmente vazia de significados e significações para os alunos que vivem e revivem todos os dias a rapidez, a sobreposição, as inter-relações que são presentificadas via mídia (MARQUES, 2007, p. 158).

2.3.2 - II Noite do Sapateado, 2002.

No ano seguinte o CMNSN produziu um jornalzinho sobre a *Noite do Sapateado* com edição única-extraordinária com o título *Sapateando*. O conteúdo do jornal trazia breves considerações sobre dois grandes sapateadores da história: Fred Astaire⁷⁰ (1899-1987) e Gene

⁷⁰ Frederick Austerlitz (Fred Astaire) e a irmã Adele Astaire iniciaram a carreira profissional em 1905, quando Fred tinha seis anos de idade e Adele, nove anos (Frank, 1994). Atuaram em *Lady be good* (1924), *Funny face* (1927) e *Band wagon* (1931). Fred partiu para carreira solo quando Adele se casou, em 1932. Mais tarde fez dez filmes com a famosa parceira de dança Ginger Rogers, entre eles *A alegre divorciada* (1935), *O Picolino* (1935), *Nas águas da esquadra* (1936) e *Ritmo louco* (1936). Apesar de ser conhecido como sapateador, ele raramente usava sapatos de sapateado em suas apresentações. (LEWIS, 2016, p.102-103).

Kelly⁷¹ (1912-1996), algumas fotos das coreógrafas e suas criações apresentadas na *I Noite do Sapateado*, bem como uma entrevista com a professora Maria Ana Azevedo sobre a sua pesquisa de mestrado que revelava um tipo de sapateado amazônico. Esse jornalzinho foi distribuído a todos os participantes da segunda edição deste evento, contendo também o programa de apresentações das coreografias de 2002.

⁷¹Eugene Curran Kelly nasceu em 23 de agosto de 1912, na cidade de Pittsburgh, no estado da Pennsylvania, e faleceu em 2 de fevereiro de 1996 em Beverly Hills, Los Angeles, California. Com o nome artístico de Gene Kelly, participou ativamente da história cinematográfica mundial como sapateador e ator em mais de 50 filmes, além de produtor, diretor ou co-diretor de outros diversos filmes, fez de tudo um pouco. Fez personagens e cenas memoráveis. Quem não se lembra do Don Lockwood de “Cantando na Chuva” (1952), musical que consta de todas as listas americanas (e mundiais) de melhores filmes de todos os tempos? Ou do Jerry Mulligan de “Na American in Paris” (1951), dirigido por Vincent Minelli, com Leslie Caron? Até “Xanadu”, com Olivia Newton-John, ele fez. (MARTIN, 2004, p.46)

Figura 18 - Jornal Sapateando

COLÉGIO MARISTA NOSSA SENHORA DE NAZARÉ

SAPATEANDO

JORNAL MARISTA DE DANÇA – EDIÇÃO ÚNICA-EXTRAORDINÁRIA

1903-2003
100 anos
Educando
Gerações

Da Redação

SAPATEAR

25/05 de maio é uma data importante para todos que praticam a dança do sapateado, por isso, com o intuito não só de comemorar a data, mas principalmente, de incentivar sua prática que o SEAC apoiou a idéia da realização da **II Noite Marista do Sapateado**, em 2001.

Com graciosos movimentos em que o ritmo marcado tomou a coreografia um forte momento para quem apresentou e para quem apreciou é que todos os que participaram em maio de 2001 da festiva noite receberam inúmeros aplausos.

Hoje estamos aqui apresentando a **II Noite Marista do Sapateado**, esperamos que o êxito alcançado no ano passado esteja presente em mais esta noite. Agradecemos a participação de todos os grupos de dança que aceitaram nosso convite e aqui estão para se apresentar e cooperar.

Vamos ao espetáculo!
Sucesso a todos!

Vânia Rio
Coordenadora do SEAC

Eles fazem parte da história do sapateado

FRED ASTAIRE – (1899-1987)



Começou sua vida de dançarino fazendo shows em Vandyville, era um sapateador genial, conhecia muitos elementos da dança e tinha um porte inconfundível e muita técnica de sapateado, sempre elogiado pela sua elegância e pelo seu porte de gentileza.

GENNE KELLY – (1912-1996)



Era clássico, bailarino, ator, cantor, acrobata e produtor. Participou de muitos filmes como sapateador, coreógrafo e outros, já que fez de tudo um pouco. Gravou filmes históricos e ninguém jamais esquecerá de sua cena dançando na chuva no filme "SINGIN' IN THE RAIN".

Entrevista



NOME: Maria Ana Oliveira de Azevedo.

LOCAL DE TRABALHO: Escola de Teatro e Dança da UFPA.

POR QUÊ ESCOLHEU TRABALHAR COM DANÇA? Iniciei meus estudos de dança na Escola de Danças Clara Pinto, onde fazia aulas de ballet clássico, jazz e sapateado. A partir daí comecei a me identificar não só pela arte de dançar mais também pelo ensino de dança. E em busca de novos conhecimentos, que viessem a contribuir com os estudos da dança, como: anatomia, cinesiologia, fisiologia e outros, ingressei na Faculdade de Educação Física.

COMO VOCÊ VÊ O SAPATEADO HOJE? O sapateado hoje, tanto em coreografias de espetáculos como no cinema, apresenta uma nova estrutura de pensamento, ou seja, uma nova roupagem associada a interdisciplinariedade das artes. O que recentemente vem florescendo no Brasil é uma fusão da linguagem do sapateado americano, reconstruído em cima de códigos populares, o que poderíamos chamar de "sapateado brasileiro", uma pesquisa ainda muito nova, mas de uma profunda riqueza nos ritmos folclóricos brasileiros. Aliás, o Brasil possui um acervo rítmico muito grande, da região Norte a região Sul, muita gente sapateia, de sandália de couro, de bota ou de tamanco, contagiando a todos que o assistem.

FALE DO PROJETO DE PESQUISA DO SEU MESTRADO: Na cidade de Belém encontra-se uma dança que é caracterizada pelas batidas rítmicas, produzidas pelos tamancos de madeira dos dançarinos, chamada de Dança do Vaqueiro do Marajó. Esta dança começou a ser pesquisada pelo professor Adelermo Matos, em 1978, quando viajava pelos interiores do Estado, mais especificamente, no município de Santa Cruz do Arari.

A pesquisa desta dança não foi concluída, mesmo assim, é dançada por muitos grupos parafolclóricos que estão divulgando-a para além de nossas fronteiras, o que gerou alguns comentários contraditórios sobre sua origem folclórica, que apesar de ser uma dança do Marajó é dançada por grupos de Belém.

Através de um projeto de pesquisa pretendo, descrever e analisar a Dança do Vaqueiro do Marajó, enquanto manifestação espetacular na cidade de Belém, considerando suas variáveis cênicas.

Outras danças na região Norte possuem batidas de pés, intercaladas a outros movimentos porém, esta dança é a única que apresenta um sapateado do início ao fim, com um elemento rítmico e regional, o tamanco, e cria assim, uma característica própria, produzindo um verdadeiro sapateado Amazônico.

Musical Inesquecível



☆ "SINGIN' IN THE RAIN"
GENE KELLY
DONALD O'CONNOR
DEBBIE REYNOLDS

M.G.Ms
TECHNICOLOR
MUSICAL TREASURE!

Recordando - 2001

GRUPOS PARTICIPANTES



BALLARE



SANTA CATARINA



UFPA



CLARA PINTO



COLÉGIO NAZARÉ



GRUPO DE PARTICIPANTES



SEAC
SERVIÇO DE ARTE E CULTURA
Belém-PA

Fonte: Acervo Pessoal de Erika Gomes.

A *II Noite do Sapateado*, realizada no dia 24 de maio de 2002, contou com a participação de seis instituições de ensino de sapateado em Belém conforme mostra o programa exibido no jornal abaixo:

Figura 19 - Verso do jornal contendo o Programa de apresentações das coreografias de 2002.

ELAS FORAM COREÓGRAFAS DA I NOITE MARISTA DO SAPATEADO



Professora
Maria Ana Azevedo



Professora
Marilha Hermes



Professora
Rose Lopes



Professora
Ana Flávia

PROGRAMA



- 1. BATENDO LATA**
Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré
Coreografia Érica Gomes
- 2. NEGA MALUCA**
Colégio Santa Catarina
Coreografia Rose Lopes
- 3. FEET OF FLAME**
Colégio Santa Rosa
Coreografia Christiane Hasse
- 4. OS PINTORES**
Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré
Coreografia Érica Gomes
- 5. TAP-ROCK NA ESCOLA**
Colégio Santa Catarina
Coreografia Rose Lopes
- 6. ESTUDANTES**
Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré
Coreografia Érica Gomes
- 7. INTENSTY TAP**
Escola de Dança Clara Pinto
Coreografia Ana Flávia Mendes
- 8. HAPPY TAP**
Escola de Dança da UFPA
Coreografia Maria Ana Azevedo
- 9. FARRUCA**
Cia Flamenca Ney El Moro
Coreografia Yara Castro





Marista 1903-2003

Amor e Dedicção às
Crianças e aos Jovens.

O colégio Nazaré apresentou três coreografias nesse ano: *Batendo Lata*, *Estudantes*, e *Os Pintores*. É importante ressaltar que os temas que conduziram estas coreografias resultaram de vários contextos. Muitas vezes utilizávamos o repertório de criações advindas de espetáculos de final de ano do colégio, outras vezes de apresentações realizadas em datas comemorativas como o dia do estudante, o mês vocacional etc. Mas também criações desenvolvidas a partir de conteúdos específicos das aulas, a exemplo de *Batendo Lata*, baseado nos estudos dos ritmos.

Batendo Lata surgiu de uma atividade planejada para o desenvolvimento da composição coreográfica a partir dos variados ritmos surgidos por meio das batidas de chapinhas de metal adaptadas nas joelheiras e luvas das sapateadoras. Esse planejamento envolveu a pesquisa de sons variados produzidos a partir das batidas dessas chapinhas juntamente com as batidas das chapinhas dos sapatos. O “material permitia a realização de movimentos em outros níveis e não somente no nível alto, trazendo um diferencial em termos de sapateado, o que proporcionou novas possibilidades de movimentos e sonoridade” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs); TEIXEIRA, 2016, p. 47). Essa coreografia ganhou o nome de *Sapatos Mágicos* no espetáculo *Circo dos Sonhos* encenado em novembro do mesmo ano e também foi premiada com o terceiro lugar no Festival Dança Pará promovido pelo SESI⁷².

A proposta de figurino para essa coreografia priorizava a liberdade de movimentos, já que as sapateadoras se movimentavam transitando por vários níveis de apoio do corpo no chão com bastante ênfase. A bermuda coral em nylon, na altura do joelho, era solta no corpo compondo com uma camisa preta larga vazada, em formato de círculos, e sobreposta ao top de mesma cor da bermuda. As meias, também tinham cor laranja e os adereços eram compostos por luvas e joelheiras pretas com chapinhas de ferro, no formato de círculo, adaptadas as mesmas.

A trilha sonora era composta por um mix de percussão, resultado da hibridização da música e dos sons produzidos pelas alunas.

⁷²Festival Dança Pará: Festival de Dança do SESI – Pará, criado, em 1991, pelo professor e coreógrafo Maurício Quinteiros e pelo produtor cultural Darley Quintas. Tem por objetivo oferecer informações da dança na atualidade, sua linguagem técnica, experiências práticas e teóricas, oportunizando os participantes e a comunidade vivenciar múltiplas manifestações artísticas e seus valores, estimulando o intercâmbio efetivo; ressaltando sua grande importância como fomentador de público e turismo.

(fonte: <https://pt-br.facebook.com/DancaParaFestival/posts/regulamentoo-dan%C3%A7a-par%C3%A1-festival-em-sua-26%C2%AA-edi%C3%A7%C3%A3o-acontecer%C3%A1-no-per%C3%ADodo-de-02-%C3%A0/1191292104304691/>). (acessado em 30/09/2018)

Figuras 20 e 21 - Coreografia *Batendo Lata*, 2002. Alunas em cena no agradecimento final e nos bastidores do evento.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

A coreografia *Intensity Tap*, criação coletiva, representando a EDCP, também levou para a cena chapinhas adaptadas as luvas das sapateadoras, como mostra a imagem a seguir. Apesar da semelhança apresentada pela utilização das chapinhas nas luvas, as criações revelaram muitas diferenças no que tange a execução cênica, isso corrobora com a ideia de que as criações acontecem a partir de todo o arcabouço de referências e experiências que vamos adquirindo e reelaborando ao longo do tempo, pois o processo de contágio mútuo entre corpo e meio ambiente provoca uma constante e avassaladora troca de informações, “e todas as informações que já foram trocadas antes interferem no modo de constituição dessa informação que é o corpo” (MARTINS, 2002, p. 18), considerando que somos seres únicos no mundo, essas trocas de influências com o meio acontecem de forma singular em cada um de nós, portanto, por mais que duas pessoas tratem do mesmo tema, esses nunca serão apresentados da mesma forma. Segundo Kalif,⁷³ “*Intensity* veio da transformação de uma coreografia que a Flavia⁷⁴ fez para o musical *Happy Day*. Elas dançavam com uma roupa de árvores de natal e música de natal. Como precisávamos, fizemos essa roupagem.”

Lucinha Azeredo, aluna da escola na época, relata um pouco do processo criativo da coreografia informando que ela partiu de um processo colaborativo entre a professora Paula Kalif e suas alunas, diferentemente do que mostra o folder, o qual registra Ana Flávia Mendes Sapucahy como coreógrafa. Segundo Azeredo, Sapucahy acompanhou as alunas no dia do evento, mas, a coreografia contou com a direção de Paula Kalif.

A coreografia *Intensity Tap* era intensiva mesmo, desde a sua montagem até as apresentações. Era uma coreografia bem complexa que quando começamos a montar

⁷³ Informação obtida por mensagem escrita via plataforma *Whatsapp* em 21/08/2019.

⁷⁴ Ana Flávia Mendes Sapucahy foi professora de sapateado da EDCP nesse período.

a ideia não era ter a chapinha na mão. Era uma coisa de pé e de muita habilidade, de muitas combinações rápidas e dinâmicas, só que aí num determinado dia de ensaio, de montagem, alguém deu a ideia, eu não lembro quem foi, de botar as luvas e as chapinhas. Então, era um duelo de dois grupos, que batiam as mãos. Então, um grupo fazia a combinação das mãos e o outro grupo respondia. E num determinado momento a gente levantava e retornava esse duelo nos pés e depois todo mundo dançava junto que já ia se encaminhando pro final.

Eu não me recordo se ela (coreografia) foi totalmente composta pelos próprios alunos, criando suas combinações de passos pegando algumas coisas de aula. Mas que teve o direcionamento da tia Paula, sim, porque foi dentro da aula dela. Mas naquele momento já se destacavam algumas meninas que eram específicas do sapateado e eu lembro que elas traziam muito forte os movimentos, as combinações e a gente foi agregando isso a coreografia. Tanto que na parte inicial que era rítmica com as mãos, cada grupo montou a sua sequência e aí botava o outro grupo pra repetir, fazer o jogo, o duelo ali.

Tendo como exemplo a situação exposta acima em que o documento (folder do espetáculo), aponta para uma realidade e os relatos orais apontam para outra, percebe-se que “não basta compilar artigos de jornal ou acórdãos de um tribunal, por exemplo, para dar conta de um acontecimento ou conjuntura do passado” (ALBERTI, 2003, p. 2) é preciso também coletar, a partir das entrevistas, diferentes versões sobre um acontecimento ou situação e confrontar todos os dados em busca de desvendar os acontecimentos. Diante disso, busquei ouvir a versão de Sapucahy sobre a coreografia e esta revelou não se lembrar da mesma, o que reforçou ainda mais a ideia de que a referida professora apenas acompanhou as alunas no evento, como relatou Azeredo e como mostra a foto do folder do evento. Essa situação reforça a necessidade de ouvir todos os envolvidos diretamente com o fato. Dar voz aos personagens do enredo é fundamental para dirimir quaisquer dúvidas que surjam no decorrer da investigação.

Entre risos, Azeredo recordou de alguns fatos inusitados como as chapinhas das mãos que “davam muito trabalho porque a luva era também improvisada e a chapinha pesava. Então, todas as vezes que a gente ia dançar a gente tinha que conferir se a chapinha estava costurada”. Azeredo comparou as chapinhas do sapato. “Era igual o parafuso do sapato [...], várias vezes, mas muitas vezes a chapinha voava no palco”. Relatou ainda que “nessa época o grupo era imenso, eu acho que dançavam umas 20 pessoas, e já despertavam algumas meninas com muitas habilidades pro sapateado”.

Segundo Azeredo o figurino original era bem diferente do figurino levado para o evento em questão. Este, com cores predominantes em preto e vermelho, apresentava calça quadriculada colada ao corpo na altura abaixo do joelho, camiseta preta com listras verticais em dourado e contendo em sua extremidade franjas largas na altura da coxa. O adorno da cabeça era composto por coroa de tiras douradas que chegavam até a testa das intérpretes.

Figura 22- Coreografia *IntensityTap*, 2002.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Os Pintores, coreografia representada pela turma de iniciantes do sapateado, levou para o palco alguns passos básicos e combinações simples dessa técnica. Optei por trabalhar com repetições de passos e mais variações de deslocamentos, por se tratar de crianças de 8 a 10 anos de idade com pouca experiência ainda. Porém, ressalto que mesmo nesse estágio de aprendizagem estimulava as alunas a uma coparticipação na criação. A cena iniciava com a entrada dos pintores conduzindo suas latinhas de tinta em deslocamento no espaço executando os gestos de pintar, como se as mãos fossem pincéis. Ao deixarem o objeto cênico no chão os pés ganhavam a função de pincéis. A orientação dada a elas para a pesquisa de passos foi que imaginassem o chão como um enorme papel em branco e as chapinhas dos sapatos como pincéis e carimbos. Dessa forma apareceram algumas sugestões de passos elaborados pelas crianças onde estavam presentes combinações de: *Brush* (D), *Spank* (D), *Toe Tap* (D), entre outros. Na próxima imagem é possível ver as crianças em pose no *Toe Tap*. Informo que todos os passos de sapateado que aparecem nesta tese estão descritos no glossário ao final da mesma.

Voltando as questões referentes à criação coreográfica, penso que seja importante que as primeiras experiências das crianças com o palco, com o público, sejam positivas para elas. A criança precisa sentir segurança no que está fazendo e quando consegue passar por essa experiência de forma exitosa, ganha mais confiança e autoestima. É muito comum

professores/coreógrafos elaborarem coreografias com nível de dificuldade incompatível com o nível de experiência da turma. Isto acaba fazendo com que as apresentações sejam um desastre, muitas vezes causando situações perturbadoras nas alunas. Penso que a criação coreográfica compartilhada com o aluno possibilita-o “aprender sobre a flexibilidade e o respeito na tomada de decisões, e como interagir criativamente no mundo sem que tenha que impor de maneira autoritária, injusta e desrespeitosa suas ideias” (MARQUES, 2007, p. 51).

Nessa apresentação as alunas vestiram macacão azul royal em algodão sobreposto a camisa em algodão colorida imitando pinceladas de tintas em cores diversas. O penteado escolhido pelas alunas foi o “meio rabo” preso com um adereço em cor azul. Nas mãos, utilizavam no início da cena, latas de tintas pintadas em listras grossas coloridas cobertas por glitter.

Figura 23 - Coreografia *Os Pintores*, 2002



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes

A *Noite do Sapateado* destinava-se a levar ao palco as produções artísticas de todos os estilos desse gênero de dança, assim, em alguns anos, fomos contemplados com a participação de grupos que trabalhavam com a dança flamenco⁷⁵, como a Cia. de Dança Ney El Moro⁷⁶.

⁷⁵ Flamenco é a arte que comunica através do corpo empregando mãos, expressões faciais marcantes e os pés acompanhados por passos de um marcante sapateado. É o corpo reagir ao som da guitarra ou à letra do cante que

Allany Cassius⁷⁷, integrante da Cia. de Dança Ney El Moro na época, relata em entrevista a mim concedida (2019) que por ser o Flamenco não apenas uma dança, mas uma filosofia de vida, seu conhecimento é amplo, sendo “necessária muita segurança para se coreografar, por isso na época, a Cia Flamenca Ney El Moro, sempre promovia a vinda dos paulistanos, Ney El Moro⁷⁸ e Yara Castro⁷⁹, para as montagens coreográficas dos integrantes de nosso grupo”.

Sobre a criação desta coreografia Allany explica que, “o processo criativo destes bailes (danças) se dá pelo conhecimento local de cada região a que o mesmo pertence na Andaluzia (região sul da Espanha)”. No caso de *Farruca*, esta é uma dança originalmente masculina e uma das mais recentes formas no flamenco. Como dança ou solo de guitarra, é uma peça muito dramática. Na dança, sobressai o sapateado, colocando a prova o virtuosismo de muitos sapateadores.

personifica a dor, o abandono, solidão, desprezo, as alegrias, o amor, o desejo. A força dessa arte também está na forma com que sintetiza música, cante e dança em um mesmo momento com relevante carga emocional e excelência. Segundo a espanhola e andaluza Cristina Hoyos, uma das principais bailaoras, coreógrafas e atrizes que teve atuação em quase todo o mundo, Flamenco é “uma mescla maravilhosa de todas as culturas que passaram pela Andaluzia que nos deixou suas marcas e que aqui se dão forma. A mistura é sempre boa e tudo o que há passado por esta terra se há criado algo maravilhoso chamado Flamenco.” [http://flamencobrasil.com.br/2008/04/o-que-e-flamenco/\(acessado em 30/09/2018\)](http://flamencobrasil.com.br/2008/04/o-que-e-flamenco/(acessado%20em%2030/09/2018))

⁷⁶Cia. de dança Ney El Moro: Criada em 1993 em Belém por Ney El Moro. A reportagem do Jornal Liberal de 04/05/2003 conta como tudo começou. “Já se vai uma década desde quando ele veio pela primeira vez a Belém, para se apresentar nos antigos ‘Festivais Gastronômicos’ promovidos pelo Belém Hilton. Não havia em Belém grandes referências de dança flamenca, e ele passou a vir sistematicamente à cidade para ministrar cursos a convite da jornalista Lana Silva, então diretora do Teatro da Paz e hoje produtora e promotora do grupo. Foi dessa época que a Cia. de Dança Flamenca Ney El Moro começou a tomar forma.” (Jornal O Liberal, Caderno Cartaz, 04/05/2003)

⁷⁷Allany Cassius: Graduado em Dança (Licenciatura) pela UFPA, 2013. Iniciou seus estudos de dança de salão no Centro de Dança Jaime Arôuxa, em Belém e posteriormente ingressou no Centro de Dança Ana Unger, onde fez parte do grupo de balé e jazz. Estudou com os professores Carlinhos de Jesus, Jomar Mesquita e Jimmy de Oliveira. Fez parte da Cia. Flamenca Ney El Moro (desde 1998), hoje Cia. Flamenca do Pará, estudando com Yara Castro, Marcela Rodrigues, Ney El Moro e Talita Sanche, grandes nomes do Flamenco. Desde 2011 é professor de dança flamenca do Centro de Dança Ana Unger, atuando também como bailarino da Cia.

⁷⁸ É bailarino, professor e coreógrafo desde 1990. Estudou flamenco com as bailarinas e professoras Laurita Castro e Yara Castro e com o bailarino espanhol Pepe de Córdoba, no período de 1991 a 1997, com quem trabalhou na montagem de coreografias para espetáculos. Atuou em vários espetáculos em São Paulo com o Grupo Laurita Castro desde 1990. Coordena a Cia. de Dança Flamenca Ney El Moro, em Belém do Pará e é fundador da Escola de Dança do Estado do Pará. Em 2004 recebeu o título de Cidadão Honorário em Belém do Pará, por serviço prestado a cultura. Participou em 2008, como convidado, do Festival Internacional de Flamenco, em São José dos Campos. Desde 2008, ministra aulas de técnica e coreografia para o Studio Contemporâneo de Dança, em Santo André. <http://www.lauritacastro.com.br/ney-el-moro/> Acessado em 08/08/2019.

⁷⁹Yara castro: Bailarina, professora e coreógrafa de flamenco. Estudou balé clássico em S. Paulo com: Geralda Bezerra, Liliane Bevenuto e Marika Gidali e, com Eugênia Feodorova no Rio de Janeiro. Teve formação em jazz com Ricardo Ordoñez, no Stágium, S. Paulo, onde também se especializou em Consciência e Postura Corporal com Nancy Rinaldi. Estudou balé moderno com Penha de Souza e Sônia Mota, e técnicas básicas de teatro com Marilena Ansaldi, em S. Paulo. (folder do Encontro Internacional de Dança do Pará - EIDAP/2002) “Yara se apaixonou pelo flamenco graças a sua mãe, Laurita Castro, e pelo professor espanhol radicado no Brasil, Pepe de Córdoba” (Jornal O Liberal, Caderno Magazine, 18 de setembro de 2006)

Destaco aqui a participação das alunas de sapateado da ETDUFPA com a coreografia *Happy Tap*⁸⁰, premiada em segundo lugar no Festival de Dança Pará. Maria Ana relata em entrevista:

Essa coreografia, inicialmente, teve como mote central o figurino. Por que? Esses figurinos...foi um bloco de carnaval, que se apresentou, que saiu na Assembleia Paraense (clube) que tinha o Baile das Máscaras. Nesse bloco foram vários casais, eu, Davi, e a família [...] os primos todos. E foi muito legal porque quando a gente coloca uma roupa de palhaço a gente se transforma. Aliado a brincadeira do carnaval [...], inclusive nós ganhamos como melhor bloco de fantasia. Nós chegamos à festa apitando, com aquelas buzinas, era balão, era confete. Já tinha muita gente no baile, então todo mundo começou a olhar porque nós fazíamos mesmo muito barulho [...] até os homens, os mais tímidos, se soltaram. As nossas poses no baile [...] era só doidice. Como eu vivi aquela fantasia, parece que aquilo transforma a gente. Nós contratamos o Tio Palito (palhaço) e a Tia Bola (palhaça) pra fazer a nossa maquiagem pro baile. E aí quando surgiu a possibilidade de ir pra Noite do Sapateado, eu pensei nesses figurinos. Então todos os figurinos eu consegui para as alunas.

Vale ressaltar que durante toda a entrevista referente à criação percebi um envolvimento multissensorial da entrevistada, denunciando a partir de sua performance uma sensação de alegria e saudosismo ao rememorar o ocorrido. “Austin consagra a intenção performática dos narradores como fundamental. A *performance*, portanto, vai além da intenção descritiva ou do conteúdo informativo mínimo das sentenças enunciadas”. (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 136).

Ao resolver o figurino, Azevedo considerou outros aspectos importantes na criação. Para ela, as alunas

precisavam entrar nesse espírito, incorporar, vamos dizer assim o palhaço, o *clown*, aí foi quando eu chamei o Marton, professor da ETDUFPA, e iniciamos o processo de criação. Eu queria também trabalhar a coisa do nariz, esse colocar do nariz para o *clown*, ele é um momento fundamental.

O intuito era fazer com que as próprias alunas descobrissem suas palhaças, era fazer que “cada uma tivesse a sua característica, que não fosse uma interpretação igual pra todas. E aí ele trabalhou algumas técnicas, ele fez algumas dinâmicas pra elas criarem o palhaço delas individualmente a partir das suas singularidades”. A coreógrafa ainda relata que:

As alunas entravam como sapateadoras carregando as suas malas e aí tinha toda a parte inicial da coreografia. Na metade da coreografia, elas se transformavam nas palhaças. Elas viravam de costas para o público, colocavam o nariz e quando viravam elas eram as palhaças que tinham concebido pra si.

⁸⁰ Ver comentários sobre a coreografia no capítulo 3, O Sapateado na ETDUFPA.

Além da colaboração do professor especialista em *clown*, Azevedo também contou com a colaboração da artista Patrícia Godin, que fez a maquiagem das alunas para a competição do Festival Dança Pará.

Esta obra chama a atenção por vários aspectos, um deles refere-se ao elemento cênico mala, que “além de serem manipuladas durante toda a coreografia, ora os sapateadores tiravam objetos de dentro delas, ora eram distribuídas em diferentes desenhos espaciais. Diante disso foi possível sapatear em outros níveis” (OLIVEIRA: TEIXEIRA (orgs); OLIVEIRA 2016, p. 39). Os passos de sapateado elaborados em harmonia com a utilização deste objeto permitiu ao elenco outros movimentos e sonoridades em cena. A visualidade também ganha destaque pelas variadas cores dos figurinos e malas de madeiras pintadas, assim como a maquiagem, que também ganha relevo pela forte expressão facial mantida do início ao fim pelas intérpretes. Segundo a coreógrafa, “a maquiagem também imprimiu as características que cada uma pensou pra sua interpretação de palhaça”. Dessa forma, além do aspecto inusitado provocado pela ação de sapatear nas malas o que mais surpreendeu nessa obra foi a riqueza de interpretação das sapateadoras.

Figuras 24 e 25 - Coreografia *HappyTap*, 2002.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

2.3.3 - *III Noite do Sapateado*, 2004.

No ano de 2003 não aconteceu o evento por motivo das comemorações pelo centenário do CMNSN. Assim, a *III Noite do Sapateado* ocorreu em maio de 2004.

Participaram desta edição: O grupo parafolclórico Os Baioaras dirigido por Edson Padilha, o Centro de Dança Ana Unger com coreografia de Adriana Guimarães, o Colégio Moderno sob direção de Sapucahy, a Escola de Dança Clara Pinto com criação de Kalif, o Colégio Santa Rosa sob responsabilidade de Cristiane Hasse e o Colégio Marista sob minha coordenação. Desta edição destaco o trabalho do grupo parafolclórico, Os Baioaras, que pela primeira vez apresentou-se no evento e o trabalho do Centro de Dança Ana Unger.

Sob a direção do professor Edson Padilha⁸¹, o grupo Os Boiaras apresentou um típico sapateado amazônico revelado na Dança do Vaqueiro do Marajó. Esta tem inspiração no vaqueiro marajoara por meio de seus movimentos de cavalgadas, galopes e movimentos de laçar o boi com corda de sisal. Em entrevista⁸² ao jornal O Liberal, Padilha fala sobre as influências do colonizador português, do negro e do índio nas danças folclóricas. Para ele,

as danças são um retrato da formação do nosso povo. Entendendo as características de cada uma dessas etnias originárias, entenderemos as diferenças entre o folclore das várias regiões do Estado, porque cada uma delas teve a predominância de um desses três povos.

Na mesma reportagem Padilha conta sobre a experiência do grupo, com outras apresentações, realizadas na Expô 98, “as pessoas que vivem realidades diferentes da nossa ficam encantadas pelo ritmo contagiante, se impressionam com os instrumentos, com o colorido das roupas, com o molejo das caboclas e com a imponência dos caboclos”. Na *Noite do Sapateado* não foi diferente, o grupo contagiou a plateia que se manifestou com aplausos calorosos.

A visualidade desta dança, composta apenas por homens e sempre em números pares, trazia em seu figurino calça branca, enrolada mostrando os tornozelos, blusa vermelha de mangas compridas bordadas com motivos marajoaras na cor branca, capa azul com borda vermelha amarrada ao pescoço, chapéu de palha com abas largas e corda de sisal, além dos tamancos de madeira que marcaram a sonoridade da dança. Toda essa indumentária traduz o perfil do vaqueiro do Marajó, homem viril que faz o trabalho pesado dos campos e fazendas daquela região.

⁸¹Professor de Educação Física, com vasta experiência em folclore paraense. Desde 1990 é diretor artístico, coreógrafo e músico do Grupo Para folclórico Os Baioaras, um dos mais tradicionais de Belém.

⁸²Entrevista publicada no Caderno Cartaz do Jornal O Liberal, em 19 de abril de 2001.

Figura 26 e 27 - *Dança do Vaqueiro do Marajó*, 2004.

