

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

LEONARDO COSTA DIAS

**DANÇAR DE SAPATO BRANCO:  
Tap Dance, Improvisação e Branquitude**

PORTO ALEGRE  
2025

LEONARDO COSTA DIAS

## Dançar de Sapato Branco: Tap Dance, Improvisação e Branquitude

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Suzane Weber da Silva

Linha de pesquisa: Processos de Criação Cênica

PORTO ALEGRE  
2025

## CIP - Catalogação na Publicação

Dias, Leonardo Costa  
DANÇAR DE SAPATO BRANCO: Tap Dance, Improvisação e  
Branquitude / Leonardo Costa Dias. -- 2025.  
126 f.  
Orientadora: Suzane Weber da Silva.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,  
2025.

1. Tap Dance. 2. Sapateado. 3. Improvisação. 4.  
Branquitude. 5. Racialidade. I. Weber da Silva,  
Suzane, orient. II. Título.

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Leonardo Costa Dias

### *DANÇAR DE SAPATO BRANCO: Tap Dance, Improvisação e Branquitude*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na área de Processos de Criação cênica, como requisito para obtenção do título de Mestra em Artes Cênicas.

Professora Orientadora

---

Prof.ª Dr.ª Suzane Weber da Silva - PPGAC/UFRGS

APROVADA EM: 18 de Novembro de 2025

Banca Examinadora:

---

Prof.ª Dr.ª Anielle Conceição Lemos

---

Prof. Dr. Rui Moreira dos Santos

---

Prof. Dr.ª Mônica Dantas - PPGAC/UFRGS

---

Prof. Dr. Jair Felipe Bonatto Ulmann - ESEFID/UFRGS

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à Vida Infinita por ter me apresentado à herança ancestral do Tap Dance e me permitido fazer dele canal para o sagrado e maneira de caminhar no mundo.

Agradeço às vidas cujos pés dançantes carregaram essa herança incomensurável, na longa jornada que começa em África e me alcança, contra toda probabilidade, em um cantão rural do sul do Brasil. Seja a minha vida o esforço de merecer a dádiva recebida.

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por ser pública, gratuita e de qualidade, e por mais uma vez ter me acolhido e impulsionado minha trajetória.

Agradeço à minha orientadora, prof. Suzane Weber, pela confiança inquebrantável em minha capacidade. E à professora Mônica Dantas, pela afetuosa acolhida na ESEFID durante meu estágio de docência.

Agradeço às pessoas que amorosamente me carregaram no colo pela trilha afora, salvando minha vida vezes sem conta. Família! Mãe Sophia, Pai Nelson, Tia Cenira. Meus irmãos, Flávia e Mauro. E às amizades que são também família. Cláisse, Jonas, Leandro, Camila, Marina, Nicolas. As intempéries tão fortes que enfrentei ao longo desse mestrado certamente me teriam feito desistir, não fosse a força que emana de vocês.

Agradeço a Isabel Willadino, por ter me colocado na estrada e me dado o empurrão necessário para que eu aprendesse a caminhar dançando e nunca mais quisesse parar. E também aos alunos de diversos tempos e espaços, por corajosamente “toparem” meus experimentalismos, me permitindo assim lapidar meu caminho como artista e como pessoa.

E aos irmãos sapateantes, sonantes, bailantes, que fui colhendo pela estrada, e que mantém meu Tap afetivamente nutrido e intelectualmente oxigenado.

Por fim, dedico este trabalho ao meu filho Domênico, que chegou no meio disto tudo abaixo de muita chuva, e à minha esposa Tirzah, que parece que esteve aí desde sempre, dançando entre as goteiras. Vocês são começo, meio e fim.

*Gracias a la vida, que me ha dado tanto.*

## RESUMO

Esta pesquisa tem por foco analisar a improvisação no Tap Dance. A investigação brota da vivência do pesquisador enquanto professor e performer dessa linguagem. O estudo tem como fio condutor um questionamento sobre racialidade, articulado a partir do contraste entre a matriz afrodiáspórica da improvisação no Tap e os modos como essa herança tem sido apagada nas práticas de ensino da dança, especialmente quando observados a partir da vivência branca, masculina e sul-brasileira do autor. Com inspiração metodológica de base etnográfica em pesquisas em dança (DANTAS, 2007; WEBER, 2010) a investigação organiza-se em três eixos de pensamento. No primeiro, realiza-se uma revisão bibliográfica que situa a improvisação em Tap Dance no contexto das artes afrodiáspóricas, tendo como conceito articulador as motrizes culturais (LIGIÉRO, 2012) e dialogando com a literatura estadunidense sobre o tema (GOTTSCHILD, 2005, 2016; PETERS, 2011). O segundo eixo propõe uma retrospectiva da experiência do pesquisador, mobilizando o conceito de branquitude como alavanca de deslocamento crítico, a fim de tensionar percepções e formular questionamentos sobre sua prática de campo em improvisação. Por fim, o terceiro eixo analisa uma experiência docente, sintetizando proposições para a prática de improviso em Tap com o objetivo de escurecer referências e contornar o apagamento de saberes, histórias e corporeidades negras.

**Palavras-chave:** Tap Dance. Sapateado. Improvisação. Branquitude. Dança Afrodiáspórica.

## ABSTRACT

This research focuses on analyzing improvisation in Tap Dance. The investigation stems from the researcher's experience as a teacher and performer of this language. The study is guided by a questioning of race, articulated from the contrast between the Afro-diasporic matrix of improvisation in Tap and the ways in which this heritage has been erased in dance teaching practices, especially when observed from the white, male, and southern Brazilian perspective of the author. With methodological inspiration based on ethnographic research in dance (DANTAS, 2007; WEBER, 2010), the investigation is organized into three axes of thought. The first section presents a literature review that situates improvisation in Tap Dance within the context of Afro-diasporic arts, using cultural drivers (LIGIÉRO, 2012) as the articulating concept and engaging with US literature on the subject (GOTTSCHILD, 2005, 2016; PETERS, 2011). The second section proposes a retrospective of the researcher's experience, mobilizing the concept of whiteness as a lever for critical displacement, in order to challenge perceptions and formulate questions about their field practice in improvisation. Finally, the third section analyzes a teaching experience, synthesizing propositions for the practice of improvisation in Tap with aiming to circumvent the erasure of Black knowledge, histories, and corporealities.

**Keywords:** Tap Dance. Tap dance. Improvisation. Whiteness. Afro-diasporic dance.

## **LISTA DE FIGURAS**

Figura 1 - Nelson e Leonardo improvisam juntos.....	16
Figura 2 - Tertúlia no galpão do sítio em que cresci.....	18
Figura 3 - Final do Cutting Contest Tap In Rio 2013.....	40
Figura 4 - Baby Laurence.....	50
Figura 5 - Jimmy Slyde.....	52
Figura 6 - Gregory Hines e Savion Glover.....	61
Figura 7 - Festa na Roça - Coreografia de Isabel Willadino (1999).....	80
Figura 8 - Leonardo Dias e Dormeshia Sumbry-Edwards.....	84
Figura 9 - Roda de Tap na Orla do Guaíba (2025).....	90
Figura 10 - Sapateando Sem Fronteiras.....	91
Figura 11 - Aula de Pâmela Amaro - Tambor Ilu-Bata.....	111
Figura 12 - Aula de Pâmela Amaro - Movimento das Águas .....	111

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
1.1 POR QUE A IMPROVISAÇÃO EM TAP DANCE?.....	12
1.2 PAI.....	13
1.3 IRMÃO, TIOS, TERTÚLIAS.....	16
1.4 INÍCIO DE ESTUDOS FORMAIS EM ARTES.....	18
1.5 DESPERTAR PARA A RACIALIDADE.....	19
<b>2 TAP IMPROV, ARTE AFRODIASPÓRICA.....</b>	<b>23</b>
2.1 DAS MOTRIZES AFRODIASPÓRICAS MANIFESTAS NA IMPROVISAÇÃO EM TAP DANCE.....	24
2.2 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA IMPROVISAÇÃO EM TAP DANCE.....	30
<b>3 DANÇAR DE SAPATO BRANCO.....</b>	<b>62</b>
3.1 BERÇO BRANCO.....	64
3.2 CONTEXTO DE FORMAÇÃO.....	68
3.4 PROFISSIONALIZAÇÃO.....	81
3.4 NOTAS DE CAMPO: “CADÊ A IMPROVISAÇÃO?”.....	85
<b>4 ANÁLISE DO ESTÁGIO DE DOCÊNCIA.....</b>	<b>93</b>
4.1 ESCURECENDO REFERÊNCIAS.....	96
4.2 PRÁTICAS DE TAP DANCE.....	99
4.3 JONGO.....	106
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>117</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa propõe uma investigação sobre o Tap Dance, uma dança percussiva de origem afrodiáspórica e estadunidense. Mais especificamente, propõe uma investigação da prática da improvisação em Tap Dance que venha a contextualizar a vivência e trajetória artística deste pesquisador contemplando o quadro histórico em que esta manifestação cultural surge e se desenvolve e buscando identificar possíveis conexões entre o indivíduo artista e esta historicidade, analisando de maneira crítica, a partir destas conexões, sua prática profissional docente e artística.

A escolha do termo *Tap Dance* (nome dado a esta dança em seu berço, os Estados Unidos) nesta dissertação, em detrimento de Sapateado ou Sapateado Americano, que são nomes comumente usados para esta dança no Brasil, se dá no contexto de uma discussão ora vigente acompanhada por este pesquisador no âmbito da comunidade sapateadora brasileira, e que se relaciona com outra mais ampla: a do resgate da origem afrodiáspórica desta arte. São recorrentes questionamentos como: “Por que o Ballet tem esse nome em qualquer lugar do mundo e o Tap Dance é rebatizado em cada lugar para o qual é importado (“sapateado americano” no Brasil, “claquette” na França, “claqué” na Espanha, para citar alguns exemplos)? Por que “Americano” e não “Estadunidense”, uma vez que os Estados Unidos não representam a totalidade das Américas? “Sapateado” não poderia também referir-se a outras danças percussivas, como o Flamenco, a Chula, o Irish Dance, enquadrando assim o Tap Dance como um tipo específico de sapateado, com origem bem definida, assim como os outros exemplos citados? Na percepção deste pesquisador, esta discussão, em solo brasileiro, está ainda em seu início. Opto pelo termo Tap Dance por alinhar-me com a ideia de que respeitar a terminologia original é uma maneira de não corroborar os processos de apagamento que serão discutidos mais adiante nesta pesquisa.

Para estruturar esta investigação propõe-se três diferentes olhares, traduzidos em três eixos nesta pesquisa:

Um olhar que se volta “para fora e para trás”, buscando compreender a relevância histórica da prática do improviso no desenvolvimento da cultura Tap Dance e a maneira como este desenvolvimento se dá no âmbito dos saberes artísticos afrodiáspóricos. Para construir este olhar, recorri à revisão de literatura específica sobre as Danças Afrodiáspóricas Estadunidenses e do Tap Dance, dialogando com autoras estadunidenses como Jacqui Malone, Brenda Dixon Gottschild e Donna-Marie Peters, dentre outras referências. As pesquisas feitas na terra natal e língua materna do Tap Dance procurei justapor autoras e autores brasileiros cujos estudos lançam luz sobre sobre a grande complexidade das artes afrodiáspóricas, fazendo-o desde um entendimento brasileiro, latinoamericano. Tal justaposição foi feita no intuito de auscultar relações entre os saberes artísticos destes dois pontos da Diáspora Africana (o Brasil e os Estados Unidos), situando, a partir destas relações, o Tap Dance dentro de um entendimento mais amplo sobre as Danças Afrodiáspóricas. Dentre as autoras e autores brasileiros estudados neste âmbito, destaco Zeca Ligiéro, Leda Maria Martins e Amélia Conrado.

Um olhar “para dentro”, buscando compreender, a partir de minha vivência e prática, os germes a partir dos quais desperto para a improvisação em Tap Dance e os encontros e atravessamentos que vêm a influenciar minha prática artística até o presente momento. Dentre estes atravessamentos, destaco o despertar para o letramento racial e a consequente necessidade de aprofundar estudos sobre a origem afrodiáspórica do Tap Dance. Para aprofundar e embasar a compreensão sobre este processo, busquei dialogar com conceitos que considero chaves indispensáveis para situar-me apropriadamente na discussão sobre racialidade. A saber: os de *branquitude (acrítica e crítica)*, *privilégio branco* e *lugar de fala*. Dentre os estudos elencados para embasar esta discussão, destaco os de Maria Aparecida Silva Bento, Lourenço Cardoso, Lia Vainer Schucman e Djamila Ribeiro.

Uma mirada para a prática artístico-pedagógica, feita a partir da análise de dinâmicas de improvisação em Tap Dance propostas por mim em meu estágio de docência no mestrado, decorrido no ano de 2024 no âmbito da disciplina Tópicos em Dança II (ESEFID/UFRGS). Esta análise foi feita em diálogo com autoras como Mônica Dantas, Suzane Weber e Sylvie Fortin, cuja obra situa uma concepção de

pesquisa em dança que se dá desde o interior da prática e teoriza a partir de uma observação minuciosa do fazer artístico em que “o investigador fica comprometido como instrumento, objeto e sujeito da investigação” (DANTAS, 2007, p. 15). Anuncia-se assim a inspiração etnográfica e autoetnográfica que permeia, de fato, o todo desta pesquisa, justificada pelo entendimento de que “a pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança” (DANTAS, 2007; WEBER, 2010).

Deste diálogo entre indivíduo e contexto histórico cultural emerge o objetivo central desta pesquisa: *Contextualizar, compreender e analisar a construção de um posicionamento eticamente comprometido desde o ponto de vista racial no contexto da comunidade do Tap Dance, buscando delinear possibilidades concretas de ação antirracista para o indivíduo branco praticante de uma arte afrodiáspórica.*

A partir daí emergem outras questões:

*De que maneira é possível estabelecer uma relação de pertencimento com uma tradição cultural antiga e complexa oriunda de um ambiente diferente daquele em que cresci?*

*Como fazê-lo ao mesmo tempo em que busco um entendimento genuíno do lugar de mundo que realmente me cabe e me constitui?*

*Que possibilidades e limites posso descortinar, na intersecção entre campo conceitual e prática artística, a partir do encontro desses diferentes universos culturais?*

Para assentar adequadamente a pedra de apoio de onde parto para a exploração destas questões, pontuo o fato de que esta escrita é, como não poderia deixar de ser, a escrita de uma pessoa branca, cujo corpo encarna uma vivência que, ademais, é masculina, brasileira, gaúcha, latinoamericana, singular, situada em dado contexto histórico-geográfico e inevitavelmente marcada e condicionada por ele. Os aprendizados vivenciados durante a elaboração desta dissertação - conversas, leituras, aulas, práticas - me levaram ao entendimento de que não se escreve - aliás, não se vive - desde lugar algum além daquele que nosso corpo de fato ocupa na trama social. Por isso, como pessoa branca, assumo desde já a necessidade de racializar-me, percebendo-me como tal. Muito simplesmente, não apontar a branquitude desta escrita sobre uma arte afrodiáspórica comprometeria a seriedade

deste esforço antirracista desde o início, já que “evitar focalizar o branco é evitar discutir as diferentes dimensões do privilégio.” (BENTO, 2002, p. 3). Segundo porque, entendo eu, qualquer que seja o pertencimento que eu venha a reivindicar dentro do Tap Dance passa, antes de tudo, pela reflexão aprofundada sobre o “ser uma pessoa branca em uma arte afrodispórica”, uma vez que o lugar racial que ocupo em relação a esta arte molda, inevitavelmente, minha vivência e entendimento dela. Assim, trazer artistas, autoras e autores pretos que, em sua escrita, buscam desvelar para seus leitores os complexos saberes das artes afrodispóricas, desde um olhar que se origina desde fora da hegemonia eurocêntrica, é algo que cumpre o propósito de escurecer referências, na busca humilde de beber de quem conhece estas realidades a fundo e de criar uma ponte, através de um exercício de cunho analítico comprometido e responsável, calcado na revisão bibliográfica, e de um insuficiente exercício de imaginação e empatia, a lacuna que separa minha branca caminhada na dança do coração afrodispórico da arte a que dediquei minha vida.<sup>1</sup> Em sendo o principal propósito aqui o de diminuir minha própria ignorância a respeito do tema estudado, creio que haja relevância em fazê-lo em língua portuguesa, uma vez que esta discussão, embora antiga e amadurecida em sua língua natal, carece de referenciais em português. Talvez não seja demais torcer para que o raciocínio desenvolvido nas linhas vindouras possa contribuir para a semeadura de novas reflexões na comunidade brasileira do Tap Dance, crescentemente interessada em compreender melhor as origens desta arte, e cada vez mais sedenta por material de pesquisa.

Dito isto, faz-se necessário analisar e compreender que tipo de relações venho construindo, em minha prática artística, com esta herança cultural afroestadunidense, a partir do lugar de onde esta prática brota e se enraíza: a vivência diária e longeva da improvisação, a percepção, amadurecida nesta vivência, sobre a grande profundidade humana desta prática, e de seu potencial de reinventar o relacionamento das pessoas consigo, com as outras pessoas, com o mundo. É desde este lugar empírico, e

---

<sup>1</sup> Fundamento teoricamente a discussão a partir da qual uso os termos “branco” e “branquitude” no capítulo III. Antecipo apenas que ao usar estes termos, não me filio a um entendimento biologicista (e errôneo) que atribuiria qualquer valor *per se* à cor da pele, mas sim aos significados culturalmente atribuídos a ela e à maneira como estes significados condicionaram e ainda condicionam os processos históricos e a estrutura da sociedade, tanto no nível individual quanto no coletivo.

completamente reverente, que busco aprofundar meu conhecimento sobre estes saberes ancestrais, na esperança de honrar suas raízes. É também em função deste lugar enraizado na prática que não me furtei a colocar as informações e referenciais levantados em diálogo com vivências pessoais ao longo da construção do texto, elucidando a maneira particular com que me relaciono com as informações levantadas. Assim, busco compreender os pontos de contato (e distanciamento) entre os saberes oriundos da tradição do *Tap Dance* com outros que vieram a me constituir de diversas maneiras, tais como as musicalidades que constituíram minha memória afetiva na infância e adolescência, os 30 anos de prática do *Tap Dance* caracterizados pelo interesse persistente na investigação de estratégias de improviso tanto no palco quanto na docência, a Licenciatura em Teatro e o trânsito nas diferentes linguagens em que venho atuando como bailarino e músico.

## 1.1 POR QUE A IMPROVISAÇÃO EM TAP DANCE?

Neste subcapítulo reconstruo o caminho de germinação dos interesses e amadurecimento das questões que motivaram esta pesquisa. Fazê-lo atende ao compromisso de trazer à luz, tanto para o próprio pesquisador quanto para seu possível leitor, a subjetividade de onde parte esta escrita. “De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir da sua própria experiência?” (FORTIN, 2009, p. 82)

De onde surgiu o interesse tão precoce pela improvisação em Tap, presente, mesmo que eu não soubesse nomeá-lo como tal, desde os primeiros anos de minha prática nesta linguagem? Como explicar seu surgimento tendo em vista que minha iniciação no Tap Dance não incluiu práticas de improviso e que o acesso ao conhecimento da tradição de improvisação do Tap só viria a se dar anos mais tarde, com o advento da internet e a circulação por festivais da modalidade? É tentador enveredar por explicações simplistas do tipo “as crianças são espontâneas” (nem todas), o improviso é instintivo (o que é instinto?) e outras desta lavra. O rigor, no entanto, demanda que o olhar se aprofunde para além desta camada. Valendo-me de

breve reflexão autobiográfica, busquei “desencavar”, explicitar as raízes de minhas questões de pesquisa voltando-me para as vivências que me conduziram até a arte. Lancei-me ao exercício e me surpreendi descobrindo conexões e sentidos “enterrados” ao pé de minha árvore genealógica, micélios dos quais eu sequer desconfiava. O entendimento (criação?) do passado transforma, e impulsiona novas e insuspeitas brotações, na pesquisa, e também na vida de onde ela brota. (Não deve ter sido por acaso que me debrucei sobre esta parte do texto estando justamente no sítio onde cresci. Mal iniciava o trabalho e já pressentia a verdade do provérbio africano: “Se você quer saber o fim, preste atenção ao começo”.)

As próximas linhas serão dedicadas a contar alguns pontos desta história que considero importantes para entender onde se dá o impulso primeiro para esta escrita.

## 1.2 PAI

*“Era noite no sítio em que cresci, perto da época do Natal. Eu devia ter 8 ou 9 anos. Eu e meu pai estávamos no alpendre da casa, com a luz apagada. Dava para ver o céu estrelado com aquela nitidez típica do interior, em que se pode ver até o brilho nebuloso da Via Láctea. Por alguma razão, minha memória fixou uma enorme estrela no centro deste céu. Meu pai tocava algumas variações sobre a melodia de “Noite Feliz” na gaita de boca, e falava de vez em quando umas coisas meio malucas. Eu não me lembro muito bem das palavras, embora o seu sentido, que também não consigo colocar em palavras, seja claro para mim. De fato, não é mais complicado do que isto: céu, música, pai. Tudo no seu devido lugar e nenhuma explicação se fazia necessária.”*

O Sr. Nelson Vargas Dias<sup>2</sup> - meu pai - toca gaita de boca desde os 17 anos. Ele relata ter iniciado seu aprendizado ao ouvir tocar um colega do colégio onde estudava, na cidade de Bagé. Não desenvolveu estudos formais em música ao longo de sua vida, e tampouco trabalhou como músico. Sua relação com a música se deu sempre no âmbito daquilo que poderíamos chamar de “lazer”. Toca sua gaita em momentos de

---

<sup>2</sup> Nascido a 12 de Maio de 1941 no município de Caçapava do Sul e falecido em 19 de Dezembro de 2025.. No link a seguir, vídeo feito no sítio em que cresci, em Sertão Santana, onde vivi até os 15 anos e em que minha mãe ainda vive no momento desta escrita. O vídeo mostra improvisações em que o Sr. Nelson toca gaita de boca e eu sapateio. [Fonte de Mim \(Agosto de 2020\)](#)

socialização com amigos e família, ou de solitária introspecção, e criou seu repertório sonoro “de ouvido”, a partir de canções ouvidas no rádio ou no convívio com outras pessoas que cantavam ou tocavam.

Reflito sobre a maneira com que meu pai desenvolveu sua prática artística, e também sobre meu longo convívio com ele, em diversos momentos em que sua coleção de gaitas foi pretexto para conversarmos e fazermos música. Algumas coisas me chamam a atenção. Uma delas é esta vivência musical indissociável de uma certa maneira de sociabilidade que é lúdica, mas também ritual - algo tão próprio de certas manifestações culturais tradicionais, dentre as quais podemos citar, sem surpresa nenhuma, as que estão na origem do Tap Dance. Fazer e aprender música, na vivência do Sr. Nelson, são sinônimos de estar com pessoas, em um âmbito de profunda significância e troca afetiva. Em seu tocar, entrelaçam-se suas histórias de vida, seus anseios profundos, sua percepção poética de vida, seu desejo de um contato aberto e amoroso com outros seres humanos. E tudo isso sem as pretensões e os moldes de uma prática artística institucionalizada, profissionalizada. Creio mesmo que tocar profissionalmente não teria atendido aos reais anseios deste músico autodidata, que sempre viu na gaita de boca um caminho de mão dupla entre o “eu” e o “outro”, o “dentro” e o “fora” - tão de acordo com a própria técnica usada em suas gaitas, nas quais as notas soam pela ação do ar que sai de seu corpo, mas também pelo que nele entra.

Outro fato que me chama a atenção ao refletir sobre a musicalidade de meu pai é perceber a maneira como ele construiu sua prática. Mencionei acima o papel essencial da escuta do repertório musical circundante em sua criação musical. Tão importante quanto isto foi a maneira como ele desenvolveu uma técnica a partir da própria fiscalidade do instrumento, na articulação sensível entre este e seu corpo, ao longo de décadas. A esta habilidade de extrair diferentes matizes sonoros desenvolvida em uma contínua experimentação pautada pela sensibilidade, soma-se ainda a maneira como os diferentes materiais sonoros - frases, ritmos, cadências - são apreendidos e remixados de diferentes maneiras em *improvisações livres*, nas quais cada um destes motivos é recriado e atualizado em criações diversas, através de processos de variação de toda ordem. Podemos dizer que estes pequenos fragmentos

melódicos se tornam “brinquedos” com os quais o Sr. Nelson joga, fazendo surgir o novo a partir do conhecido.

Todos estes princípios - a improvisação a partir da variação sobre fragmentos rítmico-melódicos, o estudo de uma técnica a partir de um contato corporal íntimo com o instrumento mas, acima de tudo, o entendimento da música como sendo algo conectado a necessidades muito pessoais de vivência poética e convívio social, antes mesmo de quaisquer pretensões técnicas ou espetaculares - estiveram sempre ali, no húmus do solo em que tenho minhas raízes e a partir do qual brotei como artista. No entanto, só muito mais tarde fui capaz de trazer estes saberes à consciência através desta reflexão que os apreende, nomeia e articula, permitindo-os florescer de fato. Também só agora se faz possível identificar certa semelhança entre estes princípios e outros que encontro na história do Tap Dance. Dito de forma sucinta, meu pai educou-me para entender a música, a um tempo, como convívio, jogo e rito, e estes princípios, mais tarde, se revelaram a mim como intrínsecos ao Tap Dance.

Figura 1 - Nelson e Leonardo improvisam juntos



Fonte: acervo pessoal do autor (c. 2015)

### 1.3 IRMÃO, TIOS, TERTÚLIAS

O apreço por estar junto desfrutando a música, em minha família, não se restringia à pessoa de meu pai. Foram muitos os momentos e lugares em que meus tios, irmãos, primos e “agregados” estiveram reunidos em tertúlias noturnas, nas quais sempre havia um violão e uma roda, além das eventuais poesias, danças e outras manifestações sem outra finalidade além de enlevar os corações das pessoas ali presentes.

Nessas reuniões foi que toquei um instrumento musical pela primeira vez. Primeiro, pequenos instrumentos de percussão. Mais tarde, a flauta doce, por influência de meu irmão mais velho, Mauro Dias. Já na adolescência, o violão, que costumava ser empunhado por este irmão e seus amigos, passou também às minhas mãos, o que adicionou largas doses de Legião Urbana ao repertório da família, majoritariamente composto por canções nativistas gauchescas ou por clássicos da MPB.

Nestas situações, naturalmente não se tratava de apresentações musicais formalmente organizadas ou coordenadas. Eram simples rodas em que cada um soava dentro da música como bem desejasse. Marcantes nestes momentos foram, uma vez mais, a autorização tácita para experimentar musicalmente dentro de um todo acolhedor (já aí uma vivência de improvisação), e a percepção de me sentir aceito, valorizado e incluído em minha família a partir da música. Também daí vêm as sonoridades fundantes de minha musicalidade primeira. Foi neste momento que tomei contato com as milongas e chamamés<sup>3</sup> cuja rítmica e harmonia, tão solenes e profundas, me falavam de algo assim como “o sagrado na natureza”- a natureza mesma perto da qual cresci e tive todas essas vivências, no interior do Rio Grande do Sul - , matizando de forma definitiva minha sensibilidade e visão de mundo.

Na cena descrita acima - na verdade, uma síntese imaginária de inúmeras cenas reais - , destaco como “protagonista” a pessoa de meu irmão. Não somente

---

<sup>3</sup> Tanto a *milonga* quanto o *chamamé* são estilos musicais pertencentes ao universo cultural do gaúcho, ou *gaucho*. Como tal, extrapolam o regionalismo sul-riograndense e tem sua abrangência estendida por regiões diversas da cultura pampeana, tais como certas partes da Argentina e do Uruguai. A milonga é um ritmo quaternário. Já o chamamé é tocando em ritmo de 6/8.

herdei dele a primeira flauta doce como também uma concepção de música como uma possibilidade de vivenciar facetas profundas e belas da existência. Para além da sensibilidade expressa por sua estética musical, meu irmão apresentou-me, ainda uma vez mais, a uma abordagem instrumental fortemente calcada na improvisação pautada por uma escuta atenta ao todo musical e na escolha de como e quando soar harmoniosamente dentro deste todo.

Figura 2: Tertúlia no galpão do sítio em que cresci



Roda de violão em churrasco realizado em 2024 na comemoração das bodas de diamante de meus pais. Na foto, da esquerda para a direita, meus tios Adão e Boneval (irmãos de meu pai), meu irmão Mauro, eu, Nelson (meu pai) e Sophia (minha mãe). Fonte: acervo pessoal do autor.

Mais tarde, vim a compreender que as noções musicais aprendidas com meu irmão me apresentaram algo que eu poderia chamar de “ética da escuta” que talvez eu possa resumir na seguinte pergunta: *Quando e como soar (ou silenciar) de forma a engrandecer a sonoridade do todo, ao mesmo tempo buscando uma voz/verdade individual?* Este aprendizado foi definitivo para meu entendimento de como viver em

sociedade de maneira amorosa. Mais tarde, vim a compreender ser este também um valor consonante com certos saberes musicais de origem afrodispórica que estão na base da musicalidade e corporeidade de onde vem a germinar o Tap Dance.

#### 1.4 INÍCIO DE ESTUDOS FORMAIS EM ARTES

Outra vivência artística importante de minha infância foi o curso de Danças de Fandango do CTG Tio Raimundo, em Sertão Santana. Este curso, ao qual atendi quando tinha 10 anos de idade em meados dos anos noventa, foi minha primeira vivência formal de aprendizado de uma modalidade artística, e também minha primeira vivência no universo da dança. As aulas, realizadas no CTG, eram ministradas por um instrutor que ensinava os movimentos básicos das diferentes danças de salão do repertório gauchesco, tais como o vanerão, o chamamé e o bugio. Os diferentes aprendizados eram fruídos pelos alunos nas domingueiras, que eram festas nas quais as crianças e adolescentes eram desafiados a vencer a timidez e dançar em pares. Para nossa festividade de final de curso, ensaiamos também uma dança folclórica chamada *“Polonaise”* que, percebo enquanto escrevo, foi a primeira montagem coreográfica feita com vistas à apresentação para um público de que participei.

Que trago comigo desta vivência? Pouco apreço desenvolvi por este gauchismo mais formalista proposto pelos CTGs, pois não me identificava com seus ritos característicos. Tampouco a ideia de “dançar em par” deitou em mim raízes mais profundas. Mas não posso deixar de observar que esta prática corporal primeira também comportava elementos de improvisação, já que estas danças em par se desenvolviam a partir de variações livres sobre rudimentos de movimentação. Encontro também nesta vivência o germe do entendimento de que a movimentação, embora improvisada, obedece a certas leis musicais que variam em acordo com o estilo musical que se está dançando. A noção de que a música pode servir como um código que define os limites e liberdades da movimentação vem sendo já há algum tempo umas das noções centrais a partir da qual procuro desenvolver minha prática do Tap Dance.

Pouco depois deste iniciei estudos em piano e sapateado<sup>4</sup> , atendendo à percepção de minha família de que a aptidão que eu parecia demonstrar para as artes poderia vir a tornar-se um caminho de vida. As aulas aconteciam às sextas-feiras na cidade de Porto Alegre. Eu viajava sozinho de Sertão Santana até a capital do estado para cursar as aulas de piano com professoras particulares, e sapateado com Isabel Willadino<sup>5</sup>, minha primeira e mais importante professora de sapateado, e também minha prima. Foi o início de uma fase de vida bastante diferente da anterior, sobre a qual discorro em outra parte deste texto. Por hora, ressalto apenas dois fatos. O primeiro: o apaixonamento pelo sapateado se deu de forma instantânea (lembro-me de dizer para Isabel ao final do primeiro ano de aulas de sapateado: “vou fazer isso pra sempre”). O segundo: nem as aulas de piano, baseadas em cifras e partituras (nas quais nunca consegui me fazer fluente, diga-se de passagem), nem as aulas de sapateado, calcadas em exercícios coreografados, me ofereciam a oportunidade de vivenciar a comunicação lúdica e sensível que eu trazia das vivências artísticas anteriores. Minha hipótese é a de que as vivências prévias ao Tap Dance matizaram a tal ponto minha maturação artística posterior que acabaram por vir à tona, sem maior demora, na forma da necessidade de usar as linguagens e repertórios novos a que estava sendo exposto de maneira mais livre e espontânea, para atender às minhas necessidades expressivas individuais - ou seja, na forma de improvisação.

---

<sup>4</sup> À época de meu primeiro contato com esta dança, ela me foi apresentada como “sapateado” ou “sapateado americano”, de onde minha opção por usar esta outra denominação neste ponto específico da dissertação.

<sup>5</sup> Isabel Costa Willadino, nascida em 31 de outubro de 1974, teve sua formação em Ballet, Jazz Dance e Sapateado pela escola de Ballet Lenita Ruschel. É graduada em Educação Física pela UFRGS, pós-graduada em dança pela PUCRS e pós-graduada em Dança e Consciência Corporal pela Universidade Gama Filho (RJ). Mestra em Educação pela UFRGS. Fundadora do Laboratório da Dança, escola de dança da cidade de Porto Alegre de que foi diretora por 20 anos e onde iniciei minha atuação profissional, e a partir da qual surgiu uma companhia de dança que produziu, sob direção de Isabel, os espetáculos “Lendas da Ilha” (2002), “Romualdo e a Dança das Palavras” (2003), “Os Defensores do Rango Legal” (2006) e “Mulheres Falam Sobre Homens que Dançam” (2008). À época da escrita desta dissertação, além de lecionar Jazz Dance e Dança Contemporânea em diversos espaços dedicados à dança na capital gaúcha, era também professora da Escola Preparatória de Dança de Porto Alegre.

## 1.5 DESPERTAR PARA A RACIALIDADE

Faço agora um “salto” longo na cronologia desta escrita, indo de minha adolescência artística diretamente para um momento bastante recente de minha trajetória profissional. Dentro do período compreendido por este “salto”, consolidei a decisão de profissionalizar-me em Tap Dance e fiz-me professor desta arte; cursei a Licenciatura em Artes Cênicas no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS; lancei-me à aventura de trabalhar também como músico; e, mais tarde, alcancei certa projeção nacional como profissional do Tap Dance, o que me possibilitou estreitar contato e ter discussões importantes com profissionais do campo em diversas partes do Brasil. Durante todo este processo, a prática e a reflexão sobre a improvisação em Tap Dance foram uma constante. Detalharei esta trajetória no terceiro capítulo desta dissertação. Por hora, esta abreviação se faz necessária para que o primeiro capítulo atinja o propósito de elucidar a motivação que deu origem às questões e objetivos desta pesquisa, e mesmo do ingresso no mestrado.

