

Daniele Zill

GESTO FLAMENCO

A flamenco dancer is shown from the waist up, wearing a black dress with elaborate floral and lace patterns. Her arms are raised, and her hands are clasped together in a traditional flamenco pose. The background is dark, making the dancer stand out.

**GESTO
FLAMENCO**

Presidente da República

Jair Bolsonaro

Ministro do Turismo

Marcelo Henrique Teixeira Dias

Fundação Nacional de Artes — FUNARTE

Presidente

Luciano da Silva Barbosa Querido

Diretora Executiva Substituta

Kathryn Valdrighi

Diretora do Centro de Programas Integrados

Adriana Poggi

Gerente de Edições

Jose Mauricio Moreira

**GESTO
FLAMENCO**
Daniele Zill

Equipe de Edições

Carlos Eduardo Drummond

Gilmar Mirandola

Júlio Machado

Maria José de Sant'Anna

Preparação de Original

Tikinet | Douglas Mattos

Revisão

Tikinet | Mônica Silva

Capa

Tikinet | Aline Maya

Projeto Gráfico e Diagramação

Tikinet | Robson Santos

Zill, Daniele.

[Daniele Luciana Zill Heuert]

Gesto flamenco / Daniele Zill . – Rio de Janeiro :

FUNARTE, 2020.

144 p. ; 21 cm

ISBN 978-65-5845-000-9

1. Flamenco (Dança). 2. Gestos na dança. 3. Del Puerto
(Companhia de flamenco). Las cuatro esquinas. I. Título.

CDD 793.319468

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte

Av. Presidente Vargas, 3.131 — Cidade Nova — CEP: 20210-911 | Rio de Janeiro — RJ

Tel. (21) 2279-8071 | livraria@funarte.gov.br — www.funarte.gov.br

SUMÁRIO

07	Apresentação
09	Introdução
13	CAPÍTULO 1 Considerações sobre a trajetória da Del Puerto
21	CAPÍTULO 2 Plataforma biográfica: flamenco, música, movimento e pesquisa
39	CAPÍTULO 3 Noções da arte flamenca: história, política e paixão
67	CAPÍTULO 4 Apresentando <i>Las Cuatro Esquinas</i>
117	CAPÍTULO 5 Considerações finais
125	Glossário flamenco
131	Glossário musical resumido
133	Links para vídeos e sites
135	Bibliografia
141	Créditos das imagens



Claudio Etges

APRESENTAÇÃO

O livro que Daniele Zill nos oferece vem contribuir para a reflexão, a memória e o pensamento crítico no campo das artes cênicas, da dança, da performance e, especificamente, da dança flamenca. *Gesto flamenco* é fruto de uma imersão de longa data da intérprete em dança e nas práticas artísticas, com foco no flamenco.

Zill iniciou seus estudos de formação em artes aos cinco anos, como musicista; talvez resida aí uma parte de sua virtuosidade, sua beleza e seu mistério como *bailaora* de flamenco.

É um grande desafio para os artistas desenvolver um pensamento crítico a partir de suas criações, nas quais estão diretamente implicados e mobilizados. No entanto, acredito que a artista-pesquisadora que se apresenta aqui neste livro é capaz de enfrentar esse desafio e contextualizar sua prática de dança em meio a outros artistas em nível local e internacional. É através do estudo das práticas artísticas e da contextualização da arte que nasce parte do pensamento crítico do artista, o qual Daniele Zill desenvolve com grande mérito nesta obra. Confrontar a teoria a partir do que se faz significa compreender de modo reflexivo o que fazemos; é um exercício de crítica e reavaliação de si mesmo. A reflexão permite-nos desafiar a prática, assim como a prática testa o pensamento teórico. Um dos objetivos deste livro é o registro e a análise do premiado espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, da Companhia de Flamenco Del Puerto. Encontramos também aqui a oportunidade de conhecer a importante trajetória do coletivo Del Puerto, fundado por artistas do flamenco. Entre eles, destaca-se a bailarina e coreógrafa Andrea del Puerto, nome artístico de Andréia Paula Ferlin (1975–2007), importante artista que difundiu o flamenco em Porto Alegre a partir da década de 1990 até início dos anos 2000. O livro apresenta ainda importantes e inúmeros eventos das mais de duas décadas de atuação diversa desse coletivo, contando com artistas, em sua maioria mulheres, que demonstram as forças de resistência que operam nas artes, sempre mantendo viva a chama da amizade e do amor. Na operacionalidade artística do coletivo Del Puerto, é importante destacar também a presença dos diretores musicais Fernando de Marília e Giovanni Capeletti.

O livro brinda-nos com uma análise de quem vive no coração da prática, compreendendo a estética do flamenco na sua batida diária. A análise de Daniele Zill leva em consideração a complexidade da dança flamenca em relação à música instrumental, ao canto, aos figurinos, aos objetos cênicos e, finalmente, à encenação, à obra. O livro também dialoga com a noção de gesto a partir de uma rede de autores, operando esse conceito no contexto da linguagem flamenca. Outra noção importante é a do discurso do corpo no processo de criação da obra.

A pesquisa que encontramos neste livro foi apresentada primeiramente como dissertação de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob minha orientação. Integraram a banca pesquisadores do campo da dança, a saber, as professoras Márcia Almeida (DF) e Mônica Dantas (RS) e o professor Airton Tomazzoni (RS). Através deste estudo, a cidade de Porto Alegre emerge em definitivo como um importante polo da linguagem flamenca no país, tanto em termos de pesquisa como produção artística e de ensino. O estudo de Daniele Zill é um incentivo para refletirmos sobre a importância da linguagem flamenca e seus atravessamentos como fenômeno cultural e artístico. A partir da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas* e com uma reflexão entre o ir e vir da prática à teoria, Daniele Zill questiona-se: afinal, o que é gesto flamenco?

Leia para descobrir!

Suzi Weber

INTRODUÇÃO

O estudo a que os leitores têm acesso neste livro investiga o gesto flamenco a partir do espetáculo *Las Cuatro Esquinas* – que deste ponto em diante será referido por suas iniciais *LCE* –, analisando os meandros do processo de criação dessa obra e da corporeidade da Companhia de Flamenco Del Puerto. A apreciação de elementos de registro, como fotos e vídeos, e as entrevistas com os integrantes do grupo estabelecem importantes alicerces analíticos desta obra, pois registram as conexões macro e microrrelacionais para a criação e manutenção das atividades ligadas a *LCE*, que esteve em circulação durante três anos, de 2012 a 2015.

A apreciação do histórico do coletivo Del Puerto também é de suma importância aqui. A linha do tempo do grupo, além de ter sido atravessada emocionalmente por todas as inquietações comuns aos que escolhem o caminho da arte, também é composta de experiências que merecem ser apresentadas e analisadas neste espaço de escrita e reflexão, já que contribuíram para formar o inventário corporal do grupo.

Assim, a partir do ponto de vista da criação, busca-se analisar a sequência gestual do espetáculo *LCE*, investigando, no grupo, os discursos do corpo para a criação e realização desta obra, bem como os possíveis atravessamentos de caráter emocional percebidos nos indivíduos e no coletivo. Além disso, procura-se compreender a relação cinestésica¹ entre os integrantes, por ser esta uma dimensão fundamental na arte flamenco, composta de movimento, espaço e referência musical.

Solicito ao leitor das reflexões que seguem que considere também o fato de que minha atividade de artista-pesquisadora-escritora, somada a minha experiência de quase

1 A palavra “cinestesia” tem um sentido diferente da homófona sinestesia: cinestesia faz referência aos movimentos musculares, ao peso e à posição dos membros do corpo, do espaço ou das pessoas. Já sinestesia se refere à relação subjetiva que se estabelece entre percepções sensoriais: um perfume que evoca uma cor, um som que evoca uma imagem etc.

quinze anos como fisioterapeuta, são totalmente relevantes em meu modo de reconhecer e analisar corpos em movimento.

A autora Denise Siqueira ratifica a relevância do caráter transdisciplinar da pesquisa científica no âmbito da dança:

A busca da transdisciplinaridade é fundamental em um estudo que lida com um objeto de pesquisa – o corpo na contemporaneidade – passível de ser analisado como elemento biológico, cultural, econômico, religioso, filosófico, entre outros. (Siqueira, 2006, p. 9)

A linguagem flamenca ainda é um campo de estudos pouco desenvolvido, por isso resolvi me cercar de vieses claros e diretivos para delinear a análise presente neste livro. Para tanto, inicialmente buscou-se uma revisão teórica, interseccionando textos de autores que analisam os discursos do corpo em sua inserção na história social, emocional e cultural.

Trata-se de um diálogo com textos de autores como Sylvie Fortin, Suzane Weber (ou Suzi Weber), Mônica Dantas, Ann Cooper Albright, Laurence Louppe, Susanne Langer, Annie Suquet, a partir de suas proposições sobre as formas de analisar corpos dançantes. Também são referendados autores espanhóis, especificamente flamencos, como Juan Vergillos e Faustino Núñez, minhas principais bases nesse campo.

Fortin (2009) ilumina a questão da *descrição*, procedimento que é o carro-chefe de minha prática de observação e reconhecimento de certos pontos característicos do gesto flamenco, destacando que

uma pesquisa que não tem por objetivo a representação dos fatos, mas principalmente a evocação e a comunicação de uma nova consciência da experiência, [...] define o caráter de resistência e de *empowerment* que pode oferecer uma narrativa se afirmando sobre a base da experiência sensível e singular. (Fortin, 2009, p. 83)

Os apontamentos cinesiológicos de análise do movimento de Hubert Godard (1995) e Christine Roquet (2011a) são alinhados aos vieses filosóficos do sentir abordados por Michel Bernard, Paul Valéry, Merleau-Ponty e José Gil, alguns dos autores que

forneceram suporte ao recorte de compreensão sobre a dança a partir das poéticas do corpo e da análise do gesto.

Concomitantemente, para estudar, na especificidade, o gesto e os discursos do corpo do coletivo Del Puerto, foram utilizados registros do espetáculo *LCE*: acervo de fotos e vídeo, alguns materiais de consagração, diários de ensaio e outras anotações. Tais testemunhos, depois de transcritos e profundamente analisados, resultaram em potentes cristalizações do que é mais efêmero no universo da dança: os distintos e intransferíveis efeitos e repercussões das experiências individuais impressos em cada corpo.

Eu encorajo assim o desenvolvimento possível de métodos de pesquisa adaptados às necessidades da prática artística. Estas me parecem que serão calcadas sobre o modelo de criação que os artistas conhecem bem. Neste sentido, estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa dos materiais da produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais de produção textual me parece uma pista fecunda para conduzir a obra e a tese que, longe de se opor, convergem e se completam. (Fortin, 2009, p. 86)



CAPÍTULO 1

Considerações sobre a trajetória da Del Puerto

A trajetória do coletivo Del Puerto, idealizado por Andrea del Puerto,² inicia-se em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em março de 1999. Com a criação da Escola de Flamenco Andrea del Puerto surge, entre as escolas de dança da cidade, mais uma especializada em dança flamenca. À frente desse projeto estavam Andrea del Puerto e Fernando de Marília,³ que tocava o violão (algo bastante característico das classes de flamenco na Espanha) e dirigia musicalmente as montagens; Andrea,⁴ além de ministrar aulas e atuar, também era a diretora-geral da escola.

-
- 2 Andrea del Puerto (15/11/1976-†14/07/2007), nome artístico de Andréia Paula Ferlin, foi uma das mais destacadas bailarinas e coreógrafas flamencas do Brasil. Fundadora do Coletivo Del Puerto em 9 de março de 1999, era reconhecida por sua excelência, técnica e grande expressividade. Em 2004 foi acometida por um câncer, mas, apesar do efeito devastador da doença e do próprio tratamento, continuou ministrando aulas, dançando em espetáculos e dando cursos até julho de 2007. Ministrou sua última aula seis dias antes de falecer.
 - 3 Fernando de Marília foi, provavelmente, o primeiro músico a se dedicar integralmente ao flamenco no Rio Grande do Sul. Autodidata, Fernando foi o diretor musical e arranjador do Andrea del Puerto y Grupo, de 1999 a 2004.
 - 4 A partir deste ponto usarei eventualmente, ao longo do texto, o prenome Andrea para me referir a Andrea del Puerto.

Com os primeiros alunos e alunas, surgiram os corpos de *baile* amador e os primeiros espetáculos da Escola Del Puerto,⁵ como *Los caminos de una creación, Venga* (em parceria com Cadica Costa⁶ e Grupo Paixão Flamenca), a primeira *Peña flamenca* (atividade que logo se tornaria parte da programação formativa) e o espetáculo *A nuestro aire*. Era, então, o ano de 2001 e, justamente a partir de *A nuestro aire*, nasce o Andrea del Puerto y Grupo, marcando o início de um sonho — de Andrea e do grupo que a acompanhava — de se tornar uma companhia de flamenco profissional. Naquele mesmo ano assumi, como professora, minhas primeiras turmas regulares, e passei a integrar o Andrea del Puerto y Grupo, assim como Ana M. da Silva⁷ que, de 1995 a 1998, integrava o Grupo Paixão Flamenca, de Cadica Costa.

Avançamos para o ano de 2002. A escola seguia, então, como um dos pontos de referência em ensino e difusão da arte flamenca por meio de aulas regulares, cursos e espetáculos. Alguns nomes da cena internacional do flamenco, como Miguel Cañas (Espanha), David Paniagua (Espanha), La Morita (Argentina) e Miguel Alonso (Cuba), passaram pelo centro de formação, compartilhando sua experiência artística em cursos intensivos e classes primorosas.

A partir de 2004, outros artistas se somaram à Del Puerto: Juliana Prestes,⁸ que nesse mesmo ano passou a atuar como professora e bailarina; e Giovanni Capeletti,⁹ que, com a

5 O leitor poderá acessar outros dados, além de imagens referentes ao histórico da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto, desde sua criação em 1999, pelo site www.delpuerto.com.br (acesso em: 15 out. 2019). O coletivo Del Puerto vem há anos fazendo um grande esforço para manter e atualizar sua história e atividades em seu site oficial e perfis em redes sociais.

6 Cadica Costa é bailarina e idealizadora do *Cadica Borghetti e Grupo Paixão Flamenca*, grupo que existe desde 1995, no qual se realiza uma fusão de flamenco e danças regionais e do folclore do Rio Grande do Sul.

7 Ana M. da Silva é bailarina, professora, e integrou o coletivo Del Puerto de 2000 a 2017.

8 Juliana Prestes é bailarina, professora, diretora e integrante do coletivo Del Puerto desde 2004.

9 Giovanni Capeletti é violonista de flamenco, radicado em Porto Alegre desde 2004. Atualmente toca com a maioria dos grupos de arte flamenca da cidade, fazendo parte como diretor musical da Cia Del Puerto.

saída de Fernando de Marília em 2005, passou a ser o guitarrista da companhia. Além deles, Juliana Kersting,¹⁰ bailarina e atriz que já havia trabalhado com Andrea no grupo Jaleo,¹¹ e Tatiana Flores,¹² uma das primeiras professoras de flamenco da cidade de Porto Alegre — com ela Andrea del Puerto fez seus primeiros estudos —, regressaram ao grupo Del Puerto, atuando como professoras e bailarinas. O Andrea del Puerto y Grupo passou a se chamar Companhia de Flamenco Andrea del Puerto. Em 2006, nascida em berço pedagógico, concretizava-se a tão sonhada companhia de dança profissional.

A Companhia Del Puerto

Fundada em 2001 pela bailarina e coreógrafa Andrea del Puerto, a Companhia Del Puerto realizou oito montagens: *A nuestro ayre*, *De las entrañas del alma*, *Flamenco del Puerto*, *Cantares*, *Tablao*, *LCE*, *Consonantes* e *Flamenco Imaginario*. Além das montagens, o grupo executou diferentes projetos: o *Encuentros*, realizado de 2007 a 2011, em sua própria sede (que se converteu extraoficialmente em um ponto de cultura); o projeto Cultura na Escola, que leva ainda hoje a oficina experimental flamenca para os mais diferentes públicos; o projeto *Noches flamencas*, proposta que também se realiza desde 2009 e descentraliza a arte flamenca, levando-a a pontos diversos de cultura e entretenimento na cidade de Porto Alegre.

Em julho de 2007, com o falecimento de Andrea, da circunstância se fez uma lição: a tragédia da perda levou a maior união dos integrantes do grupo, que encontraram

10 Juliana Kersting é bailarina, atriz e mestra em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

11 Jaleo foi um grupo que se formou em 1997, em que atuavam Silvia Canarim (fundadora), Andrea del Puerto, Juliana Kersting, Stella Rocha e Fernando de Marília.

12 Tatiana Flores iniciou sua formação na dança flamenca em 1990, com o bailarino e professor Robinson Gambarra, precursor do flamenco em Porto Alegre. Junto com ele, integrou o grupo Claveles de Sangre, que posteriormente passou a se chamar Grupo Andaluz. Tatiana também foi professora substituta de Robinson Gambarra até o ano de 1993.

fortalecimento na arte e mantiveram vivo o projeto. Cumprindo todos os compromissos agendados antes da morte de Andrea, o grupo, ao final desse mesmo ano, realizou uma emocionante homenagem à diretora e artista — o espetáculo *Café Cantante — P'a Ti*, obra realizada em conjunto pela Escola e pela Companhia Del Puerto. Dando continuidade ao trabalho, em 2008, como homenagem póstuma, o coletivo passou a se chamar Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto.

No centro de formação, a busca de aperfeiçoamento por parte da equipe, com professores de todo o Brasil e da Espanha, torna-se constante, e a companhia qualifica-se em termos de produção artística e executiva, dando seguimento às atividades culturais, aulas regulares, espetáculos e projetos do coletivo.

Em 2008, a Companhia de Flamenco Del Puerto foi premiada pelo Projeto Arrumando a Casa, da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, o que permitiu investimentos numa sede própria. No final desse mesmo ano, a Companhia foi agraciada com seu primeiro Prêmio Açorianos de Dança de Melhor Espetáculo, por *Tablao*.

A escola

A estratégia pedagógica da Escola Del Puerto adota vários formatos metodológicos e artísticos. Além de aulas regulares para todos os níveis de aprendizado, organiza as tradicionais *peñas* (festas flamencas), encontros formativos (palestras e fóruns), espetáculos teatrais — com elencos formados exclusivamente por alunos —, workshops e cursos com professores/artistas de outros locais do país e do mundo.

Pioneira no Rio Grande do Sul em oferecer aulas de História do Flamenco¹³ e de Ritmos e Musicalidades,¹⁴ a Escola de Flamenco Del Puerto também é precursora

13 As aulas de História do Flamenco têm por objetivo abordar temas referentes ao surgimento do flamenco como arte, seu desenvolvimento através dos tempos e sua inserção entre as artes cênicas.

14 As aulas de Ritmos e Musicalidades abordam, de maneira prática, a paisagem musical presente nos diferentes estilos do flamenco. Faz parte dessa classe o estudo das palmas, importante ferramenta de execução musical do flamenco.

em proporcionar e formalizar a experiência de um grupo de atuação amador. Esse grupo, além de colocar em prática o fazer artístico entre o alunado, fomenta a busca por profissionalização. Como forma de comprometimento social, o centro de formação também oferece bolsas de estudos, renovadas anualmente, destinadas especialmente a pessoas em situação de vulnerabilidade social e a artistas de outras especialidades que tenham interesse em se desenvolver também na linguagem flamenca. A busca pelas bolsas é bastante grande, tendo, muitas vezes, lista de espera. A partir do ano de 2008, a escola teve um expressivo aumento no número de frequentadores, o que é bastante significativo para a arte flamenca em uma cidade de porte médio como Porto Alegre.

A Del Puerto brota da imensa vontade de sua fundadora e diretora, Andrea, e do grupo que estava junto dela, de tornar profissional o intenso trabalho de pesquisa técnica e histórico-cultural que envolve a arte flamenca. Vale destacar que esse coletivo de arte nasceu como escola, justamente o ponto de partida para o braço artístico que hoje formata a Companhia Del Puerto.

No decorrer dos anos de 2001 a 2006, a forma de trabalho no coletivo Del Puerto ganhou o formato que mantém até hoje: escola e companhia que se desenvolvem lado a lado, mas trilharam caminhos distintos. A escola, com sua pedagogia e sua prática de ensino que inclui disciplinas singulares e ciclos regulares de estudos, cresceu e tomou distância da ação profissional da companhia de dança, deixando cada vez mais clara a separação entre as duas.

A escola trabalha com pessoas com diferentes níveis de interesse — do simples desejo de praticar uma atividade física à vontade de conhecer melhor a arte flamenca — e de aprendizado — do nível mais básico ao mais avançado. A companhia, por sua vez, investe em bailarinos com experiência, aptos a desenvolver o trabalho cênico, musical e coreográfico, com dedicação integral e o entendimento do que isso pressupõe.¹⁵

Por esse motivo, esta empresa cultural constituída em 2008, após o inventário da antiga empresa de Andrea, atualmente engloba atividades de ensino de dança, música, arte e cultura, produção de espetáculos, entre outras, complementares. A escola e a companhia

15 Essa dedicação pressupõe horários fixos de ensaio, pesquisa, preparação física etc.

são entidades culturais separadas, porém, indissolúveis comercialmente e fortalecidas artisticamente entre si.

Larrosa Bondía (2002), professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona e doutor em pedagogia, identifica uma importante perspectiva entre teoria e prática, que tomo emprestada para reflexão nos seguintes termos: ele afirma que é a partir do atravessamento da experiência (e somente através dela) que podemos alcançar a capacidade de qualificar nossa reflexão de maneira crítica e política. Concluo, portanto, que todos esses anos de experiência, entre tantos corpos com diferentes competências e aptidões, possibilitaram ao coletivo Del Puerto construir um inventário performativo de sentidos artísticos e de perspectivas políticas em relação à prática do flamenco que o grupo desenvolve.

Ser artista e professora é uma realidade bastante comum e, por vezes, necessária economicamente, para quem se dedica à arte da dança no Brasil. Como realizar esse caminho em paralelo? Como relacionar as duas frentes, a da arte e a do ensino, sem engessar, sem fissurar, sem que uma entre em choque com a outra? Essa questão se desdobra em outra, não menos importante: como relacionar a história de vida do artista-criador-pesquisador com a própria pesquisa-criação?

Creio que a resposta está no corpo. “O mundo visível dos projetos motores e cinestésicos são partes totais do mesmo ser. [...] Digo de uma coisa que ela é movida, mas meu corpo, ele, move-se, meu movimento desdobra-se... é ao mesmo tempo vidente e visível” (Merleau-Ponty, 1992, p. 20).

O mundo à minha volta é feito do prolongamento de meu corpo, ou seja, das afecções do corpo movente, da duplicidade do ir e vir, do dentro-fora, da dualidade das imagens e da pluralidade de interpretações.

Para mim, é fundamental explorar as possibilidades existenciais, políticas, estéticas e poéticas a partir da experiência e dos sentidos, da comunicação não verbal, das trocas cinestésicas — todos esses elementos como importantes mecanismos de subjetivação, mas também como mecanismos de concretização através da experiência.

Ao longo dos próximos capítulos, amplio essas reflexões, mas compartilho, desde já, um pequeno trecho que mobiliza essa condição de alteridade, aparentemente paradoxal:

Todas, todos contribuem com a Del Puerto, se envolvem nessa rotina de alguma maneira, e ela é muito extenuante, e a minha ideia é bem no sentido de montagem mesmo: vamos usar este material humano que a gente tem aqui de trabalho de área, que não tem como não ter, porque a gente é um centro de formação também, e a gente precisa, quer dar aula... Acho que a aula sempre é um laboratório, para o coreógrafo, bailarino. (Juliana Prestes, 2017, informação verbal)

Sou apaixonada pelo que faço. Sobretudo, sou apaixonada pelo flamenco. A intenção ao realizar esse aprofundamento teórico é olhar para esse território, esse “todo” flamenco, tentando não negligenciar nenhuma parte. Para mim, sem sombra de dúvida, trata-se de um exercício holístico, desafiador e profundamente transformador.

O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, sobre a paleta, a cor que o quadro espera, e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas. Assim como não se pode fazer um inventário limitativo das utilizações possíveis de uma língua, ou simplesmente de seu vocabulário e de suas variantes, tampouco se pode fazê-lo em relação ao visível. (Merleau-Ponty, 1992, p. 25)



CAPÍTULO 2

Plataforma biográfica: flamenco, música, movimento e pesquisa

Comecei meu aprendizado e minha prática artística como musicista,¹⁶ em 1983, aos cinco anos, incentivada por minha família. Concluí, em 1994, os estudos completos em piano clássico, teoria musical, solfejo, harmonia e história da música, e me dediquei, dos quinze aos dezessete anos, ao ensino de música para crianças. Sou graduada em Fisioterapia¹⁷ e tenho especialização em reeducação postural (RPG) e em acupuntura chinesa. A dança é uma escolha da vida adulta, sendo um marco nesse processo a minha vinda para Porto Alegre, aos dezessete anos.

16 Iniciei minha formação em música na Escola Municipal de Belas Artes Osvaldo Engel. A escola foi criada em 1960, em Erechim (RS).

17 Graduação pela Universidade Luterana do Brasil, concluída no ano de 2001.



Claudio Etges

Desde 1999, ano de meu primeiro e efetivo contato com o flamenco, venho investindo continuamente em minha formação artística e atuando como professora, bailarina, coreógrafa e, mais recentemente, como administradora do centro de formação e produtora do coletivo Del Puerto.

Assim que entrei em contato com a arte do flamenco, “mergulhei de cabeça”, busquei formação e informação constantemente. Ainda mantenho, com carinho, as primeiras fitas cassete gravadas pelo músico Fernando de Marília, violonista que, em 1999, formava parceria artística com a bailarina e professora Andrea del Puerto, e que, nessa mesma época, fundou com ela a Escola de Flamenco Andrea del Puerto.