Fonte: Acervo do Colégio Nazaré

O Centro de Dança Ana Unger, com coreografia de Adriana Guimarães⁸³, trouxe a tona um dos problemas sociais que mais cresce em nosso país e no mundo: o vício em drogas. A apresentação, composta por sete sapateadoras, investiu na pesquisa do tema tanto no que se refere à caracterização visual mostrada no figurino e na maquiagem, quanto, na investigação dos movimentos e gestos dos jovens viciados moradores de rua. Para tanto utilizou como objeto cênico latinhas vazias de leite condensado, insinuando ser latas com cola de sapateiro, substância, frequentemente, usada por esses jovens. A cena iniciou com as intérpretes adentrando o palco com movimentos cambaleantes provocados pelo cheiro da cola que num determinado momento as levou ao chão. A interpretação das alunas a partir da inspiração desses jovens revelou, em seus movimentos e gestos, características de medo, agressividade e abandono. A coreografia se tornou ainda mais interessante porque além do bom nível técnico de sapateado das alunas a interpretação foi mantida durante toda a encenação levando o espectador a uma imersão no universo proposto pela obra, tal foi a realidade ilusória construída por esta. Nesse sentido, ideias, sentimentos e emoções são revelados por meio de gestos e movimentos que traduzem seus significados. Neste caso, o contexto expresso em cena é construído, ou seja,

[...] um artista que constrói uma coreografia inspirada em um contexto de guerra não precisa ter, realmente, vivido uma guerra. Um movimento coreográfico expressivo num contexto de angústia, não necessariamente parte de um sentimento de angústia de um bailarino (LEAL, 2006, p. 52).

⁸³ Apesar da professora Adriana Guimarães não ter me concedido entrevista, mesmo depois de várias tentativas, consegui analisar a coreografia em questão ativando a minha memória com a ajuda de todo o material fotográfico disponibilizado pelo CMNSN. Porém também não consegui desvendar o nome da coreografia.

É importante compreender que “[...] o que o dançarino expressa não é seu próprio sentimento, mas o que ele sabe, conhece e coloca em sua obra sobre sentimentos humanos” (LEAL, 2006, p. 52). Porém é necessário ter bom senso na escolha do tema a ser tratado quando envolve crianças muito pequenas, pois essas escolhas devem ser significativas para a criança levando em consideração o seu contexto. Para Marques (2007, p. 32) o tema, “é a interseção e a articulação não estática das realidades vividas, percebidas e imaginadas dos alunos”. No caso em questão, penso que as alunas tinham maturidade o suficiente para discutir sobre o tema proposto. Nesse sentido, o “contexto dos alunos é um dos interlocutores para o fazer-pensar dança, pois garante a relação entre o conhecimento em dança e as relações sócio-político-culturais dos mesmos em sociedade” (MARQUES, 2007, p. 32).

Figuras 28 e 29 - Coreografia que representava meninos de rua drogados, 2004



Fonte: Acervo do Colégio Nazaré.

A Escola de Dança Clara Pinto levou para cena a coreografia Cheirosas, sobre esta, a sapateadora Lucinha Azeredo comenta que foi apresentada em muitos eventos sociais da cidade “a gente dançou até sem sapato uma vez, porque escorregava muito o local e a gente não conseguia dançar de sapato, a gente dançava e caía, dançava e caía. Então, a gente preferiu dançar sem sapato, então foi um sapateado sem sapato”.

Os relatos de Azeredo revelam um dos problemas que ainda hoje são enfrentados pelos sapateadores de Belém no que diz respeito aos espaços de apresentação. Não raro presenciamos situações semelhantes às relatadas acima que dificultam e, às vezes, até impedem esses artistas de expressarem sua arte. Muitas vezes os espaços de ensino do sapateado também apresentam o piso inadequado, o que poderá acarretar sérios problemas de saúde para o praticante dessa técnica. Para a professora Cintia Martin:

A madeira é o material apropriado para o sapateado. A melhor é o ipê, mas infelizmente é uma madeira muito cara, o que impossibilita na maior parte das vezes a sua escolha. O ipê é mais macio e o som é mais claro e limpo [...]. Para quem usa compensado, não há problema, mas o ideal é que tenha pelo menos 10 a 15 mm de espessura. Importante frisar que o piso de madeira jamais deve ser colocado direto em cima de um piso de cimento, concreto ou laje, pois acarretaria muitas dores nas pernas e poderia vir a causar sérios problemas ao bailarino com o passar do tempo. É importante que a madeira amortecça os movimentos, então é necessário que haja um espaço entre o chão duro e a madeira. Entre a madeira e o solo, são muitas vezes colocados o isopor, a borracha ou a espuma, para ajudar na absorção do som de forma a não vazarem muito o som para a sala de baixo. (MARTIN, 2004, p. 42)

Figura 30 - Coreografia *Cheirosa*, 2004.



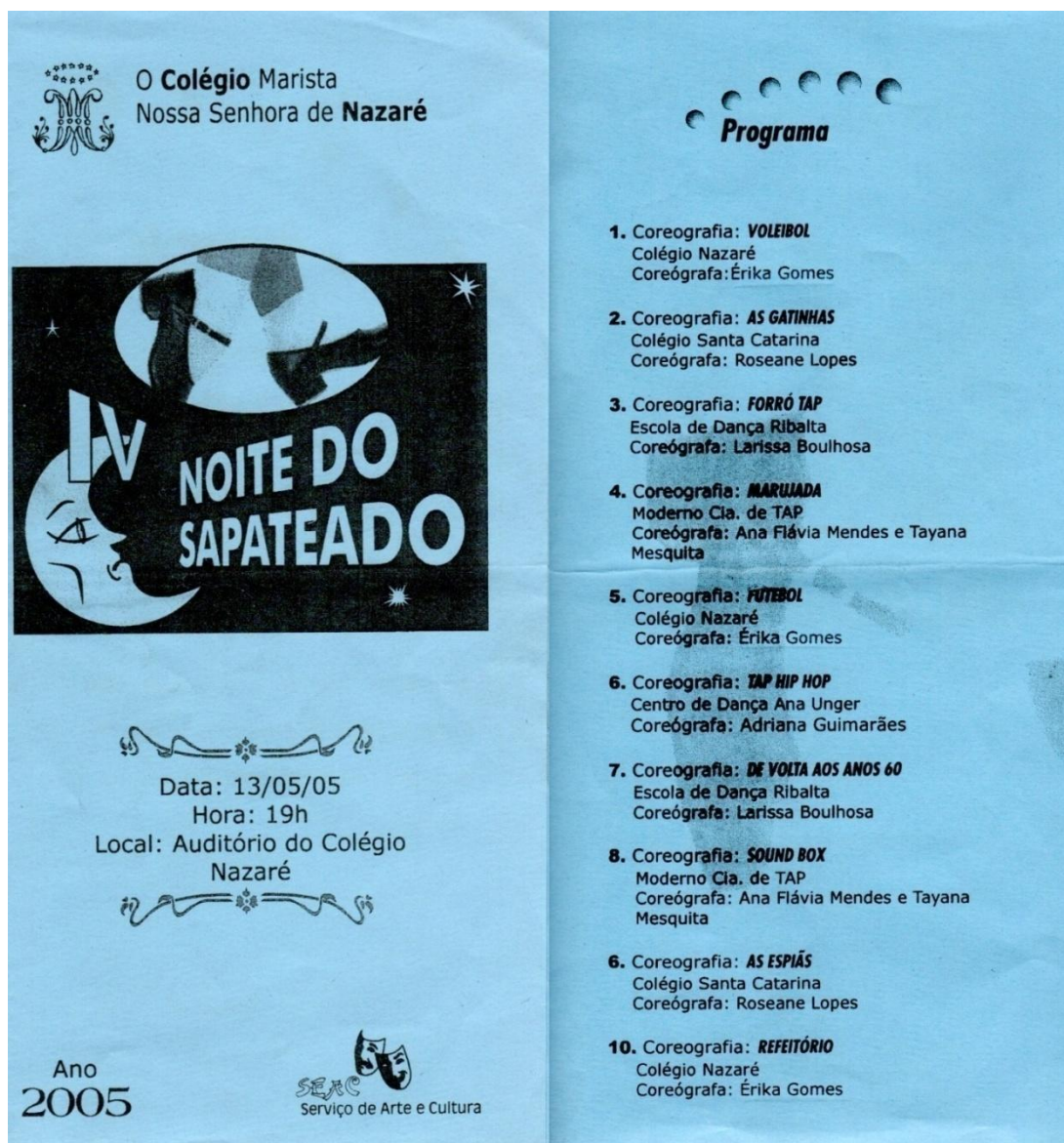
Fonte: Acervo do Colégio Nazaré.

O CMNSN apresentou quatro coreografias, das quais destaco três: *Palhaços*, *Policiais e Bandidos*, e *Sapatos Mágicos*.

2.3.4- IV Noite do sapateado, 2005.

O folder a seguir mostra o programa de apresentações da *IV Noite do Sapateado* que aconteceu no dia 13 de maio de 2005.

Figura 31 - Folder da IV Noite do Sapateado, 2005



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

O CMNSN apresentou trechos do espetáculo de dança do ano anterior que tinha como tema A Olimpíada de Atenas 2004⁸⁴. Essa pesquisa girou em torno dos movimentos e gestuais dos atletas representados pelos esportes, e também em momentos no refeitório, no dormitório, no pódio, e nas arquibancadas de torcida. Elegemos as coreografias *Voleibol*,

⁸⁴Os **Jogos Olímpicos** de 2004 foram um evento multiesportivo realizado em **Atenas**, capital da **Grécia**, entre 11 e 29 de agosto. Foi a segunda edição de **Jogos Olímpicos** realizada na cidade, 108 anos após a primeira [...] Alguns locais de competição trouxeram uma grande carga de história: o estádio da cidade de Olímpia em que foram disputados os Jogos na Antiguidade recebeu as provas de arremesso de peso. A cidade de Maratona recebeu a largada das provas que levam o nome da cidade. Os atletas repetiram o trajeto feito pelo herói grego Fidípides cerca de 2.500 anos antes. A chegada das provas e as competições de tiro com arco ocorreram no Estádio Panathinaiko, palco central dos Jogos de 1896. Ao lado dessas, modernas instalações, como o Estádio Olímpico, totalmente reformado para receber o atletismo, a final do futebol e as cerimônias de abertura e encerramento. (<https://www.educacaofisica.com.br/esportes/jogos-olimpicos2/xxviii-jogos-olimpicos-da-era-moderna-atenas-2004/#>) (Acessado em 10/10/2018)

Futebol e Refeitório para serem apresentadas na *Noite do Sapateado* já que estas faziam parte desse gênero de dança.

Figura 32 - Coreografia *Refeitório*, 2005



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes

A imagem acima mostra o elemento cênico bandeja, utilizado na composição da coreografia onde os desenhos espaciais em filas foram bastante usados nessa composição, remetendo aos comportamentos adotados por pessoas, ao se servirem, nesses ambientes de refeitório. Não tenho muitas lembranças sobre a composição coreográfica desse trabalho, também não me recordo da música utilizada.

O figurino proposto baseou-se nos uniformes das delegações esportivas. Este trazia em sua composição calça comprida preta, em tecido tactel, e *colant* imitando camiseta, com detalhe transpassado, nas cores, preto, vermelho e branco.

Figura 33 - Coreografia *Futebol*, 2005.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

A coreografia *Futebol*, uma remontagem da coreografia de mesmo nome apresentada pelas alunas de sapateado da ETDUFPA, criação de Maria Ana Azevedo no ano de 2001, foi premiada em primeiro lugar no Festival Dança Pará. A partir da pesquisa dos movimentos realizados pelos atletas desse esporte como o passe, a cabeçada, o drible, os movimentos de comemorações ao executar o gol, entre outros, as alunas abstraíram o óbvio e recriaram os movimentos com os passos de sapateado. Da mesma forma se deu o processo criativo da coreografia *Voleibol*, porém nesta, foi inserido o elemento cênico rede que ficou presente em cena na primeira parte da coreografia.

O figurino de *Futebol* utilizou cores de rosa choque e rosa bebê em short de tãctel e camisa de algodão com o símbolo do Colégio Marista bordado no centro da camisa.

A coreografia *Marujada* foi apresentada pelo Colégio Moderno e coreografada por Ana Flávia Mendes e Tayana Mesquita. A Marujada, festividade originária do município de Bragança no Pará,

Teve início em 1798 quando os senhores brancos atendendo ao pedido de seus escravos, permitiram a organização de uma Irmandade e a primeira festa em louvor a São Benedito. Em sinal de reconhecimento, os negros foram dançar de casa em casa para agradecer a seus benfeitores [...]. As apresentações são, preferentemente, no período de 25 de dezembro ao dia 6 de janeiro, do ano novo. No dia 26 dezembro é festejado São Benedito. [...]. A Marujada é caracterizada pela dança, cujo ritmo

principal é o retumbão. [...] Os instrumentos musicais são: tambor grande e pequeno, cuíca, pandeiros, rabeca, viola, cavaquinho e violino⁸⁵.

A partir do ano 2000, Sapucahy desenvolveu um trabalho com Christian Perrota⁸⁶ baseado na Marujada de Bragança, ela explica: “pesquisamos os ritmos da Marujada e trabalhamos com a abstração disso no sapateado. Foi um trabalho bem interessante, participamos de vários festivais, acho que merece um destaque”. Para Canclini, esta hibridação cultural “pode incluir a mestiçagem – racial ou étnica –, o sincretismo religioso e outras formas de fusão de culturas, como a fusão musical”⁸⁷. Um dos modelos de cultura híbrida propostos por Canclini diz respeito:

A perda de hegemonia de alguns centros emissores de cultura. As rupturas e misturas das relações culturais e étnicas, que organizam os sistemas culturais em regiões urbanas do continente produzem diversidade cultural diante de migrações incessantes, que lançam interações contínuas de redes locais de comunicação com redes nacionais e transnacionais. (AGUIAR, BARSOTTI (orgs); COELHO, FAUSTINO, 2018, p. 348)

2.3.5 - *V Noite do Sapateado, 2006.*

O ano de 2006 contou com a participação do Colégio Santa Rosa, Colégio Moderno, Escola de Dança Clara Pinto, Escola de Dança Ribalta e CMNSN. Este apresentou trechos do espetáculo *Copa do Mundo*, realizado em 30 de junho de 2006. Para essa criação cada turma investigou a cultura de determinado país e também suas danças típicas, assim as coreografias referentes ao sapateado foram: *Brasileirinho, Tarantela, Torcida Brasileira e Bandeiras da Copa*.

A música *Brasileirinho*,⁸⁸ título de mesmo nome da coreografia, aqui destacada, serviu de mote criativo em busca de uma brasilidade para a obra. Nesta, a coreografia

⁸⁵ <http://forumeja.org.br/pa/node/92> acessado em 28/07/2019.

⁸⁶ Formado em Música (Licenciatura Plena) pela UEPA e Mestre em Música (UFBA), atualmente cursa Matemática (Licenciatura) pela Universidade Metodista de São Paulo. Dançou de 2003 a 2013 pela Companhia Moderno de Dança. Atuou como professor de dança na Ballare, ministrando jazz e sapateado e no Grupo de Dança Moderno em Cena, ministrando dança contemporânea e sapateado.

⁸⁷ Entrevista realizada com Néstor García Canclini no Caderno de Leitura da Editora da Universidade de São Paulo -Edusp, com o título Culturas Sem Fronteiras.

https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp. Acessado em 05/08/2019.

⁸⁸ É um chorinho composto por Waldir Azevedo (1923-1980) - melodia - em 1947. Mais tarde, recebeu letra composta por Pereira da Costa. Primeira composição de Waldir Azevedo - a maior expressão brasileira do cavaquinho, instrumento limitadíssimo, mas do qual conseguia extrair um som extraordinário -, "Brasileirinho" aconteceu por sugestão de um sobrinho seu, menino de dez anos: brincando com um cavaquinho que só tinha uma corda, o garoto pediu-lhe que fizesse uma música que pudesse tocar, nascendo daí, em 1947, a primeira parte do choro. <http://museudacancao.blogspot.com/2012/11/brasileirinho.html> (acessado em 05/04/2019)

apresentava variados deslocamentos espaciais executados em meio a muito gingado e malemolência, onde o samba aparecia com frequência nas movimentações das sapateadoras, como na figuração em meia lua na qual algumas alunas divididas em trio, duplas e solos se deslocavam para o centro desse espaço e executavam suas habilidades técnicas coreografadas e também de forma improvisada. Em um breve momento da coreografia entravam seis meninas representando Carmen Miranda e com movimentos específicos de braços e rebolado de quadril, característicos dessa artista, compunham o final da obra.

A proposta de brasilidade expressa através da música, do figurino, das cores, mas principalmente, dos movimentos sensuais das alunas reforça esta característica muito presente em nossas danças. Isso se deve, em parte, ao Teatro de Revista⁸⁹ que é um dos responsáveis pela “divulgação de danças como o maxixe, o lundu e, mais tarde, o samba e o jazz, contribuindo de modo substancial para a construção desse imaginário de sensualidade, vigor, capacidade de improvisação e alegria, que circundam as danças brasileiras” (MUNDIM, 2013, p. 62).

O figurino das 13 sapateadoras levou para a cena a bandeira brasileira estampada na camisa toda bordada em paetê nas cores verde, amarela e azul, solta no corpo, na altura da cintura e com mangas curtas. A calça branca, com detalhe bordado nas laterais da perna nas cores verde e amarelo compôs a parte de baixo do figurino, além do chapéu azul com pequenos detalhes bordados nas laterais do mesmo. O elemento cênico pandeiro também enfeitado com adesivo brilhoso nas cores da bandeira brasileira ganhava destaque em alguns momentos específicos da coreografia em que todas executavam as batidas em momentos marcados na música e também realizavam pequenas sequências de malabares passando os pandeiros por baixo das pernas e dos braços, lançando-os para cima e recuperando-os em seguida.

O figurino inspirado em Carmen Miranda apostou nas cores verde e amarelo apresentado no top em cetim amarelo com folhos verde e amarelo caídos no ombro e presos ao pescoço. Saia em cetim amarela, abaixo do joelho, com folhos nas cores verde e amarelo compondo com o característico turbante de frutas, dessa artista, adornando a cabeça das intérpretes. Estas optaram por dançar descalças, já que não eram da turma de sapateado.

⁸⁹ Surgiu no Brasil em 1959, com seu apogeu entre 1880 e 1940, misturava esquetes de dança, circo, teatro e música, visando entretenimento para o grande público. [...]. Para maiores informações sobre o Teatro de Revista no Brasil, consultar: Veneziano (1996); Veneziano (1991); Ruiz (1988); e Pereira (2003). (MUNDIM, 2013, p. 62)

Figura 34: Coreografia *Brasileirinho*, 2006.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Vale esclarecer que tive acesso aos vídeos de todas as apresentações do evento nos anos de 2006 e 2007. Dessa forma pude também identificar as músicas e autores das coreografias por meio do aplicativo *Shazan*, que faz a leitura da música no instante em que é acionado diante do som. Assim, os recursos das tecnologias eletrônicas aliados às histórias orais facilitaram a análise dos trabalhos em questão, pois:

como manifestação contemporânea, a história oral se vale dos aparatos da modernidade para se construir, então, além de pessoas vivas reunidas para contar algo que lhes é comum, a eletrônica se torna meio essencial para sua realização. (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 15).

Mais uma vez o Colégio Moderno levou para a cena frutos da pesquisa realizada com a Marujada, direção de Tayana Mesquita e Christian Perrota, traduzida para o sapateado na coreografia *Sapateando ao Pé do Ouvido*⁹⁰. Esta iniciou com os movimentos típicos da referida dança interpretada pela dupla Tayana e Christian. No segundo momento entraram os outros integrantes na cena sapateando por meio da hibridação entre as duas culturas: o Sapateado Americano e a Marujada. A coreografia trazia em seu figurino elementos que remetem as vestimentas e adereços utilizados pelos participantes da Marujada de Bragança, visualizada nas cores vermelho e branco das calças e blusas, respectivamente, bem como nas

⁹⁰Neste link é possível visualizar esta apresentação. (<https://www.youtube.com/watch?v=VmkhINV5Rfk>)

fitas compridas e coloridas presas ao penteado, “rabo de cavalo”, das mulheres. A música apresentada também é característica dessa cultura.

Sobre o processo criativo Perrota relata: “a gente pegou as danças como: retumbão, mazurca, contradança, e nós fomos criando versões de sapateado pra essas danças”⁹¹. Vale ressaltar que durante a celebração da Festa de São Benedito, na qual se destaca a marujada, sete tipos de danças são executadas, entre elas as aqui mencionadas. No que se refere à pesquisa musical, Perrota comenta: “a gente conseguiu um Cd com músicas originais da Marujada e versões remasterizadas, remixadas, de maneira que soasse menos folclórico [...] não que fosse melhor, mas era somente outra versão”⁹². Ele ainda explica como se dava a hibridação dessas culturas no momento da criação coreográfica:

a gente adotava o movimento do retumbão, mas na hora da dança do sapateado o retumbão se perdia um pouco e ficava o sapateado na música do retumbão, porque não tem muito como você fazer passos de sapateado que você diz ‘esses passos de sapateado representam o retumbão’, até porque a dança é uma coisa muito abstrata e o sapateado também⁹³

Perrota revela que essa coreografia surgiu do primeiro espetáculo de sapateado da Cia. Moderno intitulado *Marujando ao Pé do Ouvido*, para o qual a marujada serviu como inspiração criativa.

Figura 35 - Coreografia *Sapateando ao Pé do Ouvido*, 2006.



Fonte: Acervo do Colégio Nazaré

⁹¹ Entrevista a mim concedida em 25 de fevereiro de 2019 por meio de áudio via whatsapp.

⁹² Entrevista a mim concedida em 25 de fevereiro de 2019 por meio de áudio via whatsapp.

⁹³ Entrevista a mim concedida em 25 de fevereiro de 2019 por meio de áudio via whatsapp.

2.3.6- VI Noite do sapateado, 2007.

A sexta edição da *Noite do Sapateado* aconteceu no dia 24 de maio de 2007 e contou com a participação de quatro escolas apresentando um total de nove coreografias, como mostra o folder abaixo.

Figura 36 - Folder da Noite do Sapateado, 2007

 <p>O Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré convida para a</p> <p>Noite do Sapateado 2007</p> <p>24 de maio de 2007</p>  <p>SEAC - Serviço de Arte e Cultura</p>	<p>COREOGRAFIAS</p> <p>1 BIOPIRATARIA (Colégio Nazaré) Coreógrafa: Erika Gomes</p> <p>2 QUEM ESTÁ NA CHUVA É PRA SAPATEAR (Escola de Dança Ribalta) Coreógrafa: Larissa Boulhosa</p> <p>3 FARRUCA (Cia. Flamenca Ney El Moro) Coreógrafa: Yara Castro</p> <p>4 PÉ QUENTE (Colégio Moderno- Cia. do Tap) Coreógrafa: Cristian Perrota</p> <p>5 CARIMBÓ-TAP (Colégio Nazaré) Coreógrafa: Erika Gomes</p> <p>6 SEVILLANAS (Cia. Ney Elmoro) Coreógrafa: Alany Cassius e Astrid Oliveira</p> <p>7 SAPATEADO ENTRE RODAS (Escola de Dança Ribalta) Coreógrafa: Larissa Boulhosa</p> <p>8 TANGO FLAMENCO Coreógrafa: Yara Castro</p> <p>9 SONS DO LIXO (Colégio Nazaré) Coreógrafa: Maria Ana Azevedo</p>
---	--

Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

As coreografias do CMNSN desse ano foram criadas para o espetáculo de dança com o tema Amazônia, apresentado no auditório do colégio dia 02 de junho e na II Mostra Marista de Arte e Cultura em Natal/Rio Grande do Norte, de 02 a 06 de julho de 2007.

Várias ideias nortearam as pesquisas para essa criação. Do ponto de vista crítico, elegemos dar visibilidade as questões referentes à biopirataria de nossa fauna e flora, e ao lixo encontrado em nossos rios e matas. Mas também levamos para a cena um pouco de nossas riquezas culturais reveladas por meio de danças, comidas e costumes. Especificamente

no que se refere ao sapateado apresentamos três coreografias do referido espetáculo: *Biopirataria*, *Carimbó*⁹⁴ *Tap* e *Sons do Lixo*.

Em *Biopirataria*, quisemos mostrar o quão danoso é para a Amazônia ações de contrabando de diversas formas de vida da nossa flora e fauna. Essa exploração também se apropria dos conhecimentos das populações tradicionais no que tange ao uso dos recursos naturais, chegando inclusive a patentear produtos resultantes da biodiversidade amazônica. Nesse contexto, elaboramos um figurino com tecido em estampa verde selva, com a ideia de camuflagem. A coreografia utilizou binóculos, espingardas, redes de caça e máquinas fotográficas para conduzir a interpretação das sapateadoras nesse universo.

A coreografia iniciava com as doze intérpretes invadindo o palco, rolando pelo chão, com seus objetos cênicos, executando movimentos diversos até ficarem todas de pé e de costas, no final da introdução musical. Em um determinado momento cada grupo de quatro intérpretes vira de frente para o público, em tempos diferentes, executando o *jump* e realizando movimentos específicos de acordo com seus objetos cênicos. Depois que o grupo todo se volta de frente para o público cada subgrupo executa seus movimentos específicos simultaneamente. A partir desse momento o sapateado ganha uma dinâmica maior com organização de várias figurações por meio de muitos deslocamentos no espaço a partir da execução de passos como *Time Step*, *Pull Back*, *Essence*, *entre outros*. O final da coreografia apresenta a mesma proposta do início, com o foco maior na interpretação baseada na biopirataria da Amazônia.

A trilha sonora foi composta por uma mixagem de sons de percussão de Safri Duo, músicas: *Marimba Dreams* e *Fallin' High*.

⁹⁴Carimbó: é uma sonoridade de procedência indígena, aos poucos mesclada à cultura africana, com a assimilação das percussões dos negros; e há elementos de Portugal, como o estalar dos dedos e as palmas, que intervêm em alguns momentos da coreografia. Originalmente, em tupi, esta expressão significa tambor, ou seja, curimbó, como inicialmente era conhecido este ritmo. Gradualmente o termo foi evoluindo para carimbó. Esta dança teve sua origem no território de Belém, mais precisamente na área do Salgado, composta por Marapanim, Curuçá e Algodoal; e também se disseminou pela Ilha de Marajó, onde era cultivada pelos pescadores. (<https://www.infoescola.com/danca/carimbo/>).

Figura 37 - Coreografia *Biopirataria*, 2007.

Fonte: Acervo do Colégio Nazaré.

O processo criativo de *Carimbó Tap*, apresentada pelo Colégio Nazaré, iniciou com a escolha da música *Carimbó do Macaco*, de Pinuca, artista paraense considerado “o rei do carimbó”. Ao ouvirmos várias vezes a música escolhida, deixamos que as alunas se movimentassem livremente, articulando as batidas dos pés aos ritmos da música. Após a pesquisa individual em busca da criação de passos, organizamos estes em uma sequência coreográfica. A composição final resultou do encontro das sequências de passos criadas por cada grupo, surgindo assim combinações que se aproximam do passo básico do carimbó: *Dig* (D), *Stamp* (E), *Step* (D), *Stamp* (E). Movimentos como o *Turn* (giros) e o *Clap* (batidas de palmas) também foram muito explorados na criação. Os braços, elevados acima da cabeça, acompanhavam os movimentos de giros, quando apoiados na cintura, induziam aos movimentos de requebrar dos quadris. O vídeo do evento permitiu lembrar detalhes da coreografia. As nove intérpretes iniciavam a cena no palco, intercaladas, entre três fileiras e de costas para o público. Ao iniciar a música, quatro intérpretes se viraram para frente num movimento de meio giro, marcado por forte batida do pé no chão acompanhada do requebrar do quadril. O mesmo aconteceu em seguida, na frase musical seguinte, com o grupo das cinco intérpretes. A partir daí a coreografia se desenrola em muitas figurações no espaço com formações de duplas, semicírculo, colunas e fileiras. A alternância de movimentos entre os grupos, como se fossem perguntas e respostas, também foi explorado com frequência na composição cênica.

O figurino, composto por *collant* estampado com fundo branco imitando mini blusa com mangas fofas, trazia na região do abdômen uma tela cor da pele para dar a ilusão de que a barriga estivesse nua, como usualmente acontece na indumentária das moças que se apresentam no carimbó no Pará. A saia também estampada com fundo branco, rodada e curta, acima do joelho valorizava a movimentação dos pés das intérpretes, diferente da saia original do carimbó que tem o comprimento até o tornozelo. As aplicações de fitas na cor vermelha, nas barras dos folhos das saias e nas mangas conferiram um ar gracioso às meninas que utilizaram nos cabelos a tradicional flor vermelha.

Figura 38 - Coreografia *Carimbó Tap*, 2007.



Fonte: Acervo do Colégio Nazaré.

Pé Quente, coreografada por Christian Perrota em colaboração com os outros integrantes da Cia. Moderno, surgiu com a ideia de misturar elementos da dança de salão com o sapateado. Perrota conta que se inspirou em uma música com o ritmo de salsa que ele usava pra dar aulas. Certo dia, durante uma aula, Perrota começou a juntar alguns passos nessa música e assim iniciou o processo coreográfico, que recebeu também a colaboração de um casal de professores de dança de salão para a elaboração da mesma. Dessa forma a

coreografia “incorporou elementos de salsa, de tango, tinham coisas em dupla, em casal que a gente fazia de dança de salão e sapateando junto”⁹⁵, comenta Perrota.

Nesta composição o coreógrafo lança mão de um processo colaborativo que acontece tanto entre os componentes da Cia. Moderno como também com a participação dos professores de dança de salão convidados. Dessa forma a hibridação entre essas técnicas acontece por meio dos desdobramentos e interseções destas que resultam no enriquecimento do vocabulário de movimentos do sapateado, descortinando “a possibilidade de encontrar e reconhecer a maneira única de ser enquanto corpo, de estar ‘incorporado’. (CALAZANS; CASTILHO; GOMES (org); MIRANDA, 2003, p. 220)

O figurino dos rapazes era composto por calça preta e camisa de malha branca com uma sobreposição de casaco vermelho. As meninas vestiam *collant* preto e saia comprida, rodada, vermelha. Os cabelos eram presos em coque baixo adornado com uma flor vermelha.

Figura 39 - Coreografia *Pé Quente*, 2007.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

⁹⁵Entrevista a mim concedida em 25 de fevereiro de 2019 por meio de áudio via *Whatsapp*.

2.3.7 - VII Noite do sapateado, 2013

A partir de 2010, Larissa Boulhosa assume as turmas de dança do Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré e reativa o projeto *Noite do Sapateado* no ano de 2013.

Nesse ano o CMNSN, sob coordenação de Boulhosa, apresentou as coreografias: ***De Volta aos anos 60, Tap Country, Dona Aranha, Tap e Tap By Step***. Segundo Boulhosa, as coreografias “***De Volta aos Anos 60 e Tap*** foram uma releitura de coreografias com o mesmo nome apresentadas em outras edições do evento, por mim, que eu repassei para as alunas do Colégio Marista”.⁹⁶

Di Espalhafato e Meio Samba⁹⁷ foram coreografias apresentadas pelo Colégio Moderno, sob direção de Suzana Luz⁹⁸. “Sempre busco temas diversos pra trabalhar o sapateado até pra me forçar enquanto coreógrafa e pra motivar os meus alunos enquanto sapateadores,” relata Suzana. Sobre as coreografias acima Suzana informa que investiu no desafio de produzir sons e movimentos em ritmos diversos.

Suzana faz parte da nova geração de professores de sapateado de Belém. Sobre sua formação no sapateado ela revela:

Nunca fiz aulas regulares com outros professores de Belém. Já participei de aulas avulsas, oficinas, aulas abertas, etc. Minha formação não se constitui integralmente dessas experiências. Tenho a facilidade de ser de uma geração cercada de informação disponível *online* e gratuitamente. Muito do que aprendi foi em vídeos-aula, *lives* em aulas interativas e muita dedicação⁹⁹.

Suzana constata uma realidade vivida em nossa cidade ao mencionar que sempre sentiu dificuldade em avançar no sapateado aqui em Belém porque poucos professores aqui lecionam o sapateado em nível intermediário e avançado. Por isso buscou outros conhecimentos nesse gênero de dança em outros estados como Rio de Janeiro, São Paulo, Ceará, e Minas Gerais. Entre os professores que teve oportunidade de fazer aulas estão: Steven Harper, Adriana Salomão, Chio e Arnold, Charles Renato, Keith Terry, Samantha Varela, Juliana Siqueira, Leandro Netto, Ana Corina Amanajás, dentre outros.