Por volta de 2018 iniciou um momento de minha carreira em que passei a atuar como professor e performer com maior frequência em eventos de Tap Dance sediados em várias cidades do Brasil. Foi a partir deste trânsito que comecei a entrever, ainda que de maneira incipiente, a existência da discussão sobre o atravessamento entre questões de ordem racial e diferentes aspectos da arte do Tap Dance. No entanto, embora eu pudesse perceber a tensão quando o assunto esporadicamente surgia, não dispunha de ferramentas essenciais para compreender o que se passava. Meu conhecimento sobre a História do Tap Dance era então bastante superficial, e eu ainda não tinha feito nenhuma reflexão mais séria sobre racialidade nem sequer ouvido falar em letramento racial até aquele momento. Sendo bastante franco, eu ainda não havia compreendido nem a gravidade nem a amplitude da discussão, e por isso pensava nela apenas de forma distanciada. E aqui se faz oportuno salientar que a ausência da reflexão sobre a racialidade é característica marcante da branquitude acrítica (CARDOSO, 2010), constituindo um dos vários privilégios por ela desfrutados.

A contemplação franca e aberta destas questões só se deu para mim (e, arrisco dizer, para vários outros colegas sapateadores brasileiros) a partir de 2020, devido a

uma convergência de fatores cujo encadeamento narro aqui da maneira como pude observar e compreender: a pandemia de covid-19, o isolamento social e o consequente aumento do convívio e da produção de informação através da internet ampliaram largamente o contato entre pessoas (e seus saberes, ideias e discursos) geograficamente distantes, o que fez com que várias discussões latentes se acirrassem; ao mesmo tempo, o ambiente *online*, agora ocupado com intensidade muito maior, possibilitasse a criação de uma série de plataformas para o desenvolvimento destes debates. Este fenômeno de grande escala afetou também, como não poderia deixar de ser, o microcosmos da comunidade sapateadora brasileira. “A galera do *Tap* calou o sapato e abriu a boca”, me lembro de ter dito nesta época. Foi neste contexto que se deu a criação do Fórum Brasileiro de Sapateado<sup>6</sup>, um coletivo informal organizado de maneira online com o intuito de unir praticantes de *Tap Dance* de todo Brasil, trocar informações e promover debates sobre diferentes aspectos desta arte.

Por volta do mesmo período se deram os trágicos assassinatos de Breonna Taylor e George Floyd nos EUA, a partir dos quais o debate sobre as questões raciais se intensificou, com especial destaque ao Movimento *Black Lives Matter*<sup>7</sup>. Esta intensificação, por sua vez, reverberou nas discussões que se davam no referido Fórum, trazendo à tona, de maneira vigorosa, uma série de questionamentos sobre racialidade no *Tap Dance* em geral e no âmbito específico do *Tap Dance* no Brasil. Foi neste contexto que tomei contato, pela primeira vez, com as trajetórias, saberes e demandas de vários colegas *tap dancers* pretos que vieram a trazer provocações essenciais, até então novas para mim. É através do trabalho de artistas como Ana Gori (MG), Gisele Silva (SP), Leonardo Sandoval (SP), Lucas Santana (RJ), Rebeca Pereira (RJ) e Roberto Gomes (RJ), dentre outros, que começo a me fazer de maneira mais séria perguntas como: o que significa dizer que o *Tap Dance* é uma arte preta? O que quer dizer “apagamento” e “branqueamento”? Por que sabemos tão pouco sobre

---

<sup>6</sup> Maiores informações no instagram [@forumbrasiltap](https://www.instagram.com/forumbrasiltap/)

<sup>7</sup> George Floyd nasceu em 14 de outubro de 1973 em Fayetteville, Carolina do Norte (EUA) e morreu em 25 de maio de 2020. Breonna Taylor nasceu em 5 de junho de 1993 em Grand Rapids, Michigan (EUA) e morreu em 13 de março de 2020. Ambas as mortes foram causadas por inconcebível violência policial e causaram protestos em massa contra o racismo. O movimento Black Lives Matter (<https://blacklivesmatter.com/>) atuou na focalização e expansão do debate, dando-lhe repercussão internacional.

as raízes históricas afrodispóricas do *Tap Dance* no Brasil? Se o Tap é uma arte preta, por que vemos tão poucos sapateadores pretos nos festivais brasileiros da modalidade, seja como estudantes, seja no *line up*? Onde estão os profissionais pretos do tap brasileiro? Quais são as características de um fazer artístico nascido na matriz afrodispórica? O que significa “branquitude”? O que é “privilégio branco”? O que é racismo? Qual o papel do racismo na formação da sociedade brasileira? O que tudo isso tem a ver com arte?

Tap e George Floyd, mais que uma data. O 25 de maio<sup>8</sup> em que ele foi assassinado marca o início de inúmeras revoltas pelo mundo a fim de chamar a atenção para a subjugação das corpos negras. Seria cômico se não fosse trágico, por que a pergunta que não quer calar é quando que essa subjugação acabou? (...) A dança tap - como todas as áreas da sociedade - não ficou imune a revolta pela morte brutal de um homem negro e as atenções para a estrutura de poder dentro deste fazer começaram a ser discutidas e criticadas. Estavam os colonizadores sentados nos seus lugares de conforto quando chegamos nós com um grito de basta! Bojangles estava certo, o Harlem Renaissance da contemporaneidade chegou e poderia ser chamado, aqui, no Brasil de: Tap é preto! Iniciou-se um vir à tona da história deste fazer afrodispórico e de todo o contexto formador que, inclusive, civilizou os EUA. A dança tap é preta, foi originada partir dos saberes e culturalidades dos africanos escravizados que foram sequestrados dos seus países de origem. (...) George Floyd ao ser assassinado traz para a comunidade da dança tap no Brasil o questionamento simples e óbvio de onde estariam as pessoas negras neste fazer? Nas salas de aula das escolas de dança? Nas suas casas tendo aula particular? Sendo juradas de festivais de dança pelo Brasil? Sendo referência em premiações de tap? Enfim, mostrem-nos senhores e senhoras do tap, onde os descendentes deste fazer estão, essa foi primordialmente a exigência feita pós George Floyd. (GORI, 2024, p. 66)

Este fervilhar de questionamentos despertou em mim a urgência de reposicionar-me dentro deste universo, refletindo sobre minha própria branquitude e buscando, através do letramento racial, compreender os compromissos éticos que eu, sujeito branco, devo assumir ao fazer de minha vida e profissão uma arte afrodispórica. É importante observar aqui que a maneira como esses questionamentos chegam a mim não é, de maneira nenhuma, produto de uma confluência de fatores casualmente alinhados, mas parte de um contexto de luta contra o racismo muito mais amplo e antigo. Sobre isso, comenta Maria Aparecida Bento (2023):

---

<sup>8</sup> Coincidemente, 25 de maio é o Dia Internacional do Tap Dance, em homenagem ao aniversário de Bill Bojangles Robinson, sapateador negro cuja atuação concentra-se na primeira metade do séc. XX.

“Não acho que essa discussão seja uma moda. Ela não surgiu por causa do assassinato de George Floyd, embora o seu caso a tenha intensificado. Desde antes, há um caldo crescente do movimento negro empurrando o branco para se posicionar. *A pessoa branca não está se posicionando porque resolveu fazê-lo.* Há uma pressão crescente do movimento negro, que leva ao patamar das discussões atuais. E cresce também o número de brancos que estão se questionando a respeito do assunto.” (BENTO, 2023, p.23. Grifo nosso.)

Assim, na convergência entre o apaixonamento de vida inteira pelo Tap Dance e a compreensão crescente das responsabilidades que tenho para com ele, nasce o impulso para toda esta pesquisa.

## 2 TAP IMPROV, ARTE AFRODIASPÓRICA

Este capítulo tem como objetivo tecer uma teia de referências que situe o improviso em *Tap Dance* dentro do universo das danças afrodiáspóricas através do resgate de sua historicidade e da análise de seus princípios fundamentais de operação. A escolha do termo “afrodiáspórico” ao longo deste texto atende à necessidade de rigor conceitual e concisão na construção deste raciocínio, uma vez que expressões de significado aparentemente similar, tais como “Dança Negra”, “Dança Africana”, “Dança Preta” ou mesmo “Black Dances” ou “African Dances” relacionam-se, na verdade, a diferentes contextos e tradições de pesquisa e discussão. Assim, a escolha deste conceito como linha condutora focaliza uma maneira específica de abordar o tema, a saber, uma que está ligada aos processos históricos e culturais por que passam as populações de África em situação de Diáspora.

Diáspora negra, mais conhecida como Diáspora Africana, de modo geral, trata-se do fenômeno sociocultural e histórico que ocorreu em países do continente africano em decorrência da migração forçada para fins escravagistas mercantis. O termo diáspora pode ter múltiplos significados. Em termos gerais, na atualidade, tem designado a migração forçada do povo africano pelo mundo atlântico, especialmente no hemisfério ocidental. Segundo Silva e Xavier (2018), o conceito de diáspora africana e atlântica está associado aos chamados Estudos Africanos, surgidos na década de 1960, principalmente na América do Norte, nas disciplinas de História da África e Estudos Afro-americanos. Essas pesquisas procuraram conjugar os interesses culturais e políticos dos povos africanos com os de seus

descendentes e ampliaram o debate num nível internacional. (TAVARES, 2024, p. 15)

Para tanto, recorro à literatura que trata especificamente da história do Tap Dance e das danças afroestadunidenses em geral, e expando o referencial teórico através da leitura sobre as manifestações artísticas orientadas por *motrizes aforreferenciadas* (LIGIÉRO, 2012), de forma que a improvisação em Tap Dance possa ser compreendida na seara mais ampla em que tem suas raízes. Coloco também estes referenciais em diálogo com minha prática artística e caminhada profissional, de maneira a aproximar “arte lida” de “arte vivida” e identificar possíveis entrelaçamentos entre estes dois “Tap Dances” - este desde onde germina meu movimento no mundo, e aquele que é tradição, com raízes profundas e antigas.

Faz-se necessário mencionar as dificuldades inerentes a qualquer reconstrução histórica, mesmo que breve, sobre o Tap Dance. Os obstáculos são diversos: muito do conhecimento sobre Tap Dance está situado, como soe acontecer em se tratando de uma arte afrodiáspórica, na tradição oral, sendo que esta foi e é cultivada e preservada em um território e uma comunidade com os quais quase não tenho convívio direto; a barreira da língua e a avalanche de informações distorcidas ou simplesmente perdidas em função do apagamento/branqueamento por que passou a arte do Tap Dance ao longo de sua história tornam difícil a seleção de referenciais bibliográficos, sobretudo no Brasil; o mesmo processo de apagamento tornou impossível virmos a ter conhecimento sobre inúmeros artistas cujas vidas, obras e colaborações para a forma de arte só podemos tentar imaginar; estes e outros fatores impõem limites ao que seja possível fazer em termos de reconstruir uma narrativa sobre improvisação - justamente a mais fugidia, efêmera, imprevisível, resistente a categorizações, das expressões artísticas. E, no entanto, não empreender uma tentativa deste tipo, entendo eu, seria incorrer em omissão e falta de consistência no âmbito da pesquisa em nível de pós-graduação, reproduzindo justamente os apagamentos que ora estamos tentando combater.

## 2.1 DAS MOTRIZES AFRODIASPÓRICAS MANIFESTAS NA IMPROVISAÇÃO EM TAP DANCE

Para embasar esta discussão, trago do pensamento de Zeca Ligiéro (2012) o conceito de *motrizes culturais*. O autor, ao discutir as performances afrodiaspóricas no Brasil, propõe o deslocamento do conceito de *matrizes* - entendidas principalmente como um ponto de origem no passado para o qual se voltariam as artes afrobrasileiras - para o conceito de *motrizes*. Do significado da palavra motriz - algo que faz mover, que põe em movimento - é depreendido então que os saberes de matriz africana atualizam-se dinamicamente, como “leis” que mobilizam o funcionamento das performances afrodiaspóricas. Nesta perspectiva, elas constituem “ferramentas de transporte entre o mundo dos vivos e dos ancestrais, entre o performer e a comunidade, entre o ser operário e o artista, entre o tempo do sacrifício cotidiano e o tempo das glórias e levezas míticas, não importa a época nem a sua localização geográfica.” (LIGIÉRO, 2012, p.130)

Encontro no pensamento de Leda Maria Martins (2021) um entendimento semelhante sobre o tema:

Sublinhar conceitos basilares e formas de organização africanos e afro-americanos não significa expressar um ideal essencialista da tradição, pensada como um depósito de materiais e de estímulos sensoriais ou como um repertório museológico do qual a cultura e seus sujeitos pinçam os elementos que traduziriam sua origem ou identidade. Significa, outrossim, salientar os processos estilísticos de refiguração e metamorfoses que foram — e são — derivados de todos os cruzamentos sígnicos e cognitivos transculturais, nos quais os signos e sua significância se apresentam em estado de trânsito e transição e, portanto, de transformação, inclusive a estética. (MARTINS, 2021, pg. 56)

O conceito de motrizes oferece assim uma lente de entendimento que permite observar as dinâmicas características das artes afrodiaspóricas sem perder de vista sua constante atualização e transformação - uma lente que se faz preciosa para a compreensão da improvisação em Tap Dance dentro deste universo específico, situando-a, para além da referência à sua origem histórica no seio da comunidade afroestadunidense, como uma expressão da cosmopercepção africana que rege seu funcionamento, de forma persistente, ao longo de incontáveis transformações e

atualizações, desde o cantar-dançar-batucar da África pré-colonial (LIGIÉRO, 2012) até o improviso em *Tap Dance*, tal como foi gestado na comunidade preta estadunidense e é hoje praticado em diversas partes do mundo.

Em contraponto a este ponto de partida conceitual estabelecido a partir destes dois autores brasileiros, trago estudos sobre as performances afrodiáspóricas realizados por autores estadunidenses, mobilizado pela hipótese de que o conceito de motrizes mantém seu sentido ao voltarmos nosso olhar para as artes oriundas da cultura negra estadunidense. Para Jacqui Malone a improvisação parece constituir, em si mesma, uma dessas motrizes. Ao longo de seu livro intitulado *Steppin' On The Blues* (1996) a autora traça um paralelo entre as práticas improvisacionais da cultura negra estadunidense e aquelas existentes em África, assim como em diversos territórios da Diáspora Africana. Ao mesmo tempo, constroi seu pensamento de maneira a evidenciar não apenas a permanência do componente improvisacional ao longo da evolução da dança e da música negras estadunidenses, mas também a resistência e constante atualização dos modos de improvisar oriundos de África, bem como de seus fundamentos filosóficos. O *Jazz Music* (sonoridade cuja evolução é paralela e sinérgica a do *Tap Dance*) vem a constituir um exemplo icônico desta reinvenção constante:

A improvisação, um processo aditivo, é uma forma de experimentar novas ideias; essa mentalidade é a contribuição mais importante de África para o Hemisfério Ocidental. Um resultado dessa mentalidade é a tendência à elasticidade da forma na arte afro-americana. Quando Duke Ellington perguntou a um candidato para sua orquestra se ele sabia ler música, sua resposta foi: "Sim, eu sei ler, mas não deixo que isso interfira no meu sopro!" Esse ponto de vista prevalece entre os músicos de jazz, que prosperam na improvisação. "O verdadeiro jazz é uma arte de afirmação individual dentro e contra o grupo. Cada verdadeiro momento do jazz (diferentemente da performance comercial pouco inspirada) surge de uma competição em que cada artista desafia todos os demais; cada vôo solo, ou improvisação, representa (como as telas sucessivas de um pintor) uma definição de sua identidade: como indivíduo, como membro da coletividade e como elo na cadeia da tradição". (MALONE, 1996, p. 33. Tradução nossa.<sup>9</sup>)

<sup>9</sup> Improvisation, an additive process, is a way of experimenting with new ideas; that mind-set is Africa's most important contribution to the Western Hemisphere. One off-shot of that mind-set is the tendency toward elasticity of form in African American art. When Duke Ellington asked a candidate for his orchestra if he could read music, his reply was: " Yeah I can read, but I don't let it interfere with my blowing!" That point of view is prevalent among jazz musicians, who thrive on improvisation. "True jazz is an art of individual assertion within and against the group. Each true jazz moment (as distinct from the uninspired commercial performance) springs from a contest in which each artist challenges all the rest; each solo flight, or improvisation, represents (like the successive canvases of a painter) a definition of

Em Malone vislumbro, portanto, uma ideia de improvisação que, embora enraizada na África pré-colonial, atualiza-se no tempo e no espaço mobilizando a prática artística de Duke Ellington (1899 - 1974), músico estadunidense cuja atividade artística teve seu apogeu na primeira metade do século XX. É precisamente essa justaposição entre permanência e atualização resultando em modos de performar em constante evolução e “frescor” que me permite entrever nos escritos de Malone sobre improvisação o conceito de motrizes discutido acima.

Mas a citação de Malone permite observar também que a improvisação nas artes afrodiáspóricas está embasada em um conjunto de valores e modos de operação bastante específicos. Faz-se necessário salientar este fato para adequada delimitação do tema desta pesquisa, já que existem diversas acepções e práticas de improvisação bastante diferentes entre si, enraizadas em diferentes matrizes culturais. Esta pesquisa se debruça especificamente sobre a improvisação afrodiáspórica, que permeia o universo das formas do cantar-dançar-batucar nos diferentes cantões de África e da Diáspora Africana (LIGIÉRO, 2012), universo este ao qual a improvisação em Tap Dance pertence.

Compreender a improvisação como motriz das performances afrodiáspóricas exige observá-la em uma trama profunda e complexa. De dentro desta complexidade destaco, primeiramente, o entendimento do improviso como uma maneira de performar em que está em jogo uma ética comunitária, em que um vibrante jogo é estabelecido entre individualidade e coletivo, de maneira que a criatividade e inventividade individuais são estimuladas, ao mesmo tempo em que são limitadas e orientadas por códigos estéticos ancestrais (rítmicos, corpóreos, sonoros) que constituem, em si, um sistema de valores; e que devem ser respeitados enquanto herança e fator de identidade das comunidades que os engendram.

Para Mestre Didi, a ética da cultura pressupõe comprometimentos. Segundo ele, a vontade de inovação nas artes deveria estar integrada com os valores culturais: esta articulação só pode acontecer com sucesso quando o autor, além de ter sensibilidade técnica, está profundamente comprometido com a sua tradição. Quando a sua técnica está a serviço do conhecimento cósmico e iniciativa de sua cultura, da qual é herdeiro e transmissor, só assim suas

---

his identity: as individual, as a member of the collectivity and as a link in the chain of tradition". (MALONE, 1996, p. 33)

inovações serão desdobramentos e expansões autênticas. Nas práticas do fazer, ainda que não abdique do reconhecimento da autoria individual, particularmente expressa nas improvisações sobre os temas, a designação do autor não é necessariamente um dado privilegiado, um nome a ser sozinho reverenciado pela autoria: A África, tal qual hoje, tinha os seus próprios “mestres do pensamento”, pois que suas ideias permanecem conosco: provérbios, lendas, narrativas, mitos, etc., conquanto seus nomes não sejam conhecidos, porque nomes, no conceito africano, não são muito importantes no processo de criação de arte. Ninguém cria sozinho. (MARTINS, 2021, p. 59)

Destaco também um entendimento de arte que não separa esta da vida, isolando-a em espaços específicos de fruição contemplativa mas, em contrário, não vê diferença entre vida e arte, e percebe nesta um elemento vital e constituinte daquela - e aqui, escapemos à armadilha de entender a arte como representação da vida; não se trata de representação, mas da vida mesma, de um modo de relacionamento com o cosmos, a Natureza e as outras pessoas, como ensina Leda Maria Martins (2021); ademais, longe de um relacionamento passivo e distanciado, as artes afroadiaspóricas ensejam a ativa participação comunitária, sendo elas mesmas fatores estruturadores das comunidades em que existem.

A dança vernacular afro-americana, tal como a música jazz, reflete os valores e a visão do mundo dos seus criadores. Mesmo diante de tremendas adversidades, evidencia uma afirmação e celebração da vida. Além disso, a dança afro-americana serve alguns dos mesmos propósitos que as danças tradicionais nas culturas da África Ocidental e Central: em ambos os continentes, a dança negra é uma fonte de energia, alegria e inspiração; um antídoto espiritual para a opressão; e uma forma de aliviar o trabalho, ensinar valores sociais e fortalecer instituições. Também ensina a unidade da mente e do corpo e regenera o poder mental e físico. (MALONE, 1996, p. 23. Tradução nossa.<sup>10</sup>)

Destaco, por fim, uma noção de performance em que distinções entre música instrumental, dança e canto se fazem irrelevantes.

Como bem relata Jones, se pensarmos na música africana com relação ao seu intuito, teremos de ver que ela diferiu da música ocidental no fato de ser música puramente funcional. (...) Na cultura africana mostrava-se

<sup>10</sup> “*African American vernacular dance, like jazz music, mirrors the values and worldview of its creators. Even in the face of tremendous adversity, it evinces an affirmation and celebration of life. Furthermore, African American dance serve some of the same purposes as traditional dances in Western and Central African cultures: on both continents black dance is a source of energy, joy, and inspiration; a spiritual antidote to oppression; and a way to lighten work, teach social values and strengthen institutions. It also teaches a unity of mind and body and regenerates mental and physical power.*” (MALONE, 1996, p. 23.)

inconcebível, e continua sendo, que se fizesse qualquer separação entre a música, a dança, a canção, o artefato e a vida do homem ou sua adoração aos deuses. A expressão advinha da vida, e era a beleza. No Ocidente, porém, o “triunfo do espírito econômico sobre o espírito imaginativo”, como afirmou Brooks Adams, possibilitou o rompimento terrível entre a vida e a arte. Daí uma música que é “música artística”, em distinção daquilo que alguém assobiaria enquanto estivesse no amanho da terra. (MARTINS, 2021, p. 59)

Ou ainda:

A maior parte das concepções europeias de arte separam a música da dança e tanto a música como a dança das situações sociais que as produzem. A maioria das concepções africanas tradicionais, por outro lado, associa a música a uma ou mais outras formas de arte, incluindo a dança. (...) Invariavelmente, os membros da audiência participam verbalmente e através de movimentos físicos. Na verdade, os valores sociais incentivam este tipo de participação porque permitem que os membros da comunidade interajam socialmente em situações musicais. Além disso, articular o pulso através da resposta motora aumenta o prazer da música e faz com que a pessoa se sinta mais envolvida no evento musical. (MALONE, 1996, p. 10. Tradução nossa.<sup>11</sup>)

Assim, poderíamos dizer que improvisar, neste contexto, significa “falar” fluentemente uma determinada língua corpóreo-sonora, compondo em tempo real, mas não de maneira aleatória ou irresponsável; é esperado que o performer respeite o idioma rítmico-corpóreo no qual busca improvisar, e que busque a fluência técnica e o entendimento formal deste; é esperada também a responsabilidade por este ato comunitário de comunicação em que os saberes da tradição se atualizam e mantém-se vivos nos corpos em movimento. Na pesquisa dos autores Allison Robbins e Christopher Wells (2019), quando discorrem acerca do trabalho do autor estadunidense Jonathan David Jackson (2001) a respeito do tema, encontro apurada síntese a respeito das dinâmicas que regem a improvisação nas danças/músicas afrodiáspóricas, síntese esta que uso para finalizar esta parte de minha argumentação.

---

<sup>11</sup> “*Most European conceptions of art would separate music from dance and both music and dance from the social situations that produce them. most traditional African conceptions, on the other hand, couple music with one or more other art forms, including dance. And most Africans experience music as part of a multidimensional social event that may take place in a village square, a town plaza, a courtyard, a dance plaza, a marketplace, a street corner where groups normally meet for singing and dancing, or a sacred place selected for a particular rite. Invariably audience members participate verbally and through physical movement. Indeed, social values encourage this kind of participation because it allows members of the community to interact socially in musical situations. Moreover, articulating the beat through motor response heightens one's enjoyment of the music and makes one feel more involved in the musical event.*” (MALONE, 1996, p. 10)

Jackson entende a improvisação nas formas de dança negras como inextricavelmente ligada à forma como os afro-americanos vivenciam a dança como indivíduos e como eles negociam a mudança social dentro de suas comunidades. Os dançarinos individuais, escreve ele, normalmente repetem o movimento para intensificar uma experiência estética; trançam movimentos para “produzir contrastes dinâmicos complexos e entrelaçados”; e geram camadas de passos para “criar uma sensação de fluxo, juxtaposição, sobreposição ou continuidade entre as ações”. No nível da comunidade, a que Jackson se refere como “ritualização”, os dançarinos participam nos processos interativos da batalha, nas quais competem; pergunta-resposta, em que respondem a um coro ou público engajado; trabalho de precisão, no qual dançam juntos para criar um sentimento de performance compartilhada; e *jamming*, em que há “interação de grupo extática, em constante e imprevisível mudança” (46). Essas categorias, quando aplicadas a exemplos específicos, como Jackson faz em sua pesquisa, incentivam a situar a improvisação dentro de um contexto social específico e a identificar quem está improvisando, como o está fazendo e com que propósito (ROBBINS et WELLS, 2019, p. 5. Tradução nossa.<sup>12</sup>)

## 2.2 BREVE PANORAMA HISTÓRICO DA IMPROVISAÇÃO EM TAP DANCE

Prossigo fazendo uma breve reconstituição da história das performances improvisadas em Tap Dance, buscando suas raízes nas *plantations* do período colonial estadunidense, passando pela revolução cultural da Era do Jazz e do *Harlem Renaissance*<sup>13</sup> no início do Século XX e pelo (discutível) desaparecimento do Tap Dance na década de 50 e suas transmutações decorrentes do surgimento do Bebop Jazz (etapa em que as performances improvisadas passam por grande evolução formal e consolidam sua legitimidade nos palcos), passando pelo (suposto)

<sup>12</sup> “Jackson understands improvisation in black dance forms as inextricably linked to the ways African Americans experience dance as individuals and how they negotiate social change within their communities. Individual dancers, he writes, typically repeat movement to intensify an aesthetic experience; braid movement to ‘produce complex, interwoven dynamic contrasts’; and layer steps to ‘create a sense of flow, juxtaposition, overlap, or continuity between actions’. At the community level, which Jackson refers to as ‘ritualization’, dancers participate in the interactive processes of the battle, in which they compete; call-response, in which they respond to an engaged chorus or audience; precision-work, in which they dance together to create a feeling of shared showmanship; and jamming, in which there is ‘ecstatic, continuously changing, unpredictable group interaction’ (46). These categories, when applied to specific examples as Jackson does in his research, encourage one to place improvisation within a particular social context and to identify who is improvising, how they are doing so, and for what purpose.” (ROBBINS et WELLS, 2019, p. 5)

<sup>13</sup> O Harlem Renaissance foi um movimento cultural ocorrido nas primeiras décadas do século XX, emergindo da efervescência e florescimento da cultura afroestadunidense nesta época. Seu epicentro, o bairro do Harlem, em Nova York, foi então palco de intensa reflexão crítica sobre a identidade e as perspectivas do povo negro, e também de revolucionária produção intelectual e artística enraizada em valores afrodiáspóricos. O impacto do movimento fez-se sentir em diversas partes do mundo, e as ideias e estética que propôs seguiram reverberando até o presente.

renascimento do Tap Dance na década de 70 e avançando, por fim, ao atual panorama desta prática performática.

Esta reconstituição não se propõe a ser um apanhado histórico do *Tap Dance* como um todo; sequer tem a pretensão de abranger todos os aspectos da historicidade da improvisação em Tap Dance, entendida como parte de uma tradição mais ampla em que outras formas de performar também têm importância; limita-se, tão somente, a lançar alguns pontos de referência a partir dos quais possamos nos apoiar para melhor compreender o papel da improvisação no desenvolvimento da arte do Tap Dance, bem como a trajetória que percorreu até ser percebida mais amplamente - pelo menos em alguns meios - como modo de performance quintessencial desta dança, representativa dos valores e da tradição do povo que a criou.

Cabe ainda fazer a ressalva de que dado que a improvisação é um modo de ser, aprender, conviver e performar central para as diferentes culturas afrodescendentes (uma de suas motrizes, como estamos argumentando), parece justo intuir que ela faz parte do desenvolvimento do Tap Dance não apenas de maneira episódica e pontual, mas como um de seus nutrientes indispensáveis, inclusive em uma variedade de situações e contextos não documentados. Este fator espontâneo, imponderável e resistente a documentações e categorizações, somado à escassez de registros específicos sobre o tema (parte do processo de branqueamento/apagamento que ora se tenta desvelar) torna ainda mais limitadas as possibilidades de um resgate histórico destas práticas, mesmo que à guisa de simples pontos de referência.

Estudiosos da tradição do Tap Dance têm situado o *Ring Shout* como uma de suas principais matrizes. O *Ring Shout* é uma dança criada nos Estados Unidos pelos escravizados africanos e seus descendentes. Em artigo intitulado *Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry*, Samuel A. Floyd (2002) explica que embora o primeiro relato escrito desta dança date de meados do século XIX, postula-se que ela tenha origens bastante mais antigas; o autor também descreve o *Ring Shout* como uma dança circular em que o sagrado e o secular se interpenetravam. Tinha seu pulso rítmico regido pela percussão de pés e mãos, que marcavam a pulsação ao mesmo tempo em que teciam comentário rítmico sobre ela

em acentos sincopados. A percussão dos pés era presente tanto na base rítmica como nas performances individuais dos dançarinos, que improvisavam sua dança acompanhando-se também com o canto dos *spirituals*<sup>14</sup>. Já aqui se fazia perceptível a tentativa de acultramento cristão com seus consequentes sincretismos e, mais significativamente, a resistência e criatividade dos escravizados em reinventar os valores que lhes eram impingidos nos termos de sua própria cultura.

Felizmente, a cerimônia cristã afro-americana da era das *plantations* foi segregada da prática branca, permitindo que os africanos desenvolvessem seu próprio estilo e critérios que modificavam, mas ainda preservavam, uma série de características africanas. A partir dessas restrições, os africanos escravizados criaram uma prática religiosa conhecida como *Ring Shout* (...). Em vez de sentarem imóveis em bancos de madeira verticais e de frente para um altar no proscênio para ouvir silenciosamente a um pregador, eles preservaram a centralidade africana do círculo, do culto comunitário e da improvisação. No *Ring Shout*, os praticantes se moviam no sentido anti-horário (uma tradição africana) enquanto cantavam, entoavam cânticos e improvisavam versões à capela de hinos cristãos, adornadas por técnicas africanas de repetição e polifonia e acompanhadas por percussão corporal e ritmos em baldes, vassouras e outros objetos encontrados. Variações improvisadas eram suas formas criativas de se moverem ao som desses ritmos e viajarem no círculo. (GOTTSCHIELD, 2005, p. 114. Tradução nossa<sup>15</sup>.)

Temos então no *Ring Shout* uma dança percussiva pertencente à tradição afro-estadunidense, de origens possivelmente tão antigas quanto à própria presença dos africanos nos Estados Unidos, em que já se faziam presentes os valores estéticos e sociais - as motrizes africanas - que viriam a reger as futuras danças e musicalidades afrodiáspóricas criadas naquele território (FLOYD, 2002). Nesta dança,

<sup>14</sup> O *Spiritual* é um gênero musical religioso criado por africanos e seus descendentes nos Estados Unidos durante a época da escravidão. Suas letras tem temática bíblica, e sua estética apresenta elementos centrais trazidos pelos escravizados de sua terra natal, tais como o canto melismático e a estrutura de pergunta-e-resposta. Está na base do blues, do jazz, do soul, e de diversos outros gêneros musicais centrais para a evolução da música estadunidense.

<sup>15</sup> *Fortunately, plantation-era African American Christian ceremony was segregated from white practice, enabling Africans to develop their own style and criteria that modified yet retained a host of African characteristics. Out of these restrictions enslaved Africans created a religious practice known as the Ring Shout (...). Instead of sitting still on upright wooden pews and facing a proscenium altar to listen quietly to a preacher, they preserved the African centrality of the circle, communal worship, and improvisation. In the Ring Shout practitioners moved in a counterclockwise direction (an African tradition) while singing, chanting, and improvising a cap-pella versions of Christian hymns that were embellished by African techniques of repetition and polyphony and accompanied by body percussion and rhythms on buckets, brooms, and other found objects. Improvised variations were their creative ways of moving to these rhythms and traveling in the circle.* (GOTTSCHIELD, 2005, p. 114)

estavam já evidentes fatores que viriam a reger o desenvolvimento do Tap Dance ao longo do tempo. Afinal, tratava-se de uma dança percussiva, em que o corpo movia-se e criava sons em performances improvisacionais regidas por códigos estéticos e sociais de natureza coletiva, que era de vital importância para a manutenção dos laços comunitários e da preservação da cultura daqueles que a praticavam.

Em seu desenvolvimento, as danças percussivas afrodiáspóricas estadunidenses passaram por processos de hibridismo em que trocaram nutrientes culturais com as outras culturas presentes no processo de colonização dos Estados Unidos - entre estas, a britânica e a irlandesa. Este hibridismo teve sua dinâmica fortemente matizada pelo racismo estrutural que determinou, desde o início, a dinâmica do mercado de entretenimento dos Estados Unidos. Assim, pessoas brancas absorviam materiais oriundos da música e da dança dos africanos e seus descendentes, construindo carreiras nos mesmos palcos que negavam às pessoas pretas a oportunidade de trabalho, o crédito por suas criações, e mesmo a dignidade, uma vez que o *showbiz* da época era repleto de representações estereotipadas e racistas de pessoas pretas. Esta é uma dinâmica que pôde ser observada, por exemplo, nos *Minstrel Shows* e outras formas de entretenimento popular desde meados do século XVIII; no *Vaudeville* da virada do século XIX para o XX; e no cinema e no teatro musical do séc. XX.