Conforme me envolvia, cada vez mais fortemente, com a cultura flamenca, meus questionamentos aumentavam. Em 2012, movida pela vontade de aprimorar o caminho de pesquisa e investigação, tive minha primeira experiência efetiva como aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). No ano seguinte, fui selecionada para o *Festival DançaPontoCom* e, na *Mostra Contemporaneidades*, tive a oportunidade de concretizar o projeto Madalena Alba,¹⁸ que surgiu como resultado de exercícios de investigação corporal. Algumas questões nortearam Madalena Alba, por exemplo, descobrir quando e como o flamenco, esse patrimônio cultural originalmente circunscrito ao âmbito familiar, torna-se material espetacular, e como se deu sua evolução artística e sua intersecção com outras artes. A investigação referente à performance Madalena Alba deu-se através de experimentos e vivências corporais, com orientação de cena da atriz e bailarina Juliana Kersting.

18 Madalena Alba é o nome de uma das cinco filhas de Bernarda, personagem central da peça *A Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca (1898-1936). Lorca foi um dos mais notáveis poetas e dramaturgos espanhóis, e uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola.

Na performance, trabalhei com diversos signos do universo do flamenco, ora referentes ora antagonistas entre si. Ainda que fosse possível categorizar a performance como flamenco, houve momentos em que ela se distanciava dessa linguagem. Era justamente essa antítese, real e coreográfica, que me interessava desenvolver e apresentar.

Em julho de 2015, fui aprovada como mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, que, para meu contentamento, passou a sediar minha pesquisa sobre arte flamenca. A prática reflexiva e de escrita me possibilitou organizar e examinar de modo mais profundo o flamenco como linguagem e como experiência, bem como mapear seu surgimento, sua evolução, a forma como ganhou espaço no mundo das artes cênicas e como se dá sua relação com a cena artística contemporânea. Estava, então, formalizada essa frente de pesquisa e de estudos cujo objeto de investigação era não só o flamenco, mas a história da Del Puerto.

Como na execução de uma coreografia, esforcei-me muito para introjetar a medida certa de cada ação de pesquisa: o olhar observador, o pensamento crítico, a análise colaborativa, a precisão descritiva e a objetividade na escrita. Vários autores já se debruçaram sobre o tema do gesto, sem tratar de maneira específica o gesto flamenco, razão pela qual a mensuração de cada uma dessas ações se mostrou um verdadeiro desafio.

Paul Valéry, filósofo atuante entre as décadas de 1920 e 1940, um apaixonado pela arte da dança, cujo trabalho foi um suporte teórico encorajador para mim, lança sua contribuição sobre o tema nos seguintes termos:

Assim, por um lado, o *indefinível* e, por outro, uma *ação* necessariamente acabada; por um lado, um *estado*, às vezes uma única sensação produtora de valor e de impulso, estado cuja única característica é não corresponder a qualquer termo acabado de nossa experiência; por outro lado, o *ato*, ou seja, a determinação essencial, já que um ato é uma escapada miraculosa para fora do mundo fechado do possível e uma introdução no universo do fato; e esse ato, frequentemente produzido contra o espírito, com todas as suas exatidões; saído do instável, como Minerva totalmente armada, produzida pelo espírito de Júpiter, velha imagem ainda repleta de sentido. (Valéry, 1991, p. 199, grifos do autor)

#eusoudelpuerto¹⁹

Sempre fiz conexões entre os elementos que fazem parte de minhas atividades e povoam meus pensamentos e ações — a música, o movimento, a dança, a cura, a pesquisa —, tudo pautado pela curiosidade e pela transdisciplinaridade que estão em mim: o cruzamento de formações (música, dança, terapias manuais e do movimento) me mobiliza e me conduz naturalmente ao trânsito entre essas áreas.

Percebi, através da prática artística e formativa, que o flamenco é, cada vez mais, uma linguagem desterritorializada, estando em escolas cênicas e palcos do mundo inteiro, como espetáculo e como método de treinamento expressivo para diversas linguagens artísticas (Vergillos, 2006). O flamenco, assim como o hip hop ou o próprio balé, são estruturas ou práticas artísticas que, ainda que possam ser originárias de certas regiões geográficas, tornaram-se, na modernidade, práticas cosmopolitas (García Canclini, 2015). Obviamente, essas práticas corporais apresentam singularidades. Tudo leva a crer que, no flamenco, a metodologia é processual e, na formação que propõe aos corpos dançantes, o fundamental são as práticas corporais e os procedimentos de criação. Tudo se passa nesse *entre*, e pode ser complexo tentar entender essa separação (Gil, 2013).

Assim, chego à conclusão preliminar de que, na Del Puerto, há uma relação dinâmica entre escola e companhia, um movimento de devires entre as duas partes. As aulas regulares são grandes laboratórios de gestos, de música, de subjetivações e de silêncios. Os corpos dos professores-artistas são por vezes associados ao grupo de alunos. Sendo assim, nosso corpo é flamenco: o coletivo Del Puerto é formativo, processual e artístico.

19 *Hashtag* de divulgação criada em 2014, por ocasião da comemoração dos quinze anos do coletivo Del Puerto. O leitor pode acessar, pela *hashtag*, imagens e pequenos textos correspondentes a esses quinze anos de atividades do grupo.

#delpuerto18anos²⁰

Tenho duas influências de grande importância em minha formação como artista: os já referidos Fernando de Marília e Andrea del Puerto, que foi minha amiga e minha primeira professora, além de uma incrível bailarina.

Hoje o flamenco faz parte do meu dia a dia. Em 2012, interrompi a carreira de fisioterapeuta, que exerci durante doze anos e levava em paralelo com a arte, à qual decidi me dedicar em tempo integral. Atualmente, administro o centro de formação, dou aulas regulares, danço, coreografo, produzo e pesquiso. Na prática, me considero uma agitadora cultural, em constante fluxo de valorização da dança e do flamenco como linguagem artística e cênica.

Meu primeiro contato com o flamenco foi em 1999. Em 2000, fui convidada a dar aulas na Escola de Flamenco Andrea del Puerto. No final de 2006 para início de 2007, comecei, junto com a companhia, a montar, sob a direção de Andrea, que já se encontrava doente, o que mais adiante se tornaria o espetáculo *Tablao*. Em julho de 2007, quando ela partiu, estávamos com a montagem inacabada, nos vimos na condição de companhia profissional órfã de sua maior referência, e uma escola com cerca de oitenta alunos que aguardavam nossa decisão de seguir ou não em frente.

A escola manteve as portas abertas, e *Tablao* estreou em janeiro de 2008. O espetáculo fez várias temporadas e circulações e, nesse mesmo ano, recebeu o Prêmio Açorianos de Dança de Melhor Espetáculo e de Melhor Bailarina (para Juliana Prestes), além das indicações para Melhor Trilha Sonora Original, de Giovani Capeletti, e Melhor Iluminação, de F. Simões. *Tablao* circulou durante três anos, com mais de quarenta apresentações.

Em 2012, estreou o espetáculo *LCE*, com o qual a Companhia Del Puerto recebeu oito prêmios e três indicações para o Prêmio Açorianos de Dança, nas categorias de: Melhor Espetáculo, Melhor Bailarina (para Ana M. da Silva), Melhor Bailarino (para Gabriel Matias), Melhor Trilha (para Giovani Capeletti), Melhor Figurino (para Ana M. da Silva e Juliana Prestes), Melhor Coreografia (Ana M. da Silva e Juliana Prestes), Melhor Produção (para Daniele Zill) e Troféu Destaque em Flamenco, além das indicações de

²⁰ *Hashtag* de divulgação criada em 2017, por ocasião da comemoração dos dezoito anos do coletivo.

Melhor Direção (Ana M. da Silva, Daniele Zill e Juliana Prestes), Melhor Cenário (para Ana M. da Silva) e Melhor Iluminação (para Leandro Gass).

Em 2013, tivemos mais uma prova da qualidade de nosso trabalho: a concessão do Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna²¹ de circulação de espetáculos, que levou a Del Puerto para Manaus, Palmas, Belém e Vitória, onde ministramos oficinas e apresentamos *LCE*.

O espetáculo *Consonantes*, que estreou em 2014, recebeu todas as indicações ao Prêmio Açorianos de Dança e ganhou os de Melhor Bailarina (para Juliana Prestes) e Melhor Bailarino (para Gabriel Matias), exaltando ainda mais o caráter de pesquisa de linguagem e de coletividade do grupo.

Flamenco Imaginario, espetáculo que estreou em junho de 2016, contou com o financiamento da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, pelo Prêmio de Incentivo à Pesquisa em Artes Cênicas do Teatro de Arena, recebido pelo grupo em dezembro de 2014. No ano de estreia, *Flamenco Imaginario* foi agraciado com o Prêmio Açorianos de Melhor Figurino (para Antonio Rabadan) e de Melhor Produção (para Daniele Zill e Juliana Kersting), e o Prêmio Tibicuera de Teatro Infante-Juvenil de Melhor Figurino (para Antonio Rabadan) e de Melhor Iluminação (para Leandro Gass).

O flamenco é uma arte consolidada na cena contemporânea. Ainda assim, percebo que há muita discussão sobre um possível caráter estilizado da arte flamenca, ou mesmo um estigma de arte importada quando praticada e apropriada fora de seu berço cultural, a Espanha. O flamenco tem sido colocado à prova em debates, por vezes acalorados, ou em manifestações e diálogos artísticos, em âmbito local, nacional e internacional.²²

21 Em 2005, a Fundação Nacional de Artes lançou o Prêmio Funarte de Dança Klaus Vianna. O prêmio distribui recursos entre diversas categorias, com o objetivo de apoiar a produção nacional de dança e a manutenção de grupos e companhias em todas as regiões do país.

22 Em 2012, quando do recebimento dos oito troféus Açorianos de Dança pela Del Puerto, muitas discussões acerca de um possível caráter amador do grupo vieram à tona na cena artística de Porto Alegre. Recentemente, semelhante discussão aconteceu, desta vez por ocasião da Bienal de Flamenco de Sevilla 2016, quando a artista sevillhana Choni Pérez García foi duramente criticada por levar para a rua uma performance com trajes de flamenco femininos, as *batas de cola*, vestidos por homens e mulheres.

A cidade de Porto Alegre é considerada, atualmente, um dos polos importantes da arte flamenca no país, tanto em termos de ensino como de produção artística. É inclusive referenciada por grandes nomes nacionais e internacionais como uma grande “exportadora” de artistas flamencos para o mundo. As premiações servem de incentivo, obviamente, mas é o trabalho diário de todos os envolvidos — musicistas, bailarinos(as), professores(as), colaboradores(as) técnicos(as) — que torna a arte flamenca concreta como opção artística. A Del Puerto mobiliza, a cada montagem, a cada manutenção de repertório, a cada mês de trabalho no centro de formação, uma cadeia de trabalho legítima, que faz parte da economia da cidade (García Canclini, 2015; Weber, 2009).

Este mergulho na linguagem da arte flamenca torna-se uma chance concreta de aproximar teoria e prática, a fim de pensar a posição do flamenco no campo da dança e, mais especificamente, da Companhia Del Puerto na cena contemporânea. Nada mais oportuno do que chegar à maioria com a consciência de que, ao tensionar as estruturas, as fibras se fortalecem.

Sobre a arte flamenca

Como linguagem e manifestação artística, o flamenco passou por diversas fases: seu caráter de manifestação popular se modifica, se mistura com outras referências artísticas e, em dado momento, apresenta um caminho de possibilidade (e necessidade) de profissionalização, tornando-se uma arte de complexa análise (García Canclini, 2015; Siqueira, 2006).

Autores contemporâneos como Juan Vergillos (2002, 2006) e Faustino Núñez (2003, 2008) entendem o flamenco como uma manifestação artístico-cultural que se desenvolveu em meados do século XVIII, na Andaluzia, região do sul da Espanha, produto da relação entre vários povos que habitaram aquelas terras — incluindo ciganos, provavelmente oriundos da Índia, que chegaram à Espanha no século XV —, e rapidamente se consolidou como um produto artístico. Existem outras correntes de estudos que apontam para o estabelecimento de uma identidade flamenca no final do século

XIX, enfatizando a importância do caráter de “gueto” dessa modalidade artística. Essa segunda corrente considera que o flamenco se desenvolve no âmbito privado, familiar, encerrado em pátios e *cuevas*²³ particulares.

Tomando como referência as considerações de Vergillos e Núñez, acredito ser improvável que esse tenha sido o exclusivo (e tão requisitado pelos puristas) berço desta arte, já que, em pleno final de século XIX, já circulavam espetáculos de flamenco, inseridos, por exemplo, como atrações em shows de vaudeville por toda a Europa e a Ásia.

Em meados de 1840, cantores populares andaluzes aliam-se a artistas gitanos (ciganos) para, juntos, firmarem-se nos espaços de entretenimento que se formavam por toda a Espanha, os *cafés cantantes*. Estes foram certamente os primeiros espaços de entretenimento que proporcionaram maior difusão da arte flamenca, surgidos a partir da necessidade de produzir ganhos regulares aos que penavam com as dificuldades da época²⁴ (Núñez, 2008).

Considero importante mencionar que a complexidade da linguagem flamenca envolve uma integração refinada entre música, dança e expressividade. A dança está fortemente integrada à música, existindo uma série de jogos ou códigos de comunicação entre músico, bailarino e cantor. Os movimentos de tronco e membros, assim como o sapateado, as palmas, a percussão com as mãos e as batidas no corpo, fazem parte desse contexto rítmico e expressivo (Núñez, 2003).

23 Estes e outros termos encontrados no livro fazem parte do vocabulário da arte flamenca e de sua região de origem. Para consultar seus significados, há um glossário no fim do livro. Lá se pode encontrar também uma lista de termos da música. Alguns dos termos, ainda assim, estarão explicados em nota de rodapé.

24 No Capítulo 3 esse assunto é longamente abordado, através de referências cronológicas, teóricas e do detalhamento de certos aspectos do patchwork flamenco, intercultural e híbrido — segundo meu entendimento — desde seu surgimento.

Os *palos*,²⁵ ou estilos musicais, executados pela guitarra flamenca possuem diferentes métricas e acentos rítmicos que, de acordo com a velocidade e a maneira como são executadas suas variações melódicas, intensificam ou diminuem a densidade do clima indicado na partitura. O mesmo se aplica ao *baile*²⁶ e à intensificação de expressões e movimentos: circulares e/ou retos, amplos e/ou pequenos, tensos e/ou relaxados, rápidos e/ou lentos, realizados com tronco, braços, pernas, pés, mãos e cabeça, esses movimentos seguem sequências sobrepostas a cada ritmo.

O flamenco como o conhecemos hoje absorve uma grande multiplicidade de influências, mantendo, porém, signos de referência, como o sapateado e o movimento ondulante das mãos. Esses gestos possivelmente são os mais lembrados, por serem desenvolvidos com as extremidades do corpo, sendo, por isso, mais visíveis. Não são, é claro, os únicos movimentos: os quadris, a cintura e o centro de gravidade e força, situado na pelve, são localizadores corporais de absoluta importância para o gestual flamenco.

Além da dança, integram a tríade de formação desse “DNA” flamenco a *guitarra* (violão flamenco instrumental) e o *cante* (o canto falado). Sem dúvida há algo da expressividade corporal que leva à inspiração musical. A paisagem sonora ocupa um espaço determinante na relação com a criação coreográfica no flamenco, e é preciso que ela encontre e expresse naturalmente seus ritmos em movimentos, atitudes e gestos. Os silêncios também fazem parte da construção das partituras corporais, sendo potencialmente significativos na ampliação do gesto e na expressão de seu sentido. Trata-se de uma via de mão dupla: o movimento não necessita obrigatoriamente da música para ser criado, assim como a música pode preexistir e ser a base para a criação dele. A fruição se dá justamente nesse interstício, terreno em que o movimento e a sonoridade são protagonistas.

25 *Palos* são os estilos musicais do flamenco, chaves musicais que irão resultar nas diferentes paisagens sonoras dessa arte. Vide também o glossário.

26 *Baile* é o nome dado, pelos artistas flamencos, à dança propriamente dita.

Os figurinos e adereços também são um potente instrumento de amplificação corporal no flamenco dançado. Usando a *bata de cola*, os *mantones*, os abanicos e as castanholas, o corpo do intérprete avança no espaço circundante, ampliando significativamente sua cinesfera e, dessa forma, o sentido expressivo de seus gestos.



Claudio Etges

Gesto flamenco: informações preliminares

Como pensar a especificidade do gesto flamenco e sua transposição para um campo de reflexão mais amplo? Inicialmente, meu pensamento organizou-se por meio de certas ideias do antropólogo Marcel Mauss, um dos primeiros autores com que estabeleci contato no início deste estudo. A partir do início do século XX, Mauss propôs a instauração de conceitos acerca das técnicas corporais dentro dos processos de entendimento da corporeidade humana. Ele aponta a importância de considerar que, para além do plano material, a cultura, interferência “que não se vê”, sustenta e organiza os indivíduos, não somente no campo social, mas no plano material, ou seja, nos corpos dos indivíduos que formam uma sociedade. As técnicas do corpo, a gestualidade e a comunicação não verbal (maneiras de se deslocar, comer, lutar, dançar, cantar, vestir etc.), podem definir um grupo social e servem, muitas vezes, de fronteira entre diferentes coletividades (Mauss, 1960).

O filósofo Ugo Volli (1985) afiança a ideia de Mauss, afirmando que nos treinamentos artísticos existe uma elaborada codificação do cotidiano que resulta não só em movimentos performáticos, mas em eficácia e precisão desses movimentos. Muitas dessas manifestações são pautadas pelo ritmo da música. Esta não é necessária para aquela existir, mas a familiarização entre essas duas formas de expressão já está presente nos primórdios da humanidade.

O gesto é movimento vital; para quem o executa, ele é conhecido de modo muito preciso como uma experiência cinética, isto é, como ação, e de maneira mais vaga, pela visão, como um efeito. Para outros, ele aparece como um movimento visível, mas não como um movimento de coisas, deslizando, oscilando ou revolvendo-se — ele é visto e compreendido como movimento vital. Assim, é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (evocado) e percebido. (Langer, 1980, p. 183)

O aprendizado do corpo reflete diretamente tanto na expressão artística quanto na cotidiana. É através delas que se consolida a realidade da comunicação não verbal, na

gestualidade, que nunca é puramente técnica ou elementar, mas quase sempre biográfica, pessoal. Talvez o termo mais apropriado para nominar esse conjunto perceptivo seja *propriocepção*,²⁷ componente que colore e interpreta o trabalho da sensação para organizá-la em uma paisagem de gestuais (Suquet, 2008).

A dança, seja qual for o conjunto de gestos que a caracterize, emoldura inspirações, lança tendências, incentiva reflexões e causa, quase sempre, algum tipo de perplexidade. Mesmo sujeito a debates e interpretações, o flamenco vem, há décadas, cruzando fronteiras, assim como outras danças de matriz popular. Um precioso exemplo desse intrincado cruzamento de referências e percepções é o de Kazuo Ohno,²⁸ um dos mais conhecidos bailarinos da dança butô. Na década de 1920, Kazuo encantou-se com o movimento de La Argentina²⁹ e seu balé flamenco, que faziam uma circulação pelo Japão. Anos depois, essa interferência resultou em uma das mais conhecidas obras de Ohno,

27 “Propriocepção (do latim, *proprio*, de si mesmo, mais *ceptive*, receber) é um termo mais abrangente do que cinestesia, e refere-se ao input sensitivo a partir de receptores nos fusos musculares, tendões e articulações para discriminar a posição articular e o movimento articular, incluindo direção, amplitude e velocidade, bem como a tensão relativa dentro dos tendões” (Lehmkuhl; Smith, 1989, p. 114). Alguns estudos também incluem os órgãos vestibulares no sistema proprioceptivo. Os órgãos vestibulares compõem o aparelho vestibular (ou órgão gravitoceptor), que é responsável pela manutenção do equilíbrio nos vertebrados. “As imagens visuais da localização do corpo e suas partes com relação a pontos de referência do ambiente imediato dão informações complementares para a manutenção do equilíbrio” (Brunnstrom, 1989 apud Bankoff *et al.*, 2006, p. 26). Múltiplos tipos de receptores ajudam a determinar a posição das articulações e do sentido de posição do corpo. Utilizamos tanto receptores táteis cutâneos quanto receptores profundos articulares. Acredita-se que até metade do sentido de posição seja detectado pelos receptores da pele. Para as grandes articulações, os receptores profundos são os mais importantes (Guyton; Hall, 1996).

28 Kazuo Ohno, bailarino e coreógrafo japonês, é considerado um mestre na dança butô, arte que mistura movimento, gesto e artes dramáticas.

29 La Argentina, ou Antonia Mercé, bailarina de flamenco, foi um dos ícones mundiais dessa arte nas décadas de 1910 e 1920.

*Admirando La Argentina.*³⁰ Segundo o próprio Ohno, ele foi impelido a dançar depois de assistir a bailarina flamenca.

Certas sensibilidades são afetadas ao se presenciar um corpo a movimentar-se em forma de bailado. Não pretendo aprofundar aqui a discussão do ponto de vista da recepção, mas não posso, nesta análise do gesto e do movimento, desconsiderar a afecção cinestésica que perpassa a presença de corpos vivos, seja do bailarino-criador ou do espectador.

O espectador que observa um gesto dançado não percebe um signo isolado, com contornos definidos, reproduzível e compreensível de imediato. Admitindo que o próprio espectador seja um bailarino e que ele possa descrever, nomear e reproduzir esse gesto com exatidão, ainda assim persistirá algo de ilegível, de indecifrável, um elemento aquém do signo que faz com que esse gesto, seja qual for seu rigor formal, será sempre diferente em cada bailarino que o executará. (Roquet, 2011b, p. 5)

Em 1936, Valéry destacava a inteligência corporal, inerente a todos os seres vivos, inegável e indissolúvel na complexidade reflexiva desse mosaico cinestésico-emocional-fisiológico que se manifesta na arte da dança (Valéry, 2011). Cada dança, cada estilo de dança, articula esse saber corporal de modo particular.

Michel Bernard (2001) aprofunda a reflexão sobre o gesto, afirmando que a percepção se renova a cada novo olhar para a produção dos gestos. Ele afirma que a pesquisa fisiológica sobre os processos composicionais do movimento, os questionamentos filosóficos da fenomenologia e a análise direta do movimento ajudam o pesquisador a elaborar estratégias para a percepção do funcionamento do corpo como base para a expressividade.

30 Em 1929, o jovem Kazuo, então aluno de Educação Física, assiste pela primeira vez, no Teatro Imperial de Tóquio, a uma apresentação de *La Argentina* que o marca para o resto da vida. Cinquenta anos depois, com 73 anos de idade, Ohno homenageia a dançarina em *Admirando La Argentina*, considerada sua obra-prima.

Como exemplo da expressividade e da morfologia peculiares ao flamenco, temos o movimento dos membros superiores e inferiores, especialmente suas porções mais distais, ou seja, as mãos e os pés, que cumprem um papel não exclusivo, mas crucial, especialmente importante com relação à estilística: o movimento de punhos e mãos, assim como o sapateado, são marcas registradas do gesto flamenco, possivelmente as mais características do estilo.

Com o tronco, os quadris e a pelve, além do peito e do pescoço, são realizados jogos de torções e equilíbrios que também caracterizam o estilo. O movimento de vai e vem, a ondulação em balanço enquanto se marca a batida do compasso, a insinuação das ancas, ora sinuosa, ora bruta, as torções do quadril em relação ao tronco, a importância da estabilidade e da força da pelve na condução de giros, de alavancas e transferências de peso, dos movimentos dos membros para reverberação da *bata de cola*, do *mantón*, do abanico, das castanholas, conformam um conjunto de possibilidades que é parte essencial da identidade do gesto flamenco.

De todos os conceitos que trago para refletir sobre o gesto, talvez os mais importantes sejam os formulados por Hubert Godard, ex-bailarino e pesquisador da Universidade de Paris VIII. Mais do que ancorar minha análise, o trabalho de Godard me permite ampliar e formular ideias sobre o significado que o gesto pode ter dentro no universo do flamenco. Godard (1995) considera o *movimento* como a planificação do deslocamento espacial, do trajeto que determinado segmento corporal descreve no espaço. *Gesto*, segundo ele, é o que confere expressividade ao movimento, estando entre o traçado deste movimento e o que se antecipa a ele, o pré-movimento, interstício volátil e poroso que sofre interferências emocionais, afetivas, culturais, geográficas, que vão afetar diretamente a *qualidade* do gesto.

Ainda segundo Godard, o gesto estabelece, na relação entre gravidade, peso, tônus e a própria evolução da espécie humana, um lugar de materialização da expressividade, e aponta essas qualidades proprioceptivas como ferramentas portadoras da diferença de significado entre os seres humanos, tenham eles consciência disso ou não. Dentre os que percebem essa diferença, e justamente por conta dessa percepção, bailarinos/atores/atletas têm a capacidade amplificada na lida com o gesto expressivo.

O movimento que venho realizando em relação à reflexão e à escrita sobre a linguagem flamenca, esse espaço de conexões especialmente delicadas, me levou a entender

com mais clareza o que me orienta, tanto em termos físicos como emocionais. A partir da escrita, do exercício reflexivo, do entendimento acerca do meu gesto, dos meus movimentos e de todas as propriedades envolvidas em sua execução, tive a oportunidade de explorar outras perspectivas, tanto em minha prática artística como na prática docente.

Assim sendo, este livro discorre sobre alguns conceitos de gesto e sobre seus atravessamentos *afetivos*, em especial com relação ao movimento dançado, com ênfase, como já deve ter ficado claro, em como as especificidades da linguagem — canto, música instrumental e dança — interferem no corpo flamenco.



Carlos Sillero



CAPÍTULO 3

Noções da arte flamenca: história, política e paixão

O flamenco é um fenômeno cultural que vem se constituindo desde o possível período de seu surgimento, por volta do século XVIII, na região de Andaluzia, sul da Espanha, e, até o presente momento, se espalha pelos quatro cantos do planeta. Essa arte, que envolve canto, música e dança, incorpora, no decorrer do tempo, outras referências artísticas, sociais e políticas, tornando-se, assim, uma linguagem cada vez mais híbrida³¹ e objeto de diferentes análises.

31 Segundo Néstor García Canclini, o termo hibridação e seus derivados são, por definição, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos ou práticas” (García Canclini, 2015, p. XIX).