⁹⁶ Entrevista a mim concedida em 31 de julho de 2019 por meio de gravação áudio em minha residência.

⁹⁷ Suzana Luz, então coreógrafa do Colégio Moderno, não disponibilizou fotos nem vídeos das referidas coreografias, o que me impediu de analisar essas criações.

⁹⁸ Suzana de Souza da Luz (1990), é de Macapá (AP), possui Licenciatura em dança e Mestrado em Artes, ambas cursadas na Universidade Federal do Pará- UFPA. Atualmente cursa MBA em Gestão escolar pela Universidade de São Paulo (USP). Iniciou seus estudos de sapateado com o professor Christian Perrota em 2012 nas dependências do Colégio Moderno. Informações obtidas através de entrevista a mim concedida em 15/02/2019 via mensagem *Whatsapp*.

⁹⁹ Informações obtidas através de entrevista a mim concedida em 15/02/2019 via mensagem *Whatsapp*.

2.3.8- VIII Noite do Sapateado, 2014.

O ano de 2014 marcou o encerramento do evento no CMNSN. Larissa comentou que neste período já percebia a dificuldade de contar com a participação de outras escolas no evento. “Quase não tinha convidados, isso era muito complicado. Eu pensava, vou já inventar mais coreografias pra ter pelo menos umas quatro do Marista, pra ter dez coreografias na noite”¹⁰⁰. As questões que levaram ao encerramento deste evento serão discutidas ao final desse capítulo.

Neste ano o CMNSN, sob coordenação de Boulhosa, apresentou as coreografias *Tap Girls*, *A Pantera Cor de Rosa*, *I Fell Good* e *Step*. Esta última uma remontagem de anos anteriores. Também participaram o Colégio Moderno, a Academia Blue, a ETDUFPA e o Studio por Lucinha Azeredo. Este apresentou a coreografia *Bate o Pé*, criada por Azeredo. Sobre a obra Azeredo comenta: “foi uma coreografia idealizada para a festa junina da escola naquele ano e utilizamos de influências da música e do movimento sertanejo para a criação”

101 .

Esta coreografia foi montada com um grupo pequeno, era a única turma de sapateado na época que o Studio tinha [...]. Elas usavam figurino improvisado, short jeans, blusa quadriculada, chapéu de *cawboy* e o sapato preto do sapateado. Foi uma coreografia criada mais livre, uma coisa mais, vamos dizer assim, sem muita precisão de desenhos coreográficos, sem muitas variações de combinações complexas, sem muitos detalhes porque era somente pra um espetáculo junino. Geralmente a nossa teoria de espetáculo junino aqui no Studio é um espetáculo que deixa as crianças um pouco mais livres, sem muita pressão de espetáculo de final de ano que é num teatro maior. Então é o contrário. Festa junina é sempre em teatros mais simples, menores, que você tem uma ligação maior com o público, você consegue visualizar a sua família etc., ou quadras também. Teve momentos que dançamos em quadra¹⁰².

Ela ainda informa que com a variedade da faixa etária das alunas, entre 9 e 14 anos, as combinações de passos ficaram entre os níveis iniciante e básico.

Essa é uma questão, frequentemente, vivenciada por professores em suas salas de aula. Como o sapateado está sempre dividindo o espaço com outros gêneros de dança, principalmente o balé clássico que tem uma demanda maior de alunos, os horários e salas das escolas ficam restritos. Além disso, outra questão a ser levada em conta diz respeito aos gastos por parte das escolas em manter turmas com pouco número de alunos. Tudo isso pode resultar em situações como a acima descrita em que se encontram, na mesma turma, alunas

¹⁰⁰ Entrevista a mim concedida por meio de gravação de áudio no dia 31/07/2019, em minha residência.

¹⁰¹ Entrevista a mim concedida em 18/03/2019 via mensagem de voz pelo aplicativo *Whatsapp*.

¹⁰² Entrevista a mim concedida por meio de gravação de voz em 20/08/2019 no Studio Por Lucinha Azeredo.

com níveis técnicos e idades diferentes. Quando isso acontece, o professor/coreógrafo precisa ter muita habilidade para contemplar todos os envolvidos nas aulas, tendo o cuidado de não desestimular os alunos que já apresentam um nível técnico mais avançado, mas, também oportunizar os menos experientes a acompanharem o nível da aula. Neste sentido, Martin adverte: “para lecionar, é necessário mais que conhecimento: é preciso ter consciência de que, por mais que seja a turma, cada aluno deve ser considerado individualmente, e suas características devem sempre ser levadas em consideração dentro e fora da sala de aula” (MARTIN, 2004, p. 27).

A coreografia, *Conectados* (ver cap.3), apresentada pelos alunos de sapateado da ETDUFPA sob minha direção, surgiu de um processo criativo colaborativo entre todos os envolvidos tendo como mote para a criação uma investigação baseada nas consequências do uso do telefone celular na sociedade atual.

A partir da análise do comportamento das pessoas em relação a esse instrumento tecnológico, os alunos constataram que as relações humanas estão sendo fortemente abaladas por conta da obsessão em manter a comunicação por meio virtual e não real. (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 53).

Imersos no universo tecnológico, aproveitamos este contexto para dialogar com a metodologia utilizada para a composição coreográfica que se baseou no uso de vídeos de sapateado da plataforma *You tube*. A tarefa consistiu em elencar alguns vídeos que a turma julgasse interessante em termos coreográficos e em seguida aprender as coreografias dos vídeos escolhidos. Feito isso, dividimos a turma e pedimos que cada grupo fizesse uma montagem com sequências dos vários vídeos. A última parte do trabalho consistiu na junção das sequências de cada grupo recriando e adaptando os passos de acordo com o contexto e a música proposta. Essa metodologia possibilitou aos alunos ampliarem o seu repertório de passos de sapateado.

Temas como esse trazem a tona reflexões sobre os avanços tecnológicos e suas consequências para a vida do ser humano. Não há dúvidas que os benefícios foram muitos, principalmente no que se refere à informação e a comunicação, que ficou muito mais fácil. Porém, já há estudos que comprovam os malefícios à saúde do ser humano ocasionados pelo mau uso dessa ferramenta, principalmente no que diz respeito ao estado depressivo ocasionado pelo isolamento no vício da internet e pela falta de interação presencial entre as pessoas. Eleger temas como esse, que se desdobram em muitas outras reflexões, oportuniza ao aluno “trilhar caminhos de ensino e aprendizagem problematizadores, questionadores,

desconstrutores e reconstrutores dos trabalhos de arte em si”. Ou seja, “aquilo que caracteriza um trabalho consistente no ensino de arte e, ainda, dialoga com as questões sociais prementes de nossos cotidianos” (BRAZIL; MARQUES, 2014, p. 89).

A visualidade da obra utilizou figurino composto por acervo pessoal dos alunos baseado em roupas coloridas e esportivas usada no cotidiano desses jovens. Acessórios como bandana, óculos e fones de ouvido, além, é claro, de aparelhos celulares foram utilizados em cena.

A coreografia acompanhou o ritmo da música *Happy* de Pharrell Williams. A letra desta remete a uma condição de felicidade independente do que possa estar ocorrendo a sua volta. Nesse sentido, utilizamos essa música como uma metáfora do estado ilusório que estão imersas pessoas viciadas em redes sociais proporcionadas pelo uso de tecnologias como o celular. Essa coreografia encerrou a noite e também o evento *Noite do Sapateado* que teve ao todo 8 edições realizadas no Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, em Belém.

Um dos problemas causadores dessa situação se refere à mudança de objetivo dos colégios que inverteram a sua filosofia, mesmo que camufladamente, pois antes a arte, os esportes e os eventos culturais eram muito incentivados, como pilares fundamentais da educação. Entretanto, com a concorrência dos cursinhos pré-vestibulares, que têm o foco voltado especificamente para o ingresso na universidade, os colégios reviram seus objetivos destacando mais este lado em detrimento de uma educação que contemple as várias dimensões do ser humano. Dessa forma, adolescentes que faziam estas atividades artísticas e esportivas no colégio, ou em outros estabelecimentos, até o segundo ano do ensino médio, já há algum tempo, param essas atividades na sexta e sétima séries do ensino fundamental para fazerem aulas de reforço escolar, e outras atividades com o foco exclusivamente voltado para o ingresso na universidade. Porém, sabemos que os processos de aprendizagem ocorrem de forma multidimensional e mobilizam o sujeito considerando as suas várias dimensões.

Essa situação se refletiu também nas escolas de dança que perderam suas bailarinas pelos mesmos motivos. E, aliado a isso, as escolas de dança ainda perderam a clientela das alunas menores também porque alguns colégios mantiveram para o ensino infantil, principalmente, escolinhas de dança a um valor muito menor que as escolas de dança especializadas, o que acontece também em algumas academias em que a criança paga uma taxa e fica um turno inteiro em atividades esportivas e artísticas no mesmo local. Assim, muitos alunos na faixa etária entre 12 e 13 anos de idade, e até antes disso, abandonam essas

atividades em função da pesada carga de estudos com o único objetivo de ingressar na universidade.

Com o término desse evento que foi criado, especificamente, para o compartilhar das produções artísticas de sapateado em Belém, e portanto, tendo a preocupação em atender as condições mínimas necessárias em relação a estrutura física para tal pude perceber, a partir dos relatos dos entrevistados, que a realidade dos sapateadores em Belém ainda é muito diferente da almejada por eles, pois ainda hoje enfrentam muitas dificuldades no que diz respeito às condições estruturais do ambiente de aula e de apresentação como, por exemplo, piso inadequado, altura do som e acústica sonora inapropriado, entre outras questões que merecem uma atenção maior por parte dos que promovem esses eventos. Porém, o piso ainda é um dos maiores vilões quando se trata de condições inadequadas para a realização deste gênero de dança. Lewis aponta para as conseqüências maléficas ao corpo humano advindas da execução dessa técnica realizada em pisos inadequados:

O chão é a percussão do sapateador. Também é uma das principais preocupações de segurança. O piso ideal para sapateado é suspenso, feito de madeira sólida. A maioria dos pisos é feita de madeira colocada sobre concreto, o que pode causar tensão nos joelhos, tornozelos e coluna lombar. (LEWIS, 2016, p. 22).

Outro aspecto que me ajudou a trazer a tona outras reflexões sobre o desenvolvimento do sapateado em Belém foi a possibilidade de ter tido acesso aos vídeos de algumas edições do referido evento, dessa forma os recursos das tecnologias eletrônicas aliadas as histórias orais facilitaram a análise dos trabalhos em questão. Nesse sentido pude perceber a crescente evolução técnica desse gênero na cidade, isso também se deu pelo número crescente de festivais e encontros de dança que proporcionavam cursos e oficinas de sapateado, aos praticantes desse gênero, com renomados professores que vinham a Belém compartilhar os seus saberes.

Em 2009, depois de um ano de meu ingresso como professora no Curso de Dança da ETDUFPA, reativei as aulas de sapateado na universidade introduzidas por Maria Ana Azevedo, por meio do projeto de extensão *Oficina de Sapateado*. Assim, pude dar continuidade ao processo de ensino-aprendizagem desse gênero, agora, dentro do âmbito acadêmico, o que me possibilitou expandir meu olhar para esse gênero por meio dos pilares ensino, pesquisa e criação artística, pautados pelo projeto em questão.

3- O SAPATEADO NA UNIVERSIDADE.

Pela documentação consultada pode-se afirmar que o sapateado entrou na Universidade Federal do Pará através do Núcleo Pedagógico Integrado- NPI¹⁰³, hoje Escola de Aplicação da UFPA¹⁰⁴, por meio do Clube Aberto de Ginástica e Dança¹⁰⁵(CAGIDAN) fundado, em 1986, pela professora Carmen Lília da Cunha Faro, com o objetivo de proporcionar práticas de ginástica e dança para os alunos desta instituição e da comunidade em geral, já que no âmbito das práticas corporais só havia, até então, aulas da disciplina Educação Física, inserida no desenho curricular das séries do ensino infantil, fundamental e médio desta instituição.

Com a criação do CAGIDAN, o NPI passou a ser referência no treinamento de atletas de ginástica rítmica no Estado ganhando prêmios em competições estaduais e representando o Pará em campeonatos brasileiros. Várias atletas se destacaram nesse cenário, a exemplo de Luana Faro que chegou a representar o Brasil na Olimpíada de 2008, em Pequim, pela ginástica rítmica.

A dança desenvolvida no CAGIDAN também ganhou destaque na cidade e apesar de não ter como objetivo principal o alto rendimento técnico dos dançarinos, como na ginástica rítmica, apresentava espetáculos de qualidade, envolvendo sempre um número expressivo de crianças e adolescentes participantes desse clube. Durante o período no qual dele fiz parte, pude constatar que o benefício maior da criação deste se traduzia no estímulo à consciência crítica dessas crianças e jovens desenvolvidas a partir dos trabalhos ali realizados na construção do conhecimento em arte, visando ações transformadoras desses jovens perante o mundo. Nesse sentido, a importância do professor em desenvolver propostas metodológicas compatíveis com o respeito aos “conteúdos de arte que estejam, neles mesmos, comprometidos com a inteligência dos estudantes, com a criação e percepção das linguagens

¹⁰³NPI: Desde 2006, o NPI (Núcleo Pedagógico Integrado) passou a ser Escola de Aplicação da UFPA, unidade acadêmica especial, com estrutura administrativa própria e que desenvolve educação básica, configurando-se como campo de estágio voltado para a experimentação pedagógica.

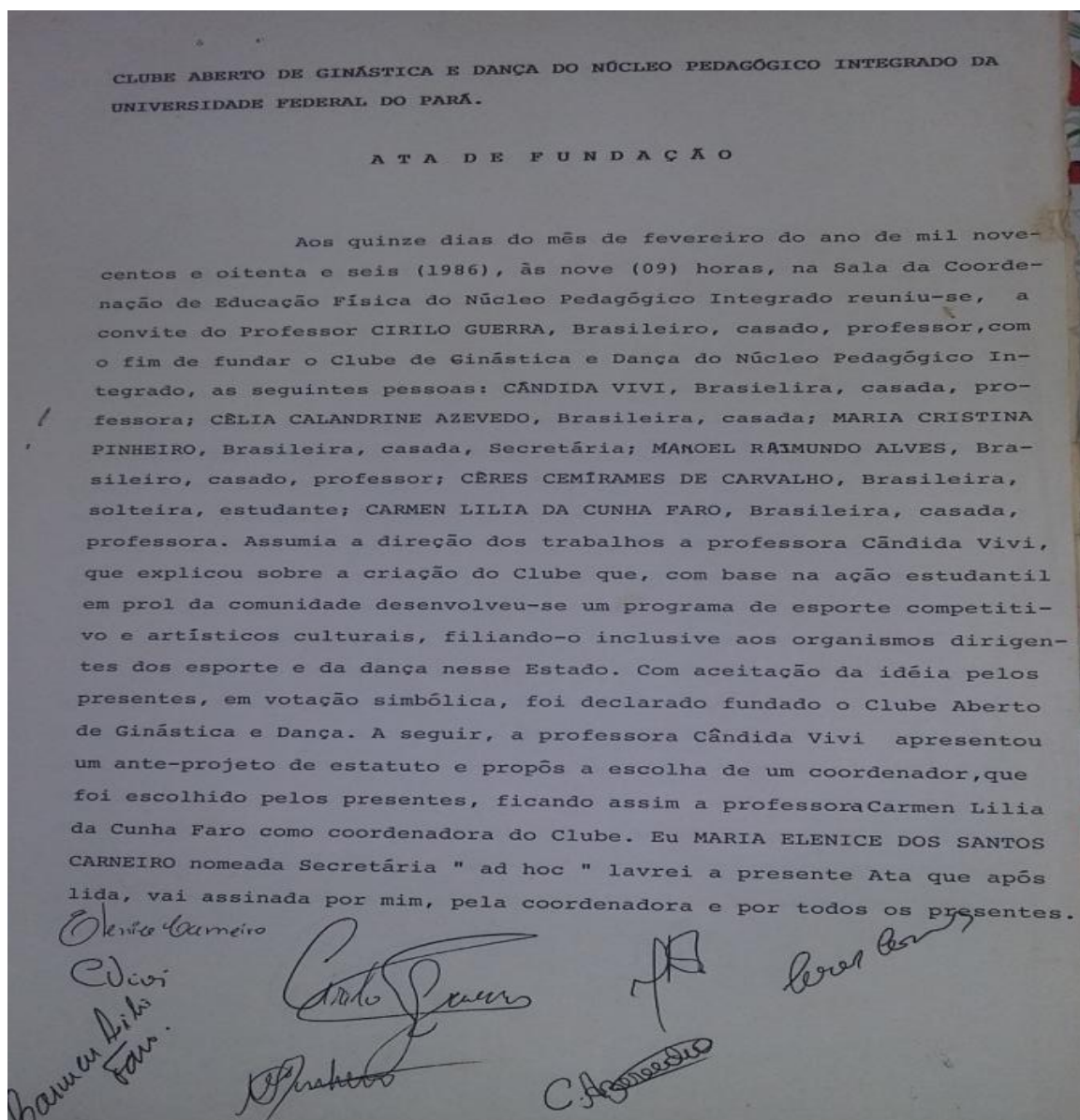
¹⁰⁴A UFPA é constituída por 14 institutos, sete núcleos, 36 bibliotecas universitárias, dois hospitais universitários e uma escola de aplicação. Segundo o Anuário Estatístico de 2016, ano base 2015, elaborado pela pró-reitora de Planejamento, o ensino de graduação alcançou a marca de 40.275 mil estudantes; a pós-graduação, em torno de 9.500 estudantes; o ensino fundamental e médio, 1.372 alunos. Há, ainda, 5.651 estudantes matriculados em cursos de ensino técnico e cursos livres das Escolas de Música, Teatro e Dança e de Línguas Estrangeiras. <https://portal.ufpa.br/index.php/universidade>

¹⁰⁵Clube de Ginástica e Dança (CAGIDAN): Fundado no ano de 1986, pela professora Carmen Lília da Cunha Faro com o objetivo de proporcionar práticas de ginástica e dança para alunos do NPI e da comunidade em geral. (informações obtidas por meio de entrevista com a profª da Escola de Aplicação da UFPA, Ceres Cemíframes, realizada via questionário escrito em 2018).

artísticas e com a ampliação do modo desse estudante perceber o mundo” (BRAZIL; MARQUES, 2014, p. 87), contribui significativamente para a estruturação de uma sociedade mais engajada com o fazer social no mundo.

Segue abaixo a ata de reunião da criação do referido projeto.

Figura 40 - Ata de reunião da criação do Clube Aberto de Ginástica e Dança.



Fonte: Acervo da Escola de Aplicação da UFPA.


Em 1989, a Prof^a. Andrea Nascimento passou a integrar o quadro de professores colaboradores do CAGIDAN, porém não há registros de quando começou a ministrar aulas de sapateado, pois também ministrava aulas de dança moderna. Nos documentos de referência consultados, as fotos mostram que só no espetáculo de 1996 o sapateado estava

inserido, sendo esse o último ano de sua permanência nesse projeto como coreógrafa do espetáculo *O Homem e a Dança*.

Com relação às aulas estas aconteciam duas vezes na semana com duração de cinquenta minutos. O público desse projeto eram crianças e adolescentes, filhos de funcionários da universidade e também pessoas da comunidade do entorno do prédio. As apresentações artísticas do CAGIDAN aconteciam todo final de ano e eram compostas por diversos gêneros de dança, entre eles, *jazz*, balé clássico, dança moderna e sapateado além de ginástica rítmica. As coreografias seguiam uma temática indutora da criação. Destaco aqui o ano de 1996, no qual foram festejados os 10 (dez) anos do Clube Aberto de Ginástica e Dança do NPI e a VIII Mostra Coreográfica do Clube, realizada no Teatro Margarida Schiwasappa do CENTUR. Na ocasião foi realizado o espetáculo *O Homem e a Dança: Da Magia dos Primórdios às Maravilhas da Era Virtual*. O roteiro era composto por cinco partes: *Primórdios, Raízes, Do Povo à Elite, Revoluções e Evoluções, O prazer de Dançar*, com Andrea Nascimento assinando duas coreografias de sapateado, *Do povo à Elite* e *Revoluções e Evoluções*. Abaixo é possível ver um pequeno texto sobre a temática do evento seguido da imagem do folder de apresentação.

O NPI, em sua VIII Mostra Coreográfica, tenta fazer uma abordagem da dança, passando pelos primórdios, suas raízes, seu envolvimento com o povo e com a elite, até a linguagem revolucionária de várias técnicas: novas formas de dançar... a dança por prazer, as manifestações populares, bem como sua contextualização com a realidade (Folder da apresentação da VIII Mostra Coreográfica do NPI/1996)

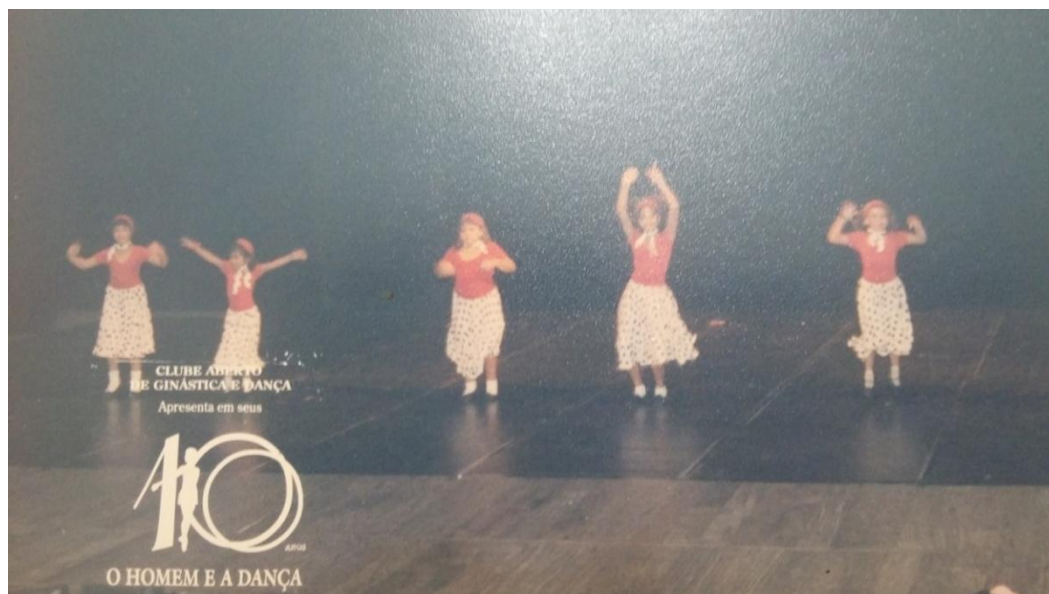
Figura 41 - Folder do espetáculo O Homem e a Dança, NPI, 1996.

<p>19º MOMENTO Coreografia: Coletiva Músicas: Piano Piece in F Major (Mozart) Tuileries (Tomita) Limoges / Catacombs (Tomita) Participantes: Rosacélia Brito, Ermelinda Cruz, Juliana Ymira da Silva, Mariana Cunha, Isabela Pereira, Beatriz Silveira, Luciana Barbosa, Nair Alvares.</p> <p>20º MOMENTO Coreografia: Coletiva Músicas: Tristango (Astor Piazzolla) Libertango (Astor Piazzolla) Participantes: Céres Carvalho, Érika Gomes, Elisângela Fonseca, Andréa Ewerton, Nair Alvares, Luciana Barbosa, Katia Costa, Maryelzen Lima, Eder Jastes.</p> <p>FICHA TÉCNICA</p> <p>Roteiro: Carmen Lília Faro, Céres Carvalho, Éder Jastes, Ana Cristina Cardoso, Elizângela Fonseca, Andréa Ewerton, Livia Barbosa, Érika Gomes</p> <p>Criação do Cartaz e Figurino: Livia Barbosa</p> <p>Confecção do Cenário: Aleixo e Éder</p> <p>Iluminação: Pessoal de Apoio - CENTUR, Produções e Cia., Nando Lima</p> <p>Sonoplastia: Pessoal de Apoio - CENTUR</p> <p>Secretaria: Elenice Carneiro e Helena</p> <p>Produção: Clube Aberto de Ginástica e Dança - DEFINPI - NPI</p> <p>Direção Geral: Carmen Lília Faro</p> <p>Agradecimentos: Participantes, pais, direção, coordenações, professores e funcionários do NPI; Produções e Cia.</p> <p>Agradecimento especial: Ao nosso diretor, professor José Antônio de Souza Alves.</p>	<h1>O HOMEM & A DANÇA</h1> <p>DA MAGIA DOS PRIMÓDIOS ÀS MARAVILHAS DA ERA VIRTUAL</p>  <p>10 ANOS DE CLUBE ABERTO DE GINÁSTICA E DANÇA</p> <p>NÚCLEO PEDAGÓGICO INTEGRADO (NPI) U F P A</p>
--	---

Fonte: Acervo da Escola de Aplicação da UFPA.

Abaixo seguem as fotos das coreografias de sapateado apresentadas por Andréa Nascimento no espetáculo *O Homem e a Dança*.

Figura 42 - Coreografia inserida no bloco representado pelo *O Povo e a Elite*, 1996.



Fonte: Acervo da Escola de Aplicação da UFPA, 1996.

Figura 43 - Coreografia inserida no bloco representado pelas *Revoluções e Evoluções* 1996.



Fonte: Acervo da Escola de Aplicação da UFPA, 1996.

No ano seguinte aconteceu a IV Mostra de Dança do CAGIDAN no dia 06 de dezembro de 1997, às 18 horas, no Teatro Margarida Schiwazappa do CENTUR. O tema escolhido foi *Natal Sem Fome*. Durante todo esse ano Azevedo, na época, professora da Secretaria Municipal de Educação (SEMEC), ministrou aulas de dança infantil e sapateado no polo do NPI, participando também do CAGIDAN. Nesse espetáculo Azevedo criou quatro coreografias, entre elas, uma de sapateado intitulada *Na Cola do Sapato*. Um dos alunos de Azevedo, na época, Éder Loran, comentou sobre o contexto da coreografia.

Eu me lembro da minha primeira coreografia de sapateado, era *Na Cola do Sapato*. Eu era o único homem. Eu era um professor que dava aula e as meninas... Tudo o que eu fazia com os pés elas imitavam e depois, tinha um momento da coreografia que elas se cansavam, elas queriam dançar por conta própria, sabe como é aluno... Então, elas me amarravam, eu acabava todo amarrado numa cadeira¹⁰⁶.

Segue o folder do referido espetáculo e foto da coreografia.

¹⁰⁶Entrevista a mim concedida via mensagem de áudio pelo aplicativo *Whatsapp*, em 27/02/2019.

Figura 44 - IV Mostra de Dança *Natal sem Fome*, NPI, 1997.



Fonte: Acervo da Escola de Aplicação da UFPA.

Figura 45 - Coreografia *Na Cola do Sapato*, 1997.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Ana Azevedo

No ano de 1998 o NPI/UFPA abriu concurso para professor substituto (1 vaga) de dança moderna e sapateado. Na época eu fazia parte, como intérprete-criadora, do Grupo Coreográfico da Universidade Federal do Pará e já era formada no Curso de Educação Física. Ao me interessar por fazer o concurso percebi que seria difícil me preparar para a prova de sapateado, pois nunca tinha nem calçado um sapato de sapateado antes. Mesmo assim decidi tentar o desafio. Para tanto, procurei me informar na cidade quem seria um bom professor para me preparar para o concurso. Ouvi excelentes referências a professora Maria Ana Azevedo, e para minha sorte ela era professora da ETDUFPA, local onde funcionava o GCUFPA do qual eu fazia parte. Apresentei-me para a professora Azevedo e perguntei se ela podia me preparar. A primeira pergunta que ela me fez foi: “qual a sua experiência com o sapateado”? Eu respondi: “zero, nem tenho sapato”. Mas logo em seguida, sem deixar espaço para qualquer resposta da professora, eu disse que era muito esforçada e disciplinada e que se ela aceitasse a proposta, sairia dali direto para comprar meu sapato. Ela aceitou e assim foi feito. Até hoje não sei o que fez a professora aceitar esse imenso desafio, num período curtíssimo de tempo para me preparar e sem cobrar nada por isso. O que sei é que fui aprovada no concurso e sou muito grata à professora Azevedo por ter me dado essa oportunidade.

Nessa instituição, ministrei aulas de dança moderna e sapateado. Apresentei quatro coreografias no espetáculo *Brinca Brinque Brinquedo Brincado* na X Mostra Coreográfica do NPI-UFPA, que ocorreu em 16 de dezembro de 1999 no Teatro Margarida Schiwasapa, porém não apresentei coreografias de sapateado. Os professores relataram sobre o tema que este “veio ao encontro de nossas expectativas, pois esperamos conseguir seduzir todos através do jogo do brincar com o objeto brinquedo, onde esqueceremos o tempo e o espaço, onde a realidade tornar-se-á a fantasia e a fantasia, realidade concreta”; Texto do folder do espetáculo.

Figura 46 - Folder do espetáculo *Brinca Brinque Brinquedo Brincado*, 1999.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Dessa forma iniciei meus primeiros contatos com o sapateado. No NPI, minhas aulas eram voltadas para turmas iniciantes, sendo a grande maioria dos alunos estudantes dessa mesma instituição, além de crianças e adolescentes da comunidade do entorno. A partir daí comecei a buscar vários meios de aprendizado dessa técnica. Fiz alguns cursos de sapateado com professores que vinham ministrar aulas nos encontros e festivais de dança de Belém. Adriana Salomão, Marchina, Valéria Pinheiro, Samantha Varela e Ana Corina Amanajás foram alguns desses professores.

Hoje o CAGIDAN não existe mais, encerrou suas atividades em 2008 com o espetáculo *Fragmentos de Identidade*. Atualmente funcionam nessa instituição projetos de extensão de dança e ginástica, e desde dezembro de 1999, após minha saída do NPI, a oferta de aulas de sapateado foi encerrada.

As atividades de sapateado voltam a ser oferecidas na UFPA no ano de 1999, agora na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA). Ressalto que tanto o

antigo NPI¹⁰⁷, que desenvolve educação básica, configurando-se como campo de estágio voltado para a experimentação pedagógica, quanto a ETDUFPA¹⁰⁸, que formam profissionais a nível técnico e licenciatura em várias vertentes da arte, localizam-se em lugares distintos e fora do campus da universidade.

3.1- O Sapateado na ETDUFPA¹⁰⁹ de 1999 a 2004.

Este item busca recuperar a reinserção do sapateado na UFPA entre os anos de 1999 a 2004. O contexto desse novo momento difere do anteriormente descrito, uma vez que agora o sapateado é oferecido na ETDUFPA, local específico de formação de artistas em várias vertentes da arte como o teatro, o figurino a cenografia e a dança. A oferta de cursos durante esses anos foi se ampliando e hoje, especificamente em dança, são oferecidos os Cursos Técnicos em Dança Clássica, Técnico em Dança/Intérprete-Criador e Licenciatura em Dança. Além disso, a dança está presente em vários projetos de pesquisa e extensão, a exemplo do Projeto *Oficina de Sapateado*, que se apresenta como extensão a partir do ano de 2004.

Azevedo, professora que implantou o sapateado nessa instituição de ensino, e nele permanece coordenando por cinco anos consecutivos, retorna em 2009, agora na condição de

¹⁰⁷ Endereço do NPI/ Escola de aplicação da UFPA: Av. Tancredo Neves, 1000, Bairro Montese, CEP:66095-780. Belém-Pará.

¹⁰⁸ Endereço da ETDUFPA: Trav. D. Romualdo de Seixas, 820. CEP 66.055-110. Belém - Pará

¹⁰⁹ Criada em 1962, pelos professores **Maria Sylvia Nunes e Benedito Nunes**, a Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA) surgiu a partir da realização do primeiro curso voltado para as atividades de teatro na Universidade Federal do Pará. A escola iniciou suas atividades naquele mesmo ano, como Serviço de Teatro Universitário, com um Curso de Iniciação Teatral. Posteriormente, foi criado o Curso Livre de Formação em Ator. Em 1968, foi fundado o **Grupo Coreográfico**, que impulsionou o ensino da dança através do Curso Experimental de Formação de Bailarinos nos anos 1990. Somente em 1992, após a criação do Núcleo de Arte, hoje Instituto de Ciências da Arte (ICA), as atividades de teatro e dança foram agrupadas.

