

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CENICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS
PROCESSOS DE CRIAÇÃO CÊNICA

Daniele Luciana Zill Heuert

CORPO DEL PUERTO: GESTO FLAMENCO
NO ESPETÁCULO *LAS CUATRO ESQUINAS*

Porto Alegre/RS

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM ARTES CENICAS
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

CORPO DEL PUERTO: GESTO FLAMENCO
NO ESPETÁCULO *LAS CUATRO ESQUINAS*

Dissertação de mestrado para a obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do RS.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Suzane Weber da Silva

Porto Alegre/RS

2017

RESUMO

Este estudo teórico propõe a investigação sobre o gesto flamenco, a partir da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, da Companhia de Flamenco Del Puerto. Com o objetivo contextualizar o espetáculo dentro da estética da arte flamenca contemporânea, considerando seus pilares tradicionais a música instrumental, o canto e a dança propriamente dita, a investigação destaca e relaciona diferentes noções de gesto com a operacionalidade artística entre os integrantes do grupo. A pesquisa também estabelece intersecções entre os discursos do corpo do grupo e as especificidades para criação da obra. São utilizados, para fins análise, os registros do espetáculo, como fotos, vídeos, anotações de ensaio, além de entrevistas com o elenco, reafirmando assim o permanente ir e vir entre a reflexão teórica e a prática artística continuada, principal caráter de trabalho desta companhia de dança.

PALAVRAS-CHAVE: dança; flamenco; gesto; Del Puerto.

ABSTRACT

This theoretical study proposes the investigation on the flamenco gesture, through the analysis of the show *Las Cuatro Esquinas* of the Del Puerto Flamenco's Company. With the purpose of contextualizing the show within the aesthetics of contemporary flamenco art, considering its traditional pillars as instrumental music, singing and dance proper, the investigation highlights and relates different notions of gesture with the artistic operability among the members of the group. The research also establishes intersections between the body speeches of the group and the specificities for the creation of the work. The records of the show, such as photos, videos, essay notes, as well interviews with the cast, were used for analysis purposes, thus reaffirming the permanent coming and going between the theoretical reflection and the continued artistic practice, the main work character of this company of dance.

KEYWORDS: dance; flamenco; gesture; Del Puerto.

DANIELE LUCIANA ZILL HEUERT

**CORPO DEL PUERTO: GESTO FLAMENCO
NO ESPETÁCULO *LAS CUATRO ESQUINAS***

Dissertação de mestrado para a obtenção de título de Mestre em Artes Cênicas pelo programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da, do Instituto de Artes da Universidade Federal do RS.

Profª Dra. Suzane Weber da Silva (Orientadora)

Profª Dra. Mônica Dantas (PPGAC – UFRGS/RS)

Profª Dr. Airton Tomazzoni (Especialização em Dança – PUCRS/RS)

Profª Dra. Márcia Almeida (PPG-Arte - UnB/Distrito Federal)

AGRADECIMENTOS

Este caminho lindo e árduo em busca da obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, foi percorrido e compartilhado com apoio muitas pessoas importantes.

A totalidade do meu ser é gratidão.

À Suzi Weber, que entra para a lista de maravilhosos professores que constituem minha história de aprendizados formais. Orientadora com muitas qualidades, sempre atenta, comprometida e generosa. Mas sobretudo, um ser humano repleto de amor, substância essencial da qual é feita minha nova amiga.

Aos meus preciosos companheiros de Del Puerto. A vida nos fez família, o caminho nos fez irmãos e irmãs, a arte reforça diariamente nossas fibras. Que venham mais 18 anos de amor, arte e resistência. Meu carinho em especial para Juliana Kersting e Juliana Prestes, mulheres incríveis, artistas preciosas, e Gabriel Matias e Giovani Capeletti, meus *meninos* de ouro. Salud y libertad !

À minha família amada. Vocês são incríveis. O universo é muito generoso comigo : Ao Sady, pai de amor ilimitado, meu exemplo de caráter e de dedicação ; Neiva, minha mãe, meu berço filosófico, minha vibrante e amorosa incentivadora ; tia Tanára, de quem herdei a positividade, sempre me sinalizando como é inestimável focar nos objetivos e valorizar o empoderamento que só a inteligência traz.

Ao meu irmão Paulo. Por tudo que tens passado, não somente nesses dois últimos anos, mas desde que soubemos que o teu desafio seria o maior de todos nós. Por todo o esforço que tens feito, eu te agradeço. E por cada movimento que abandonou o teu corpo sem a minha permissão, eu te dedico meus gestos, todos e cada um deles. Te amo.

Ao querido Lisandro Bellotto, pelas horas de acolhimento e carinho.

Aos estimados professores que aceitaram participar das bancas de qualificação e de defesa desta Dissertação de Mestrado. Aos professores do PPGAC por suas inestimáveis colaborações. À CAPES pelo provimento e incentivo à manutenção das atividades de pesquisa.

Às alunas e alunos da Del Puerto, pela inesgotável fonte de vivências e aprendizados. Vocês TODOS são demais !

Aos queridos artistas convidados que confiaram na proposta da Del Puerto e deixaram um pouco de seu temperamento no Las Cuatro Esquinas.

Aos amigos e amigas Juliana Meirelles, M^a Odete Matias, Nara Loch, Luciano Tavares, em seus nomes simbolizando aqui toda a rede de afetos que me apoia em Porto Alegre.

À Andrea Del Puerto, minha maestra e amiga tão querida (in memoriam).

LISTA DE IMAGENS E FIGURAS

Página 14: Figura 1 – Gesto I: Desenho em mídia eletrônica, realizado por mim durante a realização desta pesquisa.

Página 22: Figura 2 – Amostra de identidade visual do Projeto Encuentros, nesta opção, realizado no ano de 2010, 4º ano do projeto.

Página 23: Figura 3 – Foto do espetáculo Tablao. Crédito Carlos Sillero.

Página 23: Figura 4 – Foto de espetáculo de 10 Anos da Escola Del Puerto com corpo de baile formado por alunos e alunas. Crédito Carlos Sillero.

Página 24: Figura 5 – Amostra de Cartaz de Divulgação para seleção de bolsistas, neste caso no ano de 2013.

Página 25: Figura 6 – Foto da estreia do espetáculo Las Cuatro Esquinas, em abril de 2012, no Teatro Renascença. Crédito Airton Tomazonni.

Página 26: Figura 7 – Foto da performance intitulada Madalena Alba, realizada pela primeira vez na Mostra Contemporaneidades do Festival Dançapontocom – Crédito Marcelo Cabrera.

Página 30: Figura 8 – Foto da performance intitulada Madalena Alba, realizada pela primeira vez na Mostra Contemporaneidades do Festival Dançapontocom – Crédito Marcelo Cabrera.

Página 31: Figura 9 – Foto da performance intitulada Madalena Alba, realizada pela primeira vez na Mostra Contemporaneidades do Festival Dançapontocom – Crédito Marcelo Cabrera.

Página 35: Figura 10 – Foto estilo selfie do elenco de LCE com a plateia do Teatro do Sesc Porto Alegre, na estreia do Projeto de Circulação Nacional. Crédito Luciano Lobelcho.

Página 36: Figura 11 – Foto do guitarrista Giovani Capeletti usando bata de cola, abanico e mantón e do bailarino Andrew Tassinari usando bata de cola. A foto foi realizada em solidariedade a bailarina Choni Perez García, hostilizada na internet durante a Bienal de Sevilla de 2016. Crédito Vinícius Silva.

Página 43: Figura 12 – Foto do Espetáculo Tablao. Crédito Carlos Sillero.

Página 45: Figura 13 – Gesto II: Desenho em mídia eletrônica, realizado por mim durante a realização desta pesquisa.

Página 80: Figura 14 – Gesto III: Desenho em mídia eletrônica, realizado por mim durante a realização desta pesquisa.

Página 104: Figura 15 - Foto do espetáculo Las Cuatro Esquinas. Crédito Carlos Sillero.

Página 105: figura 16 - Crédito Carlos Sillero. Espetáculo TABLAO. O elenco era formado por 5 bailarinas, que além de dançar, palmeavam, tocavam percussão e faziam coros. Os músicos fixos eram apenas dois, violão e cante. Esporadicamente o espetáculo contava com mais duas palmas.

Página 106: figura 17 - Crédito Carlos Sillero. Espetáculo TABLAO. Solo Daniele Zill.

Página 109: figura 18 - Crédito Carlos Sillero. Espetáculo ESQUINAS (2011).

Página 110: figura 19 - Crédito Carlos Sillero. Passagem de palco do espetáculo ESQUINAS (2011).

Página 111: figura 20 - Crédito Carlos Sillero. Espetáculo ESQUINAS. A coreografia que em LCE recebe o nome de Petenera, nesta versão iniciava de outra forma. Mantóns

Página 116: Figura 21 – Foto do espetáculo Las Cuatro Esquinas. Crédito Kris Rosa. Mantóns no ar.

Página 116: Figura 22 – Foto do espetáculo Las Cuatro Esquinas. Crédito Carlos Sillero. Abanico aberto posicionado em frente ao quadril.

Página 117: Figura 23 – Foto do espetáculo Las Cuatro Esquinas. Crédito Luca Curtollo. Castanholas estão presas aos dedos polegares, sendo uma em cada mão.

Página 117: Figura 24 - Foto do espetáculo Las Cuatro Esquinas. Crédito Kris Rosa. As batas de cola estão posicionadas à frente da perna esquerda das bailarinas

Página 118: Figura 25 – Foto do espetáculo Las Cuatro Esquinas. Crédito Kris Rosa. Ensaio com cantores e palmas.

Página 118: figura 26 - Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil Banda ao fundo em atuação no Teatro do Sesc Porto Alegre

Página 119: figura 27 - Foto do espetáculo LCE. Crédito Kris Rosa

Página 119: figura 28 - Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil Perspectiva da coxa: detalhe de luz e projeção

Página 122: figura 29 - Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 124: figura 30 - Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 127: figura 31 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 128: figura 32 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 128: figura 33 – Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 128: figura 34 - Crédito Carlos Sillero. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 128: figura 35 - Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 130: figura 36 - Crédito Carlos Sillero Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 131: figura 37 - Crédito Carlos Sillero. Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 132: figura 38 - Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 134: figura 39 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 135: figura 40 - Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 135: figura 41 - Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 136: figura 42 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto Acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 137: figura 43 - Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 138: figura 44 - Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 139: figura 45 - Crédito Tereza Jardim. Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 139: figura 46 - Crédito Carlos Sillero Acervo Del Puerto acesse também
#lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 140: figura 47 - Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 141: figura 48 - Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil

Página 142: figura 49 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 143: figura 50 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 144: figura 51 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 145: figura 52 - Crédito Kris Rosa. Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 146: figura 53 - Acervo Del Puerto acesse também #lascuatroesquinaspelobrasil #lascuatroesquinasnacional #delpuertopelobrasil

Página 150: Figura 54 – Gesto IV: Desenho em mídia eletrônica, realizado por mim durante a realização desta pesquisa.

Página 153: figura 55 - Crédito Daniele Zill - Luciano Tavares trabalha percepção e respiração com os alunos de Corpo e Voz III.

Página 154: figura 56 - Crédito Daniele Zill – Selfie com parte dos alunos de Corpo e Voz III após manhã de trabalho.

Página 155: figura 57 - Crédito Fábio Zambom - Detalhe das mãos no Flash Baile Flamenco de 17.06.2017. Acesse também #flashbaileflamenco

Página 156: figura 58 - Crédito Fábio Zambom - Detalhe do olhar, do tronco e das mãos, no Flash Baile Flamenco de 17.06.2017. Acesse também #flashbaileflamenco

Página 156: figura 59 - Crédito Fábio Zambom - Improviso ao final Flash Baile Flamenco de 17.06.2017. Acesse também #flashbaileflamenco

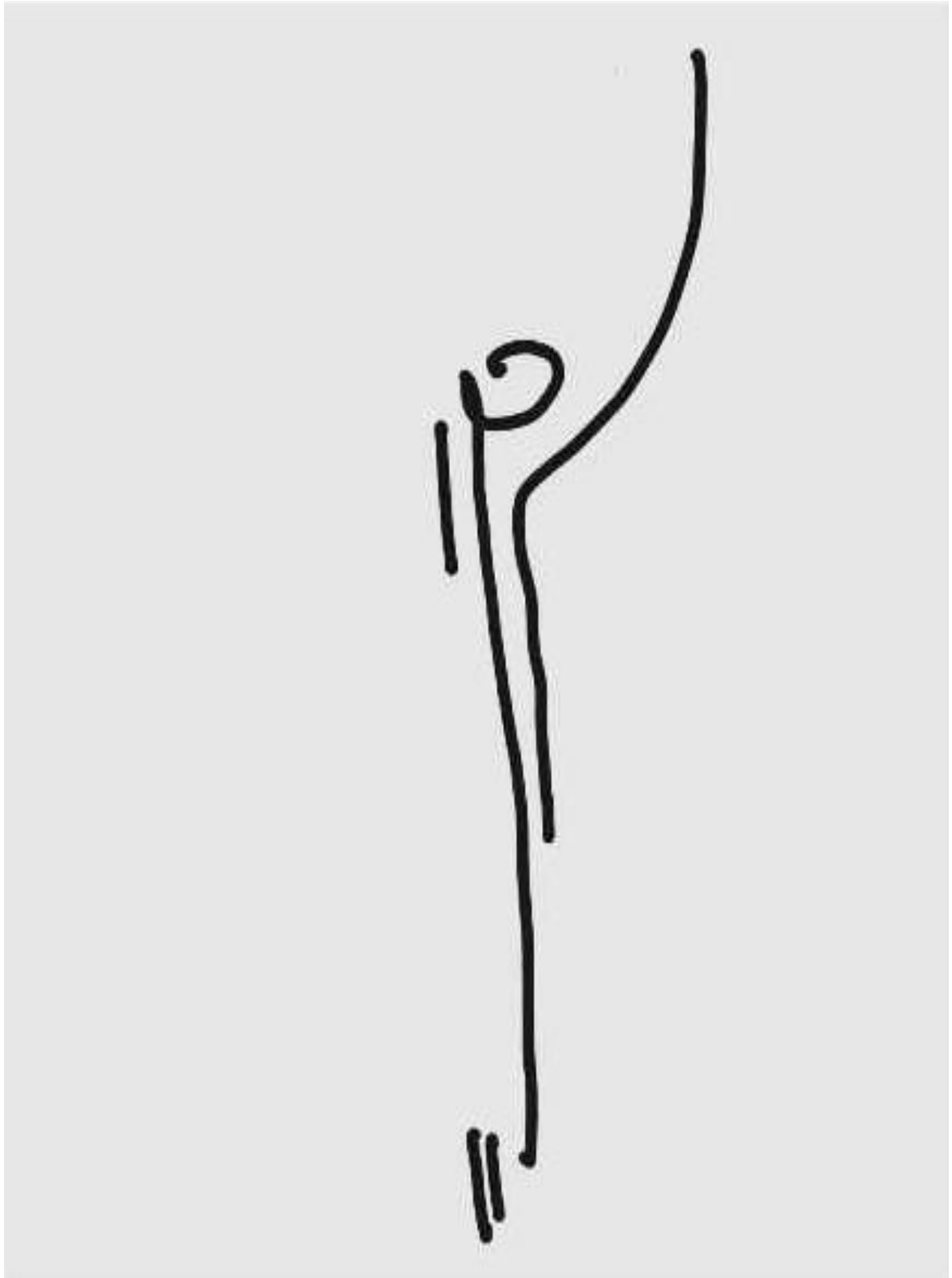
Página 160: figura 60 - Crédito Kris Rosa – Uso dos mantóns

Página 161: figura 61 - Crédito Kris Rosa – Mantón em movimento da cinesfera anterior, nível alto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAJETÓRIA DA DEL PUERTO.....	19
1.1 A Companhia.....	20
1.2 A Escola.....	23
2 PLATAFORMA BIOGRÁFICA: FLAMENCO, MÚSICA, MOVIMENTO E PESQUISA.....	29
2.1 #EUSOUDELPUERTO.....	32
2.2 #DELPuerto18ANOS.....	33
2.3 Sobre Arte Flamenca.....	37
2.4 Gesto Flamenco: Informações preliminares.....	40
3 NOÇÕES DA ARTE FLAMENCA: HISTÓRIA, POLÍTICA E PAIXÃO.....	47
3.1 Noções do Flamenco segundo publicações especializadas em dança: contextos e problematizações.....	54
3.2 O movimento flamenco: uma edificação em andamento.....	69
3.3 Conclusões preliminares.....	78
4 APRESENTANDO: LAS CUATRO ESQUINAS.....	82
4.1 Conceitos operatórios: vieses e estratégias para pesquisa.....	93
4.2 Flamenco como perspectiva cultural e poética dançante.....	94
4.3 Gesto Flamenco: prospectando uma teorização.....	98

4.4	Processo De Criação De Las Cuatro Esquinas.....	104
4.5	Gestos e Movimentos Do Espetáculo <i>Las Cuatro Esquinas</i>	115
4.6	Descrição do espetáculo Las Cuatro Esquinas.....	120
4.7	Descrição do espetáculo LCE: fragmentação cena por cena.....	122
4.8	Conclusões Preliminares.....	146
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
5.1	O Gesto Flamenco.....	156
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	158
7	ANEXOS.....	170



Gesto I

Meu coração
tropical está coberto de
neve mas
ferve em seu cofre gelado
a voz vibra
e a mão escreve mar
bendita lâmina grave que
fere a parede e traz
as febres loucas e breves
que mancham o silêncio e o cais
Roserais
Nova Granada de Espanha por você
eu teu corsário preso vou partir
a geleira azul da solidão
e buscar a mão do mar
me arrastar até o mar
procurar o mar
Mesmo que eu mande em garrafas
mensagens por todo o mar
meu coração tropical
partirá esse gelo e irá
com as garrafas de naufragos
e as rosas partindo o ar
Nova Granada de Espanha
e as rosas partindo o ar
Corsário / João Bosco

As letras de música, que, junto dos esboços feitos por mim, estarão transcritas ao início de cada capítulo fazem parte do cancioneiro nacional e internacional, e têm, assumidamente, influências da musicalidade e/ou gestualidade flamencas.

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objetivo principal investigar o gesto flamenco a partir da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, investigando os meandros do processo de criação dessa obra e da corporeidade Companhia de Flamenco Del Puerto (BERNARD, 1985). A apreciação de elementos de registro, como fotos e vídeos, além das entrevistas com os integrantes do grupo estabeleceram-se como importantes alicerces analíticos deste estudo, pois registraram as conexões macro e microrrelacionais para a criação e manutenção das atividades relacionadas a esse espetáculo, que esteve em circulação durante três anos, de 2012 a 2015.

A apreciação do histórico do coletivo Del Puerto também se fez de suma importância para o desenvolvimento deste trabalho. A linha do tempo do grupo foi considerada, pois, além de ter sido atravessada emocionalmente por todas as inquietações, comuns aos que escolhem o caminho da arte, tratou-se também de se destacar algumas experiências que foram relevantes e mereceram ser relacionadas 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, esta dissertação buscou analisar a sequência gestual do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, investigando no grupo os discursos do corpo para a criação e realização desta obra e os possíveis atravessamentos de caráter emocional, impelidos nos indivíduos e no coletivo. Além disso, procurou também compreender a relação cinestésica entre os integrantes, essencialmente bailarinos e músicos, dada ser esta uma relação fundamental, usualmente existente na arte flamenca – movimento, espaço e referência musical.

Solicito ao leitor das reflexões que seguem que considere também o fato de que minha atividade de artista-pesquisadora, somada a minha experiência como fisioterapeuta, são totalmente relevantes em meu modo de reconhecer e analisar corpos em movimento. Denise Siqueira (2006), pesquisadora do movimento, 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).

O andamento da pesquisa, bem como a adequação das possibilidades metodológicas, permitiu delimitar um objetivo central para a investigação, assim como reafirmou os objetivos secundários. Todos eles estão relacionados entre si e com a linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em que está sediada esta dissertação. Destaco por itens, de maneira a atualizar os propósitos desta pesquisa:

- **INVESTIGAR** o gesto flamenco através da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*;
- **ANALISAR** o processo de criação coreográfica e cênica da Cia Del Puerto para a construção do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*;
- **COMPREENDER** como a relação cinestésica (movimento, tempo, espaço, referência musical, etc) entre os integrantes do grupo e como as especificidades individuais e coletivas interferem na expressividade do gesto flamenco;
- **CRIAR** um território no meio acadêmico, para que seja possível pensar, questionar, aprofundar relacionar e reflexionar o *movimento flamenco* na contemporaneidade;

Por se tratar de um campo de estudo ainda pouco desenvolvido no âmbito acadêmico, resolvi de pronto cercar-me de vieses claros e diretivos para delinear a questão central da pesquisa: o *gesto flamenco*. Para tanto, foi utilizado como estratégia inicial o procedimento de revisão teórica, interseccionando textos de autores que analisam os discursos do corpo como inseridos em uma história social, emocional e cultural.

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 nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos. (SUQUET, 2008, p.516)

Trata-se de referências como Silvie Fortin (2010), Suzane Weber (2009, 2010, 2012, 2017), Mônica Dantas (2007, 2014, 2017), Ann Cooper Albright (2012), Laurance Louppe (2012), Suzane Langer (1980), Annie Suquet (2008), com suas

proposições sobre os aspectos metodológicos e processuais para a análise dos corpos dançantes. Também foram referendados autores espanhóis, especificamente flamencos, como Juan Vergillos (2002, 2006) e Faustino Nuñez (2002, 2008), que foram as principais bases nesse domínio.

Fortin (2010) ilumina a questão da descrição, procedimento que foi 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 narratividade se afirmando sobre a base da experiência sensível e singular (FORTIN, 2010, p.83).

Os apontamentos *cinesiológicos* de análise do movimento de Hubert Godart (1995) e Christine Roquet (2011), alinhavados aos vieses filosóficos do sentir, já tão abordados por Michel Bernard (1985, 2001), Paul Valéry (1936), Merleau Ponty (1992) e José Gil (2004), foram, para citar, alguns dos autores que forneceram suporte ao recorte de compreensão de dança, através do corpo e da análise do gesto que busco nesta pesquisa.

Concomitantemente, para investigar, na especificidade, o gesto e os discursos do corpo do coletivo Del Puerto, foram utilizados registros do espetáculo (acervo de fotos e vídeo, alguns materiais de consagração, diários de ensaio e outras anotações), além das entrevistas¹ com integrantes da companhia. Tais testemunhos, depois de colhidos, transcritos e 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

¹ Foram realizadas em torno de 11 horas de entrevistas, envolvendo seis entrevistados e totalizando um montante de 92 páginas. No anexo IV encontra-se apenas uma mostra de cada uma das entrevistas, contendo 3 a 4 páginas de cada uma delas.

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, 2010, p.86)

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A TRAJETÓRIA DA DEL PUERTO

Estou envolvida com a arte flamenca há 18 anos e faço parte do coletivo Del Puerto desde sua criação. Nesse período, participei inicialmente como aluna, depois como professora, bailarina, coreógrafa e, mais tarde, passei a integrar a parte logística e administrativa da Del Puerto.

A trajetória do coletivo Del Puerto inicia em Porto Alegre, RS, em março de 1999, idealizada por Andrea del Puerto². Com a criação da *Escola de Flamenco Andrea del Puerto*, em Porto Alegre, surge, entre as escolas de dança da cidade, mais uma especializada em dança flamenca. Então, passam a figurar os artistas que estavam à frente desse projeto: Andrea del Puerto e Fernando de Marília³. O *guitarrista* flamenco Fernando de Marília acompanhava as aulas, tocando violão (algo bastante característico das classes de flamenco na Espanha) e dirigia musicalmente as montagens; Andrea⁴, além de ministrar aulas e atuar, também era a diretora geral.

Com os primeiros alunos e alunas, surgiram os corpos de baile amador e os primeiros espetáculos da Escola Del Puerto⁵, tais como *Los Caminos de Una Creación, Venga* (em parceria com Cadica Costa⁶ e Grupo Paixão Flamenca), a 1ª

² Andrea Del Puerto, nome artístico de Andreia Paula Ferlin, foi uma das mais destacadas bailarinas flamencas do Brasil. Era reconhecida por sua excelência técnica e grande expressividade. Em 2004 foi acometida por um raro câncer, mas apesar do efeito devastador da doença e do próprio tratamento, manteve-se ministrando aulas, dançando em espetáculos e dando cursos até julho de 2007. Sua última aula aconteceu seis dias antes de seu falecimento.

³ Fernando de Marília, que leva este nome artístico exatamente no formato como os artistas flamencos costumam se intitular, dando referência a suas mães ou cidades natais, foi provavelmente o primeiro músico a se dedicar integralmente ao flamenco no RS. 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 pré-nome Andrea para referir-me a Andrea del Puerto.

⁵ O leitor poderá acessar mais dados e imagens referentes ao histórico da Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto, desde sua criação em 1999, acessando o site www.delpuerto.com.br O coletivo Del Puerto vem há anos fazendo um grande esforço no sentido de manter e atualizar sua história e suas atividades no universo digital, através do site e das redes sociais.

⁶ Cadica Costa é bailarina e idealizadora do *Cadica Borghetti e Grupo Paixão Flamenca*, grupo que existe desde 1995, no qual é realizada a fusão de flamenco e danças regionais e do folclore do RS.

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 companhia de flamenco profissional. Em 2001, assumi como professora minhas primeiras turmas de aula regular e passei a integrar o *Andrea del Puerto y Grupo*, assim como Ana Medeiros⁷, 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 ponto 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, trazendo toda sua experiência através de cursos intensivos, classes primorosas e muito compartilhamento artístico.

A partir de 2004, outros artistas somam-se à Del Puerto: Juliana Prestes⁸, que nesse mesmo ano passa a atuar como professora e bailarina, e Giovani Capeletti⁹, que, com a saída de Fernando de Marília em 2005, passa a ser o guitarrista da Companhia. Além deles, Juliana Kersting¹⁰, bailarina e atriz que já havia trabalhado com Andrea no grupo Jaleo¹¹, e Tatiana Flores¹², uma das primeiras professoras de flamenco da cidade de Porto Alegre – tendo sido com ela que Andrea del Puerto fez seus primeiros estudos – regressam ao grupo Del Puerto, atuando como professoras e bailarinas. O *Andrea del Puerto y Grupo* passa a se chamar *Companhia de Flamenco Andrea del Puerto* e, em 2006, nascida em berço pedagógico, estava concretizada a tão sonhada companhia de dança profissional.

⁷ Ana Medeiros é bailarina, professora e integrante do coletivo Del Puerto desde 2000.

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

⁹ Giovani Capeletti é violonista de flamenco, radicado em Porto Alegre desde 2004. Atualmente ele toca com todos os grupos de arte flamenca da cidade, fazendo parte como diretor musical da Cia Del Puerto.

¹⁰ Juliana Kersting é bailarina e professora de arte flamenca, também é atriz graduada no DAD/UFRGS.

¹¹ *Jaleo*: grupo que se formou em 1997, onde 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 a ele integrou o grupo Claveles de Sangre, que posteriormente passou a se chamar Grupo Andaluz e também foi professora substituta de Robinson Gambarra até o ano de 1993.

1.1. A COMPANHIA

A Companhia, fundada pela bailarina e coreógrafa Andréa del Puerto, em 2001, desde então realizou oito montagens: *A Nuestro Ayre*, *De Lãs Entrañas del Alma*, *Flamenco del Puerto*, *Cantares*, *Tablao*¹³, *Las Cuatro Esquinas*, *Consonantes*¹⁴ e *Flamenco Imaginário*¹⁵. Este último foi seu primeiro espetáculo voltado especialmente para o universo infantil. Além de suas montagens, o grupo também manteve a execução de diferentes projetos: o projeto *Encuentros*, realizado de 2007 a 2011, em sua própria sede (que se converteu extraoficialmente em um ponto de cultura); projeto *Cultura na Escola*, que leva a oficina experimental flamenca para os mais diferentes públicos, ainda hoje promovido; projeto *Noches Flamencas*, proposta que também segue sendo realizada desde 2009 e que descentraliza a arte flamenca, levando-a a pontos diversos de cultura e entretenimento, na cidade de Porto Alegre.

¹³ TABLAO, espetáculo da Cia Del Puerto, que estreou em janeiro de 2008, circulou durante três anos realizando mais de 40 apresentações, recebeu o Prêmio Açorianos de Dança 2008 de Melhor Espetáculo e Melhor Bailarina para Juliana Prestes.

¹⁴ CONSONANTES, espetáculo que estreou em 2014, foi vencedor dos Prêmios Açorianos de Dança 2014 de Melhor Bailarino para Gabriel Matias e Melhor Bailarina para Juliana Prestes.

¹⁵ FLAMENCO IMAGINÁRIO, espetáculo que estreou em junho de 2016, contou com o financiamento da Secretaria de Estado da Cultura do RS, através do Prêmio de Incentivo à pesquisa em Artes Cênicas do Teatro de Arena recebido pelo grupo em dezembro de 2014. Vencedor dos Prêmios Açorianos de Melhor Figurino e Melhor Produção, e dos Prêmios Tibicuera de Teatro Infante-Juvenil de Melhor Figurino e Melhor Iluminação.



Em julho de 2007, com o falecimento de Andrea por conta de um câncer, da circunstância se fez uma lição: a tragédia da perda levou à união ainda maior dos integrantes do grupo, que encontraram fortalecimento na arte e mantiveram vivo o projeto de Andrea. Cumprindo todos os compromissos já agendados, 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 por Escola e Companhia Del Puerto. Dando continuidade ao trabalho, em homenagem póstuma, em 2008 o coletivo passou a se chamar *Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto*. No centro de formação, a busca por aperfeiçoamento por parte da equipe, com professores de todo país e da Espanha, torna-se constante, e a companhia qualifica-se em termos de produção artística e executiva, dando, assim, seguimento às atividades culturais, aulas regulares, espetáculos e projetos do coletivo.



Em 2008, a Companhia de Flamenco Del Puerto é premiada com o Projeto Arrumando a Casa, da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, para investimentos na sua sede própria, e no final desse mesmo é agraciada com seu primeiro Prêmio Açorianos de Dança de Melhor Espetáculo, por *Tablao*.

1.2. A ESCOLA

A estratégia pedagógica da escola Del Puerto visita variados formatos metodológicos e artísticos, tais como aulas regulares para todos os níveis de aprendizado, as tradicionais *peñas* (festas flamencas), encontros formativos (palestras e fóruns), espetáculos teatrais – estes com elencos formados exclusivamente por alunos – workshops e cursos com professores/artistas de outros locais do país e do mundo.



Pioneira em oferecer aulas de *História de Flamenco*¹⁶ e de *Ritmos e Musicalidade*¹⁷, a Escola de Flamenco Del Puerto também é precursora em proporcionar a experiência de um grupo de atuação amador. Este, 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 desenvolverem-se também nesta linguagem. 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 e em uma cidade de porte médio como Porto Alegre.



CIA E ESCOLA DE FLAMENCO DEL PUERTO
SELECIONANDO ALUNOS BOLSISTAS PARA 2013!

PRÉ-REQUISITOS

- Ter vontade de aprender, comprometimento com horários de aula e disciplina com o compromisso que será assumido com a DEL PUERTO;
- Ser disponível e estar disposto a se relacionar com o quadro de alunos regulares e funcionários da DEL PUERTO;
- Entrega obrigatória de currículo (preferencialmente entregue com material de consagração/comprovação);
- Entrega obrigatória de carta de intenção (porque deseja receber a bolsa / porque deseja fazer parte do quadro de alunos da DEL PUERTO).

OBSERVAÇÃO
Se achar oportuno, o aluno poderá entregar junto a esse material obrigatório, carta ou documento de comprovação de ausência / dificuldade de receita financeira.

COMO PARTICIPAR
Todo material deverá ser entregue na sede da DEL PUERTO, em mãos na secretaria da escola, em envelope contendo a seguinte identificação:
SELEÇÃO PARA ALUNO BOLSISTA DEL PUERTO 2013.
DADOS DO ALUNO INTERESSADO:
NOME COMPLETO E EMAIL ATUALIZADO
O prazo para entrega do material vai de **11 a 27 de março de 2013.**
O resultado será comunicado dia **29 de março de 2013** através do email pessoal do aluno e também em aberto, através do site e da página oficial da **DEL PUERTO** nos respectivos canais web.
A bolsa somente passará a valer após assinatura do **REGULAMENTO E TERMO DE ADESÃO PARA BOLSISTAS 2013**

Av. Cristóvão Colombo 752 - (51) 3028.4488 - www.delpuerto.com.br

¹⁶ As aulas de História do Flamenco têm por objetivo abordar temas referentes ao surgimento do flamenco como arte, seu desenvolvimento através dos tempos e da sua inserção entre as artes cênicas.

¹⁷ As aulas de Ritmos e Musicalidades abordam de maneira prática a paisagem musical presente nos diferentes estilos do flamenco. Também fazem parte dessa classe o estudo das palmas, importante ferramenta de execução musical do flamenco.

A Del Puerto, então resumidamente, brota como fruto da imensa vontade de nossa antiga 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. Destaco dessa forma que esse coletivo de arte nasceu como escola, justamente de onde partiu o braço artístico que hoje formata a Companhia Del Puerto.

De 2001 a 2006, a forma de trabalho no coletivo Del Puerto evoluiu ou, melhor dizendo, transformou-se profundamente e, no decorrer desses cinco anos, ganhou o formato que mantém até hoje: escola e companhia desenvolvem-se paralelamente, porém em caminhos totalmente distintos. A escola, com sua metodologia de ensino singular 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.