A despeito disso, à margem deste mercado de entretenimento embranquecido, a dança seguiu se desenvolvendo no seio de sua cultura de origem. Neste processo surgiram danças percussivas “pré Tap Dance”, que foram designadas ao longo do tempo por nomes como *Jig*, *Buck Dancing* e *Buck and Wing* (para citar algumas dessas designações)<sup>16</sup> <sup>17</sup>. Embora exista intensa discussão sobre a medida em que estes hibridismos caracterizam maior ou menor influência das culturas europeias na mistura cultural que resulta no Tap Dance, parece-me que o fundamental seria, antes de tudo, pontuar o fato de que, apesar de tais hibridismos poderem ter acontecido, foram absorvidos e incorporados pela comunidade negra em um processo de criação

<sup>16</sup> É possível encontrar na plataforma Youtube alguns registros antigos destas formas de dança, datados ainda do Séc. XIX. No link a seguir, segue um exemplo bastante interessante, em que se pode perceber não apenas a forma de dança como o contexto em que se dá. [Buck Dancing Boy, 1897](#)

<sup>17</sup> Para maior aprofundamento do tema, recomendo o vídeo a seguir: [Duke University Professor Thomas F. DeFrantz: Buck, Wing and Jig](#)

que teve como ponto de partida sua corporeidade e cosmopercepção. Talvez possamos pensar na arte de William Henry Lane como uma síntese deste processo. Lane, ou *Master Juba*, como veio a ser conhecido, foi aclamado por críticos que testemunharam suas performances como o maior dançarino de seu tempo (ou como dito por Jason Samuels Smith, sapateador negro que é um dos mais importantes nomes do Tap Dance na atualidade, em aula dele em que estive presente, e livremente traduzido por mim aqui: “o primeiro dançarino preto de que as pessoas brancas tomaram conhecimento”):

Claramente, Lane havia viajado além das convenções do *Irish Jig* do século XIX e até mesmo além das complexidades do *Jig* africanista tal como performado nas *plantations* do sul. Como explicam os Stearns, Lane surgiu no momento em que o significado específico do termo “*jig*” como dança folclórica irlandesa estava sendo alterado para significar dança negra em geral. Naquela época, tanto africanos quanto irlandeses já realizavam danças percussivas que eram genericamente chamadas de *jigs*. O termo mais tarde passou a ser associado pejorativamente a afro-americanos, como em “*jig piano*”, uma forma antiga de música ragtime, “*jig top*”, a seção segregada de feiras e circos rurais brancos, e “*jigaboo*”, um dos muitos epítetos brancos para afro-americanos. Tendo sido iniciado no notoriamente barulhento gueto de Five Points, em Nova York, de imigrantes irlandeses pobres e africanos livres, Lane absorveu, incorporou e recriou ambas as tradições em sua engenhosa imagem dançante. O observador que caracterizou seu trabalho como grotesco e poético aponta que Lane estabeleceu uma estética radicalmente diferente da dança irlandesa. Ele ofereceu ao público branco uma estética negra ao desconstruir o torso reto e rígido dos dançarinos irlandeses e substituí-lo, primeiro, por um torso que se curva, torce e se inclina assimetricamente, descentrado (como na representação dos Jardins de Vauxhall), em uma postura decididamente africanista; segundo, com a movimentação de pernas que, na era do swing (décadas de 1920-1940), seria caracterizada como “*legomania*” e que implicava exageros na flexão dos joelhos, na torção e no afastamento das pernas de maneiras desconhecidas no *Irish Jig*; e, terceiro, com seu fabuloso *footwork* sincopado, *ball-toe-heel*. (...) Lane intermediou contradições por meio da força e do poder de seu corpo negro dançante. (GOTTSCHIELD, 2005, p. 111-112, tradução nossa<sup>18</sup>)

<sup>18</sup> Clearly Lane had traveled beyond the conventions of the nineteenth-century Irish Jig and even beyond the complexities of the Africanist Jig as performed on southern plantations. As the Stearnses explain, Lane came on the scene at the moment when the specific meaning of the term “*jig*” as an Irish folk dance was being amended to mean black dancing in general. By then both Africans and Irish were performing step dances that were generically called *jigs*. The term later becomes pejoratively associated with African Americans as in “*jig piano*,” an early form of ragtime music, “*jig top*,” the segregated section of white rural carnivals and circuses, and “*jigaboo*,” one of many white epithets for African Americans. Cutting his eyeteeth in New York City’s notoriously raucous Five Points ghetto of poor Irish immigrants and free Africans, Lane absorbed, embodied, and re-created both traditions in his own ingenious dancing image. The observer who characterized his work as both grotesque and poetical is pointing out that Lane established an aesthetic that differs radically from the Irish Jig. He offered to white audiences a black aesthetic by deconstructing the ramrod straight torso of the Irish jiggers and replacing it, first, with a torso that bends, torques, and leans asymmetrically pitched off-center (as in the Vauxhall Gardens rendering) in a decidedly Africanist posture; second, with legwork that in the swing era (1920s-1940s)

Igualmente importante é pontuar que, na medida em que o Tap Dance (bem como outras danças afrodispóricas) se desenvolvia e começava a tornar-se um produto lucrativo no mercado de entretenimento estadunidense, a população negra que o cultivou foi sistematicamente alijada dos benefícios advindos de sua própria criação, em uma dinâmica que inicia junto à própria gênese do Tap Dance e reverbera até os dias de hoje.

Gradualmente o *showbiz* estadunidense absorve o Tap Dance, moldando a maneira como este se transmuta de dança vernacular em performance espetacular profissionalizada, em suas diferentes etapas que vão do *Minstrel Show*, passando pelo *Vaudeville* e pelo teatro musical da Broadway e, finalmente, chegando ao cinema musical. Na medida em que este mercado desenvolve suas convenções e modo de funcionamento, o Tap Dance sofre um relativo (mas não total) afastamento de sua raiz improvisacional. A despeito disso, nas margens do *showbiz* a improvisação nunca deixou de ser vital para o desenvolvimento desta forma de arte. Em esquinas, no *backstage* dos shows, e mais tarde em clubes em que apenas iniciados eram admitidos e em *jam sessions*, o improviso se fazia presente. E tratava-se não somente de uma forma de performar: era a maneira, por excelência, com que vários sapateadores aprendiam o ofício, absorvendo via tradição oral a bagagem acumulada pelas gerações anteriores. Era também a maneira com que a linguagem se desenvolvia em direção a patamares técnicos e estéticos cada vez mais avançados, na medida em que os performers tentavam superar uns aos outros em excelência - e aqui, o prazer do jogo misturava-se à luta pela sobrevivência. Nas palavras do mestre estadunidense LaVaughn Robinson (1927 – 2008) vejo a ilustração perfeita da dinâmica acima descrita:

Aprendi a dançar observando outros sapateadores. Eu enturmei com um monte de outros caras jovens que eram artistas de rua, sabe. E a gente tinha uma dessas "tramp bands". Uma tramp band é quando você tem uma tábua de lavar com dedais nos seus dedos, e um balde com corda de tripa em cima, e você tocava que nem um baixo. Você colocava papel de embrulho de cigarro

---

*would be characterized as "legomania" and entailed exaggerations in bending the knees and twisting and spreading the legs in ways that were unheard of in the Irish Jig; and, third, with his fabulous ball-toe-heel syncopated footwork. (...) Lane brokered contradictions through the force and power of his black dancing body. (GOTTSCHIELD, 2005, p. 111-112)*

no kazoo e tocava.. E a gente sapateava na rua, sabe. Foi assim que eu comecei. Para mim era uma coisa divertida. A polícia costumava nos mandar embora das esquinas, porque a gente bloqueava todo o tráfego. (FRANK, 1994, p. 129. Tradução nossa.<sup>19</sup>)

Estas improvisações em espaços não formais muitas vezes se configuravam como competições entre os sapateadores. Estes espaços eram os mais variados. Ao longo do tempo migraram de um par de tábuas no fundo de algum galpão das *plantations*, passando para as esquinas do mundo industrializado e urbanizado após a abolição da escravatura, e ainda pelas competições em finais de shows nos teatros dos anos 20, chegando aos *cutting contests*<sup>20</sup> que hoje abundam nos festivais de Tap Dance pelo mundo afora. Duelos desta natureza são denominados coletivamente por Constance Vallis Hill (2010) de *tap challenges*:

O *tap challenge* - praticamente a mesma forma testemunhada por Stearns e Frogmore - é fundamental para a evolução do sapateado. Motivado por um desafio, focado na atenção estrita ao oponente e desenvolvido por meio do roubo e da troca de passos, “*tap challenge*” é meu termo para qualquer competição, concurso, *breakdown* ou confronto em que sapateadores competem entre si ante uma audiência de espectadores ou juízes. Como tal, o *tap challenge* tem sido o motor ritmicamente expressivo e a força motriz do Tap Dance. (...) Ao contrário do balé com sua codificação da técnica formal, o Tap Dance se desenvolveu a partir de pessoas que se ouviam e se observavam dançando na rua, no salão de dança ou no clube social, onde os passos eram compartilhados, roubados e reinventados. A “técnica” é transmitida visualmente, auditivamente, corporalmente, numa troca rítmica entre bailarinos e músicos. O mimesmo é necessário para o domínio da forma. O processo dinâmico e sinérgico de copiar o outro para inventar algo novo é muito importante para o desenvolvimento do tap. Extremamente competitivo, o *tap challenge* prepara o cenário para uma batalha “encenada” entre dançarinos, ao mesmo tempo que convida o público a responder com um sussurro de *kudos* ou um rugido de batidas de pés. À medida que os dançarinos estão envolvidos no ato de copiar e imitar, eles constantemente confrontam sua invenção criativa e interação espontânea com acusações de apropriação, autenticidade e autoria. (HILL, 2010, p.3, Tradução nossa.<sup>21</sup>)

<sup>19</sup> “I learned how to tap by watchin’ other tap dancers. I got affiliated with a lot of other young guys that were street players, you know. And we had one of them “tramp bands.” A tramp band is when you have a washboard with thimbles on your fingers, and a tub with the cat guts on it, and you play it like a bass. You put cigarette wrapping paper in the kazoo and play it. And you tap dance on the street, you see. That’s how I started. To me it was a fun thing. The police used to run us off the corners, ‘cause we used to block up all the traffic.”(FRANK, 1994, p. 129)

<sup>20</sup> “Cutting Contest” são concursos de perícia, agilidade e excelência artística em que os sapateadores dancers enfrentam-se em frente a juízes que vão eliminando os competidores até que reste apenas um, o vencedor (“*to be cut*”, ou seja, ser cortado, significa ser eliminado).

<sup>21</sup> “The tap dance challenge - much the same form that was witnessed by Stearns and Frogmore - is central to the evolution of tap dance. Motivated by a dare, focused by strict attention to one’s opponent, and developed through the stealing and trading of steps, “*tap challenge*” is my term for any competition,

Retomando o pensamento de Jacqui Malone (1996) encontro articulada a percepção de que a performance improvisada competitiva é uma motriz das performances afrodiáspóricas para além dos Estados Unidos, sendo encontrada nos diferentes cantões da diáspora:

As “batalhas de virtuosismo estético” são centrais para os encontros de chá das Índias Ocidentais, as bandas Rara haitianas, a capoeira brasileira (trazida para aquele país pelos escravizados angolanos), os clubes culturais dos municípios sul-africanos, as bandas Calypso de Trinidad, os clubes de dança da África Ocidental Anlo Ewe, as bandas Jonkonnu da Jamaica, os *Mardi Gras Indians* de Nova Orleans e muitos festivais nos Estados Unidos, Caribe e América do Sul. (MALONE, 1996, p. 6. Tradução nossa.<sup>22</sup>)

Falar dos *tap challenges* é evocar memórias que constituem marcos importantes para as vidas de sapateadores. O convívio com essas pessoas permite conhecer inúmeras narrativas sobre duelos acontecidos cem anos atrás, ou cinquenta, ou dez, ou apenas um. Permite também presenciar vários destes duelos. Eu mesmo tive oportunidade de testemunhar alguns destes “embates”. São momentos intensos, em que o tempo se condensa e a grande concentração da plateia e dos competidores parece adensar a própria atmosfera. Histórias de vida estão ali, literalmente “em jogo”; afetos, amizades, esperanças, desejos, camaradagem... pertencimento! Em um recorte de tempo de poucas horas ou minutos, o encontro de seres humanos em torno de um *tap challenge* tem o potencial de mudar definitivamente o curso da vida daqueles que o presenciam ou que dele participam. Carreiras, parcerias profissionais, amizades e admiração mútua acabam por germinar de tamanha concentração de

---

*contest, breakdown, or showdown in which tap dancers compete against each other before an audience of spectators or judges. As such, the tap challenge has been the rhythmically expressive engine and driving force in tap dance. (...) Unlike ballet with its codification of formal technique, tap dance developed from people listening to and watching each other dance in the street, dancehall, or social club, where steps were shared, stolen, and reinvented. “Technique” is transmitted visually, aurally, corporally, in a rhythmic exchange between dancers and musicians. Mimicry is necessary for the mastery of form. The dynamic and synergistic process of copying the other to invent something new is most important to tap’s development. Fiercely competitive, the tap challenge sets the stage for a “performed” battle between dancers while inviting the audience to respond with a whisper of kudos or roar of stomps. As the dancers are engaged in the act of copying and mimicry, they constantly pit their creative invention and spontaneous interplay against charges of appropriation, authenticity, and authorship.”* (HILL, 2010, p.3 )

<sup>22</sup> “‘Battles of aesthetic virtuosity’ are Central to West Indian tea meetings, Haitian Rara bands, Brazilian capoeira (brought to that country by angolan slaves) the culture clubs of South African townships, the Calypso bands of Trinidad, dance clubs of Western Africa Anlo Ewe, the Jonkonnu bands of Jamaica, the Mardi Gras Indians of New Orleans, and many festivals in the United States the Caribbean and South America. (MALONE, 1996, p. 6)

intensidade. Após o evento, os presentes carregam e transmitem a história destes encontros em que é impossível diferenciar arte de vida, e que constituem uma importante parte da tradição oral que nos fundamenta enquanto comunidade.

Provavelmente esta seja uma descrição bastante idealista dos *tap challenges*, que exclui, por exemplo, tudo que advém do lado menos generoso do ser humano quando em situação de competição, além da crítica aos “lapsos de memória” por vezes perceptíveis quando são promovidos *tap challenges* em que não se faz a devida referência à tradição de onde se originam, e ainda à presença desproporcionalmente pequena de pessoas pretas atendendo aos festivais em que os desafios com maior visibilidade para os participantes acontecem hoje em dia (perpetuando a dinâmica em que pessoas pretas são as que menos usufruem dos benefícios gerados por sua própria cultura). Apesar deste necessário contraponto, me atrevo a dizer que o lado luminoso desta tradição persiste vivo, talvez em decorrência de sua própria força e beleza.

Com que carinho e assombro, lembro-me, por exemplo, de ser um anônimo espectador na Batalha do Festival Tap in Rio de 2013, que resultou em uma final épica entre os sapateadores Roberto Gomes (RJ) e Leonardo Sandoval (SP), com a vitória deste último. Lembro-me como se fosse hoje da leveza antigravitacional de Leo San, de sua facilidade em subir nos *toe points* e de lá criar *grooves*, girar, saltar. Lembro-me do ritmo forte e enraizado de Roberto, de seus precisos e invejáveis *slides*<sup>23</sup>, e dos movimentos acrobáticos por ele realizados a medida em que “a barra ia subindo” e ia ficando evidente a enorme qualidade de ambos os contendores; lembro dos gritos e das lágrimas da plateia em júbilo quando o último lance foi feito e o juiz interrompeu o duelo; da grande euforia de todos os presentes simplesmente por terem presenciado o embate, antes mesmo do anúncio do vencedor; lembro do abraço entre eles, do enorme respeito e da alegria pulsante que ambos demonstravam sentir na presença um do outro. E da sensação generalizada de que, graças à generosidade de ambos, todos os presentes foram engrandecidos - vitoriosos, por assim dizer.

---

<sup>23</sup> Slides são passos em que o sapateador desliza sobre o tablado. Toe Points são passos em que o sapateador equilibra-se sobre o bico dos sapatos.

Figura 3: Final do Cutting Contest Tap In Rio 2013



Na imagem, os sapateadores Roberto Gomes, à esquerda, e Leonardo Sandoval, à direita. No centro, atuando como juizes, sentados da esquerda para a direita: Steven Harper, Chloe Arnold e Thiago Marcelino. Fonte: Acervo do Festival Tap In Rio

Lembro-me também da edição de 2017, vencida por Nelson Moura Jr. (SP) que me impressionou por seus intrincados padrões de movimento e ritmo, tão rápidos e imprevisíveis; por seu boné virado para trás, e por sua genuína e absoluta surpresa ao constatar que tinha vencido, demonstrando uma humildade e uma doçura de coração que tive o privilégio de conhecer um pouco melhor mais tarde, nas oportunidades que tive de conversar com ele nos “corredores” de eventos de Tap Dance, e também quando o entrevistei no podcast que produzo<sup>24</sup>. Que precioso reviver estes momentos por ocasião desta escrita, sentindo-me de alguma forma entramado na história maior do Tap Dance, pela simples oportunidade de ter presenciado esses momentos e poder falar sobre eles. Que honra e que responsabilidade poder colaborar para manter estas histórias vivas!

<sup>24</sup> A entrevista de Nelson Moura Jr. para o podcast A Voz Dos Pés está disponível em <https://open.spotify.com/episode/2OPDN8YuloTHI4mmpbF3ER?si=s7iAanmkQIWjwhMOuYI-nQ>

A partir da evocação destas memórias, busco apreender, através de um recurso de imaginação, como teria sido a atmosfera dos *tap challenges* das gerações passadas, cujas narrativas enredam a trama da tradição oral desta arte. Tento imaginar, por exemplo, como teria sido passar uma noite sentindo a atmosfera do *Hoofer's Club*<sup>25</sup>, no Harlem dos anos 30.

O *Hoofer's Club* foi um ponto de encontro informal de *tap dancers* que surgiu na época do *Harlem Renaissance*; creio ser seguro afirmar que este tenha sido o vórtice da tradição e do desenvolvimento da improvisação em *Tap Dance* (e, em certa medida, da própria cultura do *Tap Dance*) na época em que esteve em atividade. Malone (1996) nos conta sobre a história de seu surgimento. Em sua narrativa, é possível perceber a conexão da cultura do *Tap Dance* com o *jazz music*, bem como o germe do estágio posterior do desenvolvimento de ambos, quando o *jazz* vem a fazer sua transmutação estilística do *swing* ao *bebop*.

Mexico's, um local noturno favorito da banda de Ellington, também estava localizado na 133<sup>a</sup>. Sonny Greer acreditava que "as jam sessions mais autênticas aconteciam no México's. Era especializado nisso. Segunda-feira seria a noite do trompete, terça-feira seria a noite do saxofone, quarta-feira seria a noite do trombone, quinta-feira seria a noite do clarinete, sexta-feira seria a noite do piano e assim por diante. Mas o grande ponto de encontro dos músicos de jazz em Nova York era o Rhythm Club, onde podiam improvisar livres dos limites impostos pelos shows de pista. Jovens músicos iam até lá para serem ouvidos e aprenderem com os especialistas."

Eventualmente, dançarinos e outros artistas juntaram-se à ação. Quando o Rhythm Club mudou-se em direção ao *uptown* em 1932, o local original, rebatizado de *Hoofer's Club*, tornou-se a sede e reduto dos *tap dancers* mais inovadores da América. Dançarinos e músicos encontraram um terreno comum para intercâmbio e enriquecimento mútuo no *Hoofer's Club*. O músico de jazz Dicky Wells define o cenário: "Enquanto você tocava, os *cats*<sup>26</sup> dançavam. Ou se você estava cantando, os *cats* estavam dançando, sabe. E quero dizer, dançando de verdade... isso te revigorava porque você tocava melhor enquanto as pessoas dançavam. É por isso que os concertos são meio duros, frios." (MALONE, 1996, p. 98. Tradução nossa.<sup>27</sup>)

<sup>25</sup> Esta atmosfera é recriada em uma cena do filme *Cotton Club* (1984), dirigido por Francis Ford Copolla. Na cena atuam sapateadores importantíssimos da história do Tap na primeira metade do séc. XX. Confira neste link:  [This is the "Hoofer's Club"! \[HD\]](#)

<sup>26</sup> "Cat", neste contexto, é uma gíria que evade uma tradução direta. Refere-se a alguém ou algum artista conhecido no meio e valorizado por sua habilidade.

<sup>27</sup> "Mexico's, a favorite late night spot of the Ellington band, was also located on 133rd. Sonny Greer believed that "the most authentic jam sessions were at Mexico's. He specialized in that. Monday would be Trumpet night, Tuesday saxophone night, Wednesday trombone night, Thursday clarinet night, Friday piano night, and so on." But the number of hangout for jazz musicians in New York City was the Rhythm Club, where they could jam free of the limits imposed by floor shows. Young Musicians would go there to

Entre os frequentadores ilustres do *Hoofer's Club*, todos eles sapateadores de primeira linha e importantíssimos para a história dessa arte, podemos mencionar Bill Robinson, Honi Coles, Eddie Rector, Dewey Washington, Raymond Winfield, Roland Holder, Harold Mablin, “Slappy” Wallace, Warren Berry, James Barton e Baby Laurence (HILL, 2010, pg. 87).

É importante salientar que o *Hoofer's Club* era um ponto de encontro no centro da comunidade preta de Nova York, no bairro chamado Harlem, que naquela época vivia o florescimento cultural que hoje conhecemos como *Harlem Renaissance*. Um movimento intelectual, social e artístico no seio do qual se desenvolveu, entre outras coisas, a cultura jazz, enraizada em valores afrodiáspóricos. Assim, situamos o pertencimento do *Hoofer's Club* (e, por extensão, da improvisação em *Tap Dance*) na cultura preta estadunidense, desde um ponto de vista geográfico, temporal e cultural.

É também relevante entendermos o contexto em que ambientes de improvisação informal tais como o *Hoofer's Club* surgem e seu papel em desenvolvimentos posteriores desta forma de arte (podemos supor, pelo exposto até aqui, que tais ambientes, em suas diversas formas, tenham sido de fato o berço e a escola permanente do Tap Dance. Trago o *Hoofer's Club* como um exemplo icônico de um movimento muito mais amplo). Nas três primeiras décadas do século XX, época em que o Tap Dance atinge seu ápice de popularidade no *showbiz*, seja nos circuitos de *Vaudeville*, na Broadway ou no cinema musical, ele era trazido ao público, via de regra, através de composições pré-estabelecidas, e não de improvisações (apesar de ser comum o improviso irromper dentro da estrutura da composição, a composição seguia sendo predominante). Não por acaso o *jazz music* vivia um estágio de desenvolvimento semelhante. O *swing jazz* era uma música feita por orquestras grandes - as *big bands* - regidas por maestros e tocando arranjos escritos. Era

---

*be heard and to learn from the experts. Eventually dancers and other performers joined the action. When the Rhythm Club moved further uptown in 1932, the original site, renamed the Hoofer's Club, became the headquarters and stomping grounds of America's most innovative tap dancers. Dancers and musicians found a common ground for exchange and mutual enrichment at the Hoofer's Club. Jazz musician Dicky Wells sets the scene: "While you were blowing, cats are dancing. Or if you're singing, cats are dancing, you know. And I mean, really dancing... it would invigorate you because you'd be playing better while people were dancing. That's the reason the concert is kind of stiff, cold." (MALONE, 1996, p. 98)*

inclusive comum nesta época a associação entre certos *acts*<sup>28</sup> ou performers de Tap Dance com certas *big bands*, por períodos de tempo relativamente longos. Era também praxe os sapateadores trazerem consigo as partituras dos arranjos musicais feitos especialmente para seus números coreografados, utilizando os mesmos arranjos com diferentes bandas à medida em que circulavam pelos circuitos teatrais. *Acts* famosos como os dos Berry Brothers, Four Step Brothers ou Bill Robinson faziam de suas composições coreográficas uma marca registrada, e as plateias que lotavam os teatros para assisti-los tinham a expectativa de ver estas composições.

Nesta mesma época, o teatro musical, que começava a avolumar-se como um importante mercado cultural e que tinha no *Tap Dance* e no *jazz music* alguns de seus principais atrativos, também não privilegiava performances improvisadas, a não ser que estas pudessem, ocasionalmente, ser acomodadas no roteiro. Assim, podemos ver que durante este momento de apogeu de popularidade do *Tap Dance* (leia-se, quando este molda-se como produto no mercado de entretenimento, e quando ampliam-se oportunidades de profissionalização no segmento) as performances improvisadas não eram particularmente valorizadas no *showbiz*. Estas seguiram seu desenvolvimento em uma resistência cultural que se deu às margens do *mainstream*, até o momento posterior, em que transformações culturais profundas vieram a afetar a música, a dança e o próprio *mainstream*, levando o Tap Dance a desenvolver-se em uma direção que seguia conectada à tradição do *jazz music*, ora despedindo-se dos arranjos tocados pelas *big bands* da era do *swing* para entrar nas intrincadas improvisações do *bebop jazz* que surgia, e convidando os *tap dancers* dispostos a acompanhar estas transformações a retomar a antiga tradição da improvisação, levando-a ao seu próximo estágio de desenvolvimento.

Donna-Marie Peters (2011), em artigo intitulado *Dancing with the Ghost of Minstrelsy: A Case Study of the Marginalization and Continued Survival of Rhythm Tap*, reflete sobre o papel dos espaços informais destinados à improvisação para a sobrevivência desta prática, a despeito do persistente desinteresse do mercado:

---

<sup>28</sup> Poderíamos traduzir “act” por “número” (no sentido de número artístico). Mas a expressão refere-se não somente à performance; engloba também os dançarinos que a performam, mantendo-se juntos no mercado por certo período de tempo. Neste contexto, um *act* de tap dance poderia ser definido como uma pessoa ou grupo de pessoas que encenam profissionalmente uma determinada performance.

No circuito de vaudeville afro-americano<sup>29</sup> e no Rhythm Club e no Hoofers Club no Harlem, tap dancers afro-americanos atuavam exclusivamente para o público afro-americano. Entre a população de aspirantes a dançarinos profissionais, apenas os melhores dançarinos tinham permissão para se apresentar. Quando os afro-americanos se apresentavam para o público afro-americano, os padrões de desempenho eram elevados e a arte da improvisação era esperada. O chamado-e-resposta do público levavam o artista a patamares de desempenho maiores e estabeleciam um ambiente altamente crítico. Assim, o nicho de audiência afro-americana foi importante para a sobrevivência do Tap Dance devido aos padrões flutuantes e às tendências mutáveis do entretenimento convencional, que o diluíram e acabaram por rejeitá-lo no início da década de 1950. No passado, os clubes de Tap Dance afro-americanos e o circuito segregado de entretenimento afro-americano eram um ambiente protetor onde os artistas podiam expandir o seu talento num ambiente descontraído e de apoio, sem as limitações do escrutínio convencional. Este espaço seguro permitiu que a arte da improvisação continuasse a ser uma característica dominante em contraste com as expectativas do entretenimento convencional que exigia rotinas coreografadas. (PETERS, 2011, p. 91. Tradução nossa.<sup>30</sup>)

Além da reflexão sobre a dissonância entre a prática da improvisação e as expectativas do *showbiz* profissional, e da necessidade do cultivo de outros ambientes de convívio para que esta prática não se perdesse (reflexões que, creio, seguem sendo pertinentes), o artigo de Peters traz para o raciocínio que estamos desenvolvendo uma importante expressão para compreendermos a tradição improvisacional do Tap Dance: *Rhythm Tap*.

*Rhythm Tap* é a designação da vertente estilística de *Tap Dance* que prioriza e se expressa a partir da criação de complexos padrões rítmico-sonoros. É um estilo

---

<sup>29</sup> No original: *african-american*. O entendimento de que a expressão “afro-americano” pode remeter aos descendentes da diáspora negra nas três Américas pautou minha escolha pela expressão “afro-estadunidense” em diversos trechos desta dissertação. Neste caso específico, optei pela expressão “afro-americano” para manter a fidedignidade da tradução.

<sup>30</sup> “On the African American vaudeville circuit and in the Rhythm Club and the Hoofers Club in Harlem, African American tap dancers performed exclusively for African American audiences. Among the population of aspiring professional dancers, only the best dancers were permitted to perform. When African Americans performed for African American audiences, performance standards were high, and the art of improvisation was expected. The call - and - response of the audience drove the entertainer to greater performance heights and established an environment that was highly critical. Thus, the African American audience niche was important to the survival of tap because of the fluctuating standards and changing trends of mainstream entertainment, which diluted and eventually rejected it by the early 1950's. In the past, African American tap clubs and the segregated African American entertainment circuit was a protective environment where performers were able to expand their talent in a relaxed and supportive environment without the limitations of mainstream scrutiny. This safe space allowed the art of improvisation to remain a dominant feature in contrast to the expectations of mainstream entertainment which demanded choreographed routines.” (PETERS, 2011 p. 91)

que afirma categoricamente que “tap é música”, dando ênfase à criação de som e permitindo que o aspecto visual se organize de maneira orgânica em função dela.

Esta singela definição do *Rhythm Tap*, aqui sintetizada por este autor, traz consigo o peso de diversas discussões relevantes para os praticantes do Tap Dance. No seio dessas discussões surgem questionamentos sobre a própria validade e necessidade da classificação do Tap Dance em diferentes “estilos”, e se tais classificações não atenderiam, em última análise, a uma demanda externa à tradição, oriunda do mercado e, em última análise, da branquitude. Neste sentido, vale retomar o exposto anteriormente como hipótese desta reflexão: o uso do corpo como instrumento percussivo, a linha borrada (ou mesmo inexistente) a separar dança de música, e a improvisação estruturada como forma privilegiada de performance, constituem imemoriais motrizes das performances afrodispóricas. Assim sendo, não poderíamos afirmar que “*rhythm tap*”, visto desde a continuidade da tradição preta desta dança, não seria, muito simplesmente, Tap Dance? Observemos:

Em 1922, foi atribuído a John “Bubbles” Sublett um novo estilo de dança conhecido como “rhythm tap”, que enfatizava o contraponto rítmico. Rhythm Tap é o dançarino como músico, estilo que foi iniciado no início da década de 1840 por William Henry Lane, Master Juba. Este estilo, que mais tarde foi chamado de jazz tap, era paralelo aos ritmos suingantes da música jazz dos anos 20 até a era Bebop dos anos 40. (WILLIS, 2023, p. 119. Tradução nossa.<sup>31</sup>)

Em Willis (2023), encontro articulada com nitidez a percepção de que a expressão “*rhythm tap*” designa simplesmente a continuidade da tradição do Tap Dance (já que a autora aponta uma linha de continuidade entre William Henry Lane e John Bubbles, dois dançarinos separados por quase oito décadas e inúmeras transformações no cenário cultural em que viviam), e esta percepção, por si, me leva a um questionamento mais amplo sobre as diversas designações estilísticas por que passa o Tap Dance ao longo de sua história. Articulo aqui a hipótese de que estas designações talvez tenham maior utilidade quando vistas, desde um ponto de vista

---

<sup>31</sup> “*Tap dance thrived at the Hooper's Club. in 1922. John “Bubbles” Sublett was credited with a new style of dance known as rhythm tap, which emphasized counterpoint rhythms. Rhythm tap is the dancer as a musician, a style that was begun in the early 1840s by William Henry Lane, Master Juba. This style, which was later called jazz tap, paralleled the swinging rhythms of jazz music from the 20s into the Bebop era of the 40s.*” (WILLIS, 2023, p. 119)

crítico, como pontos de referência para a compreensão da relação do Tap Dance com a sociedade (mercado de trabalho, branquitude, *showbiz*) do que como referências primordialmente estilísticas, de ordem estética.

Com esta reflexão em mente, e para fins desta dissertação, creio ser relevante pontuar que aquilo que em dado momento passa a ser designado como *Rhythm Tap* - o *Tap Dance* em seu discurso radicalmente percussivo, sonoro e improvisacional - pode ser compreendido em oposição a outros estilos de maior projeção comercial que surgiram durante os anos 20-30, tais como o *Flash*<sup>32</sup> e o *Class Act*<sup>33</sup>, ou mesmo o estilo que ao longo dos anos passou a ser conhecido como “Broadway Tap” - estilos estes permeados por preocupações com os aspectos visuais e cênicos da performance e, de forma não menos importante, da eficiência desta enquanto entretenimento (PETERS, 2011, p. 91). Creio ser importante também pontuar que, a despeito da ramificação estética por que passa o *Tap Dance* ao longo de seu desenvolvimento, atendendo ao curso das mudanças culturais, às demandas do público e às sucessivas inovações propostas por seus gênios criadores, e mesmo a despeito do processo de apropriação cultural que leva formas diluídas e embranquecidas destes estilos às mídias de massa hegemonicamente brancas (notadamente, o cinema musical do início da primeira metade do século XX) o *Tap Dance*, em sua forma percussiva e improvisada, resistiu fiel a si mesmo, cultivado por pessoas pretas, a partir de uma visão de mundo afrodispórica, às margens do *mainstream*, até que os ventos da mudança levassem-no de forma mais ampla aos olhos do grande público (como discutiremos adiante).

Como visto acima, a tradição do *Tap Dance* aclama John Bubbles Sublett como o pai do *Rhythm Tap*. A ele é atribuída a inovação do uso dos *heels* para a multiplicação dos sons e criação de acentos de tonalidade grave, adicionando complexidade e riqueza tímbrica às suas improvisações. John Bubbles foi um dos gênios criativos cujas vidas constituem marcos a partir dos quais podemos compreender o desenvolvimento do *Tap Dance*.

---

<sup>32</sup> Estilo caracterizado pelo impacto visual de suas acrobacias. Entre seus expoentes estão os acts dos Nicholas Brothers, Berry Brothers e Four Step Brothers.

<sup>33</sup> O “Class Act” era caracterizado por elegância e precisão. Cholly Atkins e Honi Coles são conhecidos como mestres deste estilo.

Na transição entre as décadas de 1930 e 1940 os Estados Unidos passaram por transformações que vieram a influenciar profundamente o *showbiz* e o mundo das artes, em geral. Uma análise aprofundada das causas e consequências destas transformações, que atravessaram todas as esferas da vida do país, extrapolaria em muito o escopo dessa dissertação. Limito-me a descrever a maneira como estas transformações afetaram o cenário cultural no qual o Tap Dance estava inserido, para melhor compreendermos os desenvolvimentos por que ele passou nesta época, em especial em sua forma improvisada.

Este período corresponde ao ocaso da Era do Swing, de Duke Ellington e Count Basie, e ao início do próximo estágio de desenvolvimento da música jazz, o Bebop de Charlie Parker e Dizzy Gillespie<sup>34</sup>. A partir de então, as *big bands* e seus arranjos orquestrados, com quem os artistas de *Tap Dance* mantinham estreita relação profissional e ressonância estética, começaram a ceder lugar a pequenos conjuntos que revolucionaram o jazz com seu grande virtuosismo técnico e com o desenvolvimento de icônicos estilos individuais. “No centro do bop estava um novo conjunto de ideias sociais. Se o artista de jazz das décadas de 1920 e 1930 se via como um *entertainer*, o modo do músico de Bop foi invertido. Foi feita uma tentativa deliberada de tocar para si mesmo e para jazzistas com ideias semelhantes e evitar desempenhar o papel do extravagante artista negro que os brancos passaram a esperar.” (HILL, 2010, p. 160.)<sup>35</sup> Assim, estas individualidades musicais tinham no bebop, uma forma complexa e improvisacional por excelência, seu ideal ambiente de desenvolvimento e meio de expressão.

Esta mudança na música jazz, teve consequências profundas na vida profissional dos sapateadores. Malone (1996) descreve as tensões que se estabeleceram entre músicos e dançarinos nesta época de transição:

---

<sup>34</sup> Duke Ellington e Count Basie foram músicos, compositores, arranjadores e maestros de *big bands* da era do Swing. Charlie Parker e Dizzy Gillespie foram trompetistas virtuosos expoentes do estilo Bebop. Todos eles foram figuras centrais na evolução da música jazz. Todos eles eram negros.

<sup>35</sup> “At the core of bop was a new set of social ideas. If the jazz performer of the 1920s and 1930s saw himself as a public entertainer, the mode of the Bop player was reversed. A deliberate attempt was made to play for oneself and like-minded jazzmen and avoid playing the role of the flamboyant black entertainer the whites had come to expect.” (HILL, 2010, p. 160. Tradução nossa.)