No final dos anos 90, foi identificada a necessidade de ampliar a oferta dos cursos profissionalizantes e em 23 de setembro de 2003, a Resolução nº 606, da Universidade Federal do Pará, aprovou o **Plano de Curso Técnico da Escola de Teatro e Dança**.

A Escola de Teatro e Dança funciona, atualmente, como unidade de **ensino, pesquisa e extensão**, com autonomia acadêmica, via conselho deliberativo, sob a administração do Instituto de Ciências da Arte, órgão criado em fevereiro de 2006, pela UFPA, para congregar e coordenar a Faculdade de Artes Visuais (FAV); a Escola de Teatro e Dança (ETDUFPA); e a Escola de Música (EMUFPA). Em 2005, no intuito de enriquecer e complementar o conhecimento dos futuros profissionais dos Cursos Técnicos existentes para o mercado de trabalho, foi criado o primeiro curso em tecnologias teatrais: **Curso Técnico em Cenografia**.

A partir de 2008, para atender demandas das áreas de artes cênicas, teve início o **Curso de Licenciatura em Dança** e, em 2009, o **Curso de Licenciatura em Teatro**.

Ainda em 2008, realizou-se também a primeira ação dentro do programa de **pós-graduação** do Instituto de Ciências da Arte-ICA, com a implantação do Curso de Especialização em Estudos Contemporâneos do Corpo: Criação, Transmissão e Recepção. Em 2010, a Escola iniciou a primeira turma do Curso Técnico de Figurino. <https://etdufpa.wordpress.com/about/historia/>

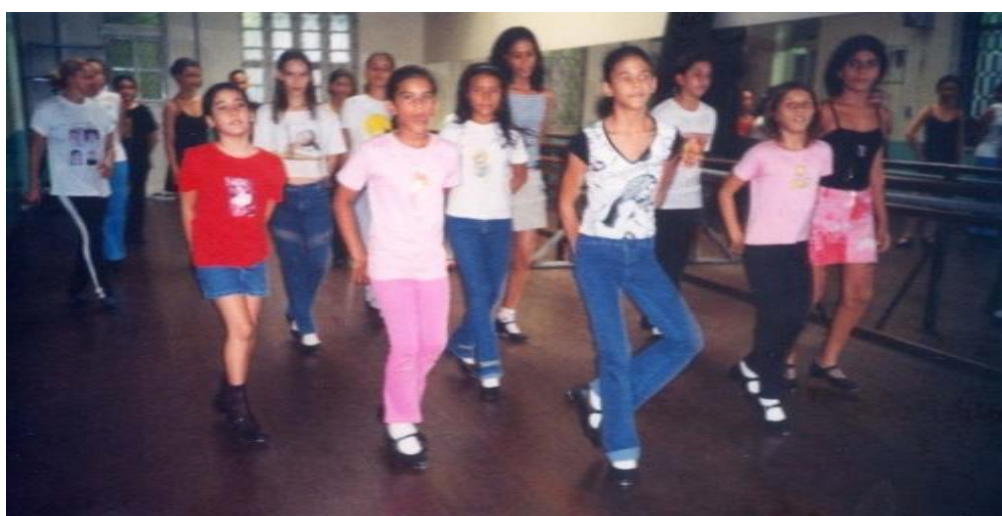
colaboradora do projeto *Oficina de Sapateado*, o qual fica sob minha coordenação até meados de 2016, quando por motivo de licença doutoramento eu me afasto e Azevedo volta a coordená-lo.

Azevedo iniciou seus estudos em dança, na EDCP, aos nove anos de idade. Lá teve contato com o balé clássico e o sapateado, este, com a professora Paula Kalif. Também fez aulas de *jazz* e participou de exames da *Royal Academy of Dancing- RAD*, além dos espetáculos de final de ano. Sobre o início de sua experiência com o sapateado relata:

Motivada pelas inúmeras possibilidades percussivas dos pés oferecidas pela técnica do sapateado, iniciei meus estudos na Escola de Danças Clara Pinto. A partir daí, participei de oficinas e *workshops* com grandes mestres e sapateadores do cenário brasileiro como Adriana Salomão, Bia Mattar, Kika Sampaio, Marchina, Steven Harper, Valéria Pinheiro, dentre outros (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 33)

No ano de 1998, Azevedo ingressa na universidade, por meio de concurso público, como professora efetiva da ETDUFPA. Em 1999, com o objetivo de oferecer à comunidade vivências na técnica do sapateado americano, esta instituição abre inscrições para a primeira oficina de sapateado¹¹⁰, ministrada por Azevedo. Nessa época a escola funcionava na Avenida Magalhães Barata e, já oferecia o Curso Básico de Balé Clássico. Com a oferta de outro gênero de dança, a escola ampliou o número de alunos, inscrevendo adolescentes (a partir de 12 anos) e adultos nas aulas de sapateado.

Figura 47 - Primeira turma de sapateado da ETDUFPA coordenada por Maria Ana, 1999.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Ana Azevedo.

¹¹⁰ Esta oficina foi oferecida como Curso Livre. Porém em 2004 a atividade de sapateado ganha nova configuração por meio do Curso de Extensão *Estudo e Pesquisa da Técnica do sapateado Norte-Americano na Cena Contemporânea*. Em 2009 as atividades de sapateado voltam a ser oferecidas na ETDUFPA por meio do Projeto de Extensão intitulado *Oficina de Sapateado*, se mantendo até o presente momento.

O plano de ensino dessa oficina, que durou seis meses, consistia em estudo dos passos básicos do sapateado, seguido de laboratórios de criação realizados sempre ao final das aulas. Desse processo de aprendizado resultou a coreografia *Sapateando no Rodeio*. Esta coreografia foi classificada em 2º lugar no *Festival de Dança do SESI-PARÁ/1999*, além de ser apresentada em vários eventos da cidade, dentre eles o *I Festival Marista de Ginástica e Dança*.¹¹¹

Figura 48 - Coreografia *Sapateando no Rodeio*, 1999.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Todas as alunas dessa turma de sapateado eram iniciantes, mas apesar disso, elas absorviam com facilidade os ensinamentos dessa técnica, como explica Azevedo:

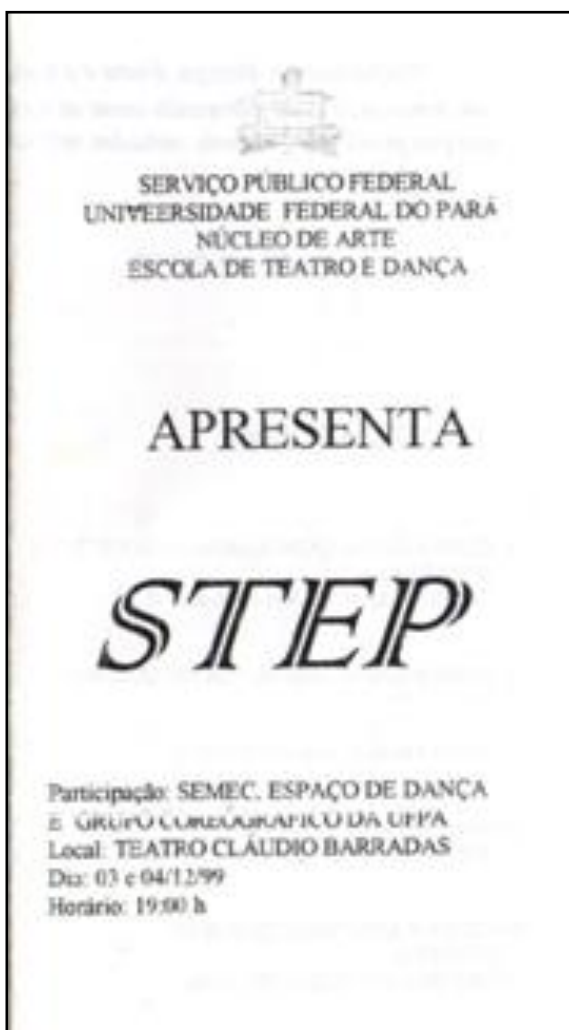
Embora iniciantes na técnica do sapateado, as alunas possuíam o que Carvalho (2006, p.19) denomina de pré-dança, a “trajetória na dança e experiências corporais dos bailarinos anteriores à performance”. Nesse percurso, percebia-se que a facilidade no aprendizado do sapateado estava relacionada às experiências das alunas a partir da dança de salão, do balé clássico, do jazz, da dança popular e de outras linguagens (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 35).

¹¹¹I Festival Marista de Ginástica e Dança: Este teve apenas uma edição em 1999 no ginásio do Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré, criado pela professora Andreza Rocha e por mim. Teve como objetivo apresentar as produções artísticas de ginástica rítmica e dança desta instituição e de instituições convidadas.

Apesar das técnicas em dança apresentarem características distintas no que se refere aos movimentos corporais, é possível observar algumas semelhanças voltadas para o trabalho de coordenação motora, musicalidade, ritmo, equilíbrio, entre outros. Isso, de certa forma, facilita o aprendizado do sapateado por alunos que tenham tido experiências com outras danças.

A oficina continuou no segundo semestre de 1999, devido à crescente demanda de alunos, fato este que resultou na criação da mostra de dança *STEP*, apresentada no Teatro Universitário Cláudio Barradas (TUCB). Na ocasião, foram apresentadas coreografias de sapateado, balé clássico e dança contemporânea. Estes últimos participaram como convidados do evento. No programa, as coreografias de sapateado eram as seguintes: *Sapateando no Rodeio*, *Na Cola do Sapato*, *Rítmos Brasileiros* e *Futebol*. Segue o folder da mostra.

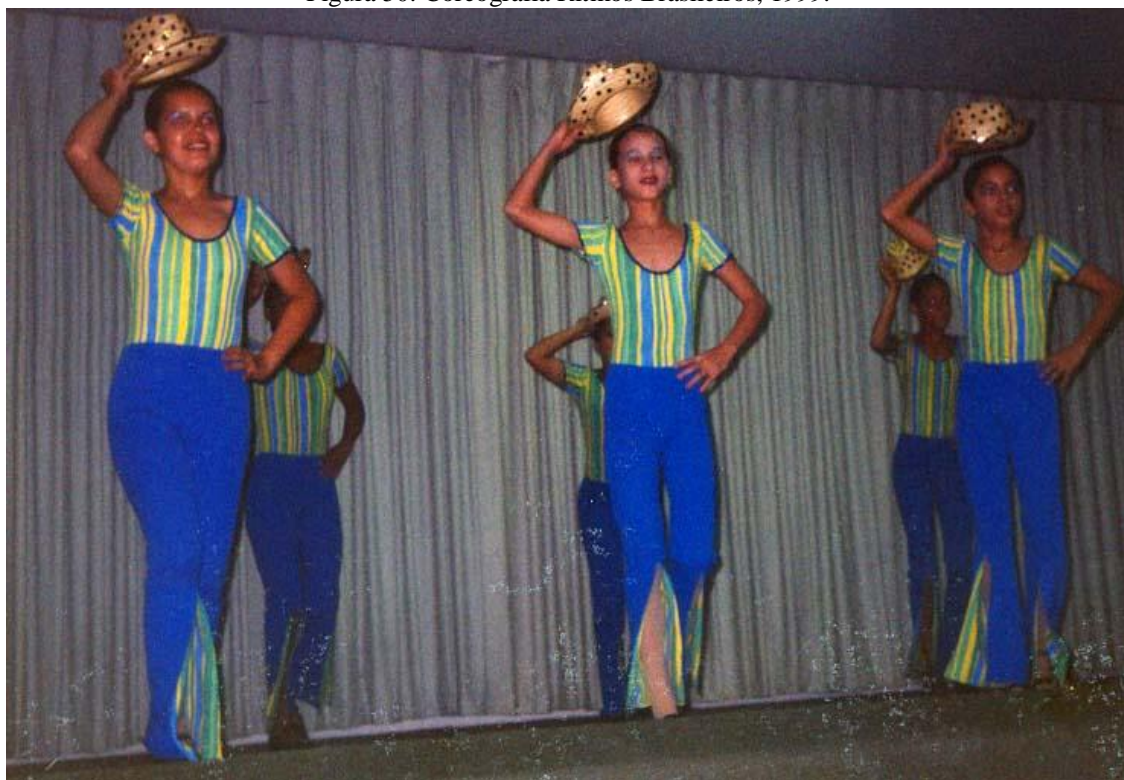
Figura 49 - Folder da mostra de dança *STEP*, 2004.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Ana Azevedo.

Sobre *Rítmos Brasileiros*, Azevedo (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), 2016, p. 35) menciona que a coreografia “nasceu da experimentação de ritmos como o xaxado¹¹² e o samba¹¹³, executados por meio dos passos básicos do sapateado, com deslocamentos espaciais e em conjunto com a trilha musical”.

Figura 50: Coreografia Rítmos Brasileiros, 1999.



Fonte: Arquivo pessoal de Maria Ana Azevedo

Já *Futebol*, premiada em 2º lugar no *Festival de Dança SESI-PARÁ* em 2001, foi concebida:

A partir dos movimentos executados pelos jogadores de futebol, como a cabeçada, o chute, o drible, dentre outros. O trabalho coreográfico chamou a atenção pelos

¹¹²Segundo registros históricos, o xaxado surgiu por volta do ano de 1920. Os instrumentos mais presentes no xaxado são a sanfona, triângulo, pífano e zabumba. A história não é unânime sobre o significado do termo xaxado, mas há duas principais grandes teorias: xaxado como sendo uma onomatopeia do barulho do arrastar das chinelas ao dançar o ritmo, fazendo um “xa-xa-xa”. A segunda teoria diz que o nome deriva do verbo “sachar”, que quer dizer capinar ou escavar a terra com enxada. Nesta interpretação, o movimento e som das chinelas na terra ao dançar lembrariam o som do trabalho da roça. O nascimento do xaxado ocorreu na região do agreste de Pernambuco, mas aos poucos se espalhou pelo sertão da Bahia. Este ritmo tem influência dos indígenas, escravos e portugueses. Como uma das modalidades de forró, o xaxado também foi influenciado pelo baião – criação de Luiz Gonzaga. (<https://transformese.com.br/xaxado/>)

¹¹³O samba tem sua origem nas danças africanas, trazidas pelos negros escravizados, por meio do Batuque, na época do Brasil Colonial, no século XVII. O nome samba vem da palavra Semba, originária da Angola, que significa umbigada. São características do samba: a sensualidade dos rebolados, a dinamicidade dos passos, a criatividade dos saltos e passos rápidos, os giros, os gingados, dentre outros movimentos improvisados.

passos executados, pois embora não tivesse a bola, os movimentos eram realizados como se a estivessem conduzindo. O final da coreografia trouxe elementos surpresa, como a torcida com entrada de bandeiras e o apito final do juiz (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 37).

Figura 51 - Coreografia Futebol, 2001



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

As coreografias *Chorus Line* e *Hair* (ver capítulo 2, *Noite do Sapateado*) foram criadas especialmente para serem apresentadas na primeira edição da *Noite do Sapateado*, no ano de 2001. Estas tinham como elemento indutor da criação a própria temática do evento: os musicais do cinema. Azevedo explica como se deu a construção coreográfica destas:

A primeira coreografia se desenvolveu em uníssono, o que significa que todas as intérpretes executavam o mesmo movimento ao mesmo tempo; os pés executavam os passos do sapateado coordenados com movimentos de braços, que ora tirava e colocava a cartola na cabeça (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 37)

Já a coreografia *Hair* “trouxe para a cena a combinação de passos básicos como o *Turn* (giro) e o *Time-Step*, realizados com diferentes deslocamentos espaciais, a fim de mostrar maior agilidade dos pés e passos executados em forma de deslize” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 37). Ao pensar em passos executados com deslizes

não podemos deixar de mencionar o grande sapateador Jimmy Slyde¹¹⁴, que obteve destaque no cenário mundial por apresentar um estilo deslizante de sapatear como se estivesse patinando. “Jimmy Slyde tinha o *slide* como uma marca registrada. Ele pulava no ar e, ao aterrissar, pressionava os calcanhares contra o chão como se o solo estivesse coberto de gelo” (LEWIS, 2016, p. 60). O *slide* pode ser ensinado para sapateadores iniciantes em exercícios de deslocamento. Um exemplo de *slide* para iniciantes pode obedecer a seguinte sequência; *Step –Leap –Step* com movimentação lateral.

Um aspecto muito favorável para as pesquisas coreográficas em sapateado, nesse período, foi o fato da maioria das alunas serem também integrantes do Curso Experimental de Formação para Bailarinos¹¹⁵ da ETDUFPA. Neste sentido, as experiências artísticas em dança desenvolvidas no curso contribuíam para a expansão do repertório artístico das alunas possibilitando novas conexões criativas na composição coreográfica para o sapateado. A coreografia *Happy Tap* (ver capítulo 2, *Noite do Sapateado*), foi um exemplo disso. Laboratórios de investigação e experimentação em torno do *clown* foram trabalhados com as alunas que apostaram no uso de malas de madeira coloridas como objeto cênico. Azevedo revela como surgiu a ideia das malas:

Me incomodava muito chegar nos espetáculos de sapateado e ter o linóleo. Até no Dança Pará, um grande evento de dança, nós tínhamos que dançar em cima do linóleo. Então, eu pensei: ‘que estratégias eu vou trazer pro meu grupo?’ E conversei muito com elas sobre isso. Porque a gente sempre trabalhava um processo colaborativo. Eu trouxe a proposta do palhaço, mas, eu sempre escutava muito as alunas. Eu trazia as situações-problema pra elas e elas também me ajudavam a resolver. Isso era muito importante porque cada uma dava a sua opinião e a gente filtrava o que caberia.

Segundo Azevedo, a partir dessas conversas, uma de suas alunas relatou que tinha visto uma cena de um palhaço que entrava com uma mala. A coreógrafa lembrou ter visto uma mala de madeira de um espetáculo de teatro da ETDUFPA no depósito. “Foi assim que surgiu a ideia da mala, nós começamos a experimentar se ia funcionar ou não. Começamos a experimentar passos [...] eu precisava subir na madeira, descer. Então, como tirar som?”

¹¹⁴ Jimmy Slyde (1927-2008), conhecido como rei dos slides, fazia um *hooper* que lembrava patinação. Slyde se apresentava regularmente com Duke Ellington e Count Basie nos anos 1940 e 1950. Sua carreira no cinema consistiu nos filmes *The Cotton Club* (1984), *Tap – A dança de duas vidas* (1989) e *Por volta da meia-noite* (1986). Ele também atuou no musical *Black and Blue* (1985). (LEWIS, 2016, p. 102).

¹¹⁵ Curso Experimental de Formação para Bailarinos: Este curso foi sistematizado em seis anos de aprofundamento. Além do balé clássico os alunos tinham como disciplinas a dança folclórica, a dança moderna e a dança contemporânea.

Fica claro que a pesquisa em relação ao uso de objetos cênicos como estratégia para ampliar as possibilidades criativas na cena contribuiu, sobremaneira, para o aumento de diferentes formas de compor a coreografia, além de solucionar questões técnicas referentes ao piso dos espaços de apresentação. Outra função revelada no uso das malas como objetos cênicos foi notada na importância da composição do *clown*. Esse material auxiliava as intérpretes no gestual atrapalhado do palhaço, que era percebido quando as mesmas deslocavam as malas no espaço.

Azevedo informou que elas dançaram essa coreografia em vários eventos da cidade, inclusive foram convidadas para dançar em um condomínio residencial numa confraternização de Natal, tal foi o sucesso dessa criação colaborativa. Sobre o processo criativo colaborativo, comenta:

A minha experiência nesse tipo de processo teve início ainda na faculdade quando eu cursava Educação Física, na UEPA, quando fui aluna da professora Eni Corrêa. O processo colaborativo me marcou muito e me impulsionou também por tudo o que eu vivi na UEPA, me impulsionou trazer isso pra minha prática enquanto coreógrafa no sapateado [...]. O professor de dança nesse tipo de processo, ele é um orientador de todas as etapas do processo de criação. Então, ela (Eni) não coreografava pra gente, mas a turma toda era distribuída em grupos e um pesquisava a trilha sonora, outro grupo de alunos pesquisava o figurino [...]. A partir de um tema também que era proposto pelo grupo todo [...]. Então essa prática no meu entender respeitava muito a ideia de todos e todos se sentiam muito responsáveis pra fazer com que tudo desse certo.

Azevedo revela que o processo criativo colaborativo se intensificou em seus trabalhos ao ingressar como docente no Curso de Dança da ETDUFPA, local onde, segundo Eleonora Leal, “a colaboração é tomada como eixo norteador das atividades de ensino e de aprendizagem dos processos criativos dos docentes de dança da ETDUFPA” (LEAL, 2012, p. 17).

No ano de 2004 foi ofertado, sob coordenação de Azevedo, o Curso de Extensão *Estudo e Pesquisa da Técnica do Sapateado Norte-Americano na Cena Contemporânea*. Segundo Azevedo, a partir dessa proposta, a atividade ganha um caráter extensionista por englobar

Processos educativos, culturais e científicos que viabilizam a relação transformadora entre a universidade e a sociedade e se constituem em ações interativas com a comunidade externa à academia, visando contribuir para o desenvolvimento social e cultural (Art. 62 do Regulamento da Graduação/UFPA-2013).

Este curso, com duração de um ano, tinha como objetivo oportunizar a vivência da técnica do sapateado aos alunos do Curso Técnico em Dança/ Intérprete-criador¹¹⁶, sendo que a carga horária deste, era destinada às atividades complementares, como regia o projeto pedagógico do curso.

Após uma pausa de quatro anos o sapateado volta a ser ofertado na ETDUFPA, sendo coordenado por mim de 2009 a meados de 2016, ano em que Azevedo assume novamente a coordenação do projeto.

3.2- O projeto *Oficina de Sapateado* a partir de 2009.

No ano de 2009, após um ano do meu ingresso na UFPA e depois de quatro anos de pausa nas atividades com o sapateado na universidade, assumi o projeto de extensão *Oficina de Sapateado*. A princípio, o projeto tinha o intuito de oferecer essa atividade à comunidade não-acadêmica, já que os projetos de extensão têm esse fim. Porém, no decorrer do curso percebi o interesse pelo sapateado por parte dos próprios alunos da ETDUFPA, principalmente dos cursos de dança. Assim, no ano seguinte, o projeto foi reelaborado a partir de uma necessidade desses alunos em ampliar suas possibilidades artísticas e pedagógicas ao experimentar este gênero de dança, que não faz parte do desenho curricular dos cursos de dança desta instituição, todavia, sempre mantivemos um número considerável de vagas para a comunidade externa.

A partir da coleta de relatos desses alunos direcionei o projeto com o foco, agora voltado, para oportunizar aos discentes experiências diversas na técnica do sapateado americano a partir de uma metodologia que valorizasse o ensino, a pesquisa e a criação artística; bem como a difusão desta arte por meio das aulas e apresentações coreográficas com o intuito de estimular a formação de plateia para esta técnica de dança, oferecer possibilidades de ampliação do repertório artístico dos alunos e oportunizar a ampliação das possibilidades de inserção dos alunos no mercado de trabalho.

As metodologias desenvolvidas no projeto apontam para vários caminhos em torno do sapateado americano, oportunizando a cada aluno absorver o conteúdo de acordo com seus interesses. Alunos da Licenciatura em Dança se atêm às metodologias de ensino da técnica,

¹¹⁶Além do Curso Técnico em dança, em 2004, os cursos técnicos profissionalizantes cadastrados pelo Ministério da Educação (MEC) e oferecidos pela ETDUFPA foram: Teatro (2004), Cenografia (2005) e Figurino Cênico (2010)

almejando uma futura oportunidade de ensinar o sapateado. Alunos dos cursos técnicos de formação em ator e intérprete-criador em dança têm seus objetivos mais voltados para a ampliação de seus repertórios de técnicas corporais. Há também alunos da comunidade que apresentam objetivos diversos: uns almejam investir na formação de artista, outros estão ali sem grandes pretensões somente aproveitando a oportunidade de um aprendizado novo ou para desfrutar de um momento de prazer ao fazer aulas dessa técnica.

O desenvolvimento das diferentes metodologias de ensino do sapateado, executadas no projeto serão reveladas, no texto, a partir dos relatos das produções coreográficas. Destaco, porém, que a avaliação está sempre permeando nosso fazer enquanto ensino, pesquisa e criação artística. Aqui me refiro à avaliação que constrói, que transforma, que oportuniza ao aluno a expansão do conhecimento da linguagem artística, diferente daquela avaliação que apenas estabelece um juízo de valor para atribuir nota. Nesse sentido Marques explica:

A avaliação é um retorno, um *feedback*, uma visão processual do produto. A avaliação permite e convida a fazer, a pensar, a refletir, a aprender sobre o que foi feito e sobre o que se fará. A avaliação consistente e fundamentada permite ao artista, ao aluno, ao público e ao próprio crítico posicionar-se em relação aos trabalhos artísticos no tempo e no espaço (BRAZIL; MARQUES, 2014, p.113)

Os trabalhos coreográficos desenvolvidos por meio do projeto revelam uma diversidade grande em relação às temáticas abordadas. O primeiro, sob minha direção, aconteceu em 2009, no Teatro Universitário Cláudio Barradas, motivado pelo II Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA. A coreografia apresentada foi *Tap Carimbó*, nesta, a dança regional serviu de mote para a produção coreográfica. Durante as pesquisas de movimentos percebi o quanto nossa cultura local, evidenciada por meio dos gestuais e movimentos corporais dos alunos, está entranhada em nós. Aqui se percebe uma fusão de culturas a partir de técnicas corporais distintas: o sapateado norte-americano e o carimbó de Belém do Pará. As pesquisas para essa composição coreográfica despertaram nos alunos a curiosidade para investigarem algumas particularidades dessas duas culturas. Quando conhecemos nossa cultura passamos a valorizá-la.

Mesclar as culturas, trazendo para o sapateado americano toda a ginga e maleabilidade dos movimentos do carimbó exigiu muita pesquisa por parte de todos. Esse processo de hibridação cultural foi favorecido pelo aporte das tecnologias audiovisuais. Para Néstor García Canclini,

Hibridação designa um conjunto de processos de intercâmbios e mesclas de culturas, ou entre formas culturais. Pode incluir a mestiçagem – racial ou étnica –, o

sincretismo religioso e outras formas de fusão de culturas, como a fusão musical. Historicamente, sempre ocorreu hibridação, na medida em que há contato entre culturas e uma toma emprestados elementos das outras. No mundo contemporâneo, o incremento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras.¹¹⁷

Ainda sobre o processo de hibridação cultural, Canclini alerta que “em muitos casos essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva”¹¹⁸. Neste sentido podemos dizer que existem muitas críticas relacionadas às reproduções dos estilos corporais dos americanos por parte de alguns sapateadores brasileiros, isso acaba empobrecendo a linguagem, porque o que temos de mais rico é justamente a pluralidade de singularidades nutridas, principalmente, pelas culturas locais. Para a professora e sapateadora Cíntia Martin (2004, p. 12), “temos que procurar nos espelhamos em nossa própria vivência, cultura, e tentarmos fazer nossa história, nossa origem, nossa linguagem e nossa cara”. Ela explica ainda que “nossa cara” não quer dizer que devemos dançar apenas músicas brasileiras, “nossa cara consiste em termos nossa identidade, que nos diferenciaria e nos destacaria através da mesma” (MARTIN, 2004, p. 12). Penso que a citação de Martin reforça a necessidade de despertar no aluno o interesse pelo conhecimento da cultura local para que haja uma maior valorização da mesma e isso só é possível com o incentivo à pesquisa, à investigação. Nesse sentido, penso que o problema não está em nos deixarmos contaminar pelo estrangeiro, mas sim perdermos, com isso, referenciais do local, do regional, do nacional, pois “a ideia do nacional pode constituir-se a partir da apropriação e reformulação do estrangeiro no diálogo entre as partes, [...] na fusão com elementos de brasilidade, em função da construção de uma poética.” (MUNDIN, 2013, p. 67-68). Acredito que num mundo globalizado em que vivemos as influências estrangeiras se apresentam cada vez mais presentes em todos os setores da nossa vida. Na arte isso não é diferente, inclusive ideias de brasilidade e nacionalidade que construímos ao longo do tempo estão vinculadas às influências do colonialismo europeu.

Os relatos enviados através das cartas do escrivão da frota de Pedro Alvares Cabral, Pero Vaz de Caminha, ao povo português, constroem as primeiras ideias de brasilidade apresentadas nos textos que se reportam a uma terra tropical, com muitas riquezas a serem

¹¹⁷Entrevista realizada com Néstor García Canclini no Caderno de Leitura da Editora da Universidade de São Paulo- Edusp, com o título Culturas Sem Fronteiras.

https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp. Acessado em 05-08-2019.

¹¹⁸Entrevista realizada com Néstor García Canclini no Caderno de Leitura da Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, com o título Culturas Sem Fronteiras. https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp. Acessado em 05-08-2019.

exploradas e um povo indígena que lhes causava espanto por andarem nus, enfeitados com pinturas corporais e plumagens. “O imaginário do Brasil, como país rico em belezas naturais, exótico e lascivo, começou a formar-se a partir deste olhar estrangeiro. Imagem esta que será ratificada ao longo de nossa história por inúmeros processos artísticos e figuras públicas” (MUNDIN, 2013, p. 57). Algumas dessas figuras públicas, criadas a partir desse imaginário, que parecem a “nossa cara” podem ser observadas, por exemplo, nas artistas Carmen Miranda¹¹⁹ e Luz Del Fuego¹²⁰.

Os relatos a seguir trazem um pouco da visualidade proposta pela coreografia *Tap Carimbó* para a cena:

Elementos cênicos como remos e peneiras, assim como os figurinos utilizados pelos rapazes e moças, como calça pescador e saia, respectivamente, convidavam o espectador a um mergulho na cultura popular. No entanto, as saias utilizadas na apresentação eram diferentes das tradicionalmente conhecidas na dança do carimbó, pois optamos por encurtá-las até a altura do joelho com o objetivo de destacar a

¹¹⁹ Carmen Miranda: Carmen Miranda da Cunha nasceu no ano de 1909, em Portugal. Com 2 anos de idade, junto com sua família, veio morar no Brasil. Desde a infância, demonstrava muito interesse e talento para a música e dança. Aos 20 anos de idade, Carmen Miranda começou sua gloriosa e curta carreira de cantora e atriz. Porém, gravou seu primeiro disco somente aos 30 anos de idade. Nesta época, final da década de 1930, fez muito sucesso nas emissoras de rádio do Brasil. Devido ao grande sucesso, foi levada para os Estados Unidos, por um empresário norte-americano. Nesta fase da vida, fez um grande sucesso, representando em suas músicas e danças, aspectos da cultura tropical do Brasil. Apresentava-se com roupas coloridas, enfeites e chapéus com frutas tropicais. Sua imagem representava uma típica baiana. Não demorou muito e Carmen Miranda foi parar nas telas de cinema de Hollywood. Atuou em vários filmes como, por exemplo, *Serenata Tropical* e *Uma Noite no Rio*. Morreu de problemas cardíacos, em 1955, sendo sepultada na cidade do Rio de Janeiro. Deixou, como legado, sua imagem alegre que é, até os dias de hoje, resgatada no mundo artístico e cultural brasileiro. https://www.suapesquisa.com/biografias/carmen_miranda.htm.