As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas agora podem ser descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território delimitado. Mas essa multiplicação de oportunidades para hibridar-se não implica em indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes. (García Canclini, 2015, p. XXIX)

William Washabaugh, antropólogo e professor norte-americano da Universidade de Wisconsin-Milwaukee, em seu livro *Flamenco, pasión, política y cultura popular* (2005) afirma que o caráter verticalizador de algumas pesquisas sobre a arte flamenca e as práticas culturais ligadas a ela, que defendem rivalidades estéticas ou posições históricas, não constituem potência em evidenciar a força dessa linguagem. Segundo ele, o flamenco está completamente imerso em um processo global de interculturalidade,³² recompondo-se constantemente, não somente através da prática artística, mas também e graças aos pesquisadores e estudiosos que realizam suas investigações sobre esse movimento cultural.

Nesse sentido, *Culturas Híbridas* (2015), do antropólogo e sociólogo argentino Néstor García Canclini, foi um verdadeiro farol em meio à agitação do oceano que se abriu à minha frente no decorrer deste estudo. Sua teorização acerca da hibridação como processo de intersecções e ajustes de estruturas ou práticas através do tempo me parece bastante palpável em relação ao flamenco: uma arte adaptada a cada época por meio de interfaces porosas e absorventes entre si, contemporânea em cada novo ciclo. Foi uma grata surpresa perceber a proximidade entre o pensamento de García Canclini e o dos autores especificamente flamencos que escolhi para aprofundar minha reflexão.

Assim, apoiada nas leituras e na prática de vinte anos de atividades ininterruptas nessa arte, me atrevo a afirmar que o vínculo que existe entre a Andaluzia e a expressão flamenca é especialmente importante para sua configuração e parece ser uma das poucas

32 Para García Canclini (2015), o termo interculturalidade se refere ao trânsito entre práticas ou estruturas, dentro do macrofluxo da globalização ou inserido no microfluxo das culturas locais.

questões de concordância entre os pesquisadores. Todavia, como veremos adiante, os elementos “extra-andaluzes” também foram cruciais para a formação e evolução dessa arte.

Para seguirmos pensando nesse fenômeno cultural, apresento como referência um exemplo clássico de pesquisa verticalizada, ainda seguida por algumas linhas de investigação: *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados* (Machado y Álvarez, 2007). Publicado em 1881, esse trabalho do escritor e antropólogo espanhol Demófilo, pseudônimo de Antonio Machado y Álvarez, é considerado a primeira obra ensaística sobre o flamenco, mais especificamente sobre a música flamenca. *Cantes flamencos* inaugurou uma corrente de estudos que examina a identidade flamenca.

No prólogo do seu manuscrito, Demófilo prevê a decadência do flamenco, pelo fato de o estilo haver ganhado amplitude artística, o que ele considerava negativo e prerrogativa de perda identitária:

o lugar e a ocasião em que se cantam os cantes flamencos, perdoando-se o pleonasma, e o público que comumente o escuta comprovam também a afirmação que viemos sustentando. Esses cantos, tabernários em sua origem e quando, a nosso juízo, estavam em seu auge e apogeu, se converteram hoje em motivo de espetáculos públicos. Os cafés, último baluarte desta aficção, hoje, a nosso juízo, contra o que se crê, em decadência, acabaram por completo com os cantes gitanos, os que andaluzando-se, se cabe esta palavra, ou fazendo-se populares, como dizem os cantores de profissão, irão pouco a pouco perdendo seu primitivo caráter e originalidade e se converterão em um gênero misto, ao qual se seguirá dando o nome de flamenco, como sinônimo de gitano, mas que será no fundo uma mescla confusa de elementos muito heterogêneos: o bufo, o obsceno, o profundamente triste, o descompassadamente alegre, o rufianista etc. (Machado y Álvarez, 2007, p.VIII)

Washabaugh (2005), embora apresente um argumento um pouco mais amplo em relação ao formato de investigação, se comparado à linha de Demófilo, compartilha da linha de pensamento “progitano”, presente também na obra de autores como Antonio

Mairena e Blas Vega,³³ que sustentam uma reflexão para além do caráter estético da linguagem do flamenco. Esse pensamento corresponde a uma motivação política e identitária, dimensão que, segundo García Canclini (2015), merece ser relativizada.

De forma a elucidar a questão da origem, busco como referência autores como Juan Vergillos³⁴ (2002, 2006) e Faustino Núñez³⁵ (2003, 2008), que também entendem o flamenco como uma manifestação cultural que se desenvolveu a partir de meados do século XVIII, na Andaluzia. Tanto Vergillos quanto Núñez afirmam que o flamenco surge como produto da relação entre diversos povos que habitaram a região, como os gitanos, provavelmente oriundos da Índia, que chegaram à Península Ibérica no século XV e ali se firmaram. Afirmam, contudo, que esse fenômeno cultural rapidamente se converteu em um produto artístico amplamente consumido e apreciado.

Núñez (2003, 2008) e Vergillos (2002, 2006) apontam que, circulando por terras andaluzas e interferindo na elaboração deste tecido artístico, estavam, além de gitanos, árabes, judeus, gregos, africanos e, evidentemente, os próprios espanhóis (não somente

33 Antonio Mairena, ou Antonio Cruz García, sevillhano nascido em 1909, teve uma sólida carreira artística como cantor flamenco, além de ter se consolidado como “flamencólogo”, inclusive com título de Doutor Honoris Causa pela Universidade de Córdoba, devido a seu amplo conhecimento sobre a história do *cante* flamenco. Publicou inúmeros artigos e realizou muitas conferências a respeito do assunto. Blas Vega, escritor nascido em Madri em 1942, investigou intensamente a arte flamenca, participou de conselhos, centros de estudo e sociedades difusoras desta arte. Vega recebeu inúmeros prêmios por suas colaborações e pesquisas relacionadas ao *cante* flamenco.

34 Juan Vergillos, espanhol nascido em 1969, licenciado em Letras e em Filosofia pelas universidades de Granada e Sevilha, dedica-se à pesquisa sobre o universo flamenco, tendo realizado inúmeras conferências, cursos e palestras sobre a origem do *cante*, do *baile* e da guitarra flamenca. Por sua dedicação a essa arte, recebeu, em 2012, o Prêmio Nacional a La Crítica Flamenca de La Cátedra de Flamencología de Jerez. Atualmente, trabalha também como crítico de arte no *Diario de Sevilla*.

35 Faustino Núñez, pesquisador espanhol nascido em 1961, é musicólogo formado pela Universidade de Viena, tendo dedicado sua carreira à investigação da música espanhola. Núñez publicou inúmeros livros e artigos sobre o *flamenco*, sendo também responsável pelo catálogo das obras completas de importantes ícones do estilo, como Paco de Lucía. Atualmente, é professor de flamencología no Conservatório Superior de Música de Córdoba, Espanha.

andaluzes, mas galícios, madrilenhos, entre outros), todos deixando algo de sua influência para a edificação da arte flamenca.

Assim, ao contrário do que afirmam Demófilo e seus seguidores, o flamenco não seria um patrimônio somente genético ou geográfico. Arquivos históricos (documentos, testemunhos etc.) indicam que, no final de século XIX, já havia a circulação de espetáculos flamencos inseridos como atrações nos shows de vaudeville³⁶ pela Europa e pela Ásia.

O flamenco não foi, portanto, em suas origens, apenas um reflexo cultural do exotismo, da paixão, da vitalidade, da espontaneidade, do mistério e da expressividade atribuídos aos andaluzes ou aos gitanos. Entendo que o flamenco surge como um projeto artístico mais amplo, um processo de hibridização formado por vários ciclos e estabelecendo vários vínculos. Ainda que essa expressão artística tenha um localizador regional que serve como balizador estético, ela nasceu mestiça e encontrou seu caminho de permanência nos processos de globalização e de interculturalidade.

Para estar completamente refratário a todas as interferências interculturais e hibridações, o flamenco — segundo o recorte de Demófilo (Machado y Álvarez, 2007) — deveria estar completamente isolado, desenvolvendo-se apenas na Andaluzia, ideia que definitivamente não se sustenta, já que a Espanha, localizada no centro da Península Ibérica, foi um território de confluência e circulação de povos e culturas do restante da Europa, da África, da Ásia e das Américas. Conforme García Canclini, o enclausuramento identitário pode acumular características e acentuar traços que ora favorecem, ora acabam por excluir elementos preciosos da mistura que forma uma cultura, uma prática ou estrutura.

36 Segundo o *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis, “na origem, no século XV, o vaudeville (ou *vaux de vire*) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII” (Pavis, 2015, p. 427). É o teatro de feira, onde se desenvolveria, por exemplo, a ópera cômica que, entre 1815 e 1850, transforma-se em um tipo de espetáculo de atrações cômicas, sem pretensão intelectual. Segundo o *Dicionário de teatro* de Luís Paulo Vasconcellos (2009), eram peças nas quais se utilizavam muitos números musicais, que acabaram dando origem às operetas, em meados do século XIX. Até o início do século XX, além das canções, eram apresentados números de dança e esquetes teatrais.

Em meados de 1840, cantores populares andaluzes juntavam-se a artistas ciganos para se firmar nos novos espaços de entretenimento que se formavam por toda a Espanha. Esses locais eram os famosos *café cantantes*,³⁷ provavelmente os primeiros espaços de espetáculo surgidos a partir da necessidade de se produzir ganhos regulares aos que se dedicavam às atividades artísticas naquela época (Núñez, 2008).

Ainda segundo Núñez, é fato notório que o flamenco brota neste fértil terreno de mestiçagem cultural que foi a Península Ibérica. Ele defende que os cantos (ou *cantes*) — um pilar fundamental dessa arte — podem estar, de fato, baseados em relações familiares ou festivas do caldeirão multicultural andaluz, mas que também estão fundamentados na produção artística em curso na época. Assim sendo, também foram constituídos a partir de um ideal musical desse período, de um tipo de entonação melódico-lírica de pronunciado acento oriental, e com forte influência do Romantismo³⁸ dos séculos XVIII e XIX. Fato que o distingue, porém, é que essa musicalidade bebeu de influências de caráter bastante popular, às quais Núñez chama de “pré-flamencas”.

Esmiuçando um pouco mais o forte caráter musical que caracteriza a arte flamenca, Núñez aponta uma série de estilos que contribuíram para a formação do que hoje

37 Os *café cantantes* eram os locais espalhados por toda a Espanha, especialmente nas cidades maiores, que ofereciam um espaço de ócio, um restaurante próprio com espetáculos populares, sendo a maioria de *cante*, toque e *baile* flamenco. Tiveram especial sucesso em capitais como Sevilha, Madri e Barcelona, a partir de meados do século XIX, e foram redescobertos a partir da década de 1960, recebendo o nome de *tablaos flamencos*.

38 Durante o período romântico, que se estabelece com força depois da Revolução Francesa, a música e a arte, de modo geral, procuravam se desligar dos modelos do passado e do meio aristocrático, deixando, aos poucos, os salões palacianos, e sendo produzidas para a burguesia em ascensão, que constituía um novo público, ávido por uma nova estética. O movimento romântico constitui uma reação contra o racionalismo e o classicismo, opondo o individualismo e o subjetivismo à universalidade dos clássicos. O Romantismo espanhol surgiu nos anos que se seguiram às Guerras Napoleônicas (1803-1815), e atingiu seu ápice na década de 1840. Muito do Romantismo espanhol surgiu carregado de nacionalismo, serviu como reação crítica à sociedade espanhola da época e, não com menos força, contra o monopólio lírico-melódico — especialmente com relação à linguagem do canto lírico operístico — exercido por italianos e franceses.

conhecemos por flamenco. Listo a seguir alguns desses estilos musicais: *tonás, playeras, polos y rondeñas, seguidillas, tonadilleras, zorongos, jotás, villancicos, fandangos, jácaras, minués, caballos, nanas, pregones*, entre outros. Esses estilos musicais eram apresentados em teatros de toda a Espanha desde o século XVIII, a partir de 1750,³⁹ e constituem o ambiente pré-flamenco a que se refere Núñez.

Nesse ambiente artístico, conforme Núñez, também circulavam e se afirmavam, como elementos centrais das montagens, alguns personagens com ascendência e temperamento bastante singulares:

- gitanos(as): pobres, livres, intensos, dançantes, apaixonados;
- *majos(as)*: heróis nacionalistas;
- *boleros(as)*, pronuncia-se *boléro(a)*: dançarinos de excepcional atitude e expressão;
- ferreiros: batedores de ferro, sofridos, *acompassados*;
- comediantes: engraçados e irônicos;
- bandoleiros: heróis humanitários;
- cegos(as): nessa época, em toda a Espanha, os cegos eram importante referência de música cantada para bailar;
- carroceiros(as): carregadores de toda sorte de bagagens ou ajudantes de hospedagens;
- negros(as): referidos como homens e mulheres livres, de forte influência musical e dançante;
- mouros: misteriosos, místicos, exóticos no contexto europeu;
- indianos: referem-se aos novos ricos vindos das Américas, interessantes, bonitos e exóticos;
- *farrucos*: são os espanhóis da Galícia;
- *manolos*: são os madrilenhos contemporâneos dos *majos*; e
- tunos ou tunantes: gente da sociedade castiça espanhola, cheios de atitude e audácia.

39 Dados arquivados na Biblioteca Municipal de Madri, alguns transcritos no livro de Núñez.

Nas peças encenadas no período romântico, especialmente nas *tonadillas*, apresentadas nos grandes e pequenos teatros de toda a Espanha, a força da atuação residia no caráter nacionalista, carregado de resistência aos costumes estrangeiros. Eram um espelho fiel do público espanhol da época, que se via representado nas encenações. O afrancesamento dos corpos e o italianismo das canções eram deliberadamente criticados pelos artistas espanhóis, aplaudidos pela plateia mais popular e apedrejados pela aristocracia, que apreciava os estrangeirismos em voga.

Núñez também traz para a reflexão um detalhe muito interessante: as orquestras que acompanhavam essas apresentações utilizavam menos instrumentos, figurinos etc., o que provavelmente deu significado especial, em muitas ocasiões, aos solos de voz e de guitarra (violão). Não por coincidência, anos depois, os solos de voz e de violão viriam a se consolidar como característica principal dos concertos de música flamenca.

Em seu livro *Las rutas del Flamenco en Andalucía*, Juan Vergillos apresenta uma ideia de amplitude geográfica sobre o flamenco particularmente importante para minha reflexão. Ele afirma que o flamenco é, por sua origem e por seu berço, andaluz (local), mas é também espanhol (nacional) por haver transposto os limites da Andaluzia e, além disso, ter se tornado global (internacional), sendo praticado e pesquisado em diversos países:

Para além das diferentes tensões que alimentaram o ensaísmo flamenco ao longo do último século, proponho neste livro um binômio que, sobre uma base geográfica, alimenta uma estética. Ademais das clássicas e tendenciosas divisões em “cante chico e cante grande”, “cante gitano e cante payo”, tradição e vanguarda, o puro e o mistificado, o rural e o urbano..., proponho uma distensão, com vistas obviamente para a superação compreensiva das anteriores, entre oriente e ocidente. (Vergillos, 2006, p. 13)

Assim, o autor identifica a arte flamenca como desterritorializada, expandida e dilatada, em virtude de sua poética profundamente humana e da força com que pode expressar sentimentos e preocupações, desejos e experiências, enfim, questões comuns a todos nós.

Esse “olhar horizontal” que Núñez e Vergillos imprimem sobre o estudo da arte flamenca é o olhar das práticas artísticas e reflexivas das quais me aproximo, por lógica e por empatia. Assim como eles, acredito na influência gitana e não descarto sua importância no temperamento do flamenco, assim como não desconsidero a influência moura⁴⁰ na musicalidade e no sotaque espanhol relacionado à dramaticidade, o que, para mim, configura o caráter híbrido, poroso e vivo desse fenômeno cultural chamado flamenco.

Noções do flamenco segundo publicações especializadas em dança: contextos e problematizações

Neste momento, convido o leitor a adentrar um pouco mais no universo cultural do flamenco. Para isso, começemos com algumas definições oferecidas pela edição de *The Oxford dictionary of dance*. De acordo com ele, o flamenco é uma:

Tradicional música e dança cigana da Espanha, em cujos sinuosos cantos, flexíveis movimentos de braços e fortes sapateados, se podem perceber a poderosa influência moura e árabe. As formas básicas da dança são nomeadas a partir dos estilos ou *palos* das músicas que elas tradicionalmente acompanham e são por vezes distinguidas pelo seu padrão de temperamento, ritmo ou origem geográfica. Eles incluem uma forma de Alegrias, uma dança de consolação; Sevillanas (uma forma de seguidillas), uma dança popular de *payos* (não gitanos) originalmente de compasso 3/4 ou 6/8; Bulerias, uma dança rápida, cujos padrões irregulares de doze tempos permitem grande liberdade de improvisação; e Solea, uma dança intensa, tipicamente feminina, em doze tempos, caracterizada por movimentos espirais dos braços e quadris. Argumenta-se que, originalmente, era dançado ao acompanhamento de canto e palmas apenas, com guitarras e castanholas adicionadas mais tarde. Os desempenhos individuais são distinguidos pela inventividade com

40 Árabe. Vide glossário.

que os dançarinos jogam com os ritmos de cada dança e pela intensidade de sua expressão. Os grandes bailarinos de flamenco são conhecidos pelo *duende*, uma qualidade que expressa tanto a alma quanto a capacidade de traduzir-se em estados puros de emoção. O flamenco foi originalmente dançado nas ruas e cafés, mas no século 20 tornou-se cada vez mais popular nos teatros. O flamenco desfrutou de um grande renome internacional na década de 1980, com Antonio Gades e os filmes de Carlos Saura, *Carmen* e *Bodas de sangre*; também com circulações internacionais de espetáculos de flamenco tradicional, como *Cumbre flamenca* e com dançarinos como Joaquín Cortés, atingindo novos públicos com seus shows de fusão de Flamenco, de alta tecnologia. Continuou a expandir-se no século 21 com dançarinos como Farruquito, que mantém uma pureza de técnica e apresentação, e outros, como Sara Baras, que desenvolve uma linguagem mais moderna. (Craine; Mackrell, 2010, p. 171, tradução minha)

A definição anterior aproxima-se das ideias aqui apresentadas, porém, ainda persiste, segundo meu entendimento, uma tendência a mitificar⁴¹ o corpo flamenco e conceder certo caráter mágico indispensável, quase inatingível, à prática dessa linguagem artística.

O termo “duende” alude a essa mitificação: ao mesmo tempo que essa palavra se presta a identificar a atitude expressiva que caracteriza o flamenco, também sugere que sua operacionalidade seja tão somente emocional, descartando, a meu ver, a necessária menção à pesquisa de movimentos e à busca de técnica e aperfeiçoamento constante nas atividades de qualquer intérprete de dança. Acredito que essa expressividade pode ser exercitada, aprimorada a partir de treinamentos e repetições.

41 Atribuir, de maneira exaustiva, características a algo ou a alguém, de modo a mascarar a realidade.



Claudio Etges

Esse caráter intangível creditado ao gesto flamenco torna-se desconfortável, precisamente quando é proposto como uma prática artística acessível a qualquer pessoa. O *duende*, portanto, não é um índice, não pode ser escalonado, não é um mistério a ser desvendado.

Trago como exemplo prático do que afirmo o trabalho da companhia Del Puerto. Os recursos fundamentais para a construção e para o reconhecimento das possibilidades de movimento do corpo são desenvolvidos, por exemplo, através do tipo de estudo que realizamos aqui, em Porto Alegre, individual e coletivamente. É através dessa pesquisa e da prática que nós, da Del Puerto, chegamos ao perfil artístico que temos hoje.

Não quero estender-me ainda na planificação das técnicas corporais para o desenvolvimento do movimento flamenco, já que serão apresentadas mais adiante. O que me interessa desde já é validar o trânsito que se dá através do desenvolvimento dessas técnicas e pelo exercício da gestualidade. O movimento e a expressão são resultantes da consciência corporal e da experiência do movimento, que estão intimamente ligadas ao processo físico e mental. A experiência, a prática, a percepção, a memória corporal e a cinestesia são partes importantes desse “combo” gestual que pode ser estudado, repetido, apreendido e esmiuçado.

Espero ter demonstrado que o horizonte de possibilidades na abordagem e nas formas de investigação sobre o gesto flamenco pode ser muito amplo, sendo necessário buscar pontos de vista, abrir espaço para reformulação, redefinição e abandonar ideias excessivamente categóricas. Não existem culturas puras, tampouco um modelo corporal flamenco puro. Houve e haverá sempre uma dinâmica de contatos interculturais envolvidos nesse processo, um vai e vem de informações que formará esse modelo provisório.

O tal *duende* é, para mim, um dos vieses imbricados no sentir, na relação subjetiva e individual que se estabelece espontaneamente entre as percepções e é, portanto, profundamente humano. Tomo emprestada de Ann Cooper Albright, pesquisadora do movimento e das poéticas de expressividade, a citação que segue e que, a meu ver, exemplifica perfeitamente a possibilidade de qualquer indivíduo se tornar um intérprete, inclusive de flamenco:

A corporalidade excede o visível. Os bailarinos sabem disso. Apesar de basearmos nosso trabalho nas condições materiais do corpo, não somos limitados por ela. A expressividade requer um comprometimento, além do pedestre, com o efêmero. De pele para alma. É por isso que o movimento se torna uma metáfora para tudo o que não fica parado, incluindo a própria vida. (Albright, 2013, p. 56)

The Oxford dictionary of dance cita também ícones importantes da cena flamenca, como o aclamado Juan Manuel Fernández, conhecido como Farruquito, bailarino sevillano nascido em 1982, de linhagem artística sediada no flamenco por parte de pai e mãe, ambos de ascendência gitana (Craine; Mackrell, 2010). A descrição que figura no dicionário, porém, não ilustra pontos importantes da técnica coreográfica e da relevância artística da família de Farruquito para a arte flamenca, preferindo evidenciar outros detalhes, como sua ascendência e sua beleza física, consagrada pela revista *People*.

Já na descrição de Carmen Amaya presente no mesmo dicionário, a bailarina de ascendência gitana nascida em 1913 recebe doze linhas nas quais se destacam sua grandeza internacional bem como sua grande importância naquele momento histórico, uma vez que implementou de maneira inédita, em suas coreografias, sequências de sapateado impressionantemente rápidas e longas, característica, até então, dos *bailes* masculinos. Amaya também foi uma diva no cinema, protagonizando diversos filmes nas décadas de 1930 e 1940 e popularizando o flamenco. Vicente Escudero, igualmente listado no dicionário inglês, bailarino espanhol *payo* (sem ascendência gitana) nascido entre 1885 e 1892, foi um artista de vanguarda. Dedicou-se não somente à dança, mas à pintura, ao desenho, à concepção de figurinos, à escrita e, ocasionalmente, ao roteiro cinematográfico.

Outros artistas, como Antonio Gades, Cristina Hoyos e Sara Baras, que fazem parte da cena flamenca das décadas de 1980 e 1990, também estão referenciados no dicionário da Oxford, que alude a suas carreiras, cita algumas datas e enumera algumas obras e feitos importantes.

Já o *Dictionnaire de la danse* (Moal, 2008), da editora francesa Larousse, não traz uma descrição específica no verbete que corresponde ao flamenco, apresentando somente

descrições sobre alguns artistas importantes dessa arte. Este dicionário cita nomes como Antonio Canales, bailarino espanhol nascido em 1961, proveniente de uma família ligada às artes e à *tauromaquia*,⁴² que influencia a peculiaridade de suas performances.

Além de Canales, o dicionário da Larousse cita Fanny Elssler. Nascida em 1810, formada em dança em Viena, Fanny circulou nas maiores casas de espetáculo e teatros do mundo. Excepcional bailarina de pontas (balé clássico), alcançou a fama, porém, dançando a *cachucha*, um bailado de movimentos livres e sensuais, em sintonia com os movimentos da cena espanhola do início do século XIX, carregados de humor e expressividade, surpreendendo o público e a crítica por misturar coreografia e jogos teatrais.

Consta ainda do dicionário a menção a La Argentina, Antonia Mercé, dançarina e coreógrafa nascida em Buenos Aires, em 1890, ícone dos *bailes* flamencos com castanholas. Mercé foi uma artista de grande visão, que firmava parcerias com importantes figuras da cena artística, como García Lorca e Vicente Escudero, seu *partner* por longo tempo. Conhecida como a musa inspiradora de Kazuo Ohno, La Argentina circulou com sua própria companhia, apresentando-se nos music-hall⁴³ da América do Norte e em importantes teatros da Europa e da Ásia. Até hoje, Antonia Mercé é considerada uma das mais importantes artistas flamencas de todos os tempos.

42 Tauromaquia se refere, na cultura espanhola, aos touros; também vem da cultura da tauromaquia o *paseo doble*, estilo de música muito antigo, criado com o propósito de ambientar, por assim dizer, as lides com touros, assim como os fados e as sevilhanas. As escolas taurinas, como costumam ser chamadas, ainda existem por diversos lugares do globo, apesar de muitas praças de tourada já terem sido extintas, devido à compreensão de que os animais são maltratados nesses espaços. Todo o gestual de tourear está presente em certa expressividade muito associada ao movimento flamenco. É difícil precisar, porém, qual fonte alimentou a qual estilo, podendo-se talvez pensar em retroalimentação de culturas nacionalistas.

43 O music-hall é uma forma de entretenimento teatral de origem britânica, muito popular entre 1850 e 1960, que pode ser definido como uma mescla de música popular e teatro de comédia. O termo também está associado aos teatros onde ocorriam as apresentações, assim como à música comum nesses espetáculos. O music-hall britânico é similar ao teatro de revista do Brasil e de Portugal, e ao vaudeville dos Estados Unidos, embora o termo “vaudeville”, no Reino Unido, inclua outros tipos de espetáculo, do gênero conhecido como burlesco.

Em ambos os dicionários consultados, talvez pelo ano das edições a que tive acesso (2010 e 2008), não constam nomes de importantes *bailaores* da cena flamenca contemporânea, como Joaquín Cortés,⁴⁴ Israel Galván,⁴⁵ Eva Yerbabuena⁴⁶ e Rocío Molina,⁴⁷ para não citar bailarinos menos conhecidos internacionalmente, mas de grande importância artística e icônica, como a sevilhana Matilde Coral, nascida em 1935, *bailaora* que desenvolveu uma estética e uma pedagogia voltada ao manejo da *bata de cola*.