Sendo assim, a escola trabalha com alunos, ou seja, pessoas de diferentes níveis de interesse – que podem ir do simples desejo da prática de uma atividade física à vontade de conhecer melhor a arte flamenca – e o aprendizado – do nível mais básico ao mais avançado. A companhia, por sua vez, investe em bailarinos mais experientes, aptos a desenvolver o trabalho cênico, musical e coreográfico, com dedicação integral e o entendimento que isso pressupõe.

Por esse exato 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. São entidades culturais separadas a escola e a companhia, porém indissolúveis comercialmente e fortalecidas artisticamente entre si.

Larrosa Bondía (2002), professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona, doutor em pedagogia, identifica uma importante perspectiva entre teoria e prática, a qual eu tomo emprestada para minha plataforma reflexiva. Bondía afirma que é a partir do atravessamento da experiência (e exalta que somente através dela) que podemos alcançar a capacidade de qualificar nossa reflexão, de maneira crítica e política. Concluo, portanto que, todos esses anos de real experiência entre tantos corpos, com diferentes competências e aptidões, certamente possibilitou ao coletivo Del Puerto construir um inventário performativo, de sentidos artísticos e de perspectivas políticas em relação ao flamenco que ali desenvolve.

Ser artista e professor é uma realidade bastante comum e, por vezes, necessária na condição socioeconômica que habita não somente o flamenco, mas a arte da dança de maneira geral no Brasil. Como realizar esse caminho em paralelo, como relacionar as duas frentes, de artista e de professora, sem engessar, sem fissurar, sem esbarrar uma na outra? E, dessa questão, parte outra, mais recente, mas 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. O mundo a 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 da imagem e a pluralidade de interpretações. (PONTY, 1992)

Para mim, faz-se 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 itens como importantes mecanismos de subjetivação, mas também como mecanismos de concretização através da experiência.

Ao longo dos próximos capítulos, pretendo ampliar estas reflexões, mas já compartilho um pequeno trecho que desde já mobiliza esta 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 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, vamos usar esse corpo, esse material como um laboratório *pra* nós e vamos tirar um espetáculo disso. Acho que a aula sempre é um laboratório, para o coreógrafo, bailarino [...]. (JULIANA PRESTES, entrevista)

Sou uma apaixonada pelo que faço. Sobretudo, sou uma apaixonada pelo flamenco. Essa afirmação reside com muita força em minhas práticas profissionais,

atitudes e postura frente ao mundo, de maneira que, para a realização desta pesquisa, foi necessário abandonar algumas questões de apego e buscar a formalidade, pertinente à produção científica. A intenção neste aprofundamento teórico é de olhar esse território, esse *todo flamenco*, mas sem negligenciar nenhuma parte. Para mim, sem sombra de dúvida, esse foi 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. (PONTY, 1960,p.25)

2. PLATAFORMA BIOGRÁFICA: FLAMENCO, MÚSICA, MOVIMENTO E PESQUISA

Minha formação iniciou como musicista¹⁸, em 1983 (com apenas cinco anos), incentivada por minha família. Concluí, em 1994, os estudos em Piano Clássico, Teoria Musical, Solfejo, Harmonia e História da Música e me dediquei, dos 15 aos 17 anos, ao ensino de música para crianças. Sou graduada em Fisioterapia¹⁹ e tenho especializações em Reeducação Postural (RPG) e Acupuntura Chinesa. A dança é um processo de escolha da vida adulta, sendo um marco dessa fase a minha vinda para Porto Alegre, com 17 anos.

Desde 1999, ano de meu primeiro e efetivo contato com o flamenco, venho investindo continuamente em 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 essa arte, mergulhei *de cabeça*, busquei formação e informação constantemente. Ainda mantenho carinhosamente, como acervo, minhas primeiras fitas cassete, gravadas pelo músico Fernando de Marília, violonista que, em 1999, formava parceria artística com a bailarina e professora Andrea Del Puerto, quando juntos fundaram a *Escola de Flamenco Andrea Del Puerto*.

Conforme eu me envolvia fortemente com a cultura flamenca, mais meus questionamentos seguiam amplificando-se. Em 2012, movida pela vontade de aprimorar o caminho de pesquisa e investigação, tive meu primeiro contato como aluna especial do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). No ano seguinte, em que transcorreu a disciplina, fui selecionada para a Mostra Contemporaneidades do *Festival Dançapontocom*, e na *Mostra Contemporaneidades* tive a oportunidade de

¹⁸ Iniciei minha formação em música em 1983, na Escola Municipal de Belas Artes Oswaldo Engel, onde fiz formação completa em piano clássico, teoria e solfejo, harmonia e história da música. A Escola foi criada em 1960, em Erechim, RS.

¹⁹ Graduação em Fisioterapia pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA), concluída no ano de 2001.

concretizar o projeto *Madalena Alba*²⁰, que surgiu como resultado de exercícios de investigação corporal, somado ao semestre de pesquisa acadêmica, junto ao Programa. Algumas questões – como, por exemplo, acerca de quando e como esse patrimônio cultural, por vezes circunscrito no âmbito familiar (que foi o flamenco em sua mais remota origem) torna-se material espetacular, sua evolução artística e sua intersecção com outras artes – , foram alguns dos gatilhos para aquela pesquisa. A investigação corporal referente à performance *Madalena Alba* deu-se através de experimentos e vivências corporais, com apoio da direção de cena realizada pela atriz e bailarina Juliana Kersting.



A performance também apresentou diversos signos do universo flamenco (mas não exclusivamente), ora referentes, ora antagonistas entre si. Houve um caráter que pôde categorizar a performance como flamenco, porém houve momentos de grande distanciamento dele. E foi justamente essa antítese (real e coreográfica) que eu quis desenvolver e apresentar nessa performance. Houve também momentos de improviso (diretamente inspirados no *modus operandi* do flamenco-dança). A performance coreográfica esteve dividida em três partes, ainda

²⁰ 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.

que ininterruptas: *Memória, Realidade e Silêncio (no hay banda)*. Essa experiência moveu fortemente meu modo de criação e meu estudo do flamenco enquanto linguagem.



Em 2014, minha motivação se amplia e, ainda determinada a agregar conhecimentos, pesquisar a interdisciplinaridade artística e investigar sobre a linguagem flamenca, cursei mais uma das disciplinas do PPGAC como aluna especial. Em julho 2015, fui aprovada como mestranda do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas da UFRGS, que, para meu contentamento, aceitou sediar minha pesquisa sobre arte flamenca.

Através da prática científica, seria possível organizar e examinar de modo mais profundo este território de expressão artística, como linguagem e como experiência, também como surgiu, como evolui, como ganhou espaço no mundo das artes cênicas, como se revela atualmente, além de, poder relacioná-lo com a cena artística contemporânea. Estava, então, formalizada essa frente de pesquisa e de estudos acadêmicos, com objeto de investigação voltado para o flamenco e para a história da Del Puerto. Meu entusiasmo era enorme, assim como a vontade de abarcar o universo dessa arte.

Obviamente, essa pretensão alargada, logo foi regulada pela necessidade do afinamento metodológico que requer uma dissertação. Assim, eu e minha

orientadora, Professora Suzane Weber²¹, chegamos ao *gesto flamenco*, que foi a escolha para a questão central desta investigação, de caráter inédito no cenário acadêmico brasileiro.

E, como para a 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. Entretanto, para um tema como o *gesto*, que apresenta mais de uma dezena de autores, mas que por outro lado não discorrem de maneira específica sobre o *gesto flamenco*, a mensuração de cada uma dessas ações mostrou-se um verdadeiro desafio.

Paul Valéry (1936), filósofo atuante entre as décadas de 1940 e 1960, um apaixonado pela arte da dança, lança sua contribuição como um suporte encorajador para mim:

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, 1957, p.208).

2.1. #EUSOUDELPUERTO²²

Eu sempre fiz muitas conexões entre todos esses itens que marcaram minhas atividades e povoam meus pensamentos e ações – música, movimento, dança, cura,

²¹ Professora Adjunta do Departamento de Arte Dramática e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e orientadora desta pesquisa.

²² *Hashtag* de divulgação, criada em 2014, em ocasião da comemoração dos 15 anos do coletivo Del Puerto. É utilizada aqui como metáfora de inclusão digital e devido ao fato de eu estar inserida no coletivo Del Puerto desde sua criação, em 1999. O leitor pode acessar essa hashtag no site Google ou nas redes sociais, através da colocação de #eusoudelpuerto diretamente no espaço do buscador. Dessa forma poderá ter acesso a imagens e pequenos textos correspondentes a essa atividade.

pesquisa –, tudo pautado pela curiosidade e pela transdisciplinaridade que está em mim. Acredito que esse cruzamento de formações (música, dança, terapias manuais e do movimento) me mobiliza e me conduz naturalmente a interseccionar essas áreas.

Além disso, através da experiência que percebi pela prática (artística e formativa), o flamenco é, cada vez mais, uma linguagem desterritorializada, estando em escolas cênicas e palcos do mundo inteiro, como espetáculo ou mesmo como método de treinamento expressivo para diversas linguagens artísticas (VERGILLOS, 2006). O flamenco, assim como o *hip hop* ou o próprio *ballet*, são estruturas ou práticas artísticas que, ainda que possam ter sido originárias de certas regiões geográficas localizáveis, tornaram-se, na *modernidade*, práticas cosmopolitas (CANCLINI, 2015). Obviamente essas práticas corporais apresentam uma variação enorme de 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, 2002).

Chego à conclusão preliminar de que, na Del Puerto, escola e companhia se perpassam em tempo real, e há um grande 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 indiscerníveis e, ora estão associados ao grupo de alunos, ora não. Sendo assim, nosso corpo é flamenco: o coletivo Del Puerto é formativo, processual e artístico.

2.2. #DELPUESTO18ANOS²³

Tenho duas influências de grande importância em minha formação como artista. Um deles é Fernando de Marília, músico autodidata, que foi o diretor musical

²³ *Hashtag* de divulgação criada em 2017 em ocasião da comemoração dos 18 anos do coletivo. Utilizada aqui como metáfora de passagem do tempo. O leitor pode acessar essa hashtag no site Google ou nas redes sociais, através da colocação de #delpuerto18anos diretamente no espaço do buscador. Dessa forma poderá ter acesso a imagens e pequenos textos correspondentes a essa atividade.

e arranjador do *Andrea del Puerto y Grupo* de 1999 a 2004; outro é Andrea Del Puerto, nome artístico de Andreia Paula Ferlin, que foi minha amiga e minha primeira professora, além de ter sido uma incrível bailarina.

Hoje, o flamenco faz parte do meu dia a dia, exclusivamente. Em 2012, interrompi a carreira de fisioterapeuta, a qual exerci formalmente durante 12 anos ininterruptos e levava em paralelo com a arte. Atualmente, administro o centro de formação, dou aulas regulares, danço, coreografo, produzo e pesquiso. Na prática, considero-me uma agitadora cultural, em constante fluxo de valorização da dança e do flamenco, como linguagem artística e cênica.

Apresento um breve histórico elucidativo: iniciei o contato com o flamenco em 1999 e, logo, em 2000, fui convidada a dar aulas na Escola de Flamenco Andrea Del Puerto. Em final de 2006, início de 2007, começamos a montar, sob a direção de Andrea, que já se encontrava adoentada, o que mais adiante se tornaria o espetáculo *Tablao*. Em julho de 2007, quando ela partiu, estávamos com a montagem inacabada, uma companhia profissional órfã de sua maior referência e uma escola com cerca de 80 alunos que nos aguardavam decidir o que ia acontecer.

A escola manteve as portas abertas e *Tablao* estreou em janeiro de 2008. O espetáculo fez temporadas e circulações e, nesse mesmo, ano foi premiado com o Prêmio Açorianos de Dança de Melhor Espetáculo, de Melhor Bailarina (para Juliana Prestes), além das indicações para melhor trilha sonora original de Giovani Capeletti e iluminação de F. Simões, dando-nos um sinal de que estávamos em um caminho artístico interessante.

Em 2012, ao interromper as atividades como fisioterapeuta (que vinha exercendo ininterruptamente desde 2001), passei a dedicar tempo integral à arte. Nesse mesmo ano, estreou o espetáculo *Las cuatro esquinas*, com o qual a Companhia de Flamenco Del Puerto recebeu históricos oito Prêmios Açorianos de Dança 2012: Melhor Espetáculo, Melhor Bailarina (para Ana Medeiros), Melhor Bailarino (para Gabriel Matias), Melhor Trilha (para Giovani Capeletti), Melhor Figurino (para Ana Medeiros e Juliana Prestes), Melhor Coreografia (Ana Medeiros e Juliana Prestes), Melhor Produção (para Daniele Zill), Troféu Destaque em

Flamenco, além das indicações de Melhor direção (Ana Medeiros, Daniele Zill e Juliana Prestes), Melhor Cenário (para Ana Medeiros) e Melhor Iluminação (para Leandro Gass). A prova crucial do reconhecimento de nosso trabalho veio com a concessão do Prêmio Funarte Klauss Vianna²⁴ 2013 de circulação de espetáculos, que levou a Del Puerto para as capitais Manaus, Palmas, Belém e Vitória, com oficinas e apresentação do *Las Cuatro Esquinas*. Com esse prêmio a companhia teve a oportunidade de concretizar o reconhecimento e a difusão de suas atividades em nível nacional.



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

Flamenco Imaginário, espetáculo que estreou em junho de 2016, contou com o financiamento da Secretaria de Estado da Cultura do RS, através do Prêmio de Incentivo à pesquisa em Artes Cênicas do Teatro de Arena recebido pelo grupo em dezembro de 2014. Neste mesmo ano, foi agraciado com os Prêmios Açorianos de Melhor Figurino e Melhor Produção, e os Prêmios Tibicuera de Teatro Infanto-Juvenil de Melhor Figurino e Melhor Iluminação.

²⁴ Em 2005, a Funarte (Fundação Nacional das Artes ligada ao Ministério da Cultura) lançou o *Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna*. O prêmio distribui recursos entre diversas categorias e tem com o objetivo de apoiar a produção nacional de dança e a manutenção de grupos e companhias em todas as regiões do país.

Contudo, apesar dessa consolidação do flamenco na cena contemporânea, percebo que há ainda muita discussão e muitos questionamentos sobre um possível caráter estilizado que a arte flamenca aparenta carregar, ou mesmo um estigma de arte importada, quando *realizada* fora da Espanha, seu berço cultural. O flamenco tem sido colocado à prova de modo intenso, através de debates por vezes acalorados, ou através de manifestações e diálogos artísticos, em âmbito local, nacional e internacional²⁵.



A cidade de Porto Alegre é considerada, atualmente, um dos polos mais 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 um dos celeiros exportadores de artistas flamencos para o mundo. As premiações obviamente servem de incentivo, mas é o trabalho diário de todos os envolvidos – músicos, bailarinos (as), professores, colaboradores técnicos – que torna a arte flamenca ainda mais 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 e que faz parte da economia local da cidade (CANCLINI, 2015; WEBER, 2009).

²⁵ 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 da cidade de Porto Alegre. Recentemente, semelhante discussão aconteceu desta vez por ocasião da Bienal de Flamenco de Sevilla 2016, onde a artista sevilhana Choni Perez García levou para a rua uma performance com trajes de flamenco originalmente femininos, as *batas de cola*, mas que ali vestiam homens e mulheres, e por esse motivo foi duramente criticada. Assim, entendo que o flamenco não é e nem pretende ser unanimidade nem mesmo em seu berço cultural, o sul da Espanha.

Em 2017 a Del Puerto completa 18 anos. Reconstruímos, contando com ajuda de muita gente importante, um lugar de estudo e apreciação do flamenco como poucos que eu encontrei por onde passei. Hoje, sinto-me absolutamente privilegiada por poder contar com este espaço e com uma equipe tão capacitada quanto criativa, em todos os sentidos.

Somado a esse ambiente favorável de trabalho diário, acredito fortemente que esta pesquisa possa reverberar e contribuir para a legitimação dessa arte dentro do campo da dança. Autores como Langer (1980), Bernard (1985, 2001), Godard (1995, 2006), Louppe (2012), Roquet (2001, 2013), entre outros, vêm buscando compreensão do gesto, do movimento e da dança de modo geral, são esteios para minhas reflexões. Creio também que o diálogo com pesquisadores do próprio programa em eu estou inserida, tais como Dantas (2008, 2017) e Weber (2009, 2010, 2011, 2017), com suas respectivas linhas de pesquisa, nas quais eu encontro um território comum de compreensão da dança e de pertencimento à arte contemporânea (da qual o flamenco faz parte), pode ser bastante produtora.

Assim sendo, esta pesquisa torna-se uma chance concreta de sobrepor teoria e prática, de pensar a posição do flamenco no campo da dança e, mais especificamente, da Cia Del Puerto dentro da cena contemporânea. Nada mais oportuno do que chegar à maioria com a consciência de que, ao tencionar as *estruturas*, as fibras se fortalecem.

2.3. Sobre a Arte Flamenca

Introduzo brevemente informações sobre o tema base desta pesquisa: o flamenco, enquanto manifestação dentro das artes cênicas. Ele passou por diversas fases, uma de manifestação popular, que se modifica, se mistura com outras referências artísticas; e outra a partir de uma possibilidade (e necessidade) de profissionalização, tornando-se uma arte de complexa análise (CANCLINI, 2015; SIQUEIRA, 2006).

Os autores mais contemporâneos como Juan Vergillos (2002, 2006), que será apresentado como referência ao lado de Faustino Nuñez (2002, 2008), colocam o

flamenco como uma manifestação artístico-cultural que se desenvolveu em meados do século XVIII na Andaluzia, sul da Espanha, produto da relação entre vários povos que povoaram aquelas terras – incluindo ciganos, provavelmente oriundos da Índia, que chegaram à Espanha no século XV – e que rapidamente se consolidou como um produto artístico. Existem correntes de estudos que pesquisam a identidade flamenca desde o final do século XIX e que sagram a característica de *gueto* do flamenco como a mais importante, considerando que seu maior desenvolvimento deu-se no âmbito familiar, encerrado em pátios e *cuevas* particulares.

Aproximando-me das considerações de Vergillos e Nuñez, acredito ser improvável que esse tenha sido o exclusivo (e tão requisitado pelos puristas) berço dessa arte, já que, em pleno final de século XIX, já se realizavam circulações de espetáculos, ainda não de caráter exclusivo, mas inseridos como atrações em shows de *vaudeville*, por toda a Europa e Ásia.

Em meados de 1840, cantores populares andaluzes aliavam-se a artistas ciganos para que, juntos, pudessem se firmar nos novos espaços de entretenimento que se formavam por toda Espanha, os *cafés cantantes*. Estes foram certamente os primeiros espaços de espetáculo, surgidos a partir da necessidade de produzir ganhos regulares, ainda que pequenos, aos que penavam com as dificuldades da época²⁶ (NUÑEZ, 2008). Considero importante mencionar que a complexidade da arte flamenca envolve uma integração refinada entre música, dança e também teatralidade. A dança está fortemente integrada à música, existindo uma série de 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, também fazem parte desse contexto rítmico-expressivo (NUÑEZ, 2003).

Os *palos*²⁷ ou estilos musicais, executados pela guitarra flamenca, possuem diferentes métricas e acentos rítmicos, que, de acordo com a velocidade e o caráter

²⁶ No capítulo 3 desta dissertação, o assunto será longamente abordado, trazendo referências cronológicas, referenciais teóricos e algumas minúcias do *patchwork* flamenco, intercultural e híbrido – segundo meu entendimento – desde seu surgimento.

²⁷ *Palos*: são os estilos musicais do flamenco, os tipos de chaves musicais que irão resultar nas diferentes paisagens sonoras dessa arte. Vide também glossário dessa dissertação.

que for utilizado nas suas variações melódicas, intensificam ou diminuem a densidade do clima que a partitura quer transmitir. O mesmo se aplica ao *baile*²⁸ em sua intensificação de expressões ou na realização de 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, que desenvolvem sequências de movimentos sobrepostos a cada um desses ritmos.

O flamenco como conhecemos hoje, absorve uma imensa multiplicidade de influências, porém se mantém ainda com signos de referência significativos: os gestos das extremidades do corpo dos intérpretes, o sapateado dos pés e o movimento ondulante das mãos. Esses gestos possivelmente são mais lembrados justamente por realizarem sua desenvoltura nas extremidades e, por isso mesmo, são mais vistos, mais notados. Acrescento que os quadris, a cintura e o centro de gravidade e força, situado na pelve, são um localizador corporal de absoluta importância para o gestual flamenco.

Além da dança, integram também 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 catapulta da inspiração dramática, intrínseca dessa musicalidade. A musicalidade ocupa um espaço determinante na relação com a criação coreográfica para flamenco, e é preciso que ela encontre e expresse naturalmente seus ritmos em movimentos, atitudes e gestos. Os silêncios também participam da construção das partituras corporais, sendo potencialmente significativos na ampliação do gesto e seu sentido. Porém, consideremos essa uma via de mão dupla; ou seja, o movimento não necessita obrigatoriamente da música para ser criado, assim como a música pode pré-existir 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.

Os figurinos e adereços também formam um potente instrumento de amplificação corporal. Assim como veremos no capítulo que segue, através do uso da *bata de cola*, dos *mantóns*, dos *abanicos* e das castanholas, o corpo do intérprete

²⁸ Baile: maneira como o artista flamenco se refere à dança propriamente dita. Vide também glossário dessa dissertação.

avança no espaço circundante, ampliando significativamente sua cinesfera e, dessa forma, o sentido expressivo de seus gestos ²⁹.

2.4. 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 dos discursos do antropólogo Marcel Mauss, primeiro autor com que tive contato, através do PPGAC. Mauss, a partir do início do século XX, propôs a instauração de conceitos acerca das técnicas corporais dentro dos processos de entendimento da corporeidade. Ele indica a importância de passar a considerar que, além do plano material, a cultura, interferência *que não se vê*, sustenta e organiza os indivíduos, não somente no campo social propriamente dito, mas também no plano material, ou seja, os corpos dos indivíduos que formam essa dita sociedade. As técnicas do corpo, a gestualidade e a comunicação não verbal podem definir uma sociedade e servem muitas vezes de fronteira entre diferentes sociedades (maneiras de se deslocar, comer, lutar, dançar, cantar, vestir etc).

Volli (1985), também afiança a ideia de Marcel Mauss, afirmando que, nos treinamentos artísticos, existe uma elaborada codificação do cotidiano em forma de arte, que resultará não só em movimentos performáticos, como também em eficácia e precisão desses movimentos. Já para Langer (1980), o homem ritualizou, através da dança, suas diferentes e importantes ações, como caçar, comer, nascer etc. Muitas dessas manifestações eram pautadas pelo ritmo da música. Esta não é necessária para existir dança, mas a familiarização entre essas duas artes data desde os primórdios do homem.

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)

²⁹ Palavras da autora.

Avançando nessa proposição, o aprendizado pelo corpo reflete diretamente na expressão, tanto artística quanto cotidiana. Aqui se consolida a realidade da comunicação não *verbal*, gestualidade que nunca é puramente técnica ou elementar, e quase sempre é biográfica e pessoal. O termo que pode ser mais apropriado para nominar esse conjunto perceptivo é *propriocepção*, esse componente que colore e interpreta o trabalho da sensação para organizá-la em uma paisagem de emoções (SUQUET, 2008).

A dança, seja qual for sua peculiaridade de gestos, sempre emoldurou inspirações, lançou tendências, incentivou reflexões e, não obstante, causou alguma perplexidade. Mesmo sujeito a muitos debates e interpretações, o flamenco há décadas vem cruzando fronteiras, assim como outras danças de matriz popular. Um precioso exemplo desse intrincado cruzamento de referências e percepções deu-se no caso de Kazuo Ohno³⁰, um dos mais conhecidos bailarinos da dança Butoh. Na década de 1920, ele se encantou com o movimento de *La Argentina*³¹ e seu *ballet flamenco*, que faziam uma circulação internacional de seu espetáculo pelo Japão. Anos depois, essa interferência resultou na criação de uma das mais conhecidas obras de Ohno, *Admirando La Argentina*³². Ohno, sabe-se através de seus próprios relatos, foi como que impelido a começar a dançar a partir da experiência em assistir a bailarina flamenca, que o impressionou profundamente. O vocabulário corporal escolhido por ele foi o Butoh, linguagem na qual se tornou um mestre, uma referência através dos tempos.

Uma grande parcela de indivíduos pode ser tocada, de alguma forma, ao presenciar um corpo a movimentar-se em forma de bailado. Não pretendo aprofundar nesta pesquisa a discussão do ponto de vista da recepção, mas não posso, nesta análise do gesto e do movimento, desconsiderar a *afecção cinestésica*

³⁰ Kazuo Ohno, bailarino e coreógrafo japonês, é considerado um mestre na dança butoh, arte que mistura movimento, gesto e artes dramáticas.

³¹ *La Argentina*, ou Antonia Mercé, bailarina de flamenco, foi um dos ícones mundiais dessa arte nas décadas de 10 e 20 do século XX.

³² Esta obra de Kazuo Ohno foi inspirada pela bailarina de flamenco Antónia Mercé ou *La Argentina*, (seu pseudônimo), quando ele a viu pela primeira vez em 1929 no Teatro Imperial de Tóquio, ainda jovem, como aluno de Educação Física. Com certeza, *La Argentina* o marcou profundamente, pois, 50 anos mais tarde, já em idade madura, aos 73 anos, ele a homenageia nessa obra, transfigurando-se e louvando-a em cena.

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, 2011, p.5)

VALÉRY (1936) já destacava a inteligência corporal, inerente a todos os seres vivos, inegável e indissolúvel perante a complexidade reflexiva desse mosaico *cinestésico-emocional-fisiológico* dos seres humanos, que se manifesta na arte da dança. Cada dança ou cada *estilo* de dança articula esse saber corporal de modo diferenciado, particular.

BERNARD (2001) aprofunda a reflexão sobre o gesto, afirmando que a percepção se renova a cada *novo olhar* para produzir ou perceber novos gestos. Ele afirma que a pesquisa fisiológica sobre os processos composicionais do movimento, os questionamentos filosóficos da fenomenologia e a análise de movimento propriamente dita ajudam o pesquisador a elaborar estratégias para chegar a um horizonte comum: o funcionamento do corpo como base para a expressividade.

Como um resumido exemplo de expressividade e morfologia peculiares, no flamenco, menciono os membros superiores e inferiores, especialmente suas porções mais distais, ou seja, mãos e pés, que cumprem um papel crucial, destacando-se por sua importância estética: o movimento característico de punhos e mãos, e o sapateado, ambos, marcas registradas do gesto flamenco. Também o tronco, os quadris e a pelve, além do peito e do pescoço, realizam importantes jogos de torções e equilíbrios. Os quadris, a cintura e o centro de gravidade e força, localizado da pelve, são um localizador corporal de absoluta importância para o gestual flamenco. Da mesma forma, o movimento de vai e vem, a ondulação em balanço enquanto se marca a batida do compasso, a insinuação das ancas, ora sensual, 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 da *bata de cola*, do *mantón*, do *abanico*,

das castanholas, enfim, todo esse inventário de possibilidades sediadas na pelve significam muito para a identidade de movimento do flamenco. Este assunto será especialmente abordado em detalhes no capítulo destinado à análise dos movimentos de *Las Cuatro Esquinas*.

De todos os conceitos sobre gesto, talvez tenha sido no de Hubert Godart que mais pude ancorar minhas ponderações sobre o gesto na prática dançante flamenca. Mais do que ancorar, ele permitiu que eu reverberasse a amplitude de significados que o gesto pode ter dentro do universo flamenco e, a partir disso, criasse minhas próprias reflexões.

GODART (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 a expressividade do movimento, estando justo entre o traçado deste movimento e o que se antecipa a ele, o pré-movimento, interstício este que sofre interferências emocionais, afetivas, culturais, geográficas, que vão afetar diretamente a *qualidade* do gesto.

O gesto, segundo ele, estabelece, na relação entre gravidade, peso, tônus e a própria evolução da espécie humana, um lugar de materialização da expressividade, e coloca essas qualidades/ferramentas como portadoras da diferença de amplitudes de significado entre seres que têm consciência delas ou não. Por isso, segundo ele, bailarinos/atores/atletas têm a capacidade amplificada na lida com o gesto (GODARD, 1995).

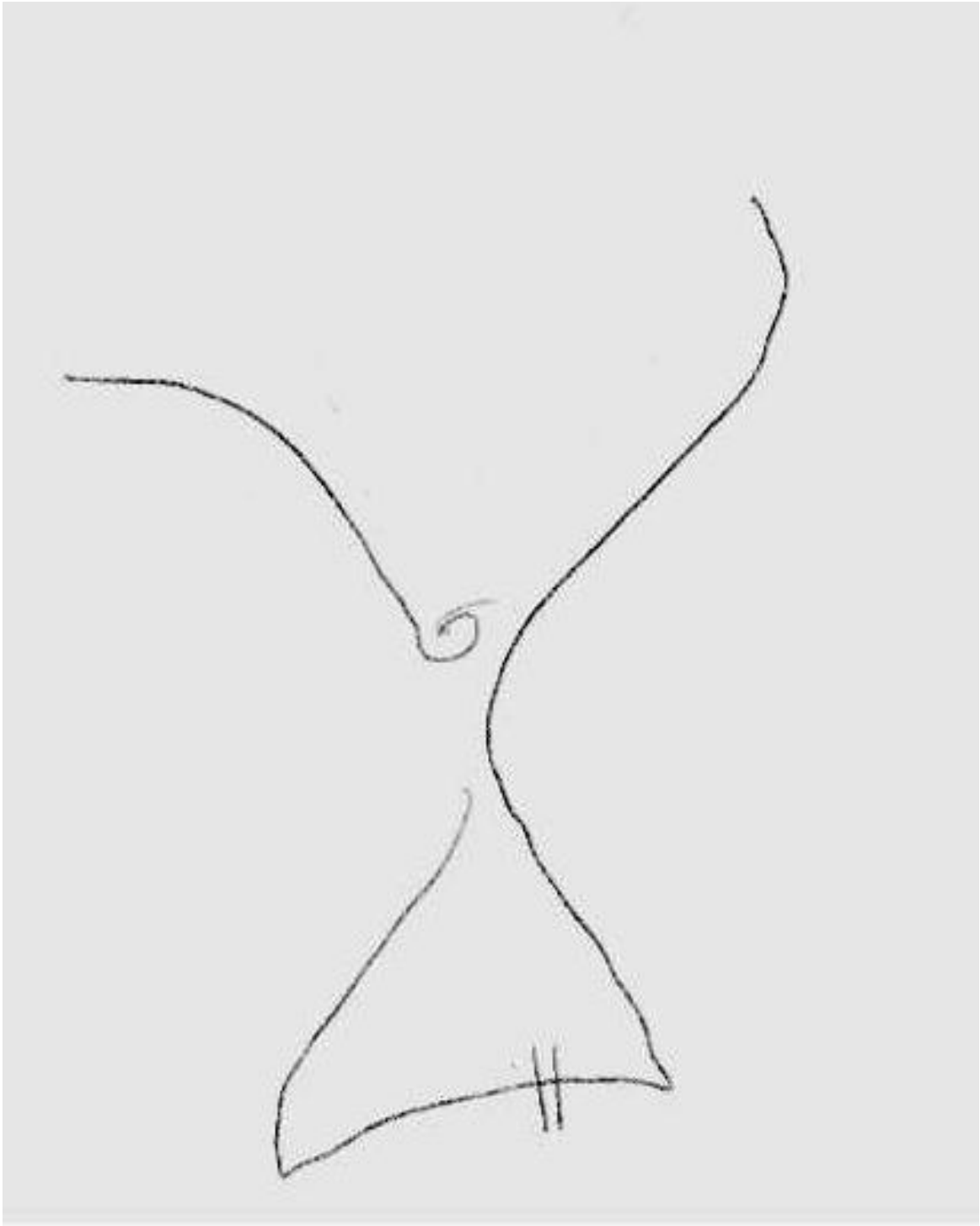


ALBRIGHT (2013) descreve de maneira preciosa a habilidade do corpo que dança, que se move e que quer se expressar.

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, p.56, 2012)

Esse movimento que venho realizando em relação à reflexão e à escrita, esse espaço de conexões muito delicadas, fez-me entender muito mais claramente o que me orienta, tanto em termos físicos como emocionais. A partir da escrita, do exercício reflexivo, do entendimento acerca do meu gesto, os meus movimentos e de todas as propriedades envolvidas em sua execução experimentaram outras perspectivas, tanto em minha prática artística como na prática docente.

Assim sendo, como veremos nos capítulos que seguem, esta pesquisa discorrerá sobre alguns conceitos de gesto e seus atravessamentos *afetivos*, em especial os percebidos no flamenco. Mais do que isso, e de suma importância, também usufruirá deste espaço de reflexão para apresentar um pouco mais detalhadamente sobre especificidades da arte flamenca – canto, música instrumental e a dança propriamente dita.



