

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

Silvia de Rezende Canarim

ISRAEL GALVÁN: POÉTICA EM METAMORFOSE

Porto Alegre

2017

Silvia de Rezende Canarim

ISRAEL GALVÁN: POÉTICA EM METAMORFOSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes
Dantas

Porto Alegre

2017

Canarim, Silvia de Rezende
ISRAEL GALVÁN: POÉTICA EM METAMORFOSE / Silvia de
Rezende Canarim. -- 2017.
133 f.
Orientadora: Mônica Fagundes Dantas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, BR-RS,
2017.

1. Dança. 2. Flamenco. 3. Dança Contemporânea. 4.
Israel Galván. I. Fagundes Dantas, Mônica, orient.
II. Título.

Silvia de Rezende Canarim

ISRAEL GALVÁN: POÉTICA EM METAMORFOSE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Aprovada em 31 de agosto de 2017

Prof.^a Dra.^a. Mônica Fagundes Dantas – Orientadora

Prof. Dr. Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos – PUC/RS

Prof.^a. Dr.^a. Aline Nogueira Haas – UFRGS

Prof.^a. Dr.^a Suzane Weber da Silva – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao órgão de fomento CAPES/CNPq, pelo suporte financeiro para a realização dessa pesquisa.

À minha orientadora Dr^a Mônica Fagundes Dantas, a quem há muitos anos admirava por sua reflexão da dança no campo da dança.

À Israel Galván e Zenaida Collantes de Terán, por sua acolhida e total disponibilidade. A toda equipe da produtora A NEGRO, que facilitou seu arquivo de vídeos, fotos e clipping para que essa pesquisa se realizasse. Em especial aos queridos María Velasco, Chema Blanco, Cisco Casado, Amapola López e Jaime Quintero.

Aos entrevistados, por sua atenção. Em especial, a Pedro G. Romero e Juan Carlos Lérica.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul por seu comprometimento com o ensino da arte e sua generosidade em compartilhar seu grande conhecimento. Em especial, às doutoras Mônica Fagundes Dantas, Suzane Weber, Marta Isaacson de Souza e Silva, Ines Alvaraz Marocco, Mirna Spritzer e Silvia Ballestreri.

Aos colegas do PPGAC, pelas profundas trocas de conhecimento e afeto. São muitos os nomes, mas todos eles estão gravados no lado esquerdo do peito!

Ao secretário sr. Carlos e à estagiária Mirela por sua atenção.

Às minhas alunas, pela compreensão e apoio em todo esse período.

Aos amigos que me acompanharam e incentivaram nesse processo.

A minha família, em especial, ao meu pai (in memorian), meu primeiro professor de dança.

RESUMO

O presente estudo busca compreender a poética do *bailaor* e coreógrafo espanhol Israel Galván (Sevilla, 1973) e sua importância nas transformações pelas quais a dança flamenca tem passado nas últimas décadas. A etnografia foi o método de pesquisa utilizado, tendo como instrumentos de coleta de dados a observação participante, entrevistas, análise de material audiovisual e fotográfico. A partir do exame desse material, e com ênfase na análise do vídeo de estreia do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos*, de 1998, identificam-se características presentes na citada obra, as quais foram desenvolvidas pelo artista ao longo de sua carreira. Entre as singularidades que emergiram dessa investigação podemos elencar: a presença de elementos autobiográficos; o corpo como centro da pesquisa; a ruptura da estrutura coreográfica do flamenco e a introdução de conceitos da dança e da arte contemporâneas. Galván desenvolveu uma linguagem única e, com suas inovações, enriqueceu o repertório do flamenco com novos movimentos e conceitos. É considerado um dos maiores revolucionários dessa dança.

Palavras-chave: **Dança. Flamenco. Dança Contemporânea. Israel Galván.**

ABSTRACT

This inquiry aims to comprehend the poetics of Spanish *bailaor* and choreographer Israel Galván (born in Sevilla, 1973) and its significance in the context of the transformations flamenco dance underwent for the last few decades. In the present work, ethnography is the elected method of research; accordingly, data gathering was carried out by means of participant observation, interviews, and the analysis of both audiovisual and photographic records. By going over the data –with analytic emphasis on the footage material from the opening night of *¡Mira! Los zapatos rojos*, performed on stage in 1998– it is possible to isolate certain features of this particular work by Galván which were being cultivated by the artist throughout his career. From this investigation, the following can be singled out: the salience of subjectivity; the body, construed as the choreographic research's very core; the artist's own breaking free from flamenco's choreographic structure, and, by doing so, his inception of concepts borrowed from contemporary dance and arts. Galván has developed a unique language and, with his innovations, has invigorated flamenco's repertoire with new movements and ideas. For all these reasons, he stands as one of the most revolutionary choreographers in the genre.

Key words: **Dance. Flamenco. Contemporary Dance. Israel Galván.**

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Estrutura Coreográfica	19
--	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cafés Cantantes	14
Figura 2 – <i>Juan Romero em Quejío (1972)</i>	23
Figura 3 – Galván em <i>La Metamorfosis (2000)</i>	52
Figura 4 – Israel Galván no espetáculo ARENA	55
Figura 5 – Israel Galván no espetáculo LA EDAD DE ORO	56
Figura 6 – Israel Galván no espetáculo <i>El final de este estado de cosas, redux de 2007</i>	59
Figura 7 – Israel Galván no espetáculo <i>El final de este estado de cosas, redux de 2007</i>	60
Figura 8 – Israel Galván e Akram Kahn em TOROBAKA	62
Figura 9 – Israel Galván no primeiro ato de <i>¡Mira! Los zapatos rojos</i>	69
Figura 10 – Fragmento da coreografia de <i>Seguiriyas</i>	71
Figura 11 – Galván dançando o silêncio da coreografia das <i>Alegrías</i>	73
Figura 12 – Fragmento da cena 2	78
Figura 13 – Fragmento da cena 3	79
Figura 14 – Fragmento da cena 3 (2)	80
Figura 15 – Israel Galván em fragmento da cena 6	83
Figura 16 – Manoel Soler em fragmento da cena 7	85
Figura 17 – Israel Galván em fragmento da cena 9	87
Figura 18 – Israel Galván no espetáculo <i>La Curva</i> no Festival de Dança de Praga 2017	92
Figura 19 – Galván no espetáculo <i>La Curva (2010)</i>	94
Figura 20 – Galvan no espetáculo <i>El Final de este estado de cosas, redux (2007)</i>	94
Figura 21 – Galvan no espetáculo <i>Lo Real, Le Réel, The Real (2012)</i>	95

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FLAMENCO: UMA ARTE EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO	14
2.1 O BAILE FLAMENCO E SUA ESTRUTURA COREOGRÁFICA	15
2.1.1 Partes fundamentais da estrutura coreográfica e códigos de comunicação	17
2.2 A PRIMEIRA METAMORFOSE	20
2.3 OS SINTOMAS DE UMA NOVA METAMORFOSE	24
2.4 UM NOVO FLAMENCO PARA UM NOVO TEMPO	27
3 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA INVESTIGAÇÃO: ATRAVESSAMENTOS DA DANÇA E O CAMPO DE PESQUISA	41
3.1 ENTREVISTAS	41
3.2 OBSERVAÇÃO	42
3.3 REGISTROS VIDEOGRÁFICOS E FOTOGRÁFICOS	43
3.3.1 Videográficos	43
3.3.2. Fotográfico	45
3.4 ANÁLISE DA INFORMAÇÃO	45
4 DE “BICHO RARO” A “NIJINSKI DO FLAMENCO”: ISRAEL GALVÁN, UMA BIOGRAFIA	46
4.1 O ENCONTRO COM PEDRO G. ROMERO	48
4.2 DE ‘BICHO RARO’ A GENIAL CREADOR	50
4.3 A OBRA	51
5 ¡MIRA! LOS ZAPATOS ROJOS	64
5.1 O ESPETÁCULO	68
5.2 ÚLTIMOS APONTAMENTOS	89
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS	99
APÊNDICES	106

APÊNDICE A – GLOSSÁRIO DE TERMOS FLAMENCOS	106
APÊNDICE B – Roteiro da 1ª entrevista com Israel Galván, maio de 2009	112
APÊNDICE C – Entrevista a Belén Maya – Roteiro – Sevilla, marzo de 2010	115
APÊNDICE D – Transcrição da entrevista feita com Israel Galván Sevilla, maio de 2009.	117
APÊNDICE E – Transcrição da entrevista feita com Belém Maya, Sevilha, março de 2010	126

1 INTRODUÇÃO

Este estudo busca compreender a poética do bailarino e coreógrafo espanhol Israel Galván e sua importância na dança flamenca atual, através da análise do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* de 1998 e da identificação das características e singularidades presentes no mesmo, as quais perduraram em seu trabalho ao longo dos anos. A obra foi escolhida porque marca o início da carreira do artista como coreógrafo independente e representa o começo da construção de uma linguagem inovadora e única, que mudou os paradigmas até então reconhecidos pelos artistas, críticos e público do Flamenco.

A coleta de dados foi realizada no período de 2008 a 2010 na cidade de Sevilha, Espanha, durante minha residência para realizar o ciclo de disciplinas Estudos Avançados em Flamenco¹ do programa de doutorado *Flamenco: un acercamiento multidisciplinar a su estudio*² da Universidade de Sevilha e contempla, entre outros instrumentos, entrevistas com Israel Galván e colaboradores, observação de ensaios, da filmagem da película Flamenco, Flamenco de Carlos Saura e de espetáculos durante o referido espaço de tempo. Nesse sentido, o trabalho também pretende aportar um considerável material de pesquisa tais como dados, referências e informações que possam ser úteis para futuros estudos que tenham como tema a obra do *bailaor*³ e coreógrafo Israel Galván, a dança flamenca no contexto da contemporaneidade e, inclusive, a dança contemporânea em sentido amplo.

Considerando o momento vivido pela investigação acadêmica no campo das artes, a presente dissertação se circunscreve no âmbito da pesquisa em arte e se alinha ao pensamento de autores como Dantas (2007), que segue os preceitos de Lancri (2002) e Fortin (2009). Segundo esses autores, neste tipo de pesquisa, o investigador está inserido no contexto do objeto de estudo ou, ainda, sua obra é o próprio objeto.

¹ Pelo qual recebi o título de Diplomada em Estudos Avançados em Flamenco.

² Flamenco: uma aproximação multidisciplinar ao seu estudo. (Tradução nossa).

³ *Bailaor(a)*: bailarino(a) de flamenco.

No caminho deste estudo, também percebi a escassez de publicações e de fontes de pesquisas acadêmicas sobre a dança flamenca na contemporaneidade. Era e, ainda é, evidente a carência de estudos sobre o tema no campo específico da dança. As poucas obras existentes são de caráter historiográfico e não abrangem estudos em poética e processos de criação. Por essas razões, optei por uma abordagem etnográfica, privilegiando o trabalho de campo. O mesmo foi constituído por observações de ensaios e espetáculos e entrevistas com Galván e outros artistas identificados com sua poética como Juan Carlos Lériða e Belém Maya.

A primeira vez que vi Israel Galván dançar, foi através de um vídeo que continha um fragmento do espetáculo *La Edad de Oro*⁴ postado no site YouTube (DE FLAMENCO, 2007). Lembro-me ainda da sensação de estar totalmente deslocada, no sentido de estar sem referências para avaliar inclusive se eu gostava ou não do que eu via. Nessa época, 2007, eu ainda vivia no Brasil e só tinha acesso ao trabalho do artista através da internet. Aos poucos, comecei a assistir outros vídeos que foram inseridos na rede e passei a me interessar mais por sua linguagem, até que aprendi a admirar sua obra a ponto de ele se tornar um importante referencial para a minha criação artística. Galván me havia levado a um lugar onde eu nunca havia estado.

No final de 2008, quando passei a viver em Sevilha, tive a oportunidade de assisti-lo ao vivo, pela primeira vez, em uma pequena participação especial na apresentação do seu pai, o também *bailaor*, José Galván. A atuação ocorreu em um dos templos sagrados do *baile*⁵ flamenco tradicional, o palco da *Peña Flamenca Torres Macarena*. Novamente, me senti surpreendida e, uma vez mais, sem referenciais para compreender aqueles movimentos singulares e arrebatadores. Lembro, inclusive, da forte sensação física de agressão que sua dança provocou em mim. Acredito que isso ocorreu, pois, apesar de já estar familiarizada com a poética de Galván, a sua presença ainda era inédita para mim. Novamente, fui retirada da zona de conforto e arremessada a um terreno desconhecido.

A partir desse dia, comecei a assistir todos os espetáculos do coreógrafo que tive oportunidade, a começar por *Solo*, obra na qual Galván dança durante 50 minutos

⁴ Época Dourada ou, literalmente, A Idade do Ouro (Tradução nossa). O título do espetáculo tem duplo sentido: faz referência a uma das etapas das divisões históricas do flamenco, quanto ao filme do diretor espanhol Luis Buñel, *L'Age D'Or*, de 1930, rodado na França. A película faz uma crítica ferrenha à sociedade burguesa, à igreja, ou seja, aos pilares da sociedade tradicional da época.

⁵ Como é conhecida a dança flamenca.

sem nenhum acompanhamento musical, a não ser o que provém do seu próprio corpo: sapateado, palmas, voz, sons de sua respiração, do estalar de dedos ou da percussão dos dedos da mão na própria arcada dentária imitando a técnica de *rasgueado*⁶ utilizada pelos guitarristas flamencos. Também tive a chance de participar de ensaios do coreógrafo, tanto em solitário, quanto com os músicos, técnicos e demais artistas do elenco.

Durante esse contato intenso de dois anos, entendi que, para poder apreciar a arte de Israel Galván, era necessário me recolocar, ou melhor, repensar o meu olhar sobre o flamenco. Tive que recontextualizar meu conhecimento com relação à essa dança para, então, poder apreciar ou, como dizem os espanhóis, *disfrutar*⁷ de sua arte. Igualmente, pude entender todo o processo de rejeição e incompreensão que esse artista sofreu, quando optou por romper com uma poética vigente há várias décadas. Encontrei em sua dança todos os códigos do flamenco, porém expressos de uma outra maneira, através da sua leitura dos mesmos. Contemplamos, no seu trabalho, não só a forma, mas também o conceito de cada um dos elementos dessa manifestação artística na qual corpo, voz e música compõe um só núcleo expressivo.

À medida que avançava a pesquisa sobre a obra do artista sevilhano, fui percebendo a importância de compreender o contexto histórico, social e cultural ao qual Galván pertencia, pois um artista com suas características, só é possível na época em que vivemos. Ou seja, Israel Galván é filho do seu tempo, seu *baile* é resultado das vivências e do contexto no qual está inserido. Seguindo por esse caminho, me deparei com um movimento de renovação dos artistas sevilhanos e descobri que o *bailaor* não estava sozinho nesse processo de mutação: o flamenco estava em profunda transformação e um grande número de artistas compartilhava uma nova visão dessa arte. Por esse motivo, optei por uma abordagem etnográfica, privilegiando o trabalho de campo, constituído por observações de ensaios, espetáculos e entrevistas com Galván e outros artistas que compartilhavam inquietudes artísticas como Juan Carlos Lérída e Belém Maya. Esses procedimentos permitiram visualizar um panorama da dança flamenca daquele momento e ajudaram a compreender o contexto das inovações feitas pelo *bailaor*.

⁶ *Rasgueado*: uma das técnicas específicas da guitarra flamenca que consiste em deslizar os dedos da mão direita sobre as cordas do violão de maneira rápida e ininterrupta produzindo uma sensação de repique ou redobrado.

⁷ Desfrutar em espanhol. Admirar.

Essa dissertação está estruturada em quatro capítulos: o primeiro traz uma breve noção sobre a estrutura coreográfica tradicional da dança flamenca – para facilitar o entendimento das rupturas promovidas por Galván nesse âmbito – e contextualiza a evolução do gênero através das influências e hibridizações que sofreu ao longo de sua história. O segundo, apresenta o processo de construção da investigação, explicitando suas etapas e instrumentos de coleta de dados. O terceiro capítulo introduz a figura de Israel Galván, sua biografia e obra. O quarto, traz a análise descritiva do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* de 1998 e destaca elementos formais e conceituais que construíram sua poética ao longo dos anos. Ao final, o documento apresenta um glossário de termos oriundos do flamenco.

O presente estudo é destinado tanto a pesquisadores da área das artes cênicas em geral, em especial da dança flamenca e da dança contemporânea, quanto a investigadores das demais expressões do flamenco como o *cante* e a *guitarra* - canto e violão flamenco. Também é de interesse de estudantes de dança, bailarinos, artistas e de todos aqueles interessados pela manifestação desse gênero artístico na cena contemporânea. Outrossim, poderá ser útil para aqueles que busquem compreender a dança contemporânea em uma infinita gama de manifestações.

2 FLAMENCO: UMA ARTE EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO

Neste capítulo, abordamos uma perspectiva histórica do flamenco, salientando as transformações pelas quais passou ao longo de sua trajetória. Na revisão bibliográfica foram examinados livros relacionados à história da dança flamenca e da dança contemporânea, publicações dedicadas à obra de Israel Galván, artigos científicos relacionados com a temática, além de entrevistas feitas com o artista ou sobre ele na imprensa internacional. Também foram analisados estudos acadêmicos produzidos por especialistas de áreas afins como etnomusicologia, flamencologia, música e artes visuais, que tinham como objeto de estudo o *bailaor*.

Desde o seu surgimento, em meados do século XIX, o Flamenco – que se expressa através da união da dança, da música e do canto – vem evoluindo e assimilando as transformações histórico-culturais de seu tempo. Nas primeiras décadas de vida, quando se configuraram os primeiros códigos estéticos e poéticos dessa arte, o contexto sociocultural da Espanha transitava do romantismo para a modernidade. As características desse período foram plasmadas nas bases coreográficas, musicais e poéticas, permanecendo ainda hoje nas apresentações categorizadas como de “flamenco tradicional”, nas quais se recriam os ambientes dos *Cafés Cantantes* do século XIX, ou seja, um dos primeiros palcos do flamenco.

Figura 1 – Cafés Cantantes



Disponível em: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/blog/un-cafe-por-silverio/1280px-emilio_beauchy_cafe_cantante_hacia_1885_copia_a_la_albumina/. (E. Beauchy, 1880).

Para entendermos sua trajetória histórica, rica em rupturas, hibridizações e assimilações e, ainda, suas recentes metamorfoses, explanamos a seguir, as bases coreográficas consolidadas desde sua aparição nos cafés cantantes e, que estão em vigor até os dias atuais.

2.1 O BAILE FLAMENCO E SUA ESTRUTURA COREOGRÁFICA

“Todo mundo piensa que el Flamenco es un arte del acontecimiento, un arte que todo surge de una forma performativa, espontánea, radical, de la sangre, como ha puesto Lorca, etc, etc, cuando realmente, es un arte de texto. Todo el mundo se sabe la coreografía, los cortes de la guitarra, las entradas, las salidas, con un rigor, con una estreches, incluso, impresionante. Es lo que permite esa facilidad que tienen de que un artista venga de Japón, otro de Estados Unidos y queden los dos para actuar en Alemania y la tarde anterior se pongan de acuerdo sobre lo que van a tocar y lo hagan. No tienen que ensayar mucho, porque el texto está súper escrito⁸.” (ROMERO, 2010)

A declaração acima, feita pelo artista polifacético Pedro G. Romero, traduz muito bem a senso comum a respeito da visceralidade da performance da dança flamenca. Quando falamos sobre flamenco com um leigo, as primeiras imagens que vem à mente são os estereótipos como a figura de uma *bailaora* vestindo vermelho ou uma “*gitana*”⁹ dançando de forma selvagem e sensual. Esse clichê acompanha a visão estrangeira sobre a dança espanhola em geral - e o flamenco em específico-, desde seus primórdios. Um dos exemplos disso são as dezenas de relatos dos chamados “*viajeros románticos*”¹⁰ na primeira metade do século XIX. Nessa época, a Espanha recebeu dezenas de intelectuais ingleses, franceses e alemães, que visitavam o país inspirados pela imagem exótica atribuída ao mesmo.

O Flamenco foi forjado nos palcos e configurado pelas contribuições individuais de cada intérprete ao longo de sua história. Esses artistas desenvolveram e criaram as bases da técnica da dança, do canto e da música, que hoje reconhecemos como flamenco. Ao contrário do que muitos pensam, essa arte nasce em função da dança,

⁸ “Todo mundo acha que o Flamenco é uma arte do acontecimento, uma arte na qual tudo surge de uma forma performática, espontânea, radical, sanguínea, como colocou Lorca, etc, etc, quando, realmente, é uma arte de texto. Todo mundo sabe a coreografia, os cortes da guitarra, as entradas, as saídas, com uma precisão, inclusive, impressionante. É o que permite essa facilidade que eles têm, por exemplo, de uma artista que venha do Japão e outro dos Estados Unidos para atuar na Alemanha, possam combinar na tarde anterior o que vão tocar e o façam sem problemas. Eles não precisam ensaiar, pois o texto está super escrito”. (Tradução nossa)

⁹ Gitana: cigana em espanhol.

¹⁰ Viajantes românticos (tradução nossa).

ou seja, a música e o canto serviam para acompanhar as performances de bailarinas e bailarinos que se apresentavam nos palcos dos cafés cantantes e teatros da Espanha nas primeiras décadas do século XIX, etapa histórica conhecida como La Edad de Oro.¹¹

“Las crónicas que entonces lo refiere, siempre dan supremacía del baile, que la razón de ser del género que, todavía estaba em gestación. Así fuese en esencia, lo más principal, destacado y notorio” (ORTIZ NUEVO, 2010, p.195)¹²

Com o passar do tempo, o canto foi se independizando do *baile* e passou, paulatinamente, de mero acompanhante a protagonista em alguns momentos do show e, mesmo, a ter espetáculos dedicados somente a esse elemento. No século XX, e graças a grandes músicos como Ramón Montoya e Sabicas, a guitarra flamenca foi elevada a instrumento de concerto, ganhando espaços próprios nas salas de música e teatros do mundo inteiro.

A essência do flamenco é uma composição entre os três elementos básicos que o compõe: o *toque* (guitarra), o *cante* e o *baile*, ou seja, a parte musical, a parte cantada e a parte dançada. Como gênero, ele nasce como uma arte cênica, ou seja, nos palcos. A partir dessa característica, os artistas criaram códigos para facilitar a comunicação e a fluidez de uma peça coreográfica do início ao fim. São eles: *llamada*, *recorte*, *cierre* ou *remate*, *recogida* (pedir letra), *subida de ritmo* e *salida*.

Em resumo, quando montamos uma coreografia de flamenco canônico, temos que considerar que a dança está em comunicação com a música e o cante. Cada um dos elementos (*cante*, *toque* e *baile*) terá seus momentos de destaque e, inclusive, uma ordem específica para se incorporar ao todo. Podemos dizer que existem “esquemas” ou “fórmulas” coreográficas, que ao longo dos anos foram sendo utilizadas e acabaram se tornando habituais para cada um dos estilos¹³. Importante

¹¹ Entre as divisões históricas mais difundidas no flamenco está a do jornalista e crítico de flamenco Angel Álvarez Caballero, que divide história do gênero em 5 etapas: Etapa Primitiva (1765-1860); Edad de Oro ou dos Cafés Cantantes (1860 – 1910); Ópera Flamenca – que inclui o Baile Teatral (1910 – 1955); Renascimento (Tablados flamencos) (1955 – 1985) e Nova Era (a partir de 1985).

¹² “As crônicas de então, que fazem referência (*ao flamenco*), dão supremacia ao *baile*, que era razão de ser do gênero que, todavía, estava sendo gestado. Assim era, na essência, o principal, o mais destacado e notório”. (Tradução e grifo nossos)

¹³ Existem quatro grupos genéricos ou famílias de estilos, também conhecidos como *palos* flamencos: o da *Soleá* (compasso de amalgama ou 12 tempos), da *Seguiriya* (compasso de amalgama ou “5” tempos), dos *Tangos* (binários) e dos *Fandangos* (compasso ternário, provenientes do folclore espanhol).

lembrar que, quando falamos de uma arte feita ao vivo, sempre há margem para improvisação e, portanto, existe liberdade no sentido de jogar com esses esquemas ou fórmulas. Obviamente, todos os envolvidos necessitam conhecer os códigos e as partes fundamentais da estrutura coreográfica.

2.1.1 Partes fundamentais da estrutura coreográfica e códigos de comunicação

A estrutura coreográfica do flamenco compõe-se das seguintes partes fundamentais: Salida, Letra (normalmente são dançadas duas letras), Escobilla e Final. Além dessas quatro partes, também fazem parte da peça coreográfica, a Falseta, que é o solo musical (que pode ser dançado ou não) e o temple de voz ou quejío, que constitui uma parte exclusiva do cantaor (tradicionalmente, não é dançado). A seguir, descreveremos o significado das partes fundamentais da coreografia flamenca e seus principais códigos:

Salida: o momento em que o *bailaor* ou *bailaora* inicia o *baile*.

Letra: parte que se centra na interpretação do cante. Nesse momento, o *bailaor/a* realiza passos como *marcajes* e *paseos* para não interferir na voz do cantaor (GONZÁLEZ, 2011). Normalmente são dançadas duas letras, cada uma com uma tonalidade e intensidade dramática específica, fato que interfere na interpretação do *bailaor/a*.

Silencio: secção exclusiva do *baile* por *Alegrías*. Musicalmente, o silencio corresponde ao adagio, movimento mais lento de uma peça.

Escobilla: Sequência de sapateados ou *taconeos* de carácter contínuo, que, gradativamente, vai aumentando a complexidade e velocidade em sua execução.

Final (*Macho, Estribillo, Ida*): é a última letra interpretada dentro de uma peça coreográfica. Também chamada de *remate*. *Su nombre va a depender de cada palo. Algunos cantaores denominan Macho a la última letra de un palo, a letra final o remate del mismo, por ejemplo, “el macho de soleá”. Pero existen palos cuyo final se denomina específicamente macho, y son la caña, el polo y las seguiriyas.*

Falseta: pequena composição musical constituída por uma ou mais frases musicais podendo ser utilizada na introdução da música ou entre as letras de um

cante, por exemplo. Se executada em uma peça coreográfica, após o *bailaor* já ter iniciado a coreografia, normalmente é dançada.

Códigos de comunicação

Ayeos: construção melódica feita com a sílaba “ay” que normalmente antecede o cante. É um dos tipos de Salida do *cante*.

Cierre: código flamenco para avisar o guitarrista e os músicos o fim de alguma seção da estrutura coreográfica.

Desplante: tipo de chamada feita pelo(a) *bailaor(a)*, porém com um caráter mais de desafio. Tradicionalmente, o interprete o executa de frente para o público lembrando a origem do termo que foi adotado da Tauromaquia – arte do toreo ou técnica de “tourear”. Essa atitude significa a postura do toureiro quando este se coloca frente a frente com o touro e o desafia (NÚÑEZ, 2010). Ainda assim, o termo pode ser utilizado como sinônimo de chamada, mesmo sem ter o caráter originário.

Llamada (chamada): código de comunicação entre os artistas flamencos para avisar o início ou o fim de alguma seção de sua estrutura tradicional. A chamada pode ser feita do guitarrista para o cantaor, por exemplo. Nesse caso é uma frase rítmica e harmônica com forte intensidade que avisa o cantaor que ele pode começar a letra. O código pode ser feito pelo *bailaor(a)* e, nesse caso, avisa aos demais intérpretes que ele iniciará a coreografia. Esta chamada é conhecida como chamada del *bailaor* ou chamada al cante, e se caracteriza por uma sequência de passos realizados com grande intensidade, que demarca o início do *baile* ou coreografia. No jargão flamenco, diz-se que o *bailaor* está “pedindo” uma letra ao cantaor(a) nesse momento. Preferencialmente, deve conter, um mínimo de dois compassos de duração (MARÍLIA, 2011). O mesmo código também pode servir para mudar o estilo no qual se está dançando. Nesse caso é chamado de Llamada para cambio de palo.

Quejío, queja: vocalização executada pelo cantaor para introduzir a letra de salida. É outro tipo de salida do *cante*. Cada estilo possui um característico, sendo possível identificar um estilo a partir desse código.

Remate: termo que os artistas usam para nomear diversos códigos, ainda que todos tenham um conceito de conclusão de algo. Pode ser, por exemplo, uma sequência de sapateado de curta duração e de grande intensidade, realizada durante o compasso de respiro do cantaor, como uma espécie de “arremate” ou resposta à

entrada do cante nos dois compassos anteriores. Ele demarca o momento de respiração do cantaor, por isso também é chamado de apoio (apoio).

Subida de ritmo: aumento da velocidade normalmente feita através da aceleração do sapateado do *bailaor*.

Temple de voz: preparação feita pelo cantaor para verificar a tonalidade da música.

Ainda que existam pequenas variações na estrutura coreográfica de cada estilo, alguns esquemas se repetem. Por exemplo, normalmente, quem inicia a peça é a guitarra flamenca, ou seja, a música. Logo em seguida, entra o *cantaor* com o *temple de voz* ou *quejío*, seguido da Letra de salida - normalmente, esta letra não é bailada), pois é o momento de solo do cantaor(a). Após a *letra de salida*, o(a) *bailaor(a)* realiza uma *llamada* para avisar que vai iniciar o *baile*. Nessa seção, são normalmente apresentadas duas *letras*, uma *escobilla* seguida da *subida de ritmo* e a *salida*. Abaixo, colocamos como exemplo a proposta de estrutura coreográfica básica da professora e pesquisadora espanhola Dr^a Mónica González Sánchez¹⁴ no quadro que segue:

Quadro 1 - Estrutura Coreográfica

	BAILE	CANTE	GUITARRA
Introdução		Temple	Acordes de introdução Falseta
Saída	Saída do Baile	Saída do Cante: conforme o estilo, o cantaor entrará com as vocalizações: "Ay", "Lere" ou "Tirititrán", por exemplo.	Acompanhamento rítmico
	Subida + Remate ou Llamada e cierre		Acompanhamento rítmico + Llamada + cierre
1ª Letra	1ª Letra: Marcaje + Paseo + Remate de Letra (opcional)	1ª Letra: Respiro Opcional	Acompanhamento + remate (1 ou 2 compassos)
	Llamada + Remate + Cierre (1 ou 2 compassos)		Acompanhamento rítmico
	Escobilla (opcional)		Falseta
	Falseta (opcional)		Acompanhamento

¹⁴ Professora no Departamento de Baile Flamenco *Conservatorio Profesional de Danza Maribel Gallardo* de Cádiz, Espanha.

2ª Letra	2ª Letra + Remate de Letra (opcional)	2ª Letra: Respiro opcional	Acompanhamento + remate (1 ou 2 compassos)
	Llamada + Cierre (1 ou 2 compassos)		Acompanhamento rítmico
Escobilla	Escobilla		Acompanhamento rítmico Falseta
	Llamada + Cierre (1 ou 2 compassos)		Acompanhamento
Final	Final	A letra final terá diferentes terminologia, conforme o estilo sobre o qual se execute: macho, estribillo, coletilla, tangos, bulerías, etc.	Acompanhamento

Disponível em: <http://www.flamencoinvestigacion.com/articulos/040405-2011/estructura-flamenco.html>

2.2 A PRIMEIRA METAMORFOSE

Assim como o flamenco refletiu as características culturais da época de seu surgimento, assim também ocorreu no início do século XX, quando em plena modernidade, o flamenco se expande pela Europa e América Latina através das primeiras companhias, conhecidas como Ballets Flamencos ou Ballet Espanhol. Nessa época, aparecem as grandes estrelas internacionais do Flamenco e da Dança Espanhola¹⁵, que em muitos casos passaram a residir em Paris. Na capital francesa, iniciam um profícuo diálogo com artistas do movimento cubista, por exemplo, e incorporam elementos e conceitos novos em seu trabalho.