Vale citar ainda alguns nomes que considero de grande importância para a construção da história e do vocabulário da linguagem flamenca da década de 1960 em diante, como o de Manuela Vargas. Natural de Sevilha, Manuela foi uma espécie de “entidade” flamenca; nos anos 1960, foi a mais internacional das *bailaoras*. Nas décadas

44 Joaquín Cortés é um bailarino espanhol nascido em 1969, em Córdoba. Com o tio, Cristóbal Reyes, aprendeu os primeiros passos de flamenco. Aos doze anos, mudou-se da Andaluzia para Madri e, na capital espanhola, começou os treinos de dança. Com quinze anos, Joaquín Cortés foi estudar dança no Ballet Nacional de Espanha, onde chegou a solista no corpo de *baile*. Viajou por todo o mundo, tendo atuado em cidades como Nova York e Moscou. Em 1995, aos 26 anos, apresentou o espetáculo *Pasión gitana*. Para além das *jondas*, a mais pura versão do flamenco, havia música *soul*, *gospel* e temas clássicos de Cuba.

45 Israel Galván, nascido em 1973, em Sevilha, é um bailarino e coreógrafo de flamenco. Aprendeu a dançar com o pai, o dançarino José Galván, e com a mãe, Eugenia de los Reyes. A arte de Galván é uma espécie de flamenco de vanguarda.

46 Eva Yerbabuena, filha de andaluzes, nasceu em 1970 em Frankfurt e, logo depois, foi levada para a cidade de Granada, onde, aos doze anos, começou a dançar, com Enrique Angustillas, “El Canastero”, “La Mona” e Mario Maya. Seu nome artístico foi dado pelo luthier Francisco Manuel Díaz, como referência a Frasquito Yerbabuena.

47 Rocío Molina Cruz, de Torre del Mar, Málaga, nascida em 1984, é dançarina e coreógrafa espanhola. Com apenas 3 anos, teve seu primeiro contato com a dança. Em 2002, graduou-se com distinção no Conservatório Real de Dança em Madri e, um ano antes, já estava dançando na companhia de María Pagés, onde fez sua primeira incursão, criando uma coreografia para o show *The four seasons*. Alguns anos mais tarde, aos 21, apresentou seu primeiro trabalho como criadora, *Entre Paredes*, no Festival de Jerez 2006. Coreógrafa emergente, Rocío, em suas montagens, imprime um caráter contemporâneo ao gesto flamenco, bem como aos cenários, figurinos, iluminação, seguindo uma linha próxima à de Israel Galván.

seguintes, em 1970 e 1980, Merche Esmeralda foi estrela absoluta de festivais e tabladros da Andaluzia, participando, em 1995, do filme *Flamenco*, de Carlos Saura. Milagros Mengíbar, nascida em 1953, perita no manuseio do *mantón* e da *bata de cola*, destaca-se especialmente por sua técnica precisa no uso desses elementos de *baile*. María Pagés, artista nascida em 1963, se destaca pelos movimentos muito femininos e sai da tradicional concepção de espetáculos flamencos, dando a esse tipo de montagem um “ar mais contemporâneo”. Além de artista, Pagés chama atenção por sua visão como empresária à frente de sua companhia, de maneira que suas montagens, sem perder em qualidade, são acessíveis a todo tipo de público (Vergillos, 2006).

Antonio Gades⁴⁸ é reconhecidamente um dos mais populares bailarinos flamencos de todos os tempos. À frente do Ballet Nacional de España e junto com o diretor de cinema Carlos Saura,⁴⁹ Gades teve um papel fundamental ao trazer o flamenco de volta a importantes palcos da Europa, e também para o cinema, a partir da década de 1970, depois

48 Antonio Gades, ou Antonio Esteve Ródenas, nasceu em Elda, em 1936, e faleceu em Madri, em 2004. Dançarino e coreógrafo espanhol, foi diretor durante três anos do *Ballet Nacional de España*; em 1981, formou uma companhia com a dançarina espanhola Cristina Hoyos, que atuou ao seu lado como coreógrafa e bailarina em vários filmes dirigidos por Carlos Saura. Gades foi um dos grandes inovadores da dança flamenca. Entre suas coreografias mais aclamadas consta *Bodas de sangre* (1974), inspirada no texto de García Lorca. Em 1988, recebeu o *Premio Nacional de Danza*. Esteve à frente da Companhia Antonio Gades até o final de sua vida. Gades faleceu, vítima de câncer, em 20 de julho de 2004, em Madri.

49 Nascido em 1932, Carlos Saura, filho de mãe pianista e irmão de um pintor, teve as artes como uma constante em sua trajetória. Interessou-se por fotografia, aprimorando sua visão estética antes de se formar como diretor de cinema pelo Instituto de Cinema de Madri. Indicado várias vezes ao Oscar e fartamente premiado em festivais internacionais, Carlos Saura apresenta em sua filmografia a fusão entre o cinema e outras artes, como a música, o teatro, a pintura e a dança. É grande admirador e propagador da arte flamenca, presente em filmes como *Ibéria*, *Sevillanas* e *Flamenco*, além da trilogia inspirada na obra de García Lorca.

da queda do regime ditatorial de Franco.⁵⁰ Suas montagens baseadas nas obras de Lorca tornaram-se referência internacional de *baile* flamenco. A trilogia⁵¹ *Bodas de sangre* (1981), *Carmen* (1983) e *El amor brujo* (1986) difundiu e consagrou Antonio Gades e Cristina Hoyos⁵² como ícones internacionais da dança flamenca.

Se os dicionários especializados em dança não se detêm em questões relativas às técnicas corporais para a descrição do flamenco, a seguir, neste tópico, apresento algumas noções relacionadas a essas técnicas, resultado das práticas de dança desenvolvidas junto com o Coletivo Del Puerto, experiências de dança no âmbito da sala de aula (escola) e da cena (companhia). Essas práticas são comuns aos artistas das pequenas companhias. Cito como exemplo alguns grupos em atividade há muitos anos no Brasil: Grupo Silvia Canarim (RS), Tablado Andaluz (RS), Triana Flamenca (SP), Raies Dança Teatro (SP), Estúdio Soniquete Arte Flamenca (SP), Perla Flamenca (PR), Cuadra

50 A ditadura de Francisco Franco é comumente referida por franquismo, que designa o período histórico e a ideologia de caráter autoritário do regime, instaurado na Espanha após a Guerra Civil (1936-1939) e o fim da Segunda República. O regime franquista ainda sobreviveu à morte do ditador (falecido em 1975), até a autodissolução das Cortes Franquistas, em 1977, em consequência da aprovação da lei para a Reforma Política, em referendo realizado a 15 de dezembro de 1976.

51 *Bodas de sangre* é o primeiro filme de uma trilogia flamenca realizada por Carlos Saura, que se completa com *Carmen* (1983) e *El amor brujo* (1986). Em 1995, Saura voltou ao tema da dança com *Flamenco*. *Bodas de sangre* é uma celebração de uma das grandes artes da cultura espanhola. Antonio Gades, gênio da dança flamenca, transformou em balé uma das mais populares histórias de Federico García Lorca, sobre uma trágica cerimônia de casamento, e Carlos Saura a filmou de forma despojada, como se fosse o ensaio de uma companhia de dança. *Carmen* é uma adaptação cinematográfica da novela homônima de Prosper Mérimée, assim como a ópera *Carmen*, de Georges Bizet. Foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro em 1984. *Amor brujo* ou *El amor brujo* é um filme de 1986, e a terceira parte da trilogia sobre flamenco. Amor, dança e morte são as três chaves para o trabalho.

52 Cristina Hoyos, nascida em Sevilha em 13 de junho de 1946, iniciou sua carreira como bailarina, mas logo começou a trabalhar como atriz. Depois de vários sucessos em todo o mundo, com várias companhias das quais fez parte, além dos filmes em que atuou, criou sua própria companhia de dança e estreou com ela em Paris, em 1988. Parceira de cena de Gades, também desempenhou um papel importante na difusão da dança flamenca pelo mundo, sendo imitada e tida como referência ainda hoje por bailarinos e bailarinas de todo o mundo.

Flamenca (SP), Grazi Silveira Dança Flamenca (RS), Grupo de Dança Tablado (CE), TacoNeo Flora Bacelar (BA), Studio Gesto (RJ), entre tantos outros. Do mesmo modo, fazem parte de um universo cosmopolita das práticas do flamenco grupos como Peineta Producciones (ES), Estevez/Paños y Compañía (ES), Compañía Eva Yerbabuena (ES), Instituto Flamenco La Truco (ES), National Institute of Flamenco (USA), entre outros, inumeráveis num único parágrafo.

Nesta seção, dei especial atenção a alguns nomes do balé flamenco, pois o referencial bibliográfico aborda predominantemente as origens musicais. Muito pouco foi escrito até hoje sobre a temática do movimento, do gesto e da expressão corporal flamenca.

Sinto, portanto, que no caminho da escrita há um árduo trajeto a percorrer, e temo que, na busca por terminologias específicas, possa incorrer em erros ou cometer injustiças. Por outro lado, esse aparente risco caracteriza o ineditismo deste trabalho. Escrever sobre o gesto dentro da especificidade do movimento flamenco torna-se, nesse sentido, ainda mais desafiador.

A descrição coreográfica, que é parte do próximo capítulo, associada a seu aporte histórico e conceitual, não pretende ser meramente de quesitos explicativos, mas sim percorrer trechos importantes desse caminho para, dessa forma, chegar a um nível de reflexão que — presumo — poderá apontar para a teorização a respeito do gesto flamenco e para a construção deste importante campo do conhecimento.

O movimento flamenco: uma edificação em andamento

A linguagem flamenca, como já foi mencionado, envolve uma relação direta entre música e dança. Ambas estão fortemente ligadas, já que há uma série de jogos de comunicação entre violonista (guitarra flamenca), bailarinos e cantores, a tríade *cante, baile y guitarra*. Quando justapostos, mesmo que carreguem expressividade própria, os jogos entre essas referências resultam em um *baile por palo* (ou coreografia por estilo musical), podendo conceber diferentes sentidos anímicos e discursos corporais de acordo com o propósito artístico que os aproxima.

Como dito anteriormente, os *palos*, ou estilos musicais executados pela guitarra flamenca e pelos cantores, possuem características métricas e rítmicas que, de acordo com a

velocidade e o caráter com que forem empregados nas suas variações melódicas, intensificam ou diminuem a densidade anímica que a partitura corporal pode transmitir. Os movimentos de tronco e membros, assim como o sapateado, as palmas e a percussão com as mãos batidas no corpo também fazem parte desse contexto rítmico e expressivo (Núñez, 2003).

O mesmo irá se aplicar ao *baile*/dança em relação a sua intensificação de sentidos ou na amplitude de movimentos: circulares e/ou retos, amplos e/ou pequenos, tensos e/ou relaxados, rápidos e/ou lentos, bruscos e/ou suaves, realizados com o tronco, braços, pernas, pés, mãos e cabeça, e que desenvolvem sequências de movimentos justapostos a cada um desses *palos*. Diferentemente do que se costuma relacionar como característica, o *baile* flamenco não é apenas sensual ou forte, de caráter bélico ou jocoso, mas sim, e naturalmente, um grande manancial de possibilidades expressivas.

Mesmo absorvendo uma imensa multiplicidade de influências, o balé flamenco⁵³ mantém signos corporais muito representativos: os gestos das extremidades do corpo do intérprete — o sapateado dos pés e o movimento ondulante das mãos. Esses gestos possivelmente são mais mencionados justamente por sua desenvoltura ocorrer na parte mais distal dos membros superiores e inferiores (pés e mãos), que são naturalmente mais notados.

53 Balé flamenco pode ser uma variação para a nomenclatura *baile* flamenco ou dança flamenca.



Claudio Etges

Os quadris, a cintura e o centro de gravidade e força, situado na pelve, também são regiões corporais de absoluta importância para o gestual flamenco.

Não menos importante é a expressividade da face, cujo trabalho muscular é fortemente percebido e repercute em cenhos franzidos, olhares tensos, linhas de expressão acentuadas. Por vezes, tais expressões chegam ao cúmulo de a máscara facial estar totalmente enrugada, com as linhas de expressão muito acentuadas, exageradas.

Outra característica marcante é o comportamento verticalizado e o uso preferencial (mas não exclusivo) da cinesfera anterior do tronco. Os movimentos de membros superiores parecem ter mais amplitude do que os de membros inferiores, provavelmente devido à necessidade de estabilização das articulações de quadril, joelhos e tornozelos para realização das sequências de sapateado.

A *attitude*⁵⁴ musical dos corpos dos intérpretes também é uma característica peculiar do flamenco. Já se sabe que, de maneira muito singular, a dança está absolutamente integrada à música, existindo uma série de códigos de comunicação entre músicos e bailarinos. Porém, o que sem dúvida é um diferencial do ponto de vista da criação coreográfica para o *baile* flamenco é que há algo da expressividade corporal que emerge da inspiração dramática e rítmica, intrínseca da musicalidade flamenca. Percebe-se que há algo de particular nessa expressão e que há uma dramaticidade natural nos corpos dos bailarinos-intérpretes, impressa através da música. Será este o *duende* referido no dicionário de dança de Oxford?

54 *Attitude*, do francês, significa comportamento, engajamento, *élan*.

Com base nessas informações específicas, acredito que a expressividade do gesto flamenco nasce em um local em que a conexão corpo-música é crucial: quando o som aparece desenhado no corpo dos dançarinos, que, subvertendo as técnicas cênicas dominantes na dança ocidental,⁵⁵ encontram um lugar de livre poética e rompimento de limites estéticos. Costumo mencionar que o aspecto democrático do flamenco reside no fato de que ele abarca uma imensa diversidade de corpos, formas, idades e condições físicas, sendo, assim, um território livre para a expressividade.

55 Dança ocidental aqui é uma referência às estruturas e técnicas de balé clássico, especialmente desenvolvido pela escola francesa, com apoio oficial de autoridades como o Rei Luís XIV. No caso da Rússia, o balé ganhou muito impulso não somente pelo apoio das czarinas, que se interessavam pela arte da dança, mas também por muitos bailarinos franceses e italianos encontrarem na Rússia um refúgio. Assim, em meados do século XIV, o balé era ainda considerado uma dança elitista e regional; a partir do século XVIII, porém, inova-se em técnica, ensino e perspectivas artísticas e, ganhando apoio popular, transforma-se em um bem cultural praticado e apreciado no mundo inteiro (Faro, 1987, p. 40-46).



Claudio Etges

Parece fundamental afirmar aqui que o gestual e a musicalidade que ocupam esse espaço na relação com a criação corpo-som não são enclausurados. Os intérpretes, músicos e bailarinos, expressam espontaneamente seus movimentos, suas atitudes sonoras e seus gestos. Os silêncios também participam da construção das partituras corporais e das paisagens sonoras, sendo, muitas vezes, significativos na ampliação do sentido dos gestos. Como dito anteriormente, é uma via de mão dupla, movimento e música podem preexistir um ao outro, servindo-lhe de base ou nele se inspirando.

Convido agora o leitor a se afastar, por um momento, do universo flamenco, a fim de que, mais adiante, voltemos a tratar dele.

Segundo a filósofa anglo-saxã Susanne Langer (1980), o homem ritualizou, através da dança, diferentes e importantes ações como caçar, comer e nascer. Muitas dessas ritualizações eram pautadas pelo ritmo da música. Partamos do pressuposto que, para existir dança, não é necessário que exista a música, mas a aproximação entre essas duas artes nos primórdios da humanidade mostra quão profícuo pode ser esse diálogo. Langer afirma, por exemplo, que a música é um processo mental, e que suas estruturas tonais são muito parecidas com os sentimentos — inclusive nos termos utilizados: crescendo, atenuação, fluidez, arranjo, velocidade, ritmo e paradas, excitação, calma etc.

Assim, se o aprendizado pelo corpo se reflete diretamente na expressão tanto artística quanto cotidiana, esse fato também é parte da gênese da linguagem flamenca. Muito provavelmente, nessa gênese se consolida a realidade da comunicação não verbal da gestualidade, que nunca é puramente técnica ou elementar, mas quase sempre biográfica, pessoal.

Por comunicação não verbal entendo o que definem autores como José Gil, Ugo Volli, Marcel Mauss, Merleau-Ponty, Annie Suquet, Helena Katz, Michel Bernard, Siqueira e Louppe. Eles me auxiliaram no sentido de pensar o movimento. Os corpos dançantes, flamencos ou não, constroem discursos através do espaço e do tempo, com uma variação praticamente infinita de subjetividades, e os corpos que os percebem/recebem podem ter com relação a esses discursos um interesse mais ou menos semiotizante. Fato é que a dança e seu manancial de gestos e movimentos são absolutamente reais, dada a concretude do próprio corpo que a executa. Assim, a chamada linguagem não verbal da dança está

situada possivelmente nesse interstício, na tensão estabelecida entre concretude e abstração. O jogo entre elementos expressivos concretos e a multiplicidade de sentidos (que podem estar ligados a memórias, sensações, negações, entre outras coisas) é a própria comunicação não verbal.

No âmbito da organicidade e da fisicalidade, o termo técnico que pode ser usado para nomear a fruição flamenca que acontece entre música, canto e dança, é a já mencionada “propriocepção” (Suquet, 2008).

Muito complexo, o sistema neuromuscular trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por uma motilidade menos perceptível [...]. É este território da mobilidade, consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos. (Suquet, 2008, p. 516)

Neste ponto de aproximação com conceitos elaborados e/ou utilizados na teorização sobre o gesto, parece-me necessário retomar e avançar nas reflexões sobre o gesto expressivo flamenco. No flamenco, dança e musicalidade convivem com elementos técnicos e poéticos, ação e imaginação, um conjunto de elementos a serviço de um universo estético de força gestual muito intensa.

Christine Roquet (2011a), ponderando sobre o gesto dançado, considera o conceito de corporeidade apresentado por Michel Bernard,⁵⁶ que propõe o corpo não somente como entidade material e orgânica, mas como um complexo que envolve essa materialidade, essa organicidade, e o funcionamento intrínseco de nosso sentir. Ou seja, é

56 Bernard vem, há anos, traçando perspectivas críticas sobre a fisicalidade da nossa existência. Com base em Freud, Lacan, Foucault, Merleau-Ponty e Deleuze, entre outros, Bernard (1985, 2001) desconstrói o corpo ocidental, sugerindo novos modelos de corporeidade individual e coletiva.

a própria materialização de um processo dinâmico do sentir, em que a expressividade do gesto se apresenta como algo característico, único, do ser humano.

Pode-se ampliar essa reflexão a partir do pensamento de Marcel Mauss (1960), antropólogo que, já no início do século XX, buscava conceituar as técnicas corporais dentro dos processos de entendimento da corporeidade. Mauss indicava a importância de considerar que, além do plano material, a cultura, essa interferência que se vê (embora impalpável, subjetiva e muitas vezes invisível, porque onipresente), sustenta e organiza os indivíduos, não somente no campo social, mas no plano material. Ou seja, para Mauss também importam os corpos dos indivíduos que formam determinadas sociedades. Presumo, a partir das ideias apresentadas até aqui, que as técnicas do corpo, a gestualidade e a comunicação não verbal podem definir uma sociedade e servem, muitas vezes, de fronteira entre distintos grupos humanos.

Assim, para a investigação do gesto flamenco, ficam estabelecidas algumas diretrizes: compreender o flamenco como fenômeno cultural, desmistificar e inserir esta arte na contemporaneidade e, finalmente, mas não menos importante — pela “lente de aumento” da análise sistêmica do movimento dançado, como as propostas por Christine Roquet (2011a) e por Hubert Godard (1995) —, entender a expressividade do gesto flamenco. Utilizando esse espectro de conceitos para a compreensão do flamenco, busco um recorte através da análise do espetáculo *LCE*, a fim de relativizar, desenvolver e ampliar as possibilidades de entendimento sobre essa arte pela qual me apaixonei.

Paixão e reflexão: é no encontro dos significados dessas duas palavras que deixo aqui, nesta última frase do capítulo, o exemplo perfeito de que técnica e expressão podem andar lado a lado.

Conclusões preliminares

Até aqui apresentei, de maneira sintética, noções e conceitos sobre a arte flamenca a partir da obra de autores especializados na arte da dança. Expus informações sobre a origem e o desenvolvimento do flamenco, assim como algumas referências de

artistas-criadores nacionais e internacionais. Apresentei também alguns fundamentos para a criação, correntes de investigação e elementos breves sobre organicidade corporal. Para aprofundar algumas especificidades historiográficas, seria necessário ampliar a abrangência da proposta deste livro, a fim de abarcar a história do *baile* flamenco, do *cante* e da guitarra flamenca.

A existência de diferentes referências sobre os variados elementos da arte flamenca é resultado da complexa conceituação de certas práticas culturais, fruto de hibridismos na modernidade (García Canclini, 2015). No entanto, é possível mapear certas características e fenômenos recorrentes que me permitiram entender a especificidade do estudo em questão.

Considerando, então, a origem histórica e as reflexões apresentadas neste capítulo, proponho que o acontecimento do gesto flamenco, mote central deste livro, se processe a partir da expansão dos códigos corporais; no caso, especificamente dos vocabulários da dança e da música flamenca, que vêm sendo constituídos do ambiente pré-flamenco até os dias atuais. Está relacionado também ao acontecimento do “evento motor” do corpo dançante, ou seja, a aspectos qualitativos do movimento, como velocidade, tônus e amplitude, além das experimentações físicas de cada intérprete (variações individuais que interferem nas práticas de criação artística). Por fim, extrapolando as diretrizes/formalidades da dança cênica, cria-se um discurso corporal em que, independentemente do sotaque, o corpo é a própria linguagem.



Apresentando *Las Cuatro Esquinas*

Neste capítulo, traço observações e proponho uma análise e uma descrição pormenorizada das sete cenas do espetáculo *LCE*. Concomitantemente, compartilho com o leitor as reflexões que evidenciam a expressividade do gesto flamenco, pautadas pela prática do gesto, em diálogo com a metodologia estabelecida para esta pesquisa (revisão teórica, análise de registros e entrevistas com o elenco). A análise de movimentos do espetáculo está entremeada com extratos das entrevistas que julgo pertinentes para o entendimento do processo como um todo.

O espetáculo *LCE* estreou em abril de 2012, no Teatro Renascença, em Porto Alegre, e foi um marco importante na história da Companhia de Flamenco Del Puerto. Foi a primeira montagem sem a direção de Andrea del Puerto, a primeira montagem oficialmente coletiva, característica que segue sendo a marca registrada do trabalho do grupo.



Cristina Rosa

Tablao, espetáculo anterior a *LCE*, teve em parte essa característica devido ao falecimento de Andrea ter ocorrido em meio à montagem. Escolhi *LCE* como objeto de estudo e análise justamente pelo caráter coletivo que nele se afirma.

O espetáculo *LCE* foi apresentado quarenta vezes, de 2012 a 2015, durante temporadas, circulações locais e nacionais, participações em festivais e em eventos artísticos.

A obra contou com um elenco fixo, formado pelos membros oficiais do grupo e por um elenco convidado que era mobilizado de acordo com as possibilidades de contratação e ensaio. Dois dos artistas convidados, Gabriel Matias, que foi bailarino do duo que compõe o espetáculo *Consonantes*, e Leonardo Dias, que, além de flautista flamenco, fez parte do elenco de *Flamenco Imaginario*, acabaram vinculando-se com mais proximidade às proposições artísticas do grupo.

LCE foi, com certeza, o projeto de maior visibilidade da história da Del Puerto desde sua fundação (1999). Teve, entre os momentos significativos de sua trajetória, a premiação com oito troféus do Prêmio Açorianos de Dança 2012 e circulação nacional realizada através do edital Funarte Klaus Vianna, em 2015, ou seja, respectivamente no ano de estreia e no ano em que encerrou sua circulação. Ambas as premiações foram marcos para a história da Del Puerto e para a história do flamenco no Brasil, considerando que este ainda é recente em nosso país, tanto como linguagem artística quanto como capital cultural no mercado de trabalho.

Conceitos operatórios: vieses e estratégias para a pesquisa

Metodologicamente, foram considerados os vieses anatomomorfológicos e cinestésicos, históricos e formativos e, não menos importantes, os da memória e dos afetos. É relevante observar que esta sobreposição de vieses se constitui como instrumento de análise e importante ferramenta para o entendimento do gesto flamenco, objetivo primordial desta pesquisa. Quanto aos dados materiais de pesquisa, também foram considerados os programas do espetáculo, o material de divulgação do evento, as matérias de jornal, as notas de observação da análise de vídeo, as referências musicais, as notas de observação do processo e as entrevistas.

Transponho para esta análise uma reflexão de Mônica Dantas (2007), em que ela pondera sobre o fato de estar inserida na prática artística, o que resulta na contribuição para a posterior análise. Conforme a pesquisadora e professora da UFRGS, observação participante, entrevistas, experiências práticas, processos de análise e interpretação das informações estão entre as ações importantes do artista-pesquisador. Incluo nesse conjunto o fato de ser a observadora-pesquisadora e, ao mesmo tempo, a observada-artista, já que faço parte do elenco⁵⁷ de *LCE*, obra aqui analisada.

57 São levados em conta também outros dois importantes fatores: o fato de estar envolvida diretamente, como bailarina e produtora do espetáculo analisado, e o trabalho que, por doze anos, realizei como fisioterapeuta, que constitui minha memória operacional e meu modo de reconhecer e analisar os corpos em movimento.

Suzane Weber, professora adjunta do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS e orientadora desta pesquisa, de maneira a complementar o raciocínio que aqui desenvolvo, acrescenta que a atividade do artista-pesquisador é sempre desafiadora, levando-se em conta que sua demanda vai além da observação. É necessário que sua escrita se projete como a lente através da qual o leitor enxergará a obra analisada, o que, segundo Weber, também inclui estabelecer um olhar crítico em relação ao objeto de análise.