Gesto II

*L'amour est un oiseau rebelle
Que nul ne peut apprivoiser
Et c'est bien en vain qu'on l'appelle
C'est lui qu'on vient de nous refuser
Rien n'y fait, menaces ou prieres
L'un parle bien, l'autre se tait
Et c'est l'autre que je prefere
Il n'a rien dit mais il me plait*

*L'amour, l'amour, l'amour, l'amour
L'amour est enfant de boheme
Il n'a jamais jamais connu de lois
Si tu ne m'aimes pas je t'aime
Si je t'aime prend garde a toi
Si tu ne m'aimes pas
Si tu ne m'aimes pas je t'aime
Mais si je t'aime, si je t'aime
Prends garde a toi*

*L'oiseau que tu croyais surprendre
Battit de l'aile et s'envola
L'amour est loin, tu peux l'attendre
Tu ne l'attends plus, il est la
Tout autour de toi, vite, vite
Il vient, s'en va puis il revient
Tu crois le tenir, il t'evite
Tu crois l'eviter, il te tient*

*L'amour, l'amour, l'amour, l'amour
L'amour est enfant de boheme
Il n'a jamais jamais connu de lois
Si tu ne m'aimes pas je t'aime
Si je t'aime prend garde a toi
Si tu ne m'aimes pas
Si tu ne m'aimes pas je t'aime
Mais si je t'aime, si je t'aime
Prends garde a toi*

Ópera Carmen, Habanera / Georges Bizet, libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy

3. NOÇÕES DA ARTE FLAMENCA: HISTÓRIA, POLÍTICA E PAIXÃO

O flamenco é um fenômeno cultural que vem sendo edificado em diversas etapas. Desde o período de seu surgimento, sediado na região de Andaluzia, sul da Espanha, por volta do século XVIII, até o presente momento, vem se *espalhando pelos quatro cantos do planeta*. Essa arte que mistura canto, música e dança modificou-se e segue se mesclando com referências artísticas, sociais e políticas através do tempo, tornando-se uma linguagem artística cada vez mais hibridizada³³ e objeto de complexa análise (WASHABAUGH, 1998).

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 indeterminação, nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que as vezes operam em como coações, segundo se estima na vida de muitos migrantes. (CANCLINI, p.XXIX, 2015)

William Washbaugh (1998), antropólogo e professor norte-americano da Universidade de Wisconsin-Milwaukee nos EUA, em seu livro *Flamenco, pasión, política y cultura popular*, afirma ainda que o caráter verticalizador de algumas pesquisas sobre a arte flamenca, que tecem registros a respeito de práticas culturais ligadas a essa dança, defendem rivalidades estéticas ou posições históricas, não constituem potência no que diz respeito a evidenciar a força dessa linguagem. Segundo ele, o flamenco está completamente imerso em um processo global de interculturalidade³⁴, assim se recompondo 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, o antropólogo argentino Nestor Canclini (2015) e seu manuscrito *Culturas Híbridas* foram um verdadeiro farol em meio ao oceano agitado que se abriu à minha frente. Sua teorização acerca da *hibridação*, como processo de

³³ Hibridação: segundo aponta Nestor Canclini (2015), o termo hibridação e seus derivados configuram por definição “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos ou práticas”.

³⁴ Interculturalidade: Canclini (2015) apresenta este termo denotando sua amplitude e afirma tratar-se do transito entre práticas ou estruturas, dentro do macrofluxo de globalização ou inserido no microfluxo de culturas locais.

intersecções e ajustes de estruturas ou práticas através do tempo, clareou em muito o que eu já ponderava ser bastante palpável em relação ao flamenco: uma arte atualizada a cada época, com interfaces porosas e absorventes entre si, contemporânea em cada novo ciclo. Compartilho aqui minha satisfação ao deparar com sua linha de pensamento, que se revelou muito próxima à dos autores especificamente flamencos que escolhi para aprofundar minha reflexão.

Assim, ao delinear as ponderações para esta dissertação, apoiada nas leituras e também na prática de dezoito anos de atividades artísticas ininterruptas nessa arte, eu atrevo-me 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 questões de concordância entre os pesquisadores. Todavia, assim como veremos adiante, o envolvimento de elementos extra-andaluzes também foi crucial para a sua formação e evolução.

Para seguirmos pensando nesse fenômeno cultural, apresento um livro como um exemplo clássico de pesquisa verticalizada, a qual ainda é seguida por algumas linhas de investigação: *Cantes Flamencos recogidos y anotados*, do escritor e antropólogo espanhol Demófilo (Antonio Machado y Álvarez³⁵). Em 1881³⁶, ele publicou o que seria a primeira obra ensaística sobre o flamenco, mais exatamente debruçando-se sobre a música flamenca. Na segunda metade do século XIX, Demófilo ficou conhecido como um dos principais expoentes do estudo científico dessa arte. Sua obra inaugurou uma corrente de estudos que examina a identidade flamenca e sagra, como sua mais importante característica, o aspecto de *gueto*. Considera que seu maior desenvolvimento se deu no âmbito familiar, encerrado em pátios e *tabernas* particulares da então *elite flamenca gitana*, que supostamente era detentora desse conhecimento específico e reservado.

No prólogo do seu manuscrito, Demófilo (1881) prevê a provável decadência do flamenco por, justamente, ele haver ganhado a amplitude artística, o que ele considerava negativo e prerrogativa de perda identitária:

³⁵ Nome verdadeiro de Demófilo.

³⁶ O ano da primeira edição de *Cantes Flamencos anotados y recogidos* data de 1881; a edição usada nesta dissertação é de 2007.

[...] 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 descompasadamente alegre, o rufianista etc. (DEMÓFILO, p.VIII, 1881).

Washabaugh (1998), embora apresente um argumento um pouco mais amplo em relação ao formato de pesquisa, se comparada à linha de Demófilo (1881), compartilha da linha de pensamento *progitano*, que igualmente foi abraçada (e ainda é) por outros autores³⁷, como António Mairena e Blas Vega, entre outros. Todos eles sustentam que essa arguição prevê uma reflexão para além do caráter estético dessa linguagem. Para mim, esse pensamento de *defesa de posse* corresponde a uma motivação política e identitária, dimensão que, segundo Canclini (2015), merece ser relativizada.

Então, de forma a elucidar a questão da origem, apresento os autores Juan Vergillos³⁸ (2002, 2006) e Faustino Nuñez³⁹ (2002, 2008), que também entendem o flamenco como uma manifestação cultural que se desenvolveu a partir de meados do século XVIII, na Andaluzia, sul da Espanha. Porém, ambos afirmam que o flamenco surge como produto da relação entre diversos povos que povoaram

³⁷ Antonio Mairena, ou Antonio Cruz Garcia, sevilhano 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/ES devido ao 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 Madrid 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.

³⁸ Juan Vergillos, espanhol nascido em 1969, licenciado em Letras e em Filosofia pelas Universidades de Granada e Sevilla, 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 *Diário de Sevilla*.

³⁹ Faustino Nuñez, pesquisador espanhol nascido em 1961, é musicólogo formado pela Universidade de Viena, tendo dedicado sua carreira à investigação da música espanhola. Nuñez publicou inúmeros livros e artigos sobre o tema *flamenco*, bem como se encarregou de catalogar as obras completas de importantes ícones, como Paco de Lucía. Atualmente, é professor de flamencología no Conservatorio Superior de Música de Córdoba, Espanha.

aquelas terras – obviamente incluindo *gitanos* (ciganos) provavelmente oriundos da Índia, que chegaram à Península Ibérica no século XV. Afirmam, contudo, que esse fenômeno cultural rapidamente converteu-se em um produto artístico, consumido e apreciado sem moderações.

Nuñez (2002, 2008) e Vergillos (2002, 2006) apontam também que, circulando por terras andaluzas e interferindo na elaboração deste tecido artístico, estavam evidentemente os próprios espanhóis (e não somente andaluzes, mas galícios, madrilenhos, entre outros), além dos povos já mencionados, como árabes, judeus, gregos e africanos, todos eles deixando algo de sua influência para a edificação da arte flamenca.

Assim, ao contrário de Demófilo (1881) e seus seguidores, eles consideram que o flamenco está para além de um patrimônio tão somente genético ou geográfico. Ambos ponderam ser pouco provável que tenha sido exclusivamente esse o tão requisitado berço dessa arte, e assim tampouco o seu invólucro. Arquivos históricos comprovam que, ao final de século XIX já se realizavam circulações de espetáculos flamencos, embora não de caráter exclusivo dessa linguagem, mas inseridos como atrações nos então efervescentes shows de *vaudeville*⁴⁰ que ocorriam por toda a Europa e Ásia.

O flamenco, portanto, não foi apenas ou tão somente um reflexo cultural do exotismo, da paixão, da vitalidade, da espontaneidade, do mistério e da expressividade atribuídos aos andaluzes, ou aos *gitanos*. Alinhada com esses autores, proponho a reflexão de que o flamenco já surge como um projeto artístico mais amplo, um processo de hibridização formado por vários ciclos. Ainda que essa expressão artística tenha um localizador regional que serve como balizador estético,

⁴⁰ Vaudeville: segundo *Dicionário de Teatro*, de Patrice Pavis (2015), “na origem, no século XV, o vaudeville (ou vauz de vire) é um espetáculo de canções, acrobacias e monólogos, e isto até o início do século XVIII”. É o teatro de feira. A ópera cômica surge quando a arte musical começa a se desenvolver mais e, então, já no século XIX (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 utilizavam-se muitos números musicais, que acabaram dando origem às operetas, isso em meados do século XIX. Até o início do século XX, junto das canções, acumulavam-se números de dança e esquetes.

ela nasceu mestiça e encontrou a sua razão de permanecer viva provavelmente nos processos de globalização e interculturalidade.

Hipoteticamente, para estar completamente refratário a todas as interferências interculturais e hibridações, o flamenco – segundo o recorte de Demófilo (1881) – deveria estar completamente isolado, apartado de qualquer outra civilização, fato que definitivamente não se constitui em verdade prática, já que a Espanha, centralizada na península ibérica, estava geograficamente muito bem localizada em relação à Europa, à África, à Ásia e às Américas. Conforme apresenta Canclini (2015), esse enclausuramento identitário pode acumular características e acentuar traços que ora favorecem ou ora acabam por excluir dados preciosos, no que diz respeito à riqueza da mistura que formou essa cultura, prática ou estrutura.

Através de inúmeros registros históricos, sabe-se que, em meados de 1840, cantores populares andaluzes aliavam-se a artistas ciganos para que, juntos, pudessem se firmar nos novos espaços de entretenimento que se formavam por toda a Espanha. Esses locais eram os famosos *cafés cantantes*⁴¹, a que se referia anteriormente Demófilo (1881), os quais foram provavelmente os primeiros espaços de espetáculo, surgidos a partir da necessidade de se produzir ganhos regulares aos que se dedicavam às atividades artísticas na época (NUÑEZ, 2008).



Fotografia de Emilio Beauchy, "*Café cantante*", Sevilla, 1888

⁴¹ Cafés cantantes: chamavam-se assim os locais espalhados por toda a Espanha, especialmente nas maiores cidades, onde ofereciam um espaço de ócio, um restaurante próprio com espetáculos populares, sendo a maioria de canto, toque e baile flamenco. Tiveram especial sucesso nas capitais espanholas, como Sevilla, Madrid e Barcelona, a partir de meados do século XIX, e foram redescobertos a partir da década de 1960, então chamados de tablaos flamencos.

Ainda, segundo Nuñez (2008), é fato notório que o flamenco fez-se brotar neste terreno de mestiçagem cultural muito fértil que foi a península ibérica. Ele defende que os cantos (ou *cantes*) – pilar fundamental constituinte dessa arte – podem estar de fato baseados em relações familiares ou festivas desse caldeirão multicultural andaluz, mas também estão fundamentados na produção artística em curso na época. Assim sendo, também foram constituídos a partir de um ideal musical desse período, que foi concebido a partir de uma entonação melódico-lírica de pronunciado acento oriental e sob fortes influências do então Romantismo⁴² dos séculos XVIII e XIX. Fato que o distingue, porém, é que essa musicalidade bebeu de influências de caráter bastante popular, às quais Nuñez (2008) nomeia de *pré-flamencas*.

Esmiuçando um pouco mais o forte caráter musical que caracteriza essa arte, Nuñez (2008) aponta uma série de estilos conhecidos profundamente pela musicologia, que considero de importante menção neste capítulo, já que contribuíram para a formação do que hoje conhecemos por flamenco. A seguir, enumerarei alguns desses estilos musicais, fazendo questão de mantê-los em língua espanhola para não haver perda de sentido: *tonás, playeras, polos y rondeñas, seguidillas, tonadilleras, zorongos, jotas, villancicos, fandangos, jácaras, minués, caballos, nanas, pregones*, entre outros. Esses *estilos musicais* eram apresentados pelos teatros de toda a Espanha desde o século XVIII, datando desde, aproximadamente, a partir de 1750⁴³ e constituindo, assim, o ambiente pré-flamenco a que ele se refere.

Nesse ambiente artístico, também circulavam e se afirmavam, como elementos centrais das montagens, alguns dos *personagens* com caráter de ascendência e temperamento bastante singulares:

⁴² Romantismo: a música e a arte de modo geral procuravam se desligar da arte do passado, deixando aos poucos os salões dos palácios e pondo-se mais ao alcance da nova classe social em ascensão, a burguesia, e invadindo as salas de concerto, conquistando um novo público ávido de 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 seguintes as Guerras Napoleónicas (1803 – 1815) e atingiu seu ápice na década de 1840. Muito do Romantismo espanhol surgiu com o movimento de nacionalismo e serviu como reação crítica à sociedade espanhola da época e, não com menos força, contra o monopólio lírico-melódico exercido por italianos e franceses.

⁴³ Dados arquivados na Biblioteca Municipal de Madrid, alguns transcritos no livro de Nuñez.

- os(as) *gitano(a)s*: pobres, livres, intensos, dançantes, apaixonados;
- os(as) *majo(a)s*: heróis nacionalistas;
- os(as) *bolero(a)s* – pronuncia-se *bolêro* ou *bolêra*: dançarinos de excepcional atitude e expressão;
- os ferreiros: batedores de ferro, sofridos, *acompassados*;
- os comediantes: engraçados e irônicos;
- os bandoleiros: heróis humanitários;
- os(as) cego(a)s: nessa época, em toda a Espanha, os cegos eram importante referência de música cantada para bailar:
- os carroceiro(a)s: carregadores de toda sorte de bagagens ou ajudantes de hospedagens;
- os(as) negro(a)s: referidos aqui já como libertos (alforriados), de forte influência musical e dançante;
- os *mouros*: misteriosos, místicos, de língua diferente;
- os indianos: referem-se aos novos ricos vindos das Américas, interessantes, bonitos e exóticos;
- os *farrucos*: são os espanhóis da Galícia;
- os *manolos*: são os madrilenhos contemporâneos dos *majos*, e
- os *tunos* ou *tunantes*: gente da sociedade castiça espanhola, cheios de atitude e temperamento.

Nas peças encenadas, nesse período romântico, especialmente as *tonadillas*, apresentadas nos grandes e pequenos teatros de toda a Espanha, a força da atuação residia no caráter nacionalista e direcionado a protestar contra 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 de fato apreciava os tais *estrangeirismos*.

Nuñez (2008) também traz para nossa elucidação um detalhe muito interessante: as tradicionais orquestras que acompanhavam essas apresentações eram notadamente mais singelas, fato este que provavelmente deu significado especial, em muitas ocasiões, aos *solos* de voz e guitarra (violão). Estes, não por coincidência, anos depois viriam a se consolidar como característica dos concertos de música flamenca.

Vergillos (2006) apresenta, em seu livro *Rutas del Flamenco en Andalucía*, um sentido de amplitude geográfica sobre o flamenco particularmente importante para mim e para esta dissertação. Ele afirma que o flamenco é, por sua origem e por seu berço, andaluz (local), mas é também espanhol (nacional) por haver transbordado a estimativa prevista aos limites da Andalucía, e que, além disso, é global (internacional), por haver se alastrado por diversos países, onde segue sendo praticado e pesquisado. Seria o que ele explica de maneira pormenorizada na citação seguinte:

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 Nuñez e Vergillos imprimem sobre o estudo da arte flamenca é o olhar das práticas artísticas e acadêmicas das quais eu mais 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 moura⁴⁴ na musicalidade e o sotaque espanhol na dramaticidade, o que para mim configura o caráter híbrido, poroso e vivo desse fenômeno cultural chamado flamenco.

3.1. Noções Do Flamenco Segundo Publicações Especializadas em Dança: Contextos e Problematizações

Neste momento, tendo já compartilhado reflexões importantes referentes à história do flamenco, convido o leitor a adentrar um pouco mais nesse universo cultural. É como se, a partir de diferentes pontos de vista ou através de diferentes

⁴⁴ Mouro: árabe. Vide o glossário.

lentes, tentássemos juntos olhar esse multicolorido caleidoscópio. Para essa finalidade, trago, a partir daqui, algumas definições oferecidas por literatura especializada em dança, como o Dicionário Oxford de Dança (2010), que apresenta a seguinte definição de flamenco:

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 12 tempos permitem grande liberdade de improvisação; e Solea, uma dança intensa, tipicamente feminina, em 12 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 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 Sangue*; Também com circulações internacionais de espectáculos de flamenco tradicional, como *Cumbre Flamenca* e com dançarinos como Joaquin Cortez, atingindo novos públicos com seus shows de fusão de Flamenca, 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. (OXFORD, p. 171, 2010)

A definição proposta no Dicionário Oxford (2010) aproxima-se das ideias apresentadas até agora neste estudo. Porém, ainda persiste, segundo meu entendimento, uma tendência distorcida a mitificar⁴⁵ o corpo flamenco e conceder certo caráter *mágico indispensável*, quase inatingível aos que almejam a prática dessa linguagem.

⁴⁵ Mitificar: *verbo transitivo direto*: atribuir, de maneira exaustiva, atributos atraentes exagerados a (coisa ou pessoa), de modo a mascarar a realidade.

O termo *duende*, que alude a essa mitificação, traz, sob meu ponto de vista, um perigoso paradoxo e cria uma tensão que precisa ser esclarecida: ao mesmo tempo em que essa palavra presta-se a identificar a qualidade da atitude expressiva que caracteriza a linguagem, ela tendenciosamente presume sua operacionalidade como tão somente *emocional*.

É nesse momento, justamente, que, em minha avaliação, por descuido ou desconhecimento, descarta-se a necessária menção relativa à pesquisa de movimentos, através da busca de técnica e aperfeiçoamento, constantemente presente nas atividades de qualquer intérprete de dança. Além disso, acredito que essa expressividade tão característica também pode ser *exercitada*, ou aprimorada a partir de treinamentos e repetições.

Esse caráter intangível, que ainda é creditado ao exercício do gesto flamenco, torna-se desconfortável para mim, precisamente quando pretendo colocá-lo em um lugar de linguagem artística acessível a qualquer pessoa que assim o queira. O *duende*, portanto, não é um índice, não pode ser escalonado ou, ainda (e por mais esdrúxula que pareça esta afirmação), não é um mistério a ser desvendado.

Trago como exemplo prático dessa questão o trabalho da companhia Del Puerto: os recursos fundamentais para a construção e o reconhecimento de nosso próprio corpo e de nossos movimentos são possibilitados principalmente pela pesquisa que desenvolvemos aqui, em Porto Alegre, individualmente e em coletivo, e é assim que chegamos ao perfil artístico que temos hoje.

Não quero, neste momento da escrita, estender-me na planificação das técnicas corporais para o desenvolvimento do movimento flamenco, pois as apresentarei mais adiante, mas sim validar o trânsito que se dá através delas e pelo exercício da referida gestualidade. O movimento e a expressão são resultantes do campo 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, a cinestesia são partes importantes desse combo gestual, que pode ser estudado, repetido, apreendido e esmiuçado (LARROSA

BONDÍA, 2002; IZQUIERDO, 2004; VOLLI, 1985; BERNARD, 1976; ROUQUET, 2012).

Como vemos, o horizonte de possibilidades na abordagem e nas formas de investigação sobre o gesto flamenco pode ser muito amplo, sendo assim necessário desencarcerar pontos de vista, abrir espaço para reformulação, redefinição e, inclusive, descarte de ideias. Não existem culturas puras, nem 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 (CANCLINI, 2015; VERGILLOS, 2002).

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, portanto, profundamente humano. Tomo emprestado de Ann Cooper Albright (2013), pesquisadora do movimento e das poéticas de expressividade, a citação que segue e que exemplifica perfeitamente a possibilidade de qualquer indivíduo poder se tornar um intérprete, seja de flamenco ou não:

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, p.56, 2012).

Sigamos com mais referências do Dicionário Oxford. O glossário cita também ícones importantes da cena flamenca de hoje e de outrora, como o aclamado Juan Manuel Fernandez *Farruquito*, bailarino sevilhano nascido em 1982, de linhagem artística sediada no flamenco por parte de pai e mãe, ambos de ascendência *gitana*.

Porém, novamente segundo meu ponto de vista, a descrição que figura no dicionário não ilustra pontos importantes de sua técnica coreográfica ou da importância artística de sua família para a arte flamenca, preferindo evidenciar outros detalhes, como sua ascendência e sua beleza física, que foi consagrada pela revista americana *People*.



Juan Manoel Montoya Farruquito

Já sobre Carmen Amaya, bailarina de ascendência *gitana*, nascida em 1913, felizmente doze linhas descrevem-na como artista de grandeza internacional, figura feminina de grande importância naquele momento histórico, uma vez que implementou de maneira inédita, em suas coreografias, sequências de sapateado impressionantemente rápidas e longas, antes característica essencial dos bailes masculinos. Amaya também foi uma diva do cinema, protagonizando diversas películas nas décadas de 1930 e 1940, popularizando o flamenco.



Carmen Amaya

Vicente Escudero, igualmente listado no dicionário inglês, bailarino espanhol *payo* (sem ascendência gitana), foi um artista de vanguarda. Dedicou-se não somente à dança, mas desenvolveu-se também como pintor, desenhista, figurinista, escritor, conferencista e, ocasionalmente, como roteirista cinematográfico. Há dúvidas sobre seu ano de nascimento, informação que circula entre 1885 e 1892.



Vicente Escudero / Desenho Vicente Escudero

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

Já o Dicionário da Dança da editora francesa *Larrouse*, na edição de 2008, inusitadamente não traz uma descrição específica para *flamenco*, mas apresenta descrições sobre alguns artistas importantes dessa arte. Esta obra (2008) exhibe nomes como Antonio Canales, bailarino espanhol nascido em 1961, proveniente de uma família ligada às artes e a *tauromaquia*⁴⁶ (*arte de tourear*), característica que lhe é peculiar durante suas performances.

⁴⁶ Tauromaquia: é toda a cultura que envolve os touros. Esta começa nas Ganadarias (onde se criam os touros), espaços associados a grandes campos com espaço a perder de vista; passa pelas Coudelarias (onde se criam os cavalos), peças fundamentais na tauromaquia por serem necessários desde a criação dos touros até a sua lide; passa também pelos trajes típicos associados aos touros, do traje dos Cavaleiros (traje de montar a cavalo no século XVIII), dos Forcados (inspirado no traje



Antonio Canales em 1997, no Beiteddine Art Festival



Antonio Canales em 2017, no espetáculo Trianero

dos campinos), dos Cavaleiros Amadores (traje tradicional português ou tradicional espanhol de montar a cavalo), dos Toureiros (traje de luces), dos Picadores (nas corridas em Espanha), dos Peões de Brega ou mesmo dos cavalos nas cortesias, entre outros; pelos Passodobles, estilo de música "de banda", muito antigo e criado com o propósito de dar ambiente às lides de touros, assim como pelos Fados, Sevillhanas, a temática tauromáquica, pelos modos de vida das pessoas ligadas aos touros como os Ganaderos, Campinos, Cavaleiros Amadores, e passa por muitos e muitos outros exemplos da *cultura tauromáquica*. 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 aos maus tratos com os animais. Nelas, desde pequenas, as crianças aprendem a como manejar todos os apetrechos e trajes de tourear, além de claro, prepararem-se fisicamente para tal. Todo o gestual de tourear está amplamente sistematizado dentro de uma certa expressividade muito associada ao movimento flamenco. Não se pode precisar porém, qual fonte alimentou a qual estilo, podendo-se talvez pensar em retroalimentação de culturas nacionalistas.

Cita também Fanny Elssler, nascida em 1810, formada em dança em Viena, é uma bailarina que circulou nas maiores casas de espetáculos e teatros do mundo inteiro. Excepcional bailarina de pontas (ballet clássico) glorificou-se, porém, dançando a *cachucha*, um bailado mais ousado, de movimentos mais livres e sensuais que em muito remetia aos movimentos da cena espanhola da época, inclusive mais carregados de humor e expressividade, deixando o público e a crítica atônitos por misturar as coreografias aos jogos teatrais.

Ainda segundo esse dicionário: *La Argentina*, ou Antonia Mercé, dançarina e coreógrafa nascida em Buenos Aires, em 1890, foi um ícone dos bailes flamencos com castanholas. Uma mulher de grande visão, que firmava parcerias com importantes figuras da cena artística como Garcia Lorca e seu *partner* por longo tempo, já mencionado anteriormente, Vicente Escudero. Conhecida como a musa inspiradora de Kazuo Ohno, *La Argentina* circulou com sua própria companhia e seus espetáculos pelos *music-halls*⁴⁷ da América do Norte e importantes teatros da Europa e da Ásia. Até hoje é mencionada como uma das mais importantes artistas flamencas de todos os tempos.



Antonia Mercé, La Argentina

⁴⁷ Music Hall: Music hall é uma forma de entretenimento teatral de origem britânica, muito popular entre 1850 e 1960, e definido como uma mescla de música popular, comédia e participações especiais. 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, ou ao *vaudeville* dos Estados Unidos, embora o termo "vaudeville", no Reino Unido, compreenda outras variedades de entretenimento, do gênero mais conhecido como burlesco.



Antonia Mercé, La Argentina

Em ambas as obras consultadas, talvez pelo ano da edição a que tive acesso, não constam nomes de importantes *bailaoras* da cena flamenco contemporânea, como Joaquín Cortés⁴⁸, Israel Galván⁴⁹, Eva Yerbabuena⁵⁰ e Rocío Molina⁵¹, isso para não

⁴⁸ Joaquín Cortés: bailarino espanhol nascido em 1969, em Córdoba, Espanha. Com o tio Cristóbal Reyes aprendeu os primeiros passos de flamenco, a dança que o celebrizou em nível internacional. Aos doze anos, mudou-se da Andaluzia para Madrid e, na capital espanhola, começou os treinos de dança. Com 15 anos, Joaquín Cortés foi estudar dança no Ballet Nacional de Espanha, no qual chegou a solista no corpo de baile. Viajou por todo o mundo, tendo atuado em cidades como Nova Iorque e Moscou. Em 1995, aos 26 anos, apresentou o espetáculo "Pásion Gitana", que tinha um guarda-roupa assinado pelo conceituado estilista Giorgio Armani. Foi um grande sucesso internacional sustentado na mistura entre o ballet clássico, a dança contemporânea e o flamenco. "Pásion Gitana" fez uma digressão na Espanha, com atuações em praças de touros. No ano seguinte, Cortés levou o espetáculo a diversas cidades dos Estados Unidos. Para além das *jondas*, a mais pura versão do flamenco, havia música *soul*, *gospel* e temas clássicos de Cuba. Durante 2000, o show passou por Portugal, Inglaterra, Alemanha, China, Líbano e países da América do Sul. Em 28 de fevereiro de 2001 estreou o espetáculo "Pura Pásion", dirigido pelo seu tio Cristóbal Reyes, para, dias depois apresentar o show "Live", com o qual viajou de novo por todo o mundo.

⁴⁹ Israel Galván: nascido em 1973, em Sevilha, é um bailarino e coreógrafo de flamenco. Ele cresceu aprendendo e dançando com seu pai, o dançarino José Galván, e sua mãe, Eugenia de los

citar outros bailarinos, de talvez menor amplitude internacional, mas de grande importância artística e icônica, como a sevilhana Matilde Coral, nascida em 1935, *bailaora* à qual se concede a criação de uma estética e uma pedagogia voltada para o manejo da *bata de cola* (VERGILLOS, 2006).

Reyes. Sua arte é uma espécie de flamenco de vanguarda. Ele recebeu vários prêmios de dança. Em 1994, ele se juntou à Compañía Andaluza de Danza dirigida por Mario Maya e, na década seguinte, ganhou quase todos os melhores prêmios de flamenco possíveis, incluindo o Prêmio *Giradillo* na Bienal do Flamenco de Sevilha, o Prêmio de Crítica do *Flamenco Hoy* para o melhor dançarino do ano, que ele recebeu em 2001 e 2005. No mesmo ano, ele também ganhou o prêmio nacional de dança da Espanha para a renovação criativa do Flamenco e, em 2008, *Premio Ciutat de Barcelona*. Depois de formar sua própria companhia em 1998, para criar seu primeiro trabalho *Mira Los Zapatos Rojos*, sua reputação como audacioso, aumentou com cada novo trabalho: *Metamorfose*, sua versão flamenca da novela de Franz Kafka; *Arena*, sua dramática e surpreendente coreografia baseada em luta de touro; *A Idade de Oro*, na qual ele se apega a referências que seguem as abordagens normais e evitam "Idade"; *Tabula Rasa*, em que ele gira o cânone de cabeça para baixo para oferecer sua visão conceitual e barroca de flamenco; *Solo*, sua peça mais experimental e arriscada, na qual o silêncio reproduz como música, e sua visão pessoal e tão impactante de *Apocalypse*. O seu trabalho *'Lo Real / Le Réel / The Real'*, em 2013, foi controverso: a ovação de pé da multidão que embalou o Stasschouwborg, em Amsterdã, estava em marcado contraste com a reação mais conservadora e hostil à estreia em Madri. Em Madri, em 27 de junho de 2014, houve a estreia mundial do trabalho *Torobaka*, que faz parte do gênero (um jogo de palavras das palavras espanholas "toro" e "vaca" (vaca como alusão à vaca sagrada na cultura indiana), de Israel Galván, junto de Akram Khan, coreógrafo e dançarino inglês com raízes indianas. Ambos foram acompanhados de música polifônica com elementos de corais gregorianos, cantos litúrgicos, canções hindus e sons de Anda Jaleo. Também em 2014, Israel Galván publicou seu trabalho "FLA.CO.MEN". No seu site, diz ser um concerto. Nessa peça, Galván decompõe o flamenco e o reúne com humor. A música é parcialmente jazzística para experimental, mas também tradicional.

⁵⁰ Eva Yerbabuena: filha de emigrantes andaluzes, Eva María Garrido nasceu em 1970, em Frankfurt, mas 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, referindo-se a Frasquito Yerbabuena. Ela é casada com o guitarrista Paco Jarana, que está participando de seus shows como músico e compositor. Em 1998, ela estreou em City Center, em Nova York e no Teatro Real de Madrid, como artista convidada do Ballet Nacional de Espanha. Naquele mesmo ano, ela criou sua própria companhia, Ballet Flamenco Eva Yerbabuena, com o qual ela se apresentou na *X Bienal de Flamenco de Sevilla* para estrear sua primeira montagem, *Eva*. Além disso, ela estreou com Mikhaíl Baryshnikov, em Wuppertal, para marcar o 25º aniversário de sua companhia, quando teve a oportunidade de dividir o palco com Marie-Claude Pietragalla, Ana Laguna e Sylvie Guillem. Em 2000, lançou *5 mujeres 5* no Teatro Lope de Vega, em Sevilha, durante o *XI Bienal de Flamenco*. Foi o primeiro trabalho "com o argumento" que coreografou e também a primeira montagem em que teve a colaboração do encenador Hansel Cereza (*La Fura dels Baus*). Participa de filmes, exhibe seus espetáculos em turnês pelo mundo inteiro, consolidando-se como uma artista das mais eminentes do flamenco.

⁵¹ Rocio Molina: Rocio Molina Cruz (Torre del Mar, Málaga, 1984) é dançarina e coreógrafa espanhola. Com apenas três anos, teve seu primeiro contato com a dança. Em 2002, graduou-se com distinção no Conservatório Real de Dança em Madrid 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 anos, apresentou seu primeiro trabalho como um criadora, *Entre Paredes*, no *Festival de Jerez* 2006. Coreógrafa emergente, Rocio, em suas montagens, imprime um caráter contemporâneo ao gesto flamenco, bem como aos cenários, figurinos, iluminação, seguindo uma linha próxima à de Israel Galván.



Israel Galván



Rocio Molina



Rocio Molina



Israel Galván

Cito também alguns outros nomes, os quais eu considero de grande importância para a construção da história e do vocabulário da linguagem flamenca da década de 60 para cá. Entre eles, Manuela Vargas, natural de Sevilla, foi uma espécie de *entidade flamenca* e, durante os anos 1960, foi a mais internacional das *bailaoras*; Merche Esmeralda foi estrela absoluta de festivais e tablados da Andaluzia nos anos 1970 e 1980, e em 1995 participou 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 e impressionante

com esses apetrechos de baile; Maria Pagés, artista nascida em 1963, se sobressai por seus movimentos muito femininos e pelo ar contemporâneo que confere às suas coreografias. Além disso, Pagés chama atenção por sua visão como empresária à frente de sua companhia, de maneira que suas montagens não isentas de qualidade, são acessíveis a todo tipo de público (VERGILLOS, 2006).



Manuela Vargas



Maria Pagés

Referendando-se ainda mais sua importância, Antonio Gades⁵² é reconhecidamente um dos mais populares bailarinos flamencos de todos os tempos.