Já em meados dos anos noventa do século XX, o flamenco entra em uma nova etapa de desenvolvimento, na qual são incorporados elementos da arte e da dança contemporânea tanto em termos de movimento, quanto em conceito de espetáculo. Através de artistas como Belén Maya, Juan Carlos Lériða, Andrés Marín e Israel Galván, o flamenco inicia uma aproximação à poética da arte contemporânea. No caso de Galván, o rompimento das barreiras e paradigmas dessa expressão artística foi tal, que hoje ele é festejado como um dos maiores criadores da dança internacional

¹⁵ Aqui ainda não existia uma separação clara entre os dois gêneros da dança espanhola (flamenco e clássico espanhol ou *escuela bolera*) e nem entre os intérpretes dos mesmos (*bailaores*, aqueles se dedicam somente ao flamenco e, *bailarines*, que se dedicam exclusivamente à dança espanhola) como ocorre atualmente.

independentemente de sua vinculação a determinado gênero artístico. Para compreender as profundas transformações que o flamenco vem sofrendo nas últimas décadas e o papel de Israel Galván nessa verdadeira metamorfose, é necessário compreender o contexto desse período e, também, da biografia de seus artífices, pois uma das características diferenciadoras dessa fase para as anteriores é a singularidade de cada artista.

Um dos aspectos para se ter em conta no momento de estudarmos essas transformações já foi esboçado no início desse texto e trata-se do fato de que a incorporação de elementos de outras artes e culturas pode ser observada desde gênese do Flamenco. Isso pode ser percebido nas suas bases coreográficas, poéticas e musicais - que foram compiladas a partir do cancionero popular andaluz, onde verificamos toda a herança árabe, por exemplo - e na frutífera relação da *Escuela Bolera*¹⁶ espanhola com o Ballet Clássico na primeira metade do século XIX.

El flamenco se formó en pasos sucesivos y paralelamente en ambientes distintos (el teatro, los salones, ambientes populares), a partir de una dialéctica entre manifestación íntima (subcultural, de una bohemia “agitanada”) y construcción social (urbana y suburbana), sintetizada en el creciente papel de los artistas del género español y andaluz - comprendidos como variedades del canto y baile de tipo popular creados, sobre todo, en el marco de la *Escuela Bolera* y el teatro menor a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, con fuertes acentos costumbristas y folclóricos- y su compromiso con la estética reinante en la danza de la época. (STENGREISS, 2006, p.13)¹⁷

Outro exemplo disso, é o caso do *bailaor* e coreógrafo Vicente Escudero¹⁸. Seu contato com as vanguardas da pintura, escultura e da literatura na efervescente Paris

¹⁶ *Escuela Bolera*: o conjunto de danças espanholas surgidas a partir do século XVIII e conhecidas como boleros. Trata-se de um tipo de ballet espanhol autóctone e diferente do *Ballet d'Action* de origem franco-italiana. (STEINGRESS, 2006)

¹⁷ “O Flamenco se formou a passos sucessivos e, paralelamente, em ambientes distintos (no teatro, nos salões, em ambientes populares), a partir de uma dialética entre manifestação íntima (subcultural, de uma boemia “aciganada”) e construção social (urbana e suburbana), sintetizada na ascensão dos artistas do gênero espanhol e andaluz - entendidos como variedades de canto e dança de tipo popular criados, sobretudo, no âmbito da *Escuela Bolera* e o teatro menor a partir das últimas décadas do século XVIII, com fortes acentos costumbristas e folclóricos- e seu compromisso com a estética reinante da dança da época”. (Tradução nossa).

¹⁸ VICENTE ESCUDERO URIVE (Valladolid, 1888 - Barcelona, 1980), bailarino, bailaor e coreógrafo, teórico de dança, conferencista, pintor, escritor (também atuou eventualmente como ator no cinema e *cantaor* em uma gravação discográfica). Sua primeira atuação oficial foi em 1920 no Teatro Olimpia de Paris. Após um tempo atuando em tablados na Espanha e na França, teve seu período de esplendor artístico entre 1929 e 1936, realizando inúmeras turnês pelos Estados Unidos, França, Reino Unido, Cuba, entre outros. Obteve seu maior êxito internacional com a obra *El amor brujo*, junto também

dos anos 1920, foi fundamental para a elaboração dos pressupostos da sua criação. Entre os anos 1920 e 1930, o *bailaor* conviveu com artistas pioneiros dos movimentos cubista, dadaísta e surrealista, entre os quais podemos citar os pintores Jean Metzinger, Fernand Leger e Juan Gris (cubismo), o cineasta Luis Buñuel, o fotógrafo Manray, o pintor Joan Miró e o escritor Andrés Breton (surrealismo).

Escudero esteve de tal forma influenciado por esses artistas que chegou a estudar pintura, frequentar tertúlias literárias e todos os ambientes nos quais os citados artistas se reuniam para conviver e trocar experiências. “*Durante mi fiebre pictórica estaba tan influido por todas las teorías nuevas, que me pasaba las noches sin dormir y cuando lo hacía, mis sueños estaban también sugestionados por ellas. Así una noche soñé que bailaba con el ruido de dos motores y al poco tiempo lo convertí en realidad*” (ESCUADERO, 1947, p.114)¹⁹.

Na mesma época em que Escudero vivia em Paris, Antonia Mercé “La Argentina”, *bailaora* e coreógrafa considerada a “Pavlova del Flamenco” (BENNAHUM, 2009) e uma das mais importantes artistas da dança espanhola, enriqueceu sua obra trabalhando com compositores eruditos como Manuel de Falla, Enrique Granados e Isaac Albéniz, com pintores como Salvador Dalí e Pablo Picasso e com poetas como Ramón Del Valle Inclán. Sua montagem de *El Amor Brujo* de Manuel de Falla estreado em 1925 em Paris, incorporou diversos elementos inovadores para a época em suas coreografias: “*La Argentina conseguía transmitir todo el dramatismo de la línea argumental con un baile estilizado y expresionista*” (NAVARRO, 2005, p. 99)²⁰. A *bailaora* também inovou utilizando na obra, todo o espaço cênico, recurso até então pouco explorado pelos coreógrafos flamencos.

Avançando um pouco mais na História, encontramos outros exemplos como o do diretor teatral Salvador Távora e dos coreógrafos e *bailaores* Mario Maya e Antonio Gades. A obra dos dois primeiros sofreu profundas influências do momento histórico no qual viveram. Nos estertores da ditadura militar, Távora criou alguns dos espetáculos mais emblemáticos no âmbito político do Flamenco como *Quejío* (1972),

bailarina e *bailaora* Encarnación López La Argentina. Se retirou da vida artística em 1966. Disponível em: <http://www.elartedevivirelflamenco.com>.

¹⁹ “Durante minha febre pictórica, estava tão influenciado pelas novas teorias, que passava noites sem dormir e, quando conseguia, meus sonhos também eram afetados por elas. Uma noite, sonhei que dançava ao som dos ruídos de dois motores e, em pouco tempo, converti em realidade”. (Tradução nossa)

²⁰ “La Argentina conseguia transmitir toda a dramaturgia da linha argumental com uma dança estilizada e expressionista”. (Tradução nossa)

Los Palos (1975) e *Andalucía Amarga* (1979). Além de criar uma poética singular, a direção de Távora também influenciou criações coreográficas utilizando recursos pouco usuais como a *Seguiriya*²¹ interpretada por Juan Romero em *Quejío* (FIG.2). Nesse fragmento, o *bailaor* dançava com as mãos amarradas a uma corda presas a um barril, limitando assim os movimentos de braços e o obrigava a utilizar basicamente as pernas e um pouco do tronco.

Figura 2 – Juan Romero em *Quejío* (1972)



Disponível em: <http://www.artezblai.com/artezblai/la-cuadra-de-sevilla-cumple-cuarenta-anos.html>

Anos mais tarde, Mario Maya se inspiraria na mesma ideia para compor uma das coreografias do espetáculo *¡Ay Jondo!* (1977). O coreógrafo nascido em Córdoba, mas criado em Granada, foi influenciado também pelas tendências artísticas da sua época. Em 1965 viajou para Nova York e conviveu e estudou com grandes nomes da dança moderna²² americana como Alwin Nikolais e Alvin Ailey. Ao regressar à Espanha, Mario Maya introduziu vários conceitos adquiridos nos meses de estudo nos E.U.A., a começar pela música, as montagens de cena e, também a visão política da arte (NAVARRO, 2004). Em 1970, utilizou uma composição de Mahler para dançar

²¹ Seguiriya é um dos estilos do flamenco. Assim como a Soleá, é considerada como um cante/baile jondo, ou seja, profundo. Exige dos intérpretes, uma performance mais intimista.

²² A Dança Moderna surge nas primeiras décadas do século XX como resposta ao academicismo e ao anacronismo “desde o ponto de vista político” do Ballet Clássico. (SILVA, 2005).

em um dos mais tradicionais *tablaos*²³ de Madri e, em plena ditadura espanhola, criou espetáculos de cunho mais político como *Camelamos Naquerar* (1974) e *¡Ay, Jondo!*

Da mesma geração de Maya e Távora, o *bailaor* e coreógrafo Antonio Gades, é outro nome de referência quando falamos em inovações no âmbito do Flamenco. Inspirado por alguns paradigmas introduzidos por Vicente Escudero, construiu uma linguagem sóbria e bastante influenciada pela técnica do ballet clássico. Suas obras marcaram toda uma geração de *bailaores* a partir do final dos anos 1980. A parceria com o cineasta espanhol Carlos Saura, ajudou a internacionalizar a dança flamenca e inaugurar uma estética até hoje utilizada em espetáculos dessa arte. Além disso, Gades foi um artista engajado politicamente, tendo inclusive uma de suas obras censuradas em 1965, além de um histórico de posicionamento político vinculado aos movimentos de esquerda.

2.3 OS SINTOMAS DE UMA NOVA METAMORFOSE

A partir da década de 1990, houve uma verdadeira expansão das possibilidades criativas no âmbito da dança flamenca. Este impulso foi fruto da inquietude artística de alguns jovens criadores, que buscavam novos caminhos de expressão, novas fórmulas para exteriorizar seus sentimentos, sua maneira de viver e entender o seu tempo. Este movimento já havia sido experimentado pelos músicos flamencos a partir de anos 1970, quando o jovem Francisco Sánchez Gómez ‘Paco de Lucía’²⁴ começou a buscar novos paradigmas para a sua música. Nesta época, a guitarra experimentou “*por primera vez en la historia, el lugar de preferente en atención*” (GAMBOA, 2005, p.20)²⁵.

²³ *Tablaos*: locais que surgiram nos anos 1950 como uma renovação dos antigos cafés cantantes do início do mesmo século. A partir de sua fixação na Espanha, tornaram-se locais obrigatórios para todo artista (cante, baile e toque) que quisesse fazer carreira nessa profissão.

²⁴ Paco de Lucía, nome artístico de Francisco Sánchez Gómez (Algeciras, 1947 – Cancún, 2014). Guitarrista flamenco, compositor e produtor musical espanhol. Reconhecido internacionalmente, é considerado um dos maiores instrumentistas da História e um gênio da guitarra flamenca. Em 2004, recebeu o Prêmio *Príncipe de Asturias* do governo espanhol por “ser um músico que transcendeu fronteiras e estilos”. Suas principais influências foram os guitarristas flamencos Niño Ricardo, Miguel Borrull, Mario Escudero e Sabicas. Em novembro de 2014, recebeu postumamente o Grammy Latino de melhor álbum do ano por seu disco *Canción Andaluza*.

²⁵ A dança flamenca nasce como protagonista nas etapas iniciais do flamenco, conhecida como La Edad de Oro e que teve como palco principal os Cafés Cantantes, assim corrobora o pesquisador José Luis Ortiz Nuevo: “*Las crónicas que entonces lo refiere siempre dan supremacia del baile, que la razón de ser del género que, todavía estaba em gestación. Así fuese en esencia, lo más principal, destacado y notório*”. Tradução: “As crônicas de então, que fazem referência (ao flamenco), dão supremacia ao

Segundo o historiador José Luis Navarro García, em 23 de setembro de 1996 *bailaor* sevilhano Andrés Marín apresentava no Teatro de la Maestranza de Sevilha uma peça na qual se detectavam “os primeiros sintomas” de uma revolução no âmbito do *baile*, que seria levada a cabo nos anos seguintes por diferentes artistas. Marín executava uma coreográfica do estilo *soleá por bulerías* que rompia esquemas e pressagiava mudanças iminentes. (NAVARRO, 2010, p. 11). Outro importante acontecimento foi no ano 1995, quando a *bailaora* Belén Maya apresentou uma inusitada e inovadora coreografia no filme *Flamenco* de Carlos Saura. A artista, herdeira do legado de um dos grandes renovadores da dança flamenca, Mario Maya, e da *bailaora* Carmen Mora, dançava uma *patá por bulerías* desconcertante e inédita para o grande público da arte *jonda* –tanto na Espanha como no exterior –. Na opinião do *bailaor* Juan Carlos Lérída, “*Belén fue la primera mujer y la primera imagen pública del flamenco contemporáneo. Estética, forma, contenido, sonido, todo*”. (Lérída, 2010)²⁶

A *bailaora* e coreógrafa introduzia naquela pequena aparição, distintos elementos que anos depois seriam objeto de estudo e incorporados à dança flamenca por parte de outros *bailaores*. São eles, por exemplo, a inclusão de movimentos e gestos “alheios” ao repertório do flamenco da época, oriundos ou não de outras disciplinas como a dança contemporânea; a assimilação desta gestualidade dentro de uma poética do flamenco; a descontinuidade rítmica e gestual e a ruptura na estrutura do *baile por bulerías* do ponto de vista canônico. No caso desta coreografia, empreendia uma transformação do ritmo tradicional das *bulerías*, que passava a uma ralentização do mesmo, mudança de acentuação, interrupções, até voltar ao ritmo tradicional do início. Além disso, se evidenciava uma gestualidade muito particular, com linhas geométricas, mais ‘cerebral’, na qual se distanciava do estereótipo da ‘visceralidade’ mais comum nas interpretações deste estilo (GODARD, 1995).

A partir dessa emblemática exibição foi possível verificar, ao longo dos anos que se seguiram, trabalhos pontuais de artistas que começaram a buscar uma nova forma para expressar a sua visão da dança flamenca como é o caso da *Compañía*

baile, que era razão de ser do gênero que, todavia, estava sendo gestado. Assim era, na essência, o principal, o mais destacado e notório”. (Tradução e grifo nossos)

²⁶ “Belén foi a primeira mulher e a primeira imagem pública do flamenco contemporâneo. Estética, forma, conteúdo, som, tudo”. (Tradução nossa)

*Arrieritos*²⁷, fundada em Madrid em 1996, e as obras de *bailaores* e coreógrafos como Florencio Campos, Fernando Romero, Juan Carlos Lérica, além dos já citados Andrés Marín e Belén Maya.

Entretanto, foi no ano de 1998 que Israel Galván, *bailaor* até então identificado com a estética mais tradicional e vigente da época, mostrou na *Bienal de Arte Flamenco de Sevilla* um espetáculo que marcaria de forma irreversível a história do flamenco. Se tratava de *¡Mira! Los zapatos rojos*, obra com a qual o artista iniciou uma nova fase em sua trajetória como criador e, também, uma profícua parceria com o artista plástico Pedro G. Romero, que perdura até os dias atuais. O encontro com a concepção de arte contemporânea de Romero foi crucial para a construção dos pilares constitutivos da estética e da poética que seriam desenvolvidas nos anos seguintes. Ele proporcionou a liberdade que Galván precisava para sair dos moldes fixados pela técnica da dança flamenca e experimentar novos caminhos criativos.

Além de Galván, podemos destacar os seguintes artistas identificados com essa nova forma de pensar e expressar o flamenco, podemos destacar: Andrés Marín com *Asimetrías* (2007), *El cielo de tu boca* (2008) e *La pasión según se mire* (2010); Eva La Yerbabuena com *5 mujeres 5* (2000), *El huso de la memoria* (2006), *Lluvia* (2009) e *Cuando yo era...* (2010); Belén Maya com *La Voz de su amo* (2007) e *Bailes alegres para personas tristes* (2010); Rafaela Carrasco com *La música del cuerpo* (2003) e *Una mirada del Flamenco* (2005) e Marco Vargas & Chloé Brûlé-Dauphin com *Timetable*(2008) e *Tripolar* (2011), Leonor Leal com *Naranja Amarga* (2013), Rocío Molina com *Bosque Ardora* (2014), *Caída del Cielo* (2016) e Rosário Toledo com *Aleluya Erótica* (2012) e *ADN* (2015).

Em seus trabalhos coreográficos, esses artistas compartilham a pesquisa de linguagem buscando, por intenção ou por vocação, um discurso próprio, utilizando o corpo e a gestualidade como laboratório para transmitir sua arte. Outros artistas também buscam outros caminhos, porém o corpo não é o principal foco e sim, a diferente abordagem da cena, por exemplo: Fernando Romero com *Historia de un soldado* e *Paseo por el amor y la muerte* (ambos em 2010); María Pagés com *Flamenco Republic* (2001), *Autorretrato* (2008) e *Dunas* (2009) e Asunción Pérez 'Choni' com *Tejidos al tiempo* (2007) e *La Gloria de mi Madre* (2010).

²⁷ Compuesta por los bailaores y coreógrafos: Florencio Campo, Tacha González, Teresa Nieto, Patricia Torrero, Elena Santonja y Kelian Jiménez.

Evidentemente, apenas com a perspectiva histórica é que se poderá visualizar de forma clara as características mais marcantes desta geração e desta nova etapa em concreto. De todas as formas, já é possível destacar algumas tendências que constituem pontos de conexão entre os artistas atuais, tendo-se em conta a dificuldade de fazer uma análise de um fenómeno que está acontecendo no momento e em se tratando de um coletivo tão numeroso quanto rico e, ao mesmo tempo, marcado pela subjetividade. A seguir, faremos algumas considerações sobre estas particularidades presentes nos artistas flamencos que buscam uma nova poética em suas criações, buscando compor um mosaico que possibilite vislumbrar um panorama das transformações pelas quais está passando a arte *jonda* na contemporaneidade.

2.4 UM NOVO FLAMENCO PARA UM NOVO TEMPO

O contexto sociocultural no qual vivemos, mudou radicalmente em relação ao qual nasceu e se consolidou a arte flamenca. Consequentemente, nossos valores, nossa visão de mundo e nossa maneira de expressar ideias, também. Uma transformação desse calado, sem sombra de dúvida se reflete em todas as manifestações culturais e não poderia ser diferente no caso que aqui estudamos. Em pouco mais de 150 anos de vida, os artistas flamencos acompanharam as mudanças históricas e as incorporaram em suas criações, algumas vezes de forma tímida, outras, mais ousada. Sem negar o passado, o flamenco adaptou a sua linguagem aos novos paradigmas da contemporaneidade.

El flamenco no ha cambiado esencialmente, es decir, no ha dejado de ser una manifestación del alma herida del hombre, sino que lo ha cambiado son las claves culturales mediante las cuales se expresan las emociones humanas, su contexto sociocultural. (STEINGRESS, 2007 p.18)²⁸

No artigo *Un nuevo tiempo flamenco – Síntesis y consenso en la nueva sensibilidad* publicado no ano de 2002, o escritor e crítico de flamenco Juan Vergillos, fazia uma reflexão sobre os traços comuns presentes na estética que começava a ser vislumbrada no final dos anos 1990, princípio dos 2000. Esse conjunto de tendências

²⁸ O flamenco não mudou em sua essência, quer dizer, não deixou de ser uma manifestação da alma ferida do homem, porém mudaram as chaves culturais mediante as quais se expressam as emoções humanas, seu contexto sociocultural. (Tradução nossa)

foram denominadas de “uma nova sensibilidade flamenca” que, no entendimento do autor, podia ser verificada na época e que reunia, basicamente, as seguintes características: consenso (referindo-se ao diálogo com outras culturas), versatilidade, equilíbrio e sobriedade clássica.

Nuestro tiempo flamenco, heredero del legado *camaroniano* y del de Paco de Lucía, es una época básicamente manierista, barroca, en la que, en muchos casos, se valora más el virtuosismo técnico que otros aspectos de la expresión flamenca. Sin embargo, una serie de elementos nuevos nos hacen pensar en una vuelta al clasicismo, motivada probablemente, y aunque parezca contradictorio, por el forzoso diálogo que este arte debe llevar a cabo con otras formas de cultura dominante, en especial de procedencia anglosajona como el jazz y el pop.(VERGILLOS, 2002)²⁹

Nessa mesma linha, buscando encontrar e compreender os sinais de uma mudança que vem sendo observada no flamenco nas últimas décadas, o pesquisador e estudioso da *guitarra*, Norberto Torres Cortés, afirma que estamos vivendo nesse princípio de milênio um momento de passagem de uma forma de expressão flamenca a outra: a do **flamenco de intuição** ao **flamenco de reflexão** (TORRES, 2005, p.211)³⁰. O autor sugere que esta transição vem marcada por ritos que seriam os seguintes:

- Passagem do local ao global, ou em termos poéticos, ao universal;
- Passagem da intuição ao conhecimento;
- Passagem da literatura flamenca à pesquisa sobre o flamenco;
- Passagem da crítica amável à crítica musical;
- Passagem de sistemas de transmissão oral a um ensino regrado do flamenco;
- Passagem da maestria ao artesanato. Os grandes maestros, já os últimos, darão passagem a uma geração de artesãos do novo ofício do flamenco;

²⁹ “Nosso tempo flamenco, herdeiro do legado *camaroniano* e de Paco de Lucía, é uma época basicamente maneirista, barroca, na que, em muitos casos, se valoriza mais o virtuosismo técnico que outros aspectos da expressão flamenca. Contudo, uma série de elementos novos nos fazem pensar em uma volta ao classicismo, motivada provavelmente, ainda que pareça contraditório, pelo forzoso diálogo que esta arte deve levar a cabo com outras formas de cultura dominante, em especial de procedência anglo-saxã como o jazz e o pop”. (Tradução nossa)

³⁰ Artigo baseado na mesa redonda “*El Flamenco ante un Nuevo Milenio*” realizada em Madri durante o VIII Festival Caja Madrid. Entre os componentes, estavam os historiadores e pesquisadores José Blas Vega, José Luis Ortiz Nuevo, Juan Manuel Gamboa e Norberto Torres. Janeiro de 2000.

- Passagem da agressividade e do caráter “primitivo” a uma expressão mais domesticada, ao gosto do público;
- Passagem do artista idealizado “*buen salvaje*”, antissistema e “socialmente puro” ao conhecedor profundo do seu ofício e de seu entorno, que calcula e articula sua própria carreira no mercado musical;
- Um filtro natural deixará passar o conveniente e eliminará o espúrio: o tempo.

Ambos autores coincidem em apontar uma mudança de paradigmas na poética e a estética do flamenco nos anos 2000. Não cabem dúvidas que vivemos um momento muito importante da história desse gênero, e de que assistimos à consolidação de uma nova geração de artistas que constitui essa nova etapa. Esses intérpretes estão redefinindo a poética do flamenco e conseqüentemente, fixando os novos paradigmas do chamado *arte jondo*³¹. No âmbito da dança, porém, podemos encontrar *bailaores* que possuem uma expressão estética mais conservadora, que buscam manter os cânones que os antigos maestros fixaram. É o caso de Farruquito³², neto do também *bailaor* e coreógrafo El Farruco e seguidor de sua escola.

A convivência entre a tendência tradicionalista e a mais inovadora, nem sempre é muito tranquila, porém é possível comprovar que a cada ano que passa, mais artistas buscam novos caminhos que estejam conectados com a visão contemporânea do nosso tempo em suas criações. Isso é possível devido à consolidação da carreira de artistas do quilate de Israel Galván, Belém Maya, Andrés Marín, Juan Carlos Lériða, Eva Yerbabuena, Rafaela Carrasco e mais recentemente, Rocío Molina. Apesar de que esses nomes representam uma ruptura com muitos paradigmas da estética canônica de seus antecessores, ainda é possível identificar elementos tradicionais e referências aos maestros das gerações anteriores.

³¹ O flamenco também é conhecido como “arte jondo” (hondo significa profundo em espanhol. Como na Andaluzia se pronuncia a letra h de forma aspirada, a grafia foi adaptada). Nas últimas décadas, alguns críticos e artistas começaram a identificar a dança flamenca como *baile jondo* e a música, de igual maneira.

³² Juan Manuel Fernández Montoya, Farruquito, filho do *cantaor* Juan Fernández Flores, El Moreno, e da *bailaora* Rosario Montoya Manzano, La Farruca. Herdeiro da escola fundada por seu avô, o mítico El Farruco. Debutou aos 5 anos na Broadway com o espetáculo *Flamenco Puro* protagonizado por sua família.

Uma comprovação desta afirmação é a programação dedicada ao *baile* das últimas Bienais de Flamenco de Sevilla, festival que inicia a agenda dos demais eventos dedicados ao gênero na Espanha e em outros países como França, Holanda e Alemanha. Na XVI edição (2010)³³, por exemplo, na qual a autora participou como crítica de flamenco para o site *Jerez Jondo*, permitiu verificar que junto a espetáculos de corte mais tradicional (como *A compás de Soler* de Rafael Campallo o *Vaivenes* de Javier Barón) foram programados um amplo conjunto de obras mais inovadoras como é o caso de *La pasión según se mire* de Andrés Marín, *Dunas* de María Pagés e Sidi Larbi Cherkaoui, *Cuando yo era...* de Eva Yerbabuena, *Pastora* de Pastora Galván, *Algo* (2010) de Concha Jareño, *Cuando las piedras vuelen* de Rocío Molina, *Paseo por el amor y la muerte* de Fernando Romero, *150 gramos de pensamientos* de Rafaela Carrasco y *En la horma de tus zapatos* de Isabel Bayón³⁴.

Outro indício da ampliação do interesse por esse viés é a abertura de espaços dedicados exclusivamente a essa nova visão do Flamenco como o Ciclo *Flamenc Empiric*, que ocorre dentro da programação oficial do Festival Ciutat Vella de Barcelona. O ciclo iniciou em 2009 por iniciativa do *bailaor*, coreógrafo e pesquisador de dança flamenca e contemporânea, Juan Carlos Lérída, e busca proporcionar um lugar de reflexão e encontro para os artistas dessa vertente. Um encontro, que nas palavras de Lérída, “*permite comprobar el estado actual de evolución y transformación del arte flamenco*”.³⁵

Existe un flamenco con necesidad de excavar dentro de espacios propios y ajenos, que se genera a partir de reconocer, estudiar, cuestionar, reflexionar y reestructurar pautas establecidas. De estas experiencias nacen nuevas referencias útiles y coherentes, que lo impulsan hacia un lenguaje contemporáneo destapando nuevas teorías, cualidades y formas. (LÉRIDA, 2009)³⁶

³³ Informações registradas no caderno de campo nos espetáculos exibidos no período de 15/09 a 09/10, durante a XIV Edição da Bienal de Arte Flamenco de Sevilha em 2010.

³⁴ O espetáculo *En la horma de tus zapatos* estava dividido em dois atos, o primeiro dedicado à experimentação e para o qual a *bailaora* convidou três coreógrafos de perfil mais inovador: Florencio Campo, Fernando Romero e Rubén Olmo. O segundo ato reproduz a estética tradicional do flamenco.

³⁵ “Permite comprovar o atual estado de evolução e de transformação da arte flamenca”. (Tradução nossa)

³⁶ “Existe um flamenco com necessidade de escavar dentro de espaços próprios e alheios, que se gera a partir de reconhecer, estudar, questionar, refletir e reestruturar pautas estabelecidas. Dessas experiências nascem novas referências úteis e coerentes, que o impulsionam a uma linguagem contemporânea, desvelando novas teorías, qualidades e forma”. (Tradução nossa)

Desde a primeira edição, o ciclo contou com a participação de artistas flamencos interessados em pesquisar novos caminhos dentro do flamenco³⁷, mas também com a participação de criadores de outras áreas como da música eletrônica ou da dança contemporânea³⁸. O *bailaor* e coreógrafo Israel Galván foi a figura destacada da edição, inclusive todas as peças de divulgação continham a foto de Galván numa das cenas do emblemático espetáculo *El final de este estado de cosas, Redux*, vencedor da Bienal de Sevilla de 2008. Outro importante espaço dedicado ao diálogo do flamenco com a contemporaneidade foi o ciclo '*El flamenco que viene*', organizado pelo *Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla* (CICUS) nos anos de 2009 e 2010. Foram apresentadas no evento as seguintes obras: *Bulos y Tanguerías* de Raúl Cantizano y Santiago Barber, *Tejidos al Tiempo* de Asunción Pérez Choni, *Otra Utrera* del Proyecto Lorca, '*Cuando uno quiere y el otro no*' de Marcos Vargas e da *bailaora* canadense Chloé Brûlé e *Malditos* de Juan Pinilla. Além de iniciativas como essas, é possível acompanhar diversas articulações na internet em forma de blogs e sites editados por artistas e/ou aficionados de vários países identificados com o flamenco contemporâneo, como é o caso da página da *bailaora* e artista visual austríaca Júlia Petchisnka³⁹. A cada ano, surgem trabalhos coreográficos de *bailaores* espanhóis e estrangeiros que se destacam pela pesquisa da linguagem da dança flamenca a partir de diferentes referenciais, tanto artísticos quanto culturais.

Entre eles, se destacam o trabalho da *bailaora* e coreógrafa libanesa Yalda Youlnes conhecida por sua participação no vídeo do espetáculo *El final de este estado de cosas, redux* de Israel Galván, no qual interpreta uma impressionante *seguriya* ao som de um bombardeio em Beirute, sua cidade natal. De igual maneira, podemos sublinhar o trabalho da *bailaora* e coreógrafa francesa Stéphanie Fuster da *Compagnie 111*, que apresentou o espetáculo *Questcequetudeviens?*⁴⁰, durante o

³⁷ Participaram da primeira edição do ciclo, os *bailaores*: Belén Maya, Andrés Marín, Marco Vargas y Chloé Brûlé, Olga Pericet, Pastora Galván, Juan Carlos Lérída, Florencio Campo, Rafaela Carrasco, Rocío Molina, Compañía Arrieritos, Sonia Sánchez, Raúl Cantizano e Santiago Barber.

³⁸ Como o compositor Llorenç Barber, que colaborou com obras como *Bulos y Tanguerías* (2006) de Raúl Cantizano e Santiago Barber e no espetáculo *El cielo de tu boca* (2008) de Andrés Marín. Além de compositor, Barber é instrumentista e musicólogo. Desde os anos 1980, pratica a voz difônica, a improvisação, a música plurifocal, a poesia fonética e realiza concertos urbanos com a utilização de sinos e navios da armada espanhola.

³⁹ www.jupe.twoday.net.

⁴⁰ O título do espetáculo pode ser traduzido para o português como "O que você é?" ou "O que você se torna". A obra gira em torno da trajetória da própria autora que é uma francesa e que tinha

ciclo *Flamenco Viene del Sur* de 2011 no Teatro Central de Sevilha. A obra, dirigida pelo francês Aurelién Bory, enlaçava a linguagem do flamenco e da dança contemporânea explorando e refletindo sobre conceitos e relações da protagonista com o flamenco.