O fato de o pesquisador-artista estar envolvido com a área analisada pode tornar mais difícil o reconhecimento de certas crenças e incorporações do seu próprio meio. Mas é através desta prática reflexiva que o pesquisador-artista pode desenvolver uma perspectiva crítica sobre sua própria criação, a criação de outros artistas, ou sobre certas práticas artísticas. (Weber, 2010, p. 3)

A cena flamenco é composta por movimento e som, e apesar de bastante vinculada à estética do improviso, seu processo de criação está ligado a certos códigos de adequação de movimento-som e às práticas de cena baléticas e musicais, aperfeiçoadas em treinamentos intensos. Ou seja, são algo como subpartituras ou estruturas coreográficas recorrentes no diálogo entre dança e musicalidade. Estes códigos, que funcionam como jogos cênicos, fazem parte do inventário operacional da conexão entre estilo musical e coreografia flamenco.

Assim, este livro busca analisar o gesto flamenco em *LCE*, investigando na movimentação a possível identificação de uma assinatura gestual. Pontua também a relação cinestésica — movimento, olhar, espaço — e as necessidades de expressão, temperamento, comunicação, colaboração e hierarquia entre os integrantes do grupo.

Flamenco como perspectiva cultural e poética dançante

Retomando alguns pontos do capítulo anterior, relembro o leitor da existência de uma série de códigos de operacionalidade que perpassam o movimento e a

sonoridade flamenca. Esses códigos ou partículas criativas trabalham em liberdade de “movência”, emergindo e submergindo umas nas outras, circulando entre o movimento corporal e musical, sem uma hierarquia definida e sem, necessariamente, uma proposição narrativa, o que proporciona a expansão de uma poética dos sentidos do gesto expressivo flamenco.

Pode-se, assim, afirmar que esta pesquisa se apoia na ideia de que os discursos dos corpos flamencos são muito versáteis e de que as interfaces que surgem dos processos de criação, entre movimento e música, são inumeráveis e, portanto, complexas de categorizar.

É importante ainda, antes de entrar na análise propriamente dita, apresentar ao leitor algumas informações acerca da indumentária flamenca, presente em vários momentos cênicos no espetáculo *LCE* e que, mais do que itens ligados à caracterização e mobilidade dos intérpretes, são peças de uso público (Moreno, 2009). O abanico, ou leque, por exemplo, é um complemento universal de vestimenta e pode ser visto em diferentes épocas e lugares do mundo. De provável origem oriental, o abanico passou a ser considerado um item de luxo, a partir do século XVI, nas cortes europeias, sendo fabricado com marfim, plumas e seda.

A *bata de cola* adquire funcionalidade para o *baile* flamenco no início do século XX, difundida por artistas da época. A cauda da saia se estende para além do comprimento considerado normal, com um número variável de babados presos ao tecido. Os intérpretes movem esse comprimento adicional com os pés e com as pernas, em movimentos circulares, giros, de vai e vem, de sobe e desce, que fazem a *cola* voar, por assim dizer.

Os *mantones de Manilla* (xales) foram, durante muito tempo, fabricados nas Filipinas, por isso levam o nome da capital desse país. Luxuosos ou simplórios, os xales eram amplamente usados como complemento do vestuário das mulheres espanholas. O aspecto oriental foi, aos poucos, ganhando características ibéricas e, provavelmente no início do século XX, começou a ser fabricado na Espanha. O peso das franjas de seda, assim como o dos fartos bordados, confere aerodinâmica e fluidez aos “voos” do tecido pelo espaço em torno dos bailarinos.

A pesquisadora Rosa Moreno, que realizou uma ampla investigação sobre a vestimenta flamenca e seus acessórios em sua tese de doutorado em antropologia social

e cultural, na Universidade de Sevilha, em 2004, fundamenta as informações anteriores (ver Moreno, 2009). Moreno analisa ainda fatores ligados ao processo de produção, industrialização e distribuição desses itens, que se converteram em bens sociais ligados especialmente à tradição e aos costumes da Andaluzia. Percebe-se, então, que o caráter de hibridismo se espalha por todo o terreno flamenco.

Encontro também em García Canclini algumas das ideias que fundamentam minha crença a respeito da arte flamenca, que considero híbrida e intercultural por sua origem e historicidade. O autor aborda a dialética da pós-modernidade e cultura, a partir de ponto de vista latino-americano, e conceitua hibridação como “os processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (García Canclini, 2015, p. XIX).

A dinâmica de contatos interculturais esteve presente desde o surgimento da arte do flamenco, transformando e transferindo informações biológicas, físicas, emocionais e sociais. Isso se projetou no aprendizado do corpo e se refletiu em diferentes expressividades, nas quais podem ser identificadas interferências interculturais, tanto em nível macro quanto microcultural. Essas interferências podem ser observadas nas diferentes formas de manifestação cênica, o que leva a crer que a origem híbrida do flamenco movimentou diversas técnicas e deu origem ou andamento a processos artísticos, de criação e de estudo.

Assim, entendo que o flamenco é hoje uma expressão artística desterritorializada, expandindo-se como linguagem de cena e de treinamento expressivo para diversas outras manifestações artísticas.

Gesto flamenco: prospectando uma teorização

Como artista-pesquisadora, sou afetada pelos encontros entre o meu corpo e o espaço, entre o meu corpo e outros corpos em colaboração artística, entre o meu corpo e a corporificação da própria música, que não ocupa um espaço físico, mas que preenche,

como potência, o espaço de criação. Rudolf Laban,⁵⁸ cientista, escritor, artista do corpo e do movimento, criou diversas teorias de aplicabilidade prática em relação à existência física e emocional do ser humano no espaço (Laban, 1978).

A dialética da relação entre corpo e espaço observada por Laban se dá com relação a um corpo que é, simultaneamente, dentro e fora, que vê e é visto, que é interno e externo, e que se relaciona com um espaço que se desdobra para além dele, que o circunda e perpassa. Essa relação foi analisada também por autores do campo da filosofia, como Michel Bernard, Merleau-Ponty, Paul Valéry e Didi-Huberman.

A fisicalidade do existir é um transbordamento desse encontro invisível, porém concreto. A expressividade provavelmente habita esse interstício e, segundo Laban,

a extraordinária estrutura do corpo, bem como as surpreendentes ações de que é capaz de executar, são alguns dos maiores milagres da existência. Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento. (Laban, 1978, p. 49)

Este “impulso para o movimento” a que se refere Laban é o que Hubert Godard chama de “pré-movimento”. Desde a década de 1990, Godard tem dedicado sua pesquisa à análise de movimento, mais especificamente à expressividade do gesto dançado.

58 Rudolf Laban (1879-1958) criou um importante método para a análise do movimento humano, utilizando como parâmetros, entre outros, o espaço, o tempo, o peso, a energia/esforço. Desenvolveu uma concepção de espaço a partir da figura da *kinesfera* (ou cinesfera) — esfera englobando o espaço de proximidade do corpo em movimento, cujo centro corresponde ao centro de gravidade do corpo —, e criou um sistema de registro de movimento, o *labanotation*. Desenvolveu também uma metodologia para o ensino da dança, cujo objetivo principal era preparar o corpo do bailarino para que pudesse responder a diferentes exigências e solicitações relativas à expressão de sentimentos, sensações e emoções.

Em “Gesto e percepção”, posfácio de *La danse au XXème siècle*, de Ginot e Michel (1995), Godard (1995) explica que o pré-movimento é como uma respiração antes da fala, um ato apoiado em dinâmicas internas que se repetem e que, de certa maneira, são constantemente produzidas na operacionalização do movimento e em sua interpretação visual. No mesmo texto, Godard afirma que o pré-movimento é o responsável pela carga expressiva do gesto a ser executado. Segundo ele, sofremos constante interferência da ação da gravidade, que age diretamente nos estados de tensão e contra-tensão do corpo. É a ação da gravidade, conforme o autor, que irá disparar o pré-movimento, mais precisamente através da ação da musculatura antigravitacional, sem que tenhamos ação consciente sobre ela. Assim, são feitos os ajustes necessários para realizar o movimento subsequente.

Godard trata ainda da análise biomecânica e gestual proposta por Rudolf Laban, avançando sobre a análise da percepção e da receptividade do corpo. Ele suscita a interferência do sistema nervoso autônomo (sistema límbico, em especial) como provocador dos efeitos e da atribuição de significado a gestos e movimentos.

Mary Wigman, Fred Astaire, Trisha Brown e Merce Cunningham são analisados por Godard, a fim de exemplificar a organização do comportamento postural pré-estático, estático e dinâmico (atitude postural, movimento e pré-movimento), buscando modelos de morfotipos que traduzam as intencionalidades do gesto. É justamente nesse ponto que Godard estabelece a diferença entre “movimento” e “gesto”, da qual me aproprio para embasar as reflexões apresentadas a seguir.

Gesto, de acordo com essa distinção, é o que confere expressividade ao movimento, estando entre o traçado desse movimento e o que se antecipa a ele, o pré-movimento; interstício que sofre interferências emocionais, afetivas, culturais e geográficas que vão afetar diretamente a qualidade do gesto. *Movimento* seria a planificação do deslocamento espacial, do trajeto que determinado segmento corporal descreve no espaço.

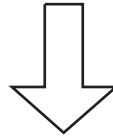
Na relação entre gravidade, peso, tônus e a própria evolução da espécie humana, segundo Godard, há um lugar de materialização da expressividade do gesto, e o autor coloca essas qualidades como portadoras da diferença de significado entre seres que têm consciência delas ou não. Bailarinos, atores e atletas têm maior capacidade de lidar com o gesto.

Há, ainda, sobre percepção e gesto, o olhar. No caso, o do espectador, que é interpelado por esse(s) movimento(s) e, inevitavelmente, tem em seu corpo a ressonância da própria experiência cinestésica e da interpretação daquilo que vê.

Com os demais companheiros de movimentação (bailarinos/atores/músicos), a interferência é diretamente perceptível, pois se estabelece pela territorialidade de espaço, tensão e contratensão compartilhadas.

As variações de tensão são determinadas essencialmente pelos músculos antigravitacionais, que garantem postura, sustentação, desempenho do equilíbrio e qualidade de tônus. Pela infinita variação possível da combinação entre expressão de si e impressão do outro, não há possibilidade de reproduções idênticas.

Dinâmica interna do gesto = pré-movimento



Atitude pessoal e intransferível em relação ao peso, à gravidade, antes mesmo de haver movimento

Segundo Christine Roquet, a análise qualitativa do gesto é complexa. Sobre ele se somam óticas e perspectivas complementares. Nada pode ser desprezado ou deixado de lado quando se trata, como prefere Roquet, da abordagem sistêmica do gesto expressivo.

Por diferentes razões nos parece preferível, hoje, dar nome ao que fazemos: abordagem sistêmica do gesto expressivo. Tal abordagem sistêmica concebe a corporeidade como um “suprassistema” cujos subsistemas (somático, perceptivo, coordenativo, psíquico, etc.) mantêm-se em constante interação. Trata-se de uma visão

holística do corpo e de um pensamento do processo que evita hierarquizar as noções e inclui o observador. (Roquet, 2011a, p. 41)

Michel Bernard chama essa área de conhecimento de Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD). Tive oportunidade de entrar em contato com essa prática de análise em abril de 2016, durante a realização do II Colóquio Internacional de Artes do Movimento: narrativas do gesto e do movimento nas artes cênicas.

Preocupo-me em sinalizar essa aproximação, que não se deu somente em contato com a teoria, mas numa perspectiva funcional, prática. O colóquio tornou-se um momento de muitos insights para o panorama de análise que eu já entendia como ideal para o caso do gesto flamenco e que, de certa forma, até então ainda não identificava em outras revisões teóricas ou práticas de análise das quais me aproximei em outros momentos.

Essa aproximação com o método AFCMD não me credenciou a executá-lo tal e qual propõe Bernard, mas incrementou o acervo de práticas analíticas que constituí a partir das experiências como fisioterapeuta e bailarina. No Colóquio foi apresentado um esquema teórico do AFCMD. De acordo com esse esquema, as quatro estruturas da corporeidade, por Hubert Godard, são acrescidas de uma quinta, sugerida por Christine Roquet no II Colóquio Internacional de Artes do Movimento, realizado em 2016 (informação verbal):

- estrutura anatômica: o corpo físico, as unidades anatômicas do corpo;
- estrutura coordenativa: aspectos cinesiológicos do movimento;
- estrutura perceptiva: o atelier dos sentidos, a propriocepção e a exterocepção;⁵⁹
- estrutura simbólica: constituída pela estrutura psíquica, a natureza relacional do ser humano;

⁵⁹ Exterocepção é a sensação de interação direta do mundo externo com o corpo. O tato é a principal forma de exterocepção. Incluem as sensações de contato, pressão, afago, movimento e vibração, sendo usada para identificar objetos.

- estrutura espiritual (sugerida por Roquet): diferente de todas as estruturas anteriores, esta não está sujeita à ação da gravidade.

Christine explicou ainda, na ocasião do Colóquio, que essa proposição de análise de movimento não tem necessariamente uma finalidade estética. Ela entende que as estruturas citadas não são hierarquizadas, e que começamos a ser afetados pela gravidade quando nascemos. Acrescento a isso o fato de, anatomicamente, estarmos em constante transformação. A ação muscular, através dos esquemas de tensão e contratensão (ou contração e relaxamento muscular), é tão intensa que molda nossos ossos. E esse território interno, repleto de ações orgânicas, também é poroso e relacional, atravessado pelas tensões do espaço à sua volta.

Esse contexto biomecânico e relacional está diretamente ligado ao acontecimento do gesto, o que, conforme meu entendimento, resulta na tinta que colore as tendências de movimento.

Processo de criação de *Las Cuatro Esquinas*

Durante o intervalo entre a pesquisa e criação de *Tablao* e as de *LCE*, estabeleceu-se uma rede colaborativa e horizontal de fazeres na Del Puerto.

De uma engrenagem caracterizada pela presença de uma diretora que capitaneava as atividades e desempenhava muitas ações centralizadoras, tanto artísticas quanto executivas, em agosto de 2007 passamos à condição de coletivo, que se apresentou como um modo produtivo de lidarmos não somente com o processo de criação de *Tablao*, mas também com a própria Del Puerto.

Naquele momento, tínhamos coreografias inacabadas de um espetáculo praticamente pronto para estrear e circular e a promessa de um primeiro trabalho profissional. Isso nos fez angariar forças para manter a Del Puerto em atividade. A rapidez dos acontecimentos não nos deixou estacionar para pensar melhor ou sofrer a brusca perda de Andrea.

A escola estava prosperando em relação ao número de alunos, e *Tablao* tinha tudo para dar certo. E deu. Estreamos em janeiro de 2008, no Teatro de Arena (Porto Alegre), inseridos na programação do Festival Porto Verão Alegre,⁶⁰ com todas as sessões lotadas.

Nesse mesmo ano, *Tablao* recebeu indicações ao Prêmio Açorianos de Dança⁶¹ e foi premiado com dois troféus: Melhor Espetáculo e Melhor Bailarina (para Juliana Prestes).

No ano de 2009, a repercussão veio em forma de trabalho: circulações no estado do Rio Grande do Sul pelo Sesc,⁶² temporadas municipais, eventos e festivais, seguindo nesse ritmo até 2011. Era a concretização do trabalho e a profissionalização da companhia de dança com que tanto sonhou Andrea.

Em 2011, o grupo formado por mim, Ana M. da Silva, Juliana Prestes, Juliana Kersting, Tatiana Flores e pelo músico Giovanni Capeletti partiu para um novo desafio: o primeiro processo de criação totalmente desvinculado da diretora e coreógrafa Andrea del Puerto. Quase quatro anos depois do falecimento dessa figura central, que até aquele momento ainda representava o rosto e o nome da companhia, é que efetivamente conseguimos parar para pensar em como prosseguir (e se íamos prosseguir).

É a primeira vez que descrevo essa situação de maneira aberta e formal. Hoje, passados dez anos da partida de Andrea, e no contexto deste estudo, torna-se possível, para mim, falar a respeito. Emocionalmente, a ausência pesava muito. Tínhamos (e tivemos, por muito tempo) grande cuidado ao mencionar ou utilizar o nome ou a imagem de Andrea, além de termos, por respeito e receio de más interpretações, uma dificuldade imensa em afirmar que a Del Puerto era/é “nossa”.

60 O Festival Porto Verão Alegre ocorre há dezoito anos na cidade de Porto Alegre, nos meses de janeiro e fevereiro. A Del Puerto fez parte do festival em muitas edições.

61 O Prêmio Açorianos é o mais importante prêmio artístico da cidade de Porto Alegre. Foi instituído pela prefeitura da cidade em 1977, inicialmente apenas para os melhores de cada ano nas produções de teatro e dança.

62 O Serviço Social do Comércio é uma instituição brasileira privada, mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, com atuação em âmbito nacional. É voltada prioritariamente para o bem-estar social dos seus empregados e familiares, e aberto à comunidade em geral. Atua nas áreas da Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência.

Ter uma empresa, arcar com custos e com as lidas administrativas, assumir tarefas logísticas e de produção, lidar com contador, advogado, imobiliária e fornecedores de todos os tipos — enfim, tudo que envolve o fazer administrativo de um empreendimento — eram uma novidade para as herdeiras da Del Puerto. Nenhuma de nós tinha grande experiência no mundo empresarial; além disso, algumas de nós exerciam atividades paralelas ao universo artístico.

Tínhamos alguns pontos a nosso favor: eu, Ana M. da Silva e Juliana Prestes havíamos acabado de voltar de nossas primeiras temporadas de estudo em Madri, nos anos de 2009 e 2010, fato que, depois da perda traumática pela qual passamos, resultou em um reforço positivo de nossas individualidades artísticas. Além do vasto material coreográfico e musical, tínhamos disponível o principal, o *material humano*. Juliana Kersting tinha já alguma experiência em produção artística, e Giovanni Capeletti estava cada vez mais inserido no circuito flamenco de Porto Alegre, capacitando-se e ganhando experiência.

Importante mencionar que foi nessa época também que formalizamos o departamento de pesquisa teórica da Del Puerto, adicionando ao acervo que Andrea já mantinha na escola outros livros, CDs e DVDs de arte e cultura flamenca.

Acho que criação coletiva é um grupo de pessoas que estão unidas em prol de alguma coisa, provavelmente uma ideia, e conseguem criar juntas, usando o potencial de cada um, usando uma ideia de cada um, usando uma colaboração de cada um. Enfim, como se organiza isso, acho depende da ideia do grupo, mas creio que o principal é usar a colaboração de todas as pessoas envolvidas e — quem sabe? — ter a dádiva de conseguir usar essa colaboração dentro do que é o real talento de cada um, dentro daquilo com que cada um contribui melhor. Às vezes, levam muitos anos trabalhando juntos para isso, mas chegar a isso é a real dádiva de criar em coletivo. (Juliana Prestes, 2017, informação verbal)

Era essa a carga energética e emocional de que precisávamos como impulso, o empurrão definitivo para validarmos nossa atuação individual, não somente como bailarinas e docentes, mas, a partir desse momento, como coreógrafas, produtoras e diretoras da *nossa* Del Puerto.

Não havíamos, até então, formalizado o laboratório de movimentos e som que se constituía em sala de aula. Os alunos e alunas não somente alimentavam as práticas corporais fundamentais para o desenvolvimento de novas coreografias, mas mantinham economicamente o espaço onde estávamos sediados. Até hoje a escola abriga e mantém o espaço e a produção de ensaio da companhia.

Retomo o mote deste capítulo e a linha do tempo: o ano é 2011; nascia nesse momento o espetáculo *LCE*, que contou, em sua estreia em dezembro daquele ano, com a participação do corpo de *baile* formado pelos alunos e alunas da Del Puerto.

O que foi uma vontade nossa, vamos nos profissionalizar, [...] então a gente endureceu nisso, e a gente penava e cansava, porque ficar ensaiando até onze da noite depois de ter dado aula uma noite inteira, ter trabalhado de manhã, de tarde e de noite, ainda ia pra Del Puerto depois da última aula ensaiar, ou se encaixava nos horários da manhã pra estudar as coreografias daquele espetáculo. Eu acho que, quando vem o *Esquinas*, foi uma proposta de fazer como laboratório, criar as coreografias para as alunas, jogar limpo com elas e dizer: “Olha, esse espetáculo é um espetáculo da companhia, é um laboratório da companhia, o que for criado aqui depois a companhia vai bailar”. Junto disso, além de ter esse aproveitamento, criar de uma maneira um pouco mais inteligente e mais de acordo com o nosso tempo, com a nossa disponibilidade de corpo, porque sim, se dá aula, se produz, se coreografa, se ensaia, então como que se faz isso reverter a favor dessa companhia? Então foi isso, vamos criar um espetáculo com as alunas, que depois vai ser da companhia. (Juliana Kersting, 2017, informação verbal)

O processo de lapidação também aconteceu no âmbito musical, bem como na conjunção entre esse âmbito e o da dança. *Baile* e música, como já ficou dito, formam o flamenco, são quase um todo indivisível. Esse caráter indissolúvel não é, porém, estático: há arestas, espaços de respiro criativo. Conforme Roquet, a abordagem sistêmica considera a

corporeidade como um suprassistema cujos subsistemas — somático, perceptivo, psíquico — estão em interação constante.

Há sempre uma tendência em dizer que é a questão pedagógica que está no cerne desse trabalho, e esta não é uma ideia equivocada. Mas estavam presentes, também desde o começo, as questões do trabalho do bailarino, da paleta de movimentos, da qualidade do gesto para a interpretação da escritura coreográfica. [...] abrir a “paleta de coloridos” do intérprete — a cor sendo aquilo que sai do tubo de tinta, enquanto o colorido é aquilo que você inventa com as cores —, fazendo com que essa paleta se expanda, que possamos fazer escolhas a partir dela... (Roquet, 2017b, p. 263)

Na Del Puerto, a escola e a companhia se retroalimentam, e há um grande movimento de devires entre elas. As aulas são grandes laboratórios de gestos, músicas, subjetivações e silêncios. Considero que os corpos dos professores-artistas são indiscerníveis e estão, por vezes, associados ao fazer pedagógico. Costumo falar em aula, para meus alunos e alunas regulares, sobre a *pedagogia do empilhamento*, aquela em que nada é desprezado ou desconsiderado na construção do corpo flamenco. Nada se perde, nada se cria.⁶³

Gabriel Matias, bailarino que, a partir de 2012, integrou o elenco de *LCE*, com a saída de Juliana Kersting do *baile* (devido a uma lesão no quadril), diz o seguinte sobre o processo de criação gestado na coletividade:

Pra mim, o sentido de criação coletiva... o nome diz “criar em grupo”, mas não criar, de forma coletiva, todo mundo, tudo. Pra mim, na criação coletiva, cada um contribui no que se destaca. Por exemplo, no caso de um espetáculo de flamenco tem quem cria figurino, tem quem cria as coreografias, tem quem

63 Nada se perde, nada se cria — tudo se transforma. Frase clássica de Antoine Lavoisier, fundador da química moderna. Faço uso metafórico dessa frase como referência ao conteúdo formativo das aulas regulares de dança flamenca na Escola de Flamenco Del Puerto.

ajuda produzir o espetáculo, enfim. Acho que... pra mim, pelo menos, essa é a forma mais rica de se trabalhar em grupo, e essa é uma maneira de se obter mais êxito em cada função que executa, pra todo mundo. (Gabriel Matias, 2017, informação verbal)

Assim, em abril de 2012, estreava *LCE*, com as montagens coreográficas e musicais que criamos em 2011, assim como com novas colaborações coreográficas e musicais. Abandonamos em definitivo o pensamento de individualidades dirigidas, aceitando a condição que havia se estabelecido: nosso corpo é flamenco, e *LCE* o primeiro trabalho oficialmente coletivo da Del Puerto.

É coerente pensar que a influência dos acontecimentos na trajetória da Del Puerto carrega sua expressividade de uma potente carga emocional, conforme já é possível perceber em *Tablao*. Essa potência expressiva aparece e não compromete o refinamento de movimentos e a elegância que se percebem em *LCE*.

Percebo que a pesquisa de linguagem realizada pela Del Puerto busca, a partir da criação de um vocabulário, construir uma corporeidade singular na maneira de interpretar e de articular o movimento flamenco. Relaciono essa afirmação com a cor e o colorido a que se refere Christine Roquet em entrevista concedida a Hinz (Roquet, 2017b), citada anteriormente.

A linguagem flamenca favorece o surgimento de jogos entre os intérpretes, entre movimento e música, dentro dos devires orgânicos e musicais do estilo. Nos jogos estabelecidos no processo de criação de *LCE*, os sentidos se mesclaram no oceano de possibilidades rítmicas, sonoras e gestuais do flamenco. Os solos não eram um ponto alto do espetáculo, como acontecia em *Tablao*, e com o uso imperativo dos acessórios de *baile* — *mantones*, abanicos, castanholas e *batas de cola* —, surgiam, delicadamente, algumas singularidades em relação à composição coreográfica e ao uso dos acessórios, que resultaram em novos gestos, movimentos e sons. Corpos que individualmente comunicavam, expandiam, então, em amplitudes (de movimento, de sentido, de tamanho etc.) quando comunicavam em grupo, potencializando, assim, a expressividade do gesto flamenco.

Katz (1994) trata da comunicação através do movimento dançado,⁶⁴ afirmando que natureza e cultura coabitam o mesmo corpo, e que o trânsito multidirecional entre os diferentes níveis de linguagem garante esse movimento entre o biológico e o cultural e explicita o desenvolvimento da experiência, da memória e da comunicação.

Assim, considero afirmar que as características que moldaram a identidade dos corpos da Del Puerto permanecem nos corpos dos intérpretes.

É essa a estratégia, por assim dizer, da Del Puerto para fazer de sua dança uma linguagem de corpo e alma. Inserida na contemporaneidade dos movimentos dançantes, atravessada e atravessadora de distintos corpos e tempos, ao ter consciência do que já é, permite-se prospectar e estar aberta ao que ainda poderá ser.