Honi Coles pontuou que em grande parte foram os sapateadores que deram origem ao Bebop - através do trabalho de John Bubbles: "Se você ouve qualquer banda antes dos anos trinta, o baterista era usado apenas para marcar o tempo, então os bateristas começaram a ouvir o Bubbles." Ironicamente, esses mesmos bateristas inspirados em Bubbles ajudaram a eliminar os tap dancers dos shows de jazz. Nos arranjos mais compactos do bop, os espaços antes reservados aos tap dancers desapareceram e toda a percussão passou a ser feita pelos bateristas. Coles lembra-se vividamente da mudança desde o auge do Tap Dance nos anos trinta: "Tínhamos arranjos escritos para o sapateado ser a síncope da banda - para o sapateado ser a percussão. Éramos a nossa própria percussão". Mas na década de 1940, os bateristas do bebop "jogavam bombas em lugares inesperados". O sapateador dos anos 30 parecia atrapalhar. De acordo com Buster Brown, sapateador de Bebop, apenas os sapateadores que conseguiram se adaptar à nova música continuam a trocar ideias criativas com bateristas de jazz. "Honi sempre disse que sapateadores ensinavam bateristas, mas eu penso que ensinávamos uns aos outros. Mas nós demos a eles a ideia de usar muitas coisas que eles não usavam antes, como tercinas... o momento de maior orgulho da sua vida, como dançarino, era quando um músico dizia: 'Ei, cara, eu curto o que você está fazendo'". Isso era um elogio. Estábamos respeitando um ao outro. (MALONE, 1996, p. 116. Tradução nossa.<sup>36</sup>)

As inovações estéticas da música jazz nesta época estão, como não poderia deixar de ser, intrinsecamente relacionadas com as mudanças sociais, econômicas e políticas do ambiente em que se deram e que extrapolam o universo da música. No caso específico do Tap Dance, o câmbio estilístico da música, somado à mudança nas preferências do entretenimento de massa - do qual a música jazz, antes uma preferida, encontrava-se agora em franco afastamento - resultaram na severa redução das oportunidades de emprego para tap dancers que estabeleceram suas carreiras na era do Swing Jazz. Não eram raros, nessa época, comentários expressando a ideia de que "o Tap estava morrendo". Anos mais tarde, no início da década de 70, um movimento por vezes chamado de "Tap Renaissance" ou "Tap Revival" viria a pontuar

<sup>36</sup> "Honi Cole pointed out that to a great extent it was tap dancers who gave birth to Bebop - through the work of John Bubbles: "If you listen to any band before the thirties, the drummer was used just to keep time, then drummers started listening to Bubbles." Ironically enough, these same Bubbles-inspired drummers helped cut tappers out of jazz shows. In bop's tighter arrangements, the spaces formerly reserved for tappers was gone, and all the percussion was now being done by the drummers. Coles vividly remember the change from tap's heiday in the thirties: "We had arrangements written for the taps to be the syncopation in the band - for the taps to be the percussion. We were our own percussion". but by the forties, the Bebop drummers "dropped bombs in unexpected places." The tap dancer of the thirties seemed in the way. According to Buster Brown, a Bebop tap dancer, only those tap dancers who could adjust to the new music continue to exchange creative ideas with jazz drummers. "Honi always said tap dancers taught drummers, but I thought we taught one another. But we did give them the idea of using a lot of things they weren't using before, like triplets... the proudest moment of your life, as a dancer, was when a musician said, 'Hey man, I dig what you're doing'. That was a compliment. We were respecting one another." (MALONE, 1996, p. 116)

o outro extremo de um arco histórico em que o Tap Dance supostamente teria desaparecido, para depois renascer (como veremos adiante).

Por outro lado, ao estudarmos as vidas dos mestres tap dancers desta época, nos damos conta de que, apesar do desinteresse das mídias de massa pelo *Tap Dance* e das dificuldades enfrentadas por seus artistas no campo profissional neste período, a tradição do Tap Dance manteve-se viva, em larga medida graças ao trabalho de dançarinos que tomaram para si o desafio de reinventar o Tap Dance em sintonia com o bebop jazz característico deste novo momento. Assim, poderíamos argumentar que o Tap Dance “não morreu, só foi pro underground”, como disse certa vez o mestre estadunidense Sandman Sims (1917-2003) (HILL, 2010, pg. 169); e que isso se deu justamente a partir da radicalização das formas improvisadas, propostas pelo Bebop Jazz, que gradualmente levaram o Tap Dance a afastar-se das demandas do mercado de entretenimento e voltar-se para seu aspecto de potente meio de expressão individual, em que as necessidades expressivas do artista tinham prioridade sobre as expectativas do público (esta última demanda constituindo, justamente, um dos pilares filosóficos sobre os quais o próprio bebop vem a se constituir).

Dentre vários artistas ativos nas décadas de 50 a 70 que poderiam ser citados como gênios criadores responsáveis por este câmbio estético, evoco aqui as trajetórias de Baby Laurence e Jimmy Slyde. Optar por citar estes artistas em detrimento de outros relaciona-se a reconhecer os limites desta pesquisa, que não se pretende uma (impossível) historiografia completa deste período; relaciona-se também com a forte afinidade estética que sinto com a maneira de sapatear destes grandes mestres, dentre vários outros. E, por esta escolha ser ligada a uma afinidade pessoal, me permitirei dizer algo sobre a maneira com que sua arte me toca e impulsiona, para além dos necessários dados sobre suas biografias.

Figura 4: Baby Laurence



Fonte: Website [creativealliance.org](https://creativealliance.org) (2025)

Baby Laurence (Nascido em 24 de fevereiro de 1921 e falecido em 2 de abril de 1974) era “o Bop”. Em seus pés, ouvia-se o sax de Charlie Parker, o piano de Art Tatum, e nas baquetas dos bateristas com quem trabalhou, ouvia-se os seus pés. Seus ritmos eram vertiginosamente rápidos, contundentes e complexos. Nas palavras de Miles Davis, “*a mother fucker*” (GIANZERO e WILKINSON, 2020) - um tremendo elogio vindo de um dos maiores músicos de todos os tempos. Seu entendimento do Tap como sendo uma forma improvisacional melódico-percussiva era de tal ordem que

Baby gravou um disco, apropriadamente intitulado *Dancemaster*<sup>37</sup>, para registrar suas improvisações, exatamente como os jazzistas da época o faziam. Laurence nos conta, sobre sua vivência:

“Bill Robinson morreu em 1949. Este foi o início do declínio da era do Tap Dance. E as pessoas tiveram que arranjar trabalho e muitos dos caras simplesmente viraram “nine-to-fivers”<sup>38</sup> e desistiram, com exceção de uns poucos caras como Bunny Briggs e eu. Nós escolhemos continuar nisso.” (HANCOCK, 1981. Tradução nossa.)<sup>39</sup>

James Godbolt, conhecido como Jimmy Slyde (nascido em 2 de outubro de 1927, e falecido em 16 de maio de 2008) agregava em si e nos ritmos cantados por seus pés quantidades improváveis de precisão, elegância, suavidade e malícia. Sua marca registrada, a técnica de *slides* que passou aprimorando em toda sua carreira e com que deslizava pelo palco tal qual um patinador, desafiando despudoradamente as leis da física, conferia às suas improvisações uma leveza alegre e espiritual, quase que angelical. Esta é uma maneira de se mover que parece condizer com todos os relatos que já tive oportunidade de ouvir de pessoas que tiveram a oportunidade de conviver diretamente com este mestre, sempre o descrevendo como sendo alguém acolhedor e extremamente generoso, que dizia que o *Tap Dance* é “uma forma amorosa de transmitir mensagens” (MORGAN, 2005. Tradução nossa.<sup>40</sup>).

---

<sup>37</sup> Disponível em

<https://open.spotify.com/album/2alvrdaejHvcTVScOWLobd?si=NsYqbRMpRUqHSz6UDFJqlg>

<sup>38</sup> A expressão “nine-to-fivers” refere-se ao horário comum a empregos regulares nos Estados Unidos: das nove da manhã às cinco da tarde. Depreende-se, no contexto, que esses tap dancers assumiram empregos regulares fora do meio do entretenimento.

<sup>39</sup> “Bill Robinson died in 1949. That was the beginning of the decline of the Tap Dance Era. And people had to find work and a lot of guys just became nine-to-fivers and gave it up, you know. With the exception of a few cats like Bunny Briggs and myself. We chose to stick to it.” (HANCOCK, 1981)

<sup>40</sup> “... a loving way of sending messages.” (MORGAN, 2005)

Figura 5: Jimmy Slyde



Fonte: Website do National Endowment for the Arts (EUA)

Slyde considera a improvisação em Tap Dance e a habilidade de suingar como uma conversa espiritualmente iluminada na qual ele pode experimentar ritmo e tonalidade; para ele, o som de deslizar em uma cascata de taps é tão importante quanto cada passo. O fato de ele ser um sapateador influenciado pelo bop fica óbvio pela lista de artistas que ele diz que o inspiraram. No RKO Theatre em Boston, Slyde viu as bandas de Count Basie, Artie Shaw e Duke Ellington; Ele viu os grandes acts de Tap Dance de Stump e Stumpy, Patterson e Jackson, Coles e Atkins, os Berry Brothers e Nicholas Brothers. Foi o estilo de Bunny Briggs, porém, ao dançar a música chamada "Skyline" com a Orquestra de Charlie Barnett, que se tornou seu favorito. Teddy Hale era outro ídolo de Slyde, especialmente sua coreografia de "Begin the Beguine", que era dançada nota por nota com a música. Claro, Baby Laurence foi o máximo: "Nunca vi ninguém fazer algo melhor, maior ou mais significativo no Tap Dance do que Baby Laurence. " (HILL, 2010, p. 176. Tradução nossa.<sup>41</sup>)

Este período que vai dos anos 50 aos 70 é, em aparente contradição, aquele em que o Tap Dance atinge um novo ápice de desenvolvimento técnico e estético, ao mesmo tempo em que tem sua inserção no *mainstream* muito reduzida. Na curva seguinte desta estrada, uma geração posterior iniciaria o movimento por vezes chamado de "*Tap Revival*". Nesta etapa, a consciência da importância do Tap Dance como herança da cultura afro-estadunidense se fortalece e ganha espaço junto a um público mais amplo. Agudiza-se também a percepção da necessidade de preservar essa herança através do contato direto com os mestres remanescentes da antiga tradição do *Rhythm Tap*. Para o desenvolvimento de nossa linha de raciocínio, é pertinente pontuar que esta nova expansão de popularidade do Tap Dance que, no limite, resulta nos primeiros festivais desta arte no final dos anos 70 nos Estados Unidos (festivais estes que servem até hoje de modelo para eventos similares em todo o planeta), ampliou a transmissão da tradição improvisacional do *Rhythm Tap* para além de seus nichos originais (lugares como o *Hoofers Club*, citado anteriormente, por exemplo) ao promover aulas e palestras com os antigos mestres voltadas para um numeroso público interessado, oriundo de diversas partes do mundo e variadas

<sup>41</sup> "Slyde regards tap improvisation and the ability to swing as a spiritually enlightened conversation in which he can experiment with rhythm and tonality; for him, the sound of sliding into a cascade of taps is as important as each step. That he is a bop-influenced rhythm tap dancer is obvious from the list of performers he says inspired him. At the RKO Theater in Boston, Slyde saw the bands of Count Basie, Artie Shaw, and Duke Ellington; He saw the great tap dance cats of Stump and Stumpy, Patterson and Jackson, Coles and Atkins, the Berry Brothers, and Nicholas Brothers. It was the style of Bunny Briggs, however, when dancing to the tune called "Skyline" with the Charlie Barnett Orchestra, that became his favorite. Teddy Hale was another of Slyde's idols, especially his routine to 'Begin the Beguine', which was danced note for note with the music. Of course, Baby Laurence was tops: 'I've never seen anybody do anything better or greater, or more meaningful to tap dance than Baby Laurence.' (HILL, 2010, p. 176)

caminhadas de vida e de arte. A partir deste momento, e da criação de um novo mercado de trabalho para sapateadores representado justamente pela multiplicação dos festivais de Tap Dance nos Estados Unidos e, posteriormente, em outros países, a forma improvisada do Tap Dance passa a ser vista de forma mais constante, através das performances dos grandes mestres nestes festivais, e de seus pupilos, que já despontavam no horizonte.

Mas a nova expansão do Tap não se limitava aos festivais. O novo interesse pela forma de arte levou à formação de diversas companhias que buscaram expandir os limites da linguagem de diversas maneiras, muitas vezes bebendo das referências tradicionais do *Jazz Music* e do *Rhythm Tap* - e, portanto, levando a improvisação ao palco em seus espetáculos. A Broadway também testemunhou, nos anos seguintes, a produção de espetáculos que buscavam o resgate da historicidade do Tap como cultura preta estadunidense. É neste contexto que surgem obras seminais, como os espetáculos *Black and Blue*<sup>42</sup> e *Jelly's Last Jam*<sup>43</sup>, nos quais a improvisação estava presente e harmonicamente alinhavada na trama.

É também deste período que datam *jam sessions* que viriam a se tornar referências icônicas de espaços-tempo de partilha e aprendizado de saberes do Tap, com foco na improvisação. Originalmente, as *jam sessions* eram encontros informais entre músicos de jazz que se reuniam para improvisar. Uma das várias versões que ouvi para a origem tanto do termo quanto do encontro em si consiste em ler a palavra *jam* como sigla para *Jazz After Midnight*. Esta versão se relacionaria à ideia de que os jazzistas de swing jazz, uma vez acabado seu dia de trabalho (“após a meia noite”), em que tocavam várias vezes os mesmos arranjos escritos, viam nessas sessões de improvisação coletiva uma oportunidade de romper com as amarras da repetição comercial da música e dar voz à sua criatividade individual (esta fábula se confunde com a própria origem do Bebop). Creio que, mais importante do que nos atermos à “exatidão histórica” desta narrativa, é atentarmos para o fato de que ela, em sendo

---

<sup>42</sup> Dirigido por Hector Orezzoli e Claudio Segovia, com coreografia de Henry LeTang, Cholly Atkins, Frankie Manning, e Fayard Nicholas. Em cartaz na Broadway de 26 de janeiro de 1989 a 20 de janeiro de 1991. O espetáculo era uma revista musical celebrando a cultura negra do período entre-guerras.

<sup>43</sup> Dirigido por George C. Wolfe, com coreografia de Hope Clarke, Gregory Hines e Ted Levy, o espetáculo esteve em cartaz na Broadway de 26 de abril de 1992 a 5 de setembro de 1993. Conta a história de Jelly Roll Morton, grande expoente da música jazz do início do século XX.

tradição oral, carrega em si a motriz africana do fazer musical circular, comunitário, em que individualidade e coletivo se reforçam, se estimulam e promovem a perpetuação dos saberes ancestrais. Talvez nos escape também o tempo e lugar exatos em que os sapateadores tenham adotado a forma improvisacional criada pelos músicos do bebop, participando de *jams* de outros músicos ou promovendo *tap jams*. Mesmo assim, é possível observar na adoção da prática de *jam sessions* por parte dos tap dancers uma consequência orgânica da afinidade cultural e berço comum de ambas as formas artísticas, o jazz music e o tap dance. Observemos:

Esses eventos ofereciam a cada dançarino a oportunidade de dar saltos criativos além dos limites do Tap Dance coreografado e entrar em um reino performático onde a autoexpressão individual parecia ilimitada. Os tap dancers sentavam-se às mesas e no bar, ouvindo intensamente os pés improvisando ao som dos padrões do jazz, enquanto os jovens “hoofers” trabalhavam para melhorar sua habilidade rítmica e encontrar uma voz própria. A inclusão era uma característica importante desses eventos. Cada dançarino, independentemente da idade, talento, gênero e habilidade, tinha a oportunidade de dançar. Embora o sistema fosse democrático, era também uma meritocracia. Os dançarinos mais habilidosos sempre se apresentavam por último. Os últimos performers ajudavam a levar a noite ao seu clímax. A natureza comunitária do Tap Dance nesses locais alternativos de performance ecoa a natureza comunitária da dança na África Ocidental. (PETERS, 2011, p. 95. Tradução nossa.<sup>44</sup>)

É possível nomear algumas *jams* que tornaram-se célebres na história do *Tap*, tanto por sua conexão com o passado, em forma de tradição encarnada nos mestres, quanto com o futuro, uma vez que constituíram território de aprendizado para diversos *tap dancers* da geração posterior. Dentre estas, destaco a que era promovida por Jimmy Slyde em Nova York, em um pub chamado *La Cave*:

“A garotada costumava chamá-la de Universidade de La Cave, e eu gosto disso porque isso implicava que havia algum aprendizado acontecendo”, disse Jimmy Slyde. “Não que você aprendesse passos, não que aprendesse combinações, mas que aprendesse como lidar consigo mesmo, enquanto encontrava suas combinações. E a não ter medo de se aventurar de vez em

---

<sup>44</sup> “The tap jams and shows provided a safe space for tap dancers to develop the art of improvisation. These events offered each dancer an opportunity to take creative leaps beyond the boundaries of choreographed tap and into a performing realm where individual self-expression loomed limitless. Tap dancers sat at tables and at the bar intensely listening to feet improvise to jazz standards as young “hoofers” work toward improving their rhythmic ability and finding a voice of their own. Inclusiveness was a salient feature of the events. Each dancer, irrespective of age, talent, gender, and ability, was given the opportunity to dance. Although the system was democratic, it was also a meritocracy. The more accomplished dancers always performed last. The final performers helped to build the evening to a climatic peak. The communal nature of tap in these alternative performance venues echoes the communal nature of dance in West Africa.” (PETERS, 2011, p. 95)

quando. Ad Lib, não improvisar, mas ad lib." (HILL, 2010, p. 302. Tradução nossa.<sup>45</sup>).

Hoje em dia é bastante comum que os festivais de Tap Dance promovam pelo menos uma *jam session*, contando com a presença de músicos convidados, estudantes e professores dos eventos. Muitas vezes, a *jam* é aguardada como sendo o momento de celebração do evento, em que se espera, para além das improvisações propriamente ditas, a oportunidade de beber e comer juntos e conversar com os colegas de arte. Eu mesmo já tive oportunidade de vivenciar e mesmo auxiliar na organização de diversas *jams* nos festivais brasileiros em que estive, e também promovi algumas na cidade de Porto Alegre. Algumas questões me saltam aos olhos a partir dessas vivências, as quais exporei aqui como generalizações ilustrativas de alguns padrões amplos. Questões como: a ansiedade quase imobilizante de diversos participantes dos eventos no que se refere a expor-se individualmente na situação da *jam*, por vezes ocasionando adesão pequena ao jogo em si (trago aqui a hipótese de que isto se deve, entre outras coisas, à pouca atenção dada à improvisação no âmbito das escolas de dança em que se ensina *Tap Dance*, tanto do ponto de vista das práticas quanto das filosofias que as embasam); a necessidade de as *jams* serem, de fato, orientadas como lugar de acolhimento e aprendizado (a exemplo do que nos chega sobre estas promovidas por Jimmy Slyde no pub La Cave), uma vez que os saberes musicais ligados à cultura jazz, necessários para uma fluente participação no jogo, não estão dados *a priori* na cultura de nosso país, e têm seu aprendizado necessariamente conectado ao convívio com músicos e sapateadores mais experientes, que devem estar abertos a auxiliar na educação e integração dos "recém-chegados"; e a grande beleza das experiências de *jam session* que vivenciei em que foram trazidas as musicalidades brasileiras para o jogo, tornando-o mais acessível, inclusivo e vivo, na medida em que mobilizavam os corpos a partir de algo com que já tinham uma conexão construída e com que podiam estabelecer uma relação de identidade e pertencimento. Neste sentido, trago aqui dois exemplos de

---

<sup>45</sup> "The kids used to call it the University of La Cave, and I like that because that implied there was some learning going on, " said Jimmy Slyde. "Not that you learn steps, not that you learn combinations, but that you learn how to handle yourself, while finding yourself the combinations. And not being afraid to venture now and then. Ad Lib, not improvise, but ad lib." (HILL, 2010, p. 302)

jams vivenciadas por mim que, ao meu ver, construíram um bonito ponto de contato entre o chão brasileiro e o sapato estadunidense.

Uma delas foi a do festival Floripa Tap<sup>46</sup> no ano de 2019. A jam aconteceu de dia, e o tablado foi montado em um espaço aberto e arborizado. Do outro lado da rua, ouvia-se o som do mar. A banda, embora fluente na linguagem do jazz, era fortemente enraizada em musicalidades brasileiras tais como o samba e o choro. Lembro-me de ter subido ao tablado para improvisar juntamente com Lucas Santana, e de a banda tocar “O Bêbado e O Equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc. O samba propunha um groove e uma estrutura musical que engendravam um jogo bastante diferente do sugerido pelo jazz. Mesmo assim, Lucas e eu simplesmente “caímos dentro”, escuta aberta ao som, ao ambiente e à música, criando assim um momento fugaz e único que, em sendo muito “tap”, era também muito “brazuca”.

Outro momento desses foi a jam do Festival Tap In Rio de 2022<sup>47</sup>. Neste momento, a direção do evento delegou a condução do evento ao sapateador Giuliano Antônio (MG) e a mim, com a explícita solicitação de que mediássemos o jogo de maneira acolhedora e convidativa, auxiliando na integração dos sapateadores menos experientes. Desta noite vivenciada em um bar à sombra dos arcos da Lapa, ficaram marcados em mim, para além da grande competência de Giuliano tanto como sapateador quanto como comunicador, um momento em que a banda estruturou a brincadeira em uma versão instrumental de “Vai Malandra”<sup>48</sup>, um funk carioca. Aqui também o jogo proposto pela banda se afastava da linguagem do jazz, propondo células rítmicas e estruturas musicais de outra ordem. Foi interessante perceber como a familiaridade com a “levada” (“tchum, tcha, tcha”) facilitava a sintonia entre banda e sapateadores, tornando o jogo mais fluente, leve e ritmicamente coerente. Me ocorre também que o uso de uma musicalidade local e querida de boa parte do público presente funcionou como uma espécie de “convite” por diminuir um possível distanciamento talvez caracterizado pela ideia de que “jazz é difícil, jam é difícil, nada disso me pertence”. Ora, “jazz” era a música que movia os corpos de uma outra

---

<sup>46</sup> Festival de Tap Dance que acontece desde 2011 em Florianópolis (SC), dirigido por Marina Coura.

<sup>47</sup> Um dos mais tradicionais festivais de Tap Dance do Brasil, acontece na cidade do Rio de Janeiro (RJ) desde 2000. Dirigido por Adriana Salomão e Steven Harper.

<sup>48</sup> Autoria de Anitta, ZAAC, Maejor, Tropkillaz e DJ Yuri Martins.

geração em uma outra geografia; “funk carioca” foi o que moveu aquelas pessoas, naquele tempo, naquele lugar. Não seria possível afirmar que, na medida em que houve círculo, comunicação e corpos mobilizados pela música, a tradição do tap estava contemplada - especialmente em sendo também o Funk Carioca uma musicalidade criada por um certo cantão da Diáspora?

Na última etapa desta narrativa trago os nomes de Gregory Hines e Savion Glover. Escolho-os, dentre outros tantos nomes possíveis, porque percebo-os como símbolos de transições estéticas importantes pelas quais o Tap Dance passa entre os anos 1980 e os 2000; escolho-os também por serem, ambos, elos diretamente conectados à tradição desta arte, tendo feito seu aprendizado no convívio direto e íntimo dos grandes mestres das gerações anteriores. Ambos têm em sua história uma vasta lista de realizações importantes para o desenvolvimento e preservação do *Tap*, entre prêmios, participação em filmes e espetáculos, além de ações educativas; sua obra é ampla e múltipla. Limito-me a pontuar algumas destas realizações que, penso, são importantes para entendermos os caminhos pelos quais a improvisação em tap chega, hoje, em palcos do mundo inteiro.

Gregory Hines (1946-2003) foi um dos grandes impulsionadores do movimento de revitalização do Tap Dance que se deu nos Estados Unidos a partir dos anos 70. Em sua carreira, esteve comprometido com a divulgação mais ampla do Tap através de mídias como o cinema e a televisão. Neste processo, buscou estar em sintonia com a música de seu tempo, trazendo para suas performances as musicalidades do *funk* e do *pop*. Bakaari Wilder, um dos mais celebrados mestres do Tap Dance hoje atuantes, nos fala tanto sobre o homem quanto sobre seu tempo: "O Jazz de repente vai saindo dessa área do swing e do bebop e muda para uma levada mais contemporânea, mais funk. E quando eu penso nessa mudança, eu penso em Gregory Hines." (GIANZERO e WILKINSON, 2020. Tradução nossa.<sup>49</sup>)

Este importante câmbio na abordagem musical, extrapolando a linguagem do jazz tal como vinha sendo praticada pelas gerações anteriores, abriu novas possibilidades de exploração do sapato de tap como instrumento percussivo. Na

---

<sup>49</sup> “Jazz all of a sudden, left its swing and bebop area and switched into more of a contemporary, funky feel. And so, when I think of that shift I think of Gregory Hines.” (GIANZERO e WILKINS, 2020)

performance de Hines podemos perceber o advento de novos *grooves*, novas acentuações, novas possibilidades de construção rítmica que viriam a ter profunda influência sobre a geração que lhe sucederia.

Gregory Hines nos legou, também, a expressão “*improvography*”. Com esta palavra ele definia a maneira como criava suas performances:

Eu chamo o que faço de “*improvography*”. É isso que eu faço. Estou sempre sapateando e fazendo coisas que eu conheço, e coisas que eu descubro. E se torna muito interessante para mim porque se eu estou fazendo um passo que eu conheço e cometo um erro, às vezes isso me leva a algo novo, se estou fazendo um passo que eu conheço, às vezes, subitamente, eu me encontro fazendo algo novo e eu nem sei como cheguei lá. E às vezes, quando estou fazendo algo que estou só improvisando eu chego a um certo ponto na improvisação em que eu não sei o que fazer depois, não está vindo nada, e eu caio de volta no passo que eu conheço. (JOY2LEARN, 2013. Tradução nossa.<sup>50</sup>)

O raciocínio que foi desenvolvido até este ponto nos leva à ideia de que a improvisação organizada dentro de limites estabelecidos pela forma musical (que, por sua vez, espelha/performa/constitui as relações sociais) e fazendo uso de materiais previamente conhecidos e oriundos da tradição é, de fato, uma constante na história do *jazz music*, uma prática antiga do *Tap Dance*, e um fator central para as práticas performáticas enraizadas nos saberes de matriz africana. Assim, poderíamos compreender a noção de *improvography* proposta por Hines como uma reformulação, uma síntese de saberes da tradição artística a qual ele pertence. Vejo grande relevância nesta formulação ao refletir que Hines se mostra como uma das principais vozes do *Tap Dance* em um momento em que esta forma de arte estava em franca expansão e em que a luta pelo reconhecimento de suas raízes afrodiáspóricas, encarnada na valorização e no convívio com os antigos mestres, era uma tônica deste movimento de expansão. Assim, na aparente simplicidade com que Hines condensa complexos saberes em uma palavra por ele mesmo criada, percebo uma estratégia

---

<sup>50</sup> “What I call what I’m doing is ‘*Improvography*’. That’s what I’m doing. I’m always tap dancing and doing things that I know and things that I discover. And it makes it very interesting to me because if I do a step that I know and I make a mistake, sometimes it leads me to something new. If I’m doing a step that I know, sometimes, all of a sudden, I find myself doing something new and I don’t even know how I got there. And sometimes when I’m doing something that I’m just improvising I get to a certain point during the improvisation where I don’t know what to do next, nothing is coming, and I fall back on a step that I know.” (JOY2LEARN, 2013)

para comunicar, de maneira efetiva, o conhecimento do passado para a próxima geração.

Não por acaso Savion Glover<sup>51</sup> - discípulo de Hines e possivelmente o mais célebre representante da geração que lhe sucederia - viria a criar, em dado momento, uma série de performances intituladas, justamente, de *Improvography*.<sup>52</sup> E aqui, repito o que foi dito sobre Hines: detalhar a obra deste artista e o impacto e variedade de suas contribuições para o *Tap Dance* seria tarefa digna de uma nova dissertação. Me limito a pontuar aqui que as escolhas estéticas/políticas por ele feitas foram determinantes para sua geração e para as posteriores. Dentre elas, destaco seu impressionante virtuosismo, que elevou o patamar técnico da forma de arte a níveis antes impensáveis; suas performances improvisacionais solo, em que leva a noção do sapato de Tap como instrumento musical às últimas consequências, criando verdadeiros concertos percussivos e conectando-se radicalmente à noção de que os aspectos visuais do Tap são secundários em relação à expressão rítmica; e sua conexão com a musicalidade do funk e do hip-hop, que vem a dar continuidade e impulso à ancestral conexão do Tap Dance com a música negra estadunidense (e, por extensão, com tudo que esta música representa para seus criadores) e instaurar novos paradigmas para a criação rítmica dos tap dancers.

Desejei trazer para esta reflexão uma entrevista de Glover que assisti há muitos anos atrás, na plataforma Youtube. Busquei por esta entrevista quando estava escrevendo esta dissertação e constatei que havia sido retirada da plataforma. Mesmo assim, opto por mencioná-la, uma vez que as palavras de Glover na dita entrevista vêm alinhavar diversos aspectos desta reflexão. Questionado sobre o fato de ter sido o criador do “Tap Moderno” ou do “Funk Tap”, ele afirmou que o que fazia era muito simplesmente “a dança, a mesma dança que foi criada e cultuada pelos mestres do passado”. Mesmo a partir de minha pobre reconstrução das palavras de Glover é possível perceber a resistência a categorizações e a percepção de seu fazer artístico

---

<sup>51</sup> Sapateador estadunidense nascido em Newark, Nova Jersey, em 19 de novembro de 1973. Coreógrafo do espetáculo *Bring in 'da Noise, Bring in 'da Funk* (1996), espetáculo histórico que causou verdadeira revolução estética na arte do Tap Dance. Nas palavras de Hines, “possivelmente o melhor sapateador que já viveu”.

<sup>52</sup> Sobre a criação deste espetáculo e a conexão entre Glover e Hines, ver [Savion Glover | Essay - Jacob's Pillow Dance Interactive](#)

como a continuidade orgânica da tradição ao qual pertence. Não deixa de ser interessante que o registro dessa fala tenha se perdido no oceano de informações da internet, e que eu precise contar justamente com a memória para reconstruir esta fala, que só passa a fazer pleno sentido para mim a partir da escrita desta dissertação, no momento mesmo em que a rememoro.

Figura 6 - Gregory Hines e Savion Glover



Na imagem, Hines à esquerda e Glover à direita. New York City Tap Festival (2001). Fonte: Britannica.com

A partir da década de 1980 a arte do Tap Dance inicia uma vasta expansão, através do veículo de transmissão de saberes e circulação de profissionais constituído pelos festivais de Tap, que começam a ser promovidos primeiramente nos Estados Unidos e, com o passar dos anos, em diversos outros países. Em função dessa expansão, o tap vem a se reterritorializar, em diálogo com as musicalidades e corporeidades das diferentes culturas locais onde finca suas raízes. Assim, esta forma

de arte se diversifica imensamente, e mencionar esta diversidade é algo que o faço simplesmente para pontuar a impossibilidade de acompanhar satisfatoriamente as muitas possibilidades estéticas que daí surgem, mesmo atendo-se tão somente às práticas de improvisação. Mesmo assim, faz-se importante mencionar a existência dos muitos festivais de Tap Dance espalhados pelo globo, uma vez que os grandes mestres da atualidade costumam circular neste circuito, ensinando e performando, sendo estas performances, muito frequentemente, improvisadas.

Penso que a oportunidade de assistir a um tap dancer experiente improvisando ao vivo é uma experiência insubstituível na formação artística (e mesmo psicológica) de qualquer aspirante desta arte. É um verdadeiro privilégio poder observar com todos os sentidos a forma de arte se desvelar viva, de maneira irrepetível, irreproduzível, imprevisível, real. A primeira vez que tive oportunidade de assistir a um sapateador diretamente conectado à tradição afroestadunidense foi em 2007. Eu participava como aluno do Brasil International Tap Festival<sup>53</sup>, na cidade de Jaguariuna (interior do estado de São Paulo). Neste festival, um dos professores convidados era Jason Samuels Smith - também ele, assim como Savion Glover, um dos mais aclamados mestres e protetores da tradição do Tap na atualidade. Lembro-me de ter meu primeiro contato, neste festival, com uma série de rudimentos usada em seu aquecimento, rudimentos que mais tarde eu veria reproduzidos, transformados e reconfigurados em diversas aulas nos mais variados eventos desde então; lembro-me de fazer amizades entre os tap dancers brasileiros, amizades estas que viriam a durar até os dias de hoje; e lembro-me, acima de tudo, de assistir à improvisação de Jason na noite de performances e de perceber, para além de qualquer explicação, um tipo de “verdade” intuitiva que me falava das raízes da forma de arte, de sua verdadeira razão de ser, de sua profundidade filosófica e vital. Assistir a Jason Samuels Smith em 2007 foi um momento definitivo para minha caminhada no Tap Dance; possivelmente, o momento que me impulsionou até a escrita desta dissertação de mestrado, que talvez nada mais seja do que mais um passo na tentativa de recuperar a potência deste importante encontro com este magnífico artista; potência esta que carrega, assim com esta dissertação, a tensão existente em reconciliar o profundo amor pelos valores desta

---

<sup>53</sup> Festival de Tap Dance criado no ano de 2000, cujas edições já aconteceram em diversas cidades do estado de São Paulo. Dirigido por Christiane Matallo.

tradição com a grande distância existente entre o solo em que estão fincadas minhas raízes e aquele em que ela se origina.

### **3 DANÇAR DE SAPATO BRANCO**

Neste capítulo lanço um olhar retrospectivo à minha trajetória artística, relendo-a a partir da perspectiva racializada que venho buscando amadurecer a partir do processo de letramento racial proporcionado a mim, primeiramente, pela interação com colegas no seio mesmo da arte que pratico e, posteriormente, pelas leituras e discussões vivenciadas na pós-graduação, durante a escrita desta dissertação. Nesta retrospectiva, procuro tecer relações relevantes entre a maneira como se deu minha formação e profissionalização em Tap Dance e conceitos oriundos dos estudos sobre racialidade, tais como o de branquitude crítica (CARDOSO, 2010) e pacto narcísico da branquitude (BENTO, 2002; 2022). O ponto de vista aqui adotado é o do sujeito branco que busca tomar consciência de sua identidade racial, compreendendo o processo histórico que engendra o privilégio branco, e assumindo a responsabilidade de agir para desconstruí-lo.

Os privilégios que resultam do pertencimento a um grupo opressor é um dos conflitos a serem enfrentados, particularmente, pelos brancos anti-racistas. Esse conflito pessoal tende a emergir no momento em que se visibiliza a identidade racial branca. Desta forma, a branquitude crítica segue mais um passo em direção à reconstrução de sua identidade racial com vistas à abolição do seu traço racista, mesmo que seja involuntário, mesmo que seja enquanto grupo. A primeira tarefa talvez seja uma dedicação individual cotidiana e, depois, a insistência na crítica e autocrítica quanto aos privilégios do próprio grupo. (CARDOSO, 2010. p. 624)

E que outro ponto de vista adotar, se não este? Se esta pesquisa interpela a maneira como o Tap Dance é atravessado pelo racismo e seus desdobramentos, este autor, branco, só pode ter como objeto de seu olhar a branquitude, mantendo sempre em vista que esta e o “racismo estrutural são pedaços da mesma engrenagem. Branquitude não é ter pele clara. É se beneficiar do conjunto de violências, exclusões e aniquilamentos que produzem privilégio.” (WERNECK, 2023, p. 120). Aventurar-me fora desse escopo seria incorrer no erro de falar a partir de um lugar que desconheço

e que não me pertence, reforçando os silenciamentos mesmos que buscamos combater.