⁵² Antonio Gades, ou Antonio Esteve Rodenas, nasceu em Elda, em 1936, e faleceu em Madrid, em 2004. Dançarino e coreógrafo espanhol, foi diretor durante três anos do *Ballet Nacional de España*; em 1981 formou uma nova companhia com a dançarina espanhola Cristina Hoyos, que atuou ao seu lado como coreógrafa e bailarina em vários filmes do diretor Carlos Saura. Gades foi um dos grandes inovadores da dança flamenca. Entre suas coreografias mais aclamadas, incluem-se *Bodas de*

À frente do *Ballet Nacional de España* e junto do diretor de cinema Carlos Saura⁵³, teve um papel fundamental ao trazer de volta o flamenco de grandes espetáculos para importantes palcos da Europa, e também no cinema, depois da queda do regime ditatorial de Franco⁵⁴ a partir da década de 1970, na Espanha. Suas montagens baseadas nas obras de Lorca tornaram-se referência internacional do baile flamenco. A trilogia⁵⁵ *Carmen* (1983), *Bodas de Sangre* (1981) e *Amor Brujo* (1986) difundiu e consagrou Antônio Gades e Cristina Hoyos⁵⁶ como ícones internacionais da dança flamenca e, durante anos, eles tiveram seus movimentos e gestos reproduzidos em montagens do mundo inteiro.

Sangre (1974), baseada 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. Ele faleceu, vítima de câncer, em 20 de julho de 2004 em Madrid.

⁵³ Carlos Saura, nascido em 1932, 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 formar-se como diretor de cinema pelo *Instituto de Cinema de Madrid*. Indicado ao Oscar por mais de uma vez e fartamente premiado em festivais internacionais, Carlos Saura apresenta em sua filmografia a fusão entre o cinema e outras artes, como música, teatro, pintura e dança. É grande admirador e propagador da arte flamenca, através de filmes como *Bodas de Sangre*, *Carmen*, *Amor Brujo*, *Ibéria*, *Sevillanas* e *Flamenco*.

⁵⁴ Franquismo: é um termo usado para designar o período histórico e a ideologia, de caráter autoritário, em que se baseava a ditadura de Francisco Franco, instaurada 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 20 de novembro de 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.

⁵⁵ Trilogia de filmes de Carlos Saura: *Bodas de Sange* é o primeiro filme de uma trilogia flamenca realizada por Carlos Saura, que se completa com *Carmen* (1983) e *Amor Brujo* (1986). Em 1995, Saura voltou à dança quando filmou *Flamenco*. *Bodas de Sangue* é uma autêntica 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 Garcia Lorca, sobre uma trágica cerimônia de casamento. E Carlos Saura a filmou de forma despojada, como se fosse um simples ensaio de uma companhia de dança. *Carmen* é um filme dramático de 1983, é uma adaptação cinematográfica da novela *Carmen*, de Prosper Mérimée, usando música da ópera *Carmen*, de Georges Bizet. Foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro na edição de 1984. *Amor Brujo* ou *El Amor Brujo* é um filme de 1986, e a terceira parte da trilogia sobre flamenco do diretor . Amor, dança e morte são as três chaves para o trabalho.

⁵⁶ Cristina Hoyos, nascida em Sevilla, 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, ela também desempenhou um papel importante na difusão e conceitualização da dança flamenca no mundo, sendo imitada e tida como referência ainda hoje por bailarinos e bailarinas de todo o mundo.



Merche Esmeralda



Antonio Gades e Cristina Hoyos em *Bodas de Sangre*

Neste subcapítulo dei especial atenção para nomes do ballet flamenco, pois praticamente todo o referencial bibliográfico está sediado na reflexão sobre as origens musicais. Para minha surpresa, muito pouco ainda foi escrito 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 de terminologias específicas, eu possa incorrer em erros ou injustiças. Por outro lado, essa aparente dificuldade pode caracterizar o ineditismo deste trabalho. Escrever sobre o gesto, dentro da especificidade do movimento flamenco, passa, então, a ser ainda mais desafiador.

Assim, a descrição coreográfica que fará parte do próximo capítulo desta pesquisa, associada ao aporte histórico e conceitual deste capítulo, não pretendem ser meramente 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 de pesquisa.

3.2. O Movimento Flamenco: Uma Edificação Em Andamento

Se os dicionários especializados em dança não se detêm em questões relativas às técnicas corporais para a descrição do flamenco, a seguir, nestetópico, temos algumas noções dessa arte, resultado das práticas de dança desenvolvidas dentro do Coletivo Del Puerto, experiências de dança no âmbito da sala de aula (escola) e da cena. Essas práticas são comuns aos artistas das pequenas companhias. Cito como exemplo alguns grupos em atividade atualmente no Brasil: *Silvia Canarim y grupo/RS*, *Tablado Andaluz/RS*, *Triana Flamenca/SP*, *Estúdio Soniquete Arte Flamenca/SP*, *Studio Gesto/RJ*. Do mesmo modo, fazem parte de um universo cosmopolita das práticas do flamenco na contemporaneidade, em grupos como *Peineta Producciones/ES*, *Estevez/Paños y Compañía/ES*, *Ballet Nacional de España/ES*, *Instituto Flamenco La Truco/ES*.



Cia Esteves y Paños



La Truco



Manuel Liñan



Olga Pericet

A arte flamenca, como já mencionado anteriormente, 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, aos quais se costuma referir como a tríade *cante, baile y guitarra*. Quando

justapostos, mesmo que carreguem expressividades próprias, os jogos entre essas referências resultam em um *baile por palo* (coreografia por estilo musical), podendo conceber diferentes sentidos anímicos e discursos corporais de acordo com o propósito artístico que os está aproximando.



Andrea Guelpa – *Triana Flamenca* (São Paulo/SP)



Mariana Abreu – *Estudio Soniquete* (Campinas/SP)



Silvia Canarim e grupo (Porto Alegre/RS)

Os *palos*⁵⁷ ou estilos musicais executados pela guitarra flamenca e pelos cantores possuem características métricas e rítmicas que, de acordo com a velocidade e o caráter 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-expressivo (NUÑEZ, 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 justapostos⁵⁸ a cada um desses *palos*. Diferentemente do que normalmente 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.

Porém, mesmo absorvendo uma imensa multiplicidade de influências, o balé⁵⁹ flamenco mantém-se ainda com 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

⁵⁷ *Palos*: estilos de música e baile. Vide também glossário desta dissertação.

⁵⁸ Justaposição: situação de adjacência ou contiguidade em que se encontram duas coisas, sem que nada as separe.

⁵⁹ Balé flamenco pode ser uma variação para a nomenclatura baile flamenco ou dança flamenca.

justamente por sua desenvoltura ocorrer na parte mais distal dos membros superiores e inferiores (pés e mãos), que são naturalmente mais percebidos, mais notados.

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. Dão-se como exemplos os movimentos de *vai e vem*, a ondulação em balanço enquanto se marca a batida do compasso, a insinuação das ancas (*swing*), ora sensual, 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, enfim, todo esse rol de possibilidades sediadas na pelve e que significam muito para a identidade de movimento do flamenco.

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



Pastora Galván

Característica marcante também reside no comportamento verticalizado e no 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 (LABAN, 1971; FERNANDES, 2002).

Dando seguimento a esta reflexão, vemos a *attitude*⁶⁰ musical dos corpos dos intérpretes. 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, e 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 pelo carimbo musical. Será este o referido *duende*, descrito no *Dicionário de Dança Oxford* (2010) anteriormente?

Acredito que a expressividade do gesto flamenco nasce em um local onde a conexão corpo-música é crucial: o som aparece desenhado no corpo dos dançarinos, que, subvertendo as técnicas cênicas dominantes da dança ocidental⁶¹, encontra um lugar de livre poética e rompimento de limites estéticos. Costumo mencionar que o manifesto democrático do flamenco reside provavelmente no fato de ele abarcar uma imensa diversidade de corpos, formas, idades e condições físicas, sendo assim um território livre para a expressividade.

⁶⁰ *Attitude*, do francês, significa comportamento, engajamento, élan.

⁶¹ Dança ocidental aqui se refere às estruturas e técnicas de ballet clássico, especialmente desenvolvido pelas escolas francesa, com apoio oficial das autoridades – Rei Luís XIV, e russa, onde 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 lá um refúgio. Assim, em meados do século XIV, o ballet era ainda considerado uma dança *elitista e regional*; a partir do século XVIII, inovam-se em técnica, ensino e perspectivas artísticas e, ganhando apoio popular, transforma-se em um bem cultural praticado e apreciado no mundo inteiro (PEQUENA HISTÓRIA DA DANÇA, FARO, p.40-46).



Carmen Ledesma



Pilar Montoya La Faraona

Fundamental afirmar, porém, 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 gestos. Os silêncios também participam da construção das partituras corporais e das paisagens sonoras, sendo muitas vezes significativos na ampliação dos gestos e do seu sentido. Consideremos essa uma via de mão dupla,

ou seja, o movimento não necessita obrigatoriamente da música para ser criado, assim como a música pode pré-existir e ser a base para a criação dele. A fruição da expressão se dá justamente nesse interstício terreno onde o movimento e a sonoridade podem ser protagonistas.

Convido agora o leitor a refletir, neste momento específico da escrita, um pouco mais descolado do universo flamenco, de maneira que mais adiante, possamos novamente aproximar as ponderações: segundo a filósofa anglo-saxã Susane Langer (1980), o homem ritualizou através da dança suas diferentes e importantes ações como caçar, comer e nascer. Muitas dessas manifestações eram pautadas pelo ritmo da música. Partamos do pressuposto de que, para existir dança não é necessária a música, mas a familiarização entre essas duas artes data desde os primórdios do homem e mostra o quão profícuo pode ser esse diálogo. Ela afirma, por exemplo, que a música é um processo mental, e suas estruturas tonais são muito parecidas com os sentimentos – falamos de música em *crescendo*, atenuação, fluidez, arranjo, velocidade, ritmo e paradas, excitação, calma, e assim por diante.

Se o aprendizado pelo corpo reflete-se diretamente na expressão, tanto artística quanto cotidiana, esse fato também é parte da gênese da linguagem flamenca. Muito provavelmente aqui se consolida a realidade da *comunicação não verbal*⁶², da gestualidade que nunca é puramente *técnica* ou elementar, mas quase sempre biográfica, pessoal.

⁶² Comunicação não verbal: os autores que fizeram parte das leituras e revisões desta dissertação, como José Gil (2002), Ugo Volli (1985), Marcel Mauss (1960), Merleau Ponty (1992), Annie Suquet (2008), Helena Katz (1994), Michel Bernard (1976), Siqueira (2006) e Louppe (2012) auxiliaram-me a '*pensar o movimento*', expressão esta que me atrevo a compartilhar não como se minha fosse, mas sim como instrumento para qualificar o significado dessa construção, que está imbricada em fatores múltiplos, e a despeito de voluntariedade. Os corpos dançantes, flamencos ou não, constroem discursos através do espaço e do tempo, com uma variação infinita de subjetividades, e os corpos que os percebem/recebem podem ter um apetite mais ou menos semiotizante (expressão que também tomo emprestada de Hans-Thies Lehmann, 2013). 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, ou seja, na tensão estabelecida entre concretude e abstração. O jogo entre esses elementos expressivos 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 apropriado para nomear esse fenômeno citado acima, ou seja, a fruição flamenca que acontece entre música, canto e dança, pode ser propriocepção⁶³, esse componente que colore e interpreta o trabalho das sensações para organizá-las em uma paisagem de emoções (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 baseados em teorizações de pesquisadores do gesto, faz-se necessário avançar nas reflexões sobre o gesto expressivo flamenco. No flamenco, dança e musicalidade convivem entre elementos técnicos e poéticos, ação e imaginação a serviço de certo universo estético, expressivo e de força gestual muito intensa.

Christinne Roquet (2011), ponderando sobre análise do gesto dançado, considera o conceito de corporeidade proposto por Michel Bernard⁶⁴, que propõe o corpo não somente como entidade material e orgânica, mas sim como um complexo

⁶³ Propriocepção: (do latim, *proprio*, alguém, mais *ceptive*, receber) é um termo mais abrangente do que cinestesia, e refere-se ao *input* sensorial dos receptores dos fusos musculares, tensões e articulações para discriminar a posição e movimento articulares, inclusive direção, amplitude e velocidade, bem como a tensão relativa sobre os tendões. Alguns estudos também incluem os órgãos vestibulares. O sistema ou aparelho vestibular (também conhecido como órgão gravitoceptor) é o conjunto de órgãos do ouvido interno dos vertebrados responsáveis pela manutenção do equilíbrio. No homem, é formado pelos três canais semicirculares que se juntam numa região central chamada vestíbulo (daí o seu nome), que apresenta ainda duas excrescências chamadas *sáculo* e *utrículo*. Ao vestíbulo encontra-se igualmente ligada a cóclea, que é a sede do sentido da audição. O conjunto destas duas estruturas chama-se labirinto, devido à complexidade da sua forma tubular no sistema proprioceptivo porque sua eferência proporciona o conhecimento consciente da orientação e dos movimentos da cabeça. 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 (LEHMKUHL e SMITH, 1989). Múltiplos tipos de receptores ajudam a determinar a posição das articulações e do sentido de posição do corpo. Tanto receptores táteis cutâneos como os receptores profundos articulares são usados. Acredita-se que até a metade do sentido de posição seja detectado pelos receptores da pele. Para as grandes articulações, os receptores profundos são os mais importantes (GUYTON e HALL, 1996).

⁶⁴ Michel Bernard: filósofo francês, nascido em 1958, que há anos vem traçando sua pesquisa em torno de perspectivas críticas sobre a fisicalidade da nossa existência, Baseado em pensadores como Freud, Lacan, Foucault, Ponty e Deleuze, Bernard desconstrói o corpo ocidental, sugerindo novos modelos de corporeidade individual e coletiva (BERNARD, 1976 ;2001;2002).

entre isso e o funcionamento intrínseco de nosso sentir. Ou seja, é a própria materialização de um processo móvel do sentir, em que se destaca a expressividade do gesto como algo característico do ser humano.

Pode-se ampliar essa reflexão voltando-se para os apontamentos do antropólogo Marcel Mauss, que, já no início do século passado, propunha a instauração de conceitos acerca das técnicas corporais dentro dos processos de entendimento da corporeidade. Mauss indicava a importância de passar a considerar que, além do plano material, a cultura, interferência que se vê (embora impalpável, subjetiva e muitas vezes invisível porque onipresente), sustenta e organiza os indivíduos, não somente no campo social propriamente dito, mas também no plano material, ou seja, os corpos dos indivíduos que formam determinadas sociedades. As técnicas do corpo, a gestualidade e a comunicação não verbal podem definir uma sociedade e servem, muitas vezes, de fronteira entre elas (maneiras de se deslocar, comer, lutar, dançar, cantar e vestir).

Assim, para a investigação do gesto flamenco, estabeleci anteriormente alguns objetivos: compreender o flamenco como fenômeno cultural, desmistificar e inserir esta arte na contemporaneidade e, finalmente, mas não menos importante - pela lente de aumento aqui simbolizada pela aproximação com análise sistêmica do movimento dançado (ROQUET, 2011 e GODART, 1995), entender a expressividade do gesto flamenco. Utilizando-me desse espectro de conceitos operatórios para a compreensão do flamenco, busco um recorte através da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, não para absolutizar ideias, mas justamente para relativizar, desenvolver e ampliar as possibilidades de entendimento sobre essa arte pela qual me apaixonei.

Paixão e reflexão: deixo aqui, nessa última frase, o exemplo perfeito de que técnica e expressão podem andar lado a lado.

3.3. Conclusões Preliminares

Este capítulo objetivou apresentar de maneira sintética, uma bricolagem de noções e conceitos sobre a arte flamenca a partir de autores e obras

especializadas em dança (FORTIN, 2010). Expus informações sobre a origem e o desenvolvimento do flamenco, assim como algumas referências de artistas-criadores nacionais e internacionais. Apresentei alguns fundamentos para a criação, correntes de investigação e elementos breves sobre organicidade corporal. Para aprofundar alguns conhecimentos de especificidade historiográfica, seria necessário abarcar outros extensos estudos dedicados à história do baile flamenco, bem como à história do cante e da guitarra, que, neste momento, fogem ao recorte desse estudo.

A existência de diferentes referências sobre os variados elementos da arte flamenca é resultado da complexidade de conceituar certas práticas culturais, fruto de hibridismos na modernidade (CANCLINI, 2015). No entanto, de acordo com o que busco neste capítulo, é possível mapear certas características e fenômenos recorrentes que me auxiliaram a entender a especificidade do estudo em questão. O conhecimento até aqui escavado através de dados históricos e bibliográficos, bem como os resgates biográficos de artistas flamencos e o contato com pesquisadores, também dedicados a essa busca, já concede uma prévia da envergadura dessa arte.

Considerando então a origem histórica e todas as reflexões apresentadas neste capítulo, proponho que o acontecimento do gesto flamenco, mote central desta pesquisa, processa-se a partir da dilatação dos códigos corporais, no caso, especificamente, de vocabulários da dança e da música flamenca que vêm sendo constituídos desde o 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) para, por fim, extrapolando as *diretrizes/formalidades* da dança cênica, criar um discurso corporal em que, não se destacando o sotaque, o corpo é a própria linguagem.



Gesto III

Agora vamos ter os girassóis
Do fim do ano
E o calor vem desumano
Tudo irá se expandir
Crescer com as águas
Quiçá, amores nos corações
E um santeiro, milagreiro
Prevê a dor de terceiros
E diz que a vida é feita de ilusão
E um santeiro, milagreiro
Prevê a dor de terceiros
E diz que a vida é feita de ilusão
Aquela que um dia o fez sonhar
Se foi com o outro
No dia em que os dois se casariam por amor
Ele aluou
Hoje o seu pesar cintila nos varais
Usou as sete vidas e não foi feliz jamais
Toda a imensidão passou pela vida
E foi cair na solidão
Mais um santo para esculpir é o que lhe vale
Pra evitar que o rancor suas ervas espalhe
Milagreiro / Djavam

4 APRESENTANDO: *LAS CUATRO ESQUINAS*

Neste capítulo serão exibidas as observações e análises referentes ao espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, bem como a descrição detalhada de suas sete cenas, uma a uma. Concomitantemente, compartilho com o leitor as reflexões que evidenciam a expressividade do gesto flamenco, as quais foram pautadas pela prática do gesto em diálogo com metodologia estabelecida para esta pesquisa (revisão teórica, análise de registros e entrevistas com o elenco Del Puerto). A análise de movimentos do espetáculo está entremeada com extratos das entrevistas com o elenco, que trouxeram comentários pertinentes ao processo como um todo. São exemplos as observações sobre processo de criação, continuidade da obra, afinidades artísticas, entre outros itens.

O espetáculo *Las Cuatro Esquinas* – que deste tópico em diante será eventualmente referido por suas iniciais 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 totalmente desvinculada da direção de Andrea Del Puerto. Assim, também a primeira montagem oficialmente coletiva, caráter que segue sendo a marca registrada de trabalho do grupo até os dias atuais.



Cartaz da estreia de LCE



Cartaz da última apresentação de LCE

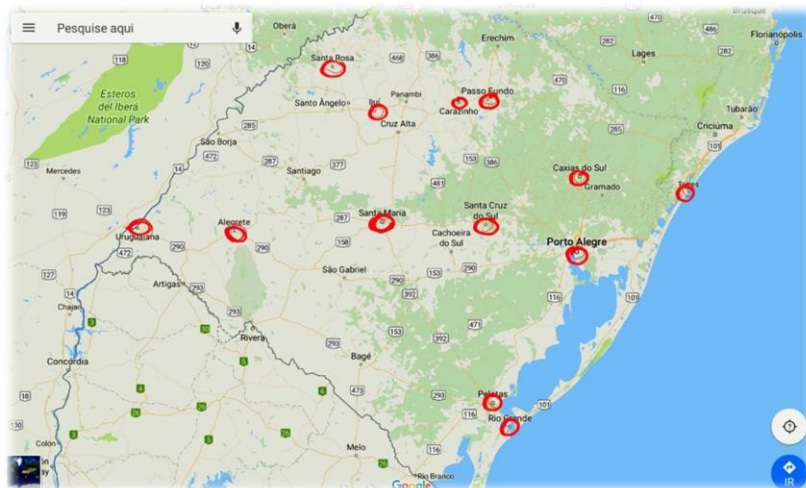
*Tablao*⁶⁵, espetáculo anterior a este, teve em parte essa característica, devido ao falecimento de Andrea ter ocorrido em meio à montagem. Porém, para a finalidade deste projeto, escolhi justamente estudar e analisar o espetáculo LCD, devido às características de coletividade que nele se afirmaram.



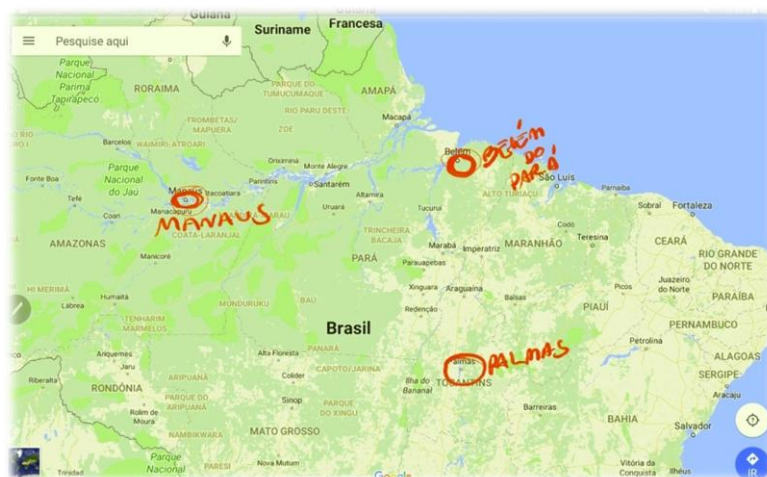
Cartaz do espetáculo TABLAO

⁶⁵ *TABLAO*, espetáculo da Cia Del Puerto que estreou em janeiro de 2008, circulou durante três anos, realizando mais de 40 apresentações; recebeu o Prêmio Açorianos de Dança 2008 de Melhor Espectáculo e de Melhor Bailarina para Juliana Prestes.

O espetáculo LCE realizou 40 apresentações no espaço de três anos (2012 a 2015), realizadas durante temporadas, circulações locais e nacionais, participações em festivais e eventos artísticos.



Algumas das cidades gaúchas por onde circulou LCE



Algumas das cidades brasileiras por onde circulou LCE



Algumas das cidades brasileiras por onde circulou LCE

A obra sempre contou com um elenco fixo, não por coincidência formado pelos membros oficiais do grupo, além de um elenco convidado que era mobilizado de acordo com as possibilidades de contratação e ensaios. Dois dos artistas convidados acabaram vinculando-se com mais proximidade às opções artísticas do grupo e participando de projetos subsequentes da companhia Del Puerto: Gabriel Matias, que foi bailarino do duo apresentado no espetáculo *Consonantes* (2014), e Leonardo Dias, que, além de se firmar como flautista flamenco, atualmente faz parte do elenco de *Flamenco Imaginário* (2016).



Espetáculo *Consonantes* – Gabriel Matias (em pé com braços abertos)



Espectáculo *Flamenco Imaginário* (2016) – Leonardo Dias (em pé, sapateando de chapéu e bengala)

As próximas imagens apresentam a arte dos cartazes feita especialmente para a *Gira Nacional* do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*. Cada cidade da Circulação Klauss Vianna – Porto Alegre, Palmas, Manaus, Belém e Vitória – foi homenageada com uma imagem do elenco e com destaque de pontos históricos ou peculiares da cidade de Porto Alegre. O ensaio fotográfico foi realizado especialmente para o projeto de circulação e teve o crédito do fotógrafo Fábio Zambom.

MINISTÉRIO DE CULTURA/FUNARTE
COMPANHIA DE FLAMENCO DEL PUERTO apresentam:

CIRCULAÇÃO NACIONAL

PORTO ALEGRE/RS - PALMAS/TO - BELÉM/PA - MANAUS/AM - VITÓRIA/ES

LAS CUATRO ESQUINAS

DANÇA E MÚSICA FLAMENCA

BELÉM/PA

DATA/HORÁRIO
LOCAL

OFICINA DE ARTE FLAMENCA - GRATUITA

LOCAL:

HORÁRIO:

INSCRIÇÕES PELO CONTATO:

PRÊMIO AÇORIANOS DE DANÇA 2012

MELHOR ESPETÁCULO
COREOGRAFIA
BAILARINO
BAILARINA
FIGURINO
TRILHA SONORA
PRODUÇÃO
DESTAQUE FLAMENCO

REALIZAÇÃO

15 ANOS  **Del Puerto**
COMPANHIA E ESCOLA DE FLAMENCO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO PRÊMIO FUNARTE DE DANÇA KLAUSS VIANNA/2013

www.delpuerto.com.br/lascuatroesquinas - www.delpuerto.com.br

MINISTÉRIO DE CULTURA/FUNARTE
COMPANHIA DE FLAMENCO DEL PUERTO apresentam:

CIRCULAÇÃO NACIONAL

PORTO ALEGRE/RS - PALMAS/TO - BELÉM/PA - MANAUS/AM - VITÓRIA/ES

LAS CUATRO ESQUINAS

DANÇA E MÚSICA FLAMENCA

MANAUS/AM

DATA/HORÁRIO
LOCAL

OFICINA DE ARTE FLAMENCA - GRATUITA

LOCAL:
HORÁRIO:
INSCRIÇÕES PELO CONTATO:

PRÊMIO AÇORIANOS DE DANÇA 2012

MELHOR ESPETÁCULO
COREOGRAFIA
BAILARINO
BAILARINA
FIGURINO
TRILHA SONORA
PRODUÇÃO
DESTAQUE FLAMENCO

REALIZAÇÃO

15 ANOS  **Del Puerto**
COMPANHIA E ESCOLA DE FLAMENCO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO PRÊMIO FUNARTE DE DANÇA KLAUSS VIANNA/2013

www.delpuerto.com.br/lascuatroesquinas - www.delpuerto.com.br

MINISTÉRIO DE CULTURA/FUNARTE
COMPANHIA DE FLAMENCO DEL PUERTO apresentam:

CIRCULAÇÃO NACIONAL

PORTO ALEGRE/RS - PALMAS/TO - BELÉM/PA - MANAUS/AM - VITÓRIA/ES

LAS CUATRO ESQUINAS

DANÇA E MÚSICA FLAMENCA

PALMAS/TO

DATA/HORÁRIO
LOCAL

OFICINA DE ARTE FLAMENCA - GRATUITA

LOCAL:

HORÁRIO:

INSCRIÇÕES PELO CONTATO:

PRÊMIO AÇORIANOS DE DANÇA 2012

MELHOR ESPETÁCULO
COREOGRAFIA
BAILARINO
BAILARINA
FIGURINO
TRILHA SONORA
PRODUÇÃO
DESTAQUE FLAMENCO

REALIZAÇÃO

15 ANOS **Del Puerto**
COMPANHIA E ESCOLA DE FLAMENCO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO PRÊMIO FUNARTE DE DANÇA KLAUSS VIANNA/2013

www.delpuerto.com.br/lascuatroesquinas - www.delpuerto.com.br

MINISTÉRIO DE CULTURA/FUNARTE
COMPANHIA DE FLAMENCO DEL PUERTO apresentam:

CIRCULAÇÃO NACIONAL

PORTO ALEGRE/RS - PALMAS/TO - BELÉM/PA - MANAUS/AM - VITÓRIA/ES

LAS CUATRO ESQUINAS

DANÇA E MÚSICA FLAMENCA

PORTO ALEGRE/RS

18 e 19 DE SETEMBRO - 19hs

Projeto inserido na programação do

21° PORTO ALEGRE EM CENA

19 DE SETEMBRO - 15hs

Apresentação gratuita para entidades públicas de ensino

TEATRO SESC CENTRO - Av. Alberto Bins, 665

www.delpuerto.com.br/lascuatroesquinas

PRÊMIO AÇORIANOS DE DANÇA 2012

MELHOR ESPETÁCULO
COREOGRAFIA
BAILARINO
BAILARINA
FIGURINO
TRILHA SONORA
PRODUÇÃO
DESTAQUE FLAMENCO

APOIO CULTURAL

Fecomércio RS

Sesc

21°
PORTO ALEGRE
EM CENA
FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS

REALIZAÇÃO

15 ANOS **Del Puerto**
COMPANHIA E ESCOLA DE FLAMENCO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO PRÊMIO FUNARTE DE DANÇA KLAUSS VIANNA/2013

MINISTÉRIO DE CULTURA/FUNARTE
COMPANHIA DE FLAMENCO DEL PUERTO apresentam:

CIRCULAÇÃO NACIONAL

PORTO ALEGRE/RS - PALMAS/TO - BELÉM/PA - MANAUS/AM - VITÓRIA/ES

LAS CUATRO ESQUINAS

DANÇA E MÚSICA FLAMENCA

VITÓRIA/ES

DATA/HORÁRIO
LOCAL

OFICINA DE ARTE FLAMENCA - GRATUITA

LOCAL:

HORÁRIO:

INSCRIÇÕES PELO CONTATO:

PRÊMIO AÇORIANOS DE DANÇA 2012

MELHOR ESPETÁCULO
COREOGRAFIA
BAILARINO
BAILARINA
FIGURINO
TRILHA SONORA
PRODUÇÃO
DESTAQUE FLAMENCO

REALIZAÇÃO

15
ANOS  **Del Puerto**
COMPANHIA E ESCOLA DE FLAMENCO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

ESTE PROJETO FOI CONTEMPLADO PELO PRÊMIO FUNARTE DE DANÇA KLAUSS VIANNA/2013

www.delpuerto.com.br/lascuatroesquinas - www.delpuerto.com.br

Las Cuatro Esquinas foi, com certeza, o projeto de maior visibilidade da história da Del Puerto, desde sua fundação em 1999. Teve, entre os momentos significativos de seu curso, a premiação com oito troféus do Prêmio Açorianos de Dança 2012 e a circulação nacional realizada através do edital Klauss Vianna em 2015, ou seja, no ano de estreia e no ano em que encerrou sua circulação, respectivamente. Ambas as circunstâncias foram marcos para a história da Del Puerto e para a história do flamenco no Brasil, considerando que esta ainda é uma opção artística recente em nosso país, tanto como linguagem artística quanto capital cultural no mercado de trabalho.



Arte do Banner LCE

4.1. Conceitos Operatórios: Vieses E Estratégias Para A Pesquisa

Metodologicamente foram considerados os seguintes vieses: os anátomo-morfológicos e cinestésicos⁶⁶, os históricos e formativos e, não menos importantes, os de memória e de afetos. É relevante observar que esta sobreposição de vieses se constitui como instrumento de análise e importante ferramenta para entendimento do gesto flamenco, objetivo primordial desta pesquisa. Quanto aos dados materiais de pesquisa, foram considerados os programas do espetáculo, material de divulgação do evento, matérias de jornal, as notas de observação da análise de vídeo, referências musicais, notas de observação do processo e as entrevistas.

Transponho para esta análise uma reflexão de Mônica Dantas (2007), ponderando sobre o fato de estar inserida na prática artística que resulta na obra poder contribuir para sua posterior análise. Conforme a pesquisadora e professora da UFRGS enumera, observação participante, entrevistas, experiências práticas, processos de análise e interpretação das informações estão entre as ações de destaque do artista-pesquisador. Incluo nesse inventário o fato de eu ser a observadora-pesquisadora e, ao mesmo tempo, a observada-artista, já que faço parte do elenco⁶⁷ do espetáculo LCE.

Suzane Weber (2010), 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 este raciocínio que aqui desenvolvo, acrescenta que a atividade do artista-pesquisador é sempre desafiadora, levando-se em conta que sua demanda está para além da observação. É necessário que sua escrita se projete como a lente através da

⁶⁶ Existem as duas palavras: cinestesia é o sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros, do espaço ou das pessoas. Já sinestesia é a relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente (p. ex., um perfume que evoca uma cor, um som que evoca uma imagem, etc).

⁶⁷ Levam-se em conta também dois importantes fatores em relação à autora: o primeiro refere-se ao fato de ter estado envolvida diretamente como bailarina e produtora do espetáculo analisado, e o segundo diz respeito ao trabalho que, por doze anos, realizou como fisioterapeuta, e que constitui sua memória operacional em seu modo de reconhecer e analisar os corpos em movimento.

qual o leitor enxergará a obra analisada. Isso, segundo ela, também inclui instaurar um olhar crítico para a obra analisada.

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 flamenca, como já descrita no capítulo anterior, é composta por movimento e som e apesar de estar bastante vinculada à estética do improvisado, isso não exclui o processo de criação ligado a certos códigos de adequação de movimento-som e às práticas de cena baléticas e musicais, aperfeiçoadas através de treinamentos intensos. Ou seja, são algo como subpartituras, ou, estruturas coreográficas recorrentes no diálogo entre dança e musicalidade.

Porém, debruçar-se sobre as especificidades destes códigos, que funcionam como os jogos cênicos, extrapolaria o objetivo central desta pesquisa. Essas especificidades fazem parte do inventário operacional da conexão entre estilo musical e coreografia flamenca, mas, sendo assim, neste recorte específico sobre o gesto, seria um levantamento não relevante.

Assim, esta dissertação busca, então analisar o gesto flamenco no espetáculo LCE, investigando a movimentação e a possível identificação de alguma assinatura gestual dessa arte no espetáculo citado. Além disso, pontua também a relação cinestésica – movimento, olhar, espaço – e as necessidades de expressão, temperamento, comunicação, colaboração e hierarquia, entre os integrantes do grupo.

4.2. 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 essas partículas criativas, porém, trabalham em liberdade de movência entre si, emergindo e submergindo uma na outra, circulando entre o movimento corporal e musical,

sem uma hierarquia definida e sem haver necessariamente um tipo de preocupação narrativa, fazendo dessa forma, expandirem-se a poética dos sentidos do gesto expressivo flamenco.