Outro exemplo é o projeto *Desplante* assinado pela *bailaora* coreógrafa brasileira Laura Pacheco, que estuda as relações do flamenco com a dança contemporânea, a vídeo-dança e o Butô. Conforme a artista, que também foi pesquisadora de dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), esta ampliação de conhecimento é fruto uma necessidade comunicativa. Através de trabalhos como este e os citados anteriormente, podemos reconhecer que os artistas flamencos da atualidade – espanhóis e estrangeiros– abordam uma infinidade de temas, como situações sociais liminares, guerras, além de ampliar suas relações com as tecnologias digitais. Eles vivem em um mundo muito mais complexo e necessitam traduzi-lo através de outras abordagens, sejam no âmbito coreográfico, musical ou argumental.

Paralelamente à década citada, o campo da pesquisa científica do Flamenco iniciava uma nova fase, na qual se rejeitava afirmações e opiniões da *flamencología*⁴¹ tradicional e se recorria aos resultados da pesquisa científica do *cante* ou relacionada com o mesmo (STENGRESS, 2005, p.120). O protagonismo sevilhano também se destaca nestes anos, assim como ocorreu no século XIX.⁴² Para entender as transformações do flamenco contemporâneo temos que analisar o contexto histórico, social e cultural que propiciou tantas mudanças na maneira de entender e interpretar a dança flamenca. A geração que se consolidou a partir dos anos 2000 –*bailaores*, *cantaores* e *guitarristas* nascidos entre os anos de 1960 e 1970 – cresceu em um

dificuldades em reproduzir certos clichês que ainda circundavam o universo do flamenco na época de sua aprendizagem a Espanha.

⁴¹ *Flamencología*: termo cunhado por Anselmo González Climant ao utilizá-lo como título de seu livro publicado em 1955.

⁴² Steingress (2005, p. 112) destaca o protagonismo de Sevilha em vários momentos da evolução do flamenco enquanto manifestação cultural como a fundação da *Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias de Sevilla* em 1869. Na citada publicação, Antonio Machado y Núñez divulgou seus primeiros ensaios sobre o cante flamenco. O autor, que construiu uma cronologia da pesquisa sobre o Flamenco, denomina a primeira fase histórica da mesma como “*La Iniciativa Sevillana*”.

contexto histórico marcado pela globalização⁴³ e suas características, entre as quais citamos: a diluição de fronteiras, o multiculturalismo (diversidade cultural) e as fusões.

Venimos de la escuela clásica donde han estudiado todos los grandes del flamenco, pero nos ha tocado vivir un momento cultural, social y económico diferente al de nuestros abuelos por eso no podemos hacer el mismo flamenco. (...) sentimos con toda la influencia reflejada en la música que nos gusta hacer hoy. (NÚÑEZ, 2002)⁴⁴

Nesta declaração, o guitarrista e compositor Gerardo Núñez (JEREZ DE LA FRONTERA, 1961) resume uma das características do flamenco na contemporaneidade, que é a atualização do repertório tradicional deste gênero artístico. Esta peculiaridade teve como um de seus principais expoentes o *cantaor* granadino Enrique Morente⁴⁵, que por algumas das características de sua obra, pode ser considerado um dos pioneiros do flamenco contemporâneo⁴⁶. A recuperação do legado cultural dos antepassados sempre esteve presente na formação dos artistas e segue marcando a pauta hoje em dia, porém de forma distinta. Há um número significativo de criadores atuais que se preocupa por um estudo minucioso do repertório clássico e pelo exame crítico do mesmo para logo, contextualizá-lo na época atual. Essa atualização é feita através da adaptação da herança cultural à realidade do intérprete.

⁴³ Globalização: “processo que implica a integração econômica entre as nações, a transferência das políticas através das fronteiras, a transmissão de conhecimentos, estabilidade cultural, relações e discursos de poder no âmbito internacional” (AL-RODHAN; NAYEF STOU DMANN, 2014).

⁴⁴ “Vimos da escola clássica onde se estudavam todos os grandes do flamenco, mas nos coube viver em um momento cultural, social e econômico diferente ao dos nossos avós por, por isso, não podemos fazer o mesmo flamenco. (...) sentimos com toda a influência refletida na música que gostamos de fazer hoje em dia” (Tradução nossa). Declaração do *guitarrista* e compositor Gerardo Núñez para reportagem do suplemento “Culturales” do jornal cubano Granma.

⁴⁵ **Enrique Morente Cotel** (Granada 25/12/1941 – Madrid 13/12/2010). Começou a cantar aos 16 anos em festivais em diversas cidades da Espanha e em tablados de Madri. Entre 1967 e 1968 gravou dois dos seus primeiros discos com os *guitarristas* Félix de Utrera (*Cante flamenco*) e Niño Ricardo (*Cantes Antiguos del Flamenco*) nos quais já demonstrava um grande conhecimento do *cante* flamenco clássico, bem como uma personalidade vocal original. Deixou uma obra discográfica de 24 grandes álbuns. Além da discografia própria, emprestou sua voz para uma longa lista de antologias e colaborações com músicos do flamenco e de outros gêneros como a música contemporânea, o jazz, o rock e o pop. É considerado um dos mais importantes *cantaores* da história do flamenco. (Fonte: www.enriquemorente.com/morente/htm).

⁴⁶ “Criou-se o termo *jóvenes flamencos* e resulta que o mais jovem estilisticamente falando, o único inovador autêntico é um *cantaor* de 53 anos, Enrique Morente” (Álvarez Caballero para Suplemento El País Semanal. s/f)

Outro aspecto que marca a contemporaneidade e, conseqüentemente, a geração atual, é o processo de audiovisualização⁴⁷ produzido pelos meios de comunicação. Esta característica colaborou em grande parte com a internacionalização massiva principalmente do *baile* a partir dos anos 1980. Entre os protagonistas deste fenômeno está a trilogia dos filmes do diretor espanhol Carlos Saura – *Bodas de Sangre* (1981), *Carmen* (1983) e *El Amor Brujo* (1986) – a qual se seguiram três outras películas com a mesma temática: *Sevillanas* (1991), *Flamenco* (1995) e *Flamenco, Flamenco* (2010). Também se destaca nesse sentido, a posterior proliferação das fitas de VHS e os DVD, que reproduziam espetáculos, vídeo aulas, documentários e programas de televisão dedicados ao gênero. Os exemplos citados permitiram que, além da música flamenca (*cante* e *toque*), que já possuía mais formas de reprodução, a gestualidade da dança também fosse acessível e pudesse ser objeto de estudo e aprimoramento por parte de bailarinos e estudantes em qualquer parte do mundo.

Este processo é responsável por outra característica que diferencia a atual geração de artistas e estudiosos das anteriores, que é o sistema de aprendizagem e de transmissão da técnica. Nas últimas décadas do século XX, os mesmos não se baseiam somente na transmissão oral/vivencial - aquela na qual o conhecimento passa de geração a geração através da convivência pessoal e social - ou por meio do ensino tradicional -no qual o aluno frequenta uma escola especializada e recebe o conhecimento direto do professor (HERAS, 2013⁴⁸). Na geração dos artistas nascidos antes dos anos 1980, toda a informação era transmitida pelos professores ou por um familiar, no caso de famílias onde vários membros atuavam como artistas flamencos. Estas figuras difundiam o repertório tradicional, tal qual o haviam captado: sequencias de passos, *falsetas*⁴⁹ ou a maneira de entoar determinados cantes (como ocorre nos processos de transmissão oral).

⁴⁷ A audiovisualização entendida como “a conseqüência da democratização do acesso à produção e distribuição materiais audiovisuais de tal forma que qualquer organização ou pessoa pode produzir e enviar através de imagens em movimento criando um entorno de proliferação do vídeo como ferramenta explicativa”. (GONZALO, Martín)

⁴⁸ Entre os centros de aprendizado formal nos quais se formaram os *bailaores* nascidos antes dos anos 1970, podemos destacar desde as *Academias de Baile de Sevilla* datadas a partir de 1845 (NAVARRO, 2008, p.235), a *Escuela del Maestro Otero* e, a partir dos anos 1970, o *Centro Internacional de Danza Española y Flamenca Amor de Dios* de Madri.

⁴⁹ *Falseta*: pequena composição musical constituída por uma ou mais frases musicais podendo ser utilizadas na introdução da música ou entre as letras de um *cante*, por exemplo.

Além disso, o aceso ao conhecimento não era tão amplo e universal como nos dias de hoje. Na seguinte declaração, o artista plástico e diretor artístico da Companhia Israel Galván descreve como foi sua experiência na busca por informações sobre o flamenco e compartilha sua constatação sobre a forma de difusão das mesmas até aquela época.

Me acuerdo que cuando empecé a trabajar con el flamenco, nadie sabía nada de la historia. Pero ni los cantaores del cante, ni los guitarristas de la guitarra y ni los bailaores del baile, es decir, sabían lo que les habían transmitido sus propios maestros de forma directa, cada uno en su tradición. Él que se le había enseñado la escuela de Montoya, pues sabía mucho de Montoya; el que era de Jerez, iba por Javier Molina, pues sabía mucho de Javier Molina. Pero, el que sabía de Javier Molina, no sabía que aparte había pues Sabicas y otros tantos guitarristas, o mismo la guitarra clásica... Es decir, miles de otras fuentes. (ROMERO, 2010)⁵⁰.

Diferentemente dos artistas de gerações anteriores, os profissionais que iniciaram sua aprendizagem depois dos anos 1980, tiveram à disposição um amplo leque de opções de estudo e de pesquisa. Essas, iam desde as mais tradicionais – como a referida transmissão oral – até a utilização das novas tecnologias (CDs, DVDs, gravadores digitais, câmaras, etc). Paralelo a este processo de audiovisualização, a seguinte inovação tecnológica que mais impactou a atual geração - e que teve um papel fundamental no processo de expansão do flamenco a outros países - foi a criação da rede mundial de computadores, a Internet, já nos anos 1990 (LÉVY, 1999). Essa ferramenta não só serviu para a difusão dessa arte nas mais diferentes culturas, como supôs o acesso de *bailaores* flamencos – obviamente de *guitarristas* e *cantaores*, também – a uma infinidade de informações e ao conhecimento de distintas áreas afins, o que possibilitou um intercâmbio mais intenso, variado e instantâneo do que havia até então.

¿Flamenco en el ciberespacio? Cómo se come eso, preguntarán algunos. La otra 'extraterritorialidad' del flamenco que pasa de las grabaciones en cilindro

⁵⁰ “Eu lembro que, quando comecei a trabalhar com flamenco, ninguém sabia nada da história. Nem os *cantaores*, da história do *cante*, nem os *guitarristas*, da *guitarra* e, tampouco, os *bailaores*, do *baile*. Ou seja, eles sabiam o que lhes havia sido ensinado pelos seus *maestros* de forma direta, cada um, dentro da sua tradição. Aquele que havia aprendido a escola de Montoya, sabia muito de Montoya; aquele que era de Jerez, sabia muito de Javier Molina. Mas, aquele sabia de Javier Molina, não sabia que, além disso, havia Sabicas e tantos outros *guitarristas*, ou, inclusive, a guitarra clássica... Ou seja, milhares de outras fontes”. (Tradução nossa)

de cera a internet, o cómo imaginar el desvencijado y glorioso autobús con trayecto desde la plazuela a la vía satélite. (CLEMENTE, 2002, p.90)⁵¹

Neste breve parágrafo da obra *Flamenco!!! De evolución*, o jornalista e crítico de flamenco Luís Clemente destaca de forma bem-humorada a mudança introduzida pela internet no cotidiano dos artistas e aficionados ao flamenco. De qualquer forma, se fizermos uma retrospectiva histórica, poderemos constatar que o avanço tecnológico acompanhou a evolução do mesmo desde seus primórdios. Se nos reportarmos ao final do século XIX ou a meados do século XX, poderemos verificar que os primeiros exemplares dos cilindros fonográficos e dos discos de vinil gravados na Espanha foram os de música flamenca (WASHABAUGH apud Ruesga, 2005, p.121). Desde a aparição do fonógrafo, das gravações dos discos de vinil, passando pelas transmissões do rádio, cinema, televisão, a chegada do CD e do DVD, a utilização da internet, inovações tecnológicas, todas essas ferramentas foram incorporadas ao cotidiano dos artistas e estudantes de forma natural.

Com o passar o tempo, os músicos puderam estudar *falsetas* dos mestres *guitarristas*, repetindo-as inúmeras vezes, primeiramente nas gravações dos cilindros fonográficos e, posteriormente, nos LPs e dispositivos digitais. Tal modificação repercutiu tanto no âmbito profissional/criativo, como no da aprendizagem. Isso permitiu que os estudantes de flamenco pudessem assimilar os conhecimentos de forma mais autônoma e multirreferencial, o que pressupõe uma certa emancipação da tradição flamenca (RUESGA, 2005). Também os *cantaores* e os *bailaores* seguiram por esse caminho. Esses últimos, por exemplo, começaram a gravar seus ensaios e atuações para poder analisar e desenvolver coreografias.

Se o desenvolvimento tecnológico afetou os primeiros artistas flamencos, tal fato não poderia ser diferente nos nossos dias, nos quais a sociedade vive uma quase total dependência da tecnologia. Esse fato torna-se ainda mais relevante se tomamos como referencial a internet e as redes sociais. Obviamente, não podemos esquecer que o uso da internet propicia não só o intercâmbio entre artistas flamencos residentes em diferentes países, mas também, permite o contato permanente com as distintas expressões e tendências artísticas do planeta - o que influencia diretamente a criação.

⁵¹ “Flamenco no ciberespaço? Como “engolir” isso, perguntarão alguns. A outra extraterritorialidade do flamenco que vai das gravações dos cilindros fonográficos à internet ou como imaginar o frágil e glorioso ônibus com trajeto da pracinha à via satélite”. (Tradução da autora)

Todos esses recursos disponíveis hoje em dia repercutem na cena, pois a utilização das ferramentas tecnológicas supõe mais recursos cênicos como projeções de áudio, manipulação de sons com o uso de computadores, etc.

Desde el principio, el flamenco se ha estado enriqueciendo de las distintas músicas, y en el siglo XXI es lógico que los flamencos nos juntemos con la electrónica o la danza contemporánea" (ESTÉVEZ, 2014).⁵²

Alguns exemplos desta tendência são os espetáculos *Bulos y Tanguerías* dos compositores Raúl Cantizano e Santiago Barber (2006), *VaconBacon* de Cantizano, Barber e do *cantaor* Paco Contreras “El Niño de Elche” (2011)⁵³, *Artomático+Flamenco* (2010) e *220v* (2012) dos *bailaores* Nani Paños e Rafael Estévez e do compositor e pesquisador da música eletroacústica Daniel Muñoz – em *220v*, também colaborou o bailarino Antonio Ruz – e *Con la música en otra parte* (2013) da *bailaora* e coreógrafa Rafaela Carrasco - que utilizou sapatos flamencos com lâmpadas eletrônicas que brilhavam no escuro, entre outros efeitos.

Podríamos decir que lo que hacemos es una ampliación de los registros, es una forma de abrir el abanico de posibilidades sonoras y plásticas. Una forma de permitir que el flamenco, como arte, recorra caminos ya explorados por otros tipos de arte o nuevos caminos. De alguna manera es evitar que el flamenco se estanque en un modelo totalmente definido y estructurado, digamos desdibujar las fronteras para no caer en el inmovilismo. (CANTIZANO, 2011)⁵⁴

Se por um lado a utilização dos recursos tecnológicos proporciona a abertura do Flamenco a novas influências e ao diálogo com as correntes mais contemporâneas da cultura na atualidade, por outro, permite aceder facilmente a registros antigos em sites como YouTube ou Vimeo⁵⁵, por exemplo. Desta forma, é possível estudar a maneira como cantavam, dançavam e tocavam os artistas pioneiros. Podemos dizer, inclusive, que a recuperação do repertório clássico é mais precisa, fidedigna e

⁵² “Desde o princípio, o flamenco foi se enriquecendo com diferentes influências musicais e, no século XXI, é lógico que nós, artistas flamencos, nos aproximemos da música eletrônica ou da dança contemporânea”. (Tradução nossa)

⁵³ Disponível em: <<http://www.vaconbacon.blogspot.com.br/>>

⁵⁴ “Podríamos dizer, que o que nós fazemos é uma ampliação dos registros, uma forma de abrir o leque de possibilidades sonoras e plásticas. Uma forma de permitir que o flamenco, como arte, recorra caminhos já explorados por outros tipos de arte ou novos caminhos. De alguma maneira, é evitar que o flamenco se estanque em um modelo totalmente definido e estruturado, digamos que é esfumçar as fronteiras para não cair no imobilismo”. (Cantizano, 2011) Entrevista concedida à autora e enviada via correio eletrônico em 28/07/2011. Tradução da autora.

⁵⁵ YouTube (<http://www.youtube.com>) e Vimeo (<http://www.vimeo.com>) são sites nos quais os usuários podem compartilhar vídeos gratuitamente.

estendida em termos cronológicos, pois todo este material não estava disponível de forma tão abundante em épocas anteriores ao uso massivo da internet. Ou seja, novamente, nos encontramos com a recuperação do legado cultural dos antepassados ou mesmo da manutenção do que Pedro G. Romero denomina como “padrão arquivista”⁵⁶ presente nas gerações anteriores. Nesse sentido, Romero aporta uma interessante reflexão sobre a influência da acessibilidade aos materiais de estudo do flamenco na produção artística e na estética do *cante* que se praticava a princípio dos anos 1990 – observação que podemos transpor ao *baile* e à *guitarra*.

Cuando en los 90 se recupera toda la discografía de pizarra de la época de Chacón y de La Niña de los Peines, salen una serie de artistas como Poveda, Arcángel, Estrella Morente, que tienen este timbre de voz –no solo el cante en la línea de Chacón sino que tienen hasta el timbre–. Recuerdo ahora un texto que he leído hace años, creo que de Romualdo Molina, que hablaba que en un momento dado había una relación entre el éxito tímbrico de la gramola y la radio en la época que triunfaban Gardel en Argentina, Rodolfo Valentino en Estados Unidos o Pepe Marchena en España. Curiosamente aquí, al recuperar este tipo de sonido, aparecen toda una serie de artistas con ese timbre de voz. (ROMERO, 2010)⁵⁷.

Ao ler o testemunho de Pedro G. Romero, podemos pensar que, como contraponto às novas influências e ao diálogo com as correntes mais progressistas da cultura, se reconhece um certo retorno ao classicismo, onde características como a quietude, a limpeza e a sobriedade estão mais presentes:

“Eso se traduce en una búsqueda, por ejemplo, en el fraseo en detrimento de la velocidad y del virtuosismo rítmico en el ámbito de la guitarra, en la afinación y la dicción clara en contraposición al desgarrar en el marco del cante y, en el braceo y la expresión corporal más completa como oposición al zapateado más estridente, en el caso del baile” (VERGILLOS, 2002)⁵⁸.

⁵⁶ Expressão utilizada por Pedro G. Romero durante entrevista concedida à autora em 08/01/10 para designar o padrão de transmissão da tradição e reutilização da mesma pelos artistas flamencos. (Tradução nossa).

⁵⁷ “Quando, na década de 1990, se recupera toda a discografia da época de Chacón e da La Niña de los Peines, surgem uma série de artistas como Poveda, Arcángel, Estrella Morente, que tem esse timbre de voz – não somente a forma de cantar na linha de Chacón, mas até o timbre –. Lembro-me agora de um texto que li há anos, creio que era do Romualdo Molina, que falava que em um momento dado, havia uma relação entre o êxito tímbrico do gramofone e da rádio na época em que triunfavam Gardel na Argentina, Rodolfo Valentino nos Estados Unidos ou Pepe Marchena na Espanha. Curiosamente, aqui, ao recuperar este tipo de som, aparecem uma série de artistas com esse timbre de voz”. (Tradução nossa).

⁵⁸ “Isso se traduz em uma busca, por exemplo, no fraseio em detrimento da velocidade e do virtuosismo rítmico no âmbito da *guitarra*; na afinação e na dicção clara em contraposição ao desgarrar na maneira de cantar; na expressão corporal e movimentos de braço ao invés do sapateado estridente, no caso da dança”. (Tradução nossa)

Podemos relacionar esta tendência com a característica de recuperação do repertório tradicional. Ainda que esses elementos se associem aos cânones tradicional⁵⁹, os mesmos também estão presentes na estética da arte contemporânea e, obviamente, na poética da Dança Contemporânea (RODRIGUES, 2005).

Vislumbramos na interpretação dos *cantaores* atuais, um *cante* mais “apolíneo”⁶⁰, uma voz mais “limpa”, sem tantos “escapes de ar”⁶¹, forma de cantar que lembra a maneira que se cantava o flamenco na *Edad de Oro*. Entre os artistas que apresentam esta característica em sua voz, podemos citar Arcángel, Estrella Morente, Mayte Martín e Miguel Poveda. Já entre os guitarristas identificados com esta tendência, destacamos Chicuelo, José Luis Montón, Juan Antonio Suárez Cano, Juan Ramón Caro, Miguel Ángel Cortés, Niño Josele, Pedro Sierra e Vicente Amigo.

Poveda hace un cante dulce, sin asperezas, fundamentalmente melódico. Es una evolución en su quehacer perceptible desde su histórico triunfo en la Unión en 1993. Cada vez más, el *cantaor* suaviza el grito y la queja para elaborar un cante cuidadosamente medido y matizado. Su cante es pura música, acariciadora, intimista. Es casi un cante para compartir confidencias, que establece complicidades entre quien lo ofrece y quien lo recibe. (ÁLVAREZ, 1998, p.36)⁶²

Esta tendência mais minimalista, por assim dizer, se manifesta não somente na forma de interpretar o *cante*, o *baile* ou o *toque*, mas também no conceito dos espetáculos, em especial, dos *bailaores*. Podemos observá-la em espetáculos como *Arena* (2004) de Israel Galván, no qual o *bailaor* sevilhano apresenta coreografias mais minimalistas em comparação com as de suas obras anteriores. Inclusive, se acompanhamos a trajetória do coreógrafo, é possível reconhecer um processo de

⁵⁹ Cânones fixados na etapa conhecida como *La Edad de Oro* do flamenco, ocorrida no final do século XIX até a primeira década do século XX.

⁶⁰ *Apolíneo* e *dionisíaco* são expressões relativas aos deuses Apolo e Dionísio, popularizadas e tratadas pelo filósofo alemão Nietzsche como dois polos na obra “O nascimento da tragédia”. Apolíneo representa o espírito da ordem, a racionalidade e a harmonia intelectual. Dionisíaco, o espírito da vontade de viver de maneira espontânea e extasiada. (BLACKBURN, 1997).

⁶¹ Segundo os critérios de análise da voz flamenca do método desenvolvido pelo Prof. Dr. Joaquín Mora da Universidade de Sevilha, apresentado na disciplina *La Voz Flamenca* do Programa de Doctorado ‘*Flamenco: un acercamiento multidisciplinar a su estudio*’ (Curso 2009/2010).

⁶² “Poveda tem um *cante* doce, sem asperezas, fundamentalmente melódico. É uma evolução no seu estilo, perceptível desde o seu histórico triunfo em La Unión (Festival de *cante*) em 1993. Cada vez mais, o *cantaor* suaviza o grito e a queixa para elaborar um *cante* cuidadosamente medido e matizado. Seu *cante* é música pura, acariciadora, intimista. É quase um *cante* para dividir confidências, que estabelece complicitades entre quem o oferece e quem o recebe”. (Tradução nossa)

depuração de sua linguagem em direção a esta característica. Da mesma geração de Galván, também se destacam na área da dança flamenca, os trabalhos de *bailaores* como Eva Yerbabuena, Andrés Marín, Juan Carlos Lérída e Belén Maya. Junto a Galván, esse grupo de *bailaores/criadores/intérpretes* é pioneiro de uma nova etapa de evolução do flamenco, na qual se insere de forma definitiva no marco da arte contemporânea.

Na atualidade, podemos verificar que cresce cada vez mais o número de artistas flamencos que buscam caminhos próprios para expressar suas inquietudes, sem, contudo, esquecer os cânones já consolidados. Esses criadores reescrevem o flamenco a partir da tradição, mas sem perder de vista seu contexto histórico. Suas obras refletem uma época caracterizada pela convivência da escola clássica com as correntes mais heterodoxas.

Los aires innovadores que hoy vivimos son además el resultado de una mirada a las fuentes primigenias de lo jondo. Se redescubren figuras y pasos que quedaron registrados en las viejas fotografías en sepia de finales del XIX. Se mira al pasado con objetividad, pero también con pasión. Se estudia, se investiga y se inventa. Paradójicamente, lo que parece hijo de la modernidad es el descendiente lejano de la tradición. (NAVARRO, 2010, p.12)⁶³

Os inúmeros recursos para se obter fontes de pesquisa, possibilitada pelo uso das novas tecnologias; as novas formas de assimilação do legado cultural do flamenco; a grande difusão no âmbito internacional e o crescente interesse que o gênero artístico desperta por parte de aficionados dentro e fora da Espanha – corroborados pela declaração do flamenco como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em novembro de 2010–, fizeram com que os artistas da geração nascida após os anos 1960 vivessem em um mundo muito diferente ao dos flamencos de gerações anteriores. Este contexto possibilitou uma verdadeira transformação na forma de expressar esta arte e fez com que o mesmo iniciasse uma nova etapa evolutiva dessa arte.

⁶³ “Os ares inovadores que hoje vivemos são o resultado de um olhar para fontes primitivas do flamenco. Redescobre-se figuras e passos que ficaram registrados nas antigas fotografias em sépia do final do século XIX. Olha-se para o passado com objetividade, mas também com paixão. Estuda-se, se investiga e se inventa. Paradoxalmente, o que parece filho da modernidade, é o descendente longínquo da tradição”. (Tradução nossa)

3 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DA INVESTIGAÇÃO: ATRAVESSAMENTOS DA DANÇA E O CAMPO DE PESQUISA

Este estudo tem como objetivo apresentar elementos para compreender a poética do bailarino e coreógrafo espanhol Israel Galván, a partir da análise descritiva da obra *¡Mira! Los zapatos rojos* de 1998. Ao examinar a peça, buscamos contextualizá-la em seu momento histórico e estabelecer conexões com a poética construída pelo artista ao longo de sua trajetória. Com a delimitação do tema e tendo como facilitador o fato da autora residir na mesma cidade que o artista à época da coleta de dados (entre 2008 e 2010), foi possível imergir na prática artística de Galván para assimilar seus procedimentos e métodos de trabalho.

Essa pesquisa de cunho qualitativo se circunscreve, portanto, no âmbito das pesquisas de prática artística, entendida como uma investigação realizada em terrenos de prática artística (ateliês, salas de ensaio, teatros, espaços de interação entre artistas e público) buscando explicitar saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística (FORTIN apud DANTAS, 2006) e tem como principal abordagem metodológica, a etnografia.

No que tange aos instrumentos de coleta de informação, a entrevista (semiestruturada e estruturada), a observação e a análise videográfica foram as principais fontes de coleta de dados. Com o desenvolvimento deste trabalho, esta última foi adquirindo um maior destaque, pois favoreceu a possibilidade de retornar a cada elemento descrito e detalhá-los de forma mais fidedigna. Foram utilizados, também, o exame de materiais fotográficos e de registros de mídia impressa e on-line, que foram obtidos via produtora “A Negro”. No arquivo da citada empresa, tivemos acesso, igualmente, ao *clipping* de imprensa – críticas de espetáculos, reportagens e entrevistas publicadas - relacionado ao trabalho do coreógrafo a partir de 1996.

3.1 ENTREVISTAS

Foram realizadas nove entrevistas presenciais, registradas em áudio, seguindo um roteiro de questões abertas, caracterizando-as, portanto, como entrevistas semiestruturadas. As entrevistas com Israel Galván foram obtidas em três oportunidades: duas na cidade de Sevilha e outra em Jerez de La Frontera, durante

curso de verão ministrado pelo coreógrafo. Além disso, várias foram as oportunidades nas quais o coreógrafo e a autora puderam conversar informalmente, sem a utilização de captação sonora, porém registradas posteriormente em caderno de campo. Destacamos que estas últimas foram muito importantes para o esclarecimento de questões relacionadas ao processo criativo, métodos de trabalho, relações com elementos cênicos, escolhas estéticas, entre outros temas.

Os colaboradores artísticos entrevistados foram: Pedro G. Romero, artista plástico e diretor artístico dos trabalhos de Galván nos últimos 20 anos; Belén Maya, *bailora* e colaboradora eventual de Israel Galván desde o início de sua carreira e José Luis Ortiz Nuevo, escritor, pesquisador de flamenco e idealizador da *Bienal de Arte Flamenco* de Sevilha. Também foram ouvidos especialistas em flamenco como Juan Carlos Lérica, *bailor*, coreógrafo e criador do *Ciclo Flamenco Empírico* de Barcelona; Raúl Cantizano, guitarrista flamenco e compositor; José Luis Navarro García, historiador especializado em dança flamenca e autor do livro dedicado ao trabalho de Galván e, Juan Vergillos, escritor, conferencista e crítico de flamenco do *Jornal Diário de Sevilha*.

3.2 OBSERVAÇÃO

Para a realização desse estudo, foi de extrema importância a convivência e o amplo acesso facilitados por Israel Galván e sua equipe de produção em diversas oportunidades. Entre elas, tivemos oportunidade de observar ensaios em solitário e/ou com os músicos (tanto ensaios de repetição como de remontagem), espetáculos, o processo de filmagem da participação do artista no filme *Flamenco, Flamenco* de Carlos Saura e, ainda, aulas de flamenco ministradas pelo coreógrafo na cidade de Jerez de La Frontera.

Os espetáculos assistidos foram: *Solo* (em duas oportunidades) – no Centro Cultural de la Villa de La Rinconada (2009) e na Fábrica de Artillería de Sevilha (2010), *La Edad de Oro* no Teatro Enrique de la Cuadra de Utrera (2009), *Tabula Rasa* no Festival Vaivenes Flamenco de Alcalá de Guadaíra (2009), *El final de este estado de cosas, redux* (em quatro ocasiões) – duas noites no Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid (2009), duas noites no Théâtre de la Ville de Paris (2010) e no

Concierto extraordinário 175º aniversário de Cajasol em Sala Joaquín Turina de Sevilha (2010).

Entre os ensaios acompanhados, citamos os preparatórios para a apresentação do espetáculo *El final de este estado de cosas, redux* no Festival de Outono da Comunidad de Madrid, que contou com a presença dos músicos Alfredo Lagos, Bobote, José Carrasco, Antonio Moreno y Juan Jiménez Alba e do *cantaor* David Lagos; o ensaio em solitário para a abertura do *Mes de la Danza* de Sevilha e, os ensaios de remontagem do espetáculo *La Curva* (estreado em Lausanne, Suíça, em dezembro de 2010) com a participação da pianista Sylvie Couvoisier, da *cantaora* Inés Bacán e da equipe de produção do artista.

Com relação à filmagem do filme *Flamenco, Flamenco* de Carlos Saura em Sevilha, acompanhamos o *bailaor* Israel Galván e seu produtor, Chema Blanco (A Negro), na reunião de produção com o diretor Carlos Saura, o diretor de fotografia Vittorio Storaro e com o figurinista, Austen Junior. A rodagem ocorreu no *set* instalado *Pabellón del Futuro* na *Isla de la Cartuja* em Sevilha⁶⁴.

As aulas de dança flamenca observadas, faziam parte de curso intensivo de verão ministrado na Academia de Baile 'La Chiqui de Jerez' na cidade de Jerez de la Frontera. Foram observadas duas aulas em um mesmo dia: uma do nível intermediário e a outra de nível avançado. Após o período de coleta de dados, destacamos que a autora seguiu em contato com o artista e assistiu outras obras produzidas posteriormente como FLA.CO.MEN e TOROBAKA (2015), o que permitiu uma visão mais ampla da evolução de sua poética e corroborou as algumas das análises contidas nesse estudo.