Não se pode mais passear o olhar pelo corpo que dança como se a dança dissesse o que se deve dela pensar e a nós coubesse apenas repetir o seu discurso. Enquanto se assiste à dança assim, pode-se acreditar estar assistindo à dança, mas, na verdade, nada se faz além de fazer ecoar nela os nomes que nos pertencem — não a ela. (Katz, 1994, p. 168)

Gestos e movimentos do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*

Nesta seção, trato da análise do gesto e do movimento, propriamente ditos, do espetáculo *LCE*. Tal análise foi realizada a partir de imagens em vídeo (gravado em 18 jun. 2015, no Teatro São Pedro, Porto Alegre (RS) — acervo Cia Del Puerto) descritas em detalhes a partir de minha perspectiva — que não é somente como artista-pesquisadora, mas como uma das bailarinas que dançou o espetáculo. O que se propõe é uma reflexão a partir dos sentidos, das colaborações, dos cruzamentos de sujeitos que criam

⁶⁴ A autora Helena Katz apresenta, nesse texto de 1994, informações a respeito dos níveis de linguagem, que não serão aprofundados por excederem o foco das reflexões aqui concernentes.

arte e produzem conhecimento através da experiência artística, da ação do movimento, do dançar e do ser atravessado pela dança, como processo e como linguagem.

Optei por percorrer, na análise que segue, a ordem das cenas conforme apresentadas durante os três anos de circulação de *LCE*. Cada número, instrumental ou coreográfico, leva o nome do estilo musical apresentado. Para a descrição do ambiente, foram usados os nomes técnicos do espaço cênico bem como dos equipamentos de luz e projeção, como ciclorama, lateral, gobo, boca de cena, tela, lumens etc.

O corpo de *baile* em *LCE* é composto de três bailarinas e um bailarino, e as performances contemplam, além da dança flamenca, o uso de figurinos e acessórios característicos dessa arte.

A banda flamenca, com seis a oito músicos, executa ao vivo a trilha sonora composta e arranjada por Capeletti especialmente para o espetáculo. Os instrumentos utilizados são o violão flamenca, a flauta transversa, o *cajón*, o *djambe*, o carrilhão, dois a três conjuntos de palmas e duas vozes.

O cenário, dinamizado por projeções no ciclorama, funciona como uma grande tela, ao fundo do palco, e remete à aceleração e desaceleração do movimento nas ruas de uma cidade. A projeção de luz traz para o ambiente amplo do palco italiano a atmosfera e a tensão dos cruzamentos e ruas de uma cidade imaginária, ora ampliando, ora diminuindo o espaço cênico.

Descrição do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*

A primeira cena — abertura do espetáculo — é um número musical denominado “*Tanguillo*”, em que somente os músicos estão em cena. O segundo número — ou a primeira coreografia da montagem — é composto por dois momentos musicais distintos (alteração de andamento/ritmo) e chama-se, por esse motivo, “*Guajiras/Colombianas*”. O terceiro número recebe o nome de “*Tangos*”. O quarto momento coreográfico, “*Petenera*”. O quinto número denomina-se “*Minera*” e é um solo de guitarra flamenca. A sexta coreografia denomina-se “*Bambera*”, e a coreografia que finaliza o espetáculo, o sétimo número,

chama-se “*Alegrías*”. Enfatiza-se, com esses títulos, a importância da música para a arte flamenca, já que cada estilo musical dá nome e caráter à coreografia realizada.

O estilo híbrido do flamenco é apresentado na abertura do espetáculo, com um número não coreográfico. A música flamenca é fundamento para a construção do gesto flamenco e, por conseguinte, para a construção de sequências coreográficas.

Faz pouco tempo que eu percebi que a música para *baile* que eu faço é uma reação ao que eu vejo, ao que eu sinto. Na maioria das vezes em que eu trouxe coisas prontas, elas não foram utilizadas, porque sempre que eu tentava fazer algo na hora, ficava melhor, parecia mais natural. Eu lembro que a única parte do *LCE* que eu compus fora da sala de ensaio foi a abertura da “Guajira”, que é, coincidência ou não, a única parte que não tem *baile*. E, em geral, eu prefiro receber de quem está coreografando uma direção de “humor”, como eu gosto de chamar: aqui mais calmo, aqui mais nervoso, forte, suave, dolorido, eufórico etc. Eu acho que consigo responder melhor a esses estímulos. (Giovani Capeletti, 2017, informação verbal)

No comentário de Capeletti, fica evidente a relação da música com a coreografia no momento da composição da trilha, durante a criação. No processo de composição musical, ele está atento ao que é sugerido pelos coreógrafos e executado pelas bailarinas e pelo bailarino, de acordo com os diferentes *humores*.

No caso de *LCE*, as coreógrafas indicaram as referências musicais. As composições que Giovani trouxe prontas, como se lê no relato, ficaram restritas a momentos sem coreografia. As palavras utilizadas pelo músico para descrever o humor das criações coreográficas — “calmo”, “aqui mais nervoso”, “forte”, “suave”, “dolorido”, “eufórico” — revelam certo imaginário do flamenco, bem como uma dinâmica e especificidade que aparecem no espetáculo.

Este “empilhamento” de percepções em que gesto e movimento estão justapostos ao desenho coreográfico e musical é também composto pelo cenário, pelos figurinos e pela iluminação.

José Gil, filósofo português, ensaísta e pesquisador das relações do movimento com os vieses do corpo estético, poético e político, exemplifica, em *Movimento total* (2013), essa tendência ao hibridismo, que percebo em *LCE*:

não devemos esquecer que o corpo e a dança em partículas têm a possibilidade de produzir quase-signos (quer dizer signos não arbitrários, cujos significantes desposam o movimento do sentido). Situamo-nos aqui numa zona híbrida onde o sentido tende incessantemente a significar-se em signos, e onde os quase-signos se apagam para deixar passar o sentido. (Gil, 2013, p. 77-78)

Descrição do espetáculo Las Cuatro Esquinas: fragmentação cena por cena

Cena 1 — *Tanguillo* (0:10)⁶⁵

Antes do abrir das cortinas já se escutam os primeiros sons da percussão, e os oito músicos já estão colocados em cena, sentados na parte de trás do palco italiano, justapostos ao ciclorama que serve de tela de projeção. Os músicos estão posicionados na seguinte ordem, da esquerda para a direita: percussionista, duas palmas fixas, cadeira vazia que recebe a terceira palma (móvel), dois cantores, baixo acústico, guitarra flamenca e flauta transversal. É importante citar que o estilo musical executado na abertura do espetáculo chama-se *tanguillo* e caracteriza-se pelo ritmo allegro andante, acompanhado por palmas e sem *cante*. Todos os músicos vestem figurinos da cor preta: os homens de camisa e calça lisas; as mulheres de blusa com mangas de renda e saia longa, conferindo um ar sóbrio ao figurino.

65 A minutagem apresentada ao lado de cada cena corresponde ao vídeo do espetáculo que se encontra no canal da Del Puerto no Youtube. Disponível em: <http://bit.ly/2Btqsvj>. Acesso em: 16 out. 2019.



Cristina Rosa

No ciclorama ao fundo, atrás dos músicos, está projetado um vídeo que enfatiza o movimento de um automóvel pelo “casco antigo” da cidade de Porto Alegre, remetendo ao ambiente da cidade durante a noite/madrugada. Duas linhas claras cruzam a tela na parte direita inferior.

A luz de frente está baixa e na cor âmbar. Há uma luz de contra e uma pincelada de luz lavanda no chão do palco, logo à frente dos músicos.

A música, instrumental, é executada até o fim. Todos os músicos em cena participam, inclusive os cantores, que, em momentos específicos, proferem gritos de incentivo — conhecidos no universo do flamenco como *jaleos*. Ao final deste número, todos os músicos permanecem em cena, sentados, e o vídeo projetado se mantém em execução.

Essa primeira cena musical⁶⁶ serve de prólogo para a coreografia que virá a seguir. A primeira imagem e composição de cena do espetáculo introduz rapidamente o público no universo do flamenco: pelo porte dos músicos sentados ao fundo da cena, com seus respectivos figurinos e suas cores, pela iluminação sóbria e, sobretudo, musicalmente, com a tradicional guitarra, acompanhada por palmas e *jaleos*.

Cena 2 — Guajiras/Colombianas (5:18)

Todos os músicos permanecem em cena. No início da execução musical que dá início a esse número, termina projeção do vídeo anterior e começa a seguinte. As linhas cruzadas mudam de lugar, partindo para o lado esquerdo da tela, por sobre a imagem da Praça Padre Thomé, esquina com a Igreja Nossa Senhora das Dores (lugares da cidade de Porto Alegre). Folhas de plátano dão movimento às imagens.

A introdução musical é instrumental e sem *baile*, ou seja, sem coreografia. Surgem, logo depois da introdução, as duas bailarinas, que entram em cena pelas laterais do palco italiano,⁶⁷ formando o primeiro duo coreográfico do espetáculo.

A luz do número anterior é mantida baixa até a chegada das bailarinas ao centro da cena. É nesse momento que a luz muda, a contraluz lavanda sai e dá lugar a um âmbar,

66 Especificidades da cena musical deste espetáculo: a parte musical é composta por nove músicos, e um deles tem mobilidade maior durante as cenas, pois também atua como bailarino. Apenas o percussionista, o baixista e o violonista são exclusivamente músicos, sendo o violonista dedicado especialmente à música flamenca. Esse trânsito de papéis entre música e dança é uma das forças do flamenco, e essa característica potencializa os laços de colaboração entre essas artes. O ouvido musical por parte de quem dança e a percepção do músico diante dos gestos dos bailarinos exigem grande sintonia e percepção; isso se destaca tanto nos improvisos quanto em partes coreográficas mais estruturadas, em que a precisão do tempo para movimento e música são necessários.

67 O palco italiano ou palco à italiana, segundo Vasconcellos (2009), é um tipo de palco característico dos teatros europeus a partir do século XVII. Trata-se de um palco em formato retangular, aberto para o público na parte anterior e delimitado nessa mesma parte pela “boca de cena”. Ao fundo, seu limite é a rotunda e/ou ciclorama. Dessa forma, a relação dos artistas com o público é frontal.

que traz uma nuance mais difusa, junto com um gobo,⁶⁸ que desenha imagens geométricas aleatórias no chão do palco. A luz lateral, suave, em âmbar, também traz calor e contorno ao momento dançado.

Os vestidos são agora rosa-claros, longos, de corte reto e justo ao corpo até a altura dos joelhos, onde começam os babados curtos que se estendem até os pés e favorecem a projeção do movimento de pernas nas caminhadas. Ao longo do tronco, franjas de seda que o circundam de trás para a frente enfatizam os movimentos e balanços. As mangas são curtas, de estilo romântico. Os braços estão desnudos. Os cabelos estão presos em um coque baixo. Há uma flor branca, grande, na parte superior, e pequenos pentes beges do lado direito. Os sapatos são bege-claros, assim como os brincos.

A indumentária no flamenco é muito importante em vários aspectos, tanto na interpretação quanto no movimento propriamente dito. Os *palos* do flamenco. O que são os *palos* do Flamenco? Geralmente, vão associados a uma tonalidade de cor. Os *palos* mais tristes têm cores mais escuras, e os ritmos mais alegres são cores mais claras. E à parte disso, a indumentária também influi nos movimentos no sentido de que você pode levar uma *bata de cola*, um *mantón*, um *abanico*, e a relação do movimento com a roupa, com a indumentária flamenca, é muito importante. É certo que nas últimas criações de grandes nomes do flamenco, eles tentam dissociar o flamenco da indumentária. Por exemplo, a Rocío Molina, a Eva Yerbabuena, o próprio Israel Galván, bailam com trajes que não são tradicionais do flamenco, porque eles buscam outros registros de movimento. Mas os movimentos tradicionais do flamenco geralmente vão associados aos trajes, a indumentária tradicional do flamenco. (Gabriel Matias, 2017, informação verbal)

68 O gobo é um dos recursos usados na iluminação cênica. *Go before optics* (nome do equipamento em inglês, que dá origem à sigla) é uma espécie de estêncil que se encaixa nos refletores e projeta formas, imagens e até movimento diretamente na cena (Vasconcellos, 2009).

A entrada das *bailaoras* em cena é realizada através de uma caminhada rápida, acertada ao ritmo musical, com a cabeça levemente flexionada para a frente, braços e mãos na parte posterior do tronco, enfatizando a extensão do braço, leve flexão de cotovelos e flexão de punhos, numa atitude de frontalidade das intérpretes. Ao chegar ao centro do palco, posição final da caminhada rápida, as duas bailarinas, que estão com o tronco verticalizado, realizam a extensão do pescoço de forma mais brusca, marcada, enfim, por uma pausa, e compondo uma posição final em que é possível ver o perfil do contorno de dois corpos femininos, caracterizados por intensa extensão do tronco, com projeção do peito e da pelve à frente e estabilização dos membros inferiores com a perna esquerda à frente.

Nesse momento, sempre em justaposição com a música, percebe-se, pelo som, que as bailarinas estão portando castanholas e, dessa forma, escutam-se seus primeiros sons, que permanecerão em execução ao longo desse trecho. Essa primeira aparição do duo coreográfico apresenta o gestual de duas mulheres em atitude de afirmação, força e certa carga de sensualidade, impressa pelo desenho das linhas do corpo, que evidenciam seios, cintura e quadris.

No flamenco, a indumentária é um elemento essencial na composição imagética e da atitude corporal dos intérpretes. Cada estilo ou *palo* reivindica uma cor, uma tonalidade, um ambiente cromático, aos quais se alia a ambiência de luminosidade, do cenário, das qualidades de movimentos e da paisagem sonora. *Palos* mais melancólicos requerem cores mais escuras e sóbrias; os estilos mais alegres ou jocosos, por sua vez, abrem espaço para tons mais claros ou para o colorido dos tradicionais lunares.

As duas bailarinas se movimentam em círculo e caminhada, até se deslocarem levemente para o lado esquerdo da cena. A partir daí, movimentam-se da direita para a esquerda, realizam trocas de lugar, permanecendo sempre a uma distância regular e não muito longa uma da outra. Os olhares se cruzam todo o tempo, e há intensa colaboração entre as duas. O centro do palco se mantém como preferencial para as movimentações das bailarinas. Toda a coreografia é executada ao som do toque das castanholas. O tronco mantém-se sempre na posição vertical, os membros inferiores estendidos, os membros superiores movimentando-se em torno do tronco, especialmente na parte frontal e, eventualmente, na parte posterior.

A maior parte da coreografia é executada de frente para o público, há jogos de ombros, de braços e leve balanço de quadris. Há ainda breves momentos em que as bailarinas se posicionam de costas, além de giros e caminhadas em diagonal e em círculos. De modo geral, os pequenos deslocamentos são acompanhados pela disposição dos braços alongados no espaço, desenhando círculos de abrir e fechar (*port de bras*),⁶⁹ propondo jogos simétricos entre as duas bailarinas e a música, por vezes em movimentos em cânone.

A execução da música privilegia a parte instrumental. Não há letra cantada nessa parte. Também o sapateado é executado eventualmente e de maneira muito suave, pincelando apenas os momentos musicais mais intensos.

A parte final deste trecho do duo de mulheres é realizada no centro do palco, marcada pelo posicionamento frontal dos corpos em relação à plateia, com peito aberto, pelve levemente projetada para a esquerda e um movimento mais brusco do braço direito para o alto, marcando também um momento de arremate musical, colaboração precisa entre melodia e movimento. Os figurinos da dupla, propositalmente mais ajustados ao corpo, evidenciam seus gestos. Somente a partir do joelho é que o vestido tem mais abertura para o deslocamento das pernas, bem como para um movimento de pé que é como uma chicoteada rápida. No meio da cena, ao final do duo de mulheres, os cantores entoam a letra, e tem início um novo trecho coreográfico, quando as duas bailarinas se movimentam em direção às laterais, de maneira a trazer para a cena os outros dois bailarinos, agora um casal. Essa transição pode ser vista no vídeo aos 08:06 minutos.

O casal movimenta-se das laterais para a linha média do palco; a bailarina posiciona-se mais na boca de cena, e o bailarino mais ao fundo, perto dos músicos, um em cada lateral do palco. A bailarina veste uma *bata de cola* (uma saia com longa cauda que repercute e prolonga os movimentos dos membros inferiores) e uma blusa levemente ajustada na cintura e nos membros superiores. Na cabeça, usa uma flor clara, assim como as outras duas bailarinas.

O bailarino usa calça ajustada, camisa com colete, tudo com corte reto, que garante a visibilidade total de seus movimentos. As luzes de contra e de frente estão abertas,

⁶⁹ *Port de bras*: do balé clássico, técnica de movimento dos membros superiores.

a cena é clara e coloca a dupla em evidência. A partir desse momento, os dois realizam gestual e movimentação semelhante à primeira dupla, e também estão com o tronco bastante verticalizado, com projeção do peito e da pelve à frente e estabilização dos membros inferiores em sexta posição, com a perna direita à frente.



Cristina Rosa

Realizam a extensão do pescoço de forma mais brusca e marcada, conformando aqui o início de uma movimentação, em sincronia com a música, que os conduz até focos de luz localizados nas laterais, à frente e ao fundo do palco. À esquerda, o bailarino, à direita, a bailarina.

Nessas posições, realizam movimentos com os membros superiores, na cinesfera anterior do corpo, em movimentos marcados de flexão e de extensão de ombros; também realizam movimentos de sapateado mais intensos, acompanhados pelo toque das castanholas e pelo manuseio da *bata de cola* — cujos giros aparecem com certa constância —, numa sequência longa que se encerra com a posição final: tronco frontal e longilíneo, pelve alinhada com o tronco, pés juntos, membro superior esquerdo em flexão acima da cabeça e membro superior direito em extensão logo à frente da hemipelve esquerda, ambos ocupando a cinesfera de movimento anterior do corpo.



Cristina Rosa

Até esse momento, a bailarina se mantém na verticalidade, usando a amplitude de movimentos dos membros superiores na parte anterior do corpo. As mãos e os punhos realizam movimentos de abertura e fechamento dos dedos, concomitantemente com a flexão, extensão, pronação e supinação de punhos, em todos os níveis de extensão, flexão, abdução e adução de ombros e flexão e extensão de cotovelos. O bailarino mantém a execução do toque das castanholas em justaposição com a música; utiliza também as movimentações na cinesfera frontal do tronco.

A partir desse ponto, os bailarinos iniciam, lentamente, movimentos leves que vão crescendo e culminam em uma nova posição de pausa (ou falso final), que dá seguimento a uma nova movimentação e conduz a dupla até o centro do palco. Nesse ponto, a bailarina posiciona-se atrás do bailarino, de forma a ficar muito próxima dele, escondida por trás de seu corpo (09:33). A *bata de cola* desenha uma figura alongada para trás, em direção aos músicos.

Enquanto o bailarino executa uma sequência de toque de castanholas em sinergia com o sapateado, a bailarina aguarda, parada. Depois de um novo momento de pausa, inicia-se um jogo de deslocamento entre o casal, em que há um protagonismo da *bata de cola* e das figuras formadas pelos gestos do bailarino. O bailarino manuseia a saia da bailarina com as mãos e, em seguida, entrega-a de volta, dando sequência a novo momento coreográfico da cena. A cena demonstra a força do manuseio da *bata de cola* com movimentos súbitos, bem como a intimidade dos jogos entre o casal de bailarinos e o figurino. Há no *baile* uma composição coreográfica com várias camadas: o diálogo entre musicalidade (música, canto e palmas) e dança; os deslocamentos dos duos e a troca de lugares como se fossem, muitas vezes, um só corpo; o manuseio dos leques, das castanholas e da *bata de cola*, que é feita, nesse caso, tanto pela bailarina que a veste como pelo bailarino que a acompanha e intervém em certos momentos. As camadas de colaboração envolvem tanto os artistas como os figurinos, e estes últimos são como objetos cênicos, dado seu protagonismo em certos momentos.

O figurino, ele pode mexer na tua mobilidade, ele pode mexer na possibilidade de movimentos que tu tens, seja uma *bata de cola*, que acontece no *Las Cuatro Esquinas*,

seja um *mantón*, eles são adereços do *baile*, mas eles fazem parte do figurino de uma certa maneira. A *bata* é uma parte do figurino total, é a tua saia. Então, tudo isso, a coreografia, a imagem, tudo isso se modifica a partir do momento que entra em cena esse elemento. Esse elemento não entra antes, aquela proposta já é a tua imagem, e aquele elemento entra, aquele figurino entra. Eu já quero fazer uma coisa com *bata de cola* com essa imagem, e aí a *bata de cola* entra, mas não tem como pensar na imagem, na coreografia, na cena sem pensar no figurino. (Juliana Prestes, 2017, informação verbal)

O casal sai pela lateral direita, e as duas bailarinas retornam à cena, pela lateral esquerda, mais à frente, portando um leque cada uma. O leque, aqui, é um objeto de destaque, de prolongamento do movimento de braços e mãos. Os movimentos concentram-se mais do lado esquerdo do palco e dão protagonismo ao abrir e fechar e à troca de leques entre as duas bailarinas. A construção dos gestos passa por essa intensa movimentação, através de giros e da combinação de movimentos de membros superiores em relação ao tronco — desta vez ocupando também a cinesfera posterior — e assim se dá o jogo coreográfico. A cena tem uma pausa (falso final) no centro do palco, marcando, agora, através da variação do acento musical e do tema melódico, a troca do estilo e a entrada do bailarino.



Carlos Sillero

As bailarinas permanecem com os leques em mãos e seguem manuseando-os no mesmo sentido de gestos e amplitude de movimentos que o bailarino, e ele, desta vez, está sem as castanholas, trazendo o foco para as mãos. Também se destaca a sequência de sapateado, ou seja, a porção mais distal dos membros inferiores, os pés. Os sapatos, para o flamenco, são instrumentos de percussão atrelados aos movimentos do corpo e, de acordo com o tipo de batida que fazem no chão, com as diferentes partes do sapato e possibilidades de movimentos das articulações dos joelhos, tornozelos e dedos, executam diferentes sequências, alinhadas entre lado esquerdo e direito e, de modo geral, justapostos à trilha sonora.

A trilha segue instrumental. A luz está mais aberta, deixando o ambiente do palco bem iluminado. O trio realiza jogos de movimentação por todo o espaço, ocupando-o de maneira ampla. Realizam — em sincronia, intensificando o discurso dos corpos e a amplitude dos gestos — movimentos de membros superiores e inferiores, ora ralentando, ora imprimindo velocidade, mantendo a cinesfera anterior do tronco como preferencial e realizando diversificada sequência de sapateados enquanto se movimentam. É possível notar que, para a realização de sapateados mais rebuscados, há a necessidade de que os corpos se mantenham no mesmo lugar, a fim de garantir a estabilidade vertical e a ergonomia da posição. Em movimento, os bailarinos realizam batidas mais descomplicadas, feitas de poucos golpes contra o chão, a fim de facilitar os deslocamentos.

O jogo de movimentação entre o trio é bastante intenso (de 11:12 até 14:27), até que, encaminhando-se para o final do número, o intérprete masculino sai (15:02), deixando a dupla de bailarinas realizando movimentos, especialmente de sapateado, no centro do palco. No entremeio da volta do canto (que até então somente pontuava as entradas e saídas dos dançarinos), acontece uma troca de estilo musical. Retornando o ritmo do início desta coreografia, o casal volta à cena, novamente protagonizada pelos movimentos com a saia longa da bailarina, ao mesmo tempo que a dupla de bailarinas vai em sincronia até o fundo do palco. O casal ocupa a linha anterior da cena, posicionando-se em um foco de luz bem à esquerda; a dupla de mulheres encaminha-se para um foco similar, ao fundo, na extrema direita. A luz de frente e de contra diminui, tornando o ambiente do palco bem escuro, mas deixando visível o posicionamento das duplas.

Assim, para encerrar o número, realizam o gesto que aparece como fetiche entre os demais: posicionamento frontal dos corpos em relação à plateia, com peito aberto evidenciando a extensão do tronco, pelve projetada para a esquerda, cabeça totalmente virada para a esquerda e levemente elevada, membro superior direito em flexão, posicionando a mão direita acima da cabeça, e membro superior esquerdo em extensão, posicionando a mão esquerda à frente da hemipelve esquerda.

A luz se apaga totalmente para a saída dos intérpretes, a projeção que apareceu durante todo o número se mantém. Incide uma leve luz âmbar sobre os músicos, que

iniciam uma nova trilha. A projeção muda: as linhas cruzadas que estavam à esquerda partem para o centro do ciclorama e, nesse momento, não há nenhuma imagem projetada.

Nessa primeira cena, há elementos típicos e específicos do flamenco, tais como o porte longilíneo, o uso frequente de braços e floreio de mãos, os trajes peculiares ao flamenco (mulheres de saia, homens de calça e colete, *bata de cola*), as castanholas, todos em diálogo com o corpo e com a musicalidade, a precisão dos jogos, a força da paisagem sonora que cria ambiência para a execução da coreografia.

Tatiana Flores faz menção, em entrevista, ao caráter pop de *LCE*, evidenciado pela aceitação fácil e calorosa do público que assistiu ao espetáculo. Entre os elementos pop a que Flores se refere estão as castanholas, os abanicos, os *mantones* e as saias.

Esta obra, em minha opinião, possibilitou difundir e fazer saber o que é o flamenco na nossa região e arredores, para o público leigo, com uma linguagem simples, pois, sem se afastar das “raízes” do flamenco, se utilizou de elementos lembrados e imediatamente associados quando um leigo escuta a palavra flamenco. (Tatiana Flores, 2017, informação verbal)

A novidade do *LCE* fica por conta da maneira como esses elementos são apresentados, da escolha das tramas coreográficas do *baile*, feitas com desenvoltura e detalhamento, num diálogo entre movimento, música, figurinos e objetos cênicos. A projeção ao fundo da cena também era algo pouco visto nas encenações de flamenco feitas no Brasil. As cenas escolhidas são imagens atemporais da cidade de Porto Alegre e aparecem como uma contribuição ao universo melancólico e dramático do flamenco, sendo, ao mesmo tempo, uma camada a mais na interdisciplinaridade intrínseca ao flamenco.

Dá pra fazer um espetáculo de flamenco pop, que tem muito do *Las Cuatro Esquinas*, todos os apetrechos flamencos e tudo mais, pop nesse sentido, de que se populariza com facilidade, porque sim, isso aconteceu, e a prova tá no resultado da circulação, mas de uma qualidade que a gente quis dizer: “cara, dá pra fazer isso aqui (no Brasil), dá pra fazer isso aqui bem feito”, independentemente de se a gente acha se pode ser

melhor ou não, porque essa dúvida sempre vamos ter, mas, falando no conceito de trabalho e do que volta da mídia e do público, a gente conseguiu fazer isso em um bom nível artístico. (Juliana Prestes, 2017, informação verbal)

Cena 3 — *Tangos* (17:23)

Após uma pequena introdução instrumental, os dois cantores iniciam a letra e toda a banda participa da execução musical. A partir daí, há uma alternância de protagonismos entre a cantora, o cantor, a guitarra flamenca e a flauta transversal.