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

Nesse ínterim, apresento algumas importantes informações acerca da indumentária flamenca, que, mais do que itens ligados à mobilidade dos intérpretes, foram e ainda 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 uma 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 normal, com um número variável de babados presos ao tecido. Os intérpretes movem esse comprimento adicional com os pés e pernas, em movimentos de giros, vai e vem, sobe e desce, fazendo a cauda “voar”. Os *mantóns de Manilla* (xales) durante muito tempo foram fabricados nas Filipinas, por isso levam o nome da capital daquele país. . Luxuosos ou simplórios, os xales eram amplamente usados como complemento do vestuário das mulheres espanholas. Os ares orientais foram aos poucos ganhando figuras ibéricas, e provavelmente no início do século XX ocorreu o início de sua fabricação na Espanha. O peso das franjas de seda, assim como dos fartos bordados, conferem aerodinâmica e fluidez aos “voos” do tecido pelo espaço circundante aos bailarinos.

A pesquisadora Rosa Moreno (2009) que realizou uma ampla investigação sobre a vestimenta flamenca e seus acessórios, em sua tese de doutorado em Antropologia Social e Cultural, da Universidade de Sevilla em 2004, fundamenta as informações acima mencionadas. Moreno (2009) 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.



Mantón

Apoio-me também nas ponderações de Canclini (2015) para fortalecer algumas das ideias que fundamentam minha crença a respeito da arte flamenca, que considero híbrida e intercultural por sua origem e historicidade.



Abanico

O escritor e antropólogo Nestor Canclini tem o foco de seu trabalho na dialética da pós-modernidade e cultura a partir de ponto de vista latino-

americano. Ele 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” (CANCLINI, 2015, p. XIX).

As lutas democratizantes, liberais e positivistas do final do século XIX e início do século XX culminaram em conquistas tecnológicas, estruturais e também artísticas. Essa dinâmica de contatos interculturais, que, como já se viu no capítulo 2 deste estudo, esteve presente desde o surgimento do flamenco-arte, 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 diferentes interferências interculturais, tanto em nível macro quanto microcultural (CANCLINI, 2015). Obviamente isso se faz ver também nas diferentes formas de manifestações cênicas, o que leva a crer fortemente que essa origem híbrida do flamenco movimentou diversas técnicas em prol de processos artísticos, de criação e de estudo dessa linguagem.

As fronteiras rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites baseados na ocupação de um determinado território. [...] A hibridação, como processo de intersecção e transações, é o que torna possível que a multiculturalidade evite o que tem de segregação e se converta em interculturalidade. (CANCLINI, 2015, p. XXVI)

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



Batas de cola

4.3. Gesto Flamenco: Prospectando uma Teorização

Observo que, enquanto bailarina-pesquisadora-flamenca, descubro-me afetada pelos encontros de meu corpo com o espaço, com os outros corpos em colaboração artística e com a *corporificação* da própria música, que não ocupa um espaço físico em si, mas que preenche potencialmente o espaço de criação. Rudolf Laban⁶⁸, cientista, escritor, artista do corpo e do movimento, que na década de 50 iniciava seus laboratórios de pesquisa do movimento humano, criou diversas teorias de aplicabilidade prática em relação existência física e emocional do ser humano no espaço (LABAN, 1978).

⁶⁸ Rudolf Laban (1879-1958), nascido em Bratislava, então pertencente ao Império Austro-Húngaro, desenvolveu seu trabalho na Alemanha e na Inglaterra. Criou um importante método para análise do movimento humano, em que espaço, tempo, peso, energia/esforço são alguns parâmetros. Desenvolveu uma concepção de espaço a partir da figura da *kinesfera* – esfera englobando o espaço de proximidade do corpo em movimento, cujo centro corresponde ao centro de gravidade do corpo. Criou um sistema de registro de movimento – *labanotation*. Desenvolveu também uma metodologia para o ensino da dança, cujo objetivo principal era preparar o corpo do bailarino para que ele pudesse responder a diferentes exigências e solicitações relativas à expressão de sentimentos, sensações e emoções.

A dialética que esse autor assinala entre corpo e espaço – corpo que é simultaneamente dentro-fora, que vê e é visto, que é interno-externo, e espaço que se desdobra para a partir do corpo, para ao redor dele e perpassando a ele – foi analisada também por autores da filosofia como Michel Bernard (2001), Merleau Ponty (1964, 1992), Paul Valéry (1936) e Didi-Hubermann (1998), os quais fazem parte dos referenciais teóricos desta pesquisa.

A fisicalidade do existir é um transbordamento desse encontro invisível, porém concreto. A origem da expressividade é provavelmente habitante desse interstício e, segundo afirmação de 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, o pesquisador e ex-bailarino tem dedicado sua pesquisa, dentro do Departamento de Dança da Universidade Paris VIII, à análise de movimento, mais especificamente, voltada para a expressividade do gesto dançado.

No texto *Gesto e Percepção*, que foi publicado como pós-fácio do livro *La danse au XXème siècle*, de Michel e Ginot (1995), ele explica que o pré-movimento acontece como uma respiração antes da fala, um ato apoiado em dinâmicas internas que se repetem e que, de certa maneira, produzem constantes na operacionalização do movimento e, conseqüentemente, em sua interpretação visual.

O bailarino e pesquisador Godard (1995) afirma que o pré-movimento é o responsável pela carga expressiva do gesto que será executado. Segundo ele, sofremos constante interferência da ação da gravidade, força que age diretamente nos estados de tensão e contratensão do corpo. Justamente a

ação da gravidade, conforme ele elucida , é que irá disparar o pré-movimento, mais precisamente através da ação da musculatura antigravitacional, sem que tenhamos ação consciente sobre ela. Assim, realizaremos os ajustes necessários para realizar a mobilidade subsequente.

Godard (1995, 2010), ainda, progride na análise biomecânica e gestual proposta por Rudolf Laban a partir da década de 1970, avançando sobre a análise da percepção e receptividade do corpo. Ele suscita a interferência do sistema nervoso autônomo (sistema límbico em especial) como especial provocador dos efeitos e significações de gestos/movimentos.

O autor analisa Mary Wigman, Fred Astaire, Trisha Brown e Merce Cunningham como exemplos de 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 basear as reflexões subsequentes dessa pesquisa.

Gesto é o que confere a expressividade do movimento, estando justo entre o traçado desse movimento e o que se antecipa a ele, o pré-movimento, interstício este que sofre interferências emocionais, afetivas, culturais, 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.

Godard (1995) estabelece, na relação entre gravidade, peso, tónus e a própria evolução da espécie humana, um lugar de materialização da expressividade do gesto e coloca essas qualidades como portadoras da diferença de amplitudes de significado entre seres que tem consciência delas ou não. Segundo ele, bailarinos/atores/atletas tem a capacidade amplificada na lida com o gesto. Ainda, sobre percepção e gesto, ele adiciona o fator olhar, no caso, do espectador, que é interpelado por esse(s) movimento(s) e inevitavelmente tem em seu corpo a ressonância da sua própria experiência

cinestésica (ora perceptível, ora não perceptível) e, logo, da interpretação daquilo que vê.

Com os demais companheiros de movimentação (bailarinos/atores/músicos), a interferência é mais diretamente contagiosa, pois se estabelece pela territorialidade de espaço, tensão e contratensão absolutamente compartilhadas. E essas variações de tensão são determinadas essencialmente pelos músculos antigravitacionais, que garantem postura, sustentação, desempenho do equilíbrio e qualidade de tônus. Por esse motivo, ou seja, pela infinita variação possível da combinação entre expressão de si versus 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 (2011, 2012, 2017), pesquisadora e professora ligada à Universidade Paris VIII e ao Departamento de Pesquisa em Dança, trata-se de uma abordagem complexa, na qual se somam óticas e perspectivas complementares. Nada pode ser desprezado ou deixado de lado quando se trata da análise qualitativa de um gesto ou, como prefere Roquet, 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, p.41, 2011)

O Departamento de Dança, criado oficialmente pelas mãos do filósofo e escritor Michel Bernard, em 1989, na Universidade Paris VIII, nomeia esta área de conhecimento como *Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado*

(AFCMD). Eu tive oportunidade de entrar efetivamente 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*⁶⁹.

Preocupo-me em sinalizar essa aproximação, que não se deu somente em contato com a teoria através da revisão bibliográfica, mas numa perspectiva funcional, prática e muito proveitosa. 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, eu ainda não identificava em outras revisões teóricas ou práticas de análise das quais eu me aproximei em outros momentos.

Essa aproximação com o Método AFCMD obviamente não me credenciou a executá-lo tal e qual, mas alimentou meu inventário de práticas analíticas, formado por minhas experiências como fisioterapeuta e bailarina. No Colóquio, a convidada Christine Roquet apresentou um esquema teórico do AFCMD, o qual compartilho abaixo:

As quatro estruturas da corporeidade, por Hubert Godard, e a sugerida por Christine Roquet:

- *estrutura anatômica: o corpo físico, as unidades anatômicas do corpo.*
- *estrutura coordenativa: aspectos cinesiológicos do movimento.*

⁶⁹ O evento, organizado pelas professoras doutoras Suzi Weber e Mônica Dantas, possibilitou a realização de trocas efetivas entre pesquisadores e estudantes de graduação e pós-graduação, enfatizando o cruzamento entre teoria e prática. A palestra de abertura foi realizada por Christine Roquet e Adriana Bonfatti, propondo um cotejamento entre a abordagem sistêmica do gesto expressivo, tal como é praticada na Universidade de Paris VIII, e a análise do movimento na perspectiva do Sistema Laban-Bartenieff, especialidade de Adriana Bonfatti. O evento foi realizado de 12 a 15 de abril de 2016, promovido pelo PPGAC/UFRGS em parceria com os cursos de Graduação em Teatro e de Dança da UFRGS, bem como do coletivo Sala 209 Usina das Artes. Os professores convidados do evento foram Prof^ª. Ms. Adriana Bonfatti (UNIRIO), Prof^ª. Dr.^a Christine Roquet (Paris VIII), Prof^ª. Dr.^a. Joana Ribeiro (UNIRIO), Prof^ª. Dr.^a. Lenira Rengel (UFBA) e Prof. Ms. Marito Olsson-Forsberg (Faculdade Angel Viana). Também participaram as pesquisadoras e doutorandas Sandra Santana (UFBA) e Caroline Maria Holanda Cavalcante (UFC).

- *estrutura perceptiva: o atelier dos sentidos, a propriocepção e a exterocepção⁷⁰.*
- *estrutura simbólica: constituída pela estrutura psíquica, a natureza relacional do ser humano.*
- *estrutura espiritual (esta sugerida por C. Roquet): todas as estruturas anteriores estão sujeitas 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 também entende que as estruturas citadas não são hierarquizadas e que nosso afetamento pela gravidade começa quando nascemos. Acrescento a isso o fato de, anatomicamente, sermos, ao longo de nossas vidas, uma argila em constante transformação. A ação muscular, através dos esquemas de tensão e contratensão muscular (ou contração e relaxamento muscular), é tão intensa, que irá resultar na moldagem dos nossos ossos. E esse corpo que é território interno, repleto de ações orgânicas, também é poroso e relacional, atravessado pelas tensões do espaço a sua volta.

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

⁷⁰ Exterocepção é a sensação da 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.



4.4. Processo de criação de Las Cuatro Esquinas

Do tempo que transcorre entre a pesquisa e criação de *Tablao* (2008) e a pesquisa e criação de *Las Cuatro Esquinas* (2012), estabeleceu-se uma rede de fazeres na Del Puerto, colaborativa e horizontal, que, gradualmente foi se firmando. Proponho então uma breve elucidação através da descrição dessa linha do tempo.

Escrevo agora sobre agosto de 2007: de uma engrenagem caracterizada pela presença de uma diretora que capitaneava as atividades e desempenhava muitas ações *centralizadoras*, sendo estas artísticas ou executivas. Passamos a encarar a ferramenta da coletividade, um novo instrumento que se apresentou como um modo coerente de seguirmos lidando não somente com o processo de criação de *Tablao* (2008), como também com a própria Del Puerto.

Naquele momento, tínhamos coreografias inacabadas de um espetáculo órfão que estava praticamente pronto para estrear e circular e a promessa de um primeiro trabalho profissional. Isso nos fez, muito provavelmente, angariar forças para manter o *projeto Del Puerto* em atividade. Digo “provavelmente”, pois a rapidez dos acontecimentos não nos deixou estacionar para pensar melhor ou, mesmo, sofrer pela brusca perda.

A escola estava prosperando em relação ao número de alunos e *Tablao* (2008), aparentemente, 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 Alegre⁷¹, com todas as sessões lotadas.



Nesse mesmo ano, *Tablao* recebeu nomeações ao Prêmio Açorianos de Dança⁷² 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 através do SESC⁷³, temporadas municipais, eventos e festivais, seguindo nesse ritmo até 2011. Era esse o trabalho de companhia de dança profissional com que tanto sonhou Andrea e que, naquele

⁷¹ Festival Porto Verão Alegre: ocorre há 18 anos na cidade de Porto Alegre, nos meses de janeiro e fevereiro. A Del Puerto fez parte do festival em muitas edições, além da supracitada, no ano de 2008.

⁷² O Prêmio Açorianos é o mais importante prêmio artístico da cidade de Porto Alegre. Foi instituído pela Prefeitura Municipal da cidade em 1977, inicialmente apenas para os melhores de cada ano nas produções de teatro e dança.

⁷³ SESC RS: o Serviço Social do Comércio é uma instituição brasileira privada, mantida pelos empresários do comércio de bens, serviços e turismo, com atuação em todo âmbito nacional. É voltada prioritariamente para o bem-estar social dos seus empregados e familiares, porém aberto à comunidade em geral. Atua nas áreas da Educação, Saúde, Lazer, Cultura e Assistência.

momento, concretizava-se com o grupo que se manteve unido, mesmo sem a presença dela.

Em 2011, o grupo formado por mim, por Ana Medeiros, Juliana Prestes, Juliana Kersting, Tatiana Flores e pelo músico Giovani 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 fomos parar para pensar em como prosseguir (ou mesmo, se prosseguir).

É a primeira vez que escrevo (ou transcrevo) sobre essa situação de maneira aberta e formal, pois, por respeito e afeto, sempre tivemos cuidado com esse assunto. Mas hoje, passados dez anos de sua precoce partida, e no contexto amoroso desta pesquisa, faz-se possível esta fala. Emocionalmente, a carga da ausência nos pesava muito. Tínhamos (e tivemos por muito tempo) delicadeza extrema 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 nossa*.



Ter uma empresa, arcar com custos e lidas administrativas, assumir tarefas logísticas e de produção, lidar com contador, advogado, imobiliária, fornecedores de todos os tipos – enfim, tudo que envolve o fazer

administrativo de um empreendimento – era uma novidade para as herdeiras da Del Puerto. Nenhuma de nós tinha grande experiência no mundo empresarial; além disso, algumas de nós exercíamos outras atividades paralelas ao universo flamenco.

Por outro lado, tínhamos alguns pontos a nosso favor: eu, Ana Medeiros e Juliana Prestes, havíamos acabado de voltar de nossas primeiras temporadas de estudo em Madrid, nos anos de 2009 e 2010, fato que, depois da perda traumática pela qual passamos, resultou em um positivo reforço de individualidade artística. Trouxemos muito material coreográfico e musical e tínhamos o principal, o *material humano*. Juliana Kersting tinha já alguma experiência em produção artística. Giovani 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 vários 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 de o 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, entrevista)

Foi essa a recarga energética e emocional que precisávamos para um novo impulso: um 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*.

Até então não havíamos formalizado o que era praticamente evidente: o laboratório de movimentos e som que acontecia em sala de aula. Os alunos e alunas não somente alimentavam as práticas corporais que eram fundamentais

para o desenvolvimento de novas coreografias, como também, no contexto econômico, mantinham o espaço onde estávamos sediados. Tal e qual acontece até os dias atuais: a escola abriga e mantém o espaço e produção de ensaio da companhia.

Isso é uma coisa bonita que tem na Del Puerto. Porque os professores da Del Puerto, eles não têm limite, eles não têm nenhuma limitação criativa e de processo. Pra nós, professores, nunca foi imposto um ritmo, um tema de espetáculo ou enfim. A gente teve muita liberdade de produzir o que a gente queria e usar os alunos como parte desse processo. Por isso, parte desse laboratório vai pra cena. Porque se fosse o contrário, se a gente tivesse uma limitação de tema, uma limitação assim, a gente não iria usar eles como laboratório. Porque tem essa liberdade, liberdade por parte das pessoas que fazem desse coletivo e por parte dos alunos também. Porque, quando o aluno vai pra Del Puerto, quando ele entra nessa jogada, ele já sabe que o processo didático é assim, tem essa liberdade e tem essa coisa do “cada processo tem uma característica” ele embarca nessa história e assina em branco. Cada aluno que vai pra Del Puerto passa por esse processo ele pega um documento e assina uma folha em branco: que lá no final do ano ele vai ver o que deu ali. Ele não tem nenhuma garantia, ele confia no projeto e tudo, ele se entrega nesse processo e só dá certo por causa disso. Pessoas tentaram vir assim, mas, não se adaptam a esse feitio por causa disso, porque a gente tem liberdade de criação e porque a gente se experimenta em cena e eles se sentem felizes e confortáveis nesse processo. Mas é bem isso, eu acho que só dá certo porque tem essa liberdade de criação por parte do coletivo e porque os alunos são muito abertos. (Ana Medeiros, 2017, entrevista)

Retomemos o mote deste capítulo e a linha do tempo: o ano é 2011. Nascia nesse momento o espetáculo *Esquinas*, que contou, em sua estreia, em dezembro desse mesmo ano, com a participação do corpo de baile formado pelos alunos e alunas da Del Puerto.

[...] O *Esquinas* é claro, com a limitação do corpo de baile dos alunos, mas a gente já tinha, uma ideia de fazer algo mais, seguir o *Esquinas*, de uma maneira diferente, mas já tínhamos essa vontade. E ele é fruto de uma imersão muito grande nossa, na Espanha, minha e tua, né, e da Ju, nos anos anteriores também. A nossa foi a mais fresquinha, porque a gente voltou em 2010... A gente foi em 2010, e o *Esquinas* foi no final de 2011. Então, a gente teve uma experiência muito forte em 2010, nós duas (...) E 2011 foi o ano que a gente teve para lapidar essas informações muito fortes que a gente teve, a gente fez um curso muito extenso. Em 2010 lá por junho, já tinha bastante elementos do *Esquinas* brotando. Eu acho que coreograficamente pensando, foi fruto disso, dessa sede que a gente teve de ir lá buscar conhecimento, desse safanão que a gente teve desses cursos intensivos de um mês, oito horas diárias, o método da Truco foi muito importante pra *independizar* os elementos de cada partezinha específica do baile Flamenco, e a gente usou bastante isso [...] (Ana Medeiros, 2017, entrevista)



[...] 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, entrevista)



O processo de lapidação coreográfica a que se refere Medeiros, no extrato de sua entrevista, também aconteceu no quesito musical, bem como na conjunção dessas estruturas. Baile e música formam o flamenco, tornando-se quase um todo indivisível. Mas revogo minhas afirmações de capítulos anteriores, reforçando que esse caráter indissolúvel não é feudal: há arestas, há espaços de respiro criativo. Conforme ROQUET (2011, 2017), a abordagem sistêmica considera a corporeidade como um *suprassistema* cujos subsistemas – somático, perceptivo, psíquico, entre outros – estão em interação constante.

Há sempre uma tendência em se 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. (HINZ, entrevista com ROQUET, 2017)

Na Del Puerto, a escola e a companhia se perpassam, e há um grande movimento de devires entre as duas partes. As aulas são grandes laboratórios de gestos, música, subjetivações e silêncios. Assim, considero afirmar que os corpos dos professores-artistas são indiscerníveis e ora estão associados ao fazer pedagógico, ora não. Ser artista e professor é uma realidade bastante comum e, por vezes, necessária na condição socioeconômica em que habitam as artes, em especial, a arte da dança. Costumo falar em aula, para meus

alunos e alunas regulares, na *pedagogia do empilhamento*⁷⁴, aquela onde nada é desprezado ou desconsiderado na construção do corpo flamenco. Nada se perde, nada se cria⁷⁵.

O mundo visível dos projetos motores são partes totais do mesmo ser. O mundo a 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 da imagem e a pluralidade de interpretações (PONTY, 1992)

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), coloca em suas palavras 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 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, entrevista)



⁷⁴ Palavras da autora.

⁷⁵ Nada se perde, nada se cria. Tudo se transforma. Frase clássica de Antoine Lavoisier, fundador da química moderna. A autora faz uso da tal frase metaforicamente relacionada ao conteúdo formativo das aulas regulares de dança flamenco, na Escola de Flamenco Del Puerto.

Assim, em abril de 2012, estreava o espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, com as montagens coreográficas e musicais que criamos em 2011, assim como com novas colaborações, coreográficas e musicais, que completaram o processo. Abandonamos em definitivo o então o pensamento de individualidades dirigidas, aceitando a condição que havia se estabelecido: nosso corpo é flamenco e *LAS CUATRO ESQUINAS* é o primeiro trabalho oficialmente coletivo da *DEL PUERTO*.

É que é muito louco tu falar de criação coletiva sem falar de metodologia do Puerto. Porque foi o lugar que eu tive mais acesso a isso. E, não necessariamente, é um conceito de criação coletiva de outros lugares, entendeu? Porque eu acho a criação coletiva do Del Puerto é diferente, assim. Isso tem, a diferença fundamental de um grupo que se contratada só pra fazer um projeto, de um grupo que tá junto há 17 anos juntos. São coisas distintas. Criação coletiva pra um grupo que se encontra só pra fazer um projeto tem tarefas, tem coisas, tu vai fazendo, né? Conforme for, e vai fazendo aquela amarração. Pra um grupo que tem já uma caminhada é algo mais que se não consegue ver a borda de um e de outro, é como se o caseado de uma costura é tão bem feito que tu não consegue ver onde se uniu os tecidos. Porque tem vários aspectos que são fortes. Primeiro, eu acho que é o tempo, tempo de convívio. O segundo é o cerne que uniu essas pessoas pra se trabalhar que foi a Andréia. A maneira da Andreia trabalha também. O que eu acho que marcou a gente pra esse coletivo, esse processo coletivo. A Andréia ela valorizava muito o aspecto pessoal de cada um, assim, o que cada um tinha, e ela conseguia ajudar o que cada um tinha de melhor e a gente se habituou nesse processo. Aí, o que acontece quando a gente ficou órfã? Ficamos sem a Andréia, e quando a gente começou a fazer os primeiros processos nossos. A gente só seguiu. Não se questionou e não parou pra pensar a gente vai fazer disso, tu vai fazer isso, tu vai fazer aquilo, não. Foi uma coisa natural, assim. Tanto é natural que foi que o processo dos ensaios de coreografia era uma contribuição coletiva. Tinha uma pessoa, de repente a Ju, colocava mais a ordem das coisas, mas a gente entrava junto pra dar 'pitaco', pra inserir coisas, coisas que a gente vivenciou juntas, que eram cursos internacionais também, na parte da coreografia, que as três: " ah, não, mas insere aqui, insere ali" ou mesmo coreografias individuais que uma chegava com arremate que se não tivesse aquela liga não seria... eu não sei... é uma coisa tão fluída assim, principalmente o processo da fábrica do corpo que não tem. Eu acho que é um método nosso mesmo. (Ana Medeiros, 2017, entrevista)

É coerente pensar que a influência dos acontecimentos na trajetória da Del Puerto embebe sua expressividade de uma potente carga emocional, conforme já é possível perceber em *Tablao* (2008). E essa potência expressiva aparece e não compromete o refinamento de movimentos e elegância que se percebe em *Las Cuatro Esquinas* (2012).

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

A linguagem flamenca favorece o surgimento de jogos entre os intérpretes, entre movimento e música, dentro dos devires flamencos, orgânicos, musicais. Nos jogos estabelecidos no processo de criação de LCE, os sentidos se mesclavam no oceano de possibilidades rítmicas, sonoras, 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 – *mantóns*, *abanicos*, *castanholas* e *batas de cola* – surgiam delicadamente algumas singularidades, que resultavam em novos gestos, novos movimentos, novos sons: nascia a expressão coreográfica de LCE. Corpos que individualmente comunicavam o tempo todo, e que expandiam amplitudes (de movimento, de sentido, de tamanho, etc.) quando comunicam em coletivo, potencializando assim a expressividade do gesto flamenco.

KATZ (1994) aprofunda a reflexão sobre a comunicação através do movimento dançado⁷⁶, afirmando que natureza e cultura coabitam o mesmo corpo. Ela afirma que o trânsito multidirecional entre os diferentes níveis de linguagem garante esse trânsito entre biológico e cultural e explicita o desenvolvimento da experiência, da memória e da comunicação.

Assim, considero afirmar que as características do passado, que moldaram a identidade dos corpos da Del Puerto, permanecem nos corpos dos intérpretes. A qualidade de gesto e de movimento, escaneada por nós no corpo de Andrea e repetida em nossos corpos, somada a outras influências, transparecem até os dias atuais.

⁷⁶ A autora Helena Katz apresenta, nesse texto de 1994, informações a respeito dos níveis de linguagem, os quais não serão aprofundados nesse momento da escrita por não pertencerem ao recorte desta pesquisa.

Provavelmente é essa a *estratégia Del Puerto* para fazer de sua dança não um clichê ao qual somente se atribui a designação de *dança flamenca*, mas uma 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, p.168, 1994)

4.5. Gestos E Movimentos Do Espetáculo *Las Cuatro Esquinas*

Neste item está exibida a análise de gesto e do movimento propriamente dita do espetáculo LCE. Tal análise foi realizada a partir de visualizações de imagens arquivadas em vídeo (Teatro São Pedro, 18/06/2015, Porto Alegre/RS – acervo Cia Del Puerto) descritas em detalhes a partir da perspectiva da autora – e não somente da perspectiva da autora artista-pesquisadora enquanto bailarina que dançou o espetáculo. O que se propõe é uma reflexão a partir dos sentidos, das colaborações, dos cruzamentos de sujeitos que criam 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 (DANTAS, 2007; WEBER, 2010).

Por opção, será seguida a ordem do espetáculo tal e qual está no DVD que serviu de base para esta análise, não diferente da ordem realizada em todas as suas apresentações durante os três anos de circulação. Cada número, instrumental ou coreográfico, leva o nome do estilo musical a ele destinado. Para descrição do ambiente das cenas, 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.

Las Cuatro Esquinas apresenta três bailarinas e um bailarino no seu corpo de baile, em que se destacam as performances que contemplam, além da dança flamenca em si, o uso de figurinos e acessórios característicos dessa arte. Estes são: os *mantóns*, um grande lenço de seda quadrado com franjas longas, acessório muito usado no século XVII, na Espanha, como complemento do vestuário feminino. No baile flamenco é manuseado em forma de triângulo, dando notoriedade ao bordado e ao movimento dos *flecos* (franjas). A *bata de cola* refere-se a saias compridas de onde pende uma parte do pano com babados que arrasta no chão como uma cauda – no baile flamenco a bata é usada de maneira a destacar os voos da cauda, bem como as laçadas feitas pelas pernas dos intérpretes.

Os abanicos, muito semelhantes aos leques, instrumento de uso cotidiano para muitas pessoas, no baile flamenco favorecem um jogo do pulso

e da mão, acompanhando e desenhando a paisagem sonora. Por fim, as castanholas, instrumentos musicais que possibilitam uma composição de sons todos eles manuseados durante a execução coreográfica (MORENO, 2009).



Mantóns



Abanico



Castanholas



Batas de cola

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



Ensaio com cantores e palmas



Passagem de som em apresentação em Venâncio Aires (RS)



Banda ao fundo em atuação no Teatro do Sesc Porto Alegre

O cenário dinamizado através de projeções no ciclorama, que funciona como uma grande tela ao fundo do palco, remete ao movimento e ao desacelerar das ruas de uma cidade. O projeto 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.



Perspectiva da coxia: espaço cênico, luz e projeção

4.6. 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 a denominação de *Tangos*. O quarto momento coreográfico, recebe o nome de *Petenera*. O quinto número denomina-se *Minera* e é um solo de guitarra flamenca (o qual, por opção da autora, também receberá sua devida descrição). A sexta coreografia denomina-se *Bambera*, e a coreografia que finaliza o espetáculo, ou o sétimo número, chama-se *Alegrias*. Portanto, enfatiza-se assim a importância da música para a arte flamenca, já que cada estilo musical dá nome e caráter à coreografia realizada, bem como o subtítulo da descrição nessa pesquisa.

Há evidências de que o estilo híbrido do flamenco já dá sinais em LCE desde sua abertura, quando irrompe a cena 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, entrevista)

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

No caso de LCE, as coreógrafas Juliana Prestes e Ana Medeiros indicaram as tendências musicais para as coreografias. As composições que ele trouxe prontas, como se lê no seu relato, ficaram restritas a momentos sem coreografia. As palavras utilizadas por Capeletti para descrever o humor das criações coreográficas tais como “calmo”, “aqui mais nervoso”, “forte”, “suave”, “dolorido”, “eufórico”, na verdade, revelam certo imaginário do flamenco, bem como uma dinâmica e especificidade que aparecem nos espetáculo LCE.

Este empilhamento de percepções ao qual se refere Capelletti, em que gesto e movimento estão justapostos ao desenho coreográfico e musical do espetáculo propriamente dito, é também composto por um todo maior, que inclui cenário, figurinos e iluminação. José Gil, filósofo português, ensaísta e pesquisador das relações do movimento com os vieses do corpo estético, poético e político, exemplifica, através da citação abaixo, inscrita no livro Movimento Total, essa tendência a que me refiro e que afunila o conceito de hibridismo que eu também quero conferir ao 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, 2002, p.77).

4.7. Descrição do espetáculo LCE: fragmentação cena por cena

Cena 1 - *Tanguillo*

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 direita para a esquerda: percussionista, duas palmas fixas, cadeira vazia que recebe a terceira palma (móvel), dois cantores (uma mulher e um homem), baixo acústico, guitarra flamenca (violão flamenco) e flauta transversa. É importante citar que o estilo musical executado na abertura do espetáculo chama-se tanguillo, trata-se de um estilo em ritmo alegre andante, acompanhado por palmas e sem cante, como se pode ouvir no momento de abertura do espetáculo, conforme DVD que acompanha esta pesquisa. Todos os músicos vestem figurinos pretos: os homens de camisa e calça lisas; as mulheres de blusa com mangas de renda e saia longa, conferindo um ar sóbrio e não ostensivo ao seu figurino.



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 da tela.

A luz de frente está baixa e na cor âmbar. Há uma luz de contra, com uma pincelada de luz lavanda no chão do palco, logo à frente dos músicos, mas sem trazer a atenção para essa parte da cena.

A trajetória do vídeo acompanha a execução da música até seu final. A música executada é instrumental, sem letra cantada. 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 musical⁷⁷ serve de prólogo para a coreografia que virá logo a seguir. Essa primeira imagem e composição de cena do espetáculo frente ao público favorece o grupo no sentido de apresentar e introduzir rapidamente o 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, dado os tipos de instrumentos musicais, como a tradicional guitarra acompanhada por palmas e *jaleos*.

Cena 2: Guajiras/Colombianas

Todos os músicos permanecem em cena. Precisamente ao início da execução musical que dá início a este número, a projeção do vídeo se conclui e inicia-se a próxima projeção. As linhas cruzadas mudam de lugar, partindo para o lado esquerdo da tela, por sobre a imagem da Praça Padre Thomé, com

⁷⁷ Especificidades da cena musical deste espetáculo: a parte musical é composta por nove músicos, e um deles tem uma mobilidade maior durante as cenas, pois também atua como bailarino ao longo do espetáculo. Porém essa característica não é exclusividade dele, pois, dentre os demais oito músicos, estão mais 5 bailarinos: as duas palmas (flamenco), os dois cantores (dança afro e flamenco) e o flautista (tap dance), com a exceção de que estes não atuam como bailarinos neste espetáculo. Essa característica está muito presente no estilo flamenco, por necessidade, por aficção e por aspiração dos artistas. 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 frente aos 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 o movimento e música são necessários.

a Igreja Nossa Senhora das Dores (imagens da cidade de Porto Alegre), ao fundo. Folhas de plátano sugerem movimento a esta projeção.

A introdução musical é instrumental e sem baile, ou seja, sem coreografia. Logo em seguida surgem as duas bailarinas, cada uma entrando em cena pelas laterais do palco italiano, sendo uma por cada lado, caracterizando o primeiro duo coreográfico do espetáculo.

A luz do número anterior é mantida mais baixa, até a chegada das bailarinas ao centro da cena. É nesse momento que a luz muda, o contraluz lavanda sai e dá lugar a um âmbar que traz uma nuance mais difusa, junto de um globo que desenha imagens geométricas aleatórias no chão do palco italiano. A luz lateral, suave em âmbar, também traz calor e contorno ao momento dançado.