3.3 REGISTROS VIDEOGRÁFICOS E FOTOGRÁFICOS

3.3.1 Videográficos

Analisamos o vídeo da estreia do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* durante a X edição da Bienal de Arte Flamenca de Sevilha no ano de 1998. O registro foi feito

⁶⁴ O *set* de filmagem foi construído dentro do Pavilhão do Futuro: edifício pertencente à Expo - Exposição Universal - celebrada na capital andaluza no ano 1992. *Isla de La Cartuja* é o nome do território que recebeu os pavilhões dos países integrantes da Mostra internacional.

em VHS e, posteriormente, foi transcodificado para CD. O mesmo não possui uma qualidade profissional, pois foi realizado apenas para registro pessoal e não tinha pretensão de ser usado para algum fim comercial posteriormente. Para isso, utilizamos como referência e inspiração, a metodologia proposta por Patrice Pavis no livro “A análise dos espetáculos” (2000), porém adaptada as nossas necessidades e às características específicas da dança flamenca.

Para a obtenção de uma visão geral da obra do artista pesquisado, foram assistidas também em vídeo as principais obras de Israel Galván produzidas até a época da coleta de dados. São elas: *La metamorfosis*, *Galvánicas*, *Torero Alucinogen*, *Tabula Rasa*, *Arena*, *La francesa*, *La Edad de Oro*, *El final de este estado de cosas* e *El final de este estado de cosas, redux*. Além das citadas, elencamos os documentários sobre o *bailaor* ou, que contavam com sua participação como: *L'acent andalou* da diretora María Reggiani, *Bailaores* de Albertina Pisano, *Retrat Coreogràfic* de Nuria Ollivé e *La Casa* com direção de Aleix Gallardet e roteiro de Pedro G. Romero, além de entrevistas gravadas em vídeo como as concedidas a José Luis Ortiz Nuevo durante o ciclo *Flamenco, un arte popular moderno* e à televisão francesa durante o Festival de Montpellier.

Ainda buscando uma aproximação mais precisa do universo poético que nutre o trabalho do coreógrafo, conferimos alguns filmes mencionados por ele como referência em sua obra. Entre eles: *Apocalipsis Now, Redux* de Francis Ford Coppola; *2001: una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick e *Simón del Desierto* de Luis Buñuel. Com este mesmo objetivo, assistimos a coleção de DVDs do programa de televisão *Rito y Geografía del Baile* da emissora RTVE, que permite um panorama da dança flamenca dos anos 1960 a 1980, tendo em vista que Israel Galván é herdeiro direto dessa tradição e é com ela que ele rompe.

Listamos por último, os vídeos utilizados no ‘Ciclo de Cine y Danza *Bailar las Sombras*’, dedicado a Israel Galván e realizado em novembro de 2008 na Faculdade de Belas Artes da Universidad Complutense de Madrid com curadoria do professor de História da Arte Miguel Ángel García Hernández. A série de vídeos traz uma coletânea de materiais áudio visuais de diversos realizadores internacionais e teve o objetivo de relacionar elementos da poética de Galván com a de criadores da modernidade e da contemporaneidade.

3.3.2. Fotográfico

Foi examinado o arquivo fotográfico da produtora *A Negro*, que contém as principais imagens capturadas do *bailaor* a partir do ano de 2005, além de fotos pertencente ao arquivo pessoal do artista que abarcam toda sua trajetória artística. Também foram analisadas imagens de *bailaores* antigos e demais artistas mencionados por Galván como inspiradores para a criação e releitura de alguns de seus movimentos.

Tais fotos foram encontradas basicamente em livros - entre os quais destacamos *Arte y Artistas Flamencos* do músico e pesquisador Fernando De Triana (1935) -, periódicos, revistas ou na internet. Salientamos que as fotos utilizadas ao longo do capítulo da análise descritiva da obra *¡Mira! Los zapatos rojos* são frames extraídos do vídeo cedido pela produtora A Negro e anteriormente mencionado.

3.4 ANÁLISE DA INFORMAÇÃO

A partir da análise do vídeo do espetáculo, da revisão dos diários de campo, da coleta de dados nas entrevistas, do exame do material de imprensa, audiovisual e fotográfico, as informações foram organizadas e sistematizadas. Contrastando-as com experiência da autora, foi possível extrair categorias de análise que emergiram dos materiais coletados ao longo da pesquisa. A seguir, elencamos as principais:

- Elementos autobiográficos: presença da subjetividade / viés psicológico;
- Corpo como centro da pesquisa: exploração das inúmeras possibilidades sonoras e plásticas do corpo;
- Ruptura da estrutura coreográfica: novos conceitos utilizados no processo de criação coreográfica / nova relação com o chão e
- Introdução de conceitos da arte e da dança contemporânea: descontinuidade/ desconstrução/ fragmentação do gesto/silêncio.

4 DE “BICHO RARO” A “NIJINSKI DO FLAMENCO”: ISRAEL GALVÁN, UMA BIOGRAFIA

No podemos decir cómo será el baile dentro de los próximos decenios, pero sí podemos asegurar que quien se ha asomado más de cerca a los territorios del futuro ha sido Israel Galván. En su baile está el pasado, el presente y el anticipo de mañana. (NAVARRO, 2005, p. 181)⁶⁵

Como é comum acontecer com muitos artistas flamencos, Israel Galván de los Reyes nasce no seio de uma família cuja vida era dedicada ao flamenco, neste caso, ao *baile flamenco*. Seu pai, José Galván e sua mãe, Eugenia de los Reyes, além de *bailaores*, eram proprietários de uma das *academias de baile*⁶⁶ mais prestigiadas da capital andaluza. *Don José* foi seu primeiro professor e incentivador para que o primogênito se dedicasse a essa arte: “*Yo desde chico he bailado, porque mis padres eran bailaores y me han inculcado siempre bailar, pero lo llevaba como un juego, no como una vocación*”.⁶⁷ Se, o fato de ter nascido em um clã dedicado ao chamado “*arte jondo*” o aproxima das biografias de outros *bailaores*, sua relação com a atividade profissional, não. No flamenco é bastante comum encontrarmos dinastias de artistas e, no caso de Israel Galván, tudo apontava para que ele seguisse essa carreira, porém o futebol falava mais alto. Ainda assim, a imposição familiar foi mais forte e, depois de dançar dos cinco aos dezoito anos – não sem conflitos com o pai –, Israel tomou a decisão de ser um *bailaor* profissional.

En la edad de adolescencia, me sentí un poco aparte del mundo. Entonces, me encerré por mí mismo. Quería sacarme todos esos nervios, los problemas de la adolescencia bailando y me encerré a bailar, a ensayar. (GALVÁN, 2009)⁶⁸

⁶⁵ “Não podemos dizer como será a dança flamenca nas próximas décadas, mas sim, podemos assegurar que quem mais se aproximou aos territórios do futuro foi Israel Galván. No seu baile está o passado, o presente e a antecipação do amanhã”. (Tradução nossa).

⁶⁶ Escolas especializadas no ensino da dança flamenca, danças regionais espanholas e danças de salão.

⁶⁷ “Eu danço desde pequeno, porque meus pais eram bailaores e sempre insistiram que eu dançasse, eu levava aquilo como uma brincadeira, não como vocação”. Entrevista concedida à autora em Sevilha, 2009. (Tradução nossa)

⁶⁸ “Na adolescência, me sentia um pouco apartado do mundo. Então, me fechei (*numa sala*) por mim mesmo. Queria acabar com as angústias, os problemas da adolescência dançando e me fechei para dançar, para ensaiar. (Tradução e grifo nossos)

Outro dado importante da história do artista e que diferencia sua biografia de outros flamencos, é o fato dos seus pais serem “testemunhas de Jeová”. Na Andaluzia, região pertencente a um país de forte tradição católica, todos os ciclos festivos são pautados pelo calendário religioso. E, nesta mesma região, o flamenco está presente em todas as celebrações de forma ativa. Contudo, as Testemunhas de Jeová, por suas próprias crenças, não participam deste tipo de festividade, bem como de aniversários, entre outras.

Israel nunca accedía a ese tipo de celebración, es decir, por su formación profesional sí, desde muy pequeño. Iba a la Feria, su padre le llevaba un día de caseta en caseta y trabajaba, envés de divertirse. O sea, tiene una relación, una percepción muy distinta del resto de los flamencos y eso marca una cierta distancia con respecto a la propia educación sentimental. (ROMERO, 2010)⁶⁹

Em 1994, José Galván levou o filho para fazer uma audição com Mario Maya, que o aprovou imediatamente e o incorporou em poucos dias a sua Companhia de dança. Esse foi o primeiro passo para a sua definitiva profissionalização. Com experiência, aprendeu a disciplina rigorosa de uma companhia de dança, teve a oportunidade de conhecer outras disciplinas como o ballet clássico, teve contato com os grandes teatros internacionais, além de conviver com um dos maiores nomes da história da dança flamenca: “*Mario fue muy importante, porque me llevó a una dinámica más profesional, a la disciplina. Pasé a ser profesional*” (GALVÁN, 2009)⁷⁰. A pesar disso, o *bailaor* não se encontrava totalmente à vontade com o formato de companhia e, em poucos anos, buscou seu próprio caminho. Maya foi fundamental na trajetória de Israel Galván, pois, segundo o próprio artista, o coreógrafo cordobês - e granadino por adoção – semeou nele a semente da liberdade.

⁶⁹ “Israel nunca ia esse tipo de celebração, quer dizer, profissionalmente sim, desde pequeno. Ia à Feira (*de Sevilha*), seu pai o levava um dia de stand em stand e, trabalhava, ao invés de se divertir. Ou seja, ele tem uma relação, uma percepção muito diferente do restante dos flamencos e isso marca uma certa distância em relação à própria educação afetiva. (Tradução e grifo nossos).

⁷⁰ “Mario foi muito importante, porque me levou a uma dinâmica mais profissional, à disciplina. Passei a ser profissional”. (Tradução nossa).

Con mi padre tuve un aprendizaje muy flamenco, una disciplina muy ortodoxa y con Mario, algo más revolucionario (...) Mario, me hizo un poco romper. De allí a esa libertad de lenguaje. (GALVÁN, 2009)⁷¹

Tanto a trajetória artística, quanto a vida de Galván, esteve marcada por figuras masculinas, poderíamos dizer paternas, inclusive. Além de José Galván, seu pai e primeiro *maestro de baile*⁷², e de Mario Maya, Israel teve uma intensa colaboração com Manuel Soler, *bailaor* de formação e, posteriormente, percussionista famoso por sua criatividade e maestria rítmica. Soler, além de ser seu tio político, foi um grande amigo e esteve a seu lado em uma etapa fundamental: o início da *Compañía Israel Galván*, ou seja, do seu caminho como criador. Além de aprender com a maestria de Soler no âmbito profissional, sua amizade e apoio lhe ajudaram a enfrentar novos desafios.

Yo me acuerdo la primera vez que le vi personalmente fue en una fiesta que me llevaba mi madre a bailar y él estaba allí. Luego, profesionalmente, nos encontramos cuando estaba con Mario Maya en el Ballet Andaluz. Desde allí, fue una relación de amigos y de maestro. Yo le metía en todos mis espectáculos. Él me daba mucha fuerza. (...) Me ayudaba un poco a quitarme la presión. (GALVÁN, 2009)⁷³

4.1 O ENCONTRO COM PEDRO G. ROMERO

Assim como seu pai, Mario Maya e Manolo Soler, Pedro G. Romero foi, e é, outra figura fundamental na trajetória artística e pessoal de Israel Galván. Aliás, sua parceria com Galván não só mudou os rumos da carreira do bailaor, mas como a do Flamenco enquanto arte inserida no contexto contemporâneo de criação. Nascido na pequena cidade de Aracena, localizada na província de Huelva, Andaluzia, Romero é um artista polifacético. Entre suas várias facetas na área artística, atua como escultor,

⁷¹ “Com meu pai, tive uma aprendizagem muito flamenca (*sentido de tradicional*), uma disciplina muito ortodoxa e, com Mario, algo mais revolucionário (...) Mario, fez com que eu rompesse um pouco. Daí essa liberdade de linguagem”. (Tradução e grifo nossos).

⁷² Como são conhecidos os professores de dança flamenca.

⁷³ “Eu me lembro que, a primeira vez que o vi, pessoalmente, foi em uma festa onde minha mãe tinha me levado para dançar e ele estava ali. Um tempo depois, profissionalmente, nos encontramos quando eu estava com Mario Maya no Ballet Andaluz. Desde então, foi uma relação de amigos e de mestre. Eu o colocava em todos os meus espetáculos. Ele me dava muita força. (...) Me ajudava a diminuir a pressão”. (Tradução e grifo nossos).

pintor, autor teatral, diretor, experto em flamenco, *performer*, curador, editor, ensaísta, crítico de arte e literatura.

A aproximação entre os dois foi feita pela diretora Pepa Gamboa, cunhada de Romero. Ela foi a responsável pelo início de uma das mais prolíficas colaborações da história do flamenco. Ao longo de quase 20 anos, Pedro G. se converteu no diretor artístico da recém-criada Compañía Israel Galván, além de amigo pessoal do artista. Sobre a importância deste encontro, o historiador e pesquisador do flamenco José Luis Ortiz Nuevo comenta:

Yo creo que después de haber sufrido en una familia estricta y súper religiosa es una liberación de encontrar un nuevo orden. Un orden magnífico, generoso, tolerante, inteligente, que lo guía sin ningún tipo de brusquedad, ningún mandato y que lo va llevando por la vía del convencimiento, de la persuasión y de la osadía. Tampoco le lleva a caminos que él no comprenda o no le guste estar. Al revés, en vez de taponarle una iniciativa, lo que hace Pedro es facilitarle el conocimiento de otros territorios y de otras posibilidades, alentarle y darle confianza en el sentido de que puede desarrollarse. (ORTIZ NUEVO, 2010)⁷⁴

A primeira produção em parceria de Galván e Romero foi a criação do espetáculo *¡Mira! - Los zapatos rojos* para a Xª Bienal de Sevilha em 1998. Esta obra serviu como um laboratório para configurar a sistemática de trabalho que os dois artistas desenvolveriam nos anos seguintes. Com sensibilidade, o artista plástico conseguiu conduzir Israel para um novo caminho, dando total liberdade à enorme criatividade do bailarino.

Yo lo que procuro es trabajar como una especie de 'frontón' para Israel y sacar el máximo de cosas posibles de él mismo e intentar que no repita los mismos problemas de otros espectáculos de danza, que cuando se meten con trabajos estético-contemporáneos hacen como un trabajo de préstamo, todo parece siempre como algo artificial. (ROMERO, 2010)⁷⁵

⁷⁴ “Eu acredito que depois de sofrer em uma família rígida e muito religiosa, é uma libertação encontrar uma forma de pensar. Uma forma magnífica, generosa, tolerante, inteligente, que o guia sem nenhum tipo de violência, nenhum mandato e que o conduz pelo caminho do convencimento, da persuasão e da ousadia. Muito menos, o leva por caminhos que ele não compreenda ou não queria estar. Ao contrário, ao invés de tolher uma iniciativa, o que Pedro (Romero) faz é facilitar o conhecimento de outros territórios e outras possibilidades, incentivando-o e dando-lhe confiança para poder se desenvolver”. (Tradução nossa).

⁷⁵ “O que eu procuro trabalhar é uma espécie de ‘linha de frente’ para Israel e tirar o máximo de coisas possíveis dele mesmo e, tentar que não se repitam os mesmos problemas de outros espetáculos de dança, que quando se metem com trabalhos de estética contemporânea, fazem como um trabalho de “tomar emprestado”, tudo sempre parece como algo artificial”. (Tradução nossa)

A grande conexão entre Israel Galván e Pedro G. Romero é uma das principais características de sua parceria. Conforme o relato de ambos, as primeiras ideias ou intenções relativas a uma nova criação, geralmente, são propostas pelo *bailaor*. Em seguida, o diretor artístico inicia a pesquisa de elementos para “alimentar” o processo criativo coreógrafo e faz começa a esboçar a linha narrativa do espetáculo juntamente com Galván.

Yo creo que no tiene título su función. Evidentemente, yo monto los bailes, soy el coreógrafo de mí mismo, pero él no tiene título. En mis espectáculos viene como director artístico, pero en la realidad es como un consejero. Él le da forma, me ayuda a diseñar la obra. O sea, yo le cuento lo que quiero hacer y él me enseña lo que ha visto, lo que ha escuchado. Es una cosa de trabajar juntos. (GALVÁN, 2009)⁷⁶

Nos últimos, a regularidade dos encontros e ensaios entre os dois é bem menor. Conforme Pedro G. sua intervenção já não é tão necessária quanto nos primeiros anos, pois Israel já tem claro o que quer e como quer trabalhar (ROMERO, 2010)⁷⁷.

4.2 DE *BICHO RARO*⁷⁸ A *GENIAL CREADOR*

No decorrer da sua trajetória artística, Israel Galván alternou momentos de êxito e de muita rejeição. A época do espetáculo *La metamorfosis*, inspirado no livro homônimo de Frank Kafka, foi uma das mais duras e se podia ler nas críticas dos jornais, palavras ou expressões como ‘*bicho raro*’, entre outras de cunho pejorativo. A pesar das fortes críticas negativas, Israel sempre teve admiradores incondicionais e incontestáveis, cientes do seu conhecimento do flamenco como o próprio Manuel Soler e José Luis Ortiz Nuevo, entre outros. Em sua defesa, o amigo e maestro Manolo Soler falou em uma entrevista: “*Para mí es el joven con más futuro que hay, está*

⁷⁶ “Eu acho que sua função não tem um título. Evidentemente, eu monto as coreografias, sou meu próprio coreógrafo, mas ele não tem um título. Nos meus espetáculos, aparece como diretor artístico, mas, na realidade, é como um conselheiro. Ele dá forma e me ajuda a desenhar a obra. Ou seja, eu lhe digo o que quero fazer e ele me mostra tudo o que viu ou escutou a respeito do tema. É um trabalho em conjunto”. (Tradução nossa).

⁷⁷ “Já não é tão necessária intervir. Ele já sabe o que quer, já tem bastante claro seu perfil”. (Tradução nossa).

⁷⁸ Bicho raro: expressão pejorativa utilizada no espanhol. Equivalente a designar alguém como estranho, diferente dos demais, animal esquisito.

‘*superavanzado*’, es de los genios que nacen” (SOLER, ano)⁷⁹. Entretanto, a partir de 2005, ano em que Galván recebeu o *Premio Nacional de Danza* concedido pelo Ministério de Cultura da Espanha, foi possível ler a palavra ‘gênio’ atribuída a sua figura na imprensa especializada de Sevilha. Esta, curiosamente, a última em aceitar as mudanças ocorridas na poética do *bailaor*.

O ano de 2010 marca uma nova etapa na carreira de Israel Galván: o coreógrafo sevilhano é convidado pelo *Théâtre de la Ville* de Paris a ser artista colaborador da instituição, um dos espaços mais importantes de difusão e produção da dança no âmbito internacional. Galván é o primeiro espanhol a conquistar este *status*. Além do reconhecimento e da visibilidade de sua arte, este convite supõe o financiamento das futuras produções do artista, que forem realizadas em colaboração com o Teatro.

4.3 A OBRA

O primeiro espetáculo de Galván, *¡Mira! Los zapatos rojos*, foi elogiado por grande parte da crítica especializada como “uma obra prima, –ainda que possa tardar muito em ser entendida” (MARTÍN, 1998). O artista foi considerado “um dos *bailaores* que mais causa interesse no momento” (BOHÓRQUEZ, 1998) e o que “conquistou a puristas e heterodoxos” (MOLINA, 1998). Contudo, já iniciavam as críticas negativas relativas às rupturas que introduzia, inclusive partindo de alguns familiares do coreógrafo.

A mi padre no le gustó. Él venía de una educación artística muy fuerte y yo siempre he tenido una presión de ganar los concursos. Era parte de mi educación familiar. Y claro, *Los zapatos rojos* fue para mi familia, para mis padres, un choque: “mi hijo está andando con unos locos ahora...con Pedro G. Romero” y, todo mundo le decía que me estaba estropeando, con lo bien que bailaba yo... (GALVÁN, 2009)⁸⁰

⁷⁹ “Para mim é o bailaor jovem com mais futuro, está ‘super avançado’. É desses gênios que nascem”. (Tradução nossa).

⁸⁰ “Meu pai não gostou. Ele vinha de uma educação artística muito forte e eu sempre sofri uma pressão para ganhar os concursos. Fazia parte da minha educação familiar. E, obviamente, *Los zapatos rojos* foi para minha família, para meus pais, um choque: ‘meu filho está andando com uns loucos...com Pedro G. Romero’, e, todo mundo dizia para ele que eu estava estragando a minha carreira, com o bem que eu dançava...”. (Tradução nossa)

Em 2000, Galván recebe um novo convite para participar da Bienal de *Arte Flamenco* de Sevilha e, desta vez, apresenta ***La metamorfosis***, baseado no livro homônimo de Franz Kafka. A obra representou uma nova ruptura com os cânones do flamenco, ainda mais radical que a anterior. Como revela Galván (2009), a ideia surgiu da leitura da obra original, a partir da qual sentiu uma identificação muito grande com a personagem principal: “He visto a mi familia allí”⁸¹. Segundo relata o artista sevilhano, o livro foi adquirido em uma loja de conveniência e ele não sabia do que se tratava, tampouco da importância do autor.

Mais uma vez, Galván surpreendeu e o público e a crítica, a qual aplaudiu a nova proposta. Entre as críticas na imprensa especializada, podia-se ler: “*Es uno de los más lúcidos creadores del momento. Construye la tradición, pero nunca mira atrás.*” (RAMOS, 2000)⁸²; “*La transformación en bicho es una maravilla coreográfica y de belleza estética en la que el flamenco toma protagonismo por sí solo desde el inmovilismo hasta la mutación*” (CARRASCO, 2000)⁸³ e, sobre a obra: “*Después de la Metamorfosis todo tendrá una perspectiva diferente. Esto lo ha entendido perfectamente, iniciando un camino sin retorno hacia la ampliación de horizontes*” (GROSSO, 2000)⁸⁴.

⁸¹ “Vi minha família refletida ali”. (Tradução nossa).

⁸² “É um dos criadores mais lúcidos do momento. Constrói a tradição, mas nunca olha para trás”. (Tradução nossa)

⁸³ “A transformação é uma maravilha coreográfica e uma beleza estética, na qual o flamenco tem protagonismo por si só, desde a imobilidade até a mutação”. (Tradução nossa)

⁸⁴ “Depois da Metamorfose tudo terá uma perspectiva diferente. Isto foi compreendido perfeitamente, iniciando um caminho sem volta para a ampliação dos horizontes”. (Tradução nossa)

Figura 3 – Galván em *La Metamorfosis* (2000)



Disponível em: <http://www.cronicanorte.es/wp-content/uploads/2012/12/israel-galvan.jpg>

Apesar das críticas favoráveis, *La metamorfosis* não foi um êxito de público, inclusive muitas pessoas deixaram o teatro (CALADO, 2000). Tampouco teve sucesso entre os programadores dos festivais de dança, ao contrário. A ruptura com as fronteiras entre as artes – características das disciplinas artísticas no contexto contemporâneo – dificultou sua distribuição nos eventos tanto no âmbito do flamenco, quanto no de dança contemporânea. “*En el marco del flamenco me decían que yo era contemporáneo y en el ámbito de la danza contemporánea ¡me decían que yo era flamenco!*”, relata o *bailaor* sobre esta situação (GALVÁN, 2009).⁸⁵ Apesar dos obstáculos enfrentados, o coreógrafo pode verificar a evolução do seu trabalho através de seu próprio corpo:

La metamorfosis, fue un punto más lejos que en *Los zapatos rojos*, creo, en nivel de profundidad. En el cuerpo me lo noté. No era capaz de desconectar. Mi cuerpo seguía con esa enfermedad de los dos espectáculos. Entonces, claro, se reflejaba en los bailes. Ya veía el baile de otra manera. Fue una época dura. Digamos que me tenían en cuenta, pero luego los programadores no se atrevían a venderlo. (GALVÁN, 2009)⁸⁶

⁸⁵ “No contexto do flamenco, me diziam que eu era contemporâneo e, no terreno da dança contemporânea, que eu era flamenco!”. (Tradução nossa).

⁸⁶ “A metamorfose foi um passo além do Os sapatos vermelhos, acredito, em termos de profundidade. Eu notei no corpo. Não era capaz de desconectar. Meu corpo seguia com essa doença dos espetáculos. Então, é óbvio, isso se refletia nas coreografias. Eu já via a dança flamenca de outra maneira. Foi uma época difícil. Digamos, que eu era reconhecido, porém os programadores não tinham coragem de vender o espetáculo”. (Tradução nossa).

Além das duas apresentações contratadas pela Bienal de Sevilla, o espetáculo foi apresentado em Marselha na França e obteve igualmente críticas positivas. Começava ali outra relação importante em sua carreira: o país vizinho foi o primeiro a reconhecer o talento de forma mais contundente. A acolhida da crítica e do público francês foi de suma importância para a trajetória do artista e, podemos dizer que a mesma abriu não só suas portas para o coreógrafo, como o projetou para o mundo. Na seguinte crítica, temos um exemplo do entusiasmo como a arte de Galván foi recebida pelos franceses:

Même si Israel Galván fait preuve d'une étonnante capacité d'invention et de créativité, sa difficulté était de mettre face à face, modernité et tradition, immobilité et mouvement, vitalité du flamenco et rigidité constante de son surprenant personnage. (...) une véritable osmose dans la vie d'un artiste: processus de transformation ou alchimie par lequel un danseur se met dans la peau de son personnage, en absorbant et en l'incorporant à propre réalité" (G., 2001)⁸⁷

Dois anos mais tarde, em 2002, Israel Galván apresenta uma nova criação: **Galvánicas**. Desta vez, uma obra de caráter mais abstrato no qual dividia o palco com o guitarrista Gerardo Núñez e a *bailaora* Carmen Cortés. A diferença de *Galvánicas* com relação aos espetáculos anteriores, foi a maneira como ele trabalhou as coreografias: não havia um roteiro e sim, ideias soltas. O próprio artista considera como o seu espetáculo mais radical e reconhece que foi difícil a aceitação do mesmo: "*Ni sé gustó, ni se vendió y las críticas fueron malas!*" (GALVÁN, 2009).⁸⁸ Certamente, a obra foi a mais experimental da carreira de Galván, não só na questão argumental, mas, sobretudo, na pesquisa do movimento. Sobre essa questão, Romero comenta a maneira como coreógrafo trabalhou: "*su cuerpo, lo somete a experimentos que no sabe muy bien cómo van a ser, a otros vocabularios, a otras cuestiones*" (ROMERO, 2010).⁸⁹ É possível afirmar que a experiência de *Galvánicas* foi imprescindível para

⁸⁷ "Ainda que Israel tenha demonstrado uma desconcertante capacidade de invenção e criatividade, sua dificuldade residia em colocar frente a frente, modernidade e tradição, imobilidade e movimento, a vitalidade do flamenco e a rigidez constante de seu surpreendente personagem. (...) uma autêntica osmose na vida de um artista: processo de transformação ou alquimia pelo qual o bailarino se coloca na pele da personagem, mediante a absorção e incorporação da sua própria realidade". (Tradução nossa)

⁸⁸ "Nem teve êxito, nem foi vendido e as críticas foram ruins!". (Tradução nossa).

⁸⁹ "Ele submete seu corpo a experimentações que não sabe muito bem como vão ser, a outros vocabulários, a outras questões". (Tradução nossa)

construção da poética no sentido em que seu processo criativo foi muito mais aberto e arriscado que os anteriores.

A linguagem do artista, que vinha sendo depurada ao longo dos anos, chega a uma síntese no espetáculo *Arena*, de 2004 - ainda que sua característica até hoje seja a constante transformação. A obra recebeu três importantes prêmios: o *Premio Nacional de Danza*, o *Giraldillo* de melhor intérprete da Bienal de Sevilla e o Premio 'Flamenco Hoy' ao melhor *bailaor*. *Arena* também inaugurou outra importante etapa na trajetória de Galván: a colaboração com a produtora *A Negro*, com a qual trabalha até hoje. Um dos fatores do grande sucesso de público e de crítica é atribuído à própria temática, ou seja, o universo da tauromaquia ou das "touradas" como é popularmente conhecida no Brasil. O diretor artístico Pedro G. Romero, quem propôs o tema a Israel comenta que o escolheu por ser uma temática mais próxima do público espanhol (ROMERO, 2010).

Figura 4 – Israel Galván no espetáculo ARENA



Fonte: Arquivo da produtora A Negro. 2004

No mesmo ano (2004), alguns meses antes da estreia de *Arena*, o coreógrafo levou a cabo a produção *Torero Al.lucinógen*, resultado de um curso ministrado para jovens profissionais de flamenco no Teatro Central de Sevilha. A intenção era realizar

um vídeo com a coreografia montada e incluí-la em *Arena*, mas não foi possível. O título está baseado na pintura homônima de Salvador Dalí e foi a primeira experiência de Galván em realizar uma coreografia para um grupo utilizando sua singular linguagem. O *bailaor* disse que este talvez fosse o seguinte passo na sua trajetória, coreografar para outros *bailaores* (GALVÁN, 2009), (o que se concretizou anos mais tarde, em 2012, no espetáculo *Lo Real, Le Réel, The Real*).

Seu espetáculo seguinte foi estreado no *Festival Internacional de Baile Flamenco de Jerez de la Frontera* em 2005. *La Edad de Oro* foi outro grande marco na carreira de Galván, sendo o primeiro no qual a estrutura não teve nenhuma intervenção do seu diretor artístico, Pedro G. Romero. Para ele, a obra plasma sua personalidade: “*Todo mi baile está ahí, mi manera de bailar está reflejada*” (GALVÁN, 2009)⁹⁰. Segundo o coreógrafo, a ideia surgiu “*por causalidad*”, quase uma provocação. Era a primeira vez que convidavam o artista sevilhano para o Festival, porém, mesmo já sendo reconhecido não só na Espanha como na França, a produção do Festival não o colocou no palco principal do evento, ou seja, no Teatro Villamarta, porém em uma das salas onde ocorria a mostra de novos artistas ou os trabalhos considerados “mais modernos”.

⁹⁰ “Toda minha dança está ali, minha maneira de dançar está refletida” (Tradução nossa)

Figura 5 – Israel Galván no espetáculo *LA EDAD DE ORO*



Fonte: Arquivo da produtora A Negro. 2005

A partir dessa situação, Israel teve a ideia de fazer um espetáculo com a formação mais tradicional do flamenco, seja um *cantaor*, um guitarrista e um *bailaor*, que resultou no maior sucesso comercial de Israel até nossos dias. Ainda que o *bailaor* tenha buscado essa formação mais canônica (convidando um *cantaor jondo*⁹¹ como Fernando Terremoto) e seguido uma estrutura de espetáculo também tradicional, ele faz uma ruptura radical com a estrutura coreográfica do *baile flamenco*⁹². Abaixo, trazemos o depoimento do historiador José Luis Navarro García sobre algumas inovações introduzidas por Galván na obra:

Israel hace su baile. Un baile que en el primer movimiento ya se puede identificar como específicamente suyo. E incluso, introduce novedades con respecto a espectáculos anteriores. Ahora baila al cante y a la guitarra, a los compases tradicionales del flamenco, pero también baila los silencios. Unos silencios densos que él a veces rompe a base de pitos y percusiones. Israel

⁹¹ Aqui o artista se refere a um *cantaor* que, tem uma linha estilística mais ligada à forma dos ciganos andaluzes cantarem.