Além do trabalho constante, lidar com esse desafio exige, em primeiro lugar, que o racismo deixe de ser um problema apenas dos movimentos negros, e que o combate a essa forma de opressão se torne um projeto concreto de toda a sociedade, uma vez que está profundamente imbricado na construção do nosso país. Mais do que isso, os caminhos para desarticular essa estrutura estão na própria compreensão dos mecanismos que estabelecem privilégios e hierarquias raciais. Compreender o lugar das pessoas brancas na produção e reprodução do racismo é condição fundamental para o seu enfrentamento. (BENTO et al, 2023, p. 5)

Coloca-se então o desafio: qual o lugar de fala de um autor branco que se propõe a escrever sobre Tap Dance, uma dança afrodiáspórica, tendo por foco a improvisação, que é um de seus traços mais emblemáticos enquanto herança africana? A estratégia adotada aqui é a de um olhar que se inverte e focaliza *uma ausência*. Ausência esta sentida por mim desde cedo como uma espécie de desejo ou necessidade de algo que o ambiente em um primeiro momento não me ofereceu; ausência esta que busquei preencher de dentro para fora, através da prática artística; ausência que, por fim, na trajetória desta pesquisa, vim a identificar como o eco distante do profundo apagamento por que passou o Tap Dance desde sua origem no chão estadunidense até tocar meu coração no cantão em que moro, a mais sulina capital do Brasil.

Assim, neste capítulo, revisito minha estrada na arte compreendendo-me dentro de uma *vivência* (muito mais do que uma *cor de pele*, embora esta seja um fator condicionante desta vivência) branca. Mas evito o olhar que se dobra sobre si mesmo. Olho para esta vivência dentro de um tempo e um espaço específicos e convido o leitor a observar comigo o *ambiente* que é o substrato desta vivência. Como foi conhecer, aprender e me profissionalizar em Tap Dance no meio da dança portoalegrense, gaúcho, brasileiro? Que atravessamentos posso apontar entre esse meio que me educou e a branquitude que lhe caracteriza, tanto em termos dos privilégios engendrados quanto das lacunas ocasionadas pelo apagamento dos saberes afrodiáspóricos?

Vale dizer ainda que esta escrita não se propõe a dilacerar o respeito e o afeto

que tive e tenho pelos familiares e mestres que me conduziram na vida e na arte do Tap Dance, nem pelos diversos espaços de estudo e trabalho que viabilizaram minha caminhada. Muito simplesmente, busco olhar com rigor para minha própria caminhada, me posicionando de maneira inequívoca quanto a um tema que é central para o entendimento da sociedade brasileira, desde este lugar de mundo específico que é o Tap Dance. Que este texto seja um convite aos que me nutriram e estimularam nesse caminho, para que possamos continuar juntos essa reflexão tão necessária.

A fragilidade branca é uma sociologia da dominação, da forma como nós mantemos nossas posições e as protegemos. Não há algo único que cria isso, são vários fatores. Primeiro, temos o individualismo, uma ideologia muito preciosa, que nos permite nos isentarmos das forças de socialização, que nos permite ficar irritados. Só o fato de que hoje estamos falando de pessoas brancas, em termos gerais, deixa muitas pessoas brancas irritadas, porque “você não me conhece, você não sabe como sou diferente”. Segundo, temos a ideologia da meritocracia, de acordo com a qual nós temos o que temos porque trabalhamos duro, não porque trabalhamos duro dentro de um sistema que recompensou o nosso trabalho duro. Portanto, quando isso é questionado, diz respeito às nossas identidades. Outro fator é o binarismo do bem e do mal, a ideia simplista de que o racista é uma pessoa ruim, que conscientemente não gosta das pessoas baseando-se em raça e que intencionalmente quer feri-las. O racista seria uma pessoa ruim, e eu não sou essa pessoa. Se eu sou uma pessoa boa, eu não posso ser racista. Se você sugerir que sou racista só por eu ser branco ou branca, em uma sociedade que está hierarquicamente estruturada em assimetrias de raças, na minha cabeça, você está questionando o meu caráter moral, e eu tenho que defender o meu caráter moral. (...) Há várias contradições, mas não precisa ser racional, só precisa funcionar para retirar o racismo da discussão e proteger o status quo, que é o racismo sistêmico. (DiAngelo, 2023, p. 10-11)

### 3.1 BERÇO BRANCO

Pontuo, de início, o fato de minha família, tanto pela ascendência materna quanto paterna, ter suas raízes no município de Caçapava do Sul, na região central do estado do Rio Grande do Sul.

Meus pais, Nelson Vargas Dias e Angélica Sophia Costa Dias, ambos brancos, são descendentes de antigos proprietários de terras dessa região, tendo vivido uma infância rural. Por diversas razões, mantive sempre um contato mais estreito com o tronco materno de minha árvore genealógica. As inúmeras conversas com minha mãe e suas irmãs, principalmente minha tia Dalila Cenira da Costa, vem sendo as fontes a

partir das quais posso mergulhar no passado de minha família e compreender o solo em que estão fincadas minhas raízes. Foi a partir dessas conversas que conheci meus avós maternos (falecidos antes de eu nascer), e um pouco também de meus bisavós. Foi também ouvindo-as que compreendi a força e inteligência das mulheres de minha família, sempre no cerne de tomadas de decisão fundamentais para os seus, sempre pensando à frente de seu tempo.

Pensar nestes personagens que tão visceralmente me constituem com um olhar atento às questões raciais levanta contradições desconcertantes. Exemplifico narrando um episódio que considero central, vivenciado por meus avós, por ter repercutido de maneira definitiva em todas as gerações posteriores de minha família materna.

Minha avó materna, Ana Cândida Moraes da Costa, teve 6 filhos: Dalila, Deodato, Clotildes, Angélica (minha mãe), Cláudio e Adroaldo. Teve todos os filhos entre os anos 30 e 40 do século XX, em sua própria casa, como era comum acontecer no ambiente rural da época. Vivia, a família toda, e agregados, na fazenda de propriedade de meu avô, Deodato Alves da Costa. Meu avô, por sua vez, era um homem letrado. Não apenas era um apreciador da leitura, encomendando livros e jornais na cidade que eram trazidos para serem lidos, por vezes em voz alta para os filhos presentes, como era um conhecedor de leis, agindo por vezes como contador ou mesmo juiz de paz na comunidade rural da qual participava. Neste fecundo ambiente em que cresceu minha mãe, não faltou também a música: meu avô tocava a viola de doze cordas, e minha avó dedilhava o bandolim.

Não que fosse uma vida luxuosa. Trabalhava-se, muito, desde criança, e “a guaiaca nunca estava cheia dos cobres”, para usar uma expressão regional. A renda da família vinha, primordialmente, dos produtos da terra, principalmente gado.

Quando aproximava-se o momento de as filhas ingressarem no que então se chamava “ginasial” (uma fase da educação básica da época que equivale, grosso modo, ao que hoje entendemos como Fundamental 2, do sexto ao nono ano), minha avó expressou o desejo de que a família se mudasse para uma cidade em que suas filhas pudessem seguir seus estudos. Gostaria de salientar este fato: minha avó mobilizou o desenraizamento de toda a família do ambiente em que viviam há

gerações em função da convicção de que suas filhas mulheres deveriam ser, no futuro, economicamente autônomas, e da percepção de que isto dependia das oportunidades educacionais condizentes. Isto em meados dos anos 1950, em um ambiente rural!

E foi o que aconteceu. A fazenda foi vendida (para meu avô paterno, diga-se de passagem), e meus avós maternos mudaram-se para Santa Cruz, município de colonização alemã em que minha mãe concluiu seus estudos. Após a escola, minha mãe ingressou no curso de Geografia da UFRGS, e não muito depois iniciou sua carreira no magistério, profissão na qual veio a se aposentar. Em sua estrada de vida, minha mãe casou-se, deu à luz e criou uma menina e três meninos (dos quais eu sou mais novo). Em nossa criação, percebo que reverberam os valores dos meus avós: a convicção de que a educação é o caminho para a autonomia, o respeito pelas artes, e a paixão desmedida pelo ato de ler.

Não é difícil para mim costurar essa linha entre meus avós e a pessoa que ora escreve esta dissertação. Naturalmente, esta é uma história da qual me orgulho e na qual meu senso de identidade está fortemente enraizado. No entanto, não percamos de vista o objetivo deste subcapítulo, a saber, a observação do privilégio branco, e da maneira como este é herdado, na constituição de minhas oportunidades educacionais e profissionais. Para tanto, “rebobinemos um pouco a fita”, e façamo-nos algumas perguntas desconfortáveis.

Minha família, tanto pela ascendência materna quanto paterna, é branca. Em que pesem os violentos processos de miscigenação dos imigrantes europeus com pessoas de origem indígena e africana - processos estes que, com toda probabilidade, são parte de minha árvore genealógica, apesar da ausência de registros - minha família apresenta fenótipo que é percebido em seu contexto como branco.

Dito isto: se olharmos esta narrativa com cuidado, perceberemos que ela está intrinsecamente ligada a dois direitos básicos que foram e são sistematicamente negadas à população negra brasileira, e de maneira ainda mais desvelada no século XIX, época em que minha família já estava estabelecida na região central do Rio Grande Do Sul: a propriedade da terra e o direito à educação.

Minha família não soube pontuar o momento primeiro em que meus ancestrais

firmaram o direito à propriedade de terras gozado por meus avós. Mas uma perspectiva histórica talvez nos coloque na direção certa:

A parte rica do Rio Grande do Sul e outras regiões do Brasil é o presente de cotistas do passado. As políticas de colonização do país foram as aplicações concretas de políticas de cotas. Aos servos, camponeses, mercenários, bandidos, ladrões, prostitutas da Europa foi acenado com a utopia cotista. Ofereceram-lhes, em primeiro lugar, um lugar para ser seu, um espaço para produzir, representado pelo lote de terra; uma colônia para que pudesse semear o seu sonho. E lhes alcançaram juntas de bois, arados, implementos agrícolas, sementes, e o direito de usar a natureza — a floresta, os rios e minerais — para se capitalizarem. No processo, milhares não conseguiram pagar a dívida colonial e foram anistiados. E quando ressarciram foi em condições módicas. Sendo cotistas do Brasil, puderam superar a maldição de miseráveis, pobres, servos, e de execrados socialmente [o que eram considerados na Europa]. Muitos sequer podiam montar a cavalo, hoje, seus descendentes são até patrões de Centro de Tradições Gaúchas, mas condenam as cotas, a mão, a ponte, o vento benfazejo, que mudaram a vida de suas famílias. [E tudo isso conquistado também com a invasão e o extermínio de povos, como territórios dos charruas, minuanos, kaingangs e guaranis...].(GOLIN apud BENTO et al 2023, p. 51-52)

Ponderemos: em que condições ter-se-ia dado a migração de meus avós para Santa Cruz sem o aporte financeiro representado pela venda da fazenda, cuja propriedade pode ser traçada à migração europeia para o Estado? Dito de forma simples: fosse minha família uma família não-branca, teria ela terras para vender financiando o movimento migratório que resultou na educação de minha mãe? Ou ainda: o quanto menores seriam as probabilidades de meus avós terem sido alfabetizados caso fossem pessoas pretas? Lembremos que à época do surgimento da educação pública no Brasil, no século XIX, seu acesso era proibido aos escravizados e seus descendentes, e que este quadro só se modificou no século XX (BARROS, 2016). Levemos a hipótese ao extremo: não fosse meu avô um amante das letras (alfabetizado, portanto), teria minha mãe se tornado a contumaz leitora que tanta influência teve e tem em minha vida?

Chega finalmente a mim a linha deste raciocínio: não fossem as oportunidades educacionais (e, por conseguinte, profissionais) desfrutadas por minha família, oportunidades estas ligadas ao direito à educação e à propriedade legalmente negados às pessoas pretas em um passado não muito distante, teria minha família condições de bancar a dispendiosa formação em dança que resulta hoje em minha

trajetória profissional?

Invertendo esta mirada: estariam abertas, mesmo que no horizonte do imaginário, as possibilidades de futuro que meus avós e meus pais puderam vislumbrar e tiveram condições de trilhar, para o sujeito negro do interior do Rio Grande do Sul na virada do século XIX para o XX, e na primeira metade deste último?

Naturalmente, estas conjecturas, expressas em tantos pontos de interrogação, são simples especulação. Mas através desta especulação, que é apoiada pela reflexão crítica sobre dados históricos, faço o exercício de tatear a substância mesma das condições que me permitiram trilhar o caminho até aqui. Deste exercício, concluo, para além de qualquer reflexão sobre mérito pessoal, duas coisas que são, de fato, apenas uma: as condições que me permitiram estudar e trilhar com certa facilidade um caminho profissional, estão sendo construídas pelo menos desde a época de meus avós; e muito provavelmente esta construção não teria sido possível, caso meus avós tivessem sido pessoas pretas.

Mas talvez então fosse eu hoje herdeiro das riquezas culturais e espirituais engendradas pela resistência e criatividade das comunidades de descendentes de africanos no Brasil, a despeito de todas essas agruras. Riquezas estas que neste texto não me cabe requisitar, mas que fazem parte do tecido essencial que funda a cultura do nosso país, quer saibamos identificá-la ou não, quer queiramos admitir ou não.

Arrisco: Talvez aí o germe da ausência, da necessidade, do desejo.

### 3.2 CONTEXTO DE FORMAÇÃO

“Fui educado em *Tap Dance* a partir de uma ótica europeizada e embranquecida”.

Ao rever minha trajetória artística, penso que esta afirmação se aplica. Mas a aparente simplicidade destas treze palavras condensa um emaranhado imenso de complexidades. A concisão da frase não dá conta, por exemplo, de explicar todo o processo de construção de conhecimento que me conduziu à possibilidade de, hoje, fazer esta afirmação; não dá conta, também, de contextualizar o sujeito Leonardo, branco, adolescente, estudante de *Tap Dance* nos anos 90 e sem nenhuma

consciência crítica sobre questões raciais, dentro de um quadro histórico que, para ser adequadamente compreendido, precisa de uma mirada mais abrangente que englobe, mesmo que superficialmente, a colonização das Américas, o surgimento do Tap Dance nos EUA no seio da comunidade africana em diáspora, a maneira como este é apropriado e descaracterizado pelos mecanismos culturais hegemônicos brancos em seu território de origem e, por fim, sua importação para o Brasil já no século XX (importação esta que se deu, também, sob a égide do apagamento); a frase resulta ainda insuficiente para explicar minimamente as relações entre tudo que foi enumerado acima e a ação do racismo estrutural.

“Fui educado em Tap Dance a partir de uma ótica europeizada e embranquecida.” Repito mentalmente a frase e me dou conta que, no que tem de desnorteante (talvez, então, suleante?), serve bem ao propósito de expressar o olhar fragmentado e confuso de quem, tendo o espelho do pacto narcísico<sup>54</sup> (BENTO, 2022) estilhaçado em suas mãos, precisa descobrir o que fazer dos cacos que restam. Ao iniciar por esta afirmação, creio encaminhar o que vem depois de maneira adequada, a saber, mostrando a perspectiva branca e eurocêntrica pelo que é: longe de ser “verdade universal”, não mais que uma perspectiva historicamente construída e passiva de ser relativizada e questionada. (e não à toa me vem a imagem do espelho quebrado. Não nos ensina o mito iorubá<sup>55</sup> que cada um que encontra um caco do Espelho da Verdade, em mil pedaços partido, vê uma faceta possível do todo? E não será o exercício aqui feito justamente o de aprender a não confundir com o todo o fragmento que reflete apenas a face de quem o contempla?)

De saída, assumo a responsabilidade de falar de mim e dos meus de maneira crítica e responsável. O respeito e a gratidão pelas mestras de quem brotei e vicejei no Tap Dance são uma parte importantíssima de quem eu sou, assim como o são suas marcas em meu fazer artístico, minha maneira de sapatear e minha caminhada

---

<sup>54</sup> O conceito de Pacto Narcísico da Branquitude, cunhado por Maria Aparecida Silva Bento, delinea os acordos silenciosos feitos entre pessoas brancas no intuito de fazer a manutenção de seus privilégios, dentre os quais o de conferir à branquitude um status de “norma” que lhe permite esquivar-se do dever de compreender e responsabilizar-se pela própria racialidade, projetando assim o ônus da racialização somente sobre as pessoas não-brancas.

<sup>55</sup> Tomei contato com esta narrativa em aula da disciplina “Práticas Cênicas e Relações Étnico-Raciais e de Gênero”, conduzida pela professora Celina Nunes de Alcântara neste PPGAC no primeiro semestre de 2024.

no mundo. Mas isso não me impede de contextualizar essa herança de saberes e afetos em um quadro historicamente consciente e socialmente crítico. Frases como “naquele tempo era assim”, “era normal” ou “nós não sabíamos”, usadas para mitigar o impacto da confrontação com a racialidade, não são propositivas, não impulsionam as mudanças que necessitamos na sociedade. Penso que, na verdade, contribuem justamente para a naturalização do racismo, ou mesmo da negação de sua existência. Assim, tento conciliar esta aparente contradição lançando um olhar aguçado para meu contexto de formação; um olhar que decante de minha herança sapateante tanto os preciosos nutrientes que me constituem quanto aquilo que necessita ser revisto, em nova moldura crítica.

Talvez pretensiosamente, almejo ser a herança destas mestras em processo vivo de tomada de consciência.

Comecei a estudar Tap Dance com a professora Isabel Willadino no ano de 1994, com dez anos de idade. Eu residia no município de Sertão Santana com meus pais em um sítio, mas já fazia viagens semanais a Porto Alegre para estudar piano e teclado fazia um ano. Fui apoiado neste processo por minha tia Dalila Cenira da Costa, que me hospedou em sua casa neste e em outros momentos críticos de minha caminhada, além de ter financiado meus estudos em arte durante toda infância e adolescência. Dalila é mãe de Isabel; minha primeira professora de Tap e primeira referência de profissional da dança é minha prima-irmã.

À época em que iniciei os estudos em Tap na então chamada Escola de Ballet Karin Ruschel (situada na Zona Sul de Porto Alegre e um dos primeiros espaços de dança a abrir as portas ao trabalho de Isabel), a cena sapateadora Porto Alegrense e Sul Rio Grandense era bastante pequena<sup>56</sup>. Havia poucos profissionais no mercado e pouquíssima informação disponível. Era bastante popular nesta época e contexto o uso de um método de ensino de Tap Dance de autoria de Al Gilbert, composto de fitas VHS e discos de vinil (reproduzidos à exaustão pelos professores de Tap em fitas cassete) com exercícios organizados em um molde que se assemelha aos de aulas de

---

<sup>56</sup>Nos primeiros episódios do podcast A Voz Dos Pés (idealizado e produzido por este autor) realizei entrevistas com profissionais do Tap que fizeram parte de minha formação e tiveram grande relevância no impulsionamento desta arte no Rio Grande do Sul, em especial nas décadas de 1990 - 2000. O conjunto das entrevistas tece uma narrativa que ilustra belamente a história do Tap neste espaço-tempo específico. Disponível em <https://open.spotify.com/show/7zAhitKIGIKqrPmJugUX9C>.

ballet. Este método, como outros semelhantes populares na época, era composto de exercícios de aquecimento e barra, diagonais e variações coreográficas, em uma organização progressiva de dificuldade dos elementos da técnica. Ainda em aproximação com metodologias oriundas do ballet, o método oferecia um repertório musical composto especialmente para os exercícios, arranjado ao piano, além de cartilhas com explicações e partituras destes exercícios. Não raro, este método era usado por professores sem formação aprofundada em Tap Dance em aulas de tap realizadas nos quinze minutos finais das aulas de ballet, “para melhorar o ritmo e trabalhar a musicalidade” (sempre tendo em vista a melhoria da performance no ballet). É importante chamar a atenção para o fato de que referências como Al Gilbert, embora estadunidenses, filiam-se a uma estética europeizada.

Brenda Dixon Gottschild, pesquisadora das danças afroestadunidenses, em artigo publicado em 2005 intitulado *Whoa! Whiteness in dance?* (título cuja tradução poderia ser “Opa! Branquitude na dança?”) pontua diferenças entre estéticas e códigos corporais das danças de origem europeia, comparando-as com as de outras matrizes, dentre elas a africana. Trago a citação não apenas como recurso para melhor visualizarmos essas diferenças ao longo desta argumentação, mas também para salientar uma vez mais o fato de que, ao falarmos de branquitude/negritude, ou colocarmos a oposição afrocêntrico/eurocêntrico, estamos fazendo questionamentos sobre heranças culturais cujos valores expressam-se no campo das artes através de certas escolhas estéticas.

Apesar da nossa herança cultural compartilhada e de muitos empréstimos culturais de um grupo para outro, certas posições, atitudes corporais, formas de expressão e movimentos estão associados às culturas europeias — brancas —, enquanto outras estão associadas às culturas africanas e outras culturas não brancas, em todo o mundo. Aqui estão alguns exemplos:

Europeu: dança de casal, com o homem e a mulher frente a frente, em um quase abraço.

Culturas africanas e mundiais: dançar em filas, formações circulares ou individualmente.

Europeu: alinhamento vertical do tronco (às vezes rígido, como visto no Irish Step Dancing, com os membros controlados pela coluna ereta. O tronco pode inclinar-se ou dobrar-se, mas as partes individuais (ombros, caixa torácica, quadris e pélvis) não são articuladas separadamente.

Africano: "dançar muitos tambores", ou permitir que as partes individuais de um tronco flexível (ombros, caixa torácica, quadris e pélvis) se movam

independentemente. Encontramos essa qualidade no jazz e no tap dance, bem como em formas de dança euro-africanas, como o flamenco, e em formas mundiais do Sudeste Asiático e do subcontinente indiano. No flamenco, o arco na parte superior das costas é exagerado e os quadris podem responder livremente às batidas e percussões dos pés. Em muitas outras formas do mundo, os joelhos são dobrados, com o tronco inclinado para a frente e as nádegas inclinadas para trás, no que foi chamado de pose "get down" pelo historiador de arte da Universidade de Yale, Robert Farris Thompson.

Europeu: pés esticados e levantados, dança com sapatilhas (e para bailarinas, o uso de sapatilhas de ponta para exagerar essa qualidade) e um contato hesitante com o chão, de modo que haja uma sensação leve e arejada. O arco lateral e o dedão em ponta são enfatizados. A qualidade característica é flutuante.

Culturas africanas e mundiais e muitas formas de dança moderna europeia: dança-se descalço, com o pé em contato total com o chão, frequentemente com os pés flexionados intencionalmente ao levantar a perna ou saltar. A qualidade característica é enraizada.

Europeia: braços líricos e arredondados, fluindo em uma linha contínua.

Culturas africanas e mundiais e muitas formas de dança moderna europeia: braços angulares e flexionados, delineando o braço, o antebraço e as mãos como unidades separadas. Essa preferência estética é particularmente evidente nas danças do Sudeste Asiático e da Índia, que possuem um vocabulário específico de "mudras" para as mãos. (GOTTSCHILD, 2005, tradução nossa)<sup>57</sup>

A pressão exercida pelo referencial europeu sobre a estética do Tap Dance foi e vem sendo sentida por mim ao longo do caminho de diversas maneiras (embora só mais recentemente eu consiga pontuar este fato como produto de relações raciais). Na

<sup>57</sup> Despite our shared cultural heritage and a great deal of cultural borrowing from one group to another, certain positions, body attitudes, ways of phrasing and ways of moving are associated with European—white—cultures, and others are associated with African cultures and other non-white cultures, worldwide. Here are a few examples: European: couple dancing, with the male and female facing each other while in a quasi-embrace. African and world cultures: dancing in lines, circular formations, or individually. European: vertical torso alignment (sometimes rigidly so, as is seen in Irish step dancing), with limbs controlled by the erect spine. The torso can tilt or bend, but the individual parts (shoulders, rib cage, hips, and pelvis) are not articulated separately. African: "dancing many drums," or allowing the individual parts of a flexible torso (shoulders, rib cage, hips, and pelvis) to move independently. We find this quality in jazz and tap as well as in Euro-Afro dance forms such as flamenco and in world forms from Southeast Asia and the Indian subcontinent. In flamenco, the arch in the upper back is exaggerated and the hips are allowed to freely respond to the tapping, percussive feet. In many other world forms the knees are bent, with torso inclined forward and buttocks tilted backwards, in what has been called a "get-down" pose by Yale University art historian Robert Farris Thompson. European: pointed, lifted feet, dancing in shoes (and for ballet women, the use of pointe shoes to exaggerate this quality), and a tentative contact with the ground, so that there is a light, airy feeling. The lateral arch and pointed toe are emphasized. The characteristic quality is airborne. African and world cultures and many forms of European modern dance: barefoot dancing, the foot making full contact with the ground, often with intentionally flexed feet when lifting the leg or jumping. The characteristic quality is earthy. European: lyrical, rounded arms, flowing into one continuous line. African and world cultures and many forms of European modern dance: angular, bent arms delineating upper arm, lower arm, and hands as separate units. This aesthetic preference is particularly evident in Southeast Asian and Indian dancing, which has a specific vocabulary of "mudras" for the hands. (GOTTSCHILD, 2005)

infância, em especial, se fazia presente a sugestão de que, embora eu “sapateasse bem”, precisava fazer aulas de outra modalidade para “trabalhar as linhas de torso e braço”. Ora, que linhas eram desejadas? As linhas longilíneas e verticais consonantes com o discurso, também muito presente em meu ambiente, de que “o ballet é a base para todas as danças”. Imagine a minha surpresa quando a ampliação de meus referenciais levou ao entendimento de que o Tap é uma dança cuja cultura, em sua origem, valoriza individualidades, diferenças, vozes particulares. Este entendimento foi definitivo para selar de maneira definitiva minha relação com o Tap Dance, e foi também a fagulha de meu interesse pela improvisação, que se apresentava como um modo de expressão em que a expressão individual era enfatizada.

Ainda hoje a formação clássica aparece reproduzida inquestionavelmente como gramática e forma de treinamento em dança, entendida como essencial para o bom desempenho profissional. No âmbito da formação dos artistas da dança a técnica do balé clássico muitas vezes atuou como modo de higienizar as qualidades e formas de movimento, submetendo o corpo a uma disciplina responsável por afinar os corpos num projeto expressivo eurocentrado. (FERRAZ apud GORI, 2024, p. 105-106)

Retomando a narrativa sobre minha iniciação no tap, relato que até onde eu tenha podido vivenciar ou presenciar, improvisação era assunto completamente desconhecido em terras gaúchas até aquele momento. A lacuna representada pela ausência da improvisação é um de vários fatores a ilustrar que o referencial de Tap Dance disponível nesta Porto Alegre pré-internet e pré-Youtube não se relacionava com os referenciais afrodiáspóricos discutidos no capítulo anterior desta dissertação.

Outra angústia que se fez presente desde muito cedo (e que guarda relação direta com a ausência da improvisação) foi a percepção de que nas aulas que eu cursava o som do sapato era, antes de mais nada, percebido como contagem, número. Havia a valorização de uma limpeza métrica dos sons, cada um em um tempo que era expresso em termos de números e subdivisões soadas como vogais (um, dois, três a-e-a, cinco e seis e sete, oito). Mas eu sentia que a precisão do tempo não necessariamente resultava em criações rítmicas interessantes ou relacionadas de maneira mais profunda com a música trabalhada no exercício ou coreografia. Parecia-me que a música funcionava tão somente como um metrônomo, uma marca

de pulsação, e que o som do sapato não era considerado música.

Encontro no testemunho do mestre Sandman Sims (1979) importantes elementos para o entendimento deste processo de descolamento entre o Tap e seu caráter de dança percussiva:

Não existiam escolas de dança como existem hoje. Na maioria eram escolas de dança para crianças ricas, e as crianças pobres tinham que aprender na rua. Então a questão era meio que essa, porque as crianças negras tinham que aprender na rua, e a gente via as crianças ricas indo para escolas de dança. E a nossa dança vinha da alma. O que a gente sentia, ouvia, o som... e a dança deles vinha da contagem, 1, 2, 3, 4, 5, 6 ...E de certa maneira, tudo isso se misturou. Mas existia uma diferença na dança. Tão diferente quanto a noite do dia. (NIEREMBERG, 1979. Tradução nossa.<sup>58</sup>)

Ora, no universo africano e afrodiáspórico som e movimento são indissociáveis e estão a serviço de uma comunicação que se faz complexa, profunda e cheia de sentido (não muito tempo antes desta escrita ouvi um professor de ballet de Porto Alegre expressar sem pudor a noção de que “ninguém se importa com esses barulhinhos que vocês fazem, as pessoas querem ver cena, historinha”. Eis posta a hierarquia de saberes, expressa em um descaso com o elemento sonoro que se pretende universalizante, em vez de perceber-se como deficiência).

Penso que a desconexão do Tap de seu fundamento mais basal, que é a produção de ritmo, seja um índice cristalino da brutalidade do apagamento sofrido por essa forma de arte, nascida no bojo da cultura jazz, mas feita produto comercial de alcance mundial através da Broadway e do cinema musical, com suas estéticas predominantemente visuais e ritmos “palatáveis”.

O contexto de dança vivenciado pelo Leonardo de dez anos de idade em Porto Alegre, bastante semelhante a este em que a dança “vinha da contagem” descrito por Sims, era percebido como “O Mundo Do Tap”, e não como “Um Mundo Possível” (o momento em que o espelho se quebraria, trazendo as necessárias problematizações, ainda encontrava-se longe no horizonte). Em minha educação para a dança na

<sup>58</sup> “There was no dancing schools like they are now. And there was mostly dancing schools for rich kids, and poor kids had to get it in the streets. So that's what that kind of pertained to because black kids had to get in the street and we'd watch the white kids go to dancing school and... our dancing was from the soul, like, what we felt, what we heard, the sound... and their dancing was from count, one, two, three, four, five, six... and in a way it all blended in. But there was a difference in the dance. Day and night.” (NIEREMBERG, 1979)

infância, dentro do universo específico em que circulei nestes primeiros anos, através da ausência mesma do referencial afrodiáspórico na maneira como o Tap me foi apresentado, operava o apagamento, o embranquecimento.

Tudo isso aponta para o fato de que o processo de embranquecimento deste Tap que se desenvolve em Porto Alegre neste primeiro momento se dá já na seleção dos materiais e referenciais que são importados dos Estados Unidos para o Brasil. Levanto a seguinte hipótese: ao processo de apagamento ocorrido ainda na terra de origem do Tap Dance sobrepõe-se uma outra camada, expressa na maneira como a seleção dos materiais a serem importados para o Brasil buscou atender a critérios estéticos da branquitude, em detrimento daqueles conectados a saberes e corpos afrodiáspóricos.

Abro as questões sobre o sapateado no Brasil com a pergunta: Você já viu uma pessoa preta sapateando? Destaco algumas características adiante sobre o modo do sapateado no Brasil. O seu começo se dá de forma institucional. O sapateado vem a partir das academias de dança que começaram a proliferar ao longo do século XX no Brasil. O modus operandi é do ballet, mesmo quando obviamente são propostas diferentes. Profusões e vendas de metodologias, os modelos possíveis de produção do sapateado, como ser professor, ter um evento de sapateado, ter ou estar em uma companhia, são os únicos modos que até então temos de se estar sapateando. Essa lacuna produzida pela falta de conhecimento das fundações do sapateado direciona a este fazer exclusivo de estilo. Reproduzimos o entretenimento musical importado de outra época, como num refrão arranhado. Com Adichie (2019) nos relembraria do perigo da história única. A tomada do todo por uma parte única, tanto do legado histórico quanto da reprodução do sapateado do entretenimento, replica infinitamente o refrão da formatação dos corpos pelas academias de cursos livres, impossibilitando a singularidade, o diálogo, a troca, o sapateado como comunicação. E com isso, negligenciamos a potência que poderia se pensar as condições e os corpos que aqui temos para produzir sapateado. Importamos uma concepção de Tap Dance, embranquecida, elitista, a partir do entendimento do ballet sobre dança e sobre os corpos. Excluímos a possibilidade da diferença se operar pela dança, pelos corpos em movimento. (SANTANA, 2021, p. 2970)

À ausência dos saberes pretos na maneira de dançar e ensinar o Tap somava-se ainda a ausência quase absoluta de pessoas pretas convivendo comigo no ambiente da dança.<sup>59</sup> Sobre isto, creio que as palavras do mestre Sandman Sims,

---

<sup>59</sup> E aqui faz-se indispensável mencionar o bailarino negro Robson Lima Duarte. Quando iniciei meus estudos em Tap, na década de 1990, Robson já trabalhava com Tap Dance na cidade de Porto Alegre. Ele é o único sapateador negro de que me lembro deste período inicial de minha formação. Robson nasceu no ano de 1962 em Recife (PE). À época da escrita deste estudo segue atuante na cena da dança contemporânea.

citadas acima, são válidas também para explicar o que eu presenciei: o atravessamento econômico do racismo não permitia (e ainda não permite) a muitas pessoas pretas usufruir desta arte criada por sua própria cultura uma vez que esta é feita “produto de elite” pelas escolas de dança, economicamente inacessível para pessoas pretas vivendo em um contexto racista.

Durante esta escrita, reflito sobre o quanto crucial é a maneira como se apresenta às crianças uma dada cultura. Entendo que neste momento abre-se uma importantíssima janela de oportunidade para fundar novos mundos e almejar novos futuros. Aquilo que é transmitido pelo adulto à criança é, pelo menos em um primeiro momento, compreendido por esta como “A Verdade”; omitir, nesta oportunidade, é *apagar*, de maneira por vezes irreversível. E aqui se faz necessário distanciar a mirada, porque reflexões sobre racialidade são demasiado amplas para serem pensadas apenas pelo prisma da vida individual. Esta se vê atravessada por processos que extrapolam em muito seu tempo e espaço de vivência, e desafiada a entender como seu limitado escopo se conecta a processos bastante mais abrangentes.

Assim, ao pontuar a omissão representada pela ausência do referencial afrodiáspórico em minha formação em Tap, emolduro minha trajetória individual e o contexto particular em que aprendi esta dança em um quadro coletivo, social, que me situa conectado a um processo histórico, econômico e cultural longo que perpetua injustiças, e do qual se faz necessário tomar consciência para, através do aprofundamento dos saberes e da transformação da maneira de transitar no campo profissional, assumir a responsabilidade para com a reparação histórica (e nisto reside inescapável responsabilidade individual). Fomos criados, condicionados e educados em uma estrutura racista, e como tal carregamos, inevitavelmente, pontos de vista, maneiras de nos relacionar e de agir no mundo que colaboraram com a perpetuação do racismo. Entender tudo isso de maneira lúcida é, penso eu, o ponto de partida para engendrar mudanças.