Seus figurinos são vestidos rosa claro, longos, de corte reto e justo ao corpo até cerca da altura dos joelhos, de onde começam os babados curtos que se estendem até aos pés e favorecem a projeção do movimento de pernas nas caminhadas. Ao longo do tronco, franjas de seda que o circundam de trás para frente, enfatizam os movimentos e balanços. As mangas são curtas, de estilo romântico e pueril. Os braços estão desnudos. Na cabeça, os cabelos estão presos em um coque baixo. Há uma flor branca grande, bem 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 nas últimas criações de grandes nomes do Flamenco, eles tentam desassociar o Flamenco da indumentária. Por exemplo, a Rocío Molina, a Eva Yerbabuna, 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, entrevista)

Esta entrada é realizada através de uma caminhada rápida, acertada ao ritmo musical, com a cabeça levemente flexionada para frente e braços e mãos colocados posteriores ao 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 bastante verticalizado, realizam a extensão do pescoço de forma mais brusca, marcada enfim por uma pausa 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, sendo 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 deste trecho coreográfico. Essa primeira aparição do duo coreográfico apresenta o gestual de duas mulheres em uma 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 de temperamento da atitude corporal dos intérpretes. Cada estilo

ou *palo* reivindica uma cor, uma tonalidade, um ambiente cromático⁷⁸, ao qual se aliam a ambiência de luminosidade, o cenário, as qualidades de movimentos e a paisagem sonora. *Palos* mais melancólicos requerem cores mais escuras e sóbrias; por sua vez os estilos mais alegres ou jocosos 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 a esquerda da cena. A partir daí, movimentam-se da direita para a esquerda, realizam trocas de lugar, permanecendo sempre uma distância regular e não muito longa entre elas. Os olhares se cruzam todo o tempo e há intensa colaboração entre o duo. O centro do palco italiano se mantém como o preferencial para as movimentações das bailarinas. Toda a coreografia é executada concomitantemente ao toque das castanholas. O tronco mantém-se sempre muito 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, há jogos de ombros, de braços e de leve balanço de quadris. Há ainda breves momentos de costas, além de giros e caminhadas em diagonal e círculos. De modo geral, os pequenos deslocamentos são acompanhados de braços alongados no espaço desenhando círculos de abrir e fechar (*port de bras*⁷⁹), 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

⁷⁸ Palavras da autora.

⁷⁹ *Port de Bras*: do ballet clássico, técnica de movimento dos membros superiores.

arremate musical, colaboração precisa entre música e movimento. Os figurinos da dupla, que são propositadamente 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 iniciam a letra e se dá o início de um novo trecho coreográfico, quando as duas bailarinas movimentam-se em direção às laterais de maneira a trazerem para a cena os outros dois bailarinos, agora um casal. Isso é possível ver no vídeo que acompanha esta pesquisa, no ponto de minutagem 08:06 min.

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 da bailarina) e uma blusa levemente ajustada na cintura e 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, a cena é clara e deixa 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, sendo a perna esquerda à frente.



Apresentação do LCE no Theatro São Pedro – Porto Alegre/RS

Realizam a extensão do pescoço de forma mais brusco-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, sendo na esquerda a bailarina e à direita o bailarino.



Nestas posições, realizam movimentos com os membros superiores na cinesfera anterior do corpo em movimentos mais 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.



Até esse momento, a bailarina se mantém na verticalidade, usando muito a amplitude de movimentos dos membros superiores na parte anterior do corpo. As mãos e 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 e justaposição com a música; utiliza também as movimentações na cinesfera frontal do tronco.

Lentamente, a partir desse ponto, os bailarinos iniciam movimentos leves que ganham um crescente e culminam em uma nova posição de pausa (ou falso final), que dá seguimento a uma nova movimentação, que agora 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 (como é possível ver no ponto de minutagem 09:33 do vídeo). A *bata de cola* forma uma figura alongada para trás, em direção aos músicos.

Enquanto o bailarino executa uma sequência de toque de castanholas e sinergia com o sapateado, a bailarina aguarda parada. A partir 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 elegantes do bailarino. O bailarino chega a manusear a saia da bailarina com suas mãos, até o ponto em que a entrega de volta à bailarina, dando sequência ao novo momento coreográfico da cena.

Toda essa 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 e seu respectivo manuseio. Ou seja, há no baile uma composição coreográfica com muitas camadas: o diálogo entre musicalidade (música, canto e palmas) e dança; os deslocamentos dos duos e troca de lugares como se fossem, muitas vezes, um só corpo; o manuseio dos leques, das castanholas e da *bata de cola*, que nesse caso é feita tanto pela bailarina que a veste como pelo bailarino que a acompanha e intervém em certos momentos como descrito anteriormente. Enfim, as camadas de colaboração envolvem tanto os artistas como os figurinos, e estes últimos são como objetos cênicos, dado seu protagonismo em certos instantes.

[...] 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, né, 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, entrevista)

O casal sai pela lateral direita, e retornam à cena, pela lateral esquerda, mais à frente, as duas bailarinas, desta vez portando um leque cada uma. O leque, aqui, é um objeto de destaque do baile, de prolongamento do movimento de braços e mãos e porta uma relevância cênica. Os movimentos concentram-se mais do lado esquerdo do palco e dão protagonismo ao abrir e fechar dos leques, assim como o troca-troca destes entre as duas bailarinas. A construção dos gestos passa por essa intensa movimentação, que acontece através de giros e combinação de movimentos de membros superiores em relação ao tronco – desta vez ocupando também a cinesfera posterior – e assim se dá o jogo coreográfico entre as duas. A cena tem 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.



As bailarinas permanecem com os leques em mãos e seguem manuseando-os no mesmo sentido de gestos e amplitude de movimentos que o bailarino, que desta vez está sem as castanholas, trazendo foco para as mãos. Também destacada agora é a sequência de sapateado, ou seja, para 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 diferentes partes do sapato e possibilidades de movimentos das articulações dos joelhos, tornozelos e dedos, executam diferentes combinações de sequências, alinhadas entre lado esquerdo e direito, de modo geral, justapostos à trilha sonora.



A trilha segue instrumental por um longo trecho. 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. Nota-se que, para a realização de sapateados mais rebuscados, há a necessidade de manterem-se no lugar, para garantir a estabilidade vertical e a ergonomia da posição. Porém, em movimento, 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, como se pode observar entre a minutagem 11;12 a 14:27, até que, encaminhando-se para o final do número, o intérprete masculino sai (aos 15:02), deixando a dupla de bailarinas realizando movimentos, especialmente de sapateado no centro do palco, em que no entremeio da volta do canto (que até agora somente

pontuava as entradas e saídas dos dançarinos), acontece uma nova troca de estilo musical. Retornando ao ritmo que abriu a esta coreografia, o casal volta à cena, dando novamente protagonismo à saia longa da bailarina, ao mesmo tempo em que a dupla de bailarinas se movimenta em sincronia até fundo do palco.

O casal ocupa a linha anterior da cena, posicionando-se em um foco de luz bem à esquerda, assim como a dupla de mulheres encaminha-se para um foco similar, ao fundo, na extrema direita. A luz de frente e de contra diminui muito, tornando o ambiente do palco bem escuro, mas deixando evidente 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 rodada 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 e só então a projeção muda: as linhas

cruzadas que estavam na esquerda partem para o centro do ciclorama e, nesse momento, não há nenhuma imagem projetada.

Ou seja, 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 corpo e musicalidade, a precisão dos jogos, a força da paisagem sonora que cria ambiência e forma o estofamento para a execução coreográfica.

Tatiana Flores faz importante menção, em sua entrevista, evidenciando o caráter pop que acredito ter o LCE, por sua aceitação fácil e calorosa por qualquer tipo de público. Esses elementos a que Flores se refere são as castanholas, os *abanicos*, o *mantón*, até mesmo 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, entrevista, 2017)

Quanto à novidade do LCE, fica por conta de como apresentar esses elementos do flamenco, a 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 ainda era algo pouco visto nas encenações de flamenco feitas no Brasil. As cenas escolhidas remetem a algo atemporal e aparecem como uma contribuição ao universo melancólico e dramático do flamenco, ao mesmo tempo sendo uma camada a mais na interdisciplinaridade já 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, independente de que 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, entrevista)

Cena 3: Tangos

Como é possível ver no vídeo que acompanha esta dissertação, em torno de 17;25 minutos de espetáculo, acontece a cena que analisaremos a seguir.

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, que evidenciam a cantora, o cantor, a guitarra flamenca e a flauta transversal, um de cada vez e em sequência.

Finalmente os quatro bailarinos entram em cena pela lateral esquerda do palco, portando cada um uma cadeira de madeira, as quais são posicionadas em diagonal uma ao lado da outra, ocupando o quadrante esquerdo anterior do palco italiano. Sentados, seguem a música ao ritmo de palmas.



A luz está muito baixa, tendo 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 um pequeno estribilho da letra 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 jogos de ombros em contraponto com a cabeça e as palmas, esses movimentos são súbitos e cortados por pequenas pausas em uníssono e precisão. O fato de estarem todos sentados evidencia o uso de palmas no corpo e com as mãos, e evidencia-se também o uso de extensão de braços com floreiros típicos do flamenco. Há sequências de ritmos também, seguindo um bailarino após o outro.

Seus figurinos desta vez são construídos com uma base preta, formada – no caso das três intérpretes – por blusa justa ao corpo e com transparência nos braços, e saia longa com babados a partir da altura dos joelhos; e camisa e calça preta para o bailarino. Os detalhes ficam por conta dos sapatos vermelhos, que aparecem com especial força no trecho em que os bailarinos estão sentados, do lenço vermelho de pescoço do bailarino, de um colete curto e uma sobressaia com babadinhos, que também são coloridos em tons de vermelho, assim evidenciando e amplificando 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 caráter à cena).

Uma das bailarinas se levanta e ocupa a parte direita do palco, e os demais saem de cena, carregando as cadeiras com eles. A luz muda, a banda ganha mais luminosidade, uma diagonal de luz é formada no chão do palco, a projeção é preenchida por uma pequena imagem que ocupa um dos quadrantes formados pelas diagonais projetadas.



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



Para término e início de cada pequeno solo, sempre acontece um momento de sincronia de movimentos entre dois intérpretes. E assim, sucessivamente, cada bailarino sai e dá lugar ao outro, num jogo de cena bastante dinâmico, cada um ocupando um dos quadrantes do palco a cada aparição.

A luz forma novas diagonais no chão do palco, assim como a projeção traz novas pequenas imagens preenchendo os quadrantes formados no ciclorama, dando um sentido de progressão e preenchimento da cena. Realizado o solo da última bailarina, este número termina sem nenhum bailarino em cena e tão somente com execução musical da banda, que então está mais destacada pela luz âmbar, até o momento final da conclusão instrumental.

Cena 4: *Petenera*

A luz se apaga totalmente, a projeção que apareceu durante todo o número se mantém, inicia-se a nova trilha e, só então, a projeção muda. As linhas cruzadas

que estavam na esquerda mantêm-se no centro do ciclorama, e outra imagem aparece projetada: o 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 compondo com a imagem do casarão do mercado público de Porto Alegre, um mercado de arquitetura neoclássica, algo de caráter nostálgico.



A paisagem sonora faz o clima mudar e se converter em uma 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 deixando perceber uma cena estática, quase fotográfica, contrapondo o caráter da cena anterior: três mulheres vestidas de negro, duas sentadas e uma em pé, enroladas ou portando *mantóns* (os grandes xales), e um homem, vestido de negro, que canta lamuriosamente 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, entrevista)

Desta vez, elas não usam nenhum acessório, marcando assim definitivamente o caráter denso e sóbrio da cena. Logo, o trio se movimenta e toma a cena em simetria, e o protagonismo do *mantón* se desenrola durante o número e

demonstra um grande uso da cinesfera pessoal, da frontalidade e do nível alto de movimentos (o sapateado aqui é mais suave e realizado somente em pequenos trechos, em concomitância com a música).



O uso do *mantón* gera, assim como o uso da *bata de cola*, um prolongamento dos arcos de movimentos, assim como também imprime sobre o 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 desenharam amplos movimentos no espaço.



As bailarinas interrompem o uso dos *mantóns*, deixando-os de volta nas cadeiras onde estavam no início da cena; um deles é entregue ao cantor, que em seguida também ocupará, sentado, uma das cadeiras, permanecendo o tempo todo em cena com as intérpretes. O trio segue para o centro do palco e ali realiza, em simetria, com algumas trocas de posições, uma longa sequência, que privilegia sapateados, movimentos de membros superiores e os giros. Ao ponto final deste trecho, as bailarinas retomam seus *mantóns*. O cantor retoma seu posicionamento

em pé e canta, entregando o *mantón* a uma delas, que, assim que o pega, conduz as demais a posicionarem-se 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. Mas, desta vez, para iniciar o próximo momento, já está posicionado, à frente deles, o violonista sozinho, sentado em uma cadeira.

Cena 5: *Minera*

A projeção se mantém até o momento em que o violonista começa a dedilhar a guitarra flamenca. Inicia-se, assim, o único número exclusivamente instrumental do espetáculo, com as bailarinas e o cantor movendo-se muito lentamente, carregando as cadeiras e saindo de cena pela lateral direita (aos 42:30). A projeção muda, trazendo para a luz do ciclorama uma imagem estática e outra em movimento, intermediadas por uma imagem de uma bailarina de negro.

Sobre o violonista, incide a luz âmbar e o contraluz azul escuro, dando uma sensação de profundidade e de solitude. Todos os demais espaços da cena estão escuros e, no chão, novamente está projetada uma das diagonais da cena três, evidenciando a posição do músico, que ali 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, *cantaores* e *bailaores*, 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 possa muito bem chamar alguém de "maestro", mesmo ele sendo de outra modalidade. É porque nós nos "vemos" assim. (GIOVANI CAPELETTI, entrevista)



Cena 6: *Bambera*

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, deixando ver-se a fachada do Teatro São Pedro, interpelada outra vez 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 extrema congruência com a música instrumental.

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

Para os solos, a música enfatiza o clima intenso que veio junto da introdução, e em todos eles há percussão, palmas, cante e guitarra. Os figurinos são sóbrios, constituídos de saia longa (a mesma usada no número anterior) por baixo de um sobrevestido de corte reto e com poucos detalhes, mais curto, deixando a vista os babadinhos da saia longa. Os movimentos de membros superiores ficam enfatizados, assim como os movimentos de pelve.



A luz, nesse ponto, destaca três focos distintos, destinados a cada uma das bailarinas. Novamente, com todas as intérpretes em cena, o sapateado ganha grande destaque. Enquanto é realizado, alternam-se as frontalidades, acontecem giros rápidos, e os babados negros das saias ganham evidência; ao mesmo tempo, dão ênfase ao sapateado, quando segurados pelas dançarinas, ora com uma das mãos, ora com as duas.



Na sequência, o que se destaca na obra é o fato de que as bailarinas dançam juntas e alternam movimentos sincronizados, mas com algumas nuances de improvisado e de caráter pessoal, este sim aparecendo com força, pois 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: Alegrias

Com a luz apagada, o início da música determina o início da projeção, que desta vez mostra o a esquina do Cinema Capitólio (Porto Alegre), e silhuetas de corpos que lembram uma banda flamenca. As linhas cruzadas reaparecem no canto

direito da tela. No chão estão incidindo 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 protagonismos a todos os componentes. Ao final do trecho musical, o ciclorama sobe, deixando aparecer na parede as janelas do teatro, que a partir de agora fazem às vezes de tela.



Em uma entrada enfatizada por uma pausa da banda e, enquanto executa um potente som de sapateado, o bailarino volta para a cena ocupando o centro do palco. Ele realiza movimentos elegantes e precisos (modulação do tónus) 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, desta vez todas vestidas com a *bata de cola*. As intérpretes entram em uma 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 desse 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 mais 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.



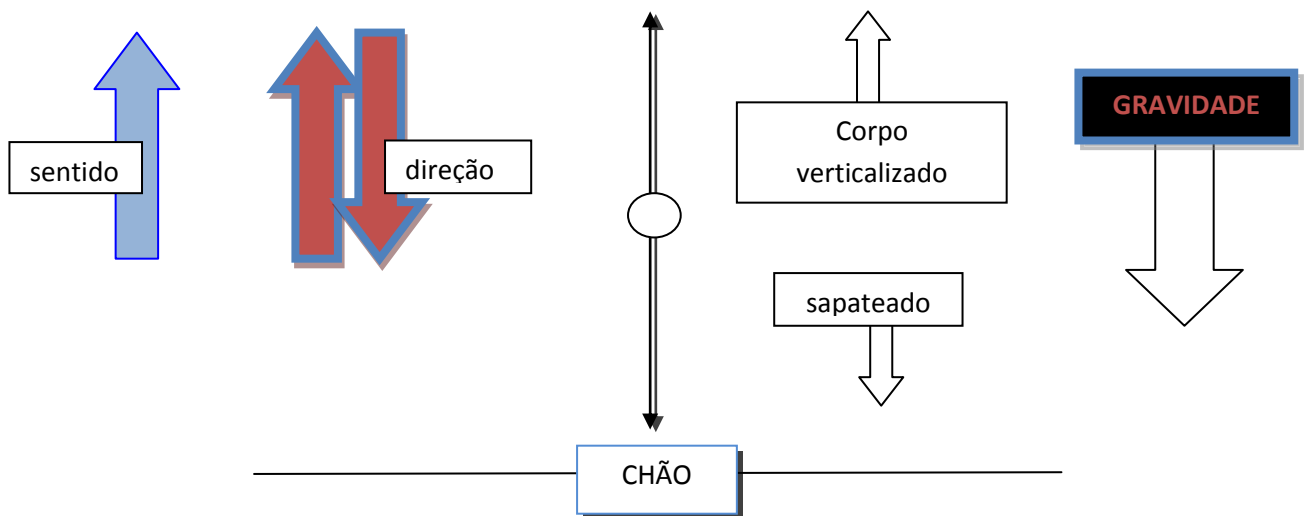
O intérprete realiza um longo trecho de sapateado, em que o vigor volta a ter ênfase. Os cantores retomam as letras acompanhando a maestria da guitarra, e o desenrolar da coreografia traz de volta as bailarinas, que, em gestos precisos e congruentes com o bailarino, dão intensidade aos movimentos da *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.



Nesse momento, é interessante notar que a última cena remete ao início do espetáculo, quando todos os bailarinos estão em cena. Não em forma de repetição ou mesmo sugestão de mesmo sentido da cena inicial, mas como um contexto de abertura e fechamento da obra em questão – ou seja, não no sentido semiotizante, mas como um reforço à estética que prevalece durante todo o espetáculo.

4.8. Conclusões Preliminares

O gesto flamenco apresenta a verticalidade dos movimentos como principal característica de **sentido** do corpo. Por outro lado, forma um vetor longitudinal com **direções** opostas em relação ao centro de força localizado na região da pelve ou centro de gravidade, 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 de movimento, considerando-se a importância do sapateado para o montante gestual flamenco, essa ação muscular acontece de forma excêntrica. Ou seja, embora ela ocorra na mesma direção do sentido da gravidade, o bailarino não se deixa *cair ou enterrar* no chão – muito antes ao contrário, 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 trocas de peso muito ágeis, levando a crer, portanto, que, apesar de ser necessária uma grande estabilidade vertical e longitudinal, o intérprete não pode se fixar peremptoriamente em nenhuma posição ou lugar.

Proponho aqui uma comparação parcial do bailarino flamenco ao atleta pugilista: é necessário que o corpo tenha grande estabilidade em relação ao solo e aos golpes recebidos, porém proporcional capacidade de transferência de peso por todo o ringue. Nesse caso, os golpes (do outro atleta em luta) poderiam ser também parcialmente comparados ao uso dos adereços e indumentária, como as *batas de cola*, *mantóns*, *castanholas* e *abanicos*, pois todos eles interferem na estabilização dos movimentos e da tensão dos membros superiores, já que impelem diferentes características de peso, tensão e resistência muscular.

Fica claro também que os elementos de indumentária do flamenco, já referidos, têm grande importância e se destacam em cada cena. Essa relação pode ser evidenciada, por exemplo, na cena 2, em que, em ordem de aparição, figuram as castanholas, a *bata de cola* e os *abanicos*. Na cena 4, os *mantóns* protagonizam movimentos intensos e conferem densidade à cena. Na sétima e última cena, retornam as *batas de cola*, agora para uma performance em trio, cuja amplitude dos movimentos ganha ainda mais dimensão devido aos voos e jogos direcionais da cauda, além da relação entre a própria movimentação das intérpretes .

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

Sendo assim, as questões que pude pontuar, ao longo do processo de realização desta dissertação, ultrapassaram a demanda de investigação proposta inicialmente. Antes de apresentar a conclusão referente ao mote central deste trabalho, 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 a obra LCE, levando em conta a artista-pesquisadora que atuou no elenco e na produção deste projeto?

O espectro conclusivo deste capítulo leva em conta pontos fundamentais. No espetáculo LCE, todos os números estão sempre relacionados a certa camada de improvisação, sempre estruturada com a música instrumental e o canto. Aqui aparece força a tríade essencial do flamenco, ou seja, as colaborações incessantes entre *cante*, *baile y guitarra* (canto, dança e música 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 significativos. 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. Esses gestos possivelmente são mais lembrados justamente por concretizarem sua desenvoltura nas extremidades, onde naturalmente são mais vistos, mais notados.

Há de se destacar a importância das alavancas e dos movimentos construídos pelos membros inferiores e evidenciados através das calças de corte reto, das saias cheias de babados ou das *batas de cola*, enfim todo esse rol de possibilidades sediadas na pelve e que significam muito para a identidade de movimento do flamenco. Acrescento ainda que os quadris, a cintura e o centro de gravidade e força situado da pelve, são um localizador corporal de absoluta importância para o gestual flamenco. Tenhamos como exemplos os movimentos de vai e vem ou a ondulação em balanço enquanto se marca a batida do compasso, a insinuação das ancas, ora sinuosa, ora bruta; 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 mobilidades.

Dediquei especial atenção para a descrição das cenas e, dessa forma, percebi que a importância dessa prática, de detalhamento pela escrita da pesquisadora, pode servir de lupa para importantes pontos, eventualmente desconsiderados pelo olhar *acostumado* da bailarina.

No ano em que a Del Puerto completa 18 anos de atividades ininterruptas, é um desafiador privilégio debruçar-me ainda mais sobre a arte que *me escolheu*. Essa 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, através deste estudo, desejo despojadamente compartilhar com o leitor.



Gesto IV

Na minha voz
A navalha aberta, o teu leque aberto
Mantillas y olés
Na minha voz
Atravessa e envolve os cabelos negros
Os balés
Na minha voz
O toureador, o violoncelo e o pintor
Bordados de Espanha
A minha voz quer desvelos
De Carmens e Consuelos
De Carmens e Consuelos
Na minha voz
Há também o inca o asteca
Os tintos de sangue
E as galés
Na minha voz
Amapolas, ilhas,
o açafão das paellas, as marés
Na minha voz canto o romanceiro
Agitando flâmulas
Nas varandas de Espanha
Meu canto beijou os cabelos
De Carmens e Consuelos

Carmens e Consuelos
Filó Machado / Audir Blanc

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao revisar o apanhado das conclusões preliminares que pontuei ao final dos capítulos 3 e 4, começo este parágrafo escrevendo sobre a complexidade de se estabelecer uma síntese sobre a principal pretensão desta pesquisa: o gesto flamenco. Expressão essencial dessa arte que é atravessada por ancestralidade, tradição, mitos, afetos, práticas corporais e ainda, certas tendência à categorização.

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

Muito importante mencionar também que os códigos ou vocabulários próprios da linguagem flamenca para os processos de criação de música e dança, bastante aludidos nos capítulos 3 e 4, não foram esmiuçados a ponto de serem listados ou explicados ponto a ponto. Tal procedimento de levantamento e escrita excederia em muito a questão central de pesquisa, além de que, segundo o viés escolhido por mim, baseado na análise sistêmica do gesto expressivo, não houve necessidade aprofundamento dessa particularidade.

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), *é o gesto que produz o corpo*. (ROQUET, p.19, 2017)

Dito isso, afirmo que o percurso reflexivo que abrangeu a leitura – e, mais do que isso, o contato com diversos autores e discursos -, a escrita baseada nos referenciais bibliográficos e nas práticas artísticas que, em nenhum momento, foram deixadas *de lado* por mim, além da análise dos dados a partir da descrição do espetáculo LCE e das seis entrevistas com o elenco Del Puerto – foram de uma intensidade e arrebatamento, que só havia experimentado como artista, no exato momento da cena.

Na escrita, assim como na vida, não tenho como desconsiderar meu caráter apaixonado e otimista, quase entusiasta. Por outro lado, os dois anos de pesquisa foram marcados por acontecimentos pessoais delicados. Não pretendo me estender descrevendo-os, mas pontuando o fato de que estão diretamente relacionados ao *mover-se* e à transitoriedade do *existir*. Tornei-me, digamos assim, uma expectadora de mim mesma, uma observadora ainda mais detalhista, uma *artista-pesquisadora-fisioterapeuta* com uma capacidade de análise de movimento (e uma resignação) ampliada pelo limiar que só a dor física faz 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 a esta pesquisa.

Primeiramente, tomei consciência, como pesquisadora e colaboradora do coletivo Del Puerto há 18 anos, de que o momento atual do grupo é de depuração. Da mesma forma que não há como negar que, na intimidade que faz pano de fundo para a manutenção das atividades formais deste empreendimento cultural, mesmo em meio à tamanha crise política, social e econômica que assola o país nesse momento, 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 *LAS CUATRO ESQUINAS*, 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, seja através da possibilidade de permitir a ele repercussões do som em forma de movimento, ou seja, da percussão corporal propriamente dita. Se há uma especificidade a ser destacada, esta é certamente o trabalho corporal que se dá em colaboração ou, eu diria, em justaposição com a música. Esse *lugar* é sem dúvida uma das forças do gesto flamenco e que teve grande destaque em LCE.

Outro aspecto que é de grande destaque para mim, 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. No LCE especificamente, há, devido ao jogo de composição de movimentos, um reforço de certos gestos como, por exemplo, aqueles que ocupam a cinesfera anterior de nível alto através da movimentação dos braços, e outros que ocupam a cinesfera posterior no nível baixo, através da 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 e referencio a precisão de movimentos, fato que legitimou o trabalho da companhia e valorizou o fato de atuarem há tantos anos juntos. Além disso, na nova condição de

coletividade que se estabeleceu a partir de 2008, não havendo uma liderança, todos foram responsáveis por suas competências.

Encaro também de maneira muito positiva o fato de que a busca por contribuições na rede de teoria e da prática, que foi plantada por Andrea, tenha encontrado fertilidade neste grupo, que seguiu investindo em conhecimento, leitura, pesquisa e compartilhamentos artísticos e culturais. Enfim, é esse ir e vir entre prática e teoria, que nos é tão caro até hoje e que em muito estimulou minha *aventura* em campo acadêmico.



Sinalizo brevemente sobre os limites do recorte desta pesquisa, pois acredito não haver um tema que fuja desse pedágio. Apoio-me em Eco (1977), que discorre sobre a escolha do tema, argumentando que, se a bibliografia é escassa, os textos de apoio são de difícil acesso, a fase de levantamento bibliográfico pode ser conturbada. Contudo, pode ser muito interessante no que diz respeito à capacidade reflexiva e crítica sobre o assunto escolhido, podendo resultar inclusive em novas perspectivas de ponderação sobre o tema. Assim, afirmo que foi desafiador, mas por outro lado, muito produtivo poder usar o molde dos estudos do *gesto* já existentes em outras pesquisas, para encontrar e validar a particularidade relacionada ao gesto flamenco.

As perspectivas relacionadas à continuidade deste eixo de pesquisa acadêmica são bastante positivas e poderão perpassar as áreas de estudos

culturais, poética, estética, ética, estudos feministas, ou mesmo aprofundarem-se na área de análise de movimento na qual está inspirada a metodologia de análise de dados desta pesquisa.

5.1. O Gesto Flamenco

Chego então ao ponto crucial dessa investigação e as palavras de Roquet (2017) são como música para dança da minha escrita. O gesto flamenco é um somatório, uma sedimentação 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 (técnico e criativo). São elementos ou estruturas que, apesar do aparente antagonismo, estão fortemente agregadas, ou *aparentadas* como citou anteriormente Roquet (2017), formando o que nomearei de *corporeidade flamenca*, na qual o *gesto flamenco* está apoiado.

Dessa forma, afirmo que as relações realizadas por este estudo, envolvendo a análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, o apanhado histórico-cultural e as verbalizações do elenco nas entrevistas, serviram para validar a ocorrência de certos padrões de *corporeidade* e a percepção de *valores*⁸⁰ *gestuais*.

São eles:

- a expressividade individual, ou, o temperamento 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, 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 é indissociável da atitude corporal;
- o uso preponderante da verticalidade;

⁸⁰ Valores no sentido de atributos. Palavras da autora.

- a liberdade do intérprete em usufruir da combinação de mobilidades fluidas e bruscas;
- a habilidade de expansão (presença) do *corpo* mesmo estando completamente parado;

Suquet (2008) aponta para um item que, ainda hoje, promove discussões e provoca a curiosidade de muitos pesquisadores: a intenção, ou o afeto, no sentido de *o que afeta* o exato momento de cada movimento e transfere a ele uma determinada condição, um determinado valor, esse componente que confere assinatura a cada técnica. Em relação ao gesto flamenco ainda há muito que aprofundar-se. Não me refiro propriamente em relação à concretude das obras (que em minha opinião são efêmeras), mas em relação à elaboração de metáforas e hipóteses corporais que coloquem à prova ideias e conceitos. É necessária a exploração desse *corpo flamenco*: como território, como veículo, como identidade, como dramaturgia, como cultura. São muitas as camadas que constituem essa corporeidade, assim como são muitas as relações que se estabelecem entre elas.

Assim, esta pesquisa discorreu sobre o gesto e seus atravessamentos *afetivos*, em especial, aqui, os percebidos na arte flamenca. Mais do que isso, e de suma importância, também usufruiu deste espaço de reflexão para discorrer um pouco mais sobre algumas especificidades (ou camadas) da arte flamenca – o canto, a música instrumental e a dança propriamente dita, tendo como recorte de análise o espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, que prioriza a colaboração interdisciplinar, própria da linguagem flamenca, cujos artistas da Del Puerto, acredito, souberam potencializar.

Pretendo seguir construindo e compartilhando saberes como artista, criadora e pesquisadora, desbravando o caminho acadêmico que se abre para o flamenco. Investigar os interstícios existentes entre o gesto flamenco, as fronteiras de tradição que envolve essa arte e o rompimento das mesmas, me traz a positiva expectativa de que esta pesquisa 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!*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Caindo na memória.** In: ISAACSSON, Marta (Org.); MASSA, Clóvis Dias; SPRITZER, Mirna; SILVA, Suzane Weber da. *Tempos de memória: vestígios, ressonâncias e mutações.* Porto Alegre: AGE, p. 49-67, 2013.

ALVAREZ, A. M. **Cantes flamencos recojidos y anotados.** Sevilla : Extramuros Edición, 2007.

BERNARD, Michel OTER, S. **Lições de Dança.** Rio de Janeiro, Ed. da UniverCidade, s.d., p. 11-35. I. *El cuerpo.* Madrid: Ed Paidós, 1985.

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

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas.** São Paulo: Edusp, 2015.

CRAINE, D. e MACKRELL, J. **Dicionário de Dança Oxford.** Cidade: 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, nº 13 e nº 14, p. 13-18, 2007. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

DANTAS, Mônica e 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.** Rev. Cena, Porto Alegre, n. 22, p. 324-338, jul./out. 2017 Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese.** São Paulo: Perspectiva, 1996.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições Possíveis da Etnografia e Auto-etnografia para a pesquisa qualitativa em práticas artísticas.** Tradução de Helena Maria Mello. Revista Cena, Porto Alegre, n. 7, p.7-88, 2009.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert e KUYPERS, Patricia. **Buracos negros - uma entrevista com Hubert Godard.** Rio de Janeiro, O Percevejo online, Dossiê Corpo Cênico, vol. 2, nº 2, PPGAC/UNIRIO, 2010 [2006] (p. 01-21). Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447/1330>

GODARD, Hubert. Gesto e percepção in PEREIRA, Roberto e SOTER, Silvia (org.). **Lições de Dança 3.** UniverCidade Editora, Rio de Janeiro, 1995.

GUYTON, A. e HALL, J.. **Tratado de fisiologia médica.** Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1996.

HINZ, Guilherme. Pensar **O Gesto Dançado - Entrevista com Christine Roquet.** Rev. Cena, Porto Alegre, n. 22, p. 259-273, 2017.

IZQUIERDO, Iván. **A mente humana.** In. Multiciência: Revista Interdisciplinar dos Centro e Núcleos da Unicamp: Campinas, 2004. Disponível em: http://www.multiciencia.unicamp.br/artigos_03/a_01_.pdf

IZQUIERDO, Iván; BEVILAQUA, Lia R. M. & CAMMAROTA, Martín. **A arte de esquecer.** Estudos Avançados. vol. 20, nº 58, São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142006000300024

KATZ, Helena. **O corpo humano: um inventor de descobrimentos.** In KATZ, Helena. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo* - p. 161-168. São Paulo: PUC-SP, 1994.

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

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

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** In. **Revista Brasileira de Educação.** nº. 19 jan./fev./mar./abr. 2002. , p. 20-28. Disponível:http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf

LEHMKUHL, L. D. e SMITH, L. K. **Cinesiologia Clínica.** São Paulo: Ed. Manolo, 1989.

LOUPPE, Laurence. **Razões de uma poética. In Poéticas da dança contemporânea.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia,** Presses Universitaires, 1960.

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

MOAL, Phelippe Le (Org). **Dictionaire de La Danse.** Paris: Éditions Larousse, 2008.

MORENO, Rosa Maria Martinez. **El traje de flamenca.** Sevilla: Signatura Ediciones, 2004.