Os quatro bailarinos entram em cena pela lateral esquerda do palco, carregando cadeiras de madeira. As cadeiras são posicionadas em diagonal, uma ao lado da outra, ocupando o quadrante esquerdo anterior do palco. Sentados, os bailarinos seguem a música ao ritmo de palmas.

Cristina Rosa



A luz é baixa, apenas uma leve pincelada de contraluz lavanda nos músicos, e a projeção se mantém como descrita no final da cena 2: linhas brancas cruzadas no centro do ciclorama, formando quadrantes. Assim se inicia a performance coreográfica deste número: com os quatro bailarinos sentados, cantando e “tocando” palmas. Imediatamente, na sequência, todos realizam movimentação intensa dos membros superiores (privilegiando a cinesfera anterior do corpo), rotações do tronco, intensa percussão corporal e também intensa sequência de sapateado.

Há momentos de jogo de ombros em contraponto com a cabeça e as palmas. São movimentos súbitos, cortados por pequenas pausas, em uníssono e com precisão. O fato de estarem todos sentados permite visualizar o uso de palmas, no corpo e com as mãos, e o uso de extensão dos braços com floreios típicos do flamenco. Há sequências de ritmos também, seguindo um bailarino após o outro.

Seus figurinos têm agora uma base preta, formada — no caso das três intérpretes — por blusa justa e transparente nos braços, além de saia longa, com babados a partir da altura dos joelhos; o bailarino veste camisa e calças pretas. Os detalhes ficam por conta dos sapatos vermelhos, que se destacam no trecho em que os bailarinos estão sentados. Também são vermelhos ou têm tons vermelhos o lenço no pescoço do bailarino, o colete curto e uma sobressaia com babadinhos que evidencia e amplifica os movimentos de quadril das bailarinas. Os acessórios de cabeça das intérpretes (flores, pentes e brincos) são igualmente vermelhos e chamam atenção durante os movimentos bruscos das cabeças (uma das flores é acidentalmente arremessada para o canto esquerdo anterior do palco, onde fica largada, imprimindo intensidade à cena).

Uma das bailarinas levanta da cadeira e ocupa a parte direita do palco. Os demais saem de cena, carregando as cadeiras. A luz muda, a banda é iluminada, uma diagonal de luz é projetada no chão do palco; a projeção é preenchida por uma pequena imagem que ocupa um dos quadrantes formados pelas diagonais projetadas.



Cristina Rosa

A intérprete realiza um pequeno trecho coreográfico que privilegia movimentos de pelve, membros superiores, giros e eventuais posições de costas ao público. Terminado o solo, alinha-se a ela o bailarino. Ambos realizam movimentos em sincronia e, assim que a bailarina deixa a cena, pela lateral direita, começa a performance do intérprete. Os três outros bailarinos, um a um, privilegiam os sapateados, mais intensos e sempre em sincronia com a música. As bailarinas realizam movimentos de ondulação da pelve em relação ao tronco: a sobressaia colorida sobre a base preta enfatiza a sinuosidade desses movimentos.

No final e no início de cada pequeno solo, sempre há um momento de sincronia de movimentos entre dois intérpretes. Cada bailarino sai e dá lugar ao outro, num jogo de cena bastante dinâmico, sendo os quadrantes do palco ocupados pelo revezamento entre os intérpretes.

A luz forma novas diagonais no chão do palco, assim como a projeção traz novas pequenas imagens, que preenchem os quadrantes formados no ciclorama, dando um sentido de progressão e preenchimento da cena. Realizado o solo da última bailarina, a cena

termina sem nenhum bailarino no palco. Apenas a banda, executando uma sequência musical, ocupa o espaço cênico, iluminada pela luz âmbar.

Cena 4 — *Petenera* (29:56)

A luz se apaga totalmente, a projeção que apareceu durante todo o número anterior se mantém. Inicia-se uma nova trilha, e só então a projeção muda. As linhas cruzadas que estavam na esquerda se mantêm no centro do ciclorama. A imagem que agora aparece projetada é a do mercado público de Porto Alegre.

Somente o violão flamenco faz um solo e, mesmo com a luz muito baixa (mas tendo a luminosidade da projeção), percebe-se a presença das intérpretes no canto direito posterior do palco. A imagem, quase estática, lembra uma pintura, e há certa sugestão de caráter nostálgico na figura do casarão de arquitetura neoclássica.



Cristina Rosa

A paisagem sonora torna a atmosfera mais lenta e tensa. Assim que o cantor inicia a letra da música, uma tênue luz âmbar incide sobre as presenças (antes somente percebidas), iluminando-as e dando a ver uma cena estática, quase fotográfica, contraposta ao caráter da cena anterior: três mulheres vestidas de negro, duas sentadas e uma em pé, enroladas ou portando *mantones* (os grandes xales), e um homem, vestido de preto, que canta entre elas.

Las Cuatro Esquinas foi quando eu me senti pela primeira vez diretor musical de fato. Sendo também o compositor da música, tive que me fazer entender para músicos que não conheciam as composições e também não conheciam muito o flamenco. (Giovani Capeletti, 2017, informação verbal)

As mulheres em cena agora não usam nenhum acessório na cabeça, marcando, assim, o caráter denso e sóbrio da cena. O trio logo se movimenta e toma a cena, em simetria. O *mantón* protagoniza, por assim dizer, as ações, o uso da cinesfera pessoal, da frontalidade e do nível alto de movimentos (o sapateado aqui é mais suave e realizado somente em pequenos trechos, combinando com a música).



Cristina Rosa

O uso do *mantón* gera, assim como o uso da *bata de cola*, um prolongamento dos arcos de movimentos, assim como dá ao gesto mais intensidade dramática. Os figurinos têm bastante protagonismo nesta coreografia, principalmente o *mantón*, pois a extensão do tecido e a força de suas franjas desenham amplos movimentos no espaço.



Cristina Rosa

As bailarinas interrompem o uso dos *mantones*, trazendo-os de volta às cadeiras, onde estavam no início da cena; um deles é entregue ao cantor que, em seguida, também senta em uma das cadeiras, permanecendo o tempo todo em cena, junto com as intérpretes. O trio segue para o centro do palco e ali realiza, em simetria, com algumas trocas de posição, uma longa sequência que privilegia sapateados, movimentos de membros superiores e giros. Ao final deste trecho, as bailarinas retomam seus *mantones*. O cantor retoma sua posição em pé e canta, entregando o *mantón* a uma delas que, assim que o recebe, conduz as demais a se posicionarem em pontos distintos, formando uma diagonal que finaliza a coreografia em absoluta sincronia com a música.

Com um rápido deslocamento em *blackout*, o número encerra com a cena inicial formada pelas bailarinas e pelo cantor, em forma de foto, ao lado direito posterior do palco. Para iniciar o próximo momento, já está posicionado, à frente deles, o violonista, sozinho, sentado em uma cadeira.

Cena 5 — *Minera* (42:26)

A projeção se mantém até o momento em que o violonista começa a dedilhar a guitarra flamenca. Inicia-se, assim, o único número exclusivamente de violão instrumental do espetáculo, com as bailarinas e o cantor movendo-se muito lentamente, carregando as cadeiras e saindo de cena pela lateral direita. A projeção muda, trazendo para a luz do ciclorama uma imagem estática e outra em movimento, intermediadas pela imagem de uma bailarina vestida de preto.

Sobre o violonista incidem a luz âmbar e a contraluz azul-escura, dando uma sensação de profundidade e de solidude. Todos os demais espaços da cena estão escuros e, no chão, novamente está projetada uma das diagonais da terceira cena, evidenciando a posição do músico que realiza seu solo. Ele permanece sentado, com o membro inferior esquerdo cruzado sobre o direito, de modo a acomodar o violão no colo. O membro superior esquerdo segura o braço do violão, enquanto o direito dedilha as cordas. Ao final do número, o violonista levanta-se e agradece os aplausos da audiência. A luz se apaga totalmente, e ele retorna ao lugar de início.

Costuma-se dividir o toque flamenco em três funções: toque para *baile*, toque para *cante* e toque de concerto. Isso significa nada mais que, enquanto no *baile* e no *cante*, o guitarrista cumpre o papel de acompanhar. No concerto, ele assume o protagonismo. É preciso dizer que, ainda que haja essa distinção até hoje, ela se tornou muito mais diluída. É muito comum ver, em espetáculos de *baile*, um cuidado incrível com a música, geralmente capitaneada por um guitarrista. De fato, tocar para *baile* foi o que mais me chamou atenção, antes mesmo de começar a estudar flamenco. [...] tenho a felicidade de ter encontrado outros profissionais, *cantaors* e *bailaors*, que me ensinaram muito. E isso é uma característica muito importante do flamenco: como

todos “falamos” a língua da música, podemos aprender muito um com o outro, ainda que eu seja um *guitarrista*, e você *bailaora*. Não é à toa que eu posso muito bem chamar alguém de “maestro”, mesmo ele sendo de outra modalidade. É porque nós nos “vemos” assim. (Giovani Capeletti, 2017, informação verbal)



Cristina Rosa

Cena 6 — *Bambera* (49:10)

Quando a luz se acende, toda a banda, com exceção do baixo e da flauta, já está posicionada, e a guitarra soa sozinha, em um dedilhado delicado. A imagem projetada, então, se ilumina: é a fachada do Teatro São Pedro, atravessada novamente pela silhueta de uma bailarina. Logo em seguida, a cantora começa a entoar alguns versos, de maneira lenta

e delicada. A luz que incide sobre a banda é bem tênue, e o palco está escuro. O início do canto determina a movimentação de três bailarinas em direção ao centro do palco, onde já está incidindo uma levíssima luz em forma circular. A caminhada das bailarinas é feita de maneira muito lenta, e termina assim que o canto se encerra. Começa aí um trecho curto, porém fortemente marcado por sapateados e giros das intérpretes, em congruência com a música instrumental.

Desse ponto em diante, acontecem três pequenos solos, protagonizados por cada uma das intérpretes; as laterais do palco são utilizadas para as entradas e saídas das bailarinas, até que a última, sem sair de cena e em movimento, sinaliza a volta das demais.

Para os solos, a música reforça o clima estabelecido com a introdução. Em todos os solos há percussão, palmas, *cante* e guitarra. Os figurinos são sóbrios, constituídos de saia longa (a mesma usada no número anterior) por baixo de um sobvestido de corte reto e com poucos detalhes, mais curto, deixando à vista os babadinhos da saia longa. Os movimentos realizados com os membros superiores ganham destaque, ficam enfatizados, assim como os movimentos de pelve.



Cristina Rosa

A luz, nesse ponto, se apresenta em três focos distintos, destacando cada uma das bailarinas. Com todas as intérpretes novamente em cena, o sapateado ganha destaque. Enquanto é realizado, alternam-se as frontalidades, acontecem giros rápidos, e os babados negros das saias, quando segurados pelas dançarinas, ora com uma das mãos, ora com as duas, dão ênfase ao sapateado.



Cristina rosa

Na sequência, o que se destaca são as bailarinas, que dançam juntas e alternam movimentos sincronizados, com algumas nuances de improviso. A intensidade do sapateado causa visível extenuação das intérpretes. No final do número, após um intenso movimento final, carregado de tónus e muito suor, as três bailarinas saem caminhando pelas laterais, ao som dos aplausos entusiásticos do público, enquanto a banda finaliza a parte instrumental, encerrando a cena.

Cena 7 — *Alegrías* (1:00:29)

Com a luz apagada, o início da música determina o início da projeção que, desta vez, mostra a esquina da Cinemateca Capitólio, e silhuetas remetem a uma banda flamenca. As linhas cruzadas reaparecem, no canto direito da tela. No chão, incidem todas as diagonais, e a luz está clara e aberta, iluminando toda a cena. A banda, ao fundo do palco, está completa novamente, e oferece o protagonismo a cada um dos componentes. Ao final do trecho musical, o ciclorama sobe, revelando as janelas do teatro, que assume, então, a função da tela.

Cristina Rosa



A entrada do bailarino é enfatizada por uma pausa da banda. Ele executa, então, um potente som de sapateado; o bailarino volta para a cena ocupando o centro do palco. Realiza movimentos elegantes e precisos (modulação do tônus) e, a partir do ponto central, vai movimentando-se por todo o espaço.

Sua finalização remete à lateral esquerda da cena, de onde surgem as três bailarinas, vestidas com a *bata de cola*. As intérpretes entram, numa caminhada acelerada e vigorosa, até ocuparem, cada uma, um lugar distinto onde, iniciando um giro lento pelo lado direito, manipulam a longa saia concomitantemente ao sapateado, até finalizarem a sequência em consonância com a banda. A *bata de cola*, seguindo os giros do corpo das bailarinas, desenha linhas circulares no chão. Seguem dançando nesse clima vigoroso até o final do trecho musical, que é acompanhado pelo canto.

A partir desse momento, inicia-se um trecho instrumental mais lento, musicalmente delicado e coreograficamente marcado por movimentos e gestos menos tensos, mais fluidos e igualmente delicados. As bailarinas dividem esse momento com o bailarino, que volta à cena. Em outro jogo entre eles, o bailarino permanece, e as dançarinas saem pela esquerda.



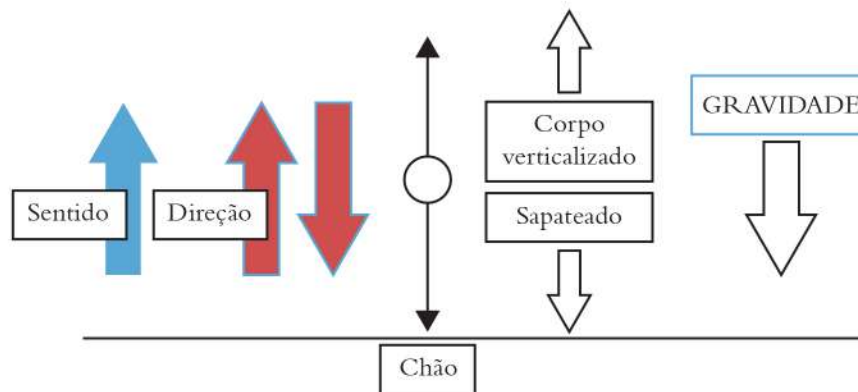
Cristina Rosa

O intérprete realiza um longo trecho de sapateado, em que o vigor volta a ser enfatizado. Os cantores retomam as letras, acompanhando a guitarra, e o desenrolar da coreografia traz de volta as bailarinas que, em gestos precisos e congruentes com o bailarino, dão intensidade aos movimentos da *bata de cola*. Os movimentos finais dão ênfase aos membros superiores em elevação, aos movimentos de pelve e ao sapateado. Os quatro bailarinos saem de cena pela esquerda, ao fundo do palco, enquanto a banda encerra a música.

A última cena remete ao início do espetáculo, quando todos os bailarinos estão no palco. Não se trata de uma repetição ou da sugestão de que as cenas têm o mesmo sentido, mas de uma ideia de abertura e fechamento da obra em questão — como uma confirmação da estética que prevalece durante todo o espetáculo.

Conclusões preliminares

O gesto flamenco apresenta a verticalidade como principal característica de *sentido* do corpo. Por outro lado, forma um vetor longitudinal com *direções* opostas em relação ao centro de força, ou centro de gravidade, localizado na região da pelve, levando a crer que os corpos dos intérpretes estão em constante arranjo da contração muscular (tônica e antigravitacional) *versus* gravidade.



Do ponto de vista da análise do movimento, considerando-se a importância do sapateado para o conjunto do gestual flamenco, essa ação muscular acontece de forma excêntrica, ou seja, embora ela ocorra na direção do sentido da gravidade, o bailarino não se deixa cair ou enterrar no chão; pelo contrário: ele realiza permanentemente todos os ajustes posturais necessários para manter-se em pé (ortostase).

Essa manutenção, que é a própria sustentação do corpo no espaço, envolve também agilidade na distribuição do peso do corpo. Ou seja, ainda que seja necessária uma grande estabilidade vertical e longitudinal, o intérprete não pode se fixar totalmente em nenhuma posição ou lugar.

É possível imaginar uma comparação parcial do bailarino flamenco com o pugilista, no sentido de que o boxeador necessita que o corpo tenha grande estabilidade em relação ao solo, proporcional, porém, à capacidade de transferência de peso por todo o ringue. Os golpes que o atleta pugilista recebe de seu oponente podem ser parcialmente comparados ao uso dos adereços e da indumentária, como as *batas de cola*, os *mantones*, as castanholas e os abanicos, pois todos interferem na estabilização (horizontalidade) dos movimentos e da tensão dos membros superiores e inferiores, já que mobilizam diferentes níveis de peso, tensão e resistência muscular.

Os elementos da indumentária do flamenco têm grande importância e se destacam em cada cena. Essa relação pode ser evidenciada, por exemplo, na cena 2, em que, pela ordem de aparição, figuram as castanholas, a *bata de cola* e os abanicos. Na cena 4, os *mantones* protagonizam movimentos intensos e conferem densidade à cena. Na sétima e última cena, retornam as *batas de cola* para uma performance em trio, na qual os movimentos ganham maior amplitude devido aos voos e jogos direcionais da cauda, além da relação entre a própria movimentação das intérpretes.

Em relação ao gesto, esta análise possibilitou muitos insights. Uma florada de pensamentos e reflexões sediadas na metodologia escolhida para a realização dessa investigação sobre o gesto flamenco.

Sendo assim, as questões que pude pontuar ao longo do processo de estudo ultrapassaram a demanda de investigação proposta inicialmente. Antes de apresentar a conclusão referente ao mote central deste livro, cito algumas das questões que tangenciaram o tema e que foram de grande valia para a construção a que me propus.

- Qual é a principal característica do gesto flamenco?
- De que forma as práticas corporais do flamenco interferem na construção desse gesto?
- Esse gesto encontra terreno para ser livre, do ponto de vista da criação?
- Existe um flamenco brasileiro?
- O que, afinal, afeta ou impele um estilo mais ou menos flamenco ao gesto?
- De que forma eu vejo *LCE* levando em conta a artista-pesquisadora que atuou em múltiplas frentes deste projeto?

Em *LCE*, todos os números estão relacionados a certa camada de improvisação e estruturados em confluência com a música instrumental e com o canto, a tríade essencial do flamenco — *cante, baile y guitarra* (canto, dança e violão instrumental).

Em relação ao inventário corporal, o flamenco, como o conhecemos hoje, absorve uma imensa multiplicidade de influências, porém, se mantém ainda com signos de referência. Os gestos das extremidades do corpo do intérprete, ou seja, o sapateado dos pés e o movimento ondulante das mãos, ainda são protagonistas na atitude do corpo flamenco.

Há de se destacar a importância das alavancas e dos movimentos realizados com os membros inferiores e evidenciados através das calças de corte reto, das saias cheias de babados ou das *batas de cola*; todo esse rol de possibilidades sediado na pelve e que significa muito para a identidade de movimento do flamenco. Tomemos como exemplos os movimentos de vai e vem ou a ondulação em balanço enquanto se marca a batida do compasso, outra mobilidade consagrada refere-se às torções do quadril em relação ao tronco e à importância da estabilidade e da força da pelve na condução de diferentes tipos de mobilidade.

Dediquei especial atenção à descrição das cenas e, fazendo isso, percebi que a importância dessa prática de detalhamento através da escrita é que ela pode servir de lupa para observar certos pontos eventualmente desconsiderados pelo olhar da bailarina.

É um desafiador privilégio aprofundar-me no estudo de uma arte que *me escolheu*. A lupa a que me referi anteriormente é não somente um mergulho pessoal e mais profundo na análise expressiva do gesto flamenco, mas um movimento político, uma ação de inserção, uma proposição de refinamento e atualização de informações a respeito da arte flamenca que, por meio deste livro, despretensiosamente compartilho com o leitor.



CAPÍTULO 5

Considerações finais

Ao revisar as conclusões preliminares apresentadas nos capítulos 3 e 4, percebo a dificuldade em sintetizar sobre o gesto flamenco, expressão essencial dessa arte atravessada por ancestralidade, tradição, mitos, afetos, práticas corporais e certa tendência à estilização.

A poética não recebeu destaque, mas não deixei de transitar por ela. Da mesma forma, as questões identitárias e hibridações referentes ao contexto brasileiro e sul-americano não foram aprofundadas, devido ao recorte específico sobre o gesto.

Os códigos e o vocabulário próprio da linguagem flamenca para os processos de criação de música e dança, apresentados nos capítulos 3 e 4, não foram listados, categorizados e explicados ponto a ponto. Tal levantamento excederia em muito o escopo deste livro. Ademais, para a análise sistêmica do gesto expressivo que proponho, não me parecia necessário tal aprofundamento.

Quando usamos este termo “corpo”, estamos nos apoiando na suposição implícita do pensamento ocidental que define o “corpo” como entidade material anatômica descritível e unívoca, em sua oposição ao *espírito* ou à *alma*. No entanto, o uso deste signo linguístico é redutor e não reflete a dimensão material e sensível de nossa vivência. É para remover esta falsa evidência induzida pelo conceito *corpo*, que o filósofo Michel Bernard, seguindo os fenomenólogos, propôs usar o

conceito de corporeidade. Qualquer “corporeidade” pode ser abordada a partir do funcionamento intrínseco do *sentir*: aqui não se trata mais de considerar uma entidade autônoma e identificável que recebe/emite informações e que seria “o corpo”, mas se trata da sedimentação de um processo móvel e complexo, o processo do *sentir*. O que, em seguida, continuaria mais tarde a ser chamado “o corpo”, só pode ser considerado como a materialização provisória e visível, a emergência de um fogo cruzado de forças, de dinâmicas (pulsionais, históricas, culturais e sociais) que atravessam o dito “corpo” (anatômico), não sem deixar vestígios. [...] É uma maneira singular de agir-perceber em um ambiente (mas feita de mil maneiras!) que irá moldar a corporeidade. Também não pode haver corporeidade “em si”, mas apenas múltiplos fenômenos de corporeidades, cada uma definindo-se por um certo “uso de si”. Se entre os “trabalhadores do corpo”, certas configurações corporais parecem mais ou menos aparentadas, muitas vezes é porque elas compartilham o mesmo gesto, ou seja, a mesma prática: o mesmo aprendizado, o mesmo treinamento, o mesmo ideal. Como bem disse Hubert Godard (1994, p. 71), “*é o gesto que produz o corpo*”. (Roquet, 2017a, p. 19-20, grifo da autora)

O percurso reflexivo construído através da leitura, da escrita com base nos referenciais bibliográficos, das práticas artísticas que, em nenhum momento, deixei de lado durante o processo de pesquisa, além da análise de dados realizada a partir da descrição do espetáculo *LCE* e das entrevistas com o elenco da Del Puerto, foram de uma intensidade e causaram-me um arrebatamento que só havia experimentado, até então, como artista, em cena.

Na escrita, como na vida, não tenho como desconsiderar o caráter apaixonado e otimista, quase entusiasta. Não pretendo me estender descrevendo-o, mas pontuando o fato de que estes traços pessoais estão diretamente relacionados ao *mover-se* e à transitoriedade do *existir*. Tornei-me, digamos assim, uma espectadora de mim mesma, uma observadora detalhista, uma *artista-pesquisadora-fisioterapeuta* que pensa ter desenvolvido

uma capacidade de análise do movimento e uma resignação que só a experiência do limiar da dor física poderia explicar. Esta investigação colocou em plena prática a metodologia do observador-observado, sobre a qual discorrem Dantas (2007), Weber (2010) e Fortin (2009).

Assim, não há nenhuma pretensão de distinção, mas muita consciência de que a ferramenta da expressão e do movimento, neste caso através da escrita, me torna uma privilegiada. E é com essa sensação de antecipado mérito que entrego ao leitor minhas considerações finais relacionadas ao estudo.

Primeiramente, tomei consciência, como pesquisadora e colaboradora do coletivo Del Puerto há dezoito anos, de que o momento atual do grupo é de depuração. Da mesma forma não há como negar que, na intimidade, pano de fundo para a manutenção das atividades formais deste empreendimento cultural, é a ligação de amizade e lealdade entre os integrantes que não nos deixa desistir do projeto Del Puerto.

Em relação à descrição do espetáculo *LCE*, chego à conclusão de que o gesto flamenco não reside somente na plasticidade de movimentos do corpo movente. Ele está absolutamente relacionado ao exercício de escuta musical e do produzir música com o próprio corpo a partir dessa escuta, seja pela possibilidade de permitir que ele repercuta o som em forma de movimento, seja pela percussão corporal propriamente dita. Se há uma especificidade a ser destacada, esta é certamente o trabalho corporal que se dá em colaboração ou em justaposição com a música. Esse *lugar* é sem dúvida uma das forças do gesto flamenco e teve grande destaque em *LCE*.

Outro aspecto que me parece importante destacar é a relação de manejo e uso de certos objetos cênicos próprios do flamenco, como o *mantón*, o *abanico*, a *bata de cola* e as castanholas. Esses *acessórios corporais* auxiliam a criação e repercutem a realização dos gestos. Em *LCE* há, devido ao jogo de composição de movimentos, um reforço de certos gestos, como os que ocupam a cinesfera anterior de nível alto, pela movimentação dos braços, e os que ocupam a cinesfera posterior no nível baixo, pela movimentação das pernas e pés, nos sapateados ou nos circuitos de amplitude de movimentos de *mantón* e de *bata de cola*.

Em relação à atuação dos intérpretes no espetáculo *LCE*, destaco a precisão de movimentos, resultado do trabalho de uma companhia que atua junto há tantos anos. Além disso, na nova condição de coletividade assumida a partir de 2008, tornou cada um responsável por suas competências.

A busca por contribuições na rede de imbricações entre a teoria e a prática, plantada por Andrea, encontrou um terreno fértil no grupo, que seguiu investindo em conhecimento, leitura, pesquisa e compartilhamentos artísticos e culturais. Esse ir e vir entre prática e teoria, que nos é tão caro até hoje, estimulou muito minha *aventura* no campo acadêmico.