¹²⁰ Luz Del Fuego: Dora Vivacqua nasceu no dia 21 de fevereiro de 1917, na cidade do Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo. Na década de 30, em virtude de seu comportamento, parte da família a tomou por esquizofrênica. Isso lhe custou dois meses de internação no Hospital Psiquiátrico Raul Soares, em Belo Horizonte. Quando saiu passou uma temporada na fazenda de Archilau, seu irmão. Em um determinado momento passou a desfrutar de alguma liberdade, até que apareceu com três folhas de parreira presas aos seios e no púbis e duas cobras-cipós. Quando repreendida por Archilau, jogou-lhe um vaso de cristal na testa. Isto lhe causou uma segunda internação, desta vez na Casa de Saúde Dr. Eiras, no Rio de Janeiro. Em 1944, tornou-se a atração da noite no palco do picadeiro do Circo Pavilhão Azul. Depois de dois anos fazia seu espetáculo na companhia do casal de jiboias Cornélio e Castorina. Em 1947, por sugestão do palhaço Cascudo, mudou o nome para Luz Del Fuego. Mais tarde foi contratada pela primeira vez pelo casal Juan Daniel e Mary Daniel, donos do Follies, um pequeno teatro em Copacabana. O espetáculo "Mulher de Todo Mundo" fez muito sucesso. Em 1950, começou a colocar em prática as ideias naturalistas de vegetarianismo e nudismo. Através de uma concessão da Marinha, obteve licença para viver na ilha Tapuama de Dentro, que foi por ela rebatizada como "Ilha do Sol" e onde fundou o primeiro clube naturista do Brasil, o "Clube Naturalista Brasileiro". O local apesar de não fazer parte dos roteiros turísticos oficiais recebia várias estrelas do cinema americano como Errol Flynn, Lana Turner, Ava Gardner, Tyrone Power, César Romero, Glenn Ford, Brigitte Bardot e Steve Mac Queen. Pelo pioneirismo na criação do primeiro clube naturista do Brasil, tem hoje sua data de nascimento, 21 de fevereiro, comemorada como "Dia do Naturismo". Em 1967, Luz del Fuego e seu caseiro foram assassinados, seus corpos foram amarrados em pedras e depois lançados para o fundo do mar. Após a sua morte, a Ilha do Sol voltou a ficar desabitada. Os irmãos Alfredo Teixeira Dias e Mozart "Gaguinho" Dias confessaram o crime. Os corpos foram resgatados no dia primeiro de agosto. Gaguinho foi preso e, junto com o irmão, condenado à pena máxima. <https://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,luz-del-fuego,999,0.htm>

movimentação do sapateado (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 79-80).

A figura abaixo apresenta o certificado de participação dos alunos na coreografia citada, no II Seminário de Pesquisa e dança da UFPA. Infelizmente não há registro fotográfico da coreografia. Nesse momento percebo a importância dos registros, sejam fotográficos ou de outra ordem, para manter viva nossa memória e história.

Figura 52 - Certificado de participação no Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes

Desde o início do projeto, estipulei a idade mínima de 18 anos para o ingresso dos alunos nas aulas. No decorrer desses anos tivemos alunos de diversas idades, até pessoas da terceira idade. Sempre vimos essa diversidade como algo enriquecedor para o desenvolvimento artístico e educacional. Lembro que no ano de 2010 contamos com a participação da aluna da terceira idade, Clóris¹²¹, em uma das coreografias do sapateado apresentada no evento Cena Aberta¹²². O espaço destinado à apresentação foi o

¹²¹ Professora de Educação Física aposentada. Formada Pelo Curso Técnico em Dança /Intérprete-criador da ETDUFPA no ano 2011.

¹²² Projeto que disponibiliza vários espaços da ETDUFPA para os alunos compartilharem suas produções nas diferentes linguagens artísticas. No ano de 2010 este evento estava sob coordenação da professora Ézia Neves.

estacionamento da ETDUFPA, onde o chão de cimento serviu de suporte para a percussão dos sapatos.

É importante mencionar que os temas geradores das criações artísticas são escolhidos por meio de votação feita por todos os envolvidos, a partir das propostas trazidas por cada um. A estratégia de recorrer ao tema gerador em busca de conhecimento induz o aluno ao mergulho na pesquisa a fim de conhecer e se interessar por aquilo que será produzido artisticamente. Sobre isso, Marques (2007, p. 80) tece o seguinte comentário: “o tema gerador deve ser capaz de provocar situações de debate, relações, *insights* e necessidade de informação e conhecimento”. Nessa ocasião foi apresentada a coreografia *Tap Rock*, inspirada na investigação do comportamento das pessoas em casas de shows e bares da cidade. Foi interessante ouvir os relatos de alguns alunos que frequentemente estão nesses locais buscando entretenimento. Porém, a intenção agora era a pesquisa de campo que tinha o objetivo de capturar informações e elementos que auxiliassem a construção coreográfica.

Os alunos apontaram para uma preocupação com a concepção cenográfica “em virtude da necessidade de colocar em cena objetos favoráveis à produção sonora, já que se tratava de sapateado, mas que remetesse ao ambiente proposto pela temática em questão” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 50-51).

Dessa forma, foram disponibilizados no espaço cadeiras, mesas e cubos, todos em madeira, os quais acomodavam os atuantes no meio de outros que interpretavam garçons transportando bandejas (também em madeira), que serviam de suporte para as latinhas de bebidas. A cena se desenrolava

Com os intérpretes ao centro do salão, dançando livremente ao ritmo do rock. Em um determinado momento, dois garçons chocavam-se, deixando cair suas bandejas no chão: a partir daí começava o duelo entre eles, que sapateavam sobre as bandejas. Outros intérpretes sentados à mesa também compunham a sonoridade percussiva batendo as latas na mesa, bem como os dançarinos no centro do salão, que produziam sons com os próprios sapatos, marcando a apoteose do jogo percussivo. Ao final, todos eram convidados a sapatear, comandados por um dos sapateadores, enquanto uma intérprete (Clóris), parecendo visivelmente alcoolizada, repentinamente subia na mesa, tentando acompanhar a coreografia. As luzes se apagavam quando a mesma caía da mesa e os demais se deslocavam para acudi-la (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 51)

A comicidade ganhava destaque em determinadas partes da coreografia, como no momento em que Clóris, interpretando uma pessoa alcoolizada, sobe na mesa e tenta acompanhar a coreografia. Além da comicidade o risco também estava presente na cena causando certa tensão em alguns espectadores que percebiam o perigo a que estava exposta a

intérprete. Destaco que a própria aluna criou a personagem e fez questão de levá-la para a cena.

Cada proposta coreográfica gera um tipo de pesquisa específica, na coreografia *Tap Rock*, além de toda investigação relacionada à música, ao figurino e a interpretação, o foco maior estava voltado para a cenografia por estar diretamente ligada a composição coreográfica, que recebeu inspirações dos movimentos de dança do período áureo do *rock roll* proporcionado por bandas como as do cantor, ator e compositor americano Elvis Presley (1935-1977), considerado o rei do rock. Lançar mão da pesquisa de campo foi uma estratégia acertada para a investigação de todos esses aspectos por parte dos alunos, visto que é *in lócus* que se extraem informações bem como também as teorias são testadas. Nesse caso, a observação tinha como propósito maior investigar: o comportamento das pessoas nesse tipo de ambiente; as atividades de entretenimento proporcionadas pelo local, o espaço e suas composições de ambientes, entre outros. Na pesquisa de campo é preciso ter uma intenção no ato de observar, mas também é necessário estar aberto a outras percepções que estejam fora das previamente elencadas.

De certa forma, ao tentar compreender e transmitir o que conseguiu absorver em campo, o pesquisador encontra-se entre “dois papéis, assim como entre duas culturas. No campo, ele representa- querendo ou não – sua cultura de origem; de volta pra casa, representa a cultura que estudou” (CAMARGO (org.); BARBOSA, 2015, p. 49). Essas influências culturais atuam diretamente no ato de perceber os fatos observados, ampliando assim as percepções que, outrora, tinham um foco específico. O campo sugere a participação efetiva do pesquisador no ato de observar e interagir com o meio, considerando a ênfase no processo e não no resultado final. Para Da Matta, “cada estudo desses traz não só a possibilidade de testar todos os conceitos anteriormente utilizados naquele domínio teórico específico, como também o ponto de vista daquele grupo, segmento, classe social ou sociedade”. (2010, p. 169). Neste sentido, Da Matta diz que “isso pode provocar novas relações teóricas, bem como revoluções nos esquemas interpretativos utilizados até então” (DA MATTA, 2010, p. 169). Sobre a coleta do material de pesquisa em campo, Da Matta sugere que os registros podem ser feitos a partir da escrita de um

‘diário de campo’, onde o pesquisador deverá anotar tudo o que lhe acontecer no decorrer do dia. Frases soltas, comportamentos curiosos, técnicas de corpo desconhecidas e acontecimentos imprevistos, mesmo sendo ininteligíveis, devem ser criteriosamente escritos no diário. (DA MATTA, 2010, p. 219)

O autor reforça o uso do ‘diário de campo’ utilizando o argumento que “a memória social é uma dessas coisas mais movediças que existem na vida, já que é muito interessada e interesseira” e continua, “assim, somente nos lembramos das coisas que nos motivam, empolgam ou valorizamos” (DA MATTA, 2010, p. 219).

Ainda no ano de 2010 tivemos a oportunidade de coreografar para a comissão de frente do bloco carnavalesco Bole Bole¹²³, a convite da professora da ETDUFPA Cláudia Palheta, carnavalesca responsável pelo bloco. O tema escolhido para entrar na avenida foi *Bonecos Pra Lá De Animados*. A comissão de frente representava um dos bonecos mais conhecidos das clássicas estórias infantis, o Pinóquio. Dezesseis integrantes compunham essa coreografia, todos com variadas formações e experiências na área das artes, nenhum com vivência no sapateado, mas, eles não tiveram dificuldade para aprender os passos, já que as combinações de movimentos eram simples. O mais difícil, nesse caso, “foi trabalhar o sapateado sempre com passos em grandes deslocamentos, pois tínhamos um tempo certo para atravessar a avenida, sob pena de perder ponto” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 81). A combinação *Step/Ball Change*, muito utilizada em momentos de deslocamentos era revezada com pequenas combinações de passos que se repetiam durante todo o trajeto da avenida. Já a combinação *Stamp/ Jump* era utilizada como estratégia para mudança de frentes. O trabalho de braços, precisamente coordenados com os passos dos pés, foi intensificado com o intuito de ampliar a visualidade apresentada pela comissão de frente.

¹²³A **Associação Carnavalesca Bole-Bole** é uma escola de samba da cidade de Belém do Pará. Fundada em 1984, surgiu de uma tradicional Escola de Samba já extinta de Belém, o Arco-Íris, tendo sido fundada por um grupo de amigos do bairro do Guamá, em sua maioria membros de famílias tradicionais no samba. Em 2010, sagrou-se campeã do carnaval, sendo bicampeã consecutiva no ano seguinte. Volta a conquistar o título de campeã em 2016, homenageando os 400 anos de Belém.

Figura 53 - Comissão de frente do bloco Bole Bole.



Fonte: Acervo pessoal de George Maués, 2010.

Em 2011 os alunos de sapateado foram convidados a participar novamente do desfile, em uma das alas da, agora, Escola de Samba Bole Bole, título recebido por ter sido campeã no ano anterior. Dessa vez não perdi a oportunidade de desfilar na avenida com os alunos.

Figura 54 - Ala da Escola de Samba *Bole Bole*, representada pelos alunos do projeto *Oficina de Sapateado*.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes, 2011.

Também em 2011, um dos temas trazidos pelos alunos para a criação coreográfica tinha como laboratório de pesquisa a rua. Esse trabalho recebeu o nome de *Sinal de Vida*, por se tratar de acontecimentos que giravam em torno dos sinais (semáforos)¹²⁴, das faixas de pedestres e em tudo o que estava ao redor. Foi apresentado no ano de 2011, no Teatro Maria Sylvia Nunes, localizado na Estação das Docas do Pará, por ocasião da IV Feira Estadual de Ciência e Tecnologia. O trabalho se deu da seguinte forma:

Para a pesquisa de campo, foi necessário que os alunos observassem atentamente as várias ocorrências nesses espaços. Sempre no início das aulas, os alunos compartilhavam com a turma situações que achavam interessantes. Dessa maneira, surgiram as cenas da velhinha atravessando a rua com sua bengala, da mulher que para o trânsito deslocando-se pela faixa com seu rebolado sensual, do assaltante que rouba o celular da estudante na frente dos demais transeuntes, entre outras (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 51)

Depois que definimos as personagens que fariam as cenas da travessia da faixa de trânsito, as intérpretes escolhidas para tal função iniciaram as suas pesquisas de movimento do sapateado de acordo com o perfil de cada personagem. Os demais intérpretes entravam em um segundo momento da coreografia.

A sonoplastia e os efeitos especiais de luz executados nesse trabalho, “ajudavam a induzir o espectador a se envolver com o enredo. De repente o céu era tomado por relâmpagos e ouviam-se sons de trovões, seguidos de sons de chuva” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 51), situação esta considerada cotidiana em nossa cidade. Nesse momento não pude resistir o desejo de propor que os alunos sapateassem ao som de *Singing In The Rain*¹²⁵ e assim foi feito, todos colocaram suas capas de chuvas e abriram sombrinhas, e ao som da música, invadiram a faixa de trânsito e sapatearam juntos. Nesse dia fomos contemplados com a presença da professorada ETDUFPA Simei Andrade, integrando o elenco desta coreografia.

¹²⁴ Em Belém é comum nos referirmos ao semáforo com sinal.

¹²⁵ *Singing In The Rain*: é um filme americano dos EUA do gênero comédia musical, dirigido e coreografado por Gene Kelly e Stanley Donen e estrelada por Kelly, Donald O'Connor e Debbie Reynolds. O filme se passa nos anos 20 em Hollywood na transição do cinema mudo para o cinema falado. É lembrado até hoje especialmente pelos praticantes de sapateado de todo o mundo por conter a famosa cena de Gene Kelly sapateando e cantando na chuva.

Figuras 55 e 56 - Coreografia Sinal de Vida, 2011, Teatro Maria Sylvia Nunes.



Foto: Liliany Serrão

A cada ano que recebíamos novos alunos no projeto, aproveitávamos para incentivar o compartilhamento das experiências de cada um com todos os outros, por meio de aulas ministradas alternadamente pelos alunos, pois levando-se em consideração que muitos deles traziam na bagagem experiências diversas na área das artes, como teatro, dança, música, bem como cenografia e figurino, esse exercício enriquecia a experiência de todos. Esse compartilhar de saberes e experiências realizado com o intuito de estabelecer relações no universo da criação ampliava as possibilidades metodológicas para a construção do conhecimento. Importante frisar que ao final dessas aulas, eclodiam diálogos a respeito do que fora trabalhado pelo aluno-proponente¹²⁶, impulsionando, dessa forma, os demais a também compartilharem seus saberes. No entendimento de Marques,

A escolha crítica e consciente de metodologias de ensino para a construção do conhecimento no campo da dança deveria permear e abranger as infinitas relações que se estabelecem entre universos de criação, interpretação, apreciação, pesquisa e crítica da dança (MARQUES, 2010, p. 53)

Corroboro com o pensamento de Marques sobre a importância das escolhas metodológicas feitas pelo professor para a ampla construção do conhecimento no campo da dança. Nesse sentido, as aulas realizadas pelos alunos-proponentes enriqueciam o repertório artístico da turma por oportunizar experiências diversas nessa seara. Assim, aulas que dialogavam com o sapateado por meio de laboratórios de interpretação para a construção de

¹²⁶Aluno-proponente é um termo que utilizo para os alunos que organizam uma proposta de aula para executá-la no dia combinado. Antes, porém, ele apresenta ao professor um plano de aula com os objetivos e conteúdos da proposta. Depois dos devidos ajustes, orientados pelo professor, ele então apresenta o plano para os alunos e executa-o.

personagem, aulas de canto, aulas de percussão com o corpo, aulas de variadas técnicas corporais, surgiram como propostas oferecidas por esses alunos.

A escolha da interdisciplinaridade como metodologia de ensino pressupõe a busca de novas perspectivas. “Essa modalidade de integração de conhecimento diz respeito tanto a uma reflexão como ação, ou seja, à harmonia entre a teoria e a prática” (BARBOSA (org); SALES, 2014, p. 294). A partir do desenraizamento e abertura do indivíduo a novos caminhos, “surge o diálogo, a complementaridade das perspectivas, a reflexão aprofundada que dá origem a novas abordagens de pesquisa ou de ensino” (BARBOSA (org); SALES, 2014, p. 296). Como resultado dessa experiência, temos o enriquecimento mútuo.

No ano de 2012, contamos com a colaboração de um aluno que propôs uma experiência com a técnica do *hip hop*¹²⁷. Na medida em que a turma absorvia os movimentos ele trabalhava também todo um gestual característico dessa “tribo”. Esse gestual era também construído por meio do estudo histórico desse gênero de dança. Dessa forma, teoria e prática estavam sempre imbricadas.

O resultado dessa experiência foi apresentado pelos alunos com a criação coreográfica, *Hip hop Tap Dance*, visando o hibridismo entre as técnicas do sapateado e do *hip hop*, inseridas no universo da cultura americana. Esta criação foi apresentada no evento em comemoração ao dia Internacional da Dança, em abril de 2012 e também na Feira do Vestibular de 2012. Os dois eventos aconteceram nas dependências do campus da UFPA. Nesse mesmo ano, apresentamos no Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA a coreografia *Conte até 10*, criação baseada na campanha, de mesmo nome, promovida pelo Conselho Nacional do Ministério Público em parceria com outras instituições nacionais, para incentivar a relação de paz entre as pessoas. Utilizamos a pesquisa das danças de rua com o sapateado para a composição coreográfica. Esse trabalho foi construído a partir de muitas reflexões relacionadas à violência, de toda ordem, que vive a nossa sociedade. A ideia era passar uma mensagem de que precisamos conter nossos impulsos, exercendo a tolerância para não cometermos uma ação impensada no momento da raiva. Todos relataram algum fato ocorrido em suas vivências e chegaram à conclusão que estamos precisando dar mais atenção a inteligência emocional¹²⁸ para vivermos melhor em comunidade.

¹²⁷*Hip hop*: Em meados da década de 1970 surge nos USA, o *hip hop*, mais precisamente nos subúrbios negros e latinos de Nova Iorque. Etimologicamente, o termo "hip" significa algo atual e "hop" refere-se ao movimento de dança. A dança *hip hop* inclui grande variedade de estilos como o *breaking*, *locking*, *popping* e *krumping*. Há nessa linguagem de dança muitos movimentos improvisados (*freestyles*), que são executados em disputas nas competições realizadas, geralmente, em rodas (*cypher*).

¹²⁸Inteligência Emocional: Popularizada na década de 1990 pela obra do psicólogo californiano Daniel Goleman. Publicado pela primeira vez em 1995, nos Estados Unidos, o livro *Inteligência Emocional: a teoria*

revolucionária que redefine o que é ser inteligente, transformou a maneira de pensar a inteligência. Alterou práticas de educação e mudou o mundo dos negócios. Das fronteiras da psicologia e da neurociência, Daniel Goleman trouxe o conceito de "duas mentes" - a racional e a emocional - e explicou como, juntas, elas moldam nosso destino. Segundo Goleman, a consciência das emoções é fator essencial para o desenvolvimento da inteligência do indivíduo. Partindo de casos cotidianos, o autor mostra como a incapacidade de lidar com as próprias emoções pode minar a experiência escolar, acabar com carreiras promissoras e destruir vidas. O fracasso e a vitória não são determinados por algum tipo de loteria genética: muitos dos circuitos cerebrais da mente humana são maleáveis e podem ser trabalhados. Utilizando exemplos marcantes, Goleman descreve as cinco habilidades-chave da inteligência emocional e mostra como elas determinam nosso êxito nos relacionamentos e no trabalho, e até nosso bem-estar físico.

<https://www.amazon.com.br/Intelig%C3%A2ncia-emocional-revolucion%C3%A1ria-redefine-inteligente-ebook/dp/B00A3D0DZG>

Figura 57 - Certificado de participação no V seminário de Pesquisa em Dança da UFPA



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes

O ano de 2013 foi marcado por um intenso período de criação no projeto. Este também foi o ano que conseguimos fazer o primeiro espetáculo todo pensado para o sapateado, o *Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba*, o qual foi reapresentado em 2014, 2015 e 2016 em diferentes eventos, mas iremos tratar deste em um subcapítulo específico.

Em maio, os alunos da *Oficina de sapateado* foram convidados a apresentar uma coreografia, dentro do contexto lúdico, no lançamento do livro *Ludicidade e Formação de Professores*, de autoria de Simeia Andrade. A direção coreográfica desse trabalho ficou sob responsabilidade de Maria Ana, professora colaboradora do projeto.

Lembro que a ideia inicial para a criação, sugerida por Azevedo, partiu da rotina de passos de uma aula, assim, “a rotina foi a matriz geradora, o que não quer dizer que a coreografia estivesse pronta. Naquele momento foram agrupados na rotina as combinações de *Tap/Heel; Step/Ball-Chang; Brush/Spank/Shuffle* e *Flap/Ball-Change/Jump*” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 98).

Algumas aulas foram destinadas as experimentações de brincadeiras infantis, mas sempre com a atenção voltada aos passos do sapateado. Desses laboratórios surgiram movimentos que remetiam as brincadeiras de pira, amarelinha, bambolê, imitação de animais

e bolinhas de sabão, traduzidos para a cena na coreografia *É de Brincadeira* que iniciou com os sapateadores adentrando ao espaço como se estivessem correndo para iniciar a brincadeira:

O sapateado “brincadeira” iniciou com as bolinhas de sabão que surgiram a partir do brinquedo que foi assoprado pelos sapateadores, ao som da música do grupo Barbatuques¹²⁹, que remetia ao barulho de bolhas espocando. Depois disso, foi executada uma combinação de passos básicos, realizada de costas para o público. Em mais uma brincadeira, a de saltar, os sapateadores viraram de frente e em conjunto apresentaram a rotina. [...] Foram acrescentadas à coreografia brincadeiras como o cere-cecê, com todos sentados no chão, e depois em pé, a imitação de animais (cada um criou o seu animal), espalhando-se e deslocando-se em diferentes direções, nos níveis baixo, médio e alto (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 99)

Nesse evento, que aconteceu no Teatro Universitário Cláudio Barradas, a organização da plateia disposta de um lado e de outro, proporcionou aos intérpretes-criadores que se localizavam entre elas, variadas formas de utilizar o espaço, pois enquanto viravam de frente para um público, o outro lado da plateia os visualizava de costas. Se por um lado aumenta o trabalho em elaborar a coreografia, por outro, essa preocupação do coreógrafo em relação ao espaço de apresentação faz toda a diferença no que se refere à qualidade da recepção da obra pelos espectadores. A proposta da utilização do espaço em formatos diversos para a pesquisa coreográfica é uma estratégia metodológica que enriquece a criação. A imagem abaixo mostra um pouco do espaço de apresentação da coreografia *É de Brincadeira*.

Figura 58 - Coreografia *É de Brincadeira*, apresentada no Lançamento do Livro *Vem Brincar*, de autoria de Simeí Andrade, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Maria Ana Azedo.

¹²⁹Barbatuques: este grupo compõe a partir de percussão corporal, utilizam sons de palmas, assobios, estalar dos dedos, batidas no peito, nas bochechas, batidas de pés e outros sons produzidos pelo corpo (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), OLIVEIRA, 2016, p. 99).

Ainda no ano de 2013, os alunos fizeram uma participação especial no espetáculo *Vem Brincar*¹³⁰, dirigido pela professora Simei e por mim. Mais uma vez a ludicidade serviu como mote da criação coreográfica para o sapateado.

Na pesquisa do espetáculo *Vem Brincar*, realizado dia 19 de novembro, na sala 5 da ETDUFPA, o ponto de partida para a criação surgiu a partir da investigação das diversas brincadeiras realizadas pelas crianças, antes do advento explosivo dos jogos eletrônicos, fazendo uma comparação entre as brincadeiras de antes e depois desses jogos, que hoje despertam muito a atenção das crianças. Para tanto, cada aluno compartilhou com a turma suas experiências na fase da infância e adolescência, apresentando relato escrito das brincadeiras mais prazerosas realizadas nesse período. Coletado esse material, Simei e eu, organizamos várias oficinas, com a colaboração de alguns professores, que se utilizaram da ludicidade para a construção de suas atividades. Nestas, destacaram-se os brinquedos cantados, a contação de histórias, os jogos com bola, bambolê, elástico, cabo de guerra, macaca (também conhecido como amarelinha), pira (também conhecido como pega-pega), entre outros.

A partir do leque de atividades lúdicas propostas por meio das oficinas oferecidas nos laboratórios de criação, o grupo de sapateado elegeu o brinquedo cantado para desenvolver suas pesquisas coreográficas voltadas para a temática da ludicidade. Entre os sugeridos, elegemos o *Escravo de Jó*. Vale ressaltar que todo o repertório musical que compôs a trilha do espetáculo foi construído coletivamente por professores e alunos, sendo executada ao vivo, sob a orientação de Lúcia Uchoa, professora do Curso de Música da UFPA, com exceção da música do sapateado, que faz parte do repertório dos tradicionais brinquedos cantados, mas também foi executada ao vivo pelos músicos.

Nessa coreografia, as sílabas de cada palavra orientavam a execução dos passos, que iniciavam de forma fácil, com batidas simples, tornando-se mais elaboradas e mais complexas de acordo com a maior combinação de passos. *Leap*, *Ball-Change*, *Stamp/Clap*, *Jump* e *Step*, foram passos utilizados em deslocamentos no início da coreografia. Estes são passos simples, ensinados em aulas iniciais de sapateado, porém ao usá-los em diferentes variações rítmicas associando-os a alguns outros passos, estes ganham um novo valor em cena, enriquecendo a coreografia.

A ilustração a seguir mostra o folder de divulgação do referido espetáculo.

¹³⁰ Este espetáculo, resultado da disciplina Prática de Montagem I, da turma do Curso Técnico em Dança com formação em Intérprete-Criador, foi baseado no livro intitulado *Ludicidade e Formação de Professores*, de autoria da professora Simei Andrade, publicado em 2012.

Figura 59 - Folder do Espetáculo *Vem Brincar*, 2013.

Fonte: Acervo pessoal Erika Gomes.

A imagem a seguir mostra um momento da coreografia em que os intérpretes se deixam levar pela brincadeira, utilizando-se da improvisação para compor a cena.

A improvisação é um recurso que pode ser utilizado de diferentes maneiras nas aulas de sapateado. Na poética em questão, utilizamos a improvisação tanto como procedimento para a construção coreográfica, bem como linguagem espetacular, ou seja, – a improvisação no aqui e agora da cena –, porém, existem outros contextos em que a improvisação pode acontecer como os citados por Marina Elias.

Podemos pensar na relação entre dançarino e movimento improvisado, abarcando quatro contextos específicos: 1) improvisação como procedimento para o desenvolvimento técnico/poético do bailarino. 2) improvisação como procedimento pedagógico de ensino da dança. 3) improvisação como procedimento para a composição coreográfica. 4) improvisação como linguagem espetacular (ELIAS, 2015, p. 174).

As atividades de improvisação no sapateado trabalhadas no projeto aconteceram de diferentes formas e por meio de diversos estímulos como, por exemplo:

- Elegir três passos e pedir que os alunos improvisem uma pequena sequência coreográfica somente com esses passos;

- Escolher um instrumento percussivo (que pode ser construído pelos próprios alunos) e solicitar que improvisem uma sequência de sons com o instrumento e depois reproduzam a percussão com os pés. Essa atividade pode ser feita em dupla, como um desafio entre os participantes;
- Utilizar estímulos sonoros diversos para o exercício da improvisação, passando pelos vários gêneros musicais: Jazz, Blues, Samba, Bossa Nova, MPB, Choro, Carimbó, Frevo, Brega, Forró, Xaxado, entre outros;
- Outra forma de desafio pode ser feita com os alunos dispostos em círculo. Um deles propõe o desafio executando uma pequena sequência improvisada de passos, escolhendo um dos colegas para reproduzir o mesmo som no meio da roda. Depois, o que reproduziu o som propõe uma nova sequência de passos para que outro colega reproduza o som. E assim sucessivamente.

Cíntia Martin sugere, entre outras atividades, que o professor “cantarole uma música fácil e conhecida como ‘Cai Cai Balão’, ‘Parabéns para você’, ‘Atirei o Pau no Gato’ e faça o aluno sapatear na melodia” (MARTIN, 2004, p. 40), porém adverte que antes, a música deve ser cantada com a turma várias vezes com o intuito de que os alunos internalizem o ritmo e a melodia para depois sapatearem.

Na história do sapateado sempre houve espaço para o improviso seja nas esquinas das ruas ou dentro de clubes. Hoje, os improvisos e desafios acontecem em *Jam sessions*, de diversas formas “onde a técnica sobre os ‘*trade fours*’ persiste com ecléticos sapateadores. ‘*Trade Fours*’ se refere a cada sapateador dar de si o melhor compasso e passar adiante para o próximo que fará o mesmo tentando superá-lo verbalmente em ritmo” (MARTIN, 2004, p. 38). Nos Estados Unidos, grandes sapateadores americanos atuais apresentam performances improvisadas nos *night clubs* de jazz acompanhados de *masters* de outras décadas.

Para Martin (2004), os elementos para execução de um bom improviso no que se referem à música consistem em conhecer a música por completo, ou seja, sua estrutura, seus compassos e frases. Ela adverte ainda que quem queira improvisar precisa praticar e sugere: “procure treinar sempre antes de cada aula com música ou não, e tenha algumas sequências, de um a quatro compassos, prontas e bem treinadas, porque elas sempre lhe servirão de curinga ou salva-vidas”. (MARTIN, 2004, p. 38). Martin ainda aconselha o sapateador a não

mostrar sequências difíceis o tempo todo, e diz que é importante fazer quebras de andamento e *breaks*, sem perder o ritmo.

Figura: 60: Participação dos alunos da *Oficina de Sapateado* no espetáculo *Vem Brincar*, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Simeí Andrade.

Um tema que está sempre permeando nossas rodas de conversa no sapateado é a quantidade imensa de informações que, já algum tempo, invadiu nossas vidas de forma avassaladora. Essa discussão apontou fatores positivos e negativos sobre o assunto. É indiscutível que hoje as informações são muito mais fáceis de serem obtidas, porém em meio a essa avalanche de notícias também nos deparamos com um excesso de *fakenews* (notícias falsas). Mas a grande discussão que tem nos feito refletir sobre isso gira em torno da saúde das pessoas. Esse excesso de conexões virtuais a que nos submetemos, isolando-nos do convívio social presencial, pode acarretar vários danos a nossa saúde.

Essa pesquisa em torno de todo o aparato tecnológico que nos cerca, especialmente o aparelho de telefone celular, nos inspirou na criação da coreografia *Conectados*, apresentada em 2014, na Noite do Sapateado, no auditório do CMNSN.

A coreografia iniciava com o choque entre duas pessoas que, distraídas pelo manuseio do celular, não percebiam a presença do outro. O desenrolar da pesquisa

foi todo voltado para as situações frequentemente observadas em nosso cotidiano (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs) TEIXEIRA, 2016, p. 53)

Durante as rodas de conversas ouvimos vários relatos de situações presenciadas pelos alunos em que o celular disputava a atenção com as pessoas, como por exemplo: pessoas que levam seus filhos para brincar na praça e não interagem com as crianças porque estão conectadas ao celular; casais em restaurantes que ficam conectados a celulares e são capazes de se comunicar através deles, mesmo estando um ao lado do outro; amigos que estão em grupo e ao mesmo tempo isolados pela conexão com seus aparelhos celulares. Enfim, são muitas as situações em que presenciamos essa ausência das pessoas mesmo estando presentes em um mesmo ambiente de convívio, às vezes bem próximas umas das outras e ao mesmo tempo muito distantes. Na imagem abaixo é possível visualizar a forte conexão dos jovens com estas ferramentas, representadas na coreografia *Conectados*.

Figura 61 - Coreografia *Conectados*



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes, 2014.

Em setembro de 2017, foi apresentada no X Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA a coreografia *Berimbolar: sapateando no ritmo da capoeira*, onde a proposta consistia no diálogo entre o sapateado norte-americano e a capoeira. Este trabalho resultou da contemplação de bolsa a aluna Carla Baía, concedida pelo Edital do Programa

Institucional de Bolsas de Iniciação a Produção Artística – PIBIPA/2017, do Projeto de Extensão Oficina de Sapateado, da ETDUFPA, orientado pela professora Maria Ana Azevedo.

Figura 62: Coreografia *Berimbolar*, 2017



Fonte: Acervo pessoal de Carla Baía, 2017.