É correto afirmar que as criações estéticas da dança negra do passado e do presente são criações de artistas, pesquisadores e docentes motivados em elaborar estratégias para tornar visível um modo particular de pensar, criar e fazer danças negras, em uma atmosfera ainda predominante no Brasil, de invisibilidade e de preconceito para com a arte e a dança produzidas a partir

dos valores civilizatórios africanos, ou seja, que são valores distintos dos valores civilizatórios europeus. Para Silva e Calaça (2006), os valores civilizatórios africanos devem ser conhecidos, pois trata-se de valores de povos arrancados à força do seu continente, povos com culturas aprofundadas sobre o seu contexto social, político, com saberes e domínios no âmbito de sua religiosidade, filosofia, estética, arte e forma de existir. Nessa perspectiva, a ideologia eurocêntrica, visando expropriar, expoliar, explorar, subalternizar e, consequentemente, escravizar esses povos, cria uma visão deturpada do povo africano como um povo destituído de sabedoria e de conhecimento. (CONRADO, SANTOS, PAIXÃO, 2022, p. 9)

No eco desta citação pontuo algumas das muitas lacunas na informação disponível para o sapateador Porto Alegrense dos anos 90 justamente para ilustrar a triste eficácia do apagamento histórico, e não para justificar essas faltas. Por exemplo: antes da popularização da internet e de plataformas de vídeo como o Youtube nos anos 90, os vídeos a que eu tinha acesso como referências históricas de Tap Dance eram quase que exclusivamente de sapateadores brancos atuando em cinema musical (lembro vivamente de um VHS do documentário *That's Entertainment*<sup>60</sup>, gravado de algum canal de TV a cabo, que assisti vezes sem conta, vendo números clássicos de Fred Astaire e Gene Kelly). É bem verdade que o acesso a material em vídeo sobre Tap Dance era dificílimo na época. Mas o próprio fato de as escassas referências disponíveis serem de artistas brancos filiados a uma estética embranquecida pode ser rastreado de volta ao apagamento histórico. Por que essas referências, e não outras?

E quando se fala de Tap Dance/Sapateado, qual imagem que primeiro nos chega? As respostas mais frequentemente são: Hollywood, Broadway, musicais ditos ‘clássicos’, o barulho e a curiosidade que geram as chapinhas de metal, os sapatos, roupas elegantes, homens e mulheres brancos, Fred Astaire, Shirley Temple, —Cantando na chuva, Claudia Raia... (SANTANA, 2021, p. 2964)

A esta pergunta seguem-se outras, em uma emaranhado gigantesco. Por que as produções do cinema preto estadunidense com cenas estreladas por astros como Bill Robinson e Jeni Legon<sup>61</sup> não foram importadas para o Brasil, dubladas e televisionadas, como as de Fred Astaire e Ginger Rogers? Ou ainda: quais seriam as

<sup>60</sup> Documentário realizado em 1974, com direção de Jack Haley Jr, feito em comemoração aos 50 anos da produtora de filmes Metro-Goldwyn-Mayer.

<sup>61</sup> Tais como o filme “Hooray For Love” (1935). Direção de Walter Lang.

implicações do fato de que os primeiros brasileiros a viajar para os Estados Unidos para estudar Tap Dance terem sido pessoas brancas (e aqui o privilégio branco se manifesta na própria possibilidade de poder pagar por uma viagem desse tipo)? Que informações, oriundas de que fontes e vivências, viajaram de volta ao Brasil nos corpos destes profissionais? De que maneira a leitura particular do Tap Dance desenvolvida por estes profissionais acabou sendo potencializada pelo fato de, pelo menos antes da popularização da internet, estes pioneiros terem se tornado quase que a única fonte de informação disponível sobre o tema em solo brasileiro? E que pensar do fato que esta informação, escassa como se fazia, era transmitida a um público majoritariamente branco detentor do poder econômico necessário para bancar as aulas destes professores?

Retomo a meada desta narrativa contando sobre minha primeira professora de Tap. Isabel Willadino foi e é um referencial definitivo de profissional da dança para mim. Ela foi a primeira pessoa a me perceber como um possível profissional do Tap Dance, criando todas as condições (tanto subjetivas quanto concretas) para que meu desenvolvimento se desse de maneira vigorosa. Com ela aprendi solidamente as bases da técnica. Aprendi também sobre a conduta ética do profissional da dança (neste sentido, sua condução durante minha adolescência foi crucial). Trago também dela a noção precoce da dança como sendo, para além de entretenimento ou atividade física, um complexo campo de conhecimento que engloba, mas extrapola em muito essas duas categorias. Minha formação como seu aluno de Tap Dance (e, mais tarde, jazz dance) começou em 1994 na Escola de Ballet Karin Ruschel, e estendeu-se por oito anos, nos quais ela proporcionou a mim e a meus colegas uma formação em dança profunda e ampla. Frequentávamos as aulas e dançávamos seus trabalhos coreográficos nos espetáculos de final de ano, em uma rotina comum em escolas de dança... mas para além disso, éramos estimulados a coreografar nossos próprios trabalhos, buscando uma linguagem pessoal; aproveitávamos todas as oportunidades disponíveis para estar no palco, fosse esse palco o Centreventos Cau Hansen do Festival de Dança de Joinville (SC), uma escola de periferia, uma praça, um asilo ou algum dos muitos festivais de dança do interior do Rio Grande do Sul, aos quais ela nos levava, a mim e outras tantas crianças, para que tivéssemos a

oportunidade de conhecer e estudar com os mestres do Tap Dance do sudeste do Brasil.

Figura 7: Festa na Roça - Coreografia de Isabel Willadino (1999)



Na imagem, da esquerda para a direita: Caroline Bicocchi, Mariah Resende, Lauren Brondani, Ana Lúcia Borges, Leonardo Dias, Gabriella Castro e Rebeca Brack.

Isabel - a Bel - nunca teve medo de assumir plenamente seu papel em nossas vidas como educadora, e nunca hesitou em nos proporcionar tudo que considerasse importante para nossa formação - inclusive o olhar para a responsabilidade social do artista, em decidido movimento de nos auxiliar a “furar a bolha de percepção” representada pelas quatro paredes da escola de dança através do contato direto com diversas realidades. Este olhar socialmente responsável é um dos fios condutores de toda a sua carreira, e talvez tenha em sua docência na Escola Preparatória de Dança de Porto Alegre<sup>62</sup>, uma poderosa trincheira da dança dentro da escola pública, sua

<sup>62</sup> A Escola Preparatória de Dança é um projeto de formação em dança criado em 2014 numa parceria entre as Secretarias Municipais da Cultura e da Educação da Prefeitura de Porto Alegre. As EPDs

ação mais emblemática.

Por toda essa coragem e disponibilidade, e por toda confiança em mim depositada, serei sempre grato e inspirado. Não tenho certeza se, aos 42 anos, estaria escrevendo hoje esta dissertação, sem este vigoroso impulso em meus primeiros passos.

Para aprofundar o entendimento do contexto de meus primeiros anos de formação, retomo aqui as maravilhosas viagens nas quais Isabel levava a mim e outros discípulos a diferentes cantões do Rio Grande do Sul para experimentar-se em palcos e workshops. Nesta época, por iniciativa de Heloísa Bertoli<sup>63</sup>, depois reverberando nos trabalhos de Isabel e outras professoras de Porto Alegre, começava um contato de pessoas do Rio Grande do Sul interessadas em Tap Dance e profissionais do sudeste brasileiro, região em que o acesso e disseminação da informação sobre esta arte encontrava-se bastante mais avançado nesta época. Foi neste movimento que diversos festivais de dança gaúchos começaram a contratar estes mestres para workshops e apresentações. Foi nesta época também que aprofundou-se a colaboração entre profissionais do Tap do Rio Grande do Sul, que permitiu a criação dos primeiros eventos específicos da modalidade nestas terras. Neste contexto, que vivenciei entre meados da década de 1990 e os primeiros anos do século XXI, testemunhei a vinda ao sul de professores como Marchina (SP), Amália Machado (RJ), Kátia Barão (SP), Adriana Salomão (RJ), Cíntia Martin (RJ), e Steven Harper (RJ).

A interação com estes professores foi responsável por um enorme avanço das perspectivas do Tap no Rio Grande do Sul. Inúmeras possibilidades técnicas, rítmicas, corpóreas e coreográficas foram adicionadas ao repertório dos tap dancers gaúchos nesta época, assim como uma primeira janela para a cena dos festivais de tap no sudeste do Brasil. Foi através destes mestres que se deu em mim, pela primeira vez, a percepção de que o universo do Tap era muito mais amplo do que aquilo que eu

---

funcionam em 5 Escolas de Ensino Fundamental na periferia do Município de Porto Alegre e atendem 300 alunos com formação de 15 horas/aula em diversos estilos de dança no contra turno escolar.

<sup>63</sup> Nascida em 1956 na cidade de Rio Grande (RS), Heloísa das Neves Bertoli é uma das precursoras do Tap Dance gaúcho. Tive o prazer de entrevistá-la no podcast A Voz Dos Pés. Confira neste link: <https://open.spotify.com/episode/1dUV2FlreJ8mGzh3epJox6?si=r2ezdf5fQ8SyMLCEbLRN5Q>

conhecia. Desbravar este universo e tornar-me um destes mestres tap dancers que detinha a mágica possibilidade de viajar o Brasil compartilhando conhecimentos tornou-se o anseio que definiu, de uma vez por todas, o desejo de profissionalizar-me nesta arte.

Faz-se necessário mencionar que os mestres mencionados acima são pessoas brancas que têm vivências importantes de formação em solo estadunidense. Os conhecimentos por eles partilhados conosco continham, em vários casos, importantes elementos da evolução histórica, técnica e estética do Tap Dance que até então nos eram desconhecidos. Penso que a presença deles no Rio Grande do Sul foi importante para sintonizar o Tap Dance por aqui feito com o que poderíamos chamar de “o estado da arte” em solo nacional nos anos 1990-2000. Ainda assim, a informação sobre a história do Tap nos chegava escassa, em pequenos fragmentos - a única aula de História do Tap a qual me lembro de ter atendido nesta época versava exclusivamente sobre o cinema musical branco. E o tema da improvisação, pelo menos nos eventos dos quais tive oportunidade de participar, fazia-se de todo ausente.

### 3.4 PROFISSIONALIZAÇÃO

No ano de 2001 Isabel abriu e passou a dirigir uma escola de dança chamada Laboratório da Dança<sup>64</sup>, na qual deu continuidade ao trabalho de docência iniciado na Escola de Ballet Karin Ruschel, agora em um espaço sob sua direção. Inicia-se aí a segunda etapa de minha educação no Tap Dance. Foi no querido “Lab” que se deu a transição em que Isabel me legou suas turmas de Tap, iniciando assim minha trajetória como professor em uma momento em que ela já entrevia meu futuro nesta arte (a partir deste momento ela voltou sua atenção de maneira exclusiva ao jazz dance, modalidade que ainda leciona, e também à direção da escola, deixando o Tap Dance ao meu encargo).

---

<sup>64</sup> O Laboratório da Dança funcionou em Porto Alegre de 2001 a 2018, sendo não apenas um centro formador de diversas linguagens de dança mas também um ponto focal a partir do qual foram concebidos vários espetáculos. Teve sua primeira sede no Bairro Menino Deus, e as duas posteriores do Bairro Cidade Baixa.

Concomitantemente, foi nesta fase que ela me estimulou a buscar por conta própria a informação atualizada no sudeste do Brasil, o que deu início a uma série de viagens ao interior de São Paulo e ao Rio de Janeiro para participar, como estudante, dos festivais de Tap que aconteciam na região. Nestes festivais tive contato, pela primeira vez, com artistas estadunidenses. Lembro-me vivamente de cursos nestes eventos da primeira década do século XXI com grandes nomes como Chloe Arnold, Dormeshia Sumbry-Edwards, Jason Samuels Smith, Aaron Sanders e Derick Grant - todos artistas pretos e conectados às raízes da tradição do Tap. Embora o impacto destas novas referências em todos os aspectos do meu sapatear tenha sido avassalador e permanente (em especial por serem improvisadores extremamente fluentes com um nível técnico que desafiava minha compreensão), minha percepção da questão racial durante a adolescência era praticamente nula, e nem de maneira distante me ocorreu associar a maneira nova (para mim) de pensar o Tap que me era apresentada então à conexão com a matriz afrodiáspórica, mesmo a despeito de todos estes mestres serem pessoas pretas. Eu simplesmente carecia do conhecimento histórico e da capacidade crítica para fazer essas associações. Tanto um como outro foram sendo construídos ao longo dos anos seguintes.

Nestes mestres e em outros que vim a conhecer ao longo da estrada, encontrei algo que já vinha intuindo e pelo que ansiava, mas não conseguia nomear nem situar adequadamente: a percepção do Tap como força de comunicação musical, e a improvisação como sua forma performática por excelência. Ao longo do caminho fui amadurecendo a compreensão de que estes são modos de expressão historicamente enraizados na cultura do jazz e, por conseguinte, na matriz afrodiáspórica.

Figura 8: Leonardo Dias e Dormeshia Sumbry-Edwards



Campinas, c2005. Fonte: Acervo pessoal do autor.

Conviver com estes artistas ajudou-me a compreender que meu anseio pela improvisação como forma de expressão não apenas era legítimo como apontava para uma vertente histórica central do Tap, além de iluminar um possível campo de experimentação que me atraía fortemente. Assim, desde o início de minha carreira fui introduzindo, tanto na docência como em meus primeiros experimentos cênicos, dinâmicas de improvisação. O ambiente era propício: o Laboratório da Dança, escola em que eu agora lecionava Tap, e que mais tarde vim a co-dirigir, oferecia-me plena

liberdade de experimentação, além de uso irrestrito do espaço nos horários em que não havia aulas (foi neste tempo que desenvolvi o hábito, que procuro manter, de praticar sozinho, fazendo a manutenção da técnica e experimentando diferentes processos criativos). Além disso, o ingresso no Curso de Bacharelado em Artes Cênicas em 2001 (e a posterior transferência interna para a Licenciatura em Teatro) me abriu as portas para uma diversidade de modos de jogar, improvisar e tornar o corpo disponível para a troca. Estas vivências, por sua vez, reverberaram na minha maneira de pensar as aulas de Tap, auxiliando-me a romper o paradigma do espelho, conectado à frontalidade e ao aprendizado por imitação de sequências coreografadas de antemão, buscando maneiras de promover a espontaneidade e a interatividade. Foi também nesta época que comecei a assistir a shows de jazz nos bares da Cidade Baixa, o bairro boêmio, por excelência, da cidade de Porto Alegre. Assistir a incontáveis *gigs* do Sexteto Blazz<sup>65</sup>, por exemplo, me ajudou a entender o modo básico de operação do Bebop Jazz, o que por sua vez me permitiu decifrar o que se passava nas performances improvisadas de grandes mestres como os que citei acima, além de outros que passavam a ser acessíveis a mim com o advento do Youtube (foi nessa época que tomei conhecimento, por exemplo, da existência de Jimmy Slyde, que passou rapidamente a ser “quem eu queria ser quando crescesse”).

Na ausência de uma conexão direta com a tradição afrodiáspórica do Tap (e mesmo da consciência de que esta existia), que só teria sido possível se eu tivesse nascido em um lugar e um tempo diferentes, meu anseio por compreender os meandros da improvisação foi construindo, de maneira empírica e algo solitária, um conhecimento que tinha por base os materiais de que eu dispunha: minha formação em Teatro, minha experiência musical (que incluía, como vim a compreender mais tarde, as vivências da infância), e material que a internet começava a disponibilizar com um pouco mais de abundância, tudo isso tomando corpo em *jam sessions* esporádicas, projetos cênicos baseados em improvisação, e horas, muitas horas de prática apaixonada.

De lá para cá, consolidou-se o compromisso de fazer do interesse pela

---

<sup>65</sup> Conjunto de jazz portoalegrense criado no final da década de 1990, liderado pelo flautista Franco Salvadoretti

improvisação um tema de pesquisa, isso antes mesmo de inserir-me formalmente na pesquisa acadêmica. Quando o Laboratório da Dança fechou suas portas em janeiro de 2019, a necessidade de reorientar minha trajetória no Tap levou-me a criar o Projeto Ilha - Pesquisa em Tap. Este projeto, que presentemente conduzo, nada mais é do que a expressão concreta de minha necessidade de pensar, dialogar, escrever, produzir conhecimento a respeito de minha prática e da arte do *Tap Dance* de forma mais ampla. ILHA tornou-se a identidade guarda-chuva de diversas iniciativas, tais como a promoção de cursos, *jam sessions* e apresentações, a criação de um site que acolhe textos de minha autoria e de outros sapateadores com os quais estabeleci contato, a criação de material didático online e um podcast chamado *A Voz Dos Pés*, no qual desenvolvo entrevistas com tap dancers brasileiros e de diferentes países da latinoamérica, tradução e veiculação de textos sobre Tap, dentre outros temas. A partir da criação deste projeto comecei a fortificar relações de troca com a comunidade sapateadora brasileira para além do Rio Grande do Sul e mesmo do Brasil, o que me ajudou a ampliar meu horizonte de percepção a respeito de como esta mesma comunidade se organiza. Nesta época comecei a fazer meus primeiros trabalhos em eventos de Tap Dance fora de Porto Alegre. Tais trânsitos começaram a despertar em mim, ainda que de maneira incipiente, a percepção das questões raciais que atravessam o tap dance.

### 3.4 NOTAS DE CAMPO: “CADÊ A IMPROVISAÇÃO?”

Neste subcapítulo faço uma breve reflexão sobre o que pude observar a respeito das práticas de improvisação em Tap Dance em meu trânsito profissional, enfocando neste os seguintes aspectos: o trabalho como professor de Tap em diversas escolas de dança de Porto Alegre e arredores; a participação em projetos artísticos em que a improvisação se fez presente; e a participação como professor, palestrante e performer em eventos importantes do calendário do Tap Dance brasileiro.

Minha docência como professor regular de Tap em escolas de dança deflagrou não apenas a ausência quase geral de noções sobre improvisação como mesmo um

franco desinteresse e desconfiança para com o tema. Mostra-se demasiado comum, inclusive, uma reação de pânico à ideia da “criação espontânea”. Este é um cenário com o qual venho me deparando desde o meu período de iniciação profissional, e a respeito do qual procuro fazer certa militância no sentido de plantar as sementes da improvisação em cada novo espaço em que venho a trabalhar.

Penso que vários fatores contribuem para este ambiente hostil à improvisação nas escolas de dança. Por um lado, podemos pensar que a improvisação é um expediente que não necessariamente contribui para as construções coreográficas que, via de regra, são a prioridade desses espaços, que têm em seu espetáculo de final de ano a culminância do processo criativo a cada ano letivo. E neste sentido, é preciso observar a relação entre produto e processo, e a maneira como esta é percebida pelos alunos, já que um ensino de dança voltado para o produto coreográfico nesse meio enfatiza, com bastante frequência, a boa execução técnica, a memorização das sequências e a adequação da performance a um padrão determinado pela cultura de dança a que o professor/coreógrafo se sente filiado (ora, “tem que ficar bonito pro dia do show”). Em oposição, dinâmicas de improvisação têm o potencial de desacomodar essas “verdades” tão arraigadas. Onde está o produto? Ora, não precisa haver produto. Se há comunicação, se há troca entre os participantes, a improvisação é “bem sucedida”. E o certo? E o errado? O belo, o feio? Como transitar na insegurança de buscar uma voz pessoal na ausência de um argumento de autoridade estética pautado por um professor? Como buscar o “*si mesmo*” em uma cultura de dança tão fortemente calcada na adequação dos corpos a um padrão externo?

Defendo o argumento de que o medo e a hostilidade em relação à improvisação estão enraizados em uma cultura de dança que vê no espetáculo e na conformação dos corpos a uma dada estética sua finalidade única. À frontalidade do palco italiano soma-se ainda a presença do espelho em sala de aula, reforçando de maneira acachapante e excessiva a noção de autocorreção e autocrítica, feitas sempre a partir do sentido da visão, mas tornando ainda mais invisível o *outro* em sala de aula. Assim, quando o círculo é proposto e, de súbito, o outro descobre e é descoberto pelo aluno, e a escuta (tanto a literal, auditiva, quanto metafórica, no sentido de perceber amplamente) se sobrepõe à visão pela exigência da comunicação rítmica, a mudança

de paradigma se faz tão abrupta que a ansiedade surge de maneira quase inevitável.

Ao longo dos anos como professor de Tap dediquei inúmeras horas de trabalho justamente à pesquisa, elaboração e experimentação de estratégias para introduzir a improvisação neste ambiente que a ela se mostra tão pouco aberto. Este “atrito entre paradigmas” apresenta-se como um obstáculo considerável, com raízes profundas e ramificações diversas. Penso que a ausência da improvisação nas escolas de dança relaciona-se à distância (por vezes expressa em um discurso hierarquizante) entre o ensino que nelas se faz e formas de viver a dança conectadas a um outro conjunto de valores (tais como o brincar, a expressão individual, a troca, a partilha). Formas de dança que, por vezes, estão “ali do outro lado da rua”, “na esquina”, brotando dos nutrientes do solo local. E nesta lacuna o Tap se perde na tradução, já que custa ao olhar “balletizado”, depois de décadas de raspagem e embranquecimento, compreender e aceitar que o Tap é primo-irmão do Passinho, do Samba, da Capoeira. Assim, creio ser correto afirmar que meu trabalho como professor de Tap nesses espaços busca criar pontes entre esses dois universos, na esperança que estas pontes ajudem a levar o Tap um pouco mais “para perto de casa”.

Uma vez mais busco aprofundar a discussão justapondo percepções advindas dos dois pontos da Diáspora Negra entre os quais transita este estudo. Rui Moreira dos Santos (2019) nos entoa uma perspectiva brasileira sobre o tema:

(...) nas artes da cena, mais especificamente na dança cênica profissional aqui desenvolvida, é muito comum a desconsideração dos legados culturais da África negra e dos povos indígenas. Habitualmente são consideradas estéticas primitivas ou folclorizadas. Talvez isto se dê, pelo fato de que os processos de formação dos artistas estão embasados na super valorização do aculturamento que tem como mote discursos canônicos eurocêntricos e práticas corporais que pouco dialogam com o exercício das culturas nacionais. (SANTOS, 2019)

Em responso, nos ensinam, desde os Estados Unidos, Robbins e Wells (2019):

Dada a história, a estética e a estrutura da sua forma de arte, os sapateadores do século XXI participam claramente numa tradição de improvisação afrocêntrica, independentemente de os próprios bailarinos se identificarem ou não como afro-americanos. Historicamente, os observadores europeus e euro-americanos interpretaram mal a dança afro-americana improvisada como instintiva e não aprendida e não conseguiram compreender o treino rigoroso que ocorre nos seus espaços sociais ostensivamente informais (Malone 1996: 28). Mesmo fora das práticas estéticas afrocêntricas, uma hierarquia racializada frequentemente se mapeia em discursos de improvisação e contribui para o seu estatuto relativamente baixo; a improvisação, associada à

expressão espontânea e corporal, é marginalizada em relação à coreografia, em que a distância temporal entre a criação e a performance sugere um processo estudado e cerebral. (...). Dentro deste espaço discursivo carregado, os estudos sobre improvisação de dança afrocêntrica realizam um delicado ato de equilíbrio, pois procuram validar a complexidade destas tradições sem reforçar o próprio sistema eurocêntrico que cria a necessidade de defender a improvisação negra em primeiro lugar." (ROBBINS E WELLS, 2019 p. 4. Tradução nossa.<sup>66</sup>)

Reforço ainda uma vez: todo o quadro apontado aponta para um profundo apagamento dos valores afrodispóricos nos quais o Tap e suas práticas improvisacionais se fundamentam. A argumentação feita no segundo capítulo deste texto busca dar conta de delinear estes valores, intrinsecamente comunitários e celebratórios. Através do contraste, busco evidenciar a lacuna.

Na contramão desta tendência, é possível observar belas iniciativas voltadas à improvisação na cidade de Porto Alegre. Há sementes sendo regadas com o devido cuidado. Como exemplo, trago as rodas de improviso promovidas por professores de Tap da cidade, que possibilitam aos seus alunos vivenciar a improvisação fora do espaço da escola de dança<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> "Given the history, aesthetics, and structure of their art form, rhythm tappers in the twenty-first century clearly partake in an Afrocentric improvisatory tradition, whether or not the dancers themselves identify as African American. Historically, European and EuroAmerican observers have misread improvised African American dance as instinctual rather than learned and failed to understand the rigorous training that occurs in its ostensibly informal social spaces (Malone 1996: 28). Even outside Afrocentric aesthetic practices, a racialized hierarchy frequently maps itself onto discourses of improvisation and contributes to its relatively low status; improvisation, associated with spontaneous, corporeal expression, is marginalized relative to choreography, in which the temporal distance between creation and performance suggests a studied and cerebral process. (...) Within this fraught discursive space, scholarship on Afrocentric dance improvisation performs a delicate balancing act as it seeks to validate the complexity of these traditions without reinforcing the very Eurocentric system that creates the need to advocate for black improvisation in the first place." (ROBBINS E WELLS, 2019 p. 4)

<sup>67</sup> No link a seguir, registro em vídeo de uma roda de improviso promovida por este autor no Parque da Redenção em 2017.  Tap Nick do Laboratório da Dança (março de 2017)

Figura 9: Roda de Tap na Orla do Guaíba (2025)



Evento promovido pela sapateadora Karen Pohlmann. Fonte: acervo pessoal

Como exemplo de projetos artísticos voltados para a improvisação em Tap na cidade de Porto Alegre, menciono duas iniciativas em que tive oportunidade de trabalhar. A primeiro, intitulada “Duelos de Sapateado”, foi idealizada e promovida por Heloísa Bertoli, com direção artística de Leonardo Stenzel e deste que vos escreve. Organizava-se na forma de duelos de improvisação livre entre sapateadores de diversas vertentes, tais como o Flamenco<sup>68</sup>, a Chula e o Tap, contando também com a presença de músicos familiarizados com as musicalidades próprias a cada um desses modos de sapatear. Foi realizado em teatros públicos da cidade em três edições anuais, de 2009 a 2011<sup>69</sup>.

Em uma linha semelhante, o projeto Sapateando Sem Fronteiras, promovido

<sup>68</sup> Neste trecho da dissertação são mencionadas diversas danças percussivas. O Flamenco, de origem andaluza; a Chula, da cultura gaúcha brasileira; e o Malambo, enraizado no folclore argentino. Todas essas danças são, à sua maneira, “sapateados”, e esta consideração reforça o argumento da defesa do nome “Tap Dance” em oposição às formas “sapateado” ou “sapateado americano”, no sentido de que o nome original preserva a historicidade da forma de arte, ao passo que os apelidos por aqui inventados apagam essa historicidade diluindo-a em uma categoria ampla e genérica.

<sup>69</sup> Confira um trecho de um destes espetáculos em <https://youtu.be/zfiOjiJTImk>

pela Tanguera Estudio de Danza no ano de 2023 com recursos do FAC - Pró Cultura/RS, reunia o Malambo, o Flamenco, a Chula e o Tap (tendo a mim como representante deste último) em ações diversas que incluíam aulas práticas abertas ao público, palestras e um espetáculo cujo mote era a interação improvisada entre os sapateadores das diversas vertentes e os músicos correspondentes a cada uma das vertentes de sapateio.<sup>70</sup>

Figura 10: Sapateando Sem Fronteiras



Na foto, da esquerda para direita: Gustavo Rosa (Percussão), Marcelo Verii (Chula), Leonardo Dias (Tap Dance) e Renato Müller (Acordeon). Fonte: foto de Nando Espinosa (2023)

Em relação à improvisação em festivais específicos da modalidade, observo que esta se faz presente, principalmente, de três maneiras. As aulas de improviso na grade de cursos; as *jam sessions*; e os *cutting contests*. É bastante comum que os festivais de Tap tenham alguns ou todos destes três eventos em sua grade.

De forma geral, as aulas de improvisação, embora ricas e diversificadas em suas propostas, constituem uma parte muito pequena da carga horária dos eventos

<sup>70</sup> No link a seguir, a aula que ministrei neste projeto. Todas as ações do projeto têm seus vídeos disponibilizados no mesmo canal. <https://www.youtube.com/watch?v=rOuDYWwVaYg&t=1571s>

(não raro, apenas uma aula em eventos que duram vários dias).

Nas *jams* e *cutting contests* a que tive oportunidade de atender (cuja dinâmica foi descrita anteriormente nesta dissertação), observei complexas contradições. Por um lado, são eventos muito aguardados pelos participantes dos festivais, em que é restituído algo do caráter comunitário, circular e celebratório, bem como a ênfase na produção de ritmo e na comunicação musical (sobretudo quando há um olhar sensível dos organizadores e professores dos eventos para o viés de aprendizado e troca dessas experiências). Por outro lado, é possível perceber diversas tensões em interação nesses ambientes. As ansiedades já mencionadas levam boa parte dos participantes a sentirem-se intimidados e não participarem dos jogos (especialmente quando estes estudam Tap em espaços que não cultivam a cultura da improvisação). E neste sentido, o *cutting contest* difere - ou deveria diferir - da *jam session*. Ora, o *cutting* é uma competição, e é compreensível que este caráter competitivo sobreponha-se em certa medida a uma interação mais descontraída, já que há um juri com o poder de “cortar” (eliminar participantes, utilizando para isso critérios que variam, mas que costumam transitar entre a complexidade técnica, a precisão rítmica, a inventividade e a “atitude” durante a comunicação que se estabelece). E há também em jogo o ganho de status, visibilidade, e mesmo premiações, que vão de sapatos de Tap profissionais de preço bastante elevado a bolsas de estudos em variados festivais de Tap. Podemos argumentar, com base no estudo feito até aqui, que a competição é parte da tradição desta arte, e que o desenlace destes duelos sempre teve resultados bastante concretos na vida daqueles que neles se aventuraram. No entanto, em certas *jam sessions* tive a impressão de que a interação, que neste caso deveria ser muito mais leve e festiva, recebia o “vazamento” de toda essa sobrecarga de expectativas ligadas à competição, transformando o que deveria ser um jogo rítmico num palco para o estabelecimento de reputações onde a comunicação rapidamente é sacrificada em prol de uma virtuose descontextualizada, afastando ainda mais diversos entusiastas de sentir-se à vontade e simplesmente participar.

Durante a escrita desta parte da dissertação me veio vivo na memória o *cutting contest* do festival Tap In Rio do ano de 2022, em que a sapateadora Rebeca

Pereira<sup>71</sup> era responsável pela apresentação e pelo comando. Na cena, o juri, composto por professores do festival, sentava-se ao fundo. À frente destes os competidores reuniam-se em semicírculo e, no primeiro plano, em contato direto com a plateia - da qual eu fazia parte - que amontoava-se em uma das salas de aula do Centro Avançado de Dança, estava Rebeca, conduzindo o jogo de maneira tão particular que me marcou de maneira indelével.

(...) A minha relação com a batalha no geral ela começa antes do festival de Tap, eu acho que isso é muito importante de se dizer. Anos atrás a minha mãe trabalhava no Festival de Dança de Nova Iguaçu, que ainda existe. Ele já foi considerado o maior do Rio e um dos maiores do Brasil. O que acontecia é que Nova Iguaçu era organizado pela minha madrinha, Tereza Petsold. E aí, Leo, nesse festival eram seis dias de evento e um desses dias era um dia totalmente de urbanas. Então tinha batalha de danças urbanas que acontecia dentro do SESC Nova Iguaçu. E aí que essa batalha era sempre um momento assim pra mim. Eu assistia aquela batalha com olhos brilhando, arregalados, assim, e sempre muito interessada em como as pessoas trocavam dentro de uma batalha das danças urbanas. E por mais que eu fosse nova - eu devia ter uns uns cinco, seis, sete anos, por aí, sabe? A gente sabe que o ser humano, ele guarda essas memórias, ainda que de forma inconsciente. E eu lembro que era sempre muito foda, muito interessante ver como a galera das danças urbanas criava música - criava música não, criava movimentação, improvisando. Depois de um tempo eu parei de participar de batalhas de Tap, comecei a ir pra festival e comecei a assistir batalhas de rima. Nas áreas de rima, nas rodas culturais né? Batalha de rua mesmo, sabe? E aí é outra coisa que eu acho que faz toda diferença quando a gente fala de batalha de Tap em relação ao meu comando. Eu tenho várias formas de batalha que eu participei, sendo a batalha de danças urbanas quando eu assistia, a batalha de Tap quando eu participava e a batalha de rima, quando eu também assistia. Eu tive uma fase ali de 2016 pra 2018 que a batalha de rima era algo... não "muito importante na minha rotina", mas era algo que tava sempre ali, eu assistia vídeos, eu participava, foi quando eu entendi um pouco mais da cultura hip hop e, sendo muito sincera, tudo tá muito ligado por ser parte da cultura preta, né? (...) Então me convidaram pela primeira vez pra apresentar a batalha do Tap in Rio - isso deve ter uns três anos. (...) E quando você chama uma pessoa preta pra visitar uma batalha, o que eu penso é que já que eu to aqui vamos trazer aquilo que eu sei, aquilo que eu gosto de fazer pra dar mais sentido a isso. (...) Pra que não seja só uma competição, mas algo que todo mundo tá compartilhando, que eles têm em comum. E aí na batalha de rima ele tinha uma um grito que era assim: se tu ama essa cultura como eu amo essa cultura grita HIP! e aí a plateia entrava HOP! E aí continuava, se tu ama essa cultura como eu amo essa

---

<sup>71</sup> Nascida e criada em Nova Iguaçu em 2001, tap dancer, coreógrafa, professora, diretora do Based in BXD onde fomenta a arte de sapatear na periferia através de ações sociais, espetáculos, criações audiovisuais e eventos anuais na Baixada Fluminense.

cultura grita HIP! HOP! HIP! HOP! E aí tem várias outras, né? E aí naquele momento eu criei. Eh... só tinha um grito né? Era “ Tac ticadugudugu Tac ticadugudugu Tap in Rio! Tap in Rio!” Era um grito super besta assim mas que chamou a galera. No ano seguinte eu falei “cara, tem o grito do hip hop. vamos mudar isso?” e aí a gente criou: “se tu ama fazer flap, como curte um pullback, grita TAP! RIO! TAP! RIO! (...) O *cutting* ele é pra ser uma competição mas ele é pra ser uma competição fundamentada na raiz do Tap, que é a raiz da troca. (...) Eu acho que muitas coisas são erradas na batalha ainda, porque a gente fica tentando sempre entrar num quadrado que não precisa ser adentrado. (...) E eu acho que tudo que a gente pode fazer pra deixar essa distância do tap da sua raiz, a gente precisa fazer. (...) Eu acho que a partir do momento que eu entendi que eu tava naquela posição de comandar uma batalha e que eu tinha um certo conhecimento de outras batalhas, não tinha porque não trazer, pensando que essas outras batalhas que eu conheci eram todas realizadas e criadas, enfim, por pessoas pretas em sua própria cultura. Coisa que o Tap cada vez tem se afastado mais. (...) Então eu sinto que essa minha trajetória com as outras batalhas, principalmente sendo uma mulher preta que faz Tap Dance, que é já dentro desses espaços super embranquecidos, elas precisam ser lembradas, elas precisam ser difundidas mesmo sabe? Pra que a gente não volte pra um lugar onde o tap ele é sempre baseado em competição. (...) E aí volta muito daquilo de como o Tap veio pra cá – a criação não, mas como as pessoas têm ensinado em nas escolas, o fato de você só encontrar Tap nas escolas de dança, eu acho que são uma série de fatores que influenciam pra gente ter o Tap Dance no lugar em que ele tá hoje em dia. Mas... eu sinto que de pouquinho em pouquinho, sabe, nessas brechas que eu eu tenho encontrado a gente tem feito um movimento superlegal de num festival, que já pelo nome deveria festejar, a gente consegue num *cutting contest* trazer essa leveza e essa troca que sempre deveria ter tido antes. (...) E quando eu falo do meu pai<sup>72</sup> nisso tudo, Léo, quando eu falo das das questões das batalhas e daquilo que eu escutava, daquilo que eu ouvia, tudo isso fez com que hoje eu conseguisse criar não só essas músicas, esses chamamentos na batalha, mas que eu criasse uma... pode soar até um pouco prepotente, tá? Mas uma figura personificada daquilo que eu quero que um festival seja, tipo, eu quero que pessoas pretas como eu, mulheres pretas como eu, estejam no lugar de apresentar conforme a raiz que ele tem, e não só conforme a raiz que ele tem mas com essa alegria que todos os meus antepassados, eu sendo uma descendente de *hoofers*<sup>73</sup>, sentiam quando eles dançavam. (...) Então a partir do momento que eu percebi a influência de tudo isso, isso também fez toda a diferença quando eu percebi a influência do ritmo que meu pai tocava no volante quando eu estava indo pra escola ou quando eu percebi a influência da batalha que eu assistia quando eu tinha 15, e conseguir passar isso pra frente, eu acho que é uma forma da gente entender que a partir desse momento que eu passo pra frente, esse conhecimento vai ser trocado de outras formas, trazendo, soluções e

<sup>72</sup> Marcos Patrício, o pai de Rebeca, foi DJ especializado em Black Music, conforme Rebeca conta em outro ponto deste depoimento. Confira o depoimento na íntegra em <https://youtu.be/MOTsuJFUoBM>

<sup>73</sup> “Hoofer” é a maneira como os tap dancers da comunidade afroestadunidense designavam a si mesmos. É uma palavra que remete de maneira direta à tradição de improvisação e criação rítmica. É também uma palavra que designa uma altíssima honraria, mais comumente usada para referir-se aos mestres estadunidenses pretos de gerações mais antigas.

novas formas de participar de festivais e, enfim, fomentar a batalha e a cultura do Tap Dance no Brasil. (Rebeca Pereira, em depoimento feito via áudio do Whatsapp em 18 de outubro de 2025)

O depoimento gentilmente cedido a mim por Rebeca traz, desde dentro da arte vivida por uma profissional de destaque no atual cenário do Tap brasileiro, com intenso trânsito nos eventos da modalidade, uma síntese tão completa e contundente da argumentação que busco fazer com esta dissertação, que senti-me no dever de editá-lo o mínimo possível e encerrar com ele este capítulo. Limo-me a pontuar o quanto se faz evidente, a partir do relato, a dimensão do apagamento que, para além do caráter de injustiça e exclusão que lhe é inerente, resulta ainda no empobrecimento cultural e espiritual da forma de arte e da comunidade que em torno dela se organiza.