⁹² Desenvolveremos o tema da estrutura nos capítulos seguintes.

condensa su baile a base de pinceladas que apenas rozan los 2 minutos de duración. (NAVARRO, 2010, p.119)⁹³

Na sequência de *Arena*, o sevilhano estreia em 2005 o espetáculo *Tábula Rasa*, no qual intensifica a estética de fragmentação presente em *La Edad*. Aqui, o coreógrafo busca também a formação tríplice com Inés Bacán no *cante*, Diego Amador no piano (substituindo a *guitarra*) e ele no *baile*, porém os três elementos são apresentados de forma individual, como se fossem três recitais diferentes, três personalidades distintas que só se encontram no final. O *bailaor* conta que a inspiração para esta criação foi a cozinha espanhola contemporânea, que onde em pratos como a *paella*, o arroz e os demais ingredientes estão separados em pequenas estruturas como “bolinhos”. O sabor do prato só é sentido quando o degustador mastiga os elementos.

Em *Tábula Rasa* também traz uma peculiaridade que o artista explora em outros trabalhos que é a união da tradição e a inovação em diferentes elementos. Na obra, a tradição aparece representada pelo *cante* de Inés, da tradicional família de *Los Pinini* de Lebrija e, a inovação, pelo *toque* do piano de Diego, da família Amador. Além do pianista, que também é *cantaor*, inovar na forma de tocar flamenco no piano, traz consigo a herança de outra família de tradição na guitarra flamenca, porém, que ficou mais conhecida com a vertente mais inovadora de seus irmãos Raimundo e Rafael Amador, fundadores da dupla de rock, blues e flamenco *Pata Negra*. *Tábula* ainda traz um elemento cênico que seria ressignificado em futuros espetáculos que é o *polvo blanco*, literalmente pó branco, sobre o qual o artista dança e produz inúmeros efeitos visuais e sonoros. A obra recebeu muitas críticas negativas na época da estreia, rejeição que Galván atribui ao ter ido mais fundo na ruptura do flamenco “estabelecido”.

Yo creo que se dieron cuenta que yo estaba creando un camino y eso les molestó un poco. Porque antes me apoyaban en cosas más raras como *Los zapatos rojos*, *La metamorfosis*, pero allí alteraba el flamenco establecido.

⁹³ Israel faz sua dança. Uma dança na qual o primeiro movimento já pode ser identificar como seu. E introduz, inclusive, novos elementos em relação a espetáculos anteriores. Agora, dança seguindo o *cante* e a *guitarra*, os compassos tradicionais do flamenco, mas também os silêncios. Silêncios densos que ele, às vezes, interrompe com estalar de dedos e percussões. Israel condensa sua dança a base de pinceladas que duram apenas dois minutos.). (Tradução nossa).

Les molestó que alterara el ritmo, la estética del flamenco. Eso les dañó.
(GALVÁN, 2009)⁹⁴

No mesmo ano, Galván realiza outro surpreendente trabalho, mas desta vez protagonizado por sua irmã Pastora Galván. *La Francesa* contou com a coreografia de Israel Galván, direção artística de Pedro G. Romero e a direção musical de Pedro Sierra. Com a obra, Galván recebeu o prêmio *Giraldillo* de espetáculo mais inovador e de melhor música da Bienal de Flamenco de Sevilha e fez com que a *bailaora* realizasse uma mudança radical em sua trajetória artística, até então restrita ao âmbito mais tradicional. Pastora Galván pode ser considerada uma primeira “seguidora” autêntica da poética de Israel, pois soube incorporá-la, introduzindo elementos externos – nesse caso a poética do seu irmão via coreografia- em seu próprio *baile*, sem perder a sua identidade.

O ano 2007 é outro ano profícuo para Israel Galván, no qual estreia dois trabalhos importantes: *Solo* e *El Final de este estado de cosas, Redux*. O primeiro foi estreado na *Cinémathèque de la Danse* de Paris e teve como ponto de partida, a criação coreográfica de *Tábula Rasa*, porém foi-se desenvolvendo até ganhar uma personalidade própria. A obra foi apresentada em distintos festivais e espaços culturais diferenciados como a Fundação Hermès para la danza (2007), DIA Art Foundation de cidade de Nova York e Bienal de Arte Contemporâneo de São Paulo (2008).

Em setembro do mesmo ano, estreia no Teatro Las Lagunas de Migas, *El final de este estado de cosas*, primeira versão do espetáculo *El final de este estado de cosas, Redux*, vencedor da XV Bienal de Arte Flamenco de Sevilha (2008). A versão apresentada em Migas foi o ‘*work in progress*’ do segundo, que constitui o formato final que segue sendo apresentado ainda hoje – para se ter uma ideia, o primeiro durava aproximadamente quatro horas e o segundo, uma hora e 30 minutos. *El Final* é inspirado em passagens do livro do Apocalipse de João de Patmos, literatura muito presente na vida de Israel Galván. “*En mi familia, igual se hablaba en flamenco, se hablaba del Apocalipsis, entonces este tema lo he vivido*” (GALVÁN, 2009)⁹⁵.

⁹⁴ Eu acredito que se deram conta que eu estava criando um caminho e isso os incomodou um pouco. Antes me apoiavam em obras mais inusitadas como *Los zapatos rojos*, *La metamorfosis*, mas ali, eu alterava o flamenco estabelecido. O que os incomodou foi que eu alterava o ritmo e a estética do flamenco. Eso les dañó. (Tradução nossa)

⁹⁵ “Na minha família, da mesma forma que falávamos de flamenco, falávamos do Apocalipse, então esse tema eu vivi”. (Tradução nossa).

Figura 6 – Israel Galván no espetáculo *El final de este estado de cosas, redux* de 2007



Fonte: Arquivo de fotos da Produtora A Negro. 2007

Pedro G. Romero destaca que o projeto de explorar o tema do Apocalipse já rondava a cabeça do coreógrafo há bastante tempo: “*Ya en Arena, estaba Israel con lo del Apocalipsis, bueno es una obsesión que ha tenido desde siempre, pero que yo no acababa de ver que era todavía el momento*” (ROMERO, 2010)⁹⁶. Este espetáculo supôs um ponto de inflexão na trajetória do artista e com ele conquistou os dois prêmios mais importantes da *Bienal de Arte Flamenco de Sevilla*: o *Giraldillo* de melhor espetáculo e o de melhor intérprete masculino. Também conquistou um grande êxito

⁹⁶ “Em Arena, já estava pensando sobre o Apocalipsis (referindo-se ao espetáculo *El final de este estado de cosas, redux*). Bem, é uma obsessão que ele sempre teve, mas não havia chegado o momento. (Tradução nossa)

de público e de crítica tanto no âmbito nacional como internacional e até hoje, segue em turnê por diversos países.

Figura 7 – Israel Galván no espetáculo *El final de este estado de cosas, redux* de 2007



Fonte: Arquivo de fotos da Produtora A Negro. 2007

Ainda que não entre no escopo da análise desse estudo, gostaríamos de citar ainda algumas das últimas produções do *bailaor* sevilhano por sua relevância. Em 2010, é convidado a participar da reabertura do antológico *Teatro Circo Price*⁹⁷ de Madrid. A proposta era de realizar “combates artísticos” e Galván convidou três nomes emblemáticos do bairro *Las 3.000 viviendas*: El Bobote, Cara Café e El Eléctrico. A coreografia se chamava *Israel vs. las 3.000* e estreou em janeiro daquele ano. Para o processo criativo, além de trabalhar com um *cantaor* que era também lutador de boxe profissional, o *bailaor* se inspirou em filmes com a temática do boxe. Israel e Pedro G.

⁹⁷ Referencial cultural da capital espanhola que remonta ao século XIX. Durante seus dois séculos de existência, teve muitos “inícios” e “fins”, porém sempre renasceu. O local acolheu desde espetáculos circenses, Óperas, Zarzuelas, combates de luta livre, boxe, concertos de música popular e erudita.

Romero também buscaram outros paralelismos na tradição do *Price*, como os desafios de *cantaoras* por *fandangos*⁹⁸, por exemplo e a figura do *bailaor* Vicente Escudero como relata Romero:

Encontramos una foto de Escudero y me parecía buena la tensión: Escudero venía de una gira en Estados Unidos y se presenta ahí en el año 35 y van a la redacción de *El Heraldo de Madrid*, con todas las gitanas del Sacromonte. Era muy gracioso, primero el comentario: “se presenta en el Price los acróbatas chinos” y el bailarín “moderno” - y todas esas gitanas allí sentadas. Entonces, empezamos a trabajar con esa polaridad: Israel, el bailarín sofisticado, moderno, vanguardista, ¿con quién podría se enfrentar que fueran los más malandrines?” y de allí salió un poco lo de las 3.000. (ROMERO, 2010)⁹⁹

Ainda em 2010, o artista sevilhano apresenta uma nova produção intitulada *La curva*, que faz uma releitura de *Tábula Rasa* (2006). Além do *bailaor*, fazem parte do elenco, a cantora Inés Bacán (do primeiro espetáculo) e a pianista suíça Sylvie Courvoisier (substituindo Diego Amador). O estilo da musicista deu o toque que Galván estava procurando naquele momento: “*Me gusta más el piano contemporáneo que el flamenco, porque no endulza, es más corrosivo*” (GALVÁN, 2010)¹⁰⁰. A obra rende homenagem ao mítico Vicente Escudero e faz referência a um extrato de um recital que este apresentou no *Théâtre La Courbe* de Paris em 1924. Esta apresetanção é considerada uma das performances mais inovadoras de Escudero, na qual o *bailaor* inspirava seu *baile* no futebol e sapateava imitando o som de uma pilha de cadeiras desmoronando no chão. Conforme descrições da época, nessa peça, o artista dançava jazz usando a caixa de um banjo como caixa de ressonância (ROMERO, 2010). *La curva* foi o primeiro trabalho resultante da colaboração do coreógrafo com o *Théâtre de la Ville* de Paris e, além da direção artística de Romero, contou com a direção cênica da artista catalã Txiki Berraondo.

⁹⁸ Um dos estilos do Flamenco, composto das músicas provenientes do folclore andaluz.

⁹⁹ “Encontramos una foto de Escudero e me pareceu uma tensão interessante: Escudero voltava de uma turnê nos Estados Unidos e se apresentava ali (Price) no ano de 1935. Ele vai à redação do *El Heraldo de Madrid* com todas as ciganas do bairro do *Sacromonte*. Era muito engraçado, primeiro o comentário: - apresentam-se no *Price* os acrobatas chineses e o bailarino “moderno” – e todas as ciganas sentadas ali. Então, nós começamos a trabalhar com essa polaridade: Israel, o bailarino sofisticado, moderno, vanguardista. Quem ele poderia enfrentar que fossem os mais malandros? E daí saiu um pouco a coreografia das 3.000”. (Tradução nossa).

¹⁰⁰ “Eu prefiro o *piano contemporâneo ao flamenco, porque esse não suaviza, é mais corrosivo*”. (Tradução nossa). Conversa informal com a autora durante os ensaios de *La Curva* em 05/10/10, na Sala Joaquín Turina em Sevilha.

As produções *Lo Real*, *L Réel*, *The real...* (2012) e *TOROBACA* (2014), anunciam uma nova etapa na carreira do artista. Galván inicia um trabalho coreográfico direcionado a outros bailarinos (*Lo Real...*) e de colaboração criativa (*TOROBACA*). Neste último, Galván participa como intérprete e como co-criador no processo que pesquisou os pontos de encontro entre o Flamenco e o *Kathak*¹⁰¹ ao lado do bailarino e coreógrafo britânico de origem bengalês Akram Khan, um dos maiores nomes da dança contemporânea da atualidade e grande renovador do gênero.

As duas últimas obras da Companhia de Israel Galván até a presente data são *La farsa monea* (2017) e *La fiesta* (2017).

Figura 8 – Israel Galván e Akram Kahn em TOROBACA



Fonte: Arquivo de fotos da produtora A Negro. 2014

Principais premiações:

1995 - Prêmio Vicente Escudero no Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba.

1996 - Prêmio El Desplante del Festival Internacional de Cante de las Minas de La Unión; Prêmio do II Concurso de Jóvenes Intérpretes na IX Bienal de Flamenco de Sevilla.

¹⁰¹ Dança clássica indiana.

- 1999** - Prêmio Madroño Flamenco do Festival de Montellano.
- 2001** - Prêmio Flamenco Hoy de melhor *bailaor*.
- 2004** - Prêmio Giralddillo ao melhor Protagonista/Intérprete de Baile na XIII Bienal de Arte Flamenco de Sevilha; Prêmio Flamenco Hoy de melhor bailaor.
- 2005** - Prêmio Nacional de Danza, concedido por el Ministerio de Cultura, en la modalidad 'Creación' por *Arena y La Edad de Oro*; Prêmio Flamenco Hoy al mejor bailaor y al mejor espectáculo de baile por el espectáculo *La Edad de Oro*.
- 2006** - Prêmio Flamenco Hoy al mejor bailaor por el espectáculo *Tábula Rasa*; Prêmio Giralddillo al espectáculo más innovador por *La Francesa*.
- 2007** - Prêmio Ciutat de Barcelona Dansa.
- 2008** - Prêmios Giralddillo al mejor intérprete de baile e Giralddillo especial del jurado por el espectáculo *El final de este estado de cosas, redux*.
- 2010** - Grand Prix de Danse 2009-2010 concedido por el Sindicato de la Crítica (Francia).
- 2011** - Prêmio Max - melhor intérprete masculino de dança.
- 2012** - *The Bessie Award for an Outstanding Production*; Medalha de Ouro ao Mérito em Belas Artes do Ministério da Cultura da Espanha
- 2015** - Medalha da Ordem das Artes e das Letras do governo francês; Prêmio da Cátedra de Flamencología de Jerez pelo espetáculo FLA.CO.MEN apresentado no Festival Internacional de Baile de Jerez.

5 ¡MIRA! LOS ZAPATOS ROJOS

Nesse capítulo, realizamos uma análise descritiva do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos*, apresentado durante a *X Bienal de Arte Flamenco* de Sevilha em 1998 no Teatro Central da capital andaluza. Também faremos uma breve contextualização do momento no qual a obra foi concebida. A análise da filmagem foi elaborada cena por cena e foram destacados aspectos técnicos e artísticos que nos possibilitam compreender a importância das inovações contidas na peça, estabelecendo conexões com a poética construída pelo artista ao longo de sua trajetória. Como já foi dito anteriormente, o vídeo foi realizado a título de registro e pertence ao arquivo da produtora A Negro, representante do artista, que gentilmente o cedeu para a realização deste estudo. A descrição analítica foi inspirada no método de análise-reconstrução proposto por Patrice Pavis na obra “A análise dos espetáculos”, porém adaptada às necessidades e características específicas desse estudo.

Me decían que yo estaba loco, ¿qué es lo que me iba a pasar? Fue, entonces, por los comentarios, que me di cuenta que había hecho algo fuera de lo normal. (GALVÁN, 2009)¹⁰² A declaração do coreógrafo sobre a repercussão do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos*, nos dá a dimensão do impacto causado pela obra na época em que foi apresentado. Nesse momento, o artista já havia participado dos elencos das mais importantes companhias de flamenco da Espanha¹⁰³, colaborado com diversos artistas consagrados como Manolo Soler e Manuela Carrasco¹⁰⁴ e recebido importantes premiações¹⁰⁵. Foi nesse contexto, que recebeu o convite para participar da *Bienal de Arte Flamenco de Sevilla* do ano de 1998, ou seja, a oportunidade que ele precisava para apostar em um projeto mais audacioso: um espetáculo completo no qual poderia dar asas a sua capacidade criativa.

Sua intenção era montar o conto “Os sapatinhos vermelhos” do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen e, para colocá-la em prática, buscou a

¹⁰² “Diziam que eu estava louco e perguntavam o que iria acontecer comigo. Foi, então, pelos comentários, que eu me dei conta que havia feito algo fora do normal”. (Tradução nossa)

¹⁰³ Compañía Mario Maya e Compañía Andaluza de Danza.

¹⁰⁴ No caso do *bailaor* e percussionista Manolo Soler, o espetáculo ao qual nos referimos é *Por aquí te quiero ver* e, no da *bailaora* e coreógrafa Manuela Carrasco, *La raíz del grito*, ambos de 1996.

¹⁰⁵ Entre eles, podemos citar os seguintes prêmios: Antonio Farruco, Vicente Escudero, Desplante Minero do *Festival del Cante de Las Minas* de La Unión e o Troféu Giraldillo para Jovens Intérpretes da Bienal de Sevilha (NAVARRO, 2010, p.97).

assessoria da diretora espanhola Pepa Gamboa - por sugestão do amigo José Luis Ortiz Nuevo, diretor e idealizador da Bienal de flamenco sevilhana -. Galván e a diretora já haviam trabalhado juntos na Companhia de Mario Maya e foi ela quem propôs o nome do artista plástico Pedro G. Romero para realizar a direção artística da obra.

O entendimento entre Pedro G. Romero e Israel Galván foi imediato. Contando com a direção cênica de Gamboa, foram agregados ao projeto Manuel Soler como *bailaor* convidado e percussionista (*cajón*), Pedro Sierra na direção musical e na *guitarra* flamenca, José Luis Ortiz Nuevo composição das letras, Salud López na assessoria de composição coreográfica de dança contemporânea, Juan José Amador, La Tobala e Juan José Amador (filho) no *cante*, Ramón Porrina na percussão, Bernardo Parrilla no violino e José Manuel Hierro na *guitarra*. Essa formação foi a que apresentou *¡Mira! Los zapatos rojos*, na estreia do espetáculo no dia 22 de setembro de 1998 no Teatro Lope de Vega, durante a X Bienal de Arte Flamenca de Sevilha.

A obra foi concebida em duas partes. Na primeira, *Los zapatos blancos*, a ideia era apresentar o processo que antecede a cena propriamente dita, ou seja, a forma como o coreógrafo trabalhava normalmente. Segundo o diretor artístico Pedro G. Romero, “*Los Zapatos Blancos reflejan la manera que tiene Israel de trabajar normalmente con el flamenco (...) escenifica el clima y el ambiente de un ensayo, los preliminares de un grupo de músicos y un bailaor cuando prepara un montaje coreográfico... pues el título pretende evocar eso, la página en blanco, el momento cero con que se empieza a crear*” (ROMERO apud NAVARRO, 2006, p.287)¹⁰⁶. Nesse sentido, Romero e Galván introduzem um elemento até então pouco ou nada explorado nos espetáculos do gênero flamenco, que é dar visibilidade ao processo do fazer artístico, ou seja, a poética enquanto reveladora do “caminho seguido pelo artista para chegar ao limiar onde o ato artístico se oferece à percepção” (LOUPPE, 2012, p.27). Essa é uma forte característica da poética da dança contemporânea, a qual Israel Galván desenvolveria e incorporaria a sua.

Na segunda parte da obra, *Los zapatos rojos*, o diretor artístico criou um roteiro partindo da ideia inicial de Galván e construiu um paralelismo entre o conto do escritor

¹⁰⁶ “Os sapatos brancos refletem a forma como Israel trabalha normalmente com o Flamenco (...) reproduz o clima e o ambiente de um ensaio, os experimentos prévios do grupo de músicos com o *bailaor*, quando este prepara uma montagem coreográfica... pois o título pretende evocar isso: uma página em branco, o momento ‘zero’ em que se começa a criar” (Tradução nossa).

dinamarquês e a vida do lendário *bailaor* Félix Fernández García, mais conhecido como Félix *El Loco*, artista sevillano nascido século XIX, que participou da montagem do *El Sombrero de Tres Picos*¹⁰⁷ da Companhia *Les Ballets Russes* de Sergei Diaghlev¹⁰⁸.

Israel quería trabajar sobre el cuento de Las zapatillas rojas por el que siempre ha tenido fascinación. Lo que pasa es que en ese momento y por otras razones yo estaba con el de Félix el Loco, porque me interesaba mucho el personaje. Entonces convertí un poco el cuento Las zapatillas rojas en el motor principal, que era que el propio baile te obliga a bailar, aunque tú no quieras. Por un lado, hice todo un trabajo con Andersen, vi todas las relaciones que tenía ese cuento con lo español, y por otro lado la vida de Félix el Loco, que me parecía una especie de vida basada Las zapatillas rojas, de alguien que se volvía loco y no paraba de bailar, hasta que paró finalmente en un psiquiátrico. Entonces yo hice un guion totalmente cambiado con eso. (ROMERO, 2010)¹⁰⁹

A vida trágica e tumultuada de Félix El Loco foi o ponto de conexão com o universo de trabalho cotidiano dos bailarinos, o limite entre a sanidade e a loucura¹¹⁰ e, inclusive, com a própria biografia do *bailaor*. Nesse sentido, já aparece nessa obra de estreia de Israel Galván como coreógrafo principal, uma das características que o acompanharia no restante de sua carreira, que é a presença de elementos autobiográficos em seus espetáculos.

Este traço é, muitas vezes, inconsciente, como afirma o diretor artístico Pedro G. Romero, que realiza uma espécie de filtro do material e das propostas trazidas pelo *bailaor*: “*Él siempre acaba haciendo su vida, digamos. Propone un objeto que*

¹⁰⁷ O ballet “O chapéu de três bicos” baseia-se na obra homônima do compositor espanhol Manuel de Falla, inspirada no romance de Pedro Antonio de Alarcón, que estreou em 22 de julho de 1919 no Teatro Alhambra de Londres. Os cenários e os figurinos da estreia foram criados por Pablo Picasso e a coreografia esteve a cargo de Léonide Massine.

¹⁰⁸ Sergei Pavlovich Diaghlev (1872-1929), empresário russo, fundador e diretor da companhia *Les Ballets Russes* (Os Ballets Russos). Foi responsável por uma etapa áurea do ballet clássico russo no âmbito internacional. Trabalhou com nomes consagrados como Igor Stravinski e Leonid Massine e descobriu inúmeros talentos, entre eles, um dos maiores nomes da dança de toda a história: o bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinski.

¹⁰⁹ “Israel quería trabajar o conto ‘Os sapatinhos vermelhos’, pelo qual sempre teve fascinação. O que aconteceu é que naquele momento, por outras razões, eu estava envolvido com a figura de Félix *El Loco*, que me interessava muito como personagem. Então transformei o conto dos sapatinhos vermelhos no motor principal, ou seja, que própria dança te obriga a dançar, ainda que tu não queiras. Por um lado, fiz todo um trabalho com Andersen, vi todas as relações que esse conto tinha com a cultura espanhola e, por outro, a vida de Félix *El Loco*, que me parecia uma espécie de vida baseada nos sapatinhos vermelhos: alguém que ficava louco e não parava de dançar, até terminar em um hospital psiquiátrico. Então eu fiz um roteiro totalmente modificado com isso” (Tradução nossa)

¹¹⁰ Referindo-se novamente ao *bailaor* Félix El Loco e seu destino trágico: terminou seus dias internado e esquecido pela família e pelos amigos em um manicômio na Inglaterra durante mais de 20 anos até a sua morte em 1941.

identifica como externo: Las zapatillas rojas. Él no sabe por qué las trae (...). La metamorfosis, por ejemplo, no sabe por qué la trae y cuando me la pasa a mí, yo psicoanalizo el elemento y, al final, acabo identificándolo con su vida” (ROMERO, 2010).¹¹¹ Para se ter uma ideia, perguntado sobre a intencionalidade de algumas escolhas em seus espetáculos, entre elas, a letra da *nana*¹¹² cantada por Inés Bacán na obra *Tábula Rasa* (2006) e repetida em *La Curva* (2010)¹¹³, o coreógrafo responde que foi algo decidido aleatoriamente e que não havia a intenção de fazer referência à imposição de seu pai para ele ser bailarino. Ainda assim, são muitos aspectos na construção de seus espetáculos que apontam nessa direção.

Nesse primeiro trabalho em colaboração com Pedro G. Romero já começa a aparecer outra característica que iria ser utilizada posteriormente nas obras do coreógrafo: as referências ao cinema. O diretor artístico usou em cena, inclusive, uma projeção de alguns minutos do filme britânico *The Red Shoes*¹¹⁴ de 1948, enquanto Galván dançava uma das coreografias. A película utiliza o recurso de relato dentro do relato e trata da história de uma jovem bailarina que entra para uma companhia de dança, convertendo-se em primeira bailarina do ballet baseado no conto de Andersen. Além de tratar do árduo mundo da dança profissional, o filme trata de um conflito que também coincide com a biografia de Israel Galván: a personagem da bailarina é oprimida por uma figura paterna: seu empresário.

Definido o conceito de *¡Mira!*, Galván iniciou uma pesquisa coreográfica – de forma mais concreta para o segundo ato da obra –, que foi a semente de uma nova concepção criativa. Estes procedimentos de criação foram desenvolvidos anos seguintes e se consolidam como base de sua poética a partir do espetáculo *Arena* de 2005. *¡Mira! Los zapatos rojos* foi um marco na vida profissional e, também, pessoal do artista, pois significou a ruptura com a estética familiar e tradicional do flamenco e o início da construção de uma identidade própria.

¹¹¹ “Ele sempre acaba representando a sua vida. Por exemplo, ele propõe um objeto que identifica como externo: Os sapatinhos vermelhos. Ele não sabe porque o traz (...). *A metamorfose*, por exemplo, não sabe por que lhe interessou e, quando isso chega até mim, eu “psicoanalizo” esses elementos e, no final, identifico questões da vida dele”. (Tradução nossa).

¹¹² *Nana*: canção de ninar (DICCIONÁRIO DE LA REAL ACADÉMIA ESPAÑOLA, 2014)

¹¹³ Jura que serás neste mundo, bailaor, bailaor, bailaor. (Tradução nossa)

¹¹⁴ Os sapatinhos vermelhos (título do filme no Brasil). Dirigido por Michael Powell e Emeric Pressburger.

5.1 O ESPETÁCULO

A obra *¡Mira! Los zapatos rojos* foi apresentada durante a programação oficial da *X Bienal de Arte Flamenco* de Sevilha em 1998 no Teatro Central da capital andaluza. Nesse apartado, procedemos a análise descritiva do vídeo da mesma, cena por cena, identificando aspectos artísticos e técnicos relevantes que propiciam a compreensão das inovações trazidas pelo espetáculo e sua conexão com a poética atual do artista.

Dados:

Título: *¡Mira! Los zapatos rojos*. Data de estreia: 22/09/1998. Local: Teatro Lope de Veja – *X Bienal de Arte Flamenco* de Sevilha.

Ficha artística:

Coreografia e interpretação: Israel Galván. Direção artística: Pedro G. Romero. Direção cênica: Pepa Gamboa. Direção Musical: Pedro Sierra. Bailaor convidado: Manuel Soler. Assessora de Dança Contemporânea: Salud López. Guitarras: Pedro Sierra e José Manuel Hierro. Cante: Juan José Amador, La Tobala e Juan José Amador (hijo)¹¹⁵. Percussão: Manolo Soler e Ramón Porrina. Violino: Bernardo Parrilla. Colaboração especial (voz em off/composição dos poemas): José Luis Ortiz Nuevo.

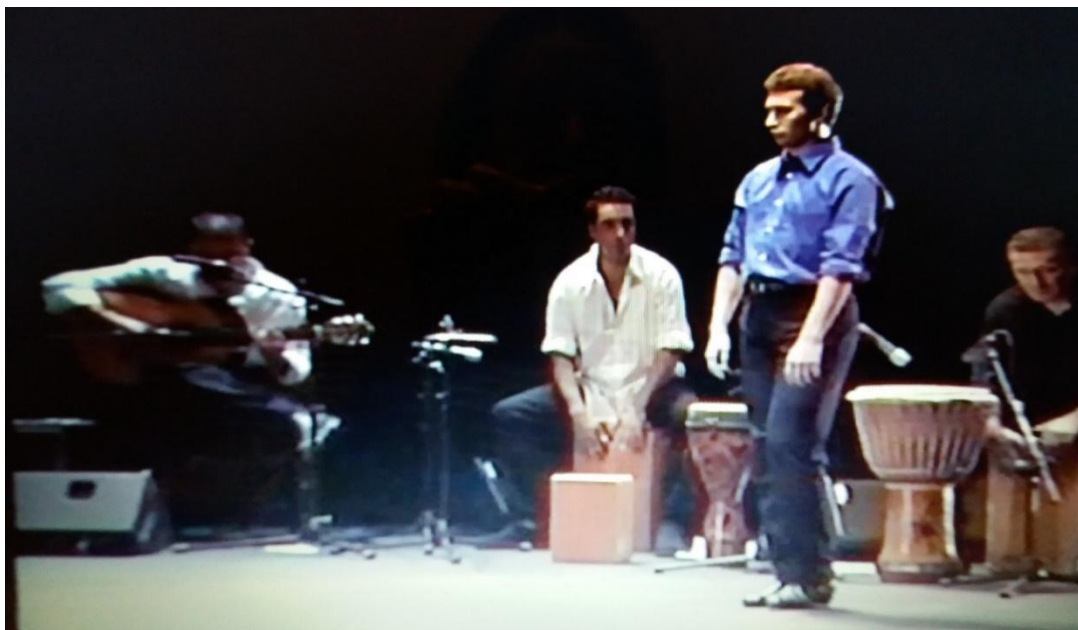
ATO I: *Los zapatos blancos*

Cena 1:

O espetáculo começa com uma breve introdução musical do guitarrista Pedro Sierra. O músico aparece iluminado por um foco de luz, sentado em uma cadeira na parte central e ao fundo do palco. Ele está no meio de uma formação de cadeiras distribuídas uma ao lado da outra (disposição clássica dos músicos nos espetáculos de música e dança flamenca fixada por Paco de Lucía a partir do final dos anos 70). O figurino dos músicos é o habitual para a época, ou seja, camisa social de manga longa (normalmente remangadas), colorida (amarela), calça e sapato social de cor preta.

¹¹⁵ Mantivemos a forma como o nome do artista aparece no programa do espetáculo, optando por não traduzir a palavra “hijo” para o português, ou seja, “filho”.

Figura 9 – Israel Galván no primeiro ato de ¡Mira! Los zapatos rojos



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo ¡Mira! Los zapatos rojos (Produtora A Negro, 1998). 2017

Após a introdução musical, o guitarrista segue a estrutura tradicional da música flamenca para *baile*¹¹⁶, realizando uma *llamada*¹¹⁷ para iniciar uma *falseta*¹¹⁸ e o acompanhamento da percussão de Manolo Soler e Ramón Porrina (ambos no *cajón*), que aparecem agora iluminados por uma luz sutil. Em seguida, entra em cena o *bailaor* Israel Galván pela coxa direita (do público) e se posiciona de perfil para a plateia (FIG.9). Essa entrada marca uma maneira pouco usual na forma dos *bailaores* flamencos que, normalmente, entram em cena realizando uma caminhada mais solene e se posicionam de costas para os músicos e de frente para o público. Ao mesmo tempo, entram os demais músicos pela parte mais ao fundo do cenário, que está menos iluminada e se dirigem às cadeiras. O figurino de Galván, também

¹¹⁶ Podemos distinguir três maneiras de conceber a música flamenca, enquanto estrutura: a música para acompanhamento do *baile*, para acompanhamento do *cante* e a *guitarra de concierto*. Na primeira estrutura, a música e o *cante* estão a serviço da estrutura coreográfica estipulada pela(o) *bailaora* ou *bailaor*, sempre a partir dos cânones (nessa estrutura, o *cante* é classificado como “*cante pá trás*”). No segundo exemplo, a música está a serviço da interpretação do cantaor (“*cante p’alante*”, ou seja, para frente). Na chamada *guitarra de concierto*, o *guitarrista* é livre para interpretar a música, criando a estrutura que quiser. Esse nome vem do momento em que a música flamenca se independizou do *baile* e do *cante* e o instrumento musical – melódico – de acompanhamento era a guitarra. Nos últimos anos, é muito comum, pianistas especialistas em música flamenca e, nesse caso, também criam suas composições sem estarem sujeitos aos cânones do *baile* e do *cante*.