A cena de abertura da coreografia, mostrada na figura acima, revela uma das intérpretes de cabeça para baixo representando o instrumento berimbau. A cena se desenrola com a entrada no palco do restante dos intérpretes, realizada em duplas, que reverenciam o símbolo berimbau e em seguida ocupam o espaço cênico. Vários signos da capoeira foram utilizados neste trabalho como a roda, por exemplo, símbolo de proteção do ritual realizado, não deixando dissipar as energias que acontecem dentro da mesma. E na roda, além de expressarem suas pesquisas a partir dos movimentos guiados pela hibridação da capoeira com o sapateado os intérpretes também executaram uma canção típica dessa cultura.

No dia 28 de setembro de 2018, sob coordenação de Azevedo, os alunos apresentaram no Teatro Universitário Cláudio Barradas (TUCB), por ocasião do XI Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA, a coreografia *Ludus Tap*, inspirada mais uma vez nas brincadeiras infantis. A proposta para a criação foi sugerida pela aluna Socorro Lima¹³¹, bolsista PIBIPA¹³² do projeto. Ela nos conta que “como bolsista do projeto de sapateado, precisava pensar um resultado artístico. Minha infância foi uma das fases mais marcantes em meu desenvolvimento em todos os âmbitos. Então, pensei em trazer esta ideia para o grupo”, e complementa “fomos adaptando jogos, brinquedos e brincadeiras dentro do universo lúdico

¹³¹ Socorro Lima é formada pelo Curso Técnico em Dança/ Intérprete Criador da UFPA (2016). Concluiu a Licenciatura para Dança na UFPA em 2020.

¹³² PIBIPA: Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Produção Artística, da UFPA.

para o sapateado”¹³³. Interessante mencionar que Socorro nasceu com baixa visão ocasionada pela doença toxoplasmose. Em seus relatos sempre menciona a importância da riqueza de estímulos psicomotores que recebeu na fase da infância, atribuindo a isso seu interesse e autonomia em lidar com as atividades cotidianas, especialmente as ligadas à arte, como o sapateado.

Esta obra também foi apresentada no *I Sapateia Belém*, ocorrido em 11 de novembro deste mesmo ano no Teatro Gasômetro. A imagem abaixo revela um pouco do visual da coreografia.

Figura 63 - Coreografia *Ludus Tap*, Teatro Universitário Cláudio Barradas, 2018



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

A partir da análise do repertório artístico do sapateado apresentado pelos alunos da universidade pude constatar que o tema ludicidade é recorrente nas composições coreográficas. Acredito que além da consciência dos alunos sobre a relevância dessa área de conhecimento, eles também se interessam pelo assunto porque a grande maioria pretende ingressar como professor de dança nas escolas de ensino formal, terreno fértil para o desenvolvimento da dança para crianças por meio de atividades lúdicas. Outro fator que atribuo a esse interesse deve-se ao fato de possuímos no quadro de professores da ETDUFPA a professora Simeia Andrade, pesquisadora dessa área do conhecimento com vários livros publicados sobre o assunto. Esses estímulos ao conhecimento e à pesquisa sobre este tema influenciam diretamente na composição coreográfica do sapateado por parte do aluno. Além

¹³³Entrevista a mim concedida em 13/11/2018.

de tudo isso a ludicidade é um tema prazeroso e leve de se trabalhar e apresenta infinitas possibilidades de abordagens, o que oportuniza expandir a criatividade, pois no mundo da criança tudo é possível. A lógica dá espaço à fantasia, à liberdade.

3.3 As produções bibliográficas do projeto *Oficina de Sapateado*

Abro este subcapítulo com as palavras da professora Valéria Andrade, então diretora da ETDUFPA, sobre o primeiro livro produzido a partir do referido projeto:

A pesquisa e extensão têm se mostrado vertentes cada vez mais consolidadas no âmbito acadêmico. As atividades desdobram conhecimentos e ampliam o diálogo com outros públicos, para além dos muros da universidade. Na ETDUFPA o cenário não é diferente; dentre uma gama significativa de projetos de pesquisa e extensão em diversas linhas, o projeto *Oficina de Sapateado* destaca-se como um dos que têm resultado em um significativo número de produções desde 1999. Ele nasce do encontro profissional e afetivo de duas professoras que comungam da mesma paixão pelo sapateado, as professoras Maria Ana Azevedo e Erika Gomes. Parceria que agora frutifica na forma de um registro fundamental, não apenas para a Escola de Teatro e Dança, mas também para os estudantes, profissionais e admiradores da dança (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), ANDRADE, 2016)¹³⁴.

Como relata Valéria Andrade, os projetos de pesquisa e extensão da ETDUFPA têm se desdobrado em atividades significativas para a comunidade como um todo. E esse é um dos papéis fundamentais da universidade para com a sociedade: produzir conhecimentos nas diversas áreas dos saberes com vistas ao desenvolvimento humano e tecnológico. Visando o escoamento e disseminação dos conhecimentos produzidos no âmbito acadêmico, por meio da pesquisa, do ensino e da extensão, organizamos, eu e a professora Maria Ana, o livro *Sapateado: vivências na universidade*, em 2016, com a participação de alunos, professores e outros colaboradores de diversas áreas da academia e da comunidade não-acadêmica. O segundo volume da série *Sapateado: vivências na universidade* foi produzido no ano de 2020. Tanto o primeiro quanto o segundo volume do referido livro abordam o sapateado relacionado a temas como o ensino, a pesquisa e a criação artística por meio de variadas vertentes. Abaixo seguem notícias de jornais anunciando o dia do lançamento do primeiro volume do livro e o convite para a comunidade envolvida com o sapateado nesta cidade.

¹³⁴ Este texto foi escrito na “orelha” da referida obra.

Figura 64: Notícia veiculada no Jornal O Liberal em 29 de junho de 2016.



Figura 65: Notícia veiculada no Jornal Amazônia em 29 de junho de 2016



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Figura 66: Convite veiculado nas mídias sociais em 29 de junho de 2016.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Além dos artigos publicados nos livros *Sapateado: vivências na universidade*, alguns alunos do projeto escreveram seus trabalhos de conclusão de curso (TCC) em Dança da UFPA voltados para o sapateado. Um deles trazia como título *Calçando Estratégias Lúdicas: jogos, brinquedos e brincadeiras indutores para o aprendizado do sapateado na faixa etária de 7 a 10 anos*, de autoria de Thaís Malato Mota, defendido em 15 dezembro de 2018 sob orientação de Maria Ana Azevedo. O TCC da aluna Hellen de Paula Santos Souza com o título *Práticas Pedagógicas na Percepção da Corporeidade do Surdo na Introdução do Sapateado*, defendido em 11 de janeiro de 2019 voltava-se para o ensino do sapateado para surdos, o qual contou com a orientação da prof^a. Uisis Gomes. Vale ressaltar que a aluna Carina Rodrigues, também integrante do projeto Oficina de Sapateado defendeu seu TCC com a mesma temática no dia 18 de junho de 2019, porém com o título *Estratégias Metodológicas Para O Ensino Do Sapateado Norte Americano Adaptado Para Surdos*, no Curso de Educação Física da UEPA sob a orientação também da professora Uisis Gomes. A discente Carla Suellen Castro Baia, orientada por Azevedo, defendeu o TCC nomeado *Capoeira Sou Eu: trajetórias de uma capoeirista e sua formação acadêmica na dança*. O tema da capoeira foi escolhido a partir das vivências da aluna tanto na capoeira como no sapateado.

Em dezembro de 2018 a aluna Larissa Chaves foi aprovada no Mestrado em Dança na UFBA com o projeto voltado para a investigação das metodologias de ensino do sapateado desenvolvidas no projeto Oficina de Sapateado.

Vale lembrar que em 2004, sob a orientação da professora Suzana Martins, Azevedo concluiu o Mestrado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia-UFBA com o título: *O Tamanco e o Vaqueiro: a espetacularidade da dança dos vaqueiros do Marajó*¹³⁵, em Belém do Pará. Esta dança é executada com tamancos, uma espécie de sapateado típico dessa região paraense. E para finalizar, esta tese intitulada, *O Sapateado em Belém do Pará: das escolas à universidade*, trará contribuições para os envolvidos com a arte do sapateado principalmente no que se refere à historiografia desta técnica desenvolvida na cidade de Belém.

E assim o sapateado dentro da universidade vai expandindo suas fronteiras alcançando cada vez mais o público de todas as esferas da sociedade de Belém.

¹³⁵ Dança parafolclórica, denominada de Dança dos Vaqueiros do Marajó, que é interpretada por grupos parafolclóricos da ilha do Marajó e da cidade de Belém, do Estado do Pará. A coreografia apresenta o sapateado com tamanco, além do movimento do galope e do gesto de laçar o boi. Esses movimentos ressaltam o gesto cotidiano do vaqueiro marajoara.

3.4 O espetáculo *Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba*.

Em 2013 submetemos o projeto Interfaces Performáticas: ensino, pesquisa e criação artística ao edital do Programa de Apoio a Projetos de Intervenção Metodológica- PAPIM. O referido projeto surgiu da fusão dos projetos de pesquisa e extensão que coordenava: *Performance e Dança*¹³⁶ e *Oficina de Sapateado*¹³⁷, respectivamente. Ao sermos contemplados com o edital, que tinha como objetivo premiar projetos que desenvolvessem metodologias de ensino inovadoras tivemos a chance de, pela primeira vez, produzirmos um espetáculo todo pensado para o sapateado. Nessa trajetória fizemos parceria com outro projeto de pesquisa da UFPA, o *Ladança*¹³⁸, coordenado por Azevedo que participou das primeiras reuniões do processo criativo e numa dessas reuniões escolhemos o nome do espetáculo, que acabou nos orientando durante toda a sua construção. A partir desse momento escolho analisar o espetáculo aqui proposto sob vários aspectos relacionados à criação cênica, dividindo-o por partes para uma melhor compreensão do leitor.

3.4.1- Início do Processo Criativo:

Um das fontes de inspiração para a criação do espetáculo foi o filme *Dança, Paixão e Fama*¹³⁹, principalmente por apresentar várias possibilidades de executar o sapateado em relação ao espaço. No filme, os dançarinos sapateiam em uma siderúrgica, utilizando os mais inusitados espaços e objetos, essenciais nas diferentes produções sonoras, inclusive cabos de aço, empregados como meios de transporte até o espaço cênico.

¹³⁶ O projeto traz à tona diversas reflexões sobre a arte da encenação e apresenta-se como uma investigação sobre o fazer artístico, propondo outros processos de subjetivação e ampliação da prática criativa em cena. Este projeto lança mão de diversas metodologias voltadas para o estudo teórico-prático sobre a linguagem da *performance*: leitura de artigos, capítulos de livros, monografias, dissertações e teses que versem sobre a temática em questão, além de debates, apresentação de seminários e produção textual. As aulas de técnicas corporais são diversificadas, mas, para o referido espetáculo, voltaram-se para as artes circenses.

¹³⁷ Ver capítulo 3, O Projeto Oficina de Sapateado a partir de 2009.

¹³⁸ Laboratório da Dança: Corpo, Criação e Cena (LADANÇA).

¹³⁹ O filme de estreia de Dein Perry como diretor de cinema conta sua história: o início da carreira, quando deixou o trabalho de operário siderúrgico em Newcastle, Austrália, para se tornar um renomado dançarino, diretor e coreógrafo de apresentações de sapateado, como *Tap Dogs* e *Steel City*. Sean Okden (Adam Garcia) é um jovem operário rebelde, porém, talentoso na arte do sapateado, que tem a chance de escapar de um emprego sem futuro em um grande evento de dança na cidade de Sidney. O irmão de Sean, Mitch (Sam Worthington), também tem muito talento, mas seu sonho é organizar uma companhia de dança itinerante <https://www.cineclick.com.br/danca-paixao-e-fama>.

Esse filme nos inspirou na criação de um sapateado aéreo. No entanto, sabíamos que teríamos que superar desafios para essa conquista.

O grande desafio foi criar uma dramaturgia que possibilitasse apresentar outras formas de sapatear que fugissem do padrão e rompessem com o tradicional nessa linguagem de dança, já que estava em jogo a interface com a linguagem da *performance*. A partir dessa ideia várias reuniões foram realizadas na tentativa de alcançarmos nosso objetivo (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 52).

Ao analisarmos com atenção o filme *Dança, Paixão e Fama*, tivemos outra inspiração para inserir em nossas pesquisas e experimentações: a arte circense. Percebíamos que, à medida que cada componente do elenco trazia uma colaboração em termos de ideias, nossas possibilidades de execução da obra saíam do campo da imaginação e adentravam o campo do concreto. Aos poucos, tudo ia se encaixando. Tínhamos dois bolsistas no projeto, Halana Costa, que ficou com a incumbência de auxiliar os alunos do sapateado e Clediciano Chagas, este, com grande experiência em técnicas circenses, principalmente trapézio e tecido aéreo. O leque de oportunidades de investigação na tentativa de construirmos o sapateado aéreo aumentava a cada dia. Entre as novas descobertas, constatamos a forte influência do circo em nosso processo criativo, identificado no lúdico que se apresentava na orientação das cenas.

3.4.2- A Performance no espetáculo:

Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba trazia como proposta a ruptura com o tradicional e com o preestabelecido na linguagem do sapateado, já que tínhamos como proposição criativa uma pesquisa baseada nos estudos da *performance*, onde “O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos preestabelecidos”(SETENTA, 2008, p. 45). Neste sentido elegemos a subversão do espaço, a interação com o público, a improvisação e o risco como possibilidades de pesquisa no intuito “de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer” (SETENTA, 2008, p. 45).

Destaco que a criação dessa obra se deu totalmente pelas vias da colaboração coletiva, o que mais uma vez trouxe para o espetáculo características da *performance*, aqui me refiro a hibridização das artes, que se configura como uma característica apresentada na obra em questão, aonde no mesmo espaço da cena encontram-se a dança, a música, o canto, o texto, os objetos cênicos, o vídeo, a luz, pois cada integrante do primeiro elenco trazia uma bagagem muito rica e diversificada nessas áreas. Para Cohen (2004, p. 139) “a performance, na sua

própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes”. Dessa forma, ao compartilharem suas experiências com o grupo, enriqueceram, sobremaneira, o resultado final da obra.

3.4.3- A Trilha Sonora:

Os músicos Diego Santos e João Paixão ficaram responsáveis por executar a trilha sonora ao vivo. Para eles,

Foi preciso muita dedicação e trabalho no momento da composição musical, porque toda a parte percussiva foi montada primeiramente. Em seguida, era necessário encaixar a harmonia e fazer com que a melodia fizesse sentido e fosse concisa (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), SANTOS; PAIXÃO, 2016, p. 119).

Elegemos alguns ritmos específicos para a sonoridade como baião¹⁴⁰, *hip hop*, *samba*, ritmos que já faziam parte de nossas aulas. Assim, os músicos ficaram com a responsabilidade de conduzir as aulas voltadas para a criação sonora, onde “a estrutura rítmica e melódica foi proposta por todos os integrantes do processo, sempre respeitando a métrica musical e a condução dos intérpretes-criadores ao som do sapateado em cada cena” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), SANTOS; PAIXÃO, 2016, p. 119). A possibilidade de execução da música ao vivo bem como a criação desta para a cena de um espetáculo de sapateado estimulou os músicos ao desafio, sobretudo porque era a primeira vez que trabalhariam com o sapateado. Assim, os músicos organizaram as atividades que consistiram em:

aquecimento vocal, já que os intérpretes também cantariam em cena, trabalho de respiração e projeção de voz, além da associação dos instrumentos musicais (violão, triângulo, sanfona, pau de chuva, pratos de bateria, percussão eletrônica, carrilhão e outros) à sonoridade do sapato (OLIVEIRA; TEIXEIRA(orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 120).

Todo esse trabalho resultou na criação coletiva da música tema do espetáculo, onde a letra foi composta pelos intérpretes-criadores, o arranjo melódico ficou sob responsabilidade de João Paixão e o arranjo rítmico ficou a cargo de Diego Santos. Lembro que em uma tarde criamos a letra da música, foi muito rápido. O elenco colocou no papel tudo o que lhes parecera relevante dentro do contexto do espetáculo e depois fomos montando esse quebra-

¹⁴⁰Baião: Danças dos bailes populares nordestinos, de ritmo sincopado. Apresenta movimentos improvisados, sapateado, palmas e giros.

cabeça. Ao final, entregamos o material para os músicos e depois de alguns dias a música estava pronta, com algumas pequenas modificações na letra. Vejamos a letra da canção:

*Sapatos cantantes, corpos saltitantes
Flutuam no espaço, sem medo ou tropeço
Qualquer ventania, chuvinha ou carma
Pra nós não é nada, tudo é mansidão.*

*Sem pé nem cabeça, esse é o universo
Que não tem fronteiras, estradas esteiras
Palhaços armados de toda alegria
Inspiram a todos nessa fantasia.*

*Vermelho amarelo, azul verde ou cinza
Os rostos pintados, por todas as tintas
Carinho de vento, cabeça perdida
O corpo, a batida, desse coração.*

Alguns intérpretes relataram dificuldades em relação à habilidade de executar várias tarefas simultâneas como sapatear, tocar e cantar, indicando a necessidade de mais tempo para o aperfeiçoamento dessas ações em cena, mas desde o início do processo criativo os músicos esclareceram que “a direção do espetáculo e o elenco sinalizavam um desejo de encenar um musical, mesmo sabendo das dificuldades que enfrentariam” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), SANTOS; PAIXÃO, 2016, p. 121), por isso decidimos que os intérpretes cantariam apenas em algumas cenas. O depoimento de Marina Elias revela as dificuldades aqui apontadas:

Tocar um instrumento sapateando não foi tão difícil quanto pensava, mas cantar, realmente envolve uma necessidade maior de treino, ainda mais quando se juntam as três ações ao mesmo tempo: sapatear, tocar e cantar. É preciso, além de tudo, muita disponibilidade para aprender e é preciso ensaiar, ensaiar e ensaiar (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), TEIXEIRA, 2016, p. 121).

Outra intérprete que apresentava dificuldades em relação ao canto é Marina Campos. Esta afirma:

Sentia que me faltava fôlego para cantar em cena, pois sabia que tinha que projetar a voz para além do palco, e isso não se consegue do dia para a noite, envolve muito treino e dedicação. Para sapatear, tocar e cantar em cena, além de muita habilidade, envolve também condicionamento físico (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), 2016, p. 121).

Nos relatos acima as intérpretes se reportam à cena final do espetáculo, que acontecia no momento em que “um dos palhaços roubava a mala de instrumentos dos músicos – reco-reco, tamborim, chocalho, gaita, pandeiro, entre outros-, e os distribuía aos intérpretes, que tocavam e cantavam a música tema do espetáculo” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs),

TEIXEIRA, 2016, p. 121), além de sapatearem, utilizando o método **O Passo**¹⁴¹, de Lucas Ciavatta.

É importante ressaltar que os instrumentos musicais utilizados em cena eram os mesmos usados nas aulas de música que exploravam as potencialidades rítmicas e de coordenação motora dos alunos.

A necessidade do intérprete-criador ampliar seu potencial artístico para uma melhor desenvoltura em cena é notado em experiências como as relatadas aqui. Pois é certo que quanto mais habilidades ele adquirir, mais amplas serão suas possibilidades criativas.

Figura 67 - Cena em que os músicos conduzem a sonoridade do espetáculo com o auxílio dos intérpretes e do público, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

3.4.4- A Interação com o Público:

A cena relatada acima entusiasma o público que logo cede ao convite dos músicos, que também participam deste momento. De acordo com o ritmo proposto por estes, a partir de

¹⁴¹ O Passo parte de um andar específico que desloca o eixo do corpo e trabalha necessariamente o equilíbrio. Traz assim a noção de regularidade e possibilita o aprendizado da pulsação diretamente associada ao movimento corporal permite que algo essencialmente abstrato como o tempo possa ser “mapeado”, pois passa a partir do estabelecimento de uma relação direta entre a movimentação corporal e o fazer musical, a ser concreto e palpável (CIAVATTA, 2003, p. 36)

batidas de palmas, o espectador também os acompanha construindo outras sonoridades juntamente com os instrumentos e a percussão dos sapatos. Essa explosão de sons e movimentos se entrelaça contagiando o público que é impulsionado para a participação desse momento. Em várias outras cenas o público participa mais ativamente do espetáculo. Como exemplo, podemos citar o momento em que os palhaços convidam algumas crianças da plateia para andarem sobre a corda bamba. A cena das brigas entre os palhaços também oportuniza a interação maior do público por meio dos diálogos propostos pelos *clowns*. O público também se manifesta de forma eufórica, com aplausos e cochichos, quando adentra a cena um cão da raça Golden. Mas nem sempre a interação se dá de forma consensual, às vezes uma das partes pode reagir de forma repulsiva ou até indiferente. Mas até a indiferença é considerada como um ato interativo.

Em alguns dicionários da língua portuguesa, interação é a “ação que se estabelece entre duas ou mais coisas; ação recíproca” (OLINTO, 2000). Interação é a “influência ou a ação mútua entre coisas e/ou seres. Interagir significa agir afetando e sendo afetado por outros” (HOUAISS, 2001). Assim, para que haja interação não há necessidade de que haja contato físico, pois podemos ser afetados de diversas outras formas, porém os processos relacionados com a bagagem de experiência guardadas na memória poderão influenciar a gradação do ato interativo, bem como a habilidade de ambas as partes (intérprete e público) na manutenção do jogo de interação. Sobre essa questão, Eric Nascimento, que interpretava um dos *clowns* relata que “como ator, sempre ficava ansioso em trabalhar com a plateia, porque a gente não sabe o que esperar dela, é sempre um dilema para o ator trabalhar com a plateia, mas pro *clown*, não, ele quebra naturalmente, não existe a quarta parede pra ele”¹⁴². Aqui percebo que Eric atribui ao ator uma responsabilidade muito grande no sentido de estabelecer com o público uma interação consensual, uma relação que “dê certo”, que seja um sucesso, o que não acontece com o *clown* porque, muitas vezes, o sucesso do *clown* está relacionado à exposição de suas vulnerabilidades. Ainda sobre a interação, Clediciano Cardoso, que representava o outro *clown*, lembra a cena em que os dois *clowns* interagiam entre si, de forma não verbal, onde o público via a cena através da linguagem áudio visual por meio de um telão localizado no fundo do palco. A cena, gravada em vídeo, acontecia dentro do camarim, onde os palhaços se vestiam e se maquiavam. Aqui a interação acontece entre os palhaços e, entre o câmeraman e os palhaços. Nesse caso não podemos dizer que há interação do público com o vídeo pelo simples fato deste não sofrer alteração. Para Clediciano Cardoso,

¹⁴² Eric Nascimento me concedeu entrevista, por meio de gravação de áudio, em 24 de janeiro de 2017 na ETDUFPA.

“o *clown* trabalha muito com a energia, a câmera não rebate a energia, por isso é difícil jogar com o vídeo. No palco é outra coisa, a energia tem que chegar ao público e esse público devolve a energia”¹⁴³

As imagens a seguir mostram um pouco dos relatos mencionados no texto.

Figura 68 - Espetáculo *Sem Pé Nem cabeça: sapateando na corda bamba*, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes

3.4.5- A Improvisação:

Ainda no âmbito da criação, sublinho que foi extremamente importante para ampliar as possibilidades criativas da obra o fato dos integrantes do espetáculo possuírem formações e campos de atuações diversos na área da arte. Isso enriqueceu, sobremaneira, o processo

¹⁴³ Clediciano me concedeu entrevista, por meio de gravação de áudio, em 31 de janeiro de 2017 na ETDUFPA.

criativo bem como permitiu que o elenco aglutinasse novas habilidades ao seu fazer em cena, como a improvisação no aqui e agora da cena.

Sobre esse aspecto lembro-me de um fato interessante ocorrido na temporada de estreia: a cada noite de apresentação tentava inserir em cena algum elemento novo, sem que elenco soubesse, para de fato ver o exercício da improvisação por parte dos atores no que diz respeito à vivacidade da cena. Mas no jogo do improviso, faz-se necessário que o improvisador esteja totalmente voltado para a ação de improvisar, com todas as suas potencialidades em prontidão, pois “quem improvisa não é o corpo, nem uma cabeça pensante, nem tão pouco as ‘sensibilidades’ ou o ‘espontâneo mais profundo’ do bailarino”. Para Elias “quem improvisa é a corporeidade com toda a ideia de integração que a palavra pressupõe”. (ELIAS, 2015, p. 174).

No segundo dia, convidei um aluno da ETDUFPA para entrar em um determinado momento da cena com seu cachorro. Dessa vez, a única pessoa do elenco que não sabia do combinado, era justamente o que tinha pavor de cachorro, o Mauro Santos. Abaixo, segue relato do ator sobre o ocorrido.

Segundos antes de entrar em cena, o que me deixou com mais medo foi a inesperada invasão de um cão no palco, e eu tenho certo trauma de cão, mas tive que segurar a cena, improvisando, até dar o tempo dos outros integrantes se posicionarem nas coxias, foi bem tenso. Depois descobri que estava tudo combinado e só eu não sabia. (OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2016, p. 52).

A ilustração a seguir mostra os artistas no momento do agradecimento ao público, e ao centro é possível constatar a participação do cachorro no espetáculo.

Figura 69- Espetáculo Sem Pé Nem Cabeça: Sapateando na Corda Bamba, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

O exemplo anterior mostra que a experiência, quando se trata de improvisação, é fundamental para o sucesso do atuante em cena. No caso aqui citado, o atuante só conseguiu resolver a cena, mesmo com todo o pavor que sentiu do animal, porque era muito experiente no jogo de improvisar. Essa possibilidade agrega valor à atuação a partir do momento em que dá autonomia para os atuantes jogarem entre si e com os espectadores, trazendo a surpresa e o inusitado para a cena. Neste sentido Marina Elias comenta:

Se há um princípio fundamental nas artes do corpo, esse princípio é o do jogo. Teatro é jogo. Dança é jogo. Improvisar é, sobretudo, jogar, e sabemos que jogar é uma maneira de se relacionar com o mundo. O jogo é um atributo da vida que está presente em todas as organizações humanas e da natureza, e em todas as relações sociais. Jogar dançando, ou dançar jogando, sugere extrapolar a noção de improvisação como livre combinação de passos codificados, de movimentos já sabidos e experimentados. Sugere relacionar-se com o tempo e o espaço, balizado por alguma estrutura, mas sem saber de fato do que o corpo será capaz naquele instante (OLIVEIRA; TEIXEIRA, 2015, p.174).

A figura abaixo apresenta a cena em que a corda bamba faz parte do jogo cênico.

Figura 70 - Cena do espetáculo *Sem Pé Nem Cabeça*, 2013.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes

3.4.6- O uso do Espaço:

Em muitos momentos a obra apresenta como característica a subversão do espaço, tendo como ideia indutora à realização de um sapateado aéreo, mas também outras formas de executar o sapateado, fugindo da execução tradicional (de pé). Essas cenas aconteceram de diversas formas. No primeiro momento, acontece o sapateado com o auxílio de dois trapézios. Os intérpretes dessa cena utilizaram meias brancas nos pés e malha preta em todo resto do corpo. A luz negra refletida sobre os trapezistas fazia com que só aparecessem os pés que sapateavam no ar ao som da música improvisada.

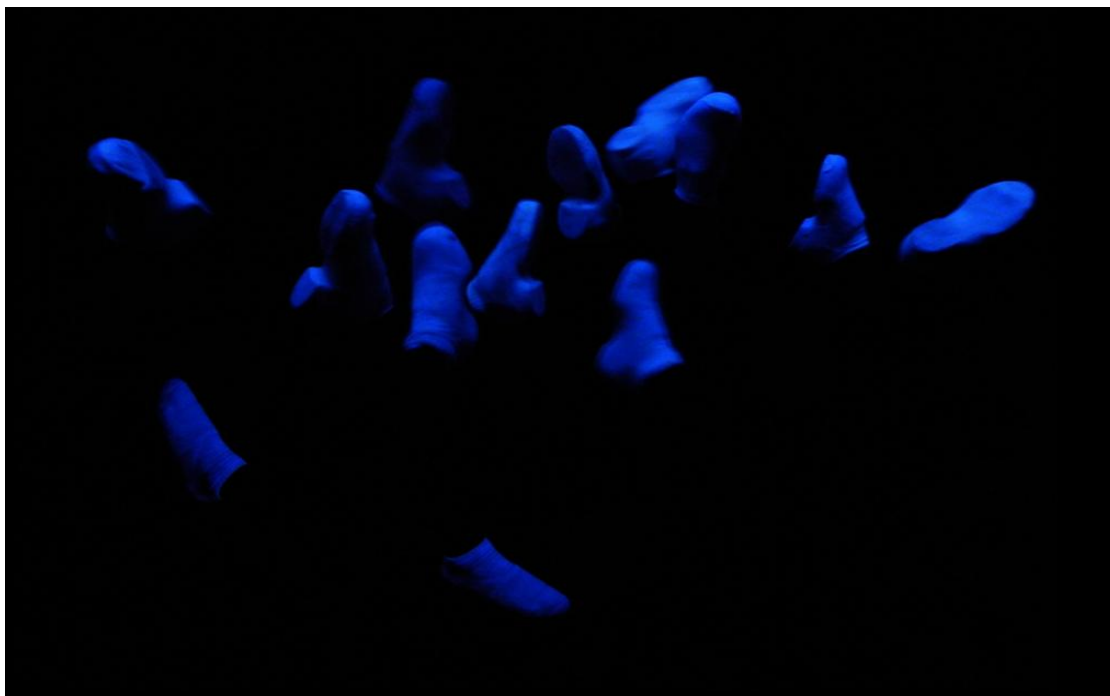
No segundo momento era possível visualizar a subversão do espaço por meio do sapateado executado na parede (feita de compensado). Este acontecia com os intérpretes enfileirados lado a lado de frente para a parede, dispostos em diferentes níveis (baixo, médio e alto). No entanto os sapatos, que também estavam revestidos com meias brancas, calçavam as mãos dos intérpretes que vestiam uma capa preta com capuz, cobrindo todo o restante do corpo. Estes executavam o sapateado a partir das batidas nas paredes acompanhando a percussão dos músicos. A luz negra proporcionou um efeito especial ao simular a flutuação dos sapatos no ar, pois só era possível visualizar os sapatos em cena.

Figura 71- Laboratório de experiência para a cena de uma das possibilidades do sapateado aéreo



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Figura 72 - Cena resultante do laboratório para criação de uma das possibilidades de apresentação do sapateado aéreo.



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Outro momento em que o sapateado acontece de forma inusitada é quando quatro intérpretes-criadores sapateiam sentados no *slackline*¹⁴⁴. Nessa ação é possível perceber o vai e vem dos sapatos no ar produzido pelo balanço do objeto de suporte dos corpos. Foi extremamente difícil sincronizar essa coreografia, pois o desafio por equilibrar os corpos estava sempre em jogo. Essa cena era composta apenas por quatro sapateadores.

Por último apresentamos um sapateado executado com os intérpretes sentados no chão dispostos em círculo. A movimentação pensada para esse momento deslocava os intérpretes no sentido concêntrico e excêntrico. As batidas eram simples, acompanhavam o som do baião dançado no centro por um casal representado por uma boneca de pano e um policial.

Ainda sobre a questão da utilização do espaço, a cada apresentação em diferentes locais, a cena se organizava de forma diferente, a partir do *feedback* recebido a cada experiência vivenciada. Nesse sentido, “o processo de criação e apresentação se organiza dentro do que se tem denominado *Work in process*: os quadros são montados, apresentados e

¹⁴⁴ Slackline é um esporte radical relativamente recente. A base do esporte está em se equilibrar em uma fita de nylon estreita e muito flexível, que deve ter suas extremidades fixadas em árvores, postes e rochas. É uma ótima atividade para treinar equilíbrio, postura e concentração.

vão sendo transformados a partir de um *feedback*, para futuras apresentações” (COHEN, Renato, 2004, p. 81)

3.4.7- A Cenografia e a Iluminação:

A cenografia e a iluminação do espetáculo ficaram sob a responsabilidade de Breno Monteiro¹⁴⁵ e Lauro Souza¹⁴⁶, tendo o apoio do professor do Curso de cenografia da ETDUFPA, Bruce Macêdo. Estes ficaram com a incumbência de construir cubos de madeira que serviram de suporte para que os intérpretes se posicionassem em diferentes níveis de apoio em frente da parede de compensado, esta, também construída para o espetáculo. Além disso, organizaram tudo o que dizia respeito à cenografia, como a luz, coxias, panadas, projeções de vídeo e também o pessoal de apoio que colocava e retirava elementos do palco.