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

NUÑEZ, Faustino. **Guia comentado de musica y baile preflamencos.** Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução de J.Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

ROQUET, Christine. **Análise do movimento e análise de obras coreográficas.**

TAVARES, Joana e KEISERMAN, Nara. O corpo cênico entre a dança e o teatro. São Paulo: Annablume, 2013 (p. 249-255).

ROQUET, Christine. **Ler O Gesto: Uma Ferramenta Para A Pesquisa Em Dança.** Rev. Cena, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, 2017.

ROUQUET, Christine. **Ao encontro da criação: a análise do movimento e o processo de criação coreográfica.** Da Cena Contemporânea. Porto Alegre: VI ABRACE/UFRGS, 2011, p. 39-45.

_____. **Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo.** *O percevejo online*. V. 3, n. 1, 2011. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784>

_____. **Du mouvement au geste. Penser entre musique et danse. Introduction au colloque international : Gestes et mouvements à l'œuvre : une question danse-musique XXème XXIème siècles.** Université Paris 8. Janeiro, 2013.

_____. **Ler O Gesto: Uma Ferramenta Para A Pesquisa Em Dança.** Rev. Cena, Porto Alegre, n. 22, p. 15-27, jul./out. 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>

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

SILVA, Soraia M. **A linguagem do Corpo.** Humanidades nº 52, 2006.

SIQUIERA, D. **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. *História do Corpo 3. As mutações do olhar.* Rio de Janeiro : Editora Vozes, 2008. P. 509-540.

VALÉRY, Paul. **Filosofia da Dança (1936).** *O percevejo online*, vol. 3, n. 2, 2011. Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1915/1511>

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro.** 6ª edição. Porto Alegre: L&PM, 2009.

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

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

VOLLI, Ugo. **Un Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale. Anatomie de l'acteur.** Bouffonneries: ISTA, 1985.

WASHABAUGH, Willian. **Flamenco Pasión, política y cultura popular.** Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica: 1996.

WEBER, Suzane. **Metodologia de inspiração etnográfica em pesquisas de práticas corporais artísticas.** In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNCIAS. São Paulo: ABRACE, 2010. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/21543>

_____. **Mobilidade das práticas corporais e artísticas na dança contemporânea: três estudos de caso frente às práticas dominantes.** *Cena 9*, 2011. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/21543>

_____. **Incorporando a teoria e refletindo sobre a prática em dança contemporânea.** Porto Alegre, 2009. Disponível [http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Suzi Weber -
_Corpo social corpo dancante.pdf](http://www.portalabrace.org/vreuniao/textos/pesquisadanca/Suzi_Weber_-_Corpo_social_corpo_dancante.pdf)

ANEXOS

ANEXO I

GLOSSÁRIO FLAMENCO

Este levantamento de vocábulos foi feito por mim, baseado em uma busca pelos glossários de variados sites e blogs sobre a Arte Flamenca. Nele serão encontradas palavras e expressões usadas nesta dissertação, além de algumas variações que achei interessante acrescentar ao contexto. Os itens estão relacionados por ordem alfabética, na listagem que segue abaixo:

A

- A Compás: Interpretação do cante ou baile seguindo fielmente o ritmo ou cadência do estilo correspondente.
- Abanico: Leque pequeno
- Aficionado: Um entusiasta ou fã
- Andalucia: Andaluzia. Região sul da Espanha, local de nascimento do Flamenco.

B

- Bambera: estilo de cante e de baile.
- Bailaora, Bailaor: Bailarina, bailarino.
- Baile: a dança em si (pode se chamar também ballet flamenco)
- Bata de Cola: Traje de mulher andaluza em determinadas festas, ou 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

- Colombianas: estilo de cante e baile flamenco com influencia caribenha.
- Cabales: estilo de cante e toque da família da seguiriya.
- 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 séc. XIX, até sua decadência nos primeiros anos do séc. XX.
- Cajón: Caixa acústica usada por percussionistas / instrumento de percussão parecido com uma caixa de madeira oca
- Calo: língua dos ciganos da Espanha (lê-se calo)
- Cambio: Mudança de ritmo
- Campanas: Sinos.
- Cantaor(a): cantor(a)
- Cante: canto
- Cante Chico: Significa “canção pequena”. Estilo alegre, festivo ou folclórico de canções e danças.
- Cante Grande / Jondo: Significa “canção importante”. Estas são chamadas canções básicas, considerada a mais antiga forma de flamenco. Por natureza, são também “Cante Jondo”. Música mais profunda no Flamenco Geralmente os temas estão relacionados à solidão, angústias e tristezas. Destaque para a Siguriya, Soleá e o Martinete.
- Cante por Fiesta: Canto alegre. Destaque para Bulerias, Tangos, Alegrias.
- Cantiñas: Uma família de formas de canção de Cádiz que inclui Alegrias.
- Castañuelas ou Palillos: Castanholas.
- Colín: Bata de Cola pequena.
- Compás: Ritmo, batimento, medida. O elemento básico do ritmo flamenco. O compasso é um padrão recorrente de batimentos acentuados. Isto ordena a única estrutura rítmica de qualquer tipo de canção.
- Contra-Tiempo: Ritmo Sincopado, tempo que está entre os acentos musicais.

- Copla: Cada poema do cante, geralmente de três ou quatro versos, e que serve de texto para as canções populares e para o flamenco.
- Cuadro: Grupo de artistas de flamenco, composto por cantores, guitarristas e dançarinos reunidos para uma apresentação.
- Cueva: caverna em tradução literal. Espaços geralmente encontrados na região de Andalucia, 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.
- Duende : Palavra que significa no sânscrito "divindade". 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. (ver maiores detalhes no capítulo 2)

E

- Escobilla (Sapateado): Parte do baile dedicada ao sapateado.
- Estribillo: estribilho, frase musical

F

- Feria: Feira
- Fiesta: Festa
- Fuertes: Forte. Pesado ou Alto.
- Floreo: movimento das mãos na dança flamenca.
- 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 seqüência de escobilla

- Flecos: Franjas de seda ou de outro fio mais simples, geralmente costuradas ao longo de mantóns, mantoncillos e trajes de dança.

G

- Guajira: Cante flamenco com influência do folclore cubano.
- Gitana: Cigana
- Gitano: Cigano

H

- Hondo: fundo, das profundezas

J

- Jondo: variação do hondo, vocábulo muito associado á dança flamenca
- Jaleo : Acompanhamento do cante com palmas, gritos de incentivo, exclamações, deboches. Usado nos estilos festeiros e nos jondos. Exemplos: anda, eso, así se baila, toma que toma, que guapa, vamo ya, ole.
- Juerga: reunião ou encontro, onde cantaores e bailaores colocam em prática suas práticas artísticas, geralmente associado 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. Se utiliza como sinal para que o cantaor comece a cantar

M

- Mantilla: Manto usado na cabeça, geralmente de rendas.
- Mantocillo: Mantón pequeno (formato de um quadrado).
- Mantón: Xale grande de seda com franjas.
- Marcaje (Marcação) - Determina a ação de marcar. É utilizada para marcar com movimentos a letra do cante.
- Mouro: Árabe

P

- Palmeros: Pessoas especializadas em "tocar" palmas. As palmas dão a base rítmica para os bailaores e músicos.
- Peineta: Pente pequeno, usado como enfeite nos penteados.
- Peinetón: Peineta grande.
- Pendientes: Argolas / Brincos
- Peña: reunião/festa/encontro de aficionados pelo flamenco; uma reunião de pessoas envolvidas ou somente interessadas pela arte do flamenco.
- Pericón: Abanico grande.
- Petenera: Cante flamenco, provavelmente oriundo de Paterna de La Rivera (Cádiz).

Payo: indivíduo de ascendência não gitana.

- Pico: Xale triangular, pequeno.
- Pitos: Estalar de dedos para marcação do ritmo, estalos de dedo usados para acompanhar a música e a dança flamenca.
- Palillos: Castanholas
- Paseíllo (Passeio): 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.

Predomina a utilização dos braços e pode vir acompanhado de marcações do ritmo com os pés

- Palmas: Forma de acompanhar o cante. Existem vários tipos: abafada (sorda) e aberta (valiente).
- Palo: Nome que recebe cada estilo de cante.
- Palo seco: Cantes sem o acompanhamento da guitarra.
- Peñas flamencas: Institutos constituídos em forma de associação por aficionados pela arte flamenca, para a exaltação e difusão do cante, baile e toque flamencos. Tiveram seu apogeu a partir do início dos anos 60 em toda a Andaluzia, estendendo-se por toda Espanha e diversos países estrangeiros. Nas Peñas, a arte flamenca é o tema contínuo das reuniões e dos recitais, tanto de intérpretes consagrados como de novas promessas.

Q

- Quejío: lamentação – os quejíos comumente introduzem o cante e são realizados em todos os estilos musicais, sendo um tipo de quejío característico para cada estilo. Exemplo: quejío de alegrias – tiritiran tran tran / quejío de martinete – tiri tiri trim tin.

R

- Rasgueado: Técnica empregada pelos guitarristas flamencos onde as cordas do violão se roçam de baixo para cima usando todos os dedos. Técnica de dedilhado.
- Rebote: Salto pequeno executado antes de certos golpes dos pés no solo.
- Remate (Arremate): Determina a ação de arrematar (ênfase) um movimento ou uma combinação de movimentos. É também utilizado para dar ênfase à queda do cante, nos momentos em que o cantaor respira e para finalizar uma seqüência de passos. Está constituído de diferentes e expressivos movimentos que geralmente incluem fortes sons de pés.

S

- Saeta: Estrofe de ritmo flamenco sobre temas sacros que uma só pessoa canta sem acompanhamento musical em eventos religiosos, especialmente durante as procissões da Semana Santa.
- Sombrero: Chapéu
- Salida: Entende-se por Salida, a primeira participação do cantaor, tradicionalmente é um lamento sem letra; a principal função da Salida é o cantaor entoar a voz preparando-a para a o que virá em seguida. Para os dançarinos é o sinal de já é possível começar seu baile

T

- Tanguillo: Tango de Carnaval ou Tango de Cádiz. Cante que os coros interpretam no carnaval. Compasso de 4/4.
- Tablao ou Taberna: Estabelecimentos como Bares e Restaurantes, onde se podem apreciar apresentações de flamenco. Os tablaos são os sucessores dos cafés cantantes.
- Tocaor: guitarrista flamenco
- Tacón: salto do pé, parte do pé em movimento
- Taconeo: sapateado flamenco
- Tonas: música "básica" no flamenco, a mais antiga conhecida.
- Toque: toque de guitarra flamenca

Z

- Zapateados: sapateado bastante elaborado, com velocidade, alternando um ritmo mais lento, sendo que logo após acelera-se novamente

ANEXO II

GLOSSÁRIO MUSICAL RESUMIDO

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

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

Altura: característica do som que os diferencia em graves ou agudos.

Arranjo: adaptação de composição para um instrumento ou grupo de instrumentos diferente do pretendido pelo compositor.

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

Compasso: unidade métrica que esta dividida uma peça musical, constituída de tempos agrupados. (compasso binário, ternário, quaternário, 12 tempos)

Dinâmica: ligada a intensidade. Dinâmica de sapateado, por exemplo, varia de frado para forte.

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

Melodia: sucessão de notas formando um desenho característico e, por sua vez, um padrão rítmico e harmônico reconhecível.

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

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.

Sincopado: deslocamento do acento rítmico normal do tempo forte de um compasso para outro que usualmente te batida fraca. No flamenco costuma-se usar muito o termo sincopado.

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 e assim por diante. Cada um dos momentos em que se divide o compasso. Há compassos de dois tempos (binários), três tempos (ternário), quatro tempos (quaternário), assim por diante. No interior do compasso há tempos mais acentuados que outros (tempos fortes).

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

ANEXO III

GUIA PARA REALIZAÇÃO DAS ENTREVISTAS

1. O que é pra ti o sentido de criação coletiva?
2. Comente sobre a hierarquização de corpos na linguagem flamenca.
3. Como é que é o teu processo? Como que tu pensa a criação?
4. Como é que é pensar coreografia pros corpos tão diferentes? Tu pensas nos corpos ou tu pensas na coreografia? Tu pensas como aquele corpo vai fazer aquela coreografia ou isso não passa?
5. Eu gostaria que tu falasses um pouquinho assim sobre como funciona o teu processo de criação.
6. LCE marcou a Del Puerto de alguma maneira, ou de algumas maneiras, marcou a história da Del Puerto, marcou as histórias pessoais também, fale sobre isso.
7. Fale sobre a relação do flamenco com a indumentária, tanto como o figurino, e adereços usados na arte flamenca.

8. Fale sobre sua formação corporal.
9. Tu achas que a Del Puerto tem alguma marca registrada, no sentido estético, poético, ou se tem ou não, ou se tu achas que não tem, fale um pouco sobre isso.
10. E se tu tivesses que pensar, se tu pudesses me dizer ou se tu achas que isso existe, o que seria pra ti um gesto definitivamente flamenco? Descreve esse gesto para mim (caso tu aches que existe).
11. O Flamenco é uma linguagem contemporânea, uma linguagem artística, contemporânea, que é praticada no mundo inteiro. Eu gostaria que tu me falasses à respeito da repercussão que teve em 2012 o Las Cuatro Esquinas, e o recebimento de doze indicações e mais oito prêmios Açorianos de dança em Porto Alegre.
12. Esse espetáculo ficou em cartaz durante três anos consecutivos, a partir de 2012 ele circulou até metade de 2015. Como é que foi fazer parte dessa continuidade criativa?
13. Fale sobre o universo musical do flamenco, sobre como isso nos afeta, sobre como tu te vê dentro desse universo.
14. O flamenco, como linguagem musical, é bastante complexo e extenso. Mas tenta me falar um pouco sobre esse caldeirão de influências que essa linguagem comporta. Fale sobre essas interferências também no sentido histórico, cronológico.

15. Fala para mim sobre as diferenças entre essas especificidades, esses diferentes 'estilos de tocar' flamenco.

16. Relata para mim, sob teu ponto de vista, como foi o processo de criação do LCE? Como é tocar de uma maneira tão amalgamada com a dança? Como tu relacionas o som com o movimento? Fica à vontade para descrever como é teu processo de criação para o baile flamenco (se muda de bailarino para bailarino, etc, etc).

17. Pensando nessa sobreposição de linguagens, me refiro à dança e a música, compondo um todo maior, fala pra mim um pouco sobre o que tu pensa desse caráter híbrido do Flamenco.

ANEXO IV

ENTREVISTAS

Todas as entrevistas tiveram um guia de perguntas, que por opção não serão descritas na totalidade. Algumas perguntas se repetiam de entrevistado para entrevistado, de acordo com o andamento de cada encontro. Os entrevistados, por ordem cronológica de realização são:

1. Resumo da transcrição da entrevista realizada com Ana Medeiros da Silva, em 18/01/2017, em Porto Alegre/RS.

DANIELE ZILL – Gostaria que você falasse um pouquinho pra mim sobre o que é pra ti o sentido de criação coletiva.

ANA MEDEIROS DA SILVA – Sim, sim, sim. É que é muito louco tu falar de criação coletiva sem falar de metodologia do *Puerto*. Porque foi o lugar que eu tive mais acesso a isso. E, não necessariamente, é um conceito de criação coletiva de outros lugares, entendeu? Porque eu acho a criação coletiva do *Del Puerto* é diferente, assim. Isso tem, a diferença fundamental de um grupo que se contratada só pra fazer um projeto, de um grupo que tá junto há 17 anos juntos. São coisas distintas. Criação coletiva pra um grupo que se encontra só pra fazer um projeto tem tarefas, tem coisas, tu vai fazendo, né? Conforme for, e vai fazendo aquela amarração. Pra um grupo que tem já uma caminhada é algo mais que se não consegue ver a borda de um e de outro, é como se o caseado de uma costura é tão bem feito que tu não consegue ver onde se uniu os tecidos. Porque tem vários aspectos que são fortes. Primeiro, eu acho que é o tempo, tempo de convívio. O segundo é o cerne que uniu essas pessoas pra se trabalhar que foi a Andréia. A maneira da Andreia trabalha também. O que eu acho que marcou a gente pra esse coletivo, esse processo coletivo. A Andréia ela valorizava muito o aspecto pessoal de cada um, assim, o que cada um tinha, e ela conseguia ajudar o que cada um tinha de melhor e a gente se habituou nesse processo. Aí, o que acontece quando a gente ficou órfã? Ficamos

sem a Andréia, e quando a gente começou a fazer os primeiros processos nossos. A gente só seguiu. Não se questionou e não parou pra pensar a gente vai fazer disso, tu vai fazer isso, tu vai fazer aquilo, não. Foi uma coisa natural, assim. Tanto é natural que foi que o processo dos ensaios de coreografia era uma contribuição coletiva. Tinha uma pessoa, de repente a Ju, colocava mais a ordem das coisas, mas a gente entrava junto pra dar 'pitaco', pra inserir coisas, coisas que a gente vivenciou juntas, que eram cursos internacionais também, na parte da coreografia, que as três: " ah, não, mas insere aqui, insere ali" ou mesmo coreografias individuais que uma chegava com arremate que se não tivesse aquela liga não seria... eu não sei... é uma coisa tão fluída assim, principalmente o processo da fábrica do corpo que não tem. Eu acho que é um método nosso mesmo.

DZ – Dentro da sequência, agora, eu ia te perguntar aqui, falando da época da Andréa, né? A gente já vivia essa operacionalidade. Tu acabou de falar, e ia te pedir pra falar um pouco disso, mas então já está respondido. E, eu queria que tu falasse pra mim um pouco sobre o que te vem à cabeça quanto eu te falo sobre " não hierarquização de corpos". Dentro da *Del Puerto* e como tu vê isso fora do mecanismo da *Del Puerto*?

AM – Ai, desculpa minha ignorância. Hierarquização de corpos seria um corpo em evidência e os outros não?

DANIELE ZILL – Isso. Um corpo em evidência e outros não, ou um modelo corporal em evidência e outros não.

AM - Ah, tipo uma linha? Tá!

DZ – É, uma, um, um... Eu não quero conduzir muito uma a pergunta...

AM – Sim, eu entendi.

DZ - (...) mas eu quero que tu te sintas à vontade pra falar.

AM – Tá! O tema me assustou mas agora vai. É muito engraçado isso, uma pergunta complementa a outra, né? Como a Andréa, ela tinha essa coisa de trabalhar o individual muito grande, as características individuais muito grande de

cada um, isso nunca foi... a gente naturalmente nunca quis ter um corpo de baile coeso de movimento, de linha de corpo e intenção. Porque várias coisas contribuíam pra isso. Primeiro, porque a gente teve a Andréa, a nossa diretora, que incentivava inclusive essas diferenças; segundo, em função da formação de cada um do grupo, por exemplo, das pessoas que... de nós três, eu fui a única pessoa que veio de outra formação, porque vocês, a Ju e tu, Dani, foram a formação da Andréa, assim, de base.

DZ - Sim, "flamequisticamente falando".

AM - Eu sou a única que dança caramelos, desculpa por Caramelos sou a única. Então, o que acontece? É... Mas mesmo assim vocês, mesmo vocês duas sendo da Andréia, vocês duas são diferentes em cena, em maneiras de dançar, justamente por isso, porque o foco da Andréia era trazer essas individualidades. E, em terceiro ponto, porque o flamenco te permite isso. O flamenco te permite a mesma leitura de movimento. A única impeditiva é ritmo, né? Proposto que tu tem que acompanhar a música, e tu tem que, o instrumento musical, tu que saber tocar naquele andamento e naquele ritmo, mas o jeito que tu vai tocar, por exemplo, se eu sou um baterista e toco segurando a língua ou sem segurar a língua ou curvada ou aqui, tanto faz mas o que eu esteja no ritmo certo. O único impedimento pra nós no flamenco, nessa nossa experiência, é o ritmo, que esse sim não pode ser alterado, mas o resto, a conexão de alma, do gestual ou o posicionamento do braço. A coreografia é a mesma, mas os corpos não são. Inclusive, é incentivado isso até, e nunca foi questionado, assim. A gente nunca fez um ensaio com preciosismo de altura de braço. (...) É claro tem que ter uma harmonia entre a coreografia e o passo, mas o gesto não. E nesse espetáculo em especial, ele não é um espetáculo de... tem alguns duos mas não tem nenhum solo. Tô falando besteira? Só a parte do Gabriel.

DZ - Tem momentinhos de solo na bambera.

AM – Isso! Que o Gabriel fica sozinho. Acho que a única pessoa que fica sem ninguém em cena acho que é o Gabriel, não?

DZ – É.

AM – É o Gabriel. E... mas, assim, sempre duas ou três pessoas ou quatro, né? No máximo, em cena. Mas, em função disso, em função de cada um ter um gesto seu, apropriado, assim do seu jeito de sentir aquilo, aquela coreografia, tudo. Em função de serem coreografias coletivas também, sempre mais que um bailarino em cena, fora esses dois momentos do Gabriel sozinho, eu acredito numa unidade coreográfica mas não limitada, não com a limitação da respiração, do preciosismo, assim. Eu acredito que os corpos são universos separados mas que juntos tem o mesmo conceito, assim. E não tem nenhum maior que o outro, eu acredito nessa uniformidade, mas diferentes.

DZ – E sobre criações coreográficas, queria que tu me falasse de como é o teu processo.

AM – O meu processo. O meu processo, pois é, na minha vida assim, ele foi tendo caminhos diferentes, assim, eu posso fazer um recorte no *Las Quatro Esquinas* e posso falar como...

DZ – Não. Eu queria que tu me falasse de ti, Ana Medeiros, me fala dessa conexão assim que eu acho bem legal tu falar.

AM – “A louca aqui”. “A louca ”. O que a Ana Medeiros pensa quando vai fazer um tema? Primeiro, ela se vale muito do momento que ela tá vivendo assim. A Ana, bailarina e coreógrafa, ela trabalha muito pra consumo interno, assim. É uma maneira de... não adianta eu não consigo excluir isso: eu digo muito o que eu estou vivendo naquele momento, assim. É uma maneira de terapia, assim.

DZ – De se comunicar?

AM - De se comunicar, de comunicação. Eu, durante muito tempo eu tive muita dificuldade de assumir tristezas e assumir coisas, assim. E a dança era o único veículo que eu podia usar para isso e era o único momento que ele se evidenciava, então quando eu tinha um sentimento muito forte que eu não conseguia explicar pra mim mesma o que eu fazia? Eu ia lá e coreografava. Quando eu começo a coreografar primeiro eu busco essa, essa... ‘O que eu preciso dizer’. ‘O que eu tenho me dizer, assim’. Aí, eu vou através do flamenco, eu procuro um *palo* que mais se

adeque àquilo, por exemplo, a coisa da *petenera*. A *Petenera* surgiu quando eu tava com um problema sério de anorexia. Eu não tava conseguindo controlar aquilo e eu dancei todo esse descontrole ou essa busca toda, aí eu procurei o baile porque o baile falava de morte e ressurgir das cinzas, voltar outra. E eu tava naquele processo e aí eu peguei o suporte do “mantón” como se fosse uma armadura que eu tava me segurando, que era flamenco ali e ao mesmo tempo eu tava me desvencilhando dele, e ao mesmo tempo eu pegava ele de volta, ficava com essa coisa duo, assim. Tanto é que na primeira apresentação que tu tava junto lá no Meme, eu dancei essa coreografia que foi a primeira versão dela e eu deixei o “manton” no chão e saí caminhando. Então, toda essa coisa do “manton” simbolizava isso: eu me desvencilhando das minhas amarras, das minhas coisas, eu conseguindo ser eu mesma, tentando trabalhar isso. Então, eu acho que meu processo criativo é muito ligado ao o que eu tô vivendo, assim, a tentar colocar uma dor uma alegria que tô passando e me mostra mesmo realmente assim. Eu faço uma história. Eu vejo o que eu quero contar através de uma história e organizo aquilo através dessa história. Outro processo também foi o da *Solea por Buleria* que era uma guerra, então o que a gente faz antes de ir pra guerra? A gente reza. Aí era o cante de salida, né? Aí chegava, lutava, lutava, lutava, lutava, aí quando acontecia um parte trágica assim que era a morte, o que e o era a morte? O grupo dançava duas letras de *Solea por Buleria*, saía fora, eu começava dança uma soleá com bata de cola e manton, aí o ritmo, a escolha do ritmo, de soleá aquela coisa de morte e tudo. Aí o que acontecia? O exército voltava depois, que era os alunos, com o bastão, que seria a espada mesmo, voltava diferente mais cabisbaixo ao modo que veio, mas lutava até o fim, até ganhar a guerra, que seria a buleria e o final do baile. Então, é toda uma história, um enredo que eu me aproprio dos palos flamencos e das intenções que cada palo diz pra fazer algo que...

DZ - E deixa eu aproveitar isso que tu tá falando dos alunos e sobre a participação que eles acabam tendo, né? Nos nossos processos...

AM – É o experimento, né?

DZ – (continuando) por se tratar...assim, eu chamei isso de processo de criação ligado a prática de laboratório.

AM - Isso! Exatamente. Aham! Porque é realmente isso. Não tem outra palavra. Realmente isso.

DZ - Me fala um pouco mais!

AM - Realmente isso. Por que? O que que acontece? Isso é uma coisa bonita que tem no...

DZ – (sobre) Essa vida de docência e de coreógrafa.

AM – (continuando) Isso é uma coisa bonita que tem na Del Puerto. Porque os professores da Del Puerto, eles não têm limite, eles não têm nenhuma limitação criativa e de processo. Pra nós, professores, nunca foi imposto um ritmo, um tema de espetáculo ou enfim. A gente teve muita liberdade de produzir o que a gente queria e usar os alunos como parte desse processo. Por isso, parte desse laboratório vai pra cena. Porque se fosse o contrário, se a gente tivesse uma limitação de tema, uma limitação assim, a gente não iria usar eles como laboratório. Porque tem essa liberdade, liberdade por parte das pessoas que fazem desse coletivo e por parte dos alunos também. Porque quando o aluno vai pro Del Puerto, quando ele entra nessa jogada, ele já sabe que o processo didático é assim, tem essa liberdade e tem essa coisa do “cada processo tem uma característica” ele embarca nessa história e assina em branco. Cada aluno que vai pra Del Puerto passa por esse processo ele pega um documento e assina uma folha em branco: que lá no final do ano ele vai vê o que deu ali. Ele não tem nenhuma garantia, ele confia no projeto e tudo, ele se entrega nesse processo e só dá certo por causa disso. Pessoas que tentaram vir assim mais, mais não se adaptam a esse feitio por causa disso, porque a gente tem liberdade de criação e porque a gente se experimenta em cena e eles se sentem felizes e confortáveis nesse processo. Mas é bem isso, eu acho que só dá certo porque tem essa liberdade de criação por parte do coletivo e porque os alunos são muito abertos.

2. Resumo da transcrição da entrevista realizada com Gabriel Matías dia 05/01/2017, via Messenger, devido a ele estar residindo atualmente em Madrid.

Daniele Zill - O que é para ti o sentido de criação coletiva?

Gabriel Matías - Pra mim o sentido de criação coletiva, o nome diz criar em grupo, mas não criar, de forma coletiva, todo mundo, tudo. Pra mim, a 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 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.

DZ - Na época da Andrea viva já se começou a operacionalizar esse modo de criação, fala um pouco a respeito disso.

GM- Bom, eu não convivi com a Andréia. Não tive contato com ela, mas sim eu vivi o reflexo dessa divisão dos trabalhos na Del Puerto. Eu acho que o grande sucesso, o êxito que a companhia teve, tanto na escola quanto na criação espetáculos, foi pela divisão do trabalho, como eu disse anteriormente, que era cada um se responsabilizava por um setor. No caso, por exemplo, a Dani na produção, a Ju na direção cênica, a Ana com os figurinos identidade visual e isso funcionou muito bem, assim, o que eu sempre percebia era que ninguém tinha ciúme do trabalho do outro e...Mas é por... ninguém tinha nenhum... Como é que eu vou dizer? Cada um era responsável pelo seu núcleo, mas isso também não criava um feudo. O que eu quero dizer? Que, por exemplo, quem cuidava da produção, por exemplo, A Dani podia opinar também no trabalho da Ju, da era direção cênica, tanto a Ju podia também influir e dar opiniões sobre o trabalho da Dani e isso era muito importante, que não se criassem feudos, mas que cada um também fosse responsável pela sua área.

DZ - Fala um pouco a respeito da não-hierarquização de corpos na Del Puerto, no flamenco.

GM - Pra mim a não hierarquização dos corpos na Del Puerto tem muito a ver... vários pontos influem, assim. Desde que a companhia tá no Rio Grande do Sul, no Brasil, que não tem muitas pessoas que dançam flamenco, e também acredito que influi um que ponto de que as sócias as donas, dançam também, né? Isso pra mim influi, mas eu acho que foi muito saudável a forma, porque isso deu uma identidade da companhia, decidiu-se assumir isso como um ponto forte essa característica, né? E isso é, pra mim, é muito flamenco, porque o flamenco por si só já é uma mescla, é uma mistura. Mais heterogênea impossível. Isso se vê no corpo de baile da Del Puerto tem uma negra, uma que mede 1,52, a outra que mede 1,70 e é bonito de se ver isso. Eu, pro meu gosto pessoal é muito bonito. E aqui em Madri, inclusive, tem algumas companhias que trabalham com essa mesma miscigenação. Existe essa palavra miscigenação?

DZ – Sobre criações coreográficas, como e teu processo?

GM - No meu processo de criação coreográfica eu começo a criar geralmente no estúdio, eu vou pro estúdio e sozinho, sem guitarra, nem palma, nem... Eu comigo mesmo na frente do espelho. Começo a investigar sobre algo que eu queira fazer. Eu não me considero coreógrafo porque eu crio só pra mim e me custa bastante assim. É difícil pra mim, criar. Mas eu procuro desenvolver esse lado. Mas eu sempre tenho que ter uma meta, por exemplo, se eu quero bailar um palo diferente eu vou pro estúdio e começo a investigar em cima desse ritmo. Eu geralmente imagino algumas imagens, algumas figuras e vou tentando reproduzir... E pouco a pouco com o material que eu vou criando de remates e marcações, eu vou costurando uma coreografia completa. Mas é isso, basicamente, o trabalho de criação que eu tenho comigo mesmo é sozinho, é sem apoio musical, do nada. Eu vou imaginando a música, e depois se tem que criar alguma música eu vou transmitindo essas ideias pra quem vai me acompanhar e essa pessoa vai criando a música. Mas a base de movimentos é isso, é eu no estúdio sozinho, é como eu melhor me organizo.

DZ – Fala um pouco sobre o processo de criação ligado à prática docente.

GM – Eu que eu acho muito interessante o processo de criação com os alunos porque é parte de um... é muito prático no sentido de que não se tem tempo. Infelizmente, nós bailadores e, principalmente, as sócias da companhia não têm tanto tempo pra se dedicar, tempo e nem dinheiro para se dedicar só para a criação coreográfica de um espetáculo ou ensaio. Tem que sê sempre compaginado com as aulas que é o que dá o sustento, e isso é uma maneira muito, eu acho criativa e muito prática pra experimentar o que está criando e aproveitar o tempo das aulas pra criar tanto pros alunos quanto para as coreografias que podem ser usadas para a Companhia. Claro! O que que acontecia? Pelo o que eu pude observar, porque eu também não tive presente. Isso aconteceu, essa criação com os alunos, os laboratórios que foram feitos com os alunos foram no espetáculo *Las Cuatro Esquinas*. Eu não tava presente no processo de criação, mas o que eu pude observar era... se criava a coreografia, claro, com movimentos mais elementares, mais básicos pros os alunos e a música se criava nessas aulas, nas aulas dos alunos, e logo pra Companhia, se modificava, claro, complicava mais os passos, porque enfim, aí era uma coreografia dedicada a profissionais. E, na verdade, pra mim foi uma ideia que teve muito êxito porque os alunos se motivam mais também. E, como e disse, é uma maneira de economizar tempo dos coreógrafos e experimentar as ideias já em aula, em ação.

DZ – A obra *Las Cuatro Esquinas* marcou a história da Del Puerto. Fala um pouco sobre isso

GM – O espetáculo *Las Cuatro Esquinas* marcou não só a história da Del Puerto, mas também do Flamenco no Brasil. Isso eu tenho muito claro. Porque, não foi a primeira vez, mas foi a segunda vez porque o *Tablao* já era um espetáculo muito bem produzido. Mas tinha, como o nome já diz, a dinâmica de um tablado, que eram números, né? Foi a primeira vez que eu, pelo menos, vi um espetáculo tão redondo de flamenco no Brasil, assim, que contava com profissionais e que tinha... as coreografias, que a luz, o figurino, entradas e saídas... porque, realmente, é um espetáculo com letras maiúsculas. Eu acho que o grande diferencial desse

espetáculo foi, realmente, a ideia de que tudo foi pensado realmente, nada foi improvisado no sentido de “aí o figurino vai ser assim porque é o que tem”, não. Foi tudo muito calculado. E, claro, essa forma de trabalhar coletivamente da Del Puerto ajudou muito porque cada um aportou o que dominava. Então, o resultado não pode ser diferente, tem que ser um resultado bom. E claro um diferencial porque o espetáculo ganhou 11 prêmios açorianos, oito, se não me engano oito prêmios açorianos e teve uma grande gira aqui pelo Brasil. Nós fomos por várias cidades, vários estados. Foi um espetáculo contemplado com o prêmio Funarte e isso foi muito importante pra nós e pro flamenco. É muito importante ver que o flamenco foi representado na cena cultural do Brasil. Eu sou suspeito não porque sou da parte do espetáculo, mas porque o espetáculo representava muito bem o flamenco no Brasil e isso dá muito orgulho. Eu posso tá enganado, mas eu acho que foi a primeira vez que nossos colegas de classe artística olharam pra nós, do flamenco, como realmente profissionais e com respeito por esse trabalho que tava tão bem costurado, diferenças em grupo. A energia e a dinâmica era muito bem construída, a energia não caía porque estava muito bem dirigido, muito bem coreografado. Isso foi um grande diferencial dos outros espetáculos flamencos. É um espetáculo que, na verdade, não tem nenhum baile solo, todas as coreografias são em grupo. Isso também foi um grande diferencial porque o flamenco tem essa grande característica de bailes solos, isso também era diferente.