#### **4 ANÁLISE DO ESTÁGIO DE DOCÊNCIA**

Neste capítulo, que encerra este texto, faço uma reflexão sobre minha atuação no estágio de docência cumprido por mim como requisito para aquisição de créditos em meu curso de mestrado. O estágio foi realizado na disciplina Tópicos em Dança II, do curso de Licenciatura em Dança (ESEFID/UFRGS) ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Dantas, que dividiu comigo a condução das aulas, realizadas entre março e agosto de 2024 às terças e quintas-feiras, com nove alunas e alunos matriculados. Neste período, minha atuação como estagiário docente teve duração total de 30 horas, cumpridas sempre às quintas, conforme acordo feito com a prof. Mônica, que conduzia às terças os demais estudos pertinentes à disciplina.

O plano de estudos que elaborei para as aulas tinha por enfoque precisamente o tema desta dissertação: a improvisação em Tap, entendida a partir de seu berço afrodispórico. As atividades práticas, de certa forma, continham uma síntese de diversos experimentos que eu já havia realizado em minha atuação como professor de Tap. No entanto, ao planejar as aulas, comprehendi que este ambiente novo para mim - a graduação em dança - oferecia aberturas e possibilidades via de regra dificultadas ou negadas por outros espaços em que dei e dou aulas. Por exemplo: a condução de um percurso de aulas em que as práticas corporais fossem postas em diálogo com textos, vídeos e outros materiais que fornecessem contexto histórico e subsídio para

diversas discussões relevantes para a prática do Tap; ou mesmo a mera receptividade a um debate francamente político e crítico. Minha expectativa era a de que entre alunos de licenciatura de uma universidade pública esse tipo de abordagem seria recebida com uma naturalidade que não costumo encontrar em espaços comerciais, onde as demandas da clientela - e, por tanto, da empresa/escola de dança que a recebe - são de ordem totalmente diferente. “Estou na universidade!”, pensei, “agora vai ser possível, finalmente, conversar sem restrições sobre tudo isso que vem me mobilizando tanto, e o melhor, de sapato no pé! Que super oportunidade!”

Foi com isso em mente que elaborei as dinâmicas que descrevo a seguir. Foi um planejamento que continha em seu germe a *intenção* de constituir um esforço de educação antirracista. Trago aqui em destaque a palavra “intenção” por entender que é extremamente complexo pontuar, de maneira categórica, quando uma ação educativa de fato se concretiza como uma contribuição efetiva para o desmantelamento das engrenagens do racismo. Creio que é impossível determinar, com tão pouco distanciamento, como germinarão as sementes plantadas. Mas penso também que é nossa responsabilidade pelo menos selecionar e cultivar essas sementes com ética e zelo, ciente a cada passo da incompletude, mas negando-se a ser por ela imobilizado.

Eu estou, de fato, agindo de maneira que você possa determinar ser uma postura de aliada? Porque não cabe a mim determinar isso, uma vez que não tenho capacidade para tal — o que me lembra que eu preciso prestar contas a vocês. Tenho que estabelecer relações autênticas com vocês, de forma que possamos ter essas conversas difíceis e eu possa demonstrar para vocês, não que estou livre da minha condição racista da qual eu não estarei livre no meu tempo de vida, mas que, quando isso vem à superfície, eu posso refletir, eu posso buscar fazer diferente e melhor. É dessa maneira que eu tenho estabelecido relações interraciais de confiança. Não afirmo que eu nunca agirei de forma racista. (DiAngelo, 2023, p 25-26)

Assim, conto neste capítulo esta experiência de troca e, pelas razões expostas acima, faço do planejamento das aulas o principal foco de meu relato. No intuito de entrever os reflexos das aulas no processo reflexivo dos alunos, transcrevo aqui trechos de *feedbacks* dados por escrito pelos alunos (cujos nomes foram substituídos por pseudônimos neste relato<sup>74</sup>), tanto em trabalhos avaliativos propostos como

<sup>74</sup> Os pseudônimos foram selecionados de maneira a homenagear sapateadoras e sapateadores pretos considerados mestres desta forma de arte. Convido o leitor a aprofundar-se em suas biografias.

critério de aprovação na disciplina, quanto na avaliação discente ao término da disciplina.

Antes de adentrarmos este relato, faço uma observação relacionada justamente à intencionalidade acima discutida. Há na comunidade sapateadora quem afirme que improvisação não se ensina. Penso que esta afirmação é um excelente trampolim para uma discussão importante, independente de procurarmos determinar se está correta ou não. Em primeiro lugar, devemos pensar nos ambientes culturais em que a improvisação de matriz afrodiáspórica surge e se desenvolve. De que maneira, por exemplo, se ensina e aprende a sambar, jogar capoeira ou jongo, ou sapatear o coco? Entram em jogo a convivência comunitária, a oralidade, o brincar, a conexão com o sagrado, a transmissão do saber artístico simplesmente porque você é aquela pessoa, pertencente àquela comunidade, em contato próximo com seus mais velhos. Talvez possamos afirmar que há ali ensino e aprendizagem, embora neste contexto essas palavras assumam um significado muito diferente daquele em que normalmente pensamos ao refletir, por exemplo, sobre o ambiente escolar ou sobre os estúdios de dança. Justamente no eixo entre esses dois espaços - este em que normalmente transita e que traz uma grande carga de apagamento e embranquecimento, e aquele de onde brota a improvisação que aprendi a venerar, com características completamente diferentes - é que venho colocando meu questionamento e minha ação docente: que mediações são possíveis para aqueles dentre nós que não tiveram o privilégio de crescer em um ambiente em que a improvisação é nativa, e vieram a tomar contato com um certo Tap Dance cuja importação para o Brasil trouxe de seu chão de origem pouco mais do que a casca? Como plantar a improvisação em um solo que se mostra, a uma primeira mirada, carente de nutrientes? Penso que cada uma das ações descritas neste planejamento representa um esforço de responder a essa pergunta, e que as respostas são variantes de um mesmo tema: honrar os valores da cultura de origem, aprendendo com ela e a ela tudo retornando, ao mesmo tempo buscando conhecer o lugar que me cabe na periferia deste círculo - o lugar que me cabe e absolutamente nenhum outro.

É preciso lembrar que essa luta tem protagonismo. Nossos passos vêm de longe. Portanto, a branquitude tem que pisar devagarinho, porque senão a coisa desanda, dá errado. É preciso olhar para essa dimensão da negritude de outro jeito, reconhecendo o nosso protagonismo. Só estamos, neste momento, discutindo branquitude, porque falamos do racismo e de negritude antes. Nossos passos não vêm de longe do século 20, nem do 19, nem do 18, vêm do continente africano, em que nós confrontamos aquelas invasões, aquelas guerras sem sentido e aquele sequestro de corpos, de culturas, de vidas e de almas. Tivemos que encarar aquilo tudo e confrontar. (WERNECK, 2023, p. 123)

#### 4.1 ESCURECENDO REFERÊNCIAS

Como introduzido acima, o estágio foi organizado de maneira que as práticas estivessem sempre em diálogo com referências que trouxessem discussões a respeito da improvisação e da historicidade do Tap Dance. Para tanto, selecionei e disponibilizei para os alunos os seguintes materiais: o documentário “No Maps On My Taps”<sup>75</sup>; dois episódios do podcast A Voz Dos Pés, produzido por mim, intitulados “Rhythm Is Their Business - Os Mestres Falam Sobre Improvisação”<sup>76</sup> e “Tap Dance em Projetos Sociais, com Anielle Lemos e Rebeca Pereira”<sup>77</sup>; e os artigos “Corpo e voz: negros no sapateado do Brasil” e “Que dança tap é esta no sapateado do Brasil?”, escritos, respectivamente, por Lucas Santos de Santana e Ana Luiza de Castro Leite Gori.<sup>78</sup>

Optei por iniciar o estágio trazendo, de saída, uma quebra de referenciais. Por óbvio, eu desconhecia que noções sobre Tap Dance traziam esses alunos ao matricularem-se na disciplina. Mas contava com a grande probabilidade de essas noções serem conectadas, primariamente, com o teatro musical da Broadway e o cinema musical dos anos 1920-1950, com as icônicas imagens de Gene Kelly em Cantando na Chuva, ou de Fred Astaire de fraque e cartola, muito presentes no imaginário. No intuito de deslocar tanto as discussões quanto as práticas para um outro lugar sem mais demora, exibi para a turma, na primeira aula da disciplina, o documentário “No Maps On My Taps”, de 1979 (título que traduzo para “Meu Tap Não

<sup>75</sup> Maiores informações sobre o documentário do referencial bibliográfico desta dissertação.

<sup>76</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/episode/74cuGzmHmKNsD8WiRRPfXl>

<sup>77</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/episode/3gurOX3ZZy0mNxuTc7cQjv>

<sup>78</sup> Ambos os artigos fazem parte do referencial teórico desta dissertação.

Tem Mapa"). O documentário tem como ponto focal o encontro e a produção de um show de três mestres *hoofers* pretos: Bunny Briggs, Sandman Sims e Chuck Green. O contexto do show, que é realizado em Nova York no Harlem, bairro notoriamente famoso por ser um potente reduto da cultura preta, é de uma “retomada”, já que os três tap dancers tiveram o apogeu de suas carreiras em décadas anteriores. As diversas entrevistas dialogam ao longo do filme com os preparativos para o show, e comentam aspectos variados da cultura do Tap Dance assim como vivenciada por esses mestres em seu berço de origem, tais como a veneração pelos mestres, o zelo pela cultura, as mudanças no mercado de trabalho, o Tap emergindo nas esquinas enquanto arte urbana, dentre outros. O show, que constitui o final e o clímax do documentário, é uma verdadeira aula, não apenas de improvisação e comunicação musical, mas de vivência comunitária.

A aluna aqui nomeada como Ayodele<sup>79</sup> reflete sobre a maneira como foi afetada por esse deslocamento de referencial.

“Nessa disciplina, fui pega de surpresa pela minha ignorância e/ou privilégio de nunca ter tido de me preocupar com o apagamento das raízes desta dança, e agora me parece chocante eu só ter descoberto agora da importância de se dar o devido crédito e manter sua forma e cor em evidência. Em uma das primeiras aulas, comentei que fiz sapateado quando criança, nas aulas de ballet. E aquilo não tinha nada a ver com o sapateado original, ou o sapateado que me interessa. Nada que é asséptico me comove, como um sapateado de postura ereta, com técnica branca e “(des)apropriada”. Fico pensando no meu dever, como professora de dança e como pessoa branca, de educar quem eu tiver oportunidade sobre isso também.” (depóimento da aluna)

Quanto aos textos e episódios de podcast, estes foram selecionados por delinear aspectos diversos da conexão do Tap com a cultura afrodiáspórica, bem como por trazerem uma visão crítica sobre a maneira como o Tap Dance é pensado e vivido em solo brasileiro. Houve também uma escolha consciente por autoras e autores pretos cujos estudos e vivência artística relacionam-se com o universo de questionamentos pertinentes à racialidade e ao universo das artes afrodiáspóricas. Assim, o episódio “Rhythm Is Their Business” apresenta a transcrição de uma mesa redonda<sup>80</sup> realizada em 1986, cujo tema era a improvisação em Tap, e em que

<sup>79</sup> Pseudônimo em homenagem à mestra sapateadora Ayodele Casel.

<sup>80</sup> A tradução para o português e gravação para o podcast foi realizada por este autor.

estavam presentes mestres que representam elos importantíssimos na continuidade da tradição do Tap, tais como Gregory Hines, Honi Coles e Buster Brown; O episódio “Tap Dance em Projetos Sociais” exibe uma entrevista que conduzi com Rebeca Pereira e Anielle Lemos<sup>81</sup> sobre contradições inerentes ao ensino de artes afrodiáspóricas em ambientes elitizados e embranquecidos, bem como sobre os desafios e potencialidades que se descortinam para essas danças quando em conexão com a cultura das periferias; E os textos de Gori e Santana resgatam, de maneiras diferentes, a historicidade do Tap, remetendo à sua origem nas culturas africanas, passando pelas *plantations* e pelo showbiz estadunidense, e chegando finalmente às circunstâncias de sua importação para o Brasil. Fazem também críticas contundentes aos processos de embranquecimento e apagamento por que o Tap passa em sua transformação em produto comercial, delineando a maneira como este já chega ao Brasil, por um lado, bastante desfigurado e, por outro, feito produto de elite.

Os textos e episódios de podcast foram disponibilizados desde o início da disciplina via plataforma Moodle, e posteriormente mobilizados através de discussões em aula e de um trabalho avaliativo elaborado e solicitado por mim já mais perto do encerramento da disciplina, que consistia na escrita de uma reflexão colocando em diálogo um dos textos oferecidos, um dos episódios, e o transcurso das atividades práticas vivenciadas. Alguns dos depoimentos de alunos aqui transcritos são justamente excertos deste trabalho. Eis um exemplo significativo:

Ao relacionar esses dois conteúdos (*o texto de Santana e o podcast sobre improvisação*)<sup>82</sup>, podemos ver como ambos destacam a importância do papel ativo do sapateador na criação artística. No artigo, o corpo e a voz dos sapateadores negros são meios de comunicação de suas vivências e heranças culturais, enquanto no podcast, a improvisação é apresentada como uma extensão dessa expressão, permitindo que cada sapateador crie e reinvente a arte em tempo real. Ambos os discursos valorizam a individualidade e a autenticidade dos sapateadores, destacando como a prática do sapateado é uma forma de arte viva e em constante evolução, moldada pela história, cultura e experiências de seus praticantes. Essa

---

<sup>81</sup> Anielle Lemos é mestra em educação física pela UFPel e doutora em artes cênicas pela UFRGS. O convite para o bate-papo com Rebeca Pereira no podcast foi motivado pelo tema de sua pesquisa de doutorado - a inserção e permanência de bailarinas negras no mercado da dança - e por sua vivência da dança em projetos sociais

<sup>82</sup> Parêntese nosso.

conexão entre corpo, voz e improvisação não apenas enriquece o entendimento sobre o sapateado, mas também reforça a importância de reconhecer e celebrar as contribuições dos negros para essa forma de arte, tanto no Brasil quanto em outros contextos culturais. (Depoimento da aluna Dormeshia<sup>83</sup>)

Sobre a condução em paralelo das práticas em Tap e a discussão de referenciais teóricos, reflete a aluna Dianne<sup>84</sup>:

Esse enfoque histórico e cultural tornou as aulas muito mais significativas, proporcionando uma compreensão maior da história do Tap, prática que possui suas raízes na cultura negra. Assim, a disciplina se transformou em um espaço de estudo e troca sobre cultura, filosofia e entendimento de mundo, muito além do simples aprendizado técnico do Tap.

#### 4.2 PRÁTICAS DE TAP DANCE

Na organização das dinâmicas e exercícios de Tap busquei, de maneira flexível, inspirar-me em certa cronologia da evolução do *jazz music*<sup>85</sup>. Optei por essa organização por julgar ser este um fio condutor interessante para as práticas, conectando diferentes momentos do jazz, com suas musicalidades e repertórios característicos, a certas possibilidades rítmicas, bem como a determinadas maneiras de pensar a improvisação dentro do contexto destas musicalidades. Isso me permitiu fazer do estágio uma espécie de “tour histórico-musical”, o que viabilizou também discutir as diferentes maneiras com que o Tap era performado em cada uma dessas “épocas musicais”, fazendo um paralelo entre dança e música que ajudava a entrever a intrínseca conexão entre ambas.

Em sua execução, este planejamento perdeu algo de sua continuidade e coesão, em especial devido a interrupção dos encontros causada pela enchente que devastou o estado do Rio Grande do Sul no início do mês de maio de 2024, e que interrompeu as atividades de ensino na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Durante cerca de um mês as instalações da ESEFID serviram como refúgio para pessoas desabrigadas pela enchente, e seus profissionais voltaram-se para o

<sup>83</sup> Pseudônimo em homenagem à mestra sapateadora Dormeshia Sumbry Edwards.

<sup>84</sup> Pseudônimo em homenagem a Dianne Walker, mestra considerada a “griot do Tap Dance”.

<sup>85</sup> Neste link, registro em vídeo de alguns momentos das aulas do Estágio de Docência.

[https://www.youtube.com/watch?v=c4Wdyc\\_8W-c](https://www.youtube.com/watch?v=c4Wdyc_8W-c)

atendimento das necessidades dessas pessoas, cumprindo diversas funções dentro da grave contingência que se apresentava (é muito marcante para mim o fato de eu ter, nesse ano, passado o dia vinte e cinco de maio, Dia Internacional do Tap Dance, trabalhando como voluntário na ESEFID). Eventualmente as aulas foram retomadas, e revelou-se difícil “retomar o fio da meada” com a turma após tudo que foi vivenciado; mesmo assim, os contornos gerais do planejamento foram preservados.

As aulas variaram bastante de formato, mesmo de uma semana para outra. Procurei manter sempre alguns exercícios de rudimentos básicos de Tap, para de alguma forma subsidiar as práticas de improvisação oferecendo à turma algum referencial prévio de movimentação, bem como certo contato com a fisicalidade deste sapato que produz som. Além disso, cumpriam o propósito de “imergir” os alunos nas musicalidades que elenquei para nossos estudos, com base nos critérios já descritos. Estes exercícios eram em geral feitos de frente para o espelho, e mantidos os mesmos através de quatro ou cinco aulas, para que a repetição fosse trazendo fluência à movimentação. No entanto, procurei não apoiar essa parte da aula tanto na memorização das sequências de movimento, mas muito mais na imitação, tanto de base visual quanto auditiva. Assim, repetia os mesmos rudimentos, mas sempre em configurações levemente diferentes, seja de ritmo, seja de distribuição do peso. Não me interessava, nesse momento, buscar a memorização coreográfica, porque tinha como objetivo enfocar as práticas de improvisação. Assim, optei por estes “aquecimentos técnicos semi-improvisados” no intuito de não sobrecarregar a turma com memorização desnecessária, ao mesmo tempo que os mantinha atentos ao tempo presente através das mudanças constantes. Me parecia importante a busca, mesmo em um exercício técnico, deste tempo presente compartilhado e ancorado na sensorialidade.

Os exercícios de improvisação foram livremente inspirados em três fases do jazz: o Dixieland, remetendo à fase inicial do jazz, Nova Orleans do século XIX; o Swing, dos anos 1920-1940, com sua sonoridade característica de Big Bands seus complexos arranjos escritos; e o Bebop, que sucede a era do Swing e consolida os complexos solos improvisados como modo de expressão do jazz por excelência. Com base nessas sonoridades, pesquisei um repertório de base e propus dinâmicas de

improvisação condizentes com certos princípios de cada uma dessas etapas. É importante destacar que estes exercícios, como sugerido acima, eram criações livres, extrapoladas de maneira lúdica a partir das sonoridades, não constituindo referências estritas à maneira como a improvisação se dava entre sapateadores em cada uma dessas etapas musicais. Podemos dizer que procurei entrever as motrizes afrodiáspóricas<sup>86</sup> salientes em cada uma dessas sonoridades e extrapolá-las para o intento e a realidade de minha prática de estágio.

Para a “Fase Dixieland” propus exercícios em que a improvisação se dava coletivamente, e em que os diferentes sons criados por cada participante somassem-se criando uma sonoridade comum através da qual respirasse um pulso rítmico - uma espécie de “groove coletivo”. O princípio de sobreposição de diferentes padrões rítmicos é uma a característica marcante das músicas de matriz africana, e está bastante em ênfase no Dixieland, fase do jazz em que a improvisação por vezes ainda se dá de maneira mais coletiva, sem um foco tão evidente nos improvisos individuais.<sup>87</sup> Com isso em mente, propus, por exemplo, uma improvisação em círculo em que um participante criava, com os sons do sapato de Tap ou quaisquer outros sons corporais ou vocais, uma célula rítmica. O segundo participante ouvia essa célula matriz e sobreponha a ela uma segunda célula rítmica. Assim, sucessivamente, cada aluna e aluno adicionava sua sonoridade, após o que abria-se a possibilidade de serem feitas mudanças espontâneas nessa sonoridade coletiva. Ao fim da dinâmica eu procurava conduzir a conversa com considerações sobre a alocação de timbres, polirritmia, o senso de escuta coletiva, e outros fatores que se fizessem pertinentes a partir da atividade.

A “Fase Swing<sup>88</sup>” foi aproveitada para a discussão deste período do Jazz que coincide com a etapa de desenvolvimento do Tap Dance em que este assume contornos mais semelhantes aos que normalmente associamos a essa forma de arte. É a etapa em que consolidam-se certas estruturas de composição que vem a servir de substrato para as construções coreográficas do Tap dessa época (tal como o *chorus* de 32 compassos em formas simétricas, tais como A-A-B-A, com oito compassos em

---

<sup>86</sup> Ver capítulo 2.

<sup>87</sup> Neste link, uma gravação que exemplifica a sonoridade do Dixieland.  Milneburg Joys

<sup>88</sup> Eis um exemplo icônico da sonoridade do swing jazz:  Duke Ellington, "Take the A Train"

cada segmento, organização do tempo que é subjacente a diversos repertórios de Tap que nos chegam como legado dessa época). É também uma etapa em que o jazz feito pelas big bands era fortemente calcado em arranjos escritos, e em que era frequente que tap dancers trabalhassem com essas *big bands* trazendo para o palco números coreografados em fina sintonia com os arranjos tocados pelos músicos. Pensei que uma boa maneira de homenagear a Era do Swing seria ensinar um repertório, remetendo ao caráter mais coreográfico da fase. Assim, apresentei a turma ao “Coles Walk Around”<sup>89</sup>, coreografia de repertório de autoria do mestre Honi Coles, que tem por característica a circularidade e um progressivo aumento de complexidade, em que aquilo que inicia como uma simples caminhada termina com um intrincado padrão rítmico em deslocamento.

Penso que apresentar um repertório a uma turma é algo que deve ser feito com a devida pompa, circunstância e solenidade. Um repertório de Tap informa sobre as vidas que transportaram em seus corpos um conhecimento coletivo que se apresenta, na coreografia, como uma síntese estética. É como se cada som e movimento da peça nos trouxesse a vivência não apenas de seu autor - o qual deve ser devidamente referenciado - mas também da coletividade ao qual este pertence. Uma história viva, transmitida através da oralidade, e em que ética e estética andam juntas, já que na vivência afrodispórica a arte não é representação da vida, mas é a vida em si, em fruição dinâmica. Assim, aprender *como* dançavam os mestres de outro tempo é apreender, pela via direta do corpo que se move, também *por que* dançavam, indissociavelmente. Por todas essas razões, fiz o possível para embasar o momento do aprendizado do repertório com todas as referências de que dispunha, além de procurar instaurar um certo respeito ritual pelo momento, explicitando que ao aprender a coreografia estaríamos penetrando em um território coletivo e em um tempo estendido muito maior que as individualidades ali presentes.

Ainda referindo ao Swing Jazz, trouxe para a turma dinâmicas de improviso em que a turma sapateasse improvisando a movimentação, mas sempre sobre a célula rítmica característica do *swing* - o que chamamos, tanto no mundo do tap quanto da música, de “suingar”. Swing é, de fato, uma palavra que suscita diversas associações

---

<sup>89</sup> Em certa ocasião vi este mesmo repertório chamado de “Coles Stroll”.

que se sobrepõem e complementam. Pode se referir a um dado estágio de desenvolvimento da história do jazz, assim como pode se referir, de maneira mais solta, a uma certa “malícia rítmica” da parte de quem toca. Ou pode referir-se a uma maneira bem específica de dividir e acentuar o ritmo, metricamente mensurável. Foi com esta última acepção em mente que trouxe para a turma uma improvisação cujo objetivo era simplesmente “manter-se no swing”, enquanto diversos padrões de movimentação e deslocamento eram experimentados, terminando em um círculo que abria-se para momentos improvisados em duos.

O uso de uma informação rítmica como pauta para a improvisação é uma prática que venho adotando já faz vários anos, na intenção tanto de estabelecer um vínculo entre a técnica e o senso rítmico quanto de dar ao improviso uma âncora, um mote a partir do qual as infinitas possibilidades possam ser focalizadas, diminuindo assim a incerteza e a ansiedade do aspirante a improvisador. É interessante notar que vim a tomar conhecimento da noção de improvisação com ponto focal nos na Licenciatura em Teatro, em especial ao ler e vivenciar o trabalho de Viola Spolin<sup>90</sup>. A partir dali fui fazendo extrações para o mundo do jazz e do tap, entrevendo nas diversas regras de seu jogo rítmico/melódico possíveis pontos focais para o improviso. E só bem mais tarde vim a aprofundar a noção de que estas regras ou pontos focais, quando considerados dentro do universo das improvisações afrodispóricas, são saberes estruturados pela continuidade de uma tradição.

A aluna Lisa<sup>91</sup> comenta sobre sua percepção do uso de motivos rítmicos como base para a improvisação: “É como se a música desse alguma continência para os movimentos. Ela serve como disparadora, dá pistas de quando fazê-los, não deixando o sapateador em um vazio completo, tendo que tirar todo e qualquer elemento para improvisar de sua própria cabeça.”

Por fim, para a “fase Bebop<sup>92</sup>” preparei uma dinâmica enfatizando os solos improvisados. Para além de seguir a cronologia da evolução do jazz, isso também me servia ao propósito de trazer a improvisação gradativamente ao longo do estágio de

<sup>90</sup> O livro de Viola Spolin intitulado *Improvização para o Teatro* (1963), por exemplo, foi essencial para o início de minha reflexão sobre como trazer a improvisação em Tap para minhas aulas.

<sup>91</sup> Pseudônimo em homenagem a mestra sapateadora estadunidense Lisa La Touche.

<sup>92</sup> Neste link, uma gravação emblemática da era do Bebop:  [Ornithology by Charlie Parker](#)

um lugar coletivo para outro de individualidade acolhida no grupo, por julgar que esta seria a maneira mais confortável de aclimatar os alunos à prática de improvisação. Não deixa de ser interessante a percepção da aluna Dormeshia sobre minha condução pautada pelo desejo de contornar possíveis ansiedades causadas pelo contato com a nova prática.

Durante o semestre tivemos práticas descontraídas, coletivas e despretensiosas (o que de maneira alguma indica falta de propósito) focadas no desenvolvimento da prática de tap, o que fez com que a proximidade com a prática fosse se tornando cada vez mais natural, quase em um campo corriqueiro.

Ao introduzir este capítulo mencionei meu foco na intencionalidade do planejamento. Reflito sobre as palavras da aluna e me dou conta de uma tensa justaposição entre as palavras “descontraídas”, “coletivas” e “despretensiosas”. Descontração e coletividade eram, de fato, preocupações minhas. Mas era também um planejamento pleno de “pretensão”, em que me interessava que a introdução ao Tap fosse feita através de caminhos orgânicos de sentir o corpo e trocar com os demais. Chama minha atenção o fato de que isso seja percebido como “despretensioso” ou “corriqueiro”. De maneira nenhuma entendo as palavras da aluna como um desmerecimento. Apenas pontuo que seu vocabulário é revelador de uma percepção da dança como algo sisudo, tenso, altamente hierarquizado, incapaz de ver “pretensão” - leia-se, valor estético e cultural - em algo que se afasta desse modo de operar.

Esta foi a etapa também que me permitiu apresentar aos alunos a jogos musicais mais semelhantes aos hoje praticados em eventos de Tap, já que as jam sessions, e mesmo as apresentações individuais improvisadas, são largamente baseadas nas convenções estabelecidas pelo Bebop Jazz.

Talvez a mais importante destas convenções seja a de “tema” ou “head”. Trata-se da composição propriamente dita, a parte pré-arranjada, com melodia definida, tocada geralmente no início, e cuja harmonia e estrutura define o *chorus*, cuja duração será utilizada como referência para o improvisador iniciar e encerrar seus solos. Grosso modo, é como se o tema se repetisse várias vezes, só que sem a melodia principal, e esse espaço predeterminado pela extensão dessa melodia fosse a

“medida” do improviso. Assim, a banda ataca junta o tema no começo da performance; assim que acaba, o próximo *chorus* poderá ser do trompetista, e o terceiro, do saxofonista. Esta organização do espaço sonoro é o que dá forma ao jogo das *jams* mais tradicionais. É também uma forma comum de estruturar as jams do Tap, e o diálogo entre os sapateadores e os músicos.

Para apresentar essa convenção aos alunos, utilizei faixas de áudio conhecidas como *playalongs* ou *backing tracks*. São músicas facilmente encontradas em plataformas de *streaming*, que contém a harmonia e estrutura de standards<sup>93</sup> de jazz, tocada pela sessão rítmica/harmônica (geralmente contrabaixo, bateria e piano) mas sem a linha melódica principal, e servem ao propósito de auxiliar estudantes de improvisação melódica jazzística, tais como trompetistas ou saxofonistas, em seus estudos, provendo o “fundo” para o treinamento de solos improvisados. Em nossas aulas eu trouxe, por exemplo, um *playalong* do tema “*All Of Me*”, e utilizei-o da seguinte maneira: primeiro, cantei o tema diversas vezes sobre este fundo, para que a turma identificasse a melodia, harmonia e duração que regem o *chorus*; depois, utilizando a flauta transversal, toquei sobre o *playalong* de maneira a alternar uma exposição do tema com uma improvisação. Por fim, pedi que a turma “tocasse o tema” comigo (ou seja, que reproduzisse com os sapatos o contorno rítmico do tema, nota por nota, enquanto eu o executava com a flauta), para depois abrir para improvisos individuais, sempre auxiliando os improvisadores a identificar o início e o final do *chorus*. A ênfase aqui era na atenção à maneira como os diferentes aspectos da música estruturam o improviso. O objetivo era simplesmente “identificar a hora de entrar e sair”, mais do que preocupar-se com exibir a técnica construída até então.

Além deste passeio pela história do jazz foram conduzidas diversas outras atividades de improvisação, algumas das quais não foram planejadas, surgindo desde dentro da dinâmica da própria aula. Optei por relatar aqui apenas esta parte do planejamento por ser mais diretamente relacionada com as discussões propostas por essa dissertação. Como dito anteriormente, estas práticas estiveram sempre em diálogo com os referenciais disponibilizados para os alunos, e este diálogo era

---

<sup>93</sup> No vocabulário jazzístico, um *standard* é um tema já consagrado e conhecido por músicos de jazz em geral. Conhecer bem diversos standards é parte do *métier* do jazzista, que utiliza esse conhecimento prévio para pautar suas interações improvisadas com os demais músicos.

atualizado a cada encontro nas conversas que finalizavam as aulas. Termine esta parte do relato com alguns comentários da turma que são reveladores de frutíferas conexões feitas nesta caminhada em que tentei conduzir paralelamente as práticas corporais e o aprofundamento em textos e outras fontes de informação.