Breno e Lauro explicaram que quando convidados para participar do espetáculo foram informados que a direção juntamente com o elenco já havia pensado em alguns elementos cênicos que seriam essenciais para a composição coreográfica como a parede de compensado, os cubos, os trapézios, o *slackline*, o tecido aéreo e o vídeo. “Por isso decidimos fazer uma cenografia de luz e não colocar mais elementos físicos em cena”. Breno ainda explica que os “elementos construídos para a cena não tinham valor estético, mas funcional, por isso foram pintados de preto para não aparecerem com o efeito da luz negra”. Aqui Breno se refere à parede de compensado e aos cubos de madeira.

Outro aspecto da cenografia que acabou interferindo no plano de luz foi a utilização dos trapézios e do tecido aéreo, que ficavam bem no centro do palco, pois, segundo Breno “não podíamos utilizar a mesma vara para os trapézios, tecido aéreo e para os *spots* de luz, foi preciso recorrer a uma iluminação alternativa nesse ponto, utilizando as laterais do palco”. Lauro lembra que na véspera da estreia do espetáculo, “tivemos problemas com o *slackline* porque as paredes do teatro não tinham nenhuma estrutura de engate para fixar este elemento, então cavamos a parede para passarmos o *slackline* entre a parede e a barra de ferro” que localizava-se colada à parede. Lembro-me que no Teatro Cuíra aconteceu o mesmo, mas os

¹⁴⁵Breno Monteiro me concedeu entrevista, por meio de gravação de áudio no dia 07/02/2017 na ETDUFPA. Portanto, suas falas que foram transcritas ao longo do texto referem-se à entrevista citada na data acima.

¹⁴⁶ Lauro Souza me concedeu entrevista, por meio de gravação de áudio, no dia 07/02/2017 na ETDUFPA. Portanto, suas falas que foram transcritas ao longo do texto referem-se à entrevista citada na data acima.

cenógrafos resolveram o problema utilizando a treliça de sustentação do telhado para o engate do *slackline*.

Ainda existe uma dificuldade muito grande em relação ao trabalho dos cenógrafos e iluminadores no sentido de conseguirem entrar no teatro com tempo necessário para a execução eficiente de seus trabalhos, porque muitas vezes, apesar deles acompanharem os ensaios dos espetáculos, não podem utilizar, nos ensaios, as estruturas cenográficas e de iluminação que irão para a cena. Em muitos casos isso só é possível ser feito no local da apresentação, ou seja, no teatro. O fato é que, geralmente, os teatros disponibilizam seus espaços com um ou, no máximo, dois dias da véspera do espetáculo, e ainda assim algumas estruturas só podem ser construídas nesses espaços, o que diminui ainda mais o tempo de ensaio no teatro. Em decorrência disso não há tempo hábil para a experimentação, para um olhar investigativo analisando o que é mais apropriado em cena. Nesse sentido a experiência desses profissionais faz toda a diferença quando precisam solucionar problemas cênicos de forma rápida e eficiente. Sobre isso, Breno relata:

Nós temos que conceber, pensar tudo no plano das ideias e deixar a prática pra quando entrarmos no teatro. Porque não tem outra possibilidade, seria ótimo se nós tivéssemos essa experiência de ensaiarmos vários dias no teatro.

Sobre a iluminação, podemos dizer que esta foi determinante para conseguirmos levar para a cena o sapateado aéreo. A partir do recurso da luz negra e com o auxílio das técnicas utilizadas pelo figurino e pela cenografia, relatadas anteriormente, conseguimos mostrar para o público, sapatos que flutuavam no ar e que sapateavam nas paredes. O efeito, apesar de simples, parecia especial. O elenco sempre arrancava aplausos do público após essas cenas. Breno nos contou que em seu plano de luz sempre trazia um plano B. “porque quando eu sei que a cena vai ter um foco, eu sempre faço um foco alternativo maior como reforço, caso o intérprete não acerte o primeiro eu ascendo o segundo e a cena não se perde”. Sobre essa questão, Lauro lembrou que a intérprete Airleise, que fazia o homem sem cabeça, se guiava no espaço pela contagem dos passos e pelos feixes de luz que atravessavam seu figurino, já que o mesmo impedia, quase que totalmente a visão da intérprete. Lauro comentou que ficava surpreso com a Airleise porque “apesar dela não enxergar direito, era a única que acertava o foco de luz com precisão”. Este exemplo mostra que cada intérprete, assim como cada integrante da equipe técnica, de apoio, bem como direção e outros, criam estratégias de resolução de problemas em cena a partir de tentativas, de experimentação, investigação. Mas isso requer tempo e condições adequadas de estrutura para que o trabalho tenha êxito.

3.4.8 - O Figurino:

O trabalho interdisciplinar realizado entre os cursos oferecidos pela ETDUFPA colaborou sobremaneira com a realização desta obra, envolvendo também o Curso Técnico de Figurino, coordenado pela professora Ézia Neves. Todos os figurinos do espetáculo foram desenhados pelos alunos deste curso, após reunião com o elenco que tratou sobre as personagens e as cenas do espetáculo. A execução do figurino ficou a cargo do aluno Alex Wendel. Algumas vezes, foi necessário que os alunos assistissem os ensaios para perceberem a movimentação dos intérpretes em relação ao figurino que proporião.

O enredo do espetáculo com narrativa não linear que girava em torno do homem sem cabeça e das demais personagens baseadas no universo do *clown*, conduziu os figurinistas para as primeiras ideias colocadas no papel. Para tanto os próprios alunos elegeram interpretar: o *cowboy*, a boneca de pano, o policial, o garoto *hip hop*, a menina *hippie*, a pintora, a bailarina, os palhaços. Essa escolha aconteceu a partir da vivência na oficina de *clown*. A orientação era para que fugissem um pouco da lógica e permitissem deixar a intuição fluir livremente no momento da criação, não se preocupando em criar em cima de uma lógica habitual.

Além do figurino das personagens, os figurinistas tiveram que estudar um tipo de vestimenta apropriada para os intérpretes que, em alguns momentos, teriam que ficar invisíveis. Aqui me refiro às cenas em que a proposta era aparecer somente os sapatos. Para tanto elaboraram uma capa preta longa com mangas compridas e capuz, cobrindo completamente o corpo dos pés à cabeça na cena da parede. Os sapatos foram revestidos com meias brancas. Para a cena dos trapézios foi elaborado um figurino em malha preta colado ao corpo, deixando apenas as mãos e a cabeça de fora. Nesse caso os pés estavam envoltos em meias brancas, dando a ideia de sapatos brancos. Dessa forma, com a inserção da luz negra em cena só apareciam os sapatos. Esse efeito produziu o sapato aéreo.

Figura 73 - Alunos do Curso de Figurino da ETDUFPA coordenados pela professora Ézia Neves (2ª da fileira em pé)



Fonte: Acervo pessoal de Erika Gomes.

Assim, o processo coletivo-colaborativo proposto por meio das relações entre as especificidades artísticas de cada participante na construção deste espetáculo foi determinante para que este se realizasse de maneira exitosa, pois oportunizou a todos a aquisição de novos conhecimentos a partir da execução de tarefas, reflexões e escolhas em meio à ampliação das possibilidades que, agora, se apresentaram.

3.4.9 - O lúdico:

Esta obra, apesar de apresentar um forte apelo lúdico, a princípio, não foi pensada com essa conotação, mas durante o processo criativo percebemos que, naturalmente, estávamos caminhando para esse gênero de espetáculo. Quanto mais pensávamos em subverter as formas tradicionais de fazer o sapateado, mais divertido e interessante se tornava o processo. Dessa forma, surgiu a necessidade de outros suportes que nos auxiliassem nesse fazer. O filme *Dança Paixão e Fama* nos inspirou com a ideia da utilização das artes circenses por meio de técnicas de tecido aéreo, trapézio, corda bamba (no caso em questão utilizamos o *slackline*). Para tanto, contamos com a experiência do bolsista do projeto, Clediciano Cardoso, que ministrou várias oficinas das técnicas circenses acima mencionadas. E junto com essas técnicas mergulhamos também no mundo do *Clown* (palhaço), trazendo acopladas a essas vivências do processo criativo, as nossas lembranças vividas no circo, pois constatamos que todo o elenco já tinha assistido atrações circenses.

Assim, fomos buscar na memória fatos ocorridos em nossas experiências com o circo e que tivessem nos afetado positivamente. Surgiu uma memória recente, a do ano de 2010, quando assisti, em São Paulo, ao espetáculo *Quidam*¹⁴⁷, do *Cirque Du Soleil*¹⁴⁸. Nesta apresentação fiquei impactada com uma personagem visualmente muito interessante: o homem sem cabeça. A imagem já remetia a algo do mundo infantil, imaginário, pois na realidade não existe a possibilidade de alguém viver sem uma cabeça. E a partir da junção de todos esses elementos: o circo, o homem sem cabeça, o sapateado e a linguagem da *performance* surgiu a inspiração do nome do espetáculo: *Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba*.

O circo que conhecemos hoje, apresentado em tenda de lona e de forma itinerante, é uma antiga expressão artística que faz parte da cultura popular e tem como objetivo principal a diversão e o entretenimento do público que o prestigia. Dentre as várias personagens que dão vida ao circo, o palhaço é o mais emblemático. Durante o processo de construção das personagens, sentimos o desejo de estudar o palhaço. Investimos, então, nas aulas de *Clown*, ministradas pelo professor da ETDUFPA, Cláudio Didimano. Sobre essa experiência a intérprete-criadora Larissa Imbiriba nos relata que:

Ao longo do processo de construção da personagem, eu descobri que o meu *clown* era meio romântico, meio bobo. O *clown* nada mais é do que a nossa essência. Somos nós mesmos, a nossa essência mais pura, mais verdadeira, que a gente traz pra fora. É lindo! Esse espetáculo deu essa oportunidade pra gente de estar descobrindo esse nosso EU, tão profundo, que na verdade é a criança que existe dentro da gente (IMBIRIBA, 2017. Entrevista gravada)

Nos relatos de Larissa percebe-se o quão importante foi ter vivenciado a oficina de *clown* para uma investigação mais profunda na construção de sua personagem no espetáculo. As descobertas advindas desse processo culminaram com o despertar dos sentimentos mais profundos que existem em nós, ou, como aponta Larissa os sentimentos da “criança que existe

¹⁴⁷ Quidam: Revelada por um foco de luz que atravessa a escuridão, uma garotinha puxa a corda que ilumina o abajur. Encontra um homem trajado de camisa e suspensório, imóvel em sua cadeira, a poucos passos da esposa, igualmente paralisada em seu vestido vermelho-sangue. Nenhum dos dois percebe a presença dela. A menina, ignorada, abre a porta dos fundos da casa e deixa entrar um homem de sobretudo e guarda-chuva, a quem falta o impensável: a cabeça. Um mundo imaginário, mergulhado na fantasia, se sobrepõe à realidade cinza dos seres do século 21, anestesiados para o que não diz respeito à sobrevivência e a bens materiais. Essa é a premissa de Quidam, espetáculo do *Cirque Du Soleil*, do diretor Franco Dragone. (<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/quidam-abre-as-portas-do-imaginario-c06s69p7zj0671f3zx5tx8i8e>)

¹⁴⁸ Tudo começou em Baie-Saint-Paul, uma pequena cidade próxima a Quebec City, no Canadá. Ali, no início dos anos 80, um grupo de personagens coloridos perambulava pelas ruas, caminhando sobre pernas-de-pau, fazendo malabarismos, dançando, engolindo fogo e tocando músicas. Eles eram os Les Échassiers de Baie-Saint-Paul (os Equilibristas de pernas-de-pau de Baie-Saint-Paul), um grupo teatral fundado por Gilles Ste-Croix. Os habitantes da cidade ficaram impressionados e fascinados com os jovens artistas, incluindo Guy Laliberté, que, mais tarde, fundaria o *Cirquedu Soleil* e ali atuaria como CEO. (<https://www.cirquedusoleil.com/pt/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/creatôrs/laliberte-guy.aspx>)

dentro da gente”. Nesse aspecto relacionado à criança, o ator e diretor teatral, Márcio Libar, criador do palhaço Cuti Cuti, traz-nos a seguinte reflexão:

Criança vem de cria, criação, criador. Se você tira a criança de dentro de você, você tira o criador de dentro de você. E o que é Deus se não o criador do universo? E o que é a criança se não a criadora do próprio universo? Se você tira a criança de dentro de você, você perde a capacidade de criar o seu próprio universo. E aí vai amargar ter que viver no universo do outro (LIBAR, Márcio)
<http://www.eumaior.com.br/entrevistados/marcio.html>

Essa relação entre criança, criação e criador apresentada por Libar, é muito interessante na medida em que traz uma reflexão sobre: autenticidade, liberdade, escolha, verdade, espontaneidade, entre outros. Penso que o palhaço está sempre vivenciando a sua essência, desprovido de todas as máscaras impostas pela sociedade, revelando o que há de mais verdadeiro em si. Nesse sentido, percebo o palhaço como uma grande criança. No que se refere às máscaras adotadas pelos adultos, Libar nos revela como trabalha essa questão, em sua oficina de clown.

Uso a arte do palhaço em toda a sua potência. Como as regras do jogo são minhas, consigo fazer com que as pessoas tirem as máscaras. O palhaço não representa: ele brinca, joga e aceita quem ele é. E o difícil nesse mundo é ser quem se é. (LIBAR, Márcio)¹⁴⁹

Brincar, jogar e se aceitar como se é, são características muito próprias da criança. Nessa fase ela se preocupa apenas em brincar e ser feliz, e faz isso sem se preocupar com o julgamento dos outros. Talvez seja por isso que o circo, na figura do palhaço, é tão encantador. Mas, apesar de minha admiração pelo circo, não quis fazer um espetáculo que deixasse o sapateado encoberto pelas artes circenses. Segue abaixo parte da entrevista realizada comigo pela produtora cultural Luciana Medeiros, sobre o espetáculo *Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba* em seu blog Holofote Virtual.

Tive a preocupação em não cair na armadilha de fazer um espetáculo circense, onde o sapateado estivesse inserido, mas sim, um espetáculo que destacasse o sapateado, já que minha experiência estava mais voltada para essa área do que para as artes circenses, porém me encantava o fato de ter em cena o clown, por tudo aquilo que ele representa: a alegria, a ingenuidade, a verdade, enfim, tudo isso permeado pela Linguagem da Performance (TEIXEIRA, Erika Gomes, 2013)¹⁵⁰.

¹⁴⁹<http://oglobo.globo.com/rio/marcio-libar-arte-da-palhacada-como-ela-ajuda-ate-quem-nunca-pensou-em-subir-num-picadeiro-13931631>

¹⁵⁰<http://holofotevirtual.blogspot.com.br/2014/05/pauta-minima-abre-com-obra-sem-pe-nem.html>

O circo é, sem dúvida, um espaço que nos remete aos tempos de infância, já que proporciona experiências voltadas para o lúdico. Porém o brincar não está restrito somente à fase da infância, ou não deveria, embora seja comum relacionarmos a palavra **brincar** somente quando nos referimos às crianças, talvez pelo fato de constatarmos que nessa fase da vida a brincadeira acontece de forma natural, intensa e constante. Como nos diz Benjamin, “não se trata de uma regressão irresistível à vida infantil quando um adulto se vê tomado por um ímpeto para brincar. Sem dúvida, brincar significa libertação” (BENJAMIN, 1984, p. 64). O fato é que, inesgotáveis são os potenciais desenvolvidos durante o ato de brincar, seja a partir de brincadeiras, jogos e/ou brinquedos. As experiências dos intérpretes-criadores que participaram do espetáculo apontam no sentido de que o lúdico esteve presente durante todo o processo de criação da obra, como vemos a seguir:

O processo inteiro foi muito lúdico, por conta dessa liberdade que nós tivemos em poder criar, experimentar, e também tinha a influência do circo que, naturalmente, é muito lúdico, ele tem muitas formas de expressão, é muita cor, é muita música, são muitas caras e bocas. Não tivemos a intenção de trabalhar a ludicidade, mas se isso chegou até o público, foi porque nos atingiu muito (AIRES, 2017. Entrevista gravada).

Acredito também que um dos fatores que contribuíram para que a criação se tornasse, acima de tudo, prazerosa, deveu-se ao fato de o elenco ter construído um nível de relacionamento tão íntimo e ao mesmo tempo tão respeitoso que “quando íamos pra cena, podia acontecer o que acontecesse que a gente dava um jeito de resolver a cena, se alguém caísse a gente resolvia, era algo muito natural como se estivéssemos brincando” (AIRES, 2017. Entrevista gravada).

O espetáculo estreou em setembro de 2013, e, em maio de 2014, com o edital Pauta Mínima/Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz¹⁵¹, voltou a ser apresentado no Teatro Cuíra. Ainda teve uma breve exibição no Seminário de Pesquisa em Dança da UFPA, em setembro do mesmo ano. Vale ressaltar que essa produção nos impulsionou para a publicação do livro *Sapateado: Vivências na Universidade*, organizado por Azevedo e por mim, e lançado em 29 de junho de 2016, ocasião em que mais uma vez apresentamos trechos do espetáculo. Abaixo segue a divulgação do espetáculo premiado, veiculada no Jornal O Liberal, em 02 de abril de 2014.

¹⁵¹Edital Pauta Mínima: “o projeto visa propiciar datas e espaços aos artistas, produtores e grupos que precisam apresentar seu espetáculo. O grupo selecionado receberá uma ajuda de custo, pauta para apresentação, acessória de imprensa, *banner* externo na fachada do teatro, *folder* de divulgação e 50% da bilheteria” (Jornal O Liberal, em 02 de abril de 2014).

Figura 74 - Espetáculo Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba (2014)

BELÉM, QUARTA-FEIRA, 2 DE ABRIL DE 2014

OLIBERAL

MAGAZINE ■

Confira as fofocas da coluna Babado. Página 8.

MAGAZINE

Projeto seleciona dez peças teatrais

TEATRO
Grupo Cuíra divulga os espetáculos que irão participar do 2º Pauta Mínima

O Grupo Cuíra do Pará selecionou os 10 grupos paraenses, que se apresentarão no decorrer de 2014, através do Projeto Pauta Mínima - 2ª edição, contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz 2013.

O projeto visa propiciar datas e espaço aos artistas, produtores e grupos que precisam apresentar seu espetáculo. O grupo selecionado receberá uma ajuda de custo, pauta para apresentação, assessoria de imprensa, banner externo na fachada do teatro, folder de divulgação e 50% da bilheteria.

Este ano, mais de 40 grupos se inscreveram para o Projeto, inclusive de outros municípios como Ananindeua e Bujaru. Porém, somente 10 espetáculos foram selecionados: "A Ocasão Faz o Ladrão", "A Reinvenção do Amor", "A Sombra de Dom Quixote", "Ao Vosso Ventre", "Ciao Buonnotte. Finito...", "Florescer", "Kaos, O Primeiro Dia da Criação", "Lindamor nas Estradas do Tempo - Foi", "O Hipocondríaco" e "Sem Pé nem Cabeça - Sapateando na Corda Bamba", que dará início à abertura da 2ª temporada do Projeto, de 13 a 18 de maio.

TEATRO CUÍRA

Todos os grupos selecionados se apresentarão no Teatro Cuíra a preços populares: os ingressos terão preço mínimo de R\$ 10,00 a inteira e R\$ 5,00 a meia. A novidade deste ano é que durante a venda de ingressos para apresentação dos espetáculos, o Grupo Cuíra oferecerá um cartão com a opção de descontos para vendas antecipadas do próximo espetáculo. O desconto será progressivo na medida em que o público retornar para assistir aos novos espetáculos dentro do projeto.

Sem Pé Nem Cabeça vai abrir em maio a temporada do Projeto Pauta Mínima

Serviço

Projeto Pauta Mínima - 2ª edição

- **Datas das apresentações:**
- **Sem Pé Nem Cabeça** - 13 a 18 de maio
- **A Reinvenção do Amor** - 27 de maio a 1 de junho
- **A Ocasão Faz o Ladrão** - 3 a 8 de junho
- **Lindamor nas Estradas do Tempo-Foi** - 10 a 15 de junho
- **Florescer** - 24 a 29 de junho
- **Kaos** - 5 a 10 de agosto
- **Ciao Buonnotte... Finito** - 9 a 14 de setembro
- **Ao Vosso Ventre** - 23 a 28 de setembro
- **A Sombra de Dom Quixote** - 30 de setembro a 5 de outubro
- **O Hipocondríaco** - 14 a 19 de outubro

Fonte: Jornal **O Liberal**, de 02 de abril de 2014.

3.5 O sapateado difundido na comunidade por Larissa Boulhosa¹⁵², ex-aluna do projeto de sapateado da ETDUFPA

Como mostrado no início deste capítulo, o projeto de sapateado da universidade atendia e ainda atende a vários públicos: a comunidade como um todo e alunos da ETDUFPA que investem na carreira de intérprete-criador e/ou professor de dança. Dessa forma, muitos alunos egressos, que passaram pelo projeto de sapateado, deram continuidade a essa atividade, alguns deles investiram em mais conhecimento nessa arte se aperfeiçoando por meio de cursos presenciais e também *online*, hoje encontrados com facilidade na internet, e começaram a ministrar aulas em escolas, academias de dança e em projetos sociais. Sobre esse último, “o que garante um ensino de Arte comprometido com as questões sociais é a

¹⁵² Larissa Boulhosa me concedeu entrevista presencial, por meio de gravação de áudio, em minha residência em 31/07/2019. Também respondeu questionário escrito em 30/10/2018 e 07/11/2018. Portanto, as transcrições de suas respostas inseridas nesta tese foram obtidas pelas vias acima citadas.

possibilidade de tecer redes de relações entre *o porquê*, o *o quê*, o *como* e o *a quem* estamos ensinando Arte” (BRAZIL; MARQUES, 2014, p. 90). A partir desses questionamentos abre-se um leque de ações no sentido de instigar, problematizar, desconstruir e reelaborar o conhecimento em arte, percebendo novas soluções por meio de outros pontos de vista, expandindo assim a visão crítica de mundo dos que fazem parte desse processo de ensino aprendizagem. Dessa forma, destaco a ex-aluna, Larissa Boulhosa, hoje professora, sapateadora e fomentadora dessa arte que contribui para a difusão do sapateado em Belém e municípios vizinhos.

Larissa Boulhosa, nascida na capital do estado do Pará em 1979, é ex-integrante do projeto de sapateado da ETDUFPA no ano de 1999, na época, coordenado por Azevedo. Ela nos conta, no livro *Sapateado: vivências na Universidade* (2016), que, naquela época, após um período fazendo aulas, participou de apresentações e competições em diversos festivais da cidade. Participou da coreografia *Sapateando no Rodeio*, apresentada no I Festival Marista de Ginástica e Dança em 1999 e também no Festival de dança do SESI-PARÁ, no mesmo ano. Ainda no ano de 1999, Larissa dançou duas coreografias no espetáculo de sapateado *STEP*, apresentado no TUCB e promovido pelo projeto de sapateado da ETDUFPA: *Sapateando no Rodeio e Futebol*, esta também apresentada no Festival de Dança do SESI-PARÁ, em 2001.

Boulhosa se formou em Dança pela Universidade da Cidade do Rio de Janeiro, no ano de 2000, lá teve oportunidade de fazer aulas de sapateado com vários professores entre eles Kika Sampaio, importante nome do sapateado no cenário brasileiro. Ao retornar para Belém fez o Curso Técnico em Dança/Intérprete-Criador pela UFPA concluindo-o em 2005. A partir daí difundiu o sapateado americano por vários lugares de Belém incluindo escolas de danças, colégios, projetos sociais e até casas de pais de alunos que cediam o espaço para o desenvolvimento dessa arte. Essa diversidade de lugares por onde passou possibilitou um contato maior do sapateado com alunos de diferentes classes sociais, faixas etárias e também alunos com diferentes habilidades físicas, como mostra os relatos abaixo na apresentação da coreografia *Sapateado entre Rodas*:

Na época eu fazia parte de um Grupo de Dança em Cadeiras de Rodas chamado "Arte sobre Rodas" e a partir daí surgiu a ideia de unir o sapateado com a dança inclusiva. A coreografia foi composta por dois cadeirantes e cinco bailarinas, adaptamos chapinhas em luvas, para que dessa forma, os cadeirantes tirassem o som das próprias cadeiras, as bailarinas com as chapinhas do sapato também tiravam o som da cadeira de rodas, trabalhei a questão pergunta (cadeirantes com chapinhas nas mãos) e resposta (bailarinas respondendo com as batidas dos sapatos), coreografia simples, mas com um efeito incrível. Essa coreografia foi criada especialmente para a *Noite do Sapateado*, mas infelizmente só apresentamos essa vez, pois o acesso ao lugar que ensaiávamos era bastante complicado para os cadeirantes.

A lista abaixo apresenta os lugares em que Boulhosa ministrou aulas de sapateado na cidade de Belém e em municípios vizinhos, no Pará.

- Escola de Dança Ribalta (município de Ananindeua) 2002 a 2007
- Colégio Salesiano do Carmo 2004 a 2007
- Espaço Experimental de Dança 2003
- Colégio Santo Antônio 2011
- Colégio Marista Nossa Senhora de Nazaré 2010 a 2014
- Escola de Dança Ballare 2016
- Escola de Dança Arte em movimentos 2017
- Projeto Corpo em Movimento UFRA 2017
- Escola de Danças Clara Pinto 2018
- Oficina de sapateado – Sesc Boulevard 2018
- Instituição Pia Nossa Senhora das Graças 2018
- ETDUFPA 2019

Depois de formada, a primeira escola em que Boulhosa trabalhou foi a Ribalta¹⁵³a convite de Mayrla Andrade, diretora da escola. Sobre essa experiência Boulhosa me conta que lá ela “tinha um grupo de meninas que vinham do balé, e no balé você tem toda a postura que a dança exige: o corpo todo alongado, os joelhos estendidos, e isso a princípio foi complicado, pois no sapateado os joelhos devem estar flexionados” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), CARVALHO, 2016, p. 56). Porém, superadas essas barreiras Boulhosa ainda conseguiu o feito de ter sido, por cinco vezes consecutivas, campeã no Festival de Dança Pará na categoria sapateado com as coreografias: *Sambateando (2007)*, *Relembrando o Passado (2008)*, *Le Magic (2009)*, *Sapateando no Cangaço (2005)*, e, *Quem está na Chuva é pra Sapatear (2006)*.

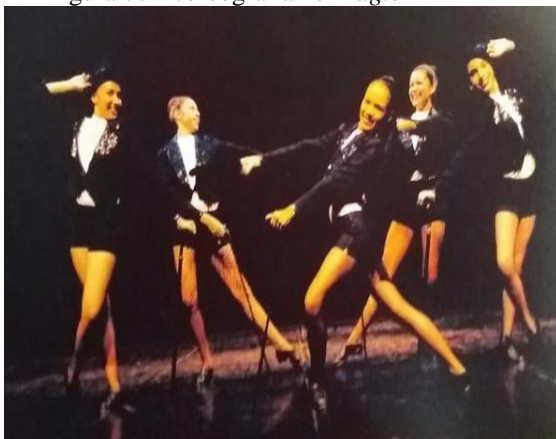
¹⁵³ Localizada na Cidade Nova 6We 77, nº 652, CEP; 67140-180, no bairro do Coqueiro, no município de Ananindeua.

Figura 75 - Coreografia *Sambateando*

Fonte: Acervo pessoal de Larissa Boulhosa

Figura 76 - Coreografia *Relembrando o Passado*

Fonte: Acervo pessoal de Larissa Boulhosa

Figura 77 - coreografia *Le Magic*

Fonte: Acervo pessoal de Larissa Boulhosa

Figura 78 - Coreografia *Sapateando no Cangaço*

Fonte: Acervo pessoal de Larissa Boulhosa

Sobre a coreografia *Sambateando*, Larissa revelou que contou com a colaboração de muitos profissionais, amigos dela.

Essa coreografia tinha que acontecer **porque eu sou o samba** (risos), só que as bailarinas não sambam, e agora? Foi terrível, mas eu tenho uma sorte incrível porque meus amigos iam pra lá dar aulas de graça pra elas. Então, chamei meu amigo, Maurício Peixe, e uma professora de dança de salão pra passar aqueles movimentos de gafeira, **chiquérrimos**, eu queria isso, eu gosto do glamour, eu disse ‘eu quero passos de glamour da gafeira’. Porque as meninas não conseguiram sambar, não posso mentir, então, aqueles passinhos de gafeira foi pra dar uma disfarçada. E era um samba bossa nova, **lindíssimo**, instrumental, então eu disse ‘tem que ter um tamborim’. Aí eu chamei um professor de música do Carlos Gomes, o Cláudio Braga. Ele também vestiu a camisa, conseguiu os tamborins, nós tivemos aula de tamborim. As meninas conseguiram tocar, **foi muito lindo**.

Relembrando o Passado levou para a cena a estória de algumas idosas que se encontraram e relembrou momentos inesquecíveis de suas vidas quando ainda sapateavam.

Durante o diálogo uma das velinhas propôs que elas experimentassem novamente a sensação de sapatear juntas, mesmo que acompanhadas de suas bengalas. A partir de então a cena se desenrola com as velinhas realizando o que mais as deixava felizes. A coreógrafa comentou que “a contribuição das alunas foi fundamental, cada uma criou seu figurino, além das bengalas, e elas também produziram o texto” Sobre a maquiagem, “eu pedi para um amigo meu fazer, é uma técnica de envelhecimento com papel higiênico, muito interessante.” Outro aspecto que ganhou destaque foi a percussão proposta pelas intérpretes com o auxílio do elemento bengala. Esta, coordenada com as batidas dos sapatos, levou para a cena um diferencial em termos de sonoridade.

Elas usaram uma roupa de enchimento pra ficarem mais gordinhas. A gente trabalhou a questão da postura da vovó. E envolveu também o teatro porque no começo elas começavam conversando: ‘lembra quando a gente sapateava na adolescência?’ Aí uma delas falava: ‘ah, vamos relembrar então?’ Foi muito legal porque as alunas se entregaram. Elas pesquisaram até a voz, que mudou para a cena. Mas dançar com o enchimento foi bem complicado, elas só vestiram no momento da apresentação, não tivemos tempo de ensaiar antes com esse figurino.

Sobre a coreografia *Le Magic*, Larissa nos informou que “essa coreografia foi bem complicada porque as meninas estavam na fase de convênio (3º ano do ensino médio), aí já viu. Foram poucos ensaios, só pra gente ir mesmo pro festival”. A temática girava em torno do mágico, apresentado com um figurino tradicional, simples, porém elegante, com fraque preto com golas bordadas em paetê preto sobreposto ao *collant* branco, imitando blusa, e short preto na parte de baixo. Na cabeça uma cartola preta e nas mãos a utilização de uma bengala também preta. “Foi um contexto de mágico chique, tinha cartola, bengala, uma coreografia muito técnica, porque as meninas também eram do clássico, então tinha pirueta, etc.”!

Larissa considera a coreografia *Sapateando no Cangaço* um dos seus melhores trabalhos. Inserida no contexto do sertão nordestino, a coreógrafa pesquisou a indumentária e os acessórios da época, revelados em chapéus de couro, espingardas, lenços, roupas na cor terra e alpercatas em couro. Estas adaptadas com as chapinhas do sapateado. A cena entre Lampião e Maria Bonita recitando seus textos, abriu a coreografia. Em seguida, ao som de *Baião Destemperado*, do Grupo Barbatuques, outros integrantes do cangaço deram continuidade a dramaturgia. Para Larissa o mais difícil foi executar os passos de sapateado com as alpercatas.

Eu **sou apaixonada pelo xaxado**, então eu descobri em Belém um professor de xaxado, o Gleidison Carrera. E eu, muito abusada, fui lá com ele em Icoaraci, eu chamei ele pra cá e **ele enlouqueceu** pelo sapateado. Eu falei assim: ‘olha vamos juntar essas técnicas, urgente’. E ele vestiu a camisa, é tão bom quando tem um

profissional assim, isso é tão difícil [...] Tivemos aulas de xaxado e foi bem fácil incluir o sapateado, o complicado foi... eu adaptei as chapinhas nas alpercatas. Nossa isso foi muito complicado, porque o *Toe* (batida com o bico do sapato) ele saía assim, né.