¹¹⁷ *Llamada* ou chamada: código de comunicação entre os artistas flamencos para avisar o início ou o fim de alguma seção da estrutura tradicional.

¹¹⁸ *Falseta*: pequena composição musical constituída por uma ou mais frases musicais podendo ser utilizada na introdução da música ou entre as letras de um *cante*, por exemplo.

acompanha a “moda” da época: camisa social colorida (de cor azul e colocada para dentro da calça de cintura normal¹¹⁹), cinto, calça social e botas¹²⁰ pretas.

A primeira coreografia é um *baile por seguiriyas*¹²¹ e começa com um sapateado que combina sutileza de matizes nos golpes, riqueza rítmica e um perfeito ajuste à melodia, que neste momento é executada pelo violino e pela flauta. O *bailaor* inicia a coreografia no mesmo lugar em que se posicionou ao entrar em cena e, logo, se desloca para o centro do palco para executar a *llamada al cante*¹²². Os braços estão relaxados e não realizam nenhum movimento até esse momento. A chamada feita por Galván foge da fórmula tradicional, pois ele a executa de forma mais sutil e somente a reconhecemos pelo código musical (a melodia feita pela *guitarra*) já que o código corporal não segue os padrões. Em seguida, dança a primeira *Letra*¹²³, que é interpretada pela *cantaora La Tobala* e a segunda e terceira, cantadas por *Juan José Amador*.

Na maior parte dessa coreografia, o bailarino emprega uma gestualidade de braços diferente da movimentação convencional do flamenco, o chamado *braceo*. O mesmo se caracteriza por uma colocação de braços em posições bastante semelhante ao do ballet clássico, porém com os cotovelos mais flexionados e, pelo movimento das mãos realizando giros ou meios-giros em torno dos punhos¹²⁴. Galván executa a coreografia utilizando uma energia nos braços¹²⁵ mais suave, menos ‘colocada’. Em vários momentos, deixa os braços relaxados ao longo do corpo, provavelmente para dar ênfase à temática proposta pelo diretor para essa primeira parte do espetáculo (FIG.10).

¹¹⁹ Nos anos 90, a calça de cintura alta do figurino das danças clássicas espanholas e que esteve em voga até o final da década de 1960 no flamenco, já havia caído em desuso. A partir dos anos 70, alguns artistas começaram a introduzir o modelo de calça com corte social, inclusive calças jeans para dançar, como o caso do espetáculo *Quejío* (1971) do grupo *La Cuadra de Sevilla* do diretor Salvador Távora.

¹²⁰ A bota de flamenco é o calçado utilizado pelos homens para dançar flamenco. Nos últimos anos, alguns homens têm usado também sapatos adaptados (sobretudo, o salto especial, também chamado de *tacón cubano*) para praticar a dança nas aulas, porém no palco, a bota ainda é mais utilizada.

¹²¹ Estilo flamenco que, juntamente com a *Soleá*, é conhecido como flamenco *Jondo*, ou seja, profundo, de maior densidade dramática. Também dá nome ao grupo genérico de uma das quatro famílias de estilos flamencos (GAMBOA, 2002, p.22).

¹²² *Llamada al cante*: código flamenco no qual o *bailaor* ou o *guitarrista* pedem ao *cantaor* que inicie o *cante*.

¹²³ *Letra*: no jargão flamenco, chama-se letra cada uma das estrofes de uma música.

¹²⁴ Os movimentos clássicos das mãos no flamenco são os giros ou meios-giros da mão em torno do punho em dois sentidos: de dentro para fora e de fora para dentro ou, na nomenclatura em espanhol, “*hacia dentro*” e “*hacia fuera*”. O mesmo que “en de dans” e “en de hours” na nomenclatura do ballet clássico.

¹²⁵ Conforme sistema da Análise do Movimento de Rudolf Laban.

Figura 10 – Fragmento da coreografia de Seguiriyas



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017.

Sobre os movimentos de mãos, destacamos que o coreógrafo utiliza pouca flexão dos punhos, outra característica do gestual do flamenco canônico. Outra ruptura é a dissociação dos movimentos das mãos: tradicionalmente as mesmas são mobilizadas de forma idêntica e, nesse exemplo, o *bailaor* deixa uma delas imóvel ou, somente indica com um gesto mínimo, o sentido que a mão deveria se movimentar.

A forma de finalizar a coreografia, também se distingue dos moldes tradicionais: ao invés de finalizar com um *cierre*¹²⁶, o artista simplesmente para o movimento que estava fazendo - no caso, um *marcaje de letra* - e se retira do palco caminhando. A introdução de elementos como a descontinuidade e fragmentação da narrativa coreográfica também seria utilizada e incorporada à poética de Galván nos anos seguintes. Os mesmos foram trabalhados de forma bastante intensa em outras obras como *La Edad de Oro* (2006), espetáculo no qual Israel Galván recorre ao formato essencial do espetáculo de flamenco, ou seja, a presença de um artista representando cada um dos elementos essenciais do gênero: um(a) *cantaor(a)*, um(a) *bailaor(a)* e um(a) *guitarrista*, porém rompendo definitivamente a estrutura coreográfica clássica.

Essa ruptura seria esmiuçada e trabalhada nos anos seguintes até torna-se uma das marcas pessoais do coreógrafo. Ela foi intensificada e posta em prática de

¹²⁶ Cierre: código utilizados entre os músicos e bailaores de flamenco para avisar o fim de alguma seção da estrutura coreográfica.

forma contundente em obras como *Galvánicas* (2002), *Arena* (2004), *La Edad de Oro* (2005) e *Tabula Rasa* (2006). Ressaltamos que, em *La Edad de Oro*, a introdução dessa característica chamou mais atenção do público tradicional do flamenco do que em espetáculos. Conforme o próprio *bailaor*, isso ocorre porque ele ousou introduzi-la em uma obra de formato clássico. (GALVÁN, 2009). Ou seja, no terreno da tradição, o coreógrafo rompe com a mesma. Não por acaso, essa foi uma das obras do artista que mais suscitou críticas negativas.

Cena 2:

Número musical onde a *cantaora* La Tobala realiza um solo *por Malagueñas* acompanhada pelo o elenco musical. Sublinhamos que a inserção de números musicais entre uma peça coreográfica e outra, também é bastante utilizado em espetáculos de flamenco com estética mais tradicional.

Cena 3:

A seguinte coreografia, um *baile por Alegrías*, inicia com uma introdução musical com um solo de flauta transversa, que é seguida pelo *toque* de *guitarra tapada*¹²⁷ e a percussão do *derbaque*¹²⁸, enquanto Israel Galván entra em cena, posicionando-se no centro do palco. O *bailaor* veste agora, uma camisa de cor branca seguindo o costume de utilizar figurinos de cor clara nos estilos mais alegres do gênero. A guitarra executa então uma chamada e o *bailaor* começa a dançar a *falseta* executada pela flauta.

O conceito dessa pequena partitura é o de um diálogo do sapateado com a flauta e, é possível identificar a mudança em sua energia corporal quando ele está “marcando”¹²⁹ a melodia e, quando realiza o sapateado. No primeiro caso, ele acompanha com seus movimentos corporais, as nuances do som produzido pelo instrumento (FIG.11), fato que aponta a profunda relação com a música desde o seu primeiro trabalho autoral (nos referimos, mais especificamente, à relação com a

¹²⁷ Técnica utilizada pelos guitarristas flamencos para abafar o som das cordas da *guitarra* com a mão esquerda (na altura do braço do violão) para produzir um som mais percussivo e não melódico, característico desse instrumento.

¹²⁸ Instrumento de percussão de origem árabe, também conhecido como *derbak* ou *doumbek*.

¹²⁹ No jargão flamenco, quando um bailarino está “marcando” quer dizer que está executando “*marcajes*”, ou seja, passos específicos que são utilizados para marcar a *letra* do *cantaor*. Em outras danças, chamamos “marcar” quando o(a) bailarino(a) apenas repassa os principais passos e movimentos de uma coreografia.

melodia e não com a letra, como ocorre na estrutura canônica da coreografia flamenca).

Figura 11 – Galván dançando o silêncio da coreografia das Alegrias



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017

A primeira *letra* é executada pela melodia da guitarra e, a voz do *cantaor* Juan José Amador, só entra na *coletilla*¹³⁰, que é seguida pela repetição da *falseta* do início – o *bailaor* também repete a sequência coreográfica composta para essa peça musical. Na continuação, ele dança a segunda *letra* interpretada por La Tobala, seguida pelo *silencio*, pela *escobilla* e pela *subida de ritmo*¹³¹. Destacamos o fato do coreógrafo fazer uma interrupção no fluxo da coreografia ao finalizar a última *letra* das *Alegrias*. Ao invés de fazer uma transição do *cierre* da *letra* para o *silencio* de forma mais tradicional, ou seja, mudando a energia do movimento paralelamente à mudança musical, Galván corta o fluxo abruptamente e se desloca caminhando (como em uma marcha cotidiana) para outra parte do palco, onde executa a próxima sequência da coreografia. Sublinhamos que este é um procedimento bastante comum em montagens de flamenco: o(a) *bailaor(a)* combina verbalmente com os músicos como

¹³⁰ Coletilla: na técnica do baile, as *coletillas* são uma sequência coreográfica utilizada pelos *bailaores* para sair de cena, em umas *patadas por bulerías*, por exemplo.

¹³¹ Componentes da estrutura tradicional da coreografia de *Alegrias*.

fará o encadeamento de cada secção da coreografia e se desloca no espaço para mostrar o local onde fará o início e o fim de cada uma delas. Ou seja, verificamos, novamente, a introdução de uma característica da poética da dança – e da arte – contemporânea, que é a de dar visibilidade ao processo de criação do artista.

Ainda sobre a coreografia *Alegrías*, podemos verificar outra característica que se consolidaria ao longo da trajetória do coreógrafo que é a profunda relação entre a música e a composição coreográfica, tanto em termos rítmicos quanto em termos melódicos, o que já diferencia de outros bailaores, pois o seu interesse é na investigação das inúmeras possibilidades sonoras do corpo. Nessa peça, por exemplo, Galván utiliza dois motores criativos: o som da flauta e o ritmo da percussão, cada um, repercutindo de forma distinta no corpo. Durante a *falseta* executada pelo instrumento de sopro, por exemplo, ele usa movimentos de cabeça, tronco e braços, que acompanham o desenho melódico da música; durante a percussão, ele intervém sapateando. Esse diálogo reforça o contraste entre a suavidade do som da flauta e a contundência da percussão. Este nexos profundo da concepção coreográfica com a música no trabalho de Israel Galván foi destacado pela etnomusicóloga francesa, Corinne Fraysinet, em seu livro “Danser le silence”, que afirma que o coreógrafo desenvolve seu trabalho como um “músico- bailarino”¹³².

Com relação à gestualidade dos braços, podemos ressaltar a utilização da mesma intenção e energia nos movimentos da peça anterior, ainda que nesta, o *bailaor* utilize alguns *braceos* clássicos, diferentemente da primeira. Mesmo assim, é perceptível a dissociação nos gestos de braços e mãos, traço que também seria explorado em obras futuras. A finalização da peça é feita com uma *subida de ritmo*, porém não realiza o *cambio de palo*¹³³ para *Bulerías de Cádiz*, como é habitual no encerramento das coreografias desse estilo específico.

Cena 4:

¹³² “L’audace de Israel Galván est d’avoir recentré la danse flamenco sur la musique, espace vierge à explorer. Sa danse ne défie pas les musiciens en se laissant emporter dans de longs développements virtuoses, elle engage la musique flamenco sur le terrain du musicien-danseur” (FRAYSSINET, 2009, p.37) “A audácia de Israel consiste em haver centrado a dança flamenco na música, espaço virgem a ser explorado. Seu *baile* não desafia os músicos deixando-se levar em longas demonstrações de virtuosismo, ele implica a música flamenco no terreno do músico-bailarino” (Tradução nossa).

¹³³ *Cambio de palo*: mudança para um estilo mais rápido ou alegre, do que está sendo executado. Normalmente ocorre após uma *subida de ritmo* para finalizar um *baile*. Por exemplo, para finalizar um *baile* por *Soleá* ou por *Alegrías*, mudamos para *bulerías*; em um *baile* por *Tientos*, para Tangos e, para finalizar um *baile por Tangos*, mudamos para *Rumbas*.

A cena seguinte é um número musical que inicia com o *toque* das duas guitarras da percussão do *cajón*. O violinista Bernardo Parilla executa uma introdução e é seguido pela falseta do violão de Pedro Sierra e, em seguida, pelo *cante* de Juan José Amador y La Tobala *por jaleos extremeños*¹³⁴. Amador canta a primeira, a segunda e a quinta letra e La Tobala, a terceira, a quarta e a última.

Cena 5:

Manolo Soler realiza um improviso tocando *djembe*¹³⁵. O início da execução não está sujeito a nenhum ritmo específico, porém, aos poucos, entra em um *compás de amalgama*¹³⁶ de doze tempos, que identificamos como o estilo de *Soleá por Bulerías*. Nesse momento, Israel Galván entra em cena pelo lado direito do palco (perspectiva do público) e, colocando-se de perfil, realiza uma sequência de movimentos até chegar ao centro do palco, onde executa uma *Llamada*, também de perfil para o público, para começar a *escobilla* da coreografia. Durante o desenvolvimento desta, vai paulatinamente, colocando-se de frente para público. Em várias oportunidades, Galván mencionou que o fato de se colocar de perfil para a plateia foi, durante muito tempo, uma estratégia para “driblar” a timidez, e isso acabou se tornando uma marca registrada.

O início da coreografia é centrado na percussão dos pés e, ao longo da mesma, se observa uma qualidade de movimentos de braços semelhante à empregada nos *bailes* anteriores (movimentos que combinavam esboços de *braceos* e relaxamento ao longo do corpo). Podem-se notar nessa peça, vários passos e gestos que se incorporaram ao repertório do coreógrafo ao longo dos anos. Tais passos, gestos e sequências não foram somente repetidos, porém retrabalhados em sua forma e ressignificados. Como exemplo, podemos citar o movimento de circundação interna de um dos ombros, feita lentamente e no sentido contrário ao que é usual nessa dança, ou seja, circundação externa.

ATO II: Los Zapatos Rojos

¹³⁴ Expressão tocar, cantar ou bailar “por (estilo flamenco)”: forma com que os artistas flamencos se referem quando tocam, cantam ou *bailam* um estilo. Assim sendo, diz-se “*bailar por Soleá*” e não “*bailar Soleá*” ou “*tocar por Seguiriyas*” e não “*tocar Seguiriyas*”.

¹³⁵ Instrumento de percussão de origem africana.

¹³⁶ “Compasso de amálgama”: nome que se dá aos estilos sujeitos a compassos compostos. No caso dessa peça, o compasso de amálgama é o de 3x4 e 6x8, o mais característico do flamenco.

Cena 1:

Ao contrário do ato anterior, não há músicos em cena e, a parte musical da segunda parte do espetáculo será reproduzida mecanicamente e não tocada ao vivo como é característico no flamenco. Além disso, a trilha sonora será composta de músicas de diversos estilos musicais que vão desde a música contemporânea alemã, folclore espanhol ao punk rock.

Abre-se a cortina do teatro e o *bailaor* e músico Manolo Soler aparece vestindo um terno vermelho, um lenço preto amarrado ao pescoço e botas de cor preta. Soler realiza um solo de percussão que intercala sapateados e palmas. Em seguida, escuta-se a voz em off de José Luis Ortiz Nuevo¹³⁷ recitando um texto de sua autoria, o qual o *bailaor* pontuará com sapateados e *marcajes*:

*Y nació una vez, una vez
 Dos zapatos rojos, un niño,
 Un par de zapatos coloraos, coloraos, coloraos*

*El niño quería bailar y bailar, hasta volverse trueno y volverse aire
 Relámpago de una noche oleaíta de la mar furiosa
 Penetración compenetrada*

*Locura, libertad, misterio, desesperación, aurora y sudor frío
 Efecto de terrible calentura*

*Entonces le dijeron que fuera comprensivo y humilde
 Como pan de trigo blanco
 ¡A él, que estaba hecho de fuego furia!
 Enrojecido en los yunques de la vida amarga*

*Sonriente
 Estoy tan hecho a perder, que cuando gano me enfado*

¹³⁷ José Luis Ortiz Nuevo é escritor, ator, pesquisador e produtor de flamenco muito conhecido na Espanha. Ele é idealizador de dois dos principais festivais de Flamenco do país: a Bienal de Flamenco de Sevilha e a Bienal de Flamenco de Málaga, sendo diretor das mesmas durante várias edições.

Le cortaron la luz, el suministro, le cortaron las piernas, le cortaron el cordón umbilical de su existencia, le cortaron las alas de combate, le cortaron el vuelo...

Así que sólo le quedó el compás y el miedo

Y nació una vez, una vez

Dos zapatos rojos, un niño,

Un par de zapatos coloraos, coloraos, coloraos¹³⁸

O texto de Ortiz Nuevo, amigo pessoal da família e do próprio Galván, sugere algumas situações ou sentimentos os quais o coreógrafo enfrentou, corroborando a característica de inclusão de elementos autobiográficos do artista em suas obras, inaugurada nesse espetáculo. Ao final da recitação do poema, Manuel Soler sai de cena e a iluminação vai diminuindo de intensidade.

Cena 2:

Enquanto Soler sai de cena, se escutam vozes de crianças brincando e, pouco a pouco, a figura de Israel Galván é iluminada por uma luz branca que projeta um quadrado no chão do palco. O *bailaor* aparece manipulando uma marionete que está vestindo um figurino igual ao seu: calça social e camisa de cor preta e botas vermelhas (FIG. 12).

¹³⁸ E nasceu uma vez, uma vez/ Dois sapatos vermelhos, um menino, /Um par de sapatos colorados, colorados, colorados/ E o menino queria dançar e dançar, até tornar-se trovão e tornar-se ar/ Relâmpago de uma noite inundada pelo mar furioso/ Penetração compenetrada/ Loucura, liberdade, mistério, desespero, aurora e suor frio/ Efeito de uma febre terrível/ Então lhe disseram que fosse compreensivo e humilde/ Como pão de trigo branco/ A ele que estava feito do fogo da fúria!/ Avermelhado pelas bigornas da vida amarga/ Sorridente / Estou tão acostumado a perder, que quando ganho, me aborreço/ Cortaram-lhe a luz, o abastecimento, cortaram-lhe as pernas, cortaram-lhe o cordão umbilical de sua existência, cortaram-lhe as asas de combate, cortaram-lhe o voo... / Assim, somente lhe restou o compasso e o medo / E nasceu uma vez, uma vez/ Dois sapatos vermelhos, um menino, /Um par de sapatos colorados, colorados, colorados. (Tradução nossa)

Figura 12 – Fragmento da cena 2



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017

O volume das vozes infantis aumenta e se escuta a seguinte canção infantil do folclore espanhol¹³⁹:

*Solita y sola, sola bailando
 Porque a esta niña le gusta el fandango
 Porque la quiero ver bailar
 Solita y sola, sola bailando
 Como los erizos en el mar*

*Sacar compañía de buena gana
 Como los peces bajo el agua
 Porque la quiero ver bailar
 Solita y sola, sola bailando
 Como los erizos en el mar*

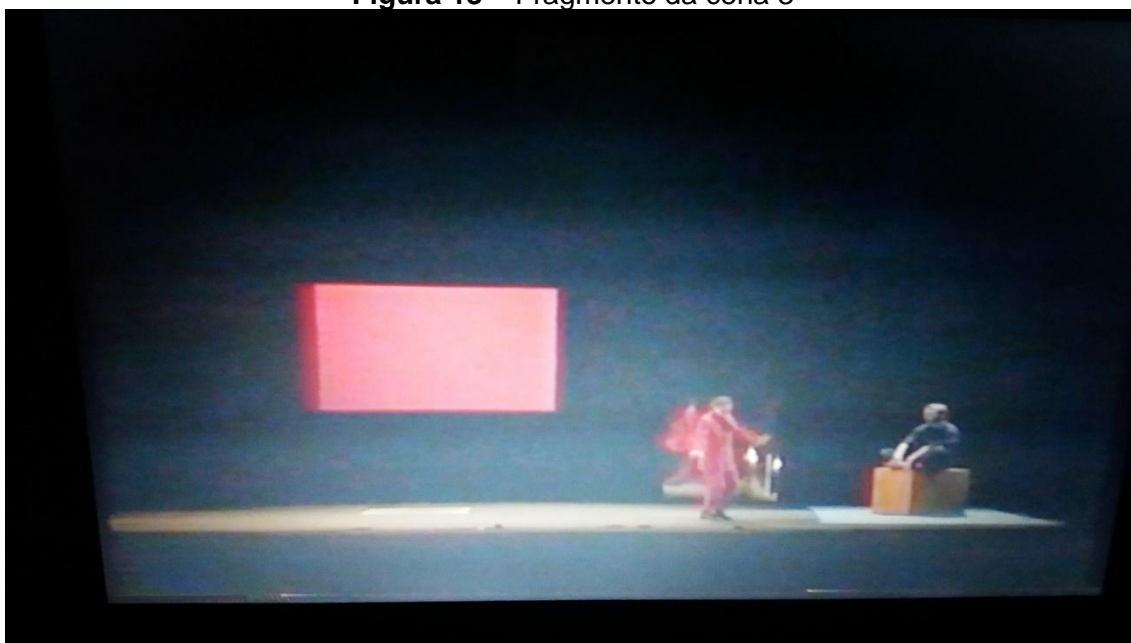
¹³⁹ “Sozinha e só, sozinha dançando/ Porque essa menina gosta do fandango / Porque eu quero vê-la dançar / Sozinha e só, sozinha dançando / Como os ouriços no mar/ Sacar compañía, de boa vontade / Como os peixes debaixo d’água / Porque eu quero vê-la dançar / Sozinha e só, sozinha dançando / Como os ouriços no mar”. (Tradução nossa)

No final da canção, o bailarino sai de cena pela coxia direita (perspectiva do espectador).

Cena 3:

A personagem de Manuel Soler entra em cena pela esquerda enquanto uma luz vermelha é projetada no telão situado no lado esquerdo do cenário (perspectiva do público). Israel Galván volta ao palco entrando pela coxia direita e se senta em uma caixa de madeira, posicionada à direita dos espectadores, como um discípulo que vai escutar a lição de seu maestro.

Figura 13 – Fragmento da cena 3



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017.

Soler começa a executar uma coreografia na qual utiliza uma qualidade de movimento, que enfatiza sua figura de autoridade: poderia representar um pai ou um maestro de dança. Na verdade, a personagem de Soler parece ser uma mescla de maestro, pai e diabo. Ao final dessa peça coreográfica, Soler faz um gesto para que Israel se levante e se aproxime do espelho. Ele vai até o espelho e fica de costas para o público. Nesse instante, acentua-se a atmosfera de tensão e o poder que a personagem de Soler exerce sobre a de Israel. Do espelho, Galván olha Soler, como se estivesse esperando suas ordens.

A personagem de Soler começa a marcar o ritmo da música como um maestro regendo a orquestra, enquanto Israel dança de costas para o público, mas em seguida se vira, ficando de frente para a plateia. Nessa breve sequência, o *bailaor* executa uma chamada bastante simples e tradicional, que foi depurada e pode ser identificada até nas suas obras mais recentes. Ao ficar de frente para o público, o *bailaor* começa a se distanciar do lugar onde a personagem de Soler o havia deixado.

Figura 14 – Fragmento da cena 3 (2)



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017.

Em instantes, o maestro percebe e para de marcar o ritmo, chamando a atenção do discípulo para que ele voltasse a realizar os passos que ele havia determinado, ou melhor, “como” havia determinado. O maestro tira o blazer como se seu trabalho tivesse terminado e, lentamente vai saindo de cena. Nessa saída, porém, sempre olha para trás e vigia os movimentos do discípulo. Inclusive, pode-se vê-lo espiando atrás do espelho. A personagem de Galván segue dançando, porém, pouco a pouco, vai se distanciando do espelho e se posiciona diante de uma grande tela e pisa sobre um chapa metálica que está no chão.

Aqui, é perceptível a mudança na forma de dançar de Israel Galván: quando mais longe do espelho, mais seu *baile* se amplia. Em contraposição, quando volta a dançar de frente para o espelho, retoma a sequência anterior com os *marcajes* e

passos tradicionais ensinados pela personagem de Soler. Esta luta simbólica entre a busca de um estilo próprio e o peso do Ihe foi determinado, segue até o fim da coreografia, que termina com um *cierre* tradicional, de frente para o público e mais próxima do espelho, mas não como no início da mesma.

Cena 4:

No telão, é projetado um trecho do filme britânico *The red shoes* de 1948¹⁴⁰, porém sem o som original. Ao invés disso, ouve-se zumbidos de insetos enquanto Galván e Soler empurram o espelho na penumbra, fazendo-o girar sobre seu eixo e deixando ver a estrutura de madeira que o sustenta. Israel Galván para diante da tela e fica olhando a projeção por um instante até virar-se de frente para o público.

A projeção do filme cessa e é substituída por um audiovisual com imagens do bairro sevilhano de Triana, do rio Guadalquivir e de sua famosa ponte de Isabel II, popularmente conhecida como *Puente de Triana*. A maior parte do vídeo se desenvolve como se a câmara estivesse sem controle e as imagens aparecem de cabeça para baixo ou trêmulas - provavelmente fazendo alusão à instabilidade resultante do rompimento com a tradição. A trilha sonora dessa segunda projeção é a célebre gravação da Soleá interpretada por Pepe de la Matrona no *cante* e Perico Del Luna na *guitarra*¹⁴¹.

O *bailaor* iluminado por uma luz tênue e avermelhada projetada por spots laterais, inicia uma coreografia, pontuando o *cante* com o sapateado. Os movimentos dos braços lembram a qualidade de movimentos usada no primeiro ato, porém aqui, os membros se mantêm quase todo o tempo abaixados e levemente posicionados na frente do corpo. Ao final da peça coreográfica, Galván se dirige até a caixa de madeira e, sobre ela, executa o *cierre*, enquanto é iluminado por um foco de luz branca.

¹⁴⁰ Os sapatinhos vermelhos (título traduzido para o português no Brasil): filme britânico de 1948 dirigido por Michael Powell e Emeric Pressburger. A película utiliza o recurso de relato dentro do relato e trata da história de uma jovem bailarina, que entra para uma companhia de dança e se converte em primeira bailarina no ballet chamado Os sapatinhos vermelhos, baseado no conto homônimo de Hans Christian Andersen.

¹⁴¹ *El día del terremoto/ Llegó la agüita hasta arriba/ Pero no pudo llegar donde llegó mi fatiga. // Puente de Triana/ Se cayó la barandilla / Y el coche que la llevaba. // Se hundió la Babilonia porque le faltó cimiento. / Nuestro querer no se acaba, aunque falte el firmamento //*. Tradução: No dia do terremoto / a água chegou até encima / mas não pode chegar onde chegou o meu sofrimento // Ponte de Triana / A grade caiu / e o carro que a levava. // A Babilônia afundou porque faltou-lhe cimento. Nosso amor não se acaba ainda que acabe o firmamento. // (Tradução nossa).

Cena 5:

Na cena seguinte, Soler entra em sai de cena e caminha em direção à caixa de madeira sobre a qual Galván finalizou a coreografia anterior. Soler tira o lenço que leva amarrado ao pescoço e, com o mesmo, lustra as botas do *bailaor*, que permanece parado. A personagem de Manuel Soler realiza uma breve partitura corporal que intercala a ação de ‘lustrar’ as botas de Galván e percussões de pés (sapateados) e das mãos e cotovelos sobre a caixa. Esta série de movimentos poderia representar uma atitude da personagem em considerar o discípulo como um troféu, algo ser exibido aos demais.

A sequência de percussão com as mãos e cotovelos à qual nos referimos foi incorporada ao repertório de Galván, que a utilizou em obras como *El final de este estado de cosas, redux* e no audiovisual *La Casa* (2006). Depois desta ação, Soler sai de cena de forma irônica, executando uma série de movimentos que combina passos usados em *coletillas de patás por bulerías*¹⁴² e saltos, como parodiando um bailarino de ballet clássico. A cada gesto dessa sequência, Soler olha para trás, em direção ao *bailaor*, que fica sentado na caixa de madeira, imóvel. Antes de sair completamente de cena, faz um gesto de desprezo, como se estivesse “mandando às favas” a personagem de Galván.

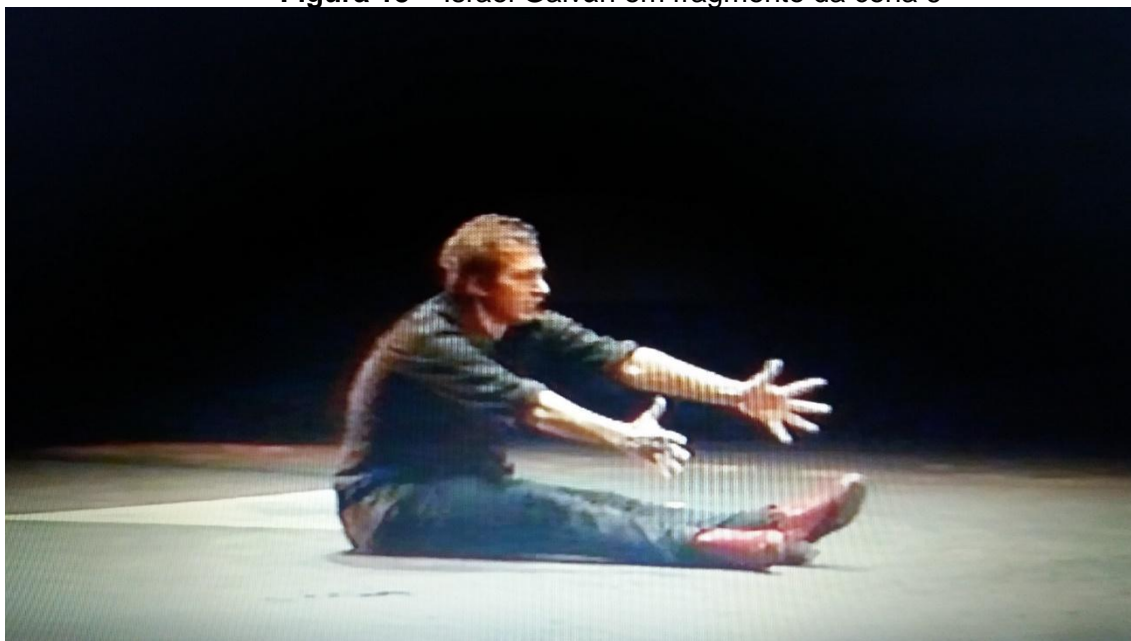
Cena 6:

Israel Galván se levanta e caminha em direção ao centro do palco. Ele fica parado em silêncio por alguns segundos. Em seguida, inicia uma das coreografias mais surpreendentes da obra. A peça representa a angústia pelo fato dos sapatos o obrigarem a dançar sem parar e, a tentativa de libertação desse tormento. A coreografia foi construída sobre uma música do compositor Conlon Nancarrow¹⁴³ e teve como motor de criação o sapateado incessante e os intentos de pará-lo (por exemplo, criando movimentos para tentar tirar as botas).