Minha experiência prática em sala de aula conectou profundamente com os conceitos apresentados tanto no artigo quanto no episódio do podcast. Meu primeiro contato com o sapateado ocorreu durante as aulas da faculdade, onde comecei do zero, adquirindo conhecimentos tanto práticos quanto teóricos. A prática do ritmo e da improvisação, elementos fundamentais do sapateado, foi uma das minhas primeiras vivências, permitindo-me entender a importância da conexão entre movimento e música, algo que é amplamente discutido no podcast. (Dianne)

O podcast me remeteu aos medos vivenciados em sala de aula antes das atividades no estilo *jam* propostos por Leo. Digo medo porque era uma hesitação quando se falava em improvisarmos, pois não tínhamos muita experiência no sapateado, mas não chegava a ser uma dificuldade. Isto porque a sequência de exercícios que Leo trazia construía pouco a pouco um mini repertório para improvisarmos de maneira natural, como uma resposta motora, sem pensar. Achei interessante a dicotomia trazida pelos interlocutores do artigo que Leo traduziu no podcast: na improvisação, podemos tanto repetir aquilo que sempre fazemos quanto nos surpreender com algo novo a ponto de sequer entender ou lembrar o que fizemos naquela hora. Interessa-me também a discussão sobre não haver erros na improvisação, ela sendo aberta e permitindo o “recálculo da rota” a partir do suposto erro. (Ayodele)

A improvisação no tap dance não é apenas uma execução espontânea de movimentos; ela é profundamente influenciada pelo estilo individual do sapateador, que se desenvolve ao longo do tempo através da prática e da experiência. Esse estilo é um reflexo das influências culturais, das preferências musicais e da personalidade do dançarino, o que torna cada performance única. No contexto do sapateado negro, como discutido no artigo de Santana, o estilo é também uma forma de resistência, onde os sapateadores afirmam suas identidades e narrativas pessoais em um espaço artístico muitas vezes dominado por padrões eurocêntricos. (Dormeshia)

#### 4.3 JONGO

Por volta da mesma época em que meu estágio de docência estava para ser finalizado participei de uma vivência de jongo na disciplina Práticas do Corpo em Dança, Performance e Improvisação, em que era aluno da professora Suzane Weber. Na disciplina, cujas aulas se davam no Departamento de Artes Dramáticas da

UFRGS, a professora convidou alguns alunos a conduzirem dinâmicas improvisacionais relacionadas com sua prática artística. Foi neste contexto que participei da vivência de jongo conduzida pela colega Pâmela Amaro<sup>94</sup>. Foi uma experiência marcante no sentido de que trouxe à tona diversos aspectos que eu vinha buscando compreender da experiência performática afrodiáspórica. Lá estavam o tambor e a voz como fio condutor, o contato rítmico do pé no chão, a improvisação estruturada, a comunicação, a conexão com a tradição. Ao mesmo tempo, estes aspectos se apresentavam por uma via relacionada a experiência da diáspora no Brasil, o que me levou a uma série de reflexões sobre “as diásporas”, com suas particularidades, singularidades em cada território povoado pelos africanos nas Américas; particularidades essas clivadas por semelhanças extremamente significativas, que apontavam justamente para as motrizes sobre as quais refleti no início deste estudo. Por todas essas razões, desejei fortemente que meus alunos do estágio de docência pudessem ter a mesma vivência. Desejei que tivessem a oportunidade de fazer uma reflexão “enraizada no corpo” sobre o tema, quiçá fazendo extrações interessantes em direção a tudo que vínhamos discutindo sobre Tap Dance. Assim, pedi autorização para a profª Suzane, minha orientadora, e para a profª Mônica, que me recebia como estagiário, e convidei a colega Pâmela a conduzir na minha turma de estágio a mesma vivência que trouxe para o Departamento de Artes Dramáticas.

Sua presença na disciplina acabou por constituir a aula final do estágio, dando a ele uma espécie de clímax. Pâmela fez de sua voz e seu tambor o fio condutor da aula, ajudando-nos a imergir em sua prática através de improvisações de movimento inspiradas nas qualidades de movimento da água, bem como de seu simbolismo. Depois, nos apresentou à dinâmica do jongo propriamente dito, com movimentações e jogos de interação que lhe são característicos. Por fim, sugeriu que colocássemos os sapatos de Tap e experimentássemos todos esses elementos novos trazidos pelo

---

<sup>94</sup> Pâmela Amaro é atriz, cantora, compositora, arte-educadora e musicista (percussão e cavaquinho). À época da finalização deste estudo era Doutoranda em Artes Cênicas PPGAC/UFRGS. Mestra em Educação, Culturas e Humanidades, com ênfase em saraus periféricos, literatura negro-brasileira e Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER), pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019).

jongo com a adição deste “corpo que soa” que fazia de todos os participantes percussionistas e do chão um grande tambor.

Durante a aula, a mudança de condutor a conduzido dentro da disciplina possibilitou que eu prestasse atenção à maneira como estava imerso na experiência e em contato com as demais pessoas, em um estado de abertura e descoberta amplificado pela entrega ao jogo, possibilitada pelo fato de não pesar sobre mim naquele momento a responsabilidade de condução da turma. Desde esse lugar é que pude sentir em meu corpo a estranheza em relação a movimentação proposta por Pâmela. Sentia-me extremamente desajeitado, desengonçado mesmo! Percebia o esforço de meu corpo, educado em outros códigos, para emular o eixo diferente, a postura diferente, o contato diferente do pé descalço no tablado. Chamou-me a atenção a maneira direta e aberta com que se dava o jogo. Nos jogos de improvisação em Tap é muito comum que a atenção esteja intensamente focada nos pés - tanto a atenção do improvisador em ação quanto daquele que o observa para responder em seguida. Em função disso interiorizei um modo de interação em que a atenção ao outro se dá principalmente através do ouvido, e de um olhar voltado para baixo focado em decodificar, mais do que propriamente interagir. O jogo proposto por Pâmela, no entanto, convidava ao “olho no olho”, a uma conversa que se dava através do peito, barriga, pernas, e em que a visualidade se encontrava mais integrada ao som. Por outro lado, esse mesmo condicionamento voltado para o som me levou a compreender e dialogar com bastante prazer e naturalidade com a música criada por Pâmela ao tambor. Penso que, nessa roda, me sentia mais próximo e confortável do papel do tamboreiro do que dos brincantes.

Foi muito especial fazer a participação no estágio do Leonardo pelo fato de que tanto o Jongo se apresentou como uma inspiração possível para se experimentar passos do bailar do sapatiado, como para mim o universo do sapateado se apresentou mais próximo das africanidades-brasileiras, mostrando que pode haver trocas de enriquecimento neste campo de criação! Outro ponto que destaco da experiência do estágio é podermos dançar em conversa com o tambor (ilu-bata) que toca o sagrado de cada sujeito e sua expressão junto do visível/invisível. Tivemos aquecimento com ijexá e o sentir da dança inspirada nos movimentos das águas e depois a dança ancestral do jongo ou também chamado caxambu, nos ensinando a umbigar e saudar nossas ancestralidades. (Depoimento cedido por Pâmela Amaro via Whatsapp no dia 7 de novembro de 2025)

Figura 11: Aula de Pâmela Amaro - Tambor Ilu-Bata



Pâmela propõe improvisação de movimento enquanto canta e toca o tambor.

Fonte: Acervo pessoal do autor

Figura 12: Aula de Pâmela Amaro - Movimento das Águas



Alunos improvisam ao som do Ijexá. Fonte: Acervo pessoal do autor

O estágio de docência foi, para mim, uma rara oportunidade de trabalhar sem as restrições impostas pelo universo da dança comercial em que transito, inevitavelmente comprometido com o contentamento de uma clientela pagante. Em especial, a liberdade de dividir o tempo entre as práticas de Tap e discussões de cunho crítico-social embasadas em referenciais sólidos, foi vivida por mim como “um sonho de docência”, que me fez mesmo almejar uma carreira dentro da universidade. Ao mesmo tempo, impôs a mim o questionamento, que já vem sendo feito há tempos por vários colegas que militam pela retomada das raízes pretas do Tap Dance em solo brasileiro: como estabelecer uma fricção criativa *dentro* desses ambientes comerciais, exercendo pressão no sentido de alargar seus horizontes, e trazendo para dentro destes a discussão sobre a cultura afrodiáspórica, sem diluir a gravidade de suas implicações e sem fazer desse movimento, uma vez mais, simples exercício de design de produto e maquiagem antirracista? E, para além disso tudo, a reflexão sobre esse estágio me estimula a um movimento *para fora* deste sistema. O que posso aprender com as iniciativas dos colegas que estão se organizando para operar em outras lógicas? Que tipo de iniciativa posso tomar para reinventar minha atividade profissional, talvez partindo do zero, com pressupostos diferentes daqueles que me são via de regra apresentados pelo mercado da dança, tal como se apresenta?

*Eu não sei.* Em uma discussão particularmente densa do estágio, em que estas e outras problemáticas estavam em pauta, uma aluna me perguntou: “Leo, então o que que a gente faz?” E eu respondi exatamente isso: Eu não sei. As respostas não estão prontas, não são definitivas, especialmente em uma sociedade dinâmica que atualiza constantemente as formas de perpetuar o racismo. Além disso, resposta individual nenhuma será conclusiva ou suficiente, e da parte da branquitude (vim a compreender) espera-se que se livre de um medo de errar que a mantém em cômoda imobilidade.

Cada um luta com o que tem. Se é lá que você pode lutar, faça. Não tem fórmula. A escola deve ser o lugar de se fazer diferente, bem como fora dela. As pesquisas e as condutas acadêmicas, o que se ensina e se aprende fora da escola: tudo isso faz parte das dimensões de luta. Se isso é uma possível contribuição de branco, a resposta é sim, como todas as outras. É preciso que cada um descubra quais ferramentas tem para lutar e as use. Se tem a

pesquisa, faça. Se tem o ensino, faça. Só não pode é não fazer. (WERNECK, 2023, p. 137)

Finalizo este relato de estágio, assim como fiz no capítulo anterior, com uma voz preta. Trago o relato do aluno William<sup>95</sup>, sem edições, por constituir este uma síntese dessa experiência que voz (branca) alguma poderia fazer; um relato forte, contundente, que exerceu sobre mim uma aguda consciência e um medo reverente das responsabilidades que assumi, não apenas com esse estágio, mas com essa dissertação. Seu texto me apontou a fragilidade de todo esse intento, ao mesmo tempo que convocou ao compromisso destemido com o caminho escolhido.

Com as reflexões trazidas ao longo do semestre de 2024/1 por Léo Dias, comecei a me aprofundar de maneira mais direta e pessoal com os estudos e práticas de tap dance. Desta forma, com esta (e outras) experiências pessoais que venho vivenciando a partir desta prática; assim como o contato com materiais de outros teóricos da área, como Ana Gori (por exemplo), venho cada vez mais desenvolvendo a percepção de que estudar tap dance é estar envolvido em constantes reflexões sobre embates de classe, raça e hegemonia cultural ou então, não é estudar tap dance.

Meu interesse inicial com a prática se deu exclusivamente pela compreensão de que a técnica de tap é uma vantagem quando colocada no contexto de um artista em início de carreira no mercado de teatro musical brasileiro, competindo por oportunidades de trabalho. Ainda que, em primeiro momento, minha reação tenha sido de estranhamento com o tema por considerar algo “branco demais”, para qual jamais imaginei que teria qualquer tipo de aptidão; já na primeira vez em contato com a prática ministrada por uma pesquisadora qual compreende suas origens (Ana Gori) comprehendi que, na verdade, o equívoco não estava na minha “muita negritude” para praticar o tap, mas na falta proposital desta negritude na prática reproduzida pela cultura de massa.

Em uma análise histórica superficial, é simples identificar processos de embranquecimento cultural, do acarajé ao rock, mas acredito que poucos casos foram tão bem sucedidos quanto o que ocorre com o tap. O local se descaracteriza de sua origem; os participantes são outros; a forma é outra e isso tudo porque o intuito é outro. Segundo as análises que fizemos em aula, o tap passa de uma cultura marginal para o centro dos palcos, mas (é óbvio) “precisa” ser embranquecido para tal e assim o que um dia foi troca, comunidade e coletividade se torna um produto a ser enlatado, vendido e reproduzido à exaustão até que mais nada de seu caráter coletivo esteja presente e agora o imaginário popular quanto à prática seja apenas uma bela fila de pessoas brancas, magras e austeras reproduzindo movimentos mecanicamente com “uma técnica impressionante”.

Aí mora outro ponto de reflexão pessoal quanto ao tap: A técnica. Minha trajetória nas artes se inicia pela música e depois pelo teatro, contudo, devido

---

<sup>95</sup> Pseudônimo em homenagem a William Henry Lane, o Master Juba..

à minha estatura e composição física, coordenação motora sempre foi algo com qual tive dificuldades e logo, a dança sempre foi algo que me assustou. Portanto, algo extremamente marcado, que precisa ser ágil e virtuoso para cativar o público, que conta ainda com o agravante sonoro que o sapato traz e “a necessidade” de estar “bonito” em movimento, ainda é causa de certo desespero. Contudo, através das práticas neste semestre consigo compreender que “a coisa toda” é muito mais simples do que se espera. Hoje, considero o tap uma forma de expressão, não só minha, mas ancestral. Uma forma de me reconectar com aqueles que vieram antes de mim, de prestar respeito à sua história e vivência. Uma forma de me compreender como pessoa negra no universo. Forma essa que foi propositalmente afastada de todos nós pretos com o intuito simples do lucro.

Desta maneira, não tenho a possibilidade de concluir outra coisa além de que este semestre mudou completamente minha relação com o tap. Meu interesse que inicialmente se dava através da perspectiva branca da prática, voltado para obter vantagem no mercado e em instância final também lucro pessoal, se transforma em algo íntimo, pessoal, caloroso, divertido e de certa maneira, muito mais meu do que eu jamais poderia ter imaginado. Não algo à ser reproduzido mecanicamente, mas a ser compartilhado, trocado. Um mesmo caminho, dos pés que vieram acorrentados para nosso continente, forçados ao trabalho, passando por aqueles que tomaram as ruas de Nova Iorque e os palcos da Broadway até chegarem aos meus na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Um caminho que não termina comigo e que hoje me sinto na responsabilidade de apresentar a outros dos meus para que possamos seguir trilhando. Juntos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escrita dessa dissertação se deu durante a fase mais difícil de toda a minha vida, uma fase que desenraizou completamente minha existência, agora em adaptação a um novo solo. De minha entrada no mestrado até a escrita desta conclusão passei pelo recebimento da notícia de que me tornaria pai; por uma enchente que fez de todo o estado do Rio Grande do Sul terra arrasada e que destruiu meu apartamento, no bairro em que morava há mais de duas décadas, esmigalhando, para além de bens materiais, um território psíquico que me constituia; pela gravidez de minha esposa na contingência de não termos onde morar da noite para o dia, e pela imensa generosidade de diversas pessoas que nos salvaram nessa circunstância perigosa e desesperadora, generosidade essa que mudou para sempre a nossa vida e a de meu filho que sequer havia nascido e operou transformações definitivas em minha forma de entender a vida; pelo cultivo de um novo lar em um bairro completamente diferente (Jardim do Salso, que é *Salix*, planta que cura); pelo nascimento saudável de meu filho Domênico, que implicou na morte simbólica de um

certo Leonardo e no nascimento de um outro que ora vos escreve; em outro extremo do ciclo, pela aceleração dos processos de envelhecimento e doença dos meus pais, que fizeram do cuidado e da responsabilidade constante por eles uma nova parte de meu viver; e, por fim, pelo falecimento de meu pai e subsequente venda do sítio onde cresci - o mesmo sítio que serve de cenário para as bonitas histórias de infância que conto no início desta escrita.

Inevitável pensar em ciclos, desenhando a partir de todos esses fatos uma narrativa de amadurecimento em que o solo da infância impulsiona, nutre, dá forma e substância à paisagem afetiva, e por fim convida a seguir em frente, assumindo a responsabilidade de fundar um novo lugar de mundo, para nele cultivar e zelar pelas pessoas e ideias que amamos.

Digo todas essas coisas para celebrar o fato de que não desistimos - eu e todas as pessoas que me carregaram nas costas - de terminar essa caminhada dentro do mestrado. Mas, mais do que isso,uento esses fatos refletindo que não chega a ser surpreendente que o Tap nesta pessoa que lhes escreve também tenha, de certa maneira, morrido, e tenha neste momento seu renascimento ainda hesitante, incerto. E isso se reflete, com certeza, na evolução deste trabalho. Ao adentrar o mestrado meu impulso era, principalmente, um apaixonamento intenso pela forma de arte e o desejo de sobre ela refletir. Mas no caminho, as reflexões feitas durante a pós-graduação entraram em ressonância com as provações vividas, e o som que resulta dessa ressonância desponta no Leonardo que reinicia a vida como um entendimento de que o *amor convida ao compromisso*, e que esse apaixonamento inicial precisa se refletir em ação no mundo, ou não passa de um exercício autocentrado.

Que passos dará o amante do Tap que existe nesse Leonardo que hoje, mais do que nunca, reflete sobre legado?

Carrego a crença de que existe uma profunda e justa interconexão entre todos os seres vivos, e entre estes e o Cosmos. Enraizado nessa crença, constato que a escrita dessa dissertação acabou por tornar-se, também ela, uma espécie de rito de passagem, em que o artista que sou foi desafiado pelo próprio movimento de transformação da vida a amadurecer. Este movimento, representado em nível coletivo

pela luta de sapateadores brasileiros e estadunidenses para trazer à luz a relação intrínseca entre a História do Tap Dance, o racismo e a configuração do embranquecimento e do privilégio branco dentro da comunidade sapateadora, me atingiu de maneira definitiva em 2020 e me convidou a, por um lado, dialogar com o passado, buscando chegar com ele a algum tipo de acordo; e, por outro, a assumir, ao emergir desse mergulho na memória, um novo entendimento das responsabilidades inerentes a ser um ser humano transitando entre outros seres humanos.

Constatar todas essas justaposições e sincronias me causa assombro e me faz pensar na vida como algo que propõe um pulso dentro do qual tentamos fluir criando, com o som de nossos passos, uma densa e intrincada polirritmia.

Nesta escrita, esse rito inicia em uma visita à infância que exibe as cores e timbres do apaixonamento pela arte. Família. Afeto. Coletividade. Comunicação. Troca. Em suma, um ambiente que, através do acolhimento, nutriu uma fecunda busca de si feita sempre *através da relação*. As vivências artísticas da infância me levaram a entender que as necessidades de autoexpressão e de autoconhecimento estão sempre tensionadas pela relação com o ambiente e com as outras pessoas, sendo esses dois polos indissociáveis. Foi também nessas vivências que intuí na arte a maneira de reconectar essas pontas, o “eu” e o “mundo”. Esta intuição, constato ao fim dessa escrita, se tornou tanto o impulso como a direção de todo meu desenvolvimento posterior.

“O que o teu tambor te traz de volta?” me pergunta Rui Moreira Santos durante a banca de qualificação desta dissertação. “Tudo”, respondo agora. “O Outro. O Mundo”. A conexão com a humanidade.

Na transição da introdução para o segundo capítulo deste texto reconheço o início de um movimento para fora, em direção à responsabilidade coletiva. Escrevi-o com a intenção de aprofundar minha compreensão sobre o universo das artes afrodiáspóricas, tentando delinear suas especificidades e traços característicos a fim de superar um conhecimento superficial que reconhece a origem em África mas restringe-se a pontuá-la como referencial geográfico, sem sondar os aspectos filosóficos, espirituais, estéticos e sociais, enfim, o entendimento da vida que lhe é inerente. O processo me revelou, em primeiríssimo lugar, que a Diáspora é vasta e

diversa e que embora seja possível entrever traços importantes de uma cosmopercepção comum às muitas comunidades afrodiáspóricas, esses traços não se mostram estanques ou óbvios. São processos vivos, cambiantes, vibrantes de adaptação à realidade e comumhão com a vida, e desafiam simplificações (como sugere o conceito de motrizes que alinhava o capítulo). O estudo sobre as Culturas Afrodiáspóricas que embasou esta parte do estudo me levou a compreender que cada semente de África plantada fora da terra-mãe brotou e vicejou de maneira singular, acrescentando uma flor insubstituível ao jardim do mundo, e que se essa escrita investisse em um entendimento homogeneizante de uma suposta Diáspora feita de abstrações generalizantes, perderia totalmente o seu sentido, constituindo-se, em última análise, em mais uma empreitada branca a reduzir a grande riqueza e complexidade da cultura africana e afrodiáspórica a uma porção de estereótipos.

Assim, entender a improvisação e, mais especificamente, o Tap Dance como arte improvisacional sobre este pano de fundo é, tão somente, render-me ao perfume de uma dessas flores, buscando contemplá-la com mais amplitude e profundidade e dizendo dela aquilo que me foi possível apreender, sempre com grande reverência pelo modo de viver a que esta arte convida, e também para com as muitas vidas que a cultivaram.

Creio ser relevante pontuar que a escrita do capítulo II trouxe à tona a escassez de literatura em língua portuguesa sobre Tap Dance. Este fato foi evidenciado não apenas na minha busca por referenciais, mas também no convívio com colegas sapateadores. Não raro durante a escrita dessa dissertação acompanhei discussões online em que meus pares perguntavam por materiais sobre aspectos específicos da Cultura Tap - especialmente aqueles que versam sobre sua origem afrodiáspórica - e ninguém tinha conhecimento de textos ou vídeos a respeito que não fossem em inglês. É de se esperar que a literatura de base para o tema tenha sua principal vertente em sua terra e língua de origem. No entanto, o interesse da comunidade sapateadora brasileira em aprofundar as discussões de maneira crítica e embasada coloca uma demanda por traduções desses materiais para o português. Entendo que atender a essa demanda é uma maneira de contribuir para a continuidade, multiplicação e qualificação do pensamento sobre Tap Dance em nosso país, e por

isso mesmo pretendo me dedicar a isso em projetos futuros, dentro ou fora do ambiente acadêmico.

No capítulo III, o movimento de contemplar as mazelas da branquitude em minha trajetória sapatedora correspondeu a assumir o quinhão de responsabilidade que me compete, se quero mesmo me pretender um membro de uma comunidade, disposto a agir para seu engrandecimento. Durante a escrita deste capítulo me perguntei várias vezes que importância teria fazer um exercício bastante pessoal de autocritica racializada “em público”, em um texto destinado a ser publicado. Não seria mais adequado fazê-lo de forma íntima, permitindo que o resultado da reflexão reverberasse naturalmente na maneira de agir no mundo, sem trazer o centro da atenção para o “eu” - branco - que reflete? Acabei concluindo que seria importante usar do privilégio branco de *ser ouvido por outras pessoas brancas*, expondo meu processo de pensamento de forma a deixar uma “trilha de migalhas” que, apenas talvez, pudesse ser útil para outros colegas brancos dispostos a fazer reflexões semelhantes. Pensei também que a única maneira adequada de fazê-lo em uma escrita de caráter autoetnográfico coerente com meu lugar de fala seria ter minha própria vivência como objeto de pesquisa.

O despertar para a racialidade, bem como para a maneira como o Tap é por ela atravessado, se provou um processo irreversível, constante, para sempre incompleto. A compreensão de todas estas questões vem sendo gradual - o incômodo e necessário estilhaçar do espelho do pacto narcísico, o entendimento do incontornável dever de se repensar enquanto cidadão e artista. Entendo que este seja um processo contínuo, que demanda aceitar a necessidade de desmantelar ideias e práticas muito arraigadas. Neste sentido, penso que o letramento racial e a familiarização com conceitos e autores-chave do pensamento sobre a racialidade constituem ferramentas indispensáveis, uma vez que o tema, em sua dureza e complexidade, demanda uma lente mais aguda do que a que normalmente dispõe o senso comum (branco). Entendo hoje melhor a postura do colega sapateador Lucas Santana, que primeiramente me apresentou a importantes obras escritas por autoras e autores que teorizam sobre negritude e racismo, ainda antes de meu ingresso na pós-graduação, e que não deixou de me indagar sobre o progresso de minhas leituras quando desejei

aprofundar com ele uma troca de ideias sobre o tema. Para que uma troca desse tipo se faça produtiva, é necessária uma mínima iniciação ao letramento racial e a certos conceitos da discussão, sem os quais a pessoa branca tem dificuldade de situar-se adequadamente. Cabe a ela a iniciativa de preencher suas lacunas de conhecimento.

Além disso, descobri grande valor no simples ato de silenciar e ouvir, de maneira aberta e desprovida de uma reatividade melindrada, ao que os colegas pretos têm a colocar, mesmo (talvez especialmente) quando estas colocações geram desconforto e constrangimento. Entendo que abrir mão desse privilégio primeiro da branquitude, que é o de fechar-se negando-se a perceber a (sua própria) racialidade, evitando assim os desconfortos, conflitos e responsabilidades inerentes à questão, é um passo importante para estabelecer-se uma relação empática com o tema, sem a qual muitos diálogos e *insights* importantes deixarão de acontecer.

Muitas pessoas brancas insistem que, antes de poderem debater sobre racismo, elas têm que estar em um ambiente seguro. Acho que esse comportamento é uma perversão da verdadeira violência, da direção em que essa violência é enviada. O que as pessoas brancas realmente querem é estar confortáveis nessa discussão. (DiAngelo, 2023, p. 35)

O amadurecimento causado por este letramento racial em curso trouxe ainda um desdobramento que me parece de suma importância: a transformação por que passou o Leonardo que veste uma outra pele, não a de sapateador, mas a de professor da rede pública de Viamão. Posso afirmar que os estudos sobre a racialidade mudaram completamente a percepção que tenho do ambiente escolar e de seus agentes. Me vejo capaz de entrever um pouco melhor a maneira como o racismo se faz presente de maneira muito sutil (e outras nem tanto), seja na fala dos alunos, nas atitudes dos colegas de trabalho, nos livros didáticos, ou mesmo (e acima de tudo) nos meus próprios processo de julgamento ao interagir com as crianças. Acima de tudo, sinto-me agudamente consciente do peso da representação de minha branquitude em uma sala de aula racialmente diversa, o que me leva, por um lado, a pensar com muito mais cuidado cada uma das propostas que levo, e a estar alerta em cada uma de minhas interações, procurando sempre agir no sentido de desmantelar a subjetividade racista. Me vejo no dever e desejo de fazer a militância antirracista em sala de aula de maneira franca e direta, ao mesmo tempo que sinto a necessidade de

aprofundar ainda muito a reflexão sobre como fazê-lo de uma maneira adequada à faixa etária com que trabalho (alunos do Ensino Fundamental II).

A experiência docente descrita no capítulo IV encarna a urgência de transformar a reflexão em ação concreta. As atividades propostas durante o estágio são fruto de anos de caminhada no Tap Dance, plenos de experimentações, falhas e mudanças de curso. Pode-se dizer que utilizei para as aulas um repertório que já vinha sendo lapidado há bastante tempo. No entanto, a possibilidade de dar aulas no ambiente de uma universidade e em pleno fluxo da pesquisa no mestrado possibilitou tematizar e alinhavar essas atividades numa trama muito mais densa, crítica e propositiva do que os ambientes comerciais normalmente me permitem. Para além do que já foi discutido, penso que duas interrogações principais ficam dessa rica experiência. A primeira: como exercer minhas atividades profissionais nos eventos de Tap e nas escolas de dança (dos quais necessito para minha sobrevivência) de maneira íntegra, buscando brechas e fissuras que me permitam semear um discurso divergente, comprometido com todas as questões que foram exploradas nesta escrita? E, segunda: dentro de que espaço-tempo-coletividade seria possível trabalhar o Tap Dance da maneira como eu o comprehendo, sem fazer concessões? Esse espaço, em existindo, me acolheria? *Ou será que devo inventá-lo?*

Dito isto, fica a percepção de que este trabalho aponta a necessidade de aprofundar a reflexão sobre um tema que se revela central, a saber, a maneira como racismo e capitalismo estão relacionados, e as implicações desta relação para o Tap Dance brasileiro e as artes afrodispóricas como um todo. Percebo que esta dissertação não deixa de trazer o tema, ora arranhando sua superfície, ora tangenciando-o. Escrever sobre ele em toda sua amplitude seria uma tarefa cujas dimensões extrapolariam o fôlego desse estudo. No entanto, a questão se impõe de maneira inescapável em minha futura atividade como professor de Tap. Mas muito tablado ainda precisa ser pisado para que a ação concreta esteja à altura das palavras escritas. Como viabilizar economicamente minha vida e a de minha família sem fugir ao compromisso ético? Como usar o privilégio branco para criar novas escutas, novas relações, novos imaginários nesses espaços embranquecidos dos quais dependo financeiramente? Como criar estratégias para ampliar o acesso de pessoas pretas à

cultura do tap, gestada por seus ancestrais? Como concretizar respostas a todas essas questões na gestão de espaços de artes que atendam a essas demandas?

Chego ao fim dessa escrita rememorando as aulas da professora Celina Alcântara neste curso de mestrado. Em diversas ocasiões ela mencionou a “incontornabilidade e centralidade das questões raciais”. De fato, olhando em retrospectiva, me dou conta que abordar o tema da branquitude e da origem afrodiáspórica do tap nesta dissertação era, antes mesmo de uma escolha, o único ponto de partida moralmente sustentável para tratar do tema que tanto me apaixona - a improvisação em Tap Dance. Assim como o estudo e aprofundamento das questões raciais se fez uma condição para a continuidade de minha caminhada nesta forma de arte, uma vez que “aquilo que a gente vê, não pode, nem deve, desver”. Cada passo, desde o apaixonamento primeiro pela improvisação à escrita desta dissertação, me conduziu a este encontro com a diáspora africana, com suas dores e saberes, com suas tragédias e milagres. Cruzado este portal no âmbito desta dissertação, surgem, desde dentro, questionamentos que serão a bússola não apenas desta escrita, mas de toda minha senda futura na arte. “As pessoas brancas não devem se perguntar se fazem parte da construção racista, mas como fazem parte dela. Isso faz parte de um longo processo de vida. Não há um momento no qual esse processo se conclui.” (DiAngelo, 2023, p. 22)

Questionamentos desta ordem: como me relacionar com estes saberes e esta historicidade, afrodiáspóricos, desde o lugar que ocupo, que é o da pessoa branca, gaúcha, brasileira? O que se exige, pragmaticamente, de minha ação política-artística-docente a partir das reflexões feitas até este ponto? Como posso honrar e interagir com os ancestrais valores africanos de maneira a me tornar um artista mais íntegro e consciente, sem com isso pretender ocupar outro lugar além deste que ocupo, que é o da racialidade branca? Como fazer acontecer, de maneira honesta, o encontro criativo entre o indivíduo que eu sou e a matriz cultural com a qual tento me relacionar?

Escrevo estas últimas linhas com uma profunda e bela sensação de ciclo findo. Começo meio e começo! É tempo de tirar os sapatos da gaveta, depois desta estação em que hibernei junto às palavras, e voltar a mover, soar, existir nessa trilha que,

incerta como nunca, me instiga a caminhar uma vez mais.

Aproximo-me do tablado. Ele é madeira, é natureza. Meu sapato é pele e metal. Eis o tambor. Baixo a cabeça em reverência e agradeço. Adentro de pés descalços, miro o sapato com imensa gratidão, às vezes dou-lhe um beijo. Calço os sapatos e me ponho em pé. Meus sapatos são brancos. Antes do primeiro som, silêncio reverente e respiração funda. Um universo muito maior e mais velho do que eu vibra, e nada mais almejo do que ser dele uma célula... rítmica. Mais um dia. E mais um. E mais um. Seguimos.

## REFERÊNCIAS

**AMERICAN Tap.** Direção: Mark Wilkinson. Estados Unidos: Films Media Group, 2018.

BARROS, Surya Pombo De. Escravos, libertos, filhos de africanos livres, não livres, pretos, ingênuos: negros nas legislações educacionais do XIX. **Educação e Pesquisa**, v. 42, n. 3, p. 591–605, 2016.

BENTO, Cida; DIANGELO, Robin; AMPARO, Thiago; *et al.* **Branquitude: Diálogos sobre racismo e antirracismo**. São Paulo, SP: Fósforo, 2023.

BENTO, Maria Aparecida Silva. **O pacto da branquitude**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2022.

BENTO, Maria Aparecida Silva (org). CARONE, Iray (org). **Psicologia social do racismo: estudo sobre branquitude e branqueamento no Brasil**. Petrópolis, RJ, Brasil: Editora Vozes, 2021.

CARDOSO, Lourenço. Branquitude acrítica e crítica: A supremaciaracial e o branco anti-racista. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**, v. 8, n. 1, p. 607–630, 2010.

CONRADO, Amélia Vitória De Souza; SANTOS, Laudemir Pereira Dos; PAIXÃO, Maria De Lurdes Barros Da. Danças e africanidades: desafios anticoloniais na pós-graduação em dança, caminhos desobedientes para epistemologias e estéticas insurgentes. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 9, n. 2, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/28911>>. Acesso em: 29 fev. 2024.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro. ano 7, nº 13 e nº 14, p. 13 - 18.

FLOYD, Samuel A. Ring Shout! Literary Studies, Historical Studies, and Black Music Inquiry. **Black Music Research Journal**, v. 22, p. 49, 2002.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014.

FORTIN, Sylvie. CONTRIBUIÇÕES POSSÍVEIS DA ETNOGRAFIA E DA AUTO-ETNOGRAFIA PARA A PESQUISA NA PRÁTICA ARTÍSTICA. **Cena**, n. 7, p. 77, 2010.

FRANK, Rusty. **TAP! The Greatest Tap Dance Stars and their Stories (1900-1955) (Revised Edition)**. Nova York: Da Capo Press, 1994.

GORI, Ana Luiza de Castro Leite. **Tap(a) na cara: mulheres negras na dança tap e suas histórias brilhantes**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/41230>>.

GOTTSCHILD, B. **The Black Dancing Body: A Geography from Coon to Cool**. New York: Palgrave Macmillan US, 2005.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Waltzing in the Dark: African American Vaudeville and Race Politics in the Swing Era**. New York: Palgrave Macmillan US, 2016.

GOTTSCHILD, Brenda Dixon. Whoa! Whiteness in dance? **Dance Magazine**, v. 79, n. 6, p. 46+, 2005.

HILL, Constance Valis. **Tap dancing America: a cultural history**. New York, N.Y: Oxford University Press, 2010.

Jimmy “Slyde” Godbolt. **American Endowment for the Arts**. Disponível em: <<https://www.arts.gov/honors/heritage/jimmy-slyde-godbolt>>. Acesso em: 15 nov. 2025.

JOY2LEARN..**Gregory Hines | Why - The Creative Process: Improvography**. : Dancing With Gregory Hines. Estados Unidos, 4 set. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RFvhwCjTuGk>>. Acesso em: 31 mar. 2024

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Garamond, 2012. (Desafios do século XXI).

MALONE, Jacqui. **Steppin' on the blues: the visible rhythms of African American dance**. Urbana: University of Illinois Press, 1996. (Folklore and society).

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Cobogó, 2021. (Encruzilhada).

MOREIRA, RUI. Arte Negra. **Portal MUD**, 2019. Disponível em:  
<https://portalmud.com.br/portal/ler/arte-negra>. Acesso em: 29 fev. 2024.

**No maps on my taps: the art of jazz tap dancing**. Direção de George Nieremberg. Estados Unidos: Direct Cinema Limited, 2006.

PETERS, Donna-Marie. Dancing with the Ghost of Minstrelsy: A Case Study of the Marginalization and Continued Survival of Rhythm Tap. **The Journal of Pan African Studies**, v. 4, n. 6, p. 82–103, 2011.

RIBEIRO, Djamilia. **Lugar de fala**. São Paulo: Pólen Editorial, 2019. E-book.

ROBBINS, Allison; WELLS, Christopher J. Playing with the Beat: Choreomusical Improvisation in Rhythm Tap Dance. In: MIDGELOW, Vida L. (Org.). **The Oxford Handbook of Improvisation in Dance**. [s.l.]: Oxford University Press, 2019, p. 718–734. Disponível em:  
<https://academic.oup.com/edited-volume/28277/chapter/214428007>  
Acesso em: 11 fev. 2024.

SANTANA, Lucas Santos de. Corpo e voz: negros no sapateado do Brasil. **Anais do 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – 2ª Edição Virtual**, n. 2, p. 2957-2972., 2021.

TAVARES, Luciano Correa. **Escritas ameficanizadas de si na dança : masculinidades negras**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

WEBER, Suzane da Silva. The Sunday Project: por uma prática reflexiva e colaborativa. **REPERTÓRIO**, n. 14, p. 42, 2010.

WILLIS, Cheryl M. **Black tap dance and its women pioneers**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2023.