Durante a entrevista com Larissa Boulhosa foi possível perceber um profundo entusiasmo por parte da entrevistada ao rememorar os processos criativos vivenciados durante a construção das coreografias premiadas. O tom de voz, os gestos, o brilho nos olhos, tudo isso denunciou o seu estado de felicidade durante os seus relatos. Assim, fica claro entender que “a história oral não se faz sem a participação humana direta, sem o contato pessoal” (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 22)

Olhar nos olhos, perceber as vacilações ou o teor emotivo das palavras, notar o conjunto de fatores reunidos na situação da entrevista é algo mais do que a capacidade de registro pelas máquinas, que se limitam a guardar vozes, sons gerais, e imagens. A percepção das emoções é bem mais complexa do que aparenta, e sua captação se dá pela presença física de pessoas. A mediação das máquinas ajuda muito, principalmente depois. (HOLANDA; MEIHY, 2018, p. 22-23)

Ao sair da Escola Ribalta, fundou um grupo independente, em um bairro periférico da cidade de Belém, o *Tap Kids*. “Ensaivávamos na sala de estar da casa da mãe de uma aluna que havia cedido o espaço. Apesar da precariedade, nosso grupo também obteve êxitos” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), CARVALHO, 2016, p. 56), relata Boulhosa.

Apesar da prática do sapateado requerer um piso específico (de madeira com absorção de impacto) na maioria das escolas aonde é ofertado à realidade é bem diferente. Das escolas onde Boulhosa ministrou aulas somente quatro apresentam o piso adequado: CMNSN, EDCP, EDB e ETDUFPA, os três primeiros, considerados espaços frequentados por alunos da elite de Belém. Essa característica nos informa que o balé clássico ainda é o gênero dominante nas escolas de dança e academias de Belém em termos de quantidade de turmas e alunos. Larissa nos conta que por muitos anos sapateou “em cima do azulejo, do cimento, caindo e levantando”. Mas as dificuldades não cessavam por aí, “muitas vezes uma aluna [...] não tinha condições financeiras para comprar um sapato. Então, [...] íamos ao comércio comprar o sapato tipo boneca [...], depois encomendávamos as chapinhas” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), CARVALHO, 2016, p. 60). Nos relatos acima percebe-se que Larissa utiliza várias estratégias para proporcionar aos alunos o acesso a essa arte mesmo que, às vezes, precisasse financiar esse desejo com recursos de seu próprio bolso. Enquanto em nosso país as políticas públicas não favorecem a arte como deveriam, cada professor busca seus meios para fazer com que a arte se mantenha viva.

Ao propor ministrar aulas em vários lugares da cidade, Boulhosa amplia as maneiras de diversificar o público que pratica o sapateado em Belém, oportunizando principalmente às classes sociais mais pobres o acesso e o contato com essa técnica. Sobre a divulgação dessa arte, Larissa relata em uma entrevista a sensação que teve após a apresentação de sapateado de suas alunas em uma escola pública:

Certa vez, fui fazer uma apresentação em uma escola pública- o Colégio Orlando Bitar, ainda pela Escola de Dança Ribalta, e o diretor, quando viu as meninas andando em direção ao palco, teve uma reação que me deixou surpresa. Ele me olhou e falou: “meu Deus, eu estou emocionado!”. Então perguntei qual o motivo, e ele me respondeu que só havia visto aquilo em filme e não sabia que existia de verdade. Aquela reação me tocou. Ele devia ter uns 50 anos aproximadamente, e falou com tanta sinceridade que me senti profundamente emocionada (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), CARVALHO, 2016, p. 58)

Boulhosa atribui essas reações a pouca difusão da arte em nossa cidade. Em sua opinião isso pode estar relacionado à distância que nos encontramos dos grandes centros culturais como Rio de Janeiro e São Paulo, dificultando a qualificação dos profissionais que aqui residem. Larissa ainda aponta: “você vai aos festivais que ocorrem na cidade e, com exceção do Dança-Pará (SESI), eles não possuem competições, oficinas, apresentações de sapateado” (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), CARVALHO, 2016, p. 58). Concordo que o festival citado por Larissa seja um encontro de fomento e divulgação do sapateado em Belém, mas devemos reconhecer que não é o único. Com a inserção de novos professores de dança no mercado de trabalho e o surgimento de novos estabelecimentos de ensino da dança, essa tendência de expansão de encontros e festivais de dança com esse perfil, só aumentou nos últimos anos.

Por outro lado, Larissa aponta outras possibilidades para a qualificação desses profissionais: a internet. Para ela,

A internet também ajuda muito no que se refere à obtenção de conhecimentos. Há também algumas literaturas voltadas para o sapateado; mesmo que poucas, elas nos ajudam bastante. Acho importante que, mesmo distante dos grandes centros, os profissionais busquem a qualificação (OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs), CARVALHO, 2016, p. 59).

Quando Larissa menciona que as literaturas sobre o sapateado americano são poucas, ela está se referindo a obras traduzidas para o português. Hoje, penso que essas dificuldades foram amenizadas tanto pela internet, que ampliou o acesso a cursos e aulas *online*. Mas também com a chegada de profissionais renomados de sapateado vindos para Belém de diversas partes, de dentro e fora do Brasil, trazidos por escolas e instituições que

produzem/produziam os festivais e encontros de dança, nacionais e internacionais, como o SESI-PARÁ, o FIDA e o EIDAP. Hoje novas escolas de dança também promovem o intercâmbio com profissionais de Belém como o Studio por Lucinha Azeredo, a Escola de Dança Paula Lisboa, a Escola de Dança Ballare, a ETDUFPA, entre outras.

Larissa sempre se interessou por dar visibilidade ao sapateado em Belém. Assim, quando assumiu as turmas de sapateado do Colégio Marista, em abril de 2010, assumiu o compromisso de continuar a realizar o projeto *Noite do Sapateado*. E assim o fez até o ano de 2014, quando saiu do colégio. Porém continuou com a ideia de manter um encontro de sapateadores de Belém criando o *I Sapateia Belém*, realizado em 11 de novembro de 2018 no Teatro do Gasômetro. Esse evento apresentou coreografias de várias escolas e instituições de ensino de Belém que oferecem a técnica do sapateado em seus estabelecimentos. Sobre esse evento Larissa nos informa:

O *Sapateia Belém* foi inspirado no projeto *Noite do Sapateado*, criado pela professora Erika Gomes, no Colégio Marista. O *Sapateia Belém* tem como objetivo o intercâmbio cultural dos sapateadores de escolas, companhias e projetos sociais de nossa cidade. Valorizando e divulgando a arte do sapateado, o evento traz apresentações de solos, duos, e conjuntos, tem como direção a bailarina e coreógrafa Larissa Boulhosa (BOULHOSA, 2018. Entrevista concedida via e-mail em 07/11/2018)

O jornal *O Liberal* noticiou o evento:

Figura 79 - *I Sapateia Belém*, evento Coordenado por Larissa Boulhosa.

BELEM, DOMINGO, 11 DE NOVEMBRO DE 2018

OLIBERAL MAGAZINE

Veja a programação cultural da cidade no Guia Liberal. Página 4.



Espetáculo valoriza o sapateado

INTERCÂMBIO
Companhias e bailarinos se apresentam no I Sapateia Belém

O amor pelo sapateado reunirá hoje várias escolas de dança, bailarinos e projetos sociais para se apresentarem no I Sapateia Belém, que acontecerá no Teatro Gasômetro, a partir das 20h. No total serão 13 apresentações de sapateado em solos, duos e conjunto. A ideia do evento é realizar um intercâmbio cultural entre os sapateadores valorizando esta modalidade de dança ainda preterida em comparação com outros.

Segundo a coordenadora coreógrafa e professora Larissa Boulhosa, o evento é uma forma também de divulgar a arte para mais pessoas. "Estava na hora de ter um festival só de sapateado. Sempre o carro-chefe das escolas de dança é o ballet. Observava que o sapateado era até esquecido. Então senti uma necessidade muito grande como coreógrafa de fazer algo pa-

ra divulgar mais", explica.

As apresentações serão do Studio de Dança com o Duo "Por que no Pê?", a Companhia de Dança Moderna com o conjunto "Conexão Indiana", Escola de Dança Ribalta com "Dançando na Chuva", Escola de Dança Paula Lisboa com "Baile da Escola", Escola de Teatro e Dança da UFPA (ETDUFPA) com a coreografia "Ludus Tap" e dos projetos sociais "Movimento Ubra", realizado na Universidade Federal Rural da Amazônia (UFRA), e Instituição Nossa Senhora das Graças com as coreografias "Tap e Caramujos", da coreógrafa Larissa Boulhosa. O Projeto Viva Dança traz a coreografia "Alegres Duendes", e ainda haverá a participação do Studio Catre Cia Flamenca com a coreografia "El Moraz".

A proprietária da Escola de Dança Ribalta de Ananindeua, professora Mayrla Andrade, enfatiza que as apresentações públicas são importantes para os alunos. O espetáculo "Dançando na Chuva" terá a participação de 25 crianças, adolescentes, jovens e adultos. "A apresentação, para nós, é muito especial em decorrência de ser o evento que marca

o primeiro encontro de sapateado. Neste ainda vai ser apresentado pela primeira vez a coreografia do final de ano. É sempre um desafio entrar no palco. Para nós, este lugar é de celebração e mistura do que é a escola. No palco, vai ser possível ver várias gerações: a criança, a mãe, e a avó. As pessoas vão ver uma família dançando", destacou.

Crianças dos projetos sociais "Movimento Ubra" e da Instituição Nossa Senhora das Graças, do qual Larissa Boulhosa é professora de sapateado, também se apresentarão. Ela conta ser ao mesmo tempo gratificante e difícil para as crianças seguirem no sapateado devido às barreiras sociais e econômicas. "Algumas amigas se juntaram para comprar os sapatos para as crianças da Ubra, todo mundo conseguiu o sapatinho graças à iniciativa", explica.

Segundo Larissa, mesmo sem pagar mensalidades, em nenhum dos dois projetos, o custo médio para o figurino é de aproximadamente R\$ 250 por apresentação e alto para o poder aquisitivo das famílias. "Apesar deles não pagarem uma mensalidade, tem o custo de R\$

250 por pessoa pelo figurino. Às vezes, queremos levar para algum festival, mas tem que pagar a inscrição. Alguns festivais dão acesso para os projetos sem precisar desse pagamento. Nós, professores, acabamos pagando pelos figurinos. É tanta criança

talenta nos projetos que as pessoas não têm noção. É muito gratificante poder dar essa chance a elas", destaca.

O "Sapateia" terá as apresentações de solo das bailarinas convidadas Jessica Rocha, Giovana Santalices e Leise Sagres. Já as bailarinas Fernanda Damasceno e Rafaela Charone apresentarão um duo. A bailarina Jessica Rocha, de 21 anos, começou com cinco anos na dança e se dedicou ao sapateado algum tempo depois. A apresentação no "Sapateia" se chamará "Xaxado", que falará sobre o Lampião e o Nordeste. Para ela, o sapateado é um dos seus maiores amores. "O sapateado é representar. É uma capacidade de expressar os seus sentimentos com a coreógrafa, entrar no personagem também e isso é muito importante para vida de uma bailarina", declarou.

As grandes homenageadas da noite serão as professoras da Escola de Teatro de Dança da Universidade Federal do Pará Maria Ana Azevedo e Erica Gomes, pelo incentivo e contribuição à arte do sapateado na cidade. As professoras desenvolvem projeto de extensão na área. Elas lançaram no ano passado o livro "Sapateado - Vivências na Universidade". "Para mim, é uma honra ser homenageada pelo 'I Sapateia Belém', coordenado pela Larissa Boulhosa. A Larissa foi aluna do projeto Oficina do Sapateado no ano de 1999", agradeceu Maria Ana.

Jessica Rocha apresentará "Xaxado", sobre Lampião

No ano seguinte, no dia 03 de novembro de 2019, Boulhosa promoveu o *II Sapateia Belém*, nesta edição 15 instituições de ensino de sapateado, americano e flamenco, prestigiaram o evento, quase o dobro de participantes do ano anterior que contou com 8 instituições.

As várias formas, encontradas por Larissa, de difundir o sapateado mostram que é possível percorrer outros caminhos na divulgação dessa arte, seja como sapateadora, professora, coreógrafa ou fomentadora do sapateado, neste caso, promovendo encontros, festivais, mostras, oficinas, filmes e toda forma de ampliar o acesso a essa arte.

Considerações Finais:

Ao constatar a escassez de material bibliográfico específico referente à história do sapateado em Belém do Pará, tema desta tese, a ideia de fazer uma pesquisa sobre ele surgiu com o objetivo geral de registrar a inserção, disseminação e o estabelecimento do sapateado americano em Belém do Pará em uma perspectiva historiográfica, utilizando como principal método de investigação a história oral aliada à história documental. Considerando que este gênero de dança é ensinado nesta cidade desde 1977 e até hoje mantém expressiva produção artística em diversos espaços de formação de Belém, inclusive na universidade, além de fazer parte de vários festivais e mostras de dança, alguns com caráter competitivo, nos quais acontecem intercâmbios entre renomados professores visitantes e os professores desta cidade em prol da produção de conhecimento neste gênero artístico, justifico aqui a importância desta pesquisa. Nesta perspectiva busquei revelar como o sapateado americano chegou a Belém, como se disseminou por várias instituições de ensino e como chegou aos palcos dessa cidade. Diante disso, aponto que este objetivo foi atendido já que o trabalho conseguiu mapear, a partir de um fluxograma, as escolas e professores pioneiros do ensino desta técnica e seus discípulos diretos que disseminaram o sapateado pela cidade em diversas instituições de ensino chegando até a universidade.

Além disso, esse trabalho sinaliza contribuições para o processo de formação de bailarinos; para a difusão da dança enquanto área de conhecimento; para ampliação de espaços de reflexão sobre experiências formativas em dança bem como para a integração desse estilo com as manifestações das danças tradicionais do estado do Pará, presentes na sua capital, a cidade de Belém do Pará.

No que se refere aos objetivos específicos que consistiam em analisar o processo de estabelecimento da técnica do sapateado americano em diversos espaços de formação da cidade; mapear os professores de sapateado de Belém; descrever os processos criativos de coreografias de sapateado levadas aos palcos de Belém, revelando as temáticas coreográficas, músicas, figurinos e tudo o que envolve a criação cênica, a partir dos critérios estabelecidos nesta tese, destaco que estes objetivos também foram alcançados por meio do mapeamento dos espaços de formação da cidade e dos professores discípulos diretos dos pioneiros que disseminaram o sapateado em Belém; das análises dos trabalhos coreográficos de cada escola/instituição de ensino do sapateado aqui apresentadas, bem como dos participantes das oito edições do projeto intitulado *Noite do Sapateado*. Assim foi possível mapear e analisar os

interesses temáticos que eram levados para a cena; o nível técnico apresentado por cada instituição de ensino; a faixa etária que prevalecia nas escolas, as metodologias de ensino-aprendizagem adotadas durante os processos criativos; e tudo mais que dizia respeito a apresentação cênica como figurino, música, coreografia, entre outros. Além disso, também revelei alguns aspectos de como se dava a relação professor-aluno no processo de ensino-aprendizagem desta técnica possibilitando um olhar para as metodologias desenvolvidas naquela época e algumas diferenças encontradas nas metodologias atuais de ensino.

Sobre as metodologias desenvolvidas pelos professores de sapateado de Belém foi possível conhecer variadas abordagens criativas que vão desde as mais tradicionais em que o professor conduz o trabalho sem dar voz ao aluno durante o processo coreográfico, mas também procedimentos pautados no processo coletivo colaborativo em que o aluno passa a ser coautor da obra. Essas abordagens estão ancoradas principalmente nas experiências que estes profissionais vivenciaram enquanto alunos, promovendo assim a replicação de atitudes exercidas por seus mestres.

No que se refere à metodologia adotada na tese, esta delineou um estudo sobre a história do sapateado em Belém do Pará, tendo como base uma abordagem qualitativa-descritiva por meio do suporte teórico referentes às teorias da história, da antropologia, da arte, do sapateado e da educação. A pesquisa teve caráter investigativo, sendo que os dados coletados foram realizados por meio de questionários escritos e entrevistas livres e estruturadas, com os professores e fomentadores do sapateado, ex-alunos do projeto de extensão *Oficina de Sapateado* da UFPA e artistas envolvidos com essa técnica. A coleta de dados também foi realizada a partir da análise de vídeos, material fotográfico, artigos de jornais, revistas e portfólios das instituições de ensino. Assim, o estudo de caso foi o delineamento mais adequado.

Utilizei como orientação inicial para o desenvolvimento dessa tese um breve histórico das origens do sapateado até a sua chegada ao Brasil, busquei informações entre os pioneiros do ensino da dança em Belém para desvendar quais professores/fomentadores ofertavam esse gênero em seus estabelecimentos de ensino. Para tanto encontrei as primeiras pistas no livro *Classicistas e Transgressores: a história da dança em Belém do Pará*, de autoria de Giselle Moreira. Porém, por existirem escassas bibliografias que tratem especificamente do assunto em questão optei por utilizar a história oral como fonte de captação de informações para me ajudar a contar a história do sapateado em Belém do Pará. Dessa forma foi possível construir um fluxograma partindo de quatro núcleos de professores precursores do ensino/fomento do sapateado em Belém e seus primeiros discípulos que mais tarde passaram a disseminar essa

técnica em vários locais da cidade, atuando em escolas de dança, colégios, academias e até na UFPA. Desses núcleos fazem parte os seguintes estabelecimentos de ensino: EDCP, AEC, EDRM, EBVT.

Com base em todo o material coletado foi possível chegar à conclusão de que a EDCP foi a primeira escola que inaugurou o ensino do sapateado americano em Belém, no final da década de 1970 apresentando a sua primeira coreografia intitulada *Money Money*, inspirada no musical *Cabaré*, em dezembro de 1977 no 9º Festival da EDCP apresentada no Theatro da Paz. Na década seguinte os outros três núcleos de ensino também passaram a ofertar essa técnica em suas escolas formando novos professores que mais tarde se tornaram disseminadores do sapateado em Belém. Pude perceber que as décadas de 1980 e 1990 foram de grande efervescência cultural proporcionadas por essas escolas, com destaque para o sapateado. Também na década de 1990 inaugurava-se o FIDA (1994), festival que oportunizou a vinda para Belém de inúmeros profissionais de sapateado para ministrar cursos e oficinas e impulsionou a criação de muitos outros festivais e encontros de dança com o mesmo propósito. Esse fato oportunizou aos profissionais da área um crescimento considerável, resultando em composições coreográficas com elevada qualidade técnica e criatividade. Esses resultados puderam ser observados também com a participação dos amantes dessa técnica na *Noite do Sapateado*. Para tanto, além dos recursos eletrônicos de gravadores de áudio para capturar as narrativas orais utilizei os recursos eletrônicos dos vídeos para ampliar a análise sobre o assunto.

Durante o percurso das investigações também surgiram algumas dificuldades, como por exemplo, a recusa de alguns professores em serem entrevistados. Outra questão evidenciada que dificultou a análise dos fatos está assentada na ausência de documentos de registros dos trabalhos coreográficos de algumas escolas, como folders, cartazes e programas de espetáculos. Também encontrei alguns documentos sem data e sem algumas informações importantes como o nome do coreógrafo, por exemplo. Assim, percebi a falta de cuidado com a preservação do patrimônio histórico de algumas escolas, apesar da maioria ter consciência da importância do registro. Nesse sentido aponto que muitas escolas relataram o desejo de terem suas histórias registradas para o tempo futuro.

Como resultado desse mapeamento, constatei que o sapateado ainda não conquistou o merecido lugar em relação a outros gêneros de dança, apesar dessa prática ter se estabelecido nessa cidade desde 1977 com significativas produções artísticas, tanto quantitativa quanto qualitativamente. As narrativas dos entrevistados revelaram que as condições estruturais do

ambiente para a execução do sapateado merecem uma atenção maior para que essa técnica possa ser desenvolvida de forma adequada.

Outro fato importante que aponta para a diminuição das turmas de estudantes de sapateado em Belém e que fez com que o projeto *Noite do Sapateado* terminasse, diz respeito à mudança do objetivo dos colégios que inverteram a sua filosofia priorizando atividades que visam unicamente o ingresso do aluno na universidade em detrimento de todas as outras dimensões que formam o ser humano, motivados pela concorrência dos cursinhos pré-vestibulares.

Ao chegar à universidade o sapateado abrange as dimensões do ensino, pesquisa e criação artística, sob a forma da extensão, voltando-se também para a produção textual acerca das atividades desenvolvidas no âmbito acadêmico. Diante da necessidade em registrar essas atividades surgiu o primeiro livro resultante do referido projeto, *Sapateado: Vivências na universidade*, que atualmente conta com dois volumes. Apesar deste projeto não ter como objetivo a formação de professores, este serviu de estímulo para alguns alunos buscarem mais conhecimentos nessa técnica e posteriormente se habilitarem para continuar a disseminar o sapateado em Belém do Pará.

Por fim, penso que ainda há muito que fazer para que o sapateado conquiste o seu merecido lugar em Belém do Pará, porém é evidente que já houve grande avanço nesse sentido desde sua introdução nesta cidade. Hoje há mais escolas de dança que oferecem este gênero bem como há mais festivais que realizam competições e mostras de sapateado. Por outro lado, muitos colégios acabaram com a oferta desse gênero de dança como o Colégio Santa Rosa, o Colégio Santa Catarina, o Colégio Moderno, entre outros.

Dessa forma, essa tese apontou alguns aspectos da história do sapateado em Belém do Pará no período entre 1977 e 2019, porém, futuramente, essa temática pode ser desdobrada em muitos outros aspectos, períodos, e personagens que fazem parte desse universo do sapateado em Belém do Pará.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGUIAR, Leonel; BARSOTTI, Adriana (orgs). **Clássicos da Comunicação: os teóricos de Peirce a Canclini**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- ALBERTI, Verena. **Narrativas na história oral**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA (22: João Pessoa, PB). Anais eletrônicos. João Pessoa, PB: ANPUH-PB, 2003. 10f.
- ALBERTI, Verena. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- ALVARENGA, Arnaldo Leite de. Memória em dança no Brasil: um mapeamento. GT: Pesquisa em dança no Brasil: processos e investigações. In: REUNIÃO CIENTÍFICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4. , 2007, Belo Horizonte. **Anais ...** Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- BARBOSA, Ana Mae (org). **Ensino da Arte: memória e história**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- BENJAMIM, Walter. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. Tradução de Marcos Vinícius Mascare. São Paulo: Summus, 1984.
- BRAZIL, Fábio; MARQUES, Isabel. **Arte em Questões**. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2014.
- CALAZANS, Julieta; CASTILHO, Jacyan; GOMES, Simone (coord.). **Dança e Educação em Movimento**. São Paulo: Cortez, 2003.
- CARDOSO, Ana Cristina Freire. Anna Pavlova no Theatro da Paz: o balé e o teatro popular. **Revista Ensaio Geral**, Belém, UFPA/ICA/ETDUFPA, v. 1, n.1, p. 09-20, 2009.
- CARVALHO, Fabrício João Ferreira. **Relatos de Experiências com o Sapateado por meio de Entrevistas Semipresenciais**. In: OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA?UFPA, 2016.
- FERREIRA, Franirosy Campos Barbosa. A Narradora: revelando experiências de campo. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org). **Antropologia da Dança III- Pesquisas do CIRANDA**. Florianópolis: Insular, 2015. P. 47-61.
- CIAVATTA, Lucas. **O Passo: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2003.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DaMATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução a antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- ELIAS, Marina. **Improvisação como possibilidade de reinvenção da dança e do dançarino**. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p.173-182, nov. 2015.
- ESPÍRITO SANTO, Livia Mara Gomes do. **Tensionamentos e Aproximações entre Arte e Instituição Pública: um estudo de caso da Cia de Dança Palácio das Artes (2000-2016)**.

Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, 2018.

HOLANDA, Fabíola; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **História Oral: como fazer, como pensar.** 2ª ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018.

LEAL, Eleonora Ferreira. **Rastros poéticos na dança: o processo criativo-colaborativo na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, 2012.

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban.** São Paulo: Fapesp; Annablume, 2006.

LEWIS, Lisa. **Sapateado: fundamentos e técnicas.** Barueri, SP: Manole, 2016.

NOBRE, Flávio Augusto Salles; MACHADO, Maria Amélia Brasil Bina. **TAP: a arte do sapateado.** Rio de Janeiro: Editora Addresses, 2003.

MARQUES, Isabel. **A Linguagem da dança: arte e ensino.** 1. ed. São Paulo: Digitexto, 2010.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola.** 4. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

MARTIN, Cíntia. **Toques: vivendo, aprendendo e ensinando o sapateado.** 1. ed. Brasília: Ministério da Cultura, 2004.

MARTINS, Cleide. **Improvisação Dança Cognição: os processos de comunicação no Corpo.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica. São Paulo, 2002.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança? Dança e educação somática para adultos e crianças.** São Paulo: Summus, 2012.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História Oral e Memória: a cultura popular revisitada.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2001.

MOREIRA, Giselle da Cruz. **Classicistas e Transgressores - História da Dança em Belém do Pará.** Belém: IAP, 2014.

MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. **Danças Brasileiras Contemporâneas: um caleidoscópio.** São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapeming, 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.); ALBERTI, Verena. **Fontes Históricas.** Histórias dentro da História. São Paulo: Contexto, 2005. P. 155-202.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.); BACELLAR, Carlos. **Fontes Históricas.** Uso e Mau Uso dos arquivos. São Paulo: Contexto, 2005. P. 23-79.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade.** Salvador: EDUFBA, 2008.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo; TEIXEIRA, Erika Gomes (Orgs). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA/ UFPA, 2016.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo. **Trajetória do Sapateado na Escola de Teatro e dança da UFPA**. In: OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2016.

OLIVEIRA, Maria Ana Azevedo. **Sapateado, Criação e Colaboração**. In: OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2016.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

SANTOS, Diego Alessandro Silva dos; PAIXÃO, João Lucas Alves da; TEIXEIRA, Erika Gomes. **A Criação da Trilha Sonora do Espetáculo Sem Pé Nem Cabeça: sapateando na corda bamba**. In: OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2016.

TEIXEIRA, Erika Gomes. **O Ensino- Aprendizagem do Sapateado: práticas pedagógicas**. In: OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2016.

TEIXEIRA, Erika Gomes. **Sapateado na Escola e na Universidade: trajetória de experiências**. In: OLIVEIRA; TEIXEIRA (orgs). **Sapateado: vivências na universidade**. Belém: PPGARTES/ICA/UFPA, 2016.

DICIONÁRIOS:

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001.

OLINTO, Antônio. **Minidicionário Antônio Olinto da língua portuguesa**. São Paulo: Editora Moderna, 2000.

APOSTILAS e DOCUMENTOS:

HARPER, Steven. **Apostila de Sapateado do Sindicato dos Profissionais de Dança do Estado do Rio de Janeiro**. 2012. Material não publicado.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ. Conselho Superior de Ensino, Pesquisa e Extensão. **Resolução n. 4.399, de 14 de maio de 2013 - Regulamento da Graduação/UFPA 2013**. Artigo 62. Belém: UFPA, 2013.

SITES:

http://www.ica.ufpa.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4805:2018-05-28-14-45-23

<https://ww2.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=8192>

<https://www.youtube.com/watch?v=nz5ShgzmuW4>

<https://pt-br.facebook.com/events/cand-centro-de-artes-n%C3%B3s-da-dan%C3%A7a/tap-in-rio-2018/132370970798755/>

<https://www.pa.gov.br/pagina/55/historia>

http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Augusto_Rodrigues

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108961/clara-pinto>

<http://indac.com.br/curso-profissionalizante/>

<https://divulgandotap.wordpress.com/2008/08/25/tap-fotos-stanley-kahn/>

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761036&PagFis=9911&Pesq=musical%20bastidores%20da%20vida>

<https://novayork.com/chicago>

<https://www.dw.com/pt-br/1968-hair-estreia-na-broadway/a-507286>

<http://osmusicais.blogspot.com/2010/05/chorus-line.html>

<https://pt-br.facebook.com/DancaParaFestival/posts/regulamentoo-dan%C3%A7a-par%C3%A1-festival-em-sua-26%C2%AA-edi%C3%A7%C3%A3o-acontecer%C3%A1-no-per%C3%ADodo-de-02-%C3%A0/1191292104304691/>

<http://flamencobrasil.com.br/2008/04/o-que-e-flamenco/>

<http://www.lauritacastro.com.br/ney-el-moro/>

<https://www.educacaofisica.com.br/esportes/jogos-olimpicos2/xxviii-jogos-olimpicos-da-era-moderna-atenas-2004/#>

<http://forumeja.org.br/pa/node/92>

https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp

<http://museudacancao.blogspot.com/2012/11/brasileirinho.html>

<https://portal.ufpa.br/index.php/universidade>

<https://etdufpa.wordpress.com/about/historia/>

<https://transformese.com.br/xaxado/>

<https://www.infoescola.com/danca/carimbo/>

https://www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp

<http://www.tapinrio.com.br/professores/cintia-martin/>

https://www.suapesquisa.com/biografias/carmen_miranda.htm .

<https://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,luz-del-fuego,999,0.htm>

<https://www.amazon.com.br/Intelig%C3%A2ncia-emocional-revolucion%C3%A1ria-redefine-inteligente-ebook/dp/B00A3D0DZG>

<https://www.cineclick.com.br/danca-paixao-e-fama>.

<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/quidam-abre-as-portas-do-imaginario-c06s69p7zj067lf3zx5tx8i8e>

<https://www.cirquedusoleil.com/pt/press/kits/corporate/cirque-du-soleil/creators/laliberte-guy.aspx>

<http://oglobo.globo.com/rio/marcio-libar-arte-da-palhacada-como-ela-ajuda-ate-quem-nunca-pensou-em-subir-num-picadeiro-13931631>

<http://holofotevirtual.blogspot.com.br/2014/05/pauta-minima-abre-com-obra-sem-pe-nem.html>

<http://www.tapinrio.com.br/sem-categoria/kika-sampaio/>

GLOSSÁRIO

Este glossário dos passos de sapateado estão dispostos na ordem em que aparecem na tese.

Step: Batida da chapinha da frente do sapato com transferência de peso. A mudança de peso de um pé para o outro é como se estivesse andando.

Flap: *Brush* + *Step* na contagem e 1. O *Brush* é a batida da chapinha da frente do sapato, para frente, como uma pincelada.

Shuffle: *Brush* + *Spank* na contagem e 1. O *Spank* é a batida da chapinha da frente do sapato para trás como uma pincelada. Obs: Também conhecido como *Brush back*

Brush: Batida da chapinha da frente do sapato, para frente, como uma pincelada.

Spank: Batida da chapinha da frente do sapato para trás como uma pincelada. Também conhecido como *Brush Back*.

Toe Tap: Batida do bico do sapato em qualquer direção. Também chamado de *Toe Point*.

Jump: Salto nas duas pernas.

Time Step: é uma combinação de passos básicos e possui muitas variações, por exemplo, o *single time step*, executado a partir do *shuffle*, do *hop*, do *step* do *flap*.

Pull Back: Passo com 2 sons, salto com o peso nas duas pernas, executando dois *brushes* simultâneos para trás, caindo em ambas as pernas

Essence: step(d), brush (e), ball change(e-d)

Dig: é como o *step*, mas sem transferência de peso. O som produzido é o mesmo do *step*. Pode ser realizado com a chapinha da frente ou de trás do sapato, mas não com os dois. É também chamado de *toe dig* ou *hell dig*.

Stamp: batida do pé todo no chão, com transferência de peso.

Leap: salto em uma perna (sobre a chapinha da frente) com transferência de peso.

Ball change: É um passo que produz dois sons. *Step + step* na contagem e 1.

Tap: Toque com a chapinha da frente do sapato, em qualquer direção, sem transferência de peso.

Hell: Bater o calcanhar.