¹⁴² Coletillas patá por bulerías:

¹⁴³ Compositor estado-unidense (1912-1997) famoso por suas peças compostas para pianola. Foi um dos primeiros a usar instrumentos mecânicos como máquinas e não como uma representação da interpretação humana.

Figura 15 – Israel Galván em fragmento da cena 6



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017

Em termos de procedimento de criação, essa coreografia é um marco no trabalho de Israel, pois partiu de um laboratório de movimento assessorado pela bailarina de dança contemporânea Salud López, que introduziu Galván no universo da experimentação e criação de movimento, além de abrir caminho para as seguintes gerações de coreógrafos como Chloé Brûlé, Marco Vargas e Rocío Molina, por exemplo. O coreógrafo falou sobre esse procedimento criativo, que para ele era totalmente novo: *Yo no me grababa, ni razonaba mucho. La primera intención, lo primero que me surgía, lo hacía (...). Yo sabía que eran los zapatos lo que me llevaban y me concentré mucho en eso.* (GALVÁN, 2009)¹⁴⁴

Curiosamente, nesta sequência que simboliza o esforço de fugir de uma situação a qual está submetido e romper com a mesma, o *bailaor* sofreu uma crise emocional, que o deixou imóvel por cerca de um minuto. Segundo Galván (2009), após esse tempo, quando sentiu que conseguiu se mover, ele saiu de cena decidido a não retornar ao palco. Felizmente, foi dissuadido e, após alguns tensos minutos nas coxias, retornou ao palco. O *bailaor* conta que essa espécie de paralisia foi determinante para que ele se interessasse pela temática da imobilidade, movimento

¹⁴⁴ “Eu não gravava a mim mesmo, nem racionalizava muito. A primeira intenção, o primeiro que surgia, eu fazia (...). Eu sabia que eram os sapatos que me levavam e me concentrei muito nisso”. (Tradução nossa).

mínimo e a questionar-se a respeito do significado de “*bailar parado*” presente na dança flamenca. Tais reflexões o levariam, anos mais tarde, ao cinema de Stanley Kubrick e à dança butô (GALVÁN, 2009).

Este episódio também determinou uma nova relação com o público, algo que o artista exploraria com o tempo. De acordo com o artista, antes desse acontecimento, ele via o público como alguém que ele precisava agradar: “*A partir de ese momento, comprendí que podía dirigirme al público de diferentes maneras, incluso que el público te hace bailar de manera diferente*”. (GALVÁN, 2009)¹⁴⁵. De volta ao palco, ele iniciou uma sequência de sapateados no silêncio até fazer a postura do início da coreografia. Nesse momento, ouve-se novamente a música de Nancarrow e o *bailaor* reinicia a peça interrompida minutos antes.

A coreografia se desenvolve em um estado de tensão crescente, traduzida pela intensidade dos gestos, até que os sapatos “levam” o artista para fora do palco. Nesse momento, o público só vê a caixa iluminada por uma luz branca e a tela ao fundo do palco onde é projetada uma luz vermelha. Os espectadores não vêem o artista, porém seguem escutando o som do sapateado por alguns momentos até Galván reaparecer dançando do lado oposto do palco pelo qual saiu. Em seguida, e finalizando a coreografia, ele tira as botas vermelhas e se deita no chão, exausto.

Cena 7

Nesta cena, o “maestro” (Soler) volta ao palco e olha o “discípulo” deitado no chão. Ele pega as botas vermelhas e fica brincando com elas, executando um sapateado segurando as botas com as mãos (FIG.16). Em seguida, deixa as botas ao lado do discípulo, que as calça novamente para dançar os mesmos passos ensinados por ele. Nesta peça que se inicia, se reconhece uma sequência de sapateados utilizada em outros espetáculos de Galván como *El final de este estado de cosas*, *redux* e *Pastora* (2010), interpretado por sua irmã, Pastora Galván.

¹⁴⁵ “A partir desse momento, compreendi que eu podia me dirigir ao público de diferentes formas, inclusive que o público te faz dançar de maneira distinta”. (Tradução nossa)

Figura 16 – Manoel Soler em fragmento da cena 7



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017.

Soler se afasta de Galván e caminha em direção à caixa de madeira. O *bailaor* o segue, deslocando-se com um *déboulé*¹⁴⁶ e voltando a sentar-se. O maestro coloca um par de castanholas e começa a tocá-las enquanto Galván o segue com o olhar, como se estivesse hipnotizado. Soler sai de cena (pelo lado esquerdo do espectador) tocando as castanholas e olhando Galván, que permanece sentado. Nesse instante, as luzes se apagam e somente se vê a figura solitária de Galván iluminada por um foco de luz branca, que vai diminuindo de intensidade até se apagar.

Cena 8:

No início da cena, o público vê as botas vermelhas iluminadas, cada uma, por uma lanterna. Através da manipulação de uma pessoa vestida de preto (como no teatro de bonecos), as botas emulam uma dança, até que se escuta o som de um “tic-tac” de relógio e as mesmas “saem de cena”. Aparece, então, a figura de Soler iluminada por uma luz vermelha (em contraluz), deslocando-se com movimentos robotizados ao som do hino da *Internacional Socialista*¹⁴⁷, tocado por uma caixinha de música. O *bailaor* segura um charuto aceso entre os dedos da mão, o qual atira no

¹⁴⁶ Pequenos giros da técnica do ballet clássico feitos em série, nos quais o bailarino transfere o peso do corpo de uma perna para outra. O mesmo que *chainé*.

¹⁴⁷ Hino internacionalista adotado pelos partidos comunistas, socialistas e organizações anarquistas do mundo inteiro.

chão no final da coreografia. Ele se aproxima de Galván, que se mantém sentado, cabisbaixo, no mesmo lugar. Soler o ajuda a levantar e o conduz até a frente do telão, enquanto a canção *Los cuatro generales*¹⁴⁸ é executada. A personagem de Israel Galván caminha como um sonâmbulo e, quando Soler começa a dançar, ele o segue, imitando os passos da coreografia. Enquanto dançam, os dois se deslocam até ficarem diante do espelho, como se estivessem em uma aula de dança. Em seguida, o “maestro” para de dançar e faz um gesto ordenando que o “discípulo” siga dançando, conforme sua condução. Aos poucos, Galván sai de cena e Soler o segue com olhar. Quando o *bailaor* se retira completamente, Soler faz um gesto de desdém e começa a dançar uma *patá por bulerías*. Ao finalizar, também deixa o palco.

Cena 9:

Após a saída de cena de Soler, a música *Los cuatro generales*, que servia de base para as bulerías que dançava, vai baixando de volume. A iluminação segue a mesma intenção, tornando-se mais fraca e deixando a atmosfera do espaço cênico¹⁴⁹ mais fria. No telão, a cor âmbar projetada na cena anterior, também se suaviza e se aproxima da cor branca. Nessa hora, escuta-se o som de uma sirene característica dos avisos de ataque aéreo e Soler entra em cena levando Galván pelo braço. Ele o conduz até a frente do telão, o posiciona sobre uma chapa metálica (como um pequeno tablado de metal) e sai de cena.

Aos poucos, o som da sirene se funde com o de uma locomotiva a vapor e Galván começa a dançar uma coreografia em homenagem ao *bailaor* Vicente Escudero. As linhas retas e geométricas com as quais Israel construiu a sequência remetem à paixão de Escudero pelo cubismo; o som da locomotiva, à coreografia *El tren* de sua autoria e, o som metálico, aos experimentos sonoros descompromissados que o artista fazia nas tampas das bocas de lobo de sua cidade quando jovem (ESCUADERO, 1947, p.114).

¹⁴⁸ Versão da tradicional canção popular do século XIX, *Los cuatros muleros*, que foi utilizada como base para diversas letras, entre elas, a de Rolando Alarcon, que narra a sublevação dos generais rebeldes e a heroica defesa de Madrid durante a guerra civil espanhola.

¹⁴⁹ Tendo em conta que nos baseamos em um documento audiovisual, no qual as cores podem sofrer distorções e aparentar diferentes intensidades.

Figura 17 – Israel Galván em fragmento da cena 9



Fonte: Imagem captada pela autora a partir do vídeo do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos* (Produtora A Negro, 1998). 2017.

É, portanto, em *Los zapatos rojos* que Pedro G. Romero introduz o paralelismo de Galván com o bailar Vicente Escudero. O artista, nascido em Valladolid em 1898, foi um dos grandes nomes do flamenco da primeira metade do século XX. Apesar disso, algumas de suas inovações como a pesquisa de sons¹⁵⁰, ou utilização de estímulos sonoros não musicais em cena – como de máquinas -, não foram muito bem aceitas em sua época. Segundo Romero, ele decidiu buscar referências no próprio flamenco para dar suporte aos conceitos coreográficos que a obra trazia e, inclusive, para a nova etapa artística de Israel Galván.

La cuestión era buscar los antecedentes posibles en que elementos hubieran ya estado presentes de alguna forma en el flamenco. Cuando se habla en Cunningham o la danza del silencio o todo ese tipo de entendimiento del espacio musical, en vez de partir de eso en bruto, pues traer Vicente Escudero que años antes había bailado en Nueva York sin música, o había bailado entrechocando piedras. (ROMERO, 2009)¹⁵¹

¹⁵⁰ Entre elas, mandou construir castanholas de bronze para conseguir diferentes matizes sonoras e reproduziu em seu sapateado, sequencias a partir do som da queda de objetos empilhados que ele derrubava em cena.

¹⁵¹ “A ideia era buscar possíveis antecedentes, nos quais os elementos já estivessem estado presentes de alguma maneira no flamenco. Quando se fala em Cunningham ou na dança do silêncio, de todo esse tipo de entendimento do espaço musical, pois, ao invés de partir disso, trazer Vicente Escudero, que anos antes havia dançado em Nova York sem música ou, dançado a partir da percussão de pedras. (Tradução nossa).

Com uma pulsação constante, neste caso o som de uma locomotiva, o artista “transita” por diferentes acentuações, padrões rítmicos, velocidades e divisões de tempo na construção do sapateado da coreografia. Quando a pulsação se modifica ou cessa, ou, ainda, quando outros sons são introduzidos, ele deixa que isso reverbere em seu corpo, por exemplo em um movimento da pélvis. Nos últimos anos, em sua pesquisa sobre dançar silêncio, o coreógrafo mantém sempre uma pulsação, porém interna e nem sempre explícita para o público.

O *bailaor* finaliza a coreografia sobre a chapa metálica e se dirige ao centro do palco, enquanto Soler entra em cena e vai ao seu encontro. O ruído da locomotiva continua e os dois artistas vão se aproximando realizando movimentos rígidos, como bonecos ou robôs. Eles param um diante do outro, se olham durante alguns segundos como tentado se reconhecer até a música parar de forma repentina.

Cena 10:

Ao som do grupo de punk rock britânico Bauhaus, Galván e Soler realizam um *pas-de-deux*¹⁵² mesclando passos de *bulerías* e *sevillanas*¹⁵³ até se separarem e Soler sair de cena novamente. À continuação, a coreografia alude à biografia do *bailaor* Félix El Loco. A morte é representada por um bailarino, que entra em cena vestindo um macacão de malha de cor preta, sobre o qual vemos um esqueleto humano em alto relevo (aparenta estar costurado ou colado à roupa).

Nesse momento, a figura representando a morte faz um *pas-de-deux* com Galván, sendo que a primeira comanda seus movimentos, como se o *bailaor* fosse um títere. Reaparece aqui, a mudança de relação do corpo do bailarino com o chão, conceito pesquisado por Galván pela primeira vez nesse espetáculo. Os movimentos explorados tiveram como motivação a atmosfera de sofrimento da personagem na tentativa de parar de dançar (GALVÁN, 2009).

¹⁵²Pas de Deux é um termo do ballet clássico que em francês significa “Passo de dois”. É um dueto de dança em que dois dançarinos, geralmente um homem e uma mulher, executam passos de ballet juntos (5SEIS7OITO, 2016)

¹⁵³ Sevillanas: Dança folclórica andaluza, descendente das *seguidillas*, estilo praticado na capital andaluza no século XVIII. É comumente dançada em duplas, geralmente por uma mulher e um homem ou por duas mulheres. Incorporadas ao repertório flamenco, ainda que não aceita por alguns puristas, existem exemplos de sevilhanas “aflamencadas” como a versão cantada por Camarón de la Isla, acompanhado pelo guitarrista Tomatito e bailada por Manuela Carrasco no filme Sevillanas do diretor Carlos Saura.

Ao finalizar o *pas-de-deux*, “a morte” deixa Israel deitado no chão e sai de cena. Antes, porém, realiza uma sequência de movimentos com Soler, que volta ao palco. Em seguida, o “maestro”/Soler vai em direção do “discípulo”/Israel e o segura pelo braço, fazendo com que fique em pé de maneira brusca. Os dois ficam, novamente, um diante do outro e a personagem de Israel Galván volta a repetir os movimentos que o maestro lhe mostra.

A música do grupo Bauhaus retorna e os dois repetem a mesma sequência de movimentos do início da cena. Soler se afasta de Galván, porém continua comandando a partitura de movimento. Galván fica sozinho em cena e seu *baile* vai mudando de intensidade, transmitindo cada vez mais angústia e desespero, até retornar ao chão, onde executa uma nova coreografia com a música *Ole* de John Coltrane. Ele continua dançando até a exaustão, tentando se libertar do tormento. Ele termina a sequência deitado, imóvel, enquanto a luz se apaga. A música, porém, continua.

Cena 11 (Final):

Quando as luzes retornam, o público vislumbra dois títeres: um vestido como a personagem que representava a morte e o outro, com o mesmo figurino de Galván. Com uma iluminação tênue, os dois se deslocam pelo palco como se procurassem algo ou alguém, até que se surpreendem com a figura um do outro. Soler, retorna ao palco e, inicia um sapateado de frente para o público. Ao mesmo tempo, puxa uma corda presa à vara de cenário, como se a mesma fosse a corda que fecha a cortina do palco. Enquanto o artista realiza esta ação, a cortina vai descendo. A música de Coltrane não para de tocar até a cortina chegar ao chão. Fim do espetáculo.

5.2 ÚLTIMOS APONTAMENTOS

Se a primeira parte de *¡Mira!*, a forma de executar as coreografias dentro dos moldes tradicionais já continha muitos elementos que anunciavam uma nova estética, em *Los Zapatos rojos*, torna-se vidente a introdução de novos paradigmas em sua forma de interpretar o flamenco. Nesse ato, o trabalho da direção artística de Pedro G. Romero é inequívoco. O roteiro criado por ele determina toda uma nova dinâmica na construção do espetáculo e condiciona uma série de aspectos, entre eles, a

concepção das coreografias. A proposição do segundo ato era muito mais livre e arriscada e todos os elementos da encenação eram mais explorados, inclusive as possibilidades do *bailaor* como intérprete.

La primera parte presenta al bailarín de cara al público, lo que se ve, el brillo, lo bello (...) la segunda, es un poco la radiografía de lo que no se ve: el sufrimiento el sacrificio y el recorrido de un bailarín. (GAMBOA, 1998)¹⁵⁴

Sobre essa diferença estética e poética dos dois atos nos quais a obra está dividida – o primeiro, mantendo uma narrativa mais tradicional e, o segundo, investindo na ruptura mais radical -, percebemos que o artista, ainda precisava estar “ancorado” no flamenco canônico, inclusive por questões comerciais – temor que acabou se concretizando, pois os primeiros espetáculos do artista encontraram muitas barreiras na comercialização dos mesmos. Essa divisão também ocorreu no espetáculo *La Metamorfosis*¹⁵⁵ de 2000, na qual o primeiro ato trazia uma estrutura tradicional, com uma sucessão de coreografias e números musicais e, o segundo ato, um espetáculo mais transgressor, utilizando músicas de compositores contemporâneos e outros aspectos pouco comuns nas montagens da época. Podemos considerar esses dois primeiros espetáculos de Israel Galván como um estágio para consolidar sua poética que estava em plena construção nesses primeiros anos.

Romero também foi responsável pela pesquisa da trilha sonora, pela concepção e produção do vídeo utilizado na cena 4 e pela concepção da cenografia, o que garantiu uma unidade em temas de discurso e de conceito contemporâneo do espetáculo. Em termos musicais, o diretor escolheu um amplo espectro musical, tão rico quanto distante ao que normalmente se utilizava nos espetáculos do gênero na época. Podemos destacar como exemplo dos distintos gêneros musicais utilizados no segundo ato, a *Tarantella* de Ottorino Respighi, a versão da *Internacional Socialista*¹⁵⁶, *Los cuatro generales*, um Fandango de Huelva¹⁵⁷ executado por um xilofone, *España*

¹⁵⁴ “A primeira parte apresenta o bailarino frente ao público, o que se vê externamente, o brilho, a beleza (...) a segunda, é um pouco a radiografia do que não se vê: o sofrimento, o sacrifício e percurso de um bailarino”. (Tradução nossa).

¹⁵⁵ A Metamorfose, baseado na obra homônima de Franz Kafka.

¹⁵⁶ Executada por uma caixinha de música.

¹⁵⁷ *Fandangos de Huelva*: entre exemplos do estilo ou “palo” dos fandangos, o mais utilizado para dançar.

de Erik Satie, *Petruška* de Igor Stravinsky, fragmentos de Conlon Nancarrow, *Ole* de John Coltrane e *Baile de San Vito* do grupo inglês Bauhaus.

Toda esta gama musical deu a Israel Galván um leque de possibilidades, que ele não teria experimentado se não tivesse entrado em contato com essas sonoridades. Nesse sentido, o estímulo sonoro completamente diferente dos seus anteriores trabalhos, foi um dos fatores que proporcionaram as mudanças de paradigma na sua concepção coreográfica. Obviamente, outros artistas na história do flamenco utilizaram distintos tipos de música para conceber suas coreografias – entre eles, estão Mario Maya que dançava uma soleá ao som de Mahler¹⁵⁸ no *Tablao Torres Bermejas de Madri* nos anos 1970 (NAVARRO, 2004:57) e, muitos anos antes, Antonia Mercé La Argentina, que montou o ballet *El amor brujo* com músicas do compositor erudito Manuel de Falla em 1925 (BENNAHUM, 2009:109).

Apesar da utilização de músicas de fora do âmbito do flamenco não ser uma novidade, ainda assim, a diversidade empregada em *Los zapatos rojos* foi algo totalmente incomum. Nas experiências existentes, os coreógrafos utilizavam a música de um gênero distinto, porém os passos e a lógica da construção coreográfica se mantinham dentro dos códigos do flamenco canônico¹⁵⁹. Nessa obra, Galván lançou mão de outros recursos para a criação de cada peça: “*La idea era que las botas me llevaban. Las piernas me tiraban de un lado al otro, se oblaban... un poco buscando la dificultad que las botas imponían al cuerpo, como una tortura*”. (GALVÁN, 2009)¹⁶⁰

Nesse sentido, a assessoria da bailarina e coreógrafa de dança contemporânea Salud López, a quem Israel Galván já conhecia do *Centro de Actividades Mario Maya*, teve um papel fundamental na quebra de paradigmas no trabalho de criação do artista. Sua contribuição fez com que Galván transcendesse à maneira tradicional que tinha

¹⁵⁸ Gustav Mahler (1860 - 1911), compositor e diretor de orquestra checo-austríaco. Suas composições estão entre as obras mais importantes do pós-romantismo.

¹⁵⁹ Nas primeiras décadas da história da dança flamenca, as coreografias eram motivadas pelas temáticas presentes nas letras, como por exemplo o amor, a angústia, o luto, etc. Com o tempo, se introduzem roteiros inspirados em textos literários ou em peças musicais de compositores espanhóis como o ballet *El amor brujo* de Manuel de Falla, dançado pela primeira vez no âmbito do flamenco por Pastora Imperio (1915) e, anos mais tarde, pela Companhia de Antonia Mercé “La Argentina” com a participação de Vicente Escudero (1925). A narrativa da história, nesta época, era realizada de forma linear, diferente da maneira mais contemporânea de desenvolver uma ideia/gesto/tema/objeto como motor criativo, de forma abstrata. O único precedente é o caso de Escudero e suas pesquisas sonoras na tentativa de plasmar a estética cubista em seus movimentos.

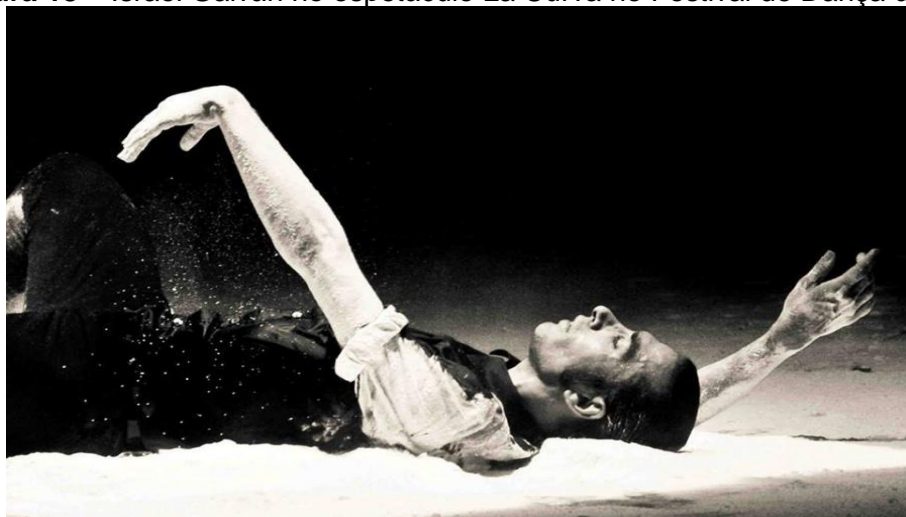
¹⁶⁰ “A ideia era que as botas me levavam. As pernas me atiravam de um lado para o outro, se dobravam... um pouco buscando a dificuldade que as botas impunham ao corpo, como uma tortura” (GALVÁN, 2009). (Tradução nossa).

de trabalhar o *baile* flamenco. A coreógrafa relata que trabalhou com o *bailaor* diversas técnicas, que na época eram pouco utilizadas no flamenco:

En Los zapatos rojos, se trabajó mucho la técnica de suelo, que incluía técnicas de respiración, el uso del cuerpo como elemento narrativo o como usar partes del cuerpo como elemento motor (...) Trabajamos adaptar el flamenco al suelo, técnica que, para él, era nueva y por lo tanto dificultosa - el suelo en la danza contemporánea es como un partenaire.” (LÓPEZ, 2011)¹⁶¹

Entre os resultados das pesquisas feitas por Galván e López, está a ruptura com a forma de conceber o processo criativo de uma obra de dança flamenca. Essa mudança trouxe várias quebras de paradigmas, entre os quais podemos citar a nova relação com o chão. Até então, o flamenco tradicional utilizava o piso como base para a percussão dos pés, ou seja, suporte para o sapateado. A partir deste espetáculo, o coreógrafo descobriu inúmeras possibilidades de relações que o corpo do bailarino pode extrair desse contato com o solo. Esta relação também foi desenvolvida em espetáculos como *La metamorfosis* (2000), por exemplo, na cena em que a personagem principal, acorda transformada em um inseto. Podemos citar ainda, as obras: *Solo* (2007), *La Curva* (2010), *Lo Real, Le Réel, The Real* (2015) e, mais recentemente, os espetáculos *La falsa monea* e *La fiesta* (2017).

Figura 18 – Israel Galván no espetáculo *La Curva* no Festival de Dança de Praga 2017



Disponível em: <http://www.tanecpraha.cz/performance/la-curved>

¹⁶¹ “Em *Los zapatos rojos*, trabalhou-se muito a técnica de chão, que incluíatécnicas de respiração, uso do corpo como elemento narrativo ou comousar partes do corpo como elemento motor (...) Trabalhamos para adaptar o flamenco ao chão, técnica, que, para ele, era nova e, portanto, difícil – o chão na dança contemporânea é como um parceiro” (Tradução nossa).

As novas concepções de criação trazidas da dança contemporânea por López, foram trabalhadas por Israel Galván também no primeiro ato, porém de forma mais sutil. Podemos usar como exemplo, a gestualidade dos braços. Em muitos momentos de *Los zapatos blancos*, os membros superiores ficavam “abandonados” ou executavam movimentos minimalistas como forma de acentuar o argumento da primeira parte da obra, o qual buscava mostrar o processo de montagem coreográfico de Galván.

A presença de elementos autobiográficos do artista tanto na criação, quanto na narrativa, é uma constante nas obras do coreógrafo. Como já foi destacado no capítulo 5, o diretor artístico Pedro G. Romero percebeu essa característica logo no início do trabalho em parceria com Galván e aproveitou para explorar esse elemento na cena. Podemos citar como exemplo, *La metamorfosis* de 2000, baseada no livro homônimo de Franz Kafka. Israel Galván afirma que decidiu montar o espetáculo após fazer a leitura da obra e imediatamente identificar-se com a personagem principal, a ponto de ver sua família retratada no enredo de Kafka. Em outro exemplo, *El Final de este estado de cosas, redux* (2007), o coreógrafo recriou nos palcos a temática do Livro do Apocalipse da Bíblia. O artista também comenta que a leitura desse texto bíblico fazia parte cotidiano de sua família durante sua infância¹⁶². No caso específico da obra *Los zapatos rojos*, várias cenas apresentam pequenas situações ou sentimentos, que coincidiam com a biografia do *bailaor*. Por exemplo, as que vemos a figura de Manuel Soler representar um rígido *maestro de baile* e, Galván, sofrer com suas imposições. Essa poderia ser a história de qualquer bailarino, porém, como sabe-se que o pai de Galván era dono de uma escola de flamenco e o obrigou a dançar - mesmo contra a sua vontade -, é possível fazer essa ligação.

Essa característica também determinou outros aspectos mais sutis que acabaram se tornando uma das marcas registradas do artista, como o posicionamento de seu corpo no palco - de perfil ou em diagonal para o público. O *bailaor* intui que, de maneira inconsciente, buscou essa colocação corporal pouco utilizada no flamenco: “tal vez, yo me colocaba de perfil por miedo al público” (GALVÁN, 2009)¹⁶³.

¹⁶² “En mi casa, o se hablaba de Flamenco o del apocalípsis”. Em português: “Na minha casa ou se falava em flamenco ou no Apocalipse” (GALVÁN, 2009) (Tradução nossa).

¹⁶³ “Talvez, eu me colocasse de perfil por medo do público”. (Tradução nossa).

Poderíamos interpretar essa colocação em cena como a exteriorização do conflito de amor e ódio pela dança e, conseqüentemente, pelo público.

Figura 19 – Galván no espetáculo La Curva (2010)



Fonte: Acervo da produtora A. Negro. 2010

Figura 20 – Galvan no espetáculo El Final de este estado de cosas, redux (2007)



Fonte: Acervo da produtora A Negro. 2007

Figura 21 – Galvan no espetáculo Lo Real, Le Réel, The Real (2012)



Fonte: Acervo da produtora A Negro. 2012

É importante sublinhar que parte do público e da imprensa (e inclusive seus pais), que saudava Israel Galván e sua trajetória como *bailaor* tradicional, passou a rejeitá-lo quando este iniciou a romper com os moldes do flamenco. O artista relatou em várias oportunidades a dificuldade que seus pais tiveram em aceitar seu trabalho e, das vezes em que pessoas do público e, inclusive, amigos da família lhes deram os “pêsames” pelo filho que se desviara tanto do “bom caminho”. Em outra declaração, Galván (2009) menciona que a crise emocional que o paralisou no palco na estreia de *¡Mira! Los zapatos rojos*, o levou a refletir sobre sua relação com o público e, anos mais tarde, a suas pesquisas sobre a imobilidade e à dança Butô.

Em síntese, *¡Mira! Los zapatos rojos*, foi um grande laboratório, no qual Israel Galván pode, pela primeira vez, romper moldes pré-determinados de sua arte e experimentar diferentes caminhos criativos. A obra significou a quebra de vários paradigmas para o artista e, a partir de então, expandiu sua visão artística e trilhou uma trajetória que atravessou as fronteiras do flamenco e o colocou entre os artistas mais reverenciados do cenário da dança internacional.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Israel Galván é um ícone do flamenco na contemporaneidade e, com certeza, um dos responsáveis pelas grandes transformações pelas quais a dança flamenca vem passando nas últimas décadas. Seu trabalho influenciou e continua influenciando inúmeros artistas não só da Espanha, mas de outros países. Nesse estudo, buscamos rastrear elementos formais e conceituais presentes na obra inaugural de Galván como coreógrafo de *¡Mira! Los zapatos rojos*.

Entre as características que emergiram do cotejamento das informações coletadas, elencamos aquelas que foram desenvolvidas pelo artista e se mantiveram em sua poética no decorrer de sua carreira. São elas: presença de elementos autobiográficos; corpo como centro da pesquisa; ruptura da estrutura coreográfica e introdução de conceitos da arte e da dança contemporânea. Salientamos que as mesmas não são estanques e estão inter-relacionadas. Elas estão presentes em vários aspectos da obra do artista sevilhano, que vão desde o pequeno gesto à temática do espetáculo. As conexões entre essas características, a desconstrução de elementos da dança flamenca e seu posterior reordenamento, deram origem a um novo vocabulário flamenco, uma linguagem única construída pela singularidade de Israel Galván.

O corpo e suas infinitas possibilidades é o lugar da pesquisa de Israel a partir desta obra. Este talvez seja um dos maiores legados desse espetáculo para a construção da futura poética de Israel Galván, assim como para o flamenco enquanto gênero artístico. A liberdade encontrada em *Los zapatos rojos* foi um grande laboratório que propiciou a vontade de percorrer novos caminhos tanto no âmbito da gestualidade, quanto no da exploração sonora.

Não seria possível introduzir elementos como questões autobiográficas ou explorações gestuais sem romper com o esquema bastante formatado do flamenco. Ainda que a estrutura canônica do gênero possibilitasse apresentar variações de acordo com o estilo e a criatividade de cada coreógrafo(a), é com Israel Galván que os esquemas pré-fixados são rompidos definitivamente. Em *Los zapatos rojos*, o artista inaugura essa cisão com a parte formal e com o processo de criação coreográfica tradicional do flamenco, a partir do roteiro narrativo e musical de Pedro

G. Romero e do laboratório de investigação realizado em conjunto com a bailarina e coreógrafa contemporânea, Salud López.

A pesquisa corporal de Israel também se dá no terreno musical, sendo este, outro aspecto singular do *bailaor* no sentido da experimentação. Em diversos espetáculos, podemos vê-lo trabalhando a percussão corporal nos lugares mais inusitados, como quando percute os dentes com os dedos da mão, imitando a técnica da mão direita da guitarra flamenca ou quando realiza a percussão das cordas de um piano de cauda com as mãos ou com baquetas de bateria. Estas explorações musicais em busca de novos timbres e a sua maestria rítmica foi um dos motivos pelos quais, o diretor artístico Pedro G. Romero buscou o paralelismo entre Galván e o *bailaor* e coreógrafo Vicente Escudero, no intento de trabalhar com referenciais transgressores dentro do próprio gênero.

Na busca por uma linguagem própria, o coreógrafo dialoga e busca referências em diferentes artes como o cinema, a fotografia, a música e, em alguns esportes como o futebol e o box. Do mesmo modo, o estudo de outros gêneros de dança como o *Kathak* da Índia ou o *Butô* do Japão permitiu a Galván aprofundar suas pesquisas sobre as possibilidades de expressão através da linguagem não codificada e a exploração de outros estados corporais.