Claudio Etges

O gesto flamenco

Chego, então, ao ponto crucial deste estudo, e as palavras de Roquet (2017a) são como música para a dança de minha escrita. O gesto flamenco é um somatório, uma estratificação ou, como eu costumo mencionar, uma edificação, formada por modulações de tónus e ancestralidade (ou inventividade e tradição), treinamento corporal e atravessamentos afetivos (ou técnica e temperamento), especificidades artísticas e processos colaborativos (ou aparato técnico e processo criativo). São elementos ou estruturas que, apesar do aparente antagonismo, estão fortemente agregadas, ou *aparentadas*, como disse anteriormente Roquet, formando o que nomearei de *corporeidade flamenca*, na qual o gesto flamenco está apoiado.

Afirmo que as relações estabelecidas neste estudo a partir da análise do espetáculo *LCE*, o levantamento histórico-cultural e os depoimentos do elenco serviram para validar a indicação de certos padrões de *corporeidade* e a percepção de valores⁷⁰ gestuais como

- a expressividade individual ou o temperamento, que pode ser transferido para a modulação de tónus;
- a importância dos movimentos das extremidades do corpo — pés e mãos;
- a música que se faz com o corpo, o som que ocupa lugar no espaço e a relação entre eles;
- a reverberação dos movimentos apoiada na paisagem sonora;
- a reverberação dos movimentos apoiada nos adereços (*mantón*, abanico, *bata de cola* e castanholas);
- a expressão facial, indissociável da atitude corporal;
- o uso preponderante da verticalidade;

⁷⁰ Utilizo aqui a palavra “valores” no sentido de “atributos”.

- a liberdade do intérprete em usufruir da combinação de mobilidades fluidas e bruscas;
- a habilidade de expansão do corpo, mesmo quando ele se encontra completamente parado (presença).

Suquet (2008) aponta para um elemento que provoca discussões e mobiliza a atenção de alguns pesquisadores: a intenção, ou o afeto — ou seja, aquilo que *afeta* cada movimento e transfere a ele uma determinada condição, um determinado valor —, esse componente que é assinatura, por assim dizer, de cada técnica. Com relação ao gesto flamenco, ainda há muitos aspectos a serem aprofundados. Não me refiro propriamente à concretude das obras (que, em minha opinião, são efêmeras), mas à elaboração de metáforas e de hipóteses que coloquem à prova ideias e conceitos. É necessária a exploração desse *corpo flamenco* como território, veículo, identidade, dramaturgia e cultura. São muitas as camadas que constituem essa corporeidade, assim como são muitas as relações que se estabelecem entre elas.

Este livro propõe uma reflexão sobre o gesto e seus atravessamentos afetivos, em especial os percebidos na arte flamenca. Ele também corresponde à oportunidade de explorar algumas especificidades (ou camadas) da arte flamenca — o canto, a música instrumental e a dança propriamente dita — e o caráter de colaboração interdisciplinar próprio da linguagem flamenca, que os artistas da Del Puerto, acredito, souberam potencializar em *LCE*.

Pretendo seguir construindo e compartilhando saberes como artista, criadora e pesquisadora, desbravando o caminho acadêmico que se abre para o flamenco. O que leva a investigar os interstícios existentes entre o gesto flamenco, as fronteiras da tradição que envolve essa arte e o rompimento com as mesmas é também a esperança de que este livro possa colaborar na edificação do campo de pesquisa em artes cênicas, mobilizando a curiosidade, a inspiração e, claro, o prazer de estar em movimento, que mantenho luminoso dentro de mim.

¡Adelante!



GLOSSÁRIO FLAMENCO

Esta lista de termos do flamenco foi feita por mim, com base em diversas pesquisas. Aqui são listadas palavras e expressões usadas neste livro, além de algumas variações que podem ser interessantes ao contexto do estudo.

A

Abanico: leque pequeno.

Aficionado: entusiasta ou fã.

Al compás: interpretação do *cante* ou *baile* seguindo fielmente o ritmo ou cadência do estilo correspondente.

Andalucía: Andaluzia. Região sul da Espanha, provável local de nascimento do Flamenco.

B

Bailaora/bailaor: bailarina, bailarino.

Baile: a dança em si (pode se chamar também balé flamenco).

Bamblera: estilo de *cante* e de *baile*.

Bata de cola: traje usado pelas mulheres andaluzas em determinadas festas; figurino usado por bailarinas, dependendo do *baile*. Caracteriza-se por uma saia ou vestido com cauda.

Braceo: movimento de braços durante a dança (*port de bras*).

C

Café cantante: casa de café onde se apresentavam os primeiros shows de flamenco. Local onde se ofereciam recitais de *cante* e *baile* flamencos. Teve seu auge na metade do século XIX, e sua decadência nos primeiros anos do século XX.

Cajón: caixa acústica usada por percussionistas; instrumento de percussão parecido com uma caixa de madeira oca.

Calo: língua dos ciganos da Espanha.

Cambio: mudança de ritmo.

Campanas: sinos.

Cantaora/cantaor: cantora/cantor.

Cante: canto.

Cante chico: significa literalmente “canção pequena”. Estilo alegre, festivo ou folclórico de canções e danças.

Cante grande/jondo: significa “canção importante”. Também chamada “canção básica”, é considerada a mais antiga forma de flamenco. Por natureza, é também *cante jondo*, música mais profunda no flamenco. Geralmente os temas estão relacionados à solidão, a angústias e tristezas. Destaque para a *seguiriya*, *soleá* e o *martinete*.

Cante por fiesta: canto alegre. Destaque para *bulerias*, tangos e *alegrías*.

Cantiñas: formas de canção provenientes de Cádiz, como as *alegrías*.

Castañuelas ou *palillos*: castanholas.

Colín: *bata de cola* pequena.

Colombianas: estilo de *cante* e *baile* flamenco com influência caribenha.

Compás: ritmo, batimento, medida. O elemento básico do ritmo flamenco. O compasso é um padrão recorrente de pulsos acentuados. O *compás* ordena a única estrutura rítmica de qualquer tipo de canção executada no flamenco.

Contratiempo: ritmo sincopado, tempo que está entre os acentos musicais.

Copla: cada poema do *cante*, geralmente de três ou quatro versos; serve de texto para as canções populares e para o flamenco.

Cuadro: grupo de artistas de flamenco composto por *cantaores*, guitarristas e *bailaores*.

Cueva: caverna, em tradução literal. Espaços geralmente encontrados na região de Andaluzia, onde habitavam antigamente os gitanos. Atualmente, *cueva* é sinônimo de lugar turístico onde se podem assistir a shows de flamenco.

D

Desplante: atitude ou caráter que se dá a postura final de um passo.

Djambe: tambor de origem africana; tem corpo de madeira em forma de cálice e cobertura de pele, larga, em torno de 30 a 40 cm.

Duende: no flamenco, diz-se de um “estado de exaltação” que se manifesta nos seus intérpretes, de modo inesperado e sem duração mensurável. A força, a alma, o espírito que inspira a arte flamenca.

E

Escobilla (sapateado): parte do *baile* dedicada ao sapateado.

Estribillo: estribilho, frase musical.

F

Falda con volantes: saia de babados.

Falseta: frases melódicas, variação melódica que o guitarrista flamenco executa intercalando o *cante*. Também pode ser a introdução para um *baile* ou para uma sequência de *escobilla*.

Feria: feira.

Fiesta: festa.

Flecos: franjas de seda ou de outro fio, geralmente costuradas ao longo de *mantones*, *mantoncillos* e *trajes* de dança.

Floreo: movimento das mãos na dança flamenca.

Fuerte: forte. Pesado ou alto.

G

Guajira: *cante* flamenco com influência do folclore cubano.

Gitana/gitano: cigana/cigano.

H

Hondo: fundo; das profundezas.

J

Jaleo: acompanhamento do *cante* com palmas, gritos de incentivo, exclamações, deboches. Usado nos estilos festeiros e nos *jondos*. Exemplos: *janda!*, *jeso!*, *¡así se baila!*, *¡toma que toma!*, *¡qué guapa!*, *¡vamo ya!*, *¡ole!*

Jondo: variação do *hondo*, vocábulo muito associado à dança flamenca.

Juerga: reunião ou encontro onde *cantaors* e *bailaors* colocam em prática suas práticas artísticas, geralmente associada a momentos de improviso.

L

Latigo: forma de produzir um som arrastado do pé ao solo; escovar.

Letra: parte cantada da música, verso de uma música.

Llamada (chamada): movimento da dança sinalizando mudança. Utiliza-se como sinal para que o *cantaor* comece a cantar.

M

Mantilla: manto usado na cabeça, geralmente de renda.

Mantocillo: *mantón* pequeno (formato quadrado).

Mantón: xale grande de seda com franjas.

Marcaje: determina a ação de marcar com movimentos a letra do *cante*.

Mouro: árabe.

P

Palillos: castanholas.

Palmas: forma de acompanhar o *cante*. Existem vários tipos: abafada (*sorda*) e aberta (*valiente*).

Palmeros: pessoas especializadas em “tocar” palmas. As palmas dão a base rítmica para os *bailaors* e músicos.

Palo: nome que recebe cada estilo de *cante*.

Palo seco: *cante* sem o acompanhamento da guitarra.

Paseillo: determina a ação de “passear”. Utiliza-se na *salida* e na letra do *cante* para unir as diferentes partes dos *bailes* e para tomar tempo entre as partes. Nele predomina a utilização dos braços, e pode vir acompanhado de marcação do ritmo com os pés.

Payo: indivíduo de ascendência não gitana.

Peineta: pente pequeno, usado como enfeite nos penteados.

Peinetón: *peineta* grande.

Pendientes: argolas; brincos.

Peña: reunião, festa, encontro de aficionados pelo flamenco; reunião de pessoas envolvidas e/ou interessadas pela arte do flamenco.

Peñas flamencas: institutos constituídos em forma de associação por aficionados da arte flamenca, para a exaltação e difusão do *cante*, *baile* e toque flamencos. Tiveram seu apogeu a partir do início dos anos 1960, em toda a Andaluzia, estendendo-se por toda a Espanha e diversos países estrangeiros. Nas *Peñas*, a arte flamenca é o tema contínuo das reuniões e dos recitais.

Pericón: abanico grande.

Petenera: *cante* flamenco, provavelmente oriundo de Paterna de Rivera (Cádiz).

Pico: xale triangular, pequeno.

Pitos: estalar de dedos para marcação do ritmo, para acompanhar a música e dança flamencas.

Q

Quejío: lamentação. Os *quejíos* comumente introduzem o *cante* e são realizados em todos os estilos musicais presentes na linguagem musical flamenca, e há um tipo de *quejío* característico para cada estilo. Exemplo: *quejío de alegrías* — “tirititran tran tran”; *quejío de martinete* — “tiri tiri trin tin”.

R

Rasgueado: técnica empregada pelos guitarristas flamencos que consiste em roçar as cordas do violão, de baixo para cima, com todos os dedos da mão; técnica de dedilhado.

Rebote: pequeno salto executado antes de certos golpes dos pés no solo.

Remate (arremate): ação de arrematar (ênfaticar) um movimento ou uma combinação de movimentos. É utilizado para dar ênfase à queda do *cante*, nos momentos em que o *cantaor* respira, e para finalizar uma sequência de passos. É constituído de diferentes e expressivos movimentos que geralmente incluem fortes sons produzidos com os pés.

S

Saeta: estrofe de ritmo flamenco sobre temas sacros, cantada por uma única pessoa, sem acompanhamento, em eventos religiosos, especialmente durante as procissões da Semana Santa.

Salida: entende-se por *salida* a primeira participação do *cantaor* na música, tradicionalmente um lamento sem letra; a principal função da *salida* é que o *cantaor* entoe sua voz, preparando-a para o que virá em seguida. Para os dançarinos, é o sinal de que já é possível começar seu *baile*.

Sombrero: chapéu.

T

Tablao ou taberna: estabelecimentos onde se pode apreciar apresentações de flamenco. Os *tablaos* são os sucessores dos *cafés cantantes*.

Tacón: salto do pé, parte do pé em movimento.

Taconeo: sapateado flamenco.

Tanguillo: tango de carnaval ou Tango de Cádiz. *Cante* que os coros interpretam no carnaval.

Tocaor: guitarrista flamenco.

Tonas: música “básica” no flamenco.

Toque: toque de guitarra flamenca.

Z

Zapateados: sapateado em que se alterna um ritmo lento com um ritmo acelerado.

GLOSSÁRIO MUSICAL RESUMIDO

A

Acento: modo como a ênfase rítmica é aplicada aos tempos do compasso musical.

Altura: característica do som que diferencia graves e agudos.

Andamento: indicação da velocidade em que uma peça musical ou trecho dela deve ser executada.

Arranjo: adaptação de uma composição para um instrumento ou grupo de instrumentos diferente daquele para o qual a peça musical é originalmente composta.

C

Compasso: unidade métrica em que está dividida uma peça musical, constituída de tempos agrupados (ver exemplos em *Tempo*).

Contratempo: omissão de notas nos tempos fortes do compasso ou nas partes fortes do tempo.

D

Dinâmica: ligada a intensidade. A dinâmica de sapateado, por exemplo, varia de fraca para forte.

H

Harmonia: aspecto da música em que se estuda a combinação de notas soando simultaneamente.

M

Melodia: sucessão de notas formando um desenho característico e um padrão rítmico e harmônico reconhecível.

P

Pulsção ou pulso: conjunto de marcas ou batidas regulares, espaçadas igualmente no tempo. Em outras palavras, é um fluir regular no tempo.

R

Ritmo: o ritmo é determinado pelo modo como as notas são agrupadas em compassos, pelo número de tempos em um compasso e pelo modo como os acentos recaem sobre os tempos. Corresponde a uma característica básica da música, assim como a melodia, a harmonia e o timbre.

S

Sincopado: deslocamento do acento rítmico normal do tempo forte de um compasso para outro que, usualmente, tem uma batida fraca. No flamenco, costuma-se usar o termo sincopado com bastante frequência.

T

Tempo: duração regular do tempo físico transcorrido entre um pulso e outro. O primeiro pulso coincide com o início do primeiro tempo. O segundo pulso, simultaneamente, determina o final do primeiro tempo e o início do segundo tempo. Cada um dos momentos em que se divide o compasso. Há compassos de dois tempos (binários), três tempos (ternário), quatro tempos (quaternário), e assim por diante. No interior do compasso há tempos mais acentuados que outros (tempos fortes).

V

Volume ou intensidade: característica dos sons que os diferencia em fortes ou fracos.

LINKS PARA VÍDEOS E SITES⁷¹

Link do espetáculo *LCE* para acesso na íntegra:

<http://bit.ly/las-cuatro-esquinas>

Outros links de interesse:

Link do canal da Del Puerto no Youtube:

<http://bit.ly/del-puerto>

Link do blog de Juan Vergillos:

<http://bit.ly/vergillos-flamenco>

Link do Festival de Jerez:

<http://bit.ly/festival-jerez>

Link da Bienal de Flamenco de Sevilla:

<http://bit.ly/la-bienal>

⁷¹ Acesso em: 26 junho 2020.



BIBLIOGRAFIA

ALBRIGHT, Ann C. Caindo na memória. In: ISAACSSON, Marta *et al.* (org.). *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações*. Porto Alegre: AGE, 2013. p. 49-67.

BANKOFF, Antonia D. P. et al. Análise do equilíbrio corporal estático através de um baropodômetro eletrônico. *Revista Conexões*, Campinas, v. 4, n. 2, p. 19-30, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/33y413R>. Acesso em: 15 out. 2019.

BERNARD, Michel. *El cuerpo*. Madrid: Paidós, 1985.

BERNARD, Michel. Sens et fiction: ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels. In: BERNARD, Michel. *De la création chorégraphique*. Pantin: Centre National de la Danse, 2001. p. 95-100.

CRAINE, Debra; MACKRELL, Judith. *The Oxford dictionary of dance*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2010.

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, n. 13-14, p. 13-18, 2007. Disponível em: <http://bit.ly/2IPA5It>. Acesso em: 14 out. 2019.

DANTAS, Mônica; WEBER, Suzane. O estudo do gesto na encruzilhada das práticas e conceitos: apontamentos para a reflexão sobre encontros de pesquisadores franco-brasileiros nos Colóquios Artes do Gesto. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 324-338, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/32jBGy4>. Acesso em: 14 out. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

FARO, Antonio J. *Pequena história da dança*. Rio Janeiro: Zahar, 1987.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa em práticas artísticas. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <http://bit.ly/2IQKxzB>. Acesso em: 14 out. 2019.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2013.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: Univer Cidade, 1995. p. 11-35.

GODARD, Hubert. Buracos negros: uma entrevista com Hubert Godard. [Entrevista cedida a] Patricia Kuypers. *O percebejo online*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2010. Disponível em: <http://bit.ly/2pizDvG>. Acesso em: 14 out. 2019.

GINOT, Isabelle; MICHEL, Marcelle. *La danse au XX^e siècle*. Paris: Larousse, 1995.

GUYTON, Arthur C.; HALL, John E. *Tratado de fisiologia médica*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996.

IZQUIERDO, Iván. A mente humana. *Multiciência: Revista Interdisciplinar dos Centros e Núcleos da Unicamp, Campinas*, n. 3, p. 1-7, 2004. Disponível em: <http://bit.ly/38Byv7m>. Acesso em: 14 out. 2018.

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M.; CAMMAROTA, Martín. A arte de esquecer. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 20, n. 58, p. 289-296, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2MFdBLF>. Acesso em: 14 out. 2019.

KATZ, Helena. O corpo humano: um inventor de descobrimentos. In: KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. 1994. Teste (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994. p. 161-168.

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

LANGER, Susanne K. O círculo mágico. In: LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 197-216.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, p.20-28, 2002. Disponível em: <http://bit.ly/2OQjS9R>. Acesso em: 14 out. 2019.

LEHMKUHL, L. D.; SMITH, Laura K. *Cinesiologia clínica*. São Paulo: Manole, 1989.

LOUPPE, Laurence. Razões de uma poética. In: LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. p. 27-50.

MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *Colección de cantes flamencos recogidos y anotados*. Sevilla: Extramuros Edición, 2007.

MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, 1960.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992.

MOAL, Philippe le (org.). *Dictionnaire de la danse*. Paris: Éditions Larousse, 2008.

MORENO, Rosa M. M. *El traje de flamenca*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2009.

NÚÑEZ, Faustino. *Comprende el flamenco*. Madrid: Flamenco Live, 2003.

NÚÑEZ, Faustino. *Guía comentado de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROQUET, Christine. Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica. In: CARREIRA, André L. A. N.; BIÃO, Armindo J. C.; TORRES NETO, Walter L. (org.). *Da cena contemporânea*. Porto Alegre: Abrace, 2011a. p. 39-45.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. *O percebejo online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 1-15, 2011b. Disponível em: <http://bit.ly/2oGp2dW>. Acesso em: 14 out. 2019.

ROQUET, Christine. Du mouvement au geste: penser entre musique et danse. *Filigrane*, Paris, n. 21, 2016. Disponível em: <http://bit.ly/31fYOvS>. Acesso em: 14 out. 2019.

ROQUET, Christine. Ler o gesto: uma ferramenta para a pesquisa em dança. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, 2017a. Disponível em: <http://bit.ly/2ONfhW7>. Acesso em: 14 out. 2019.

ROQUET, Christine. Pensar o gesto dançado: entrevista com Christine Roquet. [Entrevista cedida a] Guilherme Hinz. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 22, p. 259-273, 2017b. Disponível em: <http://bit.ly/2IOWJAY>. Acesso em: 14 out. 2019.

SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2003.

SILVA, Soraia M. A linguagem do corpo. *Humanidades*, Brasília, DF, n. 52, p. 53-66, 2006.

SIQUEIRA, Denise C. O. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jacques; VIGARELLO, Georges (dir.). *História do corpo: 3. As mutações do olhar: o século XX*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008. p. 509-540.

TAVARES, Joana; KEISERMAN, Nara (org.). *O corpo cênico: entre a dança e o teatro*. São Paulo: Annablume, 2013.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do curso de poética. In: VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 187-200.

VALÉRY, Paul. Filosofia da dança (1936). *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 1-16, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2pkxaRh>. Acesso em: 14 out. 2019.

VASCONCELLOS, Luiz P. *Dicionário de teatro*. 6. ed. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VERGILLOS, Juan. *Conocer el flamenco: sus estilos, su historia*. Sevilla: Signatura Ediciones, 2002.

VERGILLOS, Juan. *Las rutas del flamenco en Andalucía*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

VOLLI, Ugo. Techniques du corps. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *Anatomie de l'acteur: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Bouffonneries: ISTA, 1985. p. 113-123.

WASHABAUGH, William. *Flamenco: pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós, 2005.

WEBER, Suzi. Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea. *Anais ABRACE*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 1-5, 2009. Trabalho apresentado na 5ª Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2009, [Campinas]. Disponível em: <http://bit.ly/33FRQ5l>. Acesso em: 14 out. 2019.

WEBER, Suzane. Metodologia de inspiração etnográfica em pesquisas de práticas corporais artísticas. *Anais ABRACE*, Campinas, v. 11, n. 1, p. 1-5, 2010. Trabalho apresentado no 6º Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010, [São Paulo]. Disponível em: <http://bit.ly/33FRQ5l>. Acesso em: 14 out. 2019.

WEBER, Suzi. Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 9, p. 1-22, 2011. Disponível em: <http://bit.ly/2ITjXGa>. Acesso em: 14 out. 2019.

Créditos das imagens

Capa

Claudio Etges – Juliana Prestes, Teatro da Santa Casa, 2017.

Contracapa

Cristina Rosa – Juliana Prestes, Teatro de Câmara Túlio Piva, 2012.

Capítulo 1

Página 6: Claudio Etges – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2017.

Página 12: Claudio Etges – Andrea del Puerto, Bagé, 2004.

Página 20: Cristina Rosa – Daniele Zill, Teatro São Pedro, 2015.

Capítulo 2

Página 22: Claudio Etges – Daniele Zill, Sala Álvaro Moreyra, 2018.

Página 31: Claudio Etges – Juliana Prestes, Teatro da Santa Casa, 2019.

Página 37: Carlos Sillero – Juliana Kersting, Teatro Ciec, 2011.

Página 38: Cristina Rosa – Juliana Prestes e Daniele Zill, Teatro São Pedro, 2015

Capítulo 3

Página 49: Claudio Etges – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2017.

Página 58: Claudio Etges – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2017.

Página 61: Claudio Etges – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2017.

Página 66: Cristina Rosa – Daniele Zill e Giovani Capeletti, Teatro São Pedro, 2015.

Capítulo 4

Página 68: Cristina Rosa – Daniele Zill, Teatro São Pedro, 2015

Página 87: Cristina Rosa – Banda flamenca, Teatro São Pedro, 2015.

Página 92: Cristina Rosa – Gabriel Matias e Juliana Prestes, Teatro São Pedro, 2015.

Página 93: Cristina Rosa – Gabriel Matias e Juliana Prestes, Teatro São Pedro, 2015.

- Página 96: Carlos Sillero – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2012.
Página 99: Cristina Rosa – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2013.
Página 101: Cristina Rosa – Daniele Zill e Juliana Prestes, Teatro São Pedro, 2015.
Página 102: Cristina Rosa – Juliana Prestes, Teatro São Pedro, 2015.
Página 104: Cristina Rosa – Daniele Zill, Teatro São Pedro, 2015.
Página 105: Cristina Rosa – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2014.
Página 107: Cristina Rosa – Giovanni Capeletti, Teatro Renascença, 2014.
Página 109: Cristina Rosa – Daniele Zill e Giovanni Capeletti, Teatro São Pedro, 2015.
Página 110: Cristina Rosa – Daniele Zill e Giovanni Capeletti, Teatro São Pedro, 2015.
Página 111: Cristina Rosa – Banda flamenca, Juliana Prestes e Daniele Zill, Teatro São Pedro, 2015.
Página 112: Cristina Rosa Gabriel Matias, Teatro São Pedro, 2015.

Capítulo 5

- Página 116: Carlos Sillero – Juliana Prestes, Teatro da Santa Casa, 2016.
Página 121: Claudio Etges – Daniele Zill, Teatro Renascença, 2017

Agradecimentos

À Suzi Weber, que entra para a lista de maravilhosos professores que constituem minha história de aprendizados.

Aos meus preciosos companheiros de Del Puerto. A vida nos fez família, o caminho nos fez irmãs e irmãos, a arte reforça diariamente nossas fibras.

Aos artistas convidados que confiaram na proposta da Del Puerto e deixaram um pouco de sua arte e temperamento no *LCE*.

À Funarte na pessoa do Fabiano Carneiro, pelejador da arte, um lutador nessa linha de frente. Um colaborador incansável, mas sobretudo um incentivador, que constrói, através das linguagens culturais, pontes para a cidadania.

À minha família amada. Ao Sady, pai de amor ilimitado, meu exemplo de caráter e de dedicação; Neiva, minha mãe, meu berço reflexivo, minha vibrante incentivadora; tias, de quem recebi o ensinamento sobre positividade e sobre o empoderamento que só o conhecimento traz.

Ao meu irmão Paulo: por tudo que tens passado, desde que soubemos que o teu desafio seria o maior de todos nós. Por cada movimento que abandonou o teu corpo sem a minha permissão, eu te dedico meus gestos, todos e cada um deles. Te amo.

À Andrea, minha maestra, minha amiga querida, você faz imensa falta (*in memoriam*)

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela
Fundação Nacional de Artes — Funarte e impresso na
Triunfal Gráfica e Editora no segundo semestre de 2020.

A partir do premiado espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, da Companhia de Flamenco Del Puerto, Daniele Zill investiga o fascinante universo da cultura flamenca. Com uma linguagem acessível ao grande público e uma visão privilegiada, que une experiências práticas em dança flamenca, música e fisioterapia, a autora revela em palavras a força expressiva habitada nas minúcias, nos movimentos e nas atitudes corporais que transpiram as particularidades do gesto flamenco.



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DO
TURISMO



PÁTRIA AMADA
BRASIL
GOVERNO FEDERAL

ISBN 978-65-5845-000-9



9 786558 450009