DZ - Como tu vê a relação do flamenco com a indumentária?

GM – 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 tem cores mais escuras e os ritmos mais alegres são cores mais claras. E aparte disso, a indumentária também influi nos movimentos no sentido de que você pode levar uma bata de cola, um manton, um abanico, e a relação do movimento com a roupa, com a indumentária flamenca, é muito importante. É certo nas últimas criações de grandes nomes do Flamenco, eles tentam desassociar o Flamenco da indumentária. Por exemplo a Rocío Molina, a Eva Yerbabuna, 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.

3. Resumo da transcrição da entrevista realizada com Juliana Kersting, dia 26/01/2017, em Porto Alegre/RS.

DANIELE ZILL – Fala pra mim o que é pra ti o sentido de criação coletiva.

O que significa pra ti criação coletiva?

JULIANA KERSTING – Ai, que complicado. Deixa eu pensar. Pra mim o fazer artístico é coletivo. Quando fala “sentido” pra mim vai pra uma coisa quase existencial, quase do sentido de ser artista, né? mas na prática se faz arte em coletivo. Eu não vejo outra forma que não seja no coletivo e é sentido da contribuição também. Cada um trazer o que pode, fazer o que consegue, fazer o que tem vontade de apreender. E o mais incrível do coletivo da Del Puerto, por exemplo, foi isso: depois de tanto tempo trabalhando junto foi essa possibilidade de jogar em posições diferentes e isso acho que é uma das coisas mais incríveis que a gente consegue fazer que é jogar desde produção até a confecção do cenário, até a confecção do figurino, até a composição da música, a criação coreográfica, tudo. E de certa forma todos acabam passando por essas funções. E no sentido de criação de um novo projeto artístico de desenvolver uma nova ideia ela sempre vai acontecer no coletivo. Eu acho que a gente consegue, não sei se um resultado melhor ou não, mas eu não acredito que não exista de uma outra forma “eu sou a prima-dona da companhia e então eu tive essa ideia”. No momento que tu já dividiste com o outro, o outro já vai começar a interferir e vai ser a dessa interferência que a criação vai se dá. E isso vai ser sempre no coletivo, enfim. Eu acho que é isso. Como que era a pergunta mesmo porque eu me perco.

DZ - E na época que a Andreia era viva essa operacionalidade que tu tá falando já se esboçava, né?

JK – Eu acho que se esboçava, mas ela fechava um tanto a porta, né? Eu acho que era um receio de que a coisa não acontecesse, que o projeto não chegasse ao fim. Eu acho que era uma insegurança, né? Eu acho que quando a gente é jovem a gente tem muitos medos de que a coisa não aconteça e aí se tu és muito proativo e se tu és o dono do trabalho, se tu és o dono da escola, se tu és o dona da

companhia tu vai fazer do início ao fim. Então eu me lembro de ver a Déia, de ser dia de montagem de show da escola e de ela tá ensaiando as alunas, experimentando o figurino e sentada com a pasta da bilheteria contando dinheiro e contando bilhete. E eu só olhava. Na época quando eu entrava, das vezes todas que fui e voltei pro flamenco, da época que a gente foi dançar um martinete e só sentava e olhava, porque não tinha nem como entrar naquele meio ali de produção porque ela pegava e fechava. Eu acho que a criação dela acontecia muito com os pares que ela puxava pra perto mas ainda assim eu não sei o tanto que ela abria. Era o Fernando. Que daí era o Fernando que tinha o conhecimento do Flamenco, né. Então, tinha o Fernando que foi quem trouxe o conhecimento da estrutura musical, da estrutura do baile. Antes do Fernando a gente não sabia o que era uma chamada. A gente sabia o que era escobilla a gente sabia que tinha letra, a gente achava que não podia sapatear em cima de uma letra. Mas a chamada, o respiro da letra, o bailar a letra, o rematar, a coletilla todos os códigos do flamenco quem trouxe foi ele. Isso é do meu ponto de vista, né? Nunca ninguém me disse isso. Isso fui eu que era aluna da Andréia e vi isso acontecer e vi essa formatação acontecer. Ele nos orientava “não toquem palma desse jeito. Não tem como acompanhar uma *buleria* dando-lhe pau na palma com muita força. Vocês têm que ter *soniquete*, vocês têm que tirar o peso da mão”. Eu aprendi a acompanhar. Eu escutei uma *soleá* e eu acompanhava o Fernando e aprendi com ele. Eu ia pra casa e ouvia, ouvia, ouvia e daí um belo dia eu encontrei o compasso da música e sentei do lado dele e consegui acompanhar. Mas na questão da construção dela, era com ele que trouxe isso. Então, a criação musical vinha com ele, a criação de movimento e de sons vinha com que ela trazia também, eles faziam juntos, e a criação de cenários caía com a Ana. Eu acho que a Déia tinha uma possibilidade, mas daí esse momento eu acompanhei bem menos mas eu acho que a Ana que trazia as ideias e buscava a execução delas e eu acho que o figurino era com a Déia também. Então, era ela que pensava. E como se tinha pouco dinheiro na época ela acabava fazendo com o mais barato e figurinos não ostentavam tanto, enfim. Era até um flamenco mais contemporâneo entre aspas, porque eu acho que tinha um contemporâneo de fazer um diferente com menos pano, pano mais justo no corpo, mas ao mesmo a gente não tinha muito dinheiro pra se fazer com muito babado, e fazer com rendas.

Não! É o que a casa tem, é o que a casa oferece. Ela ia a Brusque e comprava metros e metros de malhas e trazia pra Porto Alegre e aquelas malhas viravam figurinos, viravam cenário, enfim. E eu acho que muito saía da cabeça dela também e de coisas que ela pesquisava e ela buscava. Acho que coletivo começou a se esboçar quando ela adoeceu novamente e daí eu voltei e fui ajudar na escola. Eu lembro que foi até depois quando ela cortou o cabelo, pela segunda vez o cabelo mais curtinho, e que aí ela nos reuniu e disse “eu quero que vocês pensem num novo nome pro grupo porque pode ser que eu morra e eu não sei se vocês querem continuar com esse nome e vocês tem que começar a assumir novas frentes. Gurias, Dani, Ju, Ana vocês têm que coreografar e dançar as coreografias de vocês”. Pra mim, eu que nunca coreografei de fato e tava voltando a dançar era mais a questão da produção que ela começou a dividir mais comigo e aproveitar coisas que eu trazia do teatro, a produção que eu já fazia com teatro. Então... e aí eu acho que ela começou a realmente a dividir, quando ela viu que ela já não ia tá mais por ali e que ela não sabia o que ia acontecer e daí ela começou a dividir, enfim. E daí eu acho que a gente se juntou e começou esse novo coletivo, né? Deixou de ser a *Andréia Del Puerto* e *grupo* e virou Companhia de Flamenco Del Puerto, *Escola de Flamenco Del Puerto*.

DZ - E a partir disso tu identifica uma não-hierarquia de trabalhos, de corpos, de...

JK – Sempre teve uma hierarquia. Eu acho que sempre teve uma hierarquia de quem coreografa pra quem está sendo coreografado. Acho que sim. Uma hierarquia, não que fosse uma hierarquia de cima pra baixo, uma coisa ruim, eu acho que sempre se teve um respeito por quem está coreografando, mas, por exemplo, eu como bailarina sempre busquei executar as coreografia da Ju como ela passava e tenta fazer aquele movimento, mesmo que pra mim fosse difícilimo porque a Ju tem um metro que quarenta e oito e eu tenho um e oitenta e cinco. Têm coisas que eu não tive velocidade pra fazer e não tenho até hoje, principalmente de braço ou de giro. O meu tempo de movimento é um, o tempo de movimento dela é outro. Então, eu acho que sempre teve essa... e essa hierarquia é tanto como coreografia de vocês três, e depois com o tempo foi passando, e como professoras. Eu acho que isso sempre teve essa... Esse trabalho tá na mão de vocês. Então, eu acho que ela

sempre aconteceu assim. Acho que uma não-hierarquia vem a acontecer no *Flamenco Imaginário* que daí foi uma construção mais de todo mundo trazendo... E querendo ou não, dentro de um grupo, mesmo que se joguem funções diferentes quando tu tá naquela função tu é o líder daquela função, tu é o responsável por aquela função. Então, mesmo que eu vá puxar o processo do *Flamenco Imaginário*, que é o mais recente, é o mais vivo na minha memória, a gente trazia material, a nossa responsabilidade como artista era trazer o material. A responsabilidade da Ju e do Denis era reunir aquilo ali e propor pra cena. Então, existia a hierarquia dela: mandar a gente fazer “eu que vocês façam esse *arremate*” e a gente trazia o material que ela ia aproveitar praquilo. Tem uma troca? Tem uma troca mas tem uma hierarquia. Tem o que o Giovani traz, porque ele é o compositor, ele é músico responsável pela trilha e então a gente pode até dizer sim ou não. Não é uma hierarquia de cima pra baixo mas o ser responsável pela aquela parte ali. Até porque se não existe isso não tem quem faz e daí a gente cai naquilo: Aí! Todo mundo faz e daí a coisa não acontece aí ninguém faz. Então dentro de um coletivo é necessário que exista essas cabeças que se responsabilizem por determinadas funções e é muito prático isso pra mim. E eu acho que isso se construiu, essa quase não-hierarquia, no *Imaginário*. E eu acho que nos outros processos, nos anteriores, no *Tablao*, no *Las Cuatro Esquinas*, eu acho que era muito claro a hierarquia coreográfica e de direção de cena. Eu sempre fui muito bem mandada. Tanto como bailarina dançando (da única vez que eu dancei quando era *Esquinas* só) e depois acompanhando na palma. Era sempre: “Não, é assim que a gente vai fazer”. Existe uma proposição, existe um “Ah! Eu não sei, eu não consigo fazer assim, sim, ou existe um “Ah! Eu tô estudando pra poder fazer a palma” sim, sim, ‘mas eu quero que vocês façam essa palma assim dessa forma, aqui dessa forma ou aqui dessa forma”. E, ainda que não fosse ‘vamos respeitar a chefe”, “Oh! Ela é a chefe”, sempre teve alguém que puxasse a função da coreografia e da direção de cena. Acho que no *Las Cuatro* tinha isso de ser coletivo, mas eu vejo muito na mão da Ju. Inclusive, depois nas retomadas, em organizar os ensaios, em organizar a questão da música, quem ensaia quem? quando ensaia? vem *cantaor* novo, como que ensaia? quem passa as músicas pra esse *cantaor*? quem ensaia com ele? Me vem

a imagem da gente entrando no teatro e de essa marcação de cena ser meio que regida por ela assim, ainda que tenha coreografias da Ana.

4. Resumo da transcrição da entrevista realizada com Juliana Prestes, dia 18/02/2017, em Porto Alegre/RS.

Daniele Zill - Então eu vou começar perguntando o que é pra ti o sentido de criação coletiva?

Juliana Prestes - Acho que criação coletiva é um grupo de pessoas que estão unidas em prol de alguma coisa, provavelmente uma ideia, e conseguem criar junto 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, acho que o principal é usar a colaboração de todas pessoas envolvidas e quem sabe ter a dádiva de conseguir usar essa colaboração dentro do que é o real talento de cada um, dentro de o que cada um contribui melhor, às vezes demora muitos anos trabalhando juntos pra isso, mas acho que quando se chega a isso é a real dádiva de criar em coletivo.

DZ - Na época em que a Andreia era viva, de certa maneira esse processo colaborativo já começou a se operacionalizar, de certa forma...e eu queria que tu falasse um pouco disso assim, daquela época.

JP - Então eu acho que na época da Andreia apesar de eu ter ficado pouco tempo com ela, fiquei de muito perto também, acho que existiu uma dualidade dentro dela a respeito disso, acho que ela estava dividida, estava aprendendo a caminhar pra isso, sair do processo individual, que era tudo centrado nela, mais do que centrado tudo acontecia por ela, acho que centrado nem é a palavra porque a partir do momento que começam a entrar as pessoas, as pessoas começam a colaborar, então acho que centrado traz essa ideia de centralizador e acho que isso não é o que fica pra mim, o que fica pra mim é que existiu uma maneira de funcionar individual e que existiu um desejo de que as coisas pudessem se ampliar para um número maior de pessoas, um número maior de colaboradores, mas existia uma resistência talvez por medo, talvez por falta de prática, de abrir mesmo isso, então esse momento pra mim fica muito meio que em cima do muro, muito trampolim do que poderia vir a ser um coletivo, uma criação coletiva, uma gestão coletiva. Acho que na época da Andreia a coisa ficava um pouco nublada, às vezes era difícil de entender até onde que a

gente podia ir ou não, até onde que a gente ajudava ou não, mas sempre teve muito afeto, muito respeito, então a coisa ia acontecendo assim e tudo bem, não tinha maiores problemas, acho que era o início, acho que era o primeiro pulinho no trampolim. Não chego a achar que as coisas eram exatamente colaborativas já, acho que existia uma vontade de se ajudar mutuamente, mas eu não acho que seja exatamente o que eu acho que é criação coletiva, acho que tem uma diferença, então eu acho que tinha essa coisa da ajuda mútua, de querer ajudar ela porque isso começou a partir de um momento que ela entrou em uma fase delicada, de saúde, então era um desejo de ajudar, era um desejo de ser ajudada, mas não era ainda uma criação coletiva, acho que talvez fosse um primeiro degrau, primeiro pulinho no trampolim, pra mim eu não consigo definir muito em palavras, mas acho que é bem diferente criação coletiva e um time onde todo mundo se ajuda, mas não é exatamente uma criação coletiva, acho que é diferente.

DZ - E como é que tu sente, ou, se tu acha que existe, enfim, comenta um pouco sobre a não hierarquização de corpos e de trabalhos e de material humano dentro desse processo, se tu enxerga isso...

JP - Eu acho assim, acho que não hierarquia é uma coisa impossível, acho que a gente tem um comportamento social que põe tudo em hierarquias. O que eu acho que a gente pode chamar de não hierarquia, quando essas hierarquias acontecem de maneira espontânea, fluída e para diferentes aspectos. O que que eu quero dizer com isso? Eu posso ser a líder de um segmento daquela criação, posso ter chegado ali sem ter sido imposto, posso ter chegado ali sem nem ter sido imposto pelo outros e nem por mim, por exemplo, to ali, to ali porque existe uma inteligência pra fazer aquilo ali, vou chamar de talento que é uma palavra que eu usei apesar de não gostar muito dessa palavra, e aquilo pode fluir, pode não ser eu depois também, então o mesmo para vários segmentos, sei lá, todos os segmentos que poderiam ter em um grupo, enfim, estamos falando de criação né artística, então tudo que compete aquele momento de criação, a produção, a criação, a execução, tudo são faces deste produto que está se criando, existem hierarquias dentro dessas faces, dessas frentes, é impossível não existir essas hierarquizações, isso não é um

problema, é uma coisa boa, a gente não tem que olhar para a palavra hierarquia como se fosse uma coisa ruim né, porque eu vejo hierarquia como - hierarquia talvez não seja a palavra mais apropriada para o que eu penso - mas eu penso que seria liderança, existem líderes naturais de cada coisa, e isso pode se modificar também ao longo do processo. Eu acho que isso acontece de forma natural e pode mudar, e às vezes pode ser que não seja muito natural, seja por necessidade, mas, ainda vejo na necessidade uma maneira natural, tá, vamos lá, faço eu, ou vamos lá, faz o fulano, e aquela pessoa vai tá ali pra..., ela vai ser a pessoa que todo mundo tem tranquilidade que aquilo vai passar primeiro por ela, seja qual for a facção dela, não significa que não vai ser dividido com os outros, não significa que não vai se precisar dos outros, mas se tem uma tranquilidade que vai passar primeiro por aquela pessoa assim, e eu acho que só existe tranquilidade quando não tem essa hierarquia talvez de sobreposição, e uma liderança natural seria talvez o que eu acho que é hierarquia, que é inerente a nós, do ser humano, que bom se todas às hierarquias e todas as lideranças fossem feitas assim né, isso não acarretaria os problemas que acarreta essa outra maneira de criar as hierarquias, normalmente impostas assim, então eu acho que existe hierarquia, acho que existe liderança e isso é uma coisa boa, mas ela é natural, fluida, dinâmica, mutável, baseada nas inteligências de cada um que são diferentes.

DZ - E dos corpos, que são bem diferentes, a gente trabalha com potenciais corporais diferentes, ou mesmos biótipos diferentes...

JP - Eu acho a mesma coisa, acho bom, acho que sim vai se criar em algum momento alguma - entre aspas - hierarquia que seria no sentido de que eu preciso no momento de criação naquele momento de criação, qual corpo, qual figura humana vai me trazer aquilo, então, vamos dizer que naquele momento aquela figura seria um líder, trazendo para a palavra hierarquia assim, mas que isso é mutável e dinâmico e que não precisa dessa organização do que vale ou do que não vale. É material humano, é o que tu quer fazer naquela hora, o que tu quer dizer naquela hora, qual e o corpo qual é o olhar que vai trazer aquele aspecto.

DZ - Penso bem nesse caráter mais democrático talvez, que o flamenco tem naturalmente também, essa coisa de caber todo mundo, de ser espaço de multicorpos e multi sentidos, multi artístico, pensando nisso... Tá, e entrando agora numa coisa mais específica um pouquinho sobre criação coreográfica, criação artística para dançar flamenco ou para performar flamenco, como é que é o teu processo? Como que tu pensa criação?

JP - Eu acho que tem diferentes criações assim. Tem coisas na vida da rotina assim de área, que às vezes nos obriga, preciso fazer tal coisa pra entregar tal coreografia, ou pra realizar tal coreografia de uma aula, de um show específico, então existe a criação tipo, preciso assim, é mais ou menos por aqui (*delivery*) tem que ser alegre, tem que ser não sei o que e tal, existe uma criação que é essa e existe uma criação absolutamente livre assim, que brota e existe talvez a criação, tá vou criar o que eu quero, o que eu sinto, como é e tal, são coisas completamente diferentes assim, o que elas têm a ver que é o como eu crio, cara, é uma panela de mistura de milhares de coisas que eu já estudei, outras milhares de imagens, eu tenho muito essa coisa da imagem, do visual de milhares de coisas que eu já pesquisei, mistura tudo e uma hora vai saindo assim, mas a minha criação é nem pragmática assim, o que eu preciso aqui, ah eu quero uma coisa assim, assado um passo que desse intenção ou uma marcação que seja assim, ah eu queria um pé agora, aí eu vou lá e investigo meu winchester que pé eu tenho que eu poderia encaixar ali, nesse processo pode ser que surja alguma coisa absolutamente nova, mas é nesse processo de escarafunchar material assim, aparece uma coisa exclusiva agora, às vezes totalmente nova que pra mim é essa criação que brota, ou não, ou vou só fazendo um *frankenstein* de coisas que eu tenho já, enfim, que eu tenho pode ser que foi criação minha ou que eu tenho quanto material ou que eu tenho como imagem, imagética, e vou fazendo, e indispensavelmente no meio de isso tudo tem a música, eu consigo montar e monto muitas coisas sem música, mas na hora de dizer assim, está montado, não vai existir essa hora sem ter aparecido a música, não vai se concluir a ideia antes de colocar na música, não existe essa conclusão sem a música, então até que não teste, não escute, não prove, não

experimente, não existe coreografia, não existe passo, não existe nada, sem música não existe nada, mas às ideias sempre aparecem com ou sem música, a pesquisa, o escarafunchar que nem eu digo assim. É quase (tentando ser mais poética) como cada coisa que eu fosse montar eu fosse voltar pra dentro, olhar pra dentro, olhar pra tudo que existe dentro, pra tudo que já passou e ai conseguir tirar alguma uma outra coisa disso tudo.

5. Resumo da transcrição da entrevista realizada com Giovani Capeletti, dia 12/05/2017, via email, em Porto Alegre/RS.

Daniele Zill – o flamenco, como linguagem musical, é bastante complexo e extenso. Mas tenta me falar um pouco sobre esse caldeirão de influências que essa linguagem comporta. Me fala um pouco sobre essas interferências também no sentido histórico, cronológico.

Giovani Capeletti - Uma definição em poucas palavras do que é flamenco seria "a reinterpretação artística de gêneros musicais folclóricos espanhóis". Ainda que não nos dê precisamente uma resposta, esse conceito nos aponta um caminho: por "reinterpretação artística" podemos entender um olhar diferente, individual, pessoal em relação à música que havia em torno. Obviamente, sendo o flamenco de origem andaluza, os gêneros folclóricos mais presentes como ponto de partida para o flamenco são também andaluzes: sevillanas, fandangos, verdiales, garrotin, etc. E o flamenco é muito mais que isso. Precisamos falar da influência da África, mas não só do norte, de outras regiões, da época do colonialismo, dos escravos. Há muitas evidências que apontam origens africanas nos tangos flamencos, por exemplo.

Outra coisa: as primeiras gravações de flamenco se assemelham muito com danças espanholas barrocas. Não pode ser coincidência.

E sim, falar da influência árabe é necessário, afinal foram oito séculos de dominação, e como a expulsão dos mouros foi seguida de uma gradual formação de uma identidade espanhola, podemos considerar que estamos tratando de uma ancestralidade, presente em tudo o que é espanhol. Mais do que uma característica específica do flamenco, portanto.

E ainda que eu tenha dito tudo isso, me sinto obrigado a voltar para o início da minha resposta: reinterpretação artística. O flamenco se definiu, se destacou, se sofisticou através das contribuições individuais de inúmeros artistas, cada um com seu olhar específico. Isso, a partir da metade do século XIX, que é quando se suspeita que tenham começado a usar o termo "flamenco" para definir esta arte.

DZ – Aqui no RS tu és um guitarrista único. Não te peço para ser autorreferente. Estou falando em relação a uma questão prática, a de tu seres o único guitarrista profissional de flamenco especializado em tocar para baile flamenco, que é totalmente diferente de tocar flamenco *de concierto*. Fala para mim sobre essas duas coisas: como é estar *sozinho* nessa empreitada musical e sobre as diferenças entre essas especificidades, esses diferentes ‘estilos de tocar’ flamenco.

GC - 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. Talvez seja por isso que até hoje eu não tive vontade de produzir um trabalho solo.

Sobre me sentir sozinho, ainda que eu sinta falta de ter mais colegas para trocar experiências, tenho a felicidade de ter encontrado outros profissionais, cantaores e bailaores, 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 possa muito bem chamar alguém de "maestro", mesmo ele sendo de outra modalidade. É porque nós nos vemos assim.

DZ – fala para mim sobre tua formação musical. O que te formou como músico? Vamos explorar essa questão mais à fundo. Eu gostaria de saber que tipo de som tu escutava e escuta, além do flamenco é claro. Que tipos de referências musicais influem na tua atividade de compositor, de intérprete, de arranjador?

GC - Eu tenho interesse em música desde que eu me conheço por gente. Eu tive muito estímulo. Ainda que ninguém próximo na família tocasse alguma coisa, o meu pai sempre escutou muita música, e me contava histórias dos artistas, me dizia o

nome das músicas. Isso é tão importante quanto ter algum músico por perto: ter alguém que te ensine a apreciar música.

Desta época, escutei muita música clássica, muita coisa latino-americana e Beatles. Depois de anos insistindo (desde os 7), consegui (com 13) que me matriculassem em aulas de violão. A partir daí, foi uma série de descobertas, inclusive o flamenco, mas como algo exótico.

Eu escutei muito rock dos anos 70/80, além, claro, do repertório de violão clássico, que eu estudei durante alguns anos. Eu consigo identificar algumas influências nas coisas que eu componho, mas eu não diria que elas são mais presentes do que o próprio flamenco, que eu escutei e estudei muito.

DZ – Fala para mim sobre (agora sim!!) Sobre as influências flamencas. Sei que tu certamente falarás sobre o Paco de Lucia, e eu quero muito que tu fales sobre a importância dele para a transição que aconteceu no flamenco, capitaneada por ele, especialmente.

GC - Paco de Lucia é uma referência brutal para a música do século XX e XXI. Tivemos a sorte que ele veio do flamenco. Um artista que, quando atuou, sempre primou pela excelência. Na execução impecável, na composição e nas releituras. Se uma pessoa resolver escutar e estudar somente o trabalho dele, terá uma noção absurdamente abrangente do que é flamenco. Trabalhou como acompanhador de baile (com poucos registros) e cante no início da carreira, e lançou-se como concertista solo ainda muito jovem. Deixou uma extensa e compreensiva obra de discos solo, de parcerias e colaborações com cantores, sempre levando a vanguarda flamenca a novos limites, inclusive em seu disco póstumo. É literalmente impossível enumerar todas as contribuições dele para o flamenco.

Outro grande artista flamenco em que me inspirei foi o Moraito. Um grande guitarrista que percorreu um caminho alternativo ao do Paco. Ao invés de fazer música "complexa", Moraito preferiu fazer uma música muito direta ao ponto, muito fundamental, o que me ajudou muito a compreender o flamenco nos primeiros anos de estudo.

6. Resumo da transcrição da entrevista realizada com Tatiana Flores, dia 31/05/2017, via email, em Porto Alegre/RS.

Daniele Zill - O que é para ti o sentido de criação coletiva?

Tatiana Flores - Entendo como um processo que nasce a partir da idéia inicial de uma ou mais pessoas a respeito de determinado assunto, onde através da experimentação e com a colaboração de todos os integrantes de um grupo, com o que cada um tenha a acrescentar, uma obra vai tomando forma.

DZ – Fala um pouco sobre o processo de criação ligado à prática docente.

TF - Creio que a criação quanto à prática docente vai muito da percepção do professor a respeito de seus alunos, seja do “clima” da turma para decidir qual o tipo do trabalho a ser montado, como também do que seus corpos são capazes de executar enquanto nível técnico. Também acho que a criação enquanto docente sirva de laboratório para o professor, enquanto artista.

DZ – A obra Las Cuatro Esquinas marcou a história da Del Puerto. Fala um pouco sobre isso.

TF - 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.

DZ - Como tu vê a relação do flamenco com a indumentária? E com a música? Qual a importância dessas duas especificidades na tua opinião?

TF - Sei que hoje também se faz flamenco com indumentária e/ou música não-flamenca, mas quanto a isso, sou mais conservadora e me agradam mais “as coisas como elas são”, mas principalmente em relação à música, que me parece ser onde mais se encontra a essência do flamenco.

DZ – Traz para mim um pouco da tua formação corporal, o que constituiu o teu corpo flamenco?

TF - Como não tive nenhuma outra base, como por exemplo, balé, meu corpo flamenco se constituiu direta e somente com o próprio flamenco, tendo como principal referência o meu primeiro professor e os vídeos a que se tinha acesso nos meus anos iniciais e tendo inclusive bastante dificuldade em moldá-lo de outra forma posteriormente, com as referências de outros igualmente importantes professores.

ANEXO V

Link do espetáculo **LAS CUATROS ESQUINAS** para acesso na íntegra:

https://www.youtube.com/watch?v=06PNC73_TGw&t=3124s

Outros links de interesse:

Link do Canal da Del Puerto no Youtube:

<https://www.youtube.com/channel/UCytREU6YFysPIwIPTRxTCIA>

Link do blog de Juan Vergillos:

<http://vaivenesflamencos.com/>

Link do Festival de Jerez:

http://www.jerez.es/webs_municipales/festival_jerez/

Link da Bienal de Flamenco de Sevilla:

<http://www.labienal.com/>

ANEXO VI

FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO LAS CUATRO ESQUINAS

Direção Geral e Concepção: Daniele Zill, Ana Medeiros e Juliana Prestes

Direção Musical, Arranjos e Trilha Sonora Original: Giovani Capeletti

Direção Artística: Juliana Prestes

Coreografias: Ana Medeiros e Juliana Prestes

Execução:

- **Companhia de Flamenco Del Puerto:** Giovani Capeletti (músico), Ana Medeiros, Daniele Zill, Juliana Prestes (baile, castanholas e palmas), Gabriel Matias (baile e palmas), Juliana Kersting e Tatiana Flores (palmas)

- **Artistas Convidados:** Leonardo Dias (flauta), João Viegas (percussão), Jeferson de Lima (cantor e palmas)

Design e Operação de Luz: Leandro Gass

Técnico de som: José Derly

Figurinos:

- **Design:** Ana Medeiros e Juliana Prestes

- **Execução:** Riatitá e La Negra

Cenário, Arte Gráfica e Hot Site: Ana Medeiros / Conceito 30

Confecção de Material gráfico: Copy Arts Gráfica Expressa

Fotografia: Kristina Rosa, Luciano Lobelcho, Fabio Zambom e Carlos Sillero

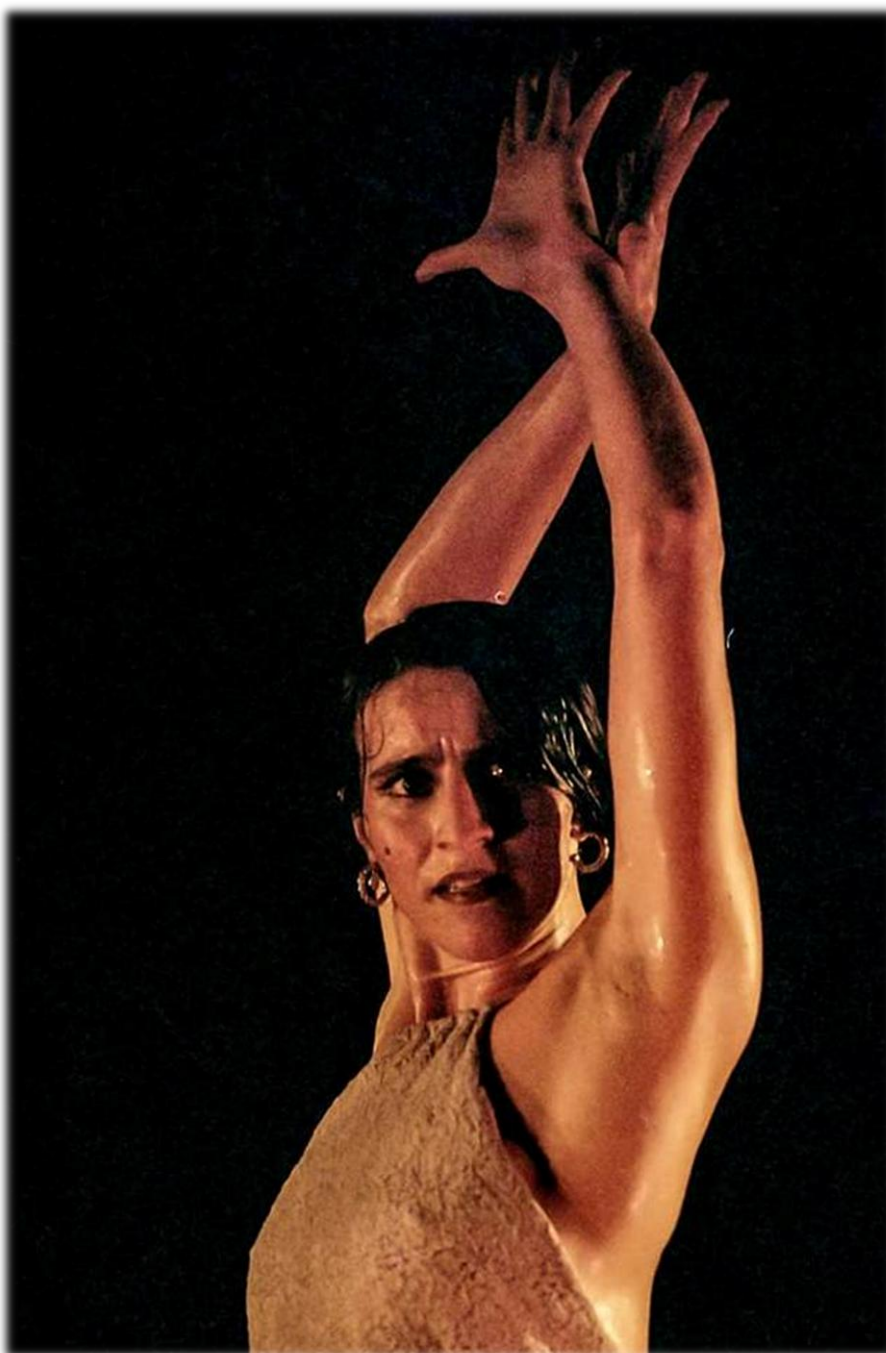
Produção executiva e artística: Daniele Zill

ANEXO VII

Andrea del Puerto, bailarina e coreógrafa de Porto Alegre.
Fundadora do Coletivo Del Puerto em 09/03/1999.

*15/11/1976

+14/07/2007



ANEXO XVIII

DVD contendo mídia .mp4 do espetáculo **LAS CUATRO ESQUINAS**.