Podemos dizer que as características anteriores permitem situar o trabalho de Israel Galván no âmbito da produção contemporânea em dança. Louppe (2012) reconhece que certos valores (características/traços) como a individualização do corpo e gesto sem modelo; a expressão de uma identidade ou projeto insubstituível; a produção (e não reprodução) do gesto a partir da esfera sensível ou individual; o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo; a não antecipação sobre a forma e, por fim, a importância do peso como impulso do movimento estão presentes nas obras de dança contemporânea. Tais valores (características/traços) dialogam com a presença de elementos autobiográficos e o corpo como centro da pesquisa, características fundamentais do trabalho de Galván que, conseqüentemente, contribuíram com a ruptura da estrutura coreográfica no flamenco e para a instauração de uma nova poética.

A riqueza do trabalho de Galván permite uma infinidade de leituras e caminhos de análise. Suas inovações vão além do território da dança flamenca, provocando um pensamento crítico sobre a cena contemporânea. Uma das possibilidades que

vislumbramos para futuras pesquisas seria aprofundar sua influência na poética de artistas flamencos de gerações posteriores à do coreógrafo como Rocío Molina, Rafael Estevez, Chloé Brûlé e Marcos Vargas e, na de artistas contemporâneos como Akham Khan e Atsushi Takenouchi e, ainda, outros que mesmo sem relação imediata com o flamenco, estejam absorvendo suas influências.

REFERÊNCIAS

5SEIS7OITO. Lições da Dança – O que é Pas de Deux? Disponível em: <<https://5seis7oito.com/2016/06/14/licoes-da-danca-o-que-e-pas-de-deux/>>. Acesso em: 21 dez. 2009.

ÁLVAREZ CABALLERO, Ángel. **El baile flamenco**. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

_____. Flamenco. La Nueva edad de oro de una música con raíces. **El País Semanal**. Madrid, 19--?. p. 27-67. Especial.

ANDRESMARIN Flamenco Abierto Compañía. **Andrés Marín**. Disponível em: <<http://www.andresmarin.es/en/>>. Acesso em: 21 dez. 2009

ARENA. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Central: Sevilla, 2006. 1 DVD.

BELÉN Maya Compañía. **Belén Maya**. [S.l.: s.n.], 20--?. Disponível em: <<http://belenmaya.com/#1>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

BENNAHUM, Ninotchka Devorah. **Antonia Mercé – El Flamenco y la vanguardia española**. Barcelona: Global rythm, 2009.

BLACKBURN, SIMON. **Dicionário Oxford de Filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BOHÓRQUEZ, Manuel. **El Correo de Andalucía**, 24 set. 1998. Espectáculos, p. 51.

CALADO, Silvia. **Crítica de Eventos**, Madrid, set. 2000. Disponível em: <<http://www.elcultural.com>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

CANTIZANO, Raúl. **Raúl Cantizano**. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim (mensagem pessoal). Mensagem recebida por <s.canarim@hotmail.com> em 28 jul. 2011.

CARRASCO, Marta. **ABC**, Sevilha, 22 set. 2000. Cultura, p. 57.

CLEMENTE, Luis. **Flamenco!!! De evolución**. Sevilla: Lapislázuli, 2002.

COMPAÑÍA MARCO VARGAS E CHLOE BRÛLÉ. [S.l.: s.n.], 2005. Disponível em: <<https://www.facebook.com/marcovargas.chloebrule/>>. Acesso em: 18 set. 2016.

CONCIERTO extraordinario 175º aniversario de Cajasol. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Sala Joaquín Turina: Sevilla, 2010.

COPPOLA, Francis Ford. **Apocalipsis Now Redux**. Omni Zoetrope Production. EUA, 1979.

DANTAS, Mônica. Pesquisa em Dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da dança In: **Revista da Fundarte**. Montenegro: Fundarte, 2007.

DE FLAMENCO. Israel Galvan - La Edad de Oro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=RfmCd-caWUU>>. Acesso em 1 ago. 2017

EL FINAL de este estado de cosas, redux. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Español: Madrid, 2009. Espetáculo apresentado no Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, 2009. (Espetáculo apresentado ao vivo).

EL FINAL de este estado de cosas, redux. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Théâtre de la Ville: Paris, 2010. (Espetáculo apresentado ao vivo).

EL FINAL de este estado de cosas. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Théâtre National de Bordeaux: Aquitaine, Burdeos, Francia, 2008. 1 DVD.

EL FINAL de este estado de cosas, redux. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro de la Maestranza: Sevilla, 2008. 1 DVD.

ESCUADERO, Vicente. **Mi Baile**. Barcelona: Montaner y Simón, 1947.

ESTÉVEZ, Rafael. **La eletrónica llega a los “Jueves Flamencos” con Estévez, Paños y Ruz**. Diario de Sevilla, 2014. Disponível em: <<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1728426/la/electronica/llega/los/jueves/flamencos/con/%20estevez/panos/y/ruz.html>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

EUROPA PRESS SEVILLA. La electrónica llega a los 'Jueves Flamencos' con Estévez, Paños y Ruz. **Diario de Sevilla**, Sevilla, 14 mar. 2014. Disponível em <<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/1728426/la/electronica/llega/los/jueves/flamencos/con/estevez/panos/y/ruz.html>>. Acesso em 30 jul. 2016

EVA Yerbabuena. **Eva Yerbabuena**. KeyArt: [Madrid], 2014. Disponível em: <www.evayerbabuena.com>. Acesso em: 30 jul. 2016.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa em prática artística. **Revista Cena**, n. 7, 2009. Disponível em:<<http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

FRAYSSINET SAVY, Corinne. *Danser le silence. Une anthropologie historique de la danse flamenco*. Paris: Actes Sud, 2009.

G., Doris. **Journal La Marseillaise**, Paris, 14 jul. 2001

GALVÁN, Israel. **Israel Galván**. Sevilla y Jerez de la Frontera, 2009. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

_____. **Conversaciones**. Charla con José Luis Ortiz Nuevo durante el ciclo Flamenco, un arte popular moderno. Disponível em: <http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=335>. Acesso em: 13 jul. 2010.

_____. **Israel Galván**. Entrevista para televisão francesa durante o Festival Montpellier Danse, França, em 5 de julho de 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HKLC9bC1Rp0>>. Acesso em: 19 jul. 2009.

GALVÁNICAS. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Central: Sevilla, 2002. 1 DVD.

GAMBOA, José Manuel. **Una historia del flamenco**. Madrid: Espasa-Edelvives, 2005.

_____. **Cante por Cante. Discolibro didáctico de Flamenco**. Madrid: Blue Box, 2002.

GAMBOA, Pepa. Sevilha: 1998. **Jornal ABC de Sevilla**. Entrevista ao jornalista Jesús Morillo.

GARCÍA, Francisco. **Flamenco, tecnología y cultura de massas: impulsos y aversiones contitutivas**. Sevilla: Arte/Facto, 2004.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade, 1995.

GONZÁLEZ S., Mónica. **Estructura Básica del Baile Flamenco**. Disponível em <<http://www.flamencoinvestigacion.com/articulos/040405-2011/estructura-flamenco.html>> Acesso em Jun 2017.

GONZALO, Martín. **Audiovisualización del mundo**. Catograf: Madrid, 2016. Disponível em: <contexto.gonzalomartin.tv/audiovisualizacion_del_mundo>. Acesso em: 30 set. 2016

GRANMA. Culturales. 2002. Disponível em: <<http://www.granma.cu/cultura>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

GROSSO, Manuel. **El Mundo**, Madrid, 27 set. 2000.

GUSTAV Mahler. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: <http://es.wikipedia.org/wiki/Gustav_Mahler>. Acesso em: 30 set. 2016

ISRAEL Galván. **Biografía**. Zum Creativos: Sevilla, 2013. Disponível em: <<http://www.anegro.net/index.php/israel-galvan>>. Acesso em: 30 set. 2016.

JEREZJONDO.COM. Revista Digital del Flamenco. [S.l.: s.n.], 20--?. Disponível em: <<http://www.jerezjondo.com/>>. Acesso em: 30 set. 2016.

JUAN Carlos Lérica. [S.l.: s.n.], 2012. Disponível em: <<http://juancarloslerida.com/>>. Acesso em: 30 set. 2016.

KUBRICK, Stanley. **2001: una odisea en el espacio**. EUA, 1968.

LA EDAD de Oro. Coreografia: Israel Galván. Teatro Enrique de la Cuadra: Utrera, Sevilla, 2009. (Espetáculo apresentado ao vivo).

LA EDAD de Oro. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Municipal: São Paulo, 2011. (Espetáculo apresentado ao vivo).

LA EDAD de Oro. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. MC93 Bobigny: Bobigny, Francia, 2007. 1 DVD.

LA FRANCESA. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Central: Sevilla, 2006. 1 DVD.

LA METAMORFOSIS. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Lope de Veja: Sevilla, 2000. 1 DVD.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**, Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 2002, p. 17-33.

LÉRIDA, Juan Carlos. **Juan Carlos Lérída**. Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

_____. **Curator**. Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona: Barcelona, 2011. Disponível em: <<http://www.cccb.org/es/actividades/ficha/18-festival-de-flamenco-deciutat-vella/219859>>. Acesso em: 18 set. 2016.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1999.

LÓPEZ, Luis. **La Guía del Flamenco**. Madrid: Akal, 2007.

LÓPEZ, Salud. 2011. Entrevista concedida a Silvia Rezende Canarim (mensagem pessoal). Mensagem recebida por <s.canarim@hotmail.com> em 06 jul. 2011.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu negro, 2012.

MARTÍN, Manuel M. **Periódico El Mundo**. Sevilha, 23 set. 1998, p. 4.

MAYA, Belén. **Belén Maya**. Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

¡MIRA! Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Lope de Vega: Sevilla, 1998. 1 DVD.

MOLINA, Margot. **El País**. Madri, 24 set. 1998, p. 10.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. **José Luis Navarro García**. Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. **Historia del Baile Flamenco**. Sevilla: Signatura Ediciones, 2010. 5 v.

_____. **Paso a Dos de Terpsícore a Talía. La Danza Teatro Flamenca.** Sevilla: Portada Editorial, 2002.

_____. **Tradición y Vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana.** Murcia: Editorial Nausícaa, 2006.

_____. **El Ballet Flamenco.** Sevilla: Portada Editorial, 2003.

NAVARRO GARCÍA, José Luis y PABLO, Eulalia. **El Baile Flamenco: Una Aproximación histórica.** Córdoba: Almuzara, 2005.

NOISETTE, Philippe. **Danse contemporaine mode d'emploi.** Paris: Flammarion, 2010.

NÚÑEZ, Faustino. **Formas.** Disponível em: <<http://www.flamencopolis.com/archives/1481>> Acesso em 1 jun. 2017

OLIVÉ Bellés, Núria. **Retrat Coreogràfic.** España, Barcelona. Mercat de les Flors, 2007. Disponível em: <www.vimeo.com/6683102>. Acesso em: 19 jul. 2010.

ORTIZ NUEVO, José Luis. **Alegato contra la pureza.** Barcelona: Barataria, 2010.

_____. **José Luis Ortiz Nuevo.** Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

PACHECO, Laura. **Laura Pacheco.** [S.l.: s.n.]. Disponível em: <<http://www.danza.es/articulos/plonearticle.2009-05-29.9887912680>>. Acesso em: 12 jun. 2009.

PAVIS, Patrice. **El análisis de los espectáculos.** Barcelona: Paidós, 2000.

PISANO, Albertina. **Bailaores.** España, 2004.

RAMOS, Charo. **Publicación oficial de la XI Bienal de Flamenco.** Cidade, 31 ago. 2000.

REAL ACADÉMIA ESPAÑOLA. Dicionário de la Real Academia Española – R.A.E. Disponível EM : <<http://dle.rae.es>>. Acesso em: 30 jul. 2016.

REGGIANI, María. **L'acent andalou.** Francia, España. Arte France Les Films d'Ici y A Negro Producciones, 2008.

ROMERO, Pedro G. **Dossiê do espetáculo La Curva.** Disponível em <[http://www.anegro.net/dossiers/Dossier_ISRAEL-CURVA_\(11-03-14\)_ES.pdf](http://www.anegro.net/dossiers/Dossier_ISRAEL-CURVA_(11-03-14)_ES.pdf)>. Acesso em: 30 jul. 2016

ROMERO, Pedro G. **Pedro G. Romero.** Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

RUESGA BONO, Julián (Coord.). Flamenco, tecnología y cultura de masas: impulsos y aversiones constitutivas. **Intersecciones**: la música en la cultura electrodigital. Sevilla: Arte/Facto, 2005.

SILVA, Eliana Rodrigues. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Fernando Oliveira e. (Fernando de Marília). **Estruturas de baile flamenco - Soleá, Tientos, Tangos e seguriya** (Material Teórico do Curso). Cidade, 2011

SOLER, Manuel. Entrevista concedida a Luis Clemente. Disponível em: <www.flamenco-world.com/artists/manuel_soler/esole.htm>. Acesso em: 18 set. 2016.

SOLO. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Centro Cultural de la Villa. La Rinconada, Sevilla, 2009. (Espetáculo apresentado ao vivo).

SOLO. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Fábrica de Artillería: Sevilla, 2010. (Espetáculo apresentado ao vivo).

STEINGRESS, Gerhard. **Flamenco postmoderno**: entre tradición y heterodoxia: un diagnóstico sociomusicológico (Escritos 1989-2006). Sevilla: Signatura Ediciones, 2007.

_____. **Sociología del cante flamenco**. Sevilla: Signatura Ediciones, 2005.

TABULA Rasa. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Villamarta: Jerez de la Frontera, 2006. 1 DVD.

TABULA Rasa. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Alcalá de Guadaíra, Sevilla, 2009. Espetáculo apresentado no Festival Vaivenes Flamenco, 2009. (Espetáculo apresentado ao vivo).

TORERO Al-lucinogen. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Central: Sevilla, 2004. 1 DVD.

TOROBAKA. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Central: Sevilla, 2015. (Espetáculo apresentado ao vivo).

TOROBAKA. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Niemeyer: São Paulo, 2015. (Espetáculo apresentado ao vivo).

TOROBAKA. Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Municipal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2015. (Espetáculo apresentado ao vivo).

TORRES, Norberto. **Guitarra Flamenca**: lo contemporáneo y otros escritos. Sevilla: Signatura Ediciones, 2005. 2 v.

VÁZQUEZ, Félix. **El final de este estado de cosas**. 200-?. 1 foto.

VERGILLOS, Juan. **Un nuevo tiempo flamenco**. Disponível em: <www.flamencoworld.com>. Acesso em: 21 dez. 2009.

VERGILLOS, Juan. Juan Vergillos. Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

_____. **Un nuevo tiempo flamenco:** síntesis y consenso en la nueva sensibilidad. Disponible em: <<http://decajonflamenco.com/29.html> >. Acceso em: 18 set. 2016.

WASHSBAHGH, W. 2005. Flamenco: pasión, política y cultura popular. In: AIX

APÊNDICES

APÊNDICE A – GLOSSÁRIO DE TERMOS FLAMENCOS¹⁶⁴

A

Alegrías: um dos estilos do flamenco pertencente ao grupo genérico das Soleares, subgrupo das **Cantiñas**.

Arte jondo: arte profunda em português. Termo usado como sinônimo de Flamenco ou Arte Flamenca. Ver *Jondo*.

B

Bailaor, bailaora: como são conhecidos os bailarinos de flamenco.

Baile: como é conhecida a dança flamenca; o mesmo que dança flamenca.

Baile por (...): forma que os flamencos se referem a uma música, um cante ou um *baile* de determinado estilo. Exemplo: *baile por seguiriyas* = coreografia do estilo de *seguiriya*.

Braceo: nome que se dá aos movimentos de braços e mãos, característicos do flamenco.

Bulerías: estilo flamenco pertencente ao grupo genérico ou família da *Soleá*. Por sua velocidade e caráter burlesco, é bastante utilizado nos finais de espetáculo ou mesmo em festas de aficionados.

Bulerías de Cádiz: variação do estilo executada em tom maior e dançada no final de um *baile por Alegrías*.

C

Cajón: instrumento afro-peruano introduzido e adaptado ao flamenco pelo guitarrista espanhol Paco de Lucía e percussionista brasileiro Rubem Dantas após uma turnê pela América Latina.

Cambio de palo: mudança no estilo que está sendo executado pelos intérpretes. Normalmente ocorre após uma subida de ritmo, para finalizar um *baile*. Seria o ápice

¹⁶⁴ Glossário elaborado a partir da experiência da autora e alguns autores referenciados ao longo do glossário.

da coreografia. Por exemplo, uma Soleá ou Alegrías, finaliza-se por bulerías, Tientos, por Tangos ou Tangos, termina-se por Rumbas.

Cantaor(a): cantor(a) especializado(a) no estilo de canto flamenco.

Cantaor jondo¹⁶⁵: *cantaores* especializados em cantar os estilos mais dramáticos como as *Soleares*, *Seguiriyas*, *Malagueñas* e outros tipos de *Fandangos Naturais* (ver *Fandangos Naturales*).

Cante: como é chamado o estilo de canto flamenco ou a forma de cantar flamenco.

Cante pá trás”: quando o *cante* está a serviço do *baile*, ou seja, da estrutura coreográfica estipulada pelo bailarino sempre a partir dos cânones.

Cante p’alante”: quando a guitarra está a serviço da interpretação do cantaor

Cantiñas: Subgrupo pertencente ao grupo genérico da Soleá.

Chacón, Antonio: cantaor flamenco e um dos responsáveis pela fixação de diversos estilos.

Cierre: código flamenco para avisar o guitarrista e os músicos o fim de alguma seção da estrutura coreográfica.

Coletillas: na técnica do *baile*, as *coletillas* são uma sequência coreográfica utilizada pelos *bailaores* para sair de cena, em umas *patadas por bulerías*, por exemplo. Na parte musical, são os *juguetillos*, letras que complementam ou finalizam a letra principal. Os *juguetillos* recebem o nome de *coletillas*, quando são as letras que complementam as *Letras* principais das *Alegrías*. Poderíamos traduzir este termo como “colinha” ou “rabinho”, ou seja, o finalzinho do *baile*.

Compás de amalgama: Compasso de amálgama. Nome que se dá ao compasso composto de 3x4 e 6x8, característico do flamenco. Nele estão se enquadram os estilos do grupo genérico da *Soleá* (doze tempos) e da *Seguiriya* (5 tempos).

Cuadro flamenco: o conjunto de artistas que compõe um espetáculo tradicional de flamenco: *bailaor(a)es*, *guitarristas*, *cantaore(a)s* e *palmero(a)s*.

D

Desplante: Tipo de *llamada* feita pelo(a) *bailaor(a)*, porém com um caráter mais de desafio. Tradicionalmente, o interprete o executa de frente para o público lembrando a origem do termo que foi adotado da *Tauromaquia* – arte do *toro* ou técnica de

¹⁶⁵ Aqui o artista se refere a um *cantaor* que, tem uma linha estilística mais ligada à forma dos ciganos andaluzes cantarem.

“tourear”—, que significa a postura do toureiro quando este se coloca frente a frente com o touro e, o desafia (NÚÑEZ, 2010)¹⁶⁶. Ainda assim, pode o termo ser utilizado como sinônimo de *llamada*, mesmo sem ter o caráter originário.

Derbak: Instrumento de percussão de origem árabe, também conhecido como derbak ou dombek

E

Escobilla: parte da coreografia dedicada ao solo de percussão de pés do bailaor ou bailaora. É uma sequência de combinações sapateados longa e que, normalmente, termina com uma subida de ritmo.

Estilos: o gênero flamenco possui uma enorme repertório de estilos que podem ser divididos em 4 grandes grupos genéricos ou “famílias”: Grupo das Soleares, Grupo das Seguiriyas, Grupo dos Tangos e Grupo dos Fandangos.

F

Falseta: pequena composição musical constituída por uma ou mais frases musicais podendo ser utilizadas na introdução da música ou entre as letras de um cante, por exemplo.

Fandangos: Estilo de *cante*, *baile* e *toque* flamenco. Palavra também denomina um dos grupos de estilos do Flamenco, composto das músicas provenientes do folclore andaluz.

Fandango de Huelva: entre os fandangos, o estilo utilizado para dançar.

Fandangos Naturales: nome que se dá aos fandangos compostos por cantaores famosos e que chegaram a se incorporar ao repertório clássico do flamenco. São cantes livres e são executados sem sujeição ao ritmo da música.

Flamencología: termo cunhado por Anselmo González Climant ao utilizá-lo como título de seu livro publicado em 1955.

G

Guitarra: é a tradução para o espanhol da palavra violão, porém em toda literatura flamenca ou como é chamado o violão flamenco.

¹⁶⁶ Disponível em <http://www.flamencopolis.com/archives/1481>

Guitarra de acompanhamento: forma de tocar a *guitarra* para o *baile* ou para o *cante*, ou seja, o guitarrista não é livre para improvisar, pois está a serviço da estrutura coreográfica ou mesmo, da interpretação do *cantaor*, no segundo caso.

Guitarra tapada: técnica utilizado pelos guitarristas flamencos para abafar o som das cordas da *guitarra* com a mão esquerda (na altura do braço do violão) para produzir um som mais percussivo e não melódico, característico desse instrumento.

Guitarrista: o violonista especializado na música e na técnica da guitarra flamenca.

J

Jaleos Extremeños: estilos do flamenco pertencente ao grupo genérico das Soleares.

Jondo(a): a palavra jondo vem de *hondo* em espanhol, que significa profundo. Como na forma de falar dos andaluzes, a letra “h” é aspirada, a palavra acabou sendo escrita com a letra J e hoje é aceita pela Dicionário da R.A.E. (Real Academia Española de la Lengua) para se referir ao canto flamenco.

L

Letra: no jargão flamenco, a letra é cada estrofe de uma música que normalmente tem de 3 a 4 versos octossílabos. Cada verso é conhecido como tercio.

Llamada ou chamada, em português. Código flamenco para avisar ao quadro flamenco o início ou o fim de alguma seção da estrutura.

Llamada al cante: chamada realizada pelo bailaor ou pelo guitarrista para pedir que o cantaor inicie o cante.

M

Macho: como se chama a última letra (estrofe) de determinados estilos flamencos.

Maestro(a): o mesmo que mesmo mestre ou mestra. Como são chamados os grandes professores de flamenco.

Marcaje: tipo de passo da dança flamenca utilizado enquanto o *cantaor* interpreta a *Letra*, no qual o(a) *bailaor(a)* marca o ritmo da música com movimentos corporais e sapateados suaves, para não tirar o protagonismo do cante.

P

Palo: o mesmo que **Estilo**.

Palmero(a): percussionista especializado no acompanhamento com palmas.

Patá por bulerías: Patada por bulerías. Consiste em um pequeno solo do bailaor ou outra pessoa.

Por ... (nome de um estilo flamenco): forma com que os artistas flamencos se referem quando tocam, cantam ou bailam um determinado estilo. Assim sendo, diz-se “Bailar por Soleá” e não “Bailar uma Soleá”.

R

Rasgueado: uma das técnicas específicas da guitarra flamenca que consiste em arrastar as unhas dos dedos da mão direita (se o violonista for destro) sem dedilha-las, para produzir vários sons simultâneos.

Recoger: outro código do flamenco, que sinaliza aos demais intérpretes que o bailaor quer outra letra.

Remate: sequencia de movimentos que, literalmente, “arremata” algo. Ou seja, finaliza algo. Pode ser uma letra, uma frase melódica, ou qualquer outra parte da estrutura coreográfica e musical do flamenco.

S

Seguiriya: estilo flamenco que juntamente com a Soleá faz parte do chamado flamenco *Jondo*, ou seja, de maior densidade dramática. Também possui compasso de amalgama e, coreograficamente, é contado em 5 tempos.

Silencio: o adagio característico da estrutura coreográfica das Alegrías, único estilo flamenco que possui.

Soleá por Bulerías: estilo flamenco do grupo genérico da *Soleá*, menos dramático que esta, porém menos festeiro que as *Bulerías*.

Subida de Ritmo: a aceleração realizada normalmente após uma *escobilla* que culmina em um **cambio de palo** para finalizar a coreografia.

T

Taconeo: sinônimo para o sapateado flamenco. A palavra *tacón* significa salto do sapato em espanhol.

Tablao flamenco: casas de espetáculos exclusivamente de flamenco, que surgiram nos anos 1950 como uma renovação dos antigos cafés cantantes do início do mesmo século. A partir de sua fixação na Espanha, tornaram-se locais obrigatórios para todo artista (*cante, baile e toque*), que queira fazer carreira nessa profissão.

Tercio: cada um dos versos da letra (estrofe).

Tocaor: o mesmo que *guitarrista*, violonista que se dedica ao flamenco.

Toque: forma de referir-se à música flamenca, mais especificamente, ao acompanhamento da guitarra.

APÉNDICE B – Roteiro da 1ª entrevista com Israel Galván, maio de 2009

El inicio...

P: Desde el punto de vista personal y profesional, ¿cuál fue el momento de ruptura a partir del cual pasas de un bailarín, relativamente, tradicional (Cía Mario Maya) a un artista revolucionario y creador de un nuevo lenguaje en el baile flamenco?

P: ¿Qué aportó a tu trabajo el encuentro con Pedro G. Romero? ¿Cuál tu lectura de su trabajo?

P: ¿Cómo se conocieron y lo qué te interesó en su estética?

Composición coreográfica:

P: ¿Podrías explicar cómo es tu proceso de creación? ¿En qué medida hay una intencionalidad/racional en tus movimientos y en qué medida hay una investigación coreográfica más espontánea?

P: ¿Cómo es la elección de la temática de tus espectáculos? ¿Cómo surge la idea?

P: En tus espectáculos se percibe una precisión muy grande en todos los sentidos. Tus movimientos, tu desplazamiento en el escenario. ¿Hay espacio para la improvisación? ¿En qué nivel? ¿(coreográfico, espacial)? Por ejemplo, en Arena, en la coreografía con la mecedora o en ¡Mira! en la coreografía que hace referencia/homenaje al baile de los motores de Vicente Escudero, ¿hay momentos en que modificas el guión, por así decirlo?

Sobre la música:

P: También se identifica en tus creaciones, la precisión del baile en relación a la música. La coreografía forma parte del arreglo musical, o sea, tu cuerpo dialoga con los instrumentos como si fuera un instrumento más. ¿Cuál es la importancia de la música para tu composición coreográfica?

P: ¿Qué aspectos influyen en la elección de los músicos que van a trabajar contigo?

P: Trabajas muchos con el silencio, la pausa, la suspensión. ¿Qué significan esos elementos para ti?

Relación con otros objetos:

P: Hay muchas líneas de trabajo en la danza contemporánea que desarrollan la coreografía a partir de improvisaciones que trabajan la relación del cuerpo del bailarín con los objetos. En tu obra veo este proceso al revés. En “El Final de este estado de cosas”, por ejemplo, me parece que tú adaptas los objetos a pasos preexistentes, creando así una estética dentro de tu estética. ¿Eso ocurre efectivamente?

Relación con el público:

P: ¿De qué manera el público participa de tu trabajo o modifica tu baile? ¿Hay alguna influencia desde el punto de vista coreográfico?

La Nueva Edad de Oro:

P: En el cante, en el toque y en baile actuales, ¿tú crees que hay artistas que comparten una nueva visión del Flamenco? O mejor dicho, ¿que tengan propuestas semejantes a la tuya? ¿Podría citarlos?

P: ¿Cuáles son las características comunes entre estos trabajos coetáneos?

Sobre el Butoh:

P: ¿Qué te llama a la atención en el Butoh?

P: ¿Cómo fue tu trabajo con Atsushi Akenoushi? ¿Puedes comentar sobre esa “asesoría” con relación a la danza butoh?

P: ¿La influencia del Butoh en tu estética se contextualiza en el marco artístico actual? Por ejemplo, como la cineasta alemana Doris Dorrie en Cerezos en Flor incorpora la danza butoh en su película.

P: En un artículo sobre el Butoh las autoras Terezinha Nóbrega y Larissa Tibúrcio dicen que la gestualidad en el Butoh es una gestualidad hacia la oscuridad. A mí me vino a la mente lo de los sonidos “negros del Flamenco”, que refiere Lorca a Manuel

Torre y sobre este mismo motivo, Rafael Alberti en la Arboleda Perdida. ¿En tu visión, cuáles son los puntos de encuentro entre el Flamenco y este arte oriental?

Sobre el libro de Georges Didi-Huberman:

P: ¿Qué te pareció la lectura hecha por Georges Didi-Huberman acerca de tu trabajo?

Sobre El final de este estado de cosas:

P: En El final de este estado de cosas – redux están presentes muchos elementos ya trabajados en espectáculos anteriores. ¿Podemos considerar que es el cierre o una síntesis de un ciclo que ha empezado con ¡Mira! y Los zapatos rojos hasta nuestros días?

P: Hay algún aspecto del cual no hablamos y te gustaría hablar?

P: ¿Qué significan para ti estos conceptos?: - Cuerpo muerto / movimientos son inacabados / La no forma del Cuerpo Butoh/ contornos dilatados / detrozar, para luego empezar el ciclo nuevamente / cuerpo expandido...

-Actitud subversiva: “al retomar el poder para el cuerpo, retoma el poder al individuo”

P: En Metamorfosis escuchamos la letra “Al cabo de mucho tiempo mi centro vine a encontrar, Fui piedra y perdí mi centro, Me arrojaron en el mar”... ¿Cómo o quién hace la elección de las letras de tus espectáculos?

P: Hay muchos movimientos que los utilizas en diferentes obras. Eso hace con que se identifiquen una estética absolutamente tuya. Pero, además de eso, la utilización repetida de estos movimientos sean marcajes, llamadas, remates o simples gestos parece que forman un texto coreográfico, que lo reiteras. Un mensaje que lo resignificas a cada nueva actuación..., (repetición: música minimalista).

APÉNDICE C – Entrevista a Belén Maya – Roteiro – Sevilla, marzo de 2010

Nueva Edad de Oro:

¿Crees que el Flamenco vive hoy una “Nueva Edad de Oro”? ¿Por qué?

¿Crees que existen características o tendencias que identifican la nueva generación? (Artistas del baile, cante y toque nacidos a partir de los años 60). - ¿Tú crees que el baile flamenco de hoy está más abierto a otros lenguajes que el cante y el toque?
¿Por qué?

Belén Maya:

-He leído en tu página web que has empezado a tomar clases de baile a los 18 años.

¿Es cierto? ¿Puedes hablar un poco de tu trayectoria personal?

-¿Cuáles son las características de tu baile?

Si tuvieras que definir tu estética, ¿cómo la definirías?

-¿Qué te llevó a buscar un lenguaje personal dentro del baile Flamenco?

¿Crees que tu forma de bailar y concebir el Flamenco (o la danza en general) refleja de alguna manera aspectos de tu vida personal?

-¿Cuáles son los puntos de contacto entre tu trabajo y lo de Israel Galván? (a nivel estético –gestual y/o filosófico-)

Israel Galván:

¿Podrías hablar un poco sobre tu encuentro con Israel? (como os conocisteis a nivel personal y artístico –u otro aspecto que quieras comentar) - ¿Qué supone la figura de Israel Galván en el marco del baile flamenco?

¿Crees que Israel Galván puede ser un paradigma para el arte flamenco en general?

-Si pudieras apuntar algunas características marcantes en el baile de Israel, ¿Cuál serían ellas?

¿Identificas en otros bailaores (más jóvenes o de la misma generación de Israel) algunas semejanzas estéticas o mismo filosóficas de Israel?

¿A qué atribuyes el interés de artistas y “programadores” de otros ámbitos dancísticos acerca del trabajo de Israel?

-Trabajo de Israel con los objetos: incorpora objetos a sus movimientos preexistentes...

Fragmentación/aislamiento de partes del cuerpo ...

General:

-¿En tu opinión, cual es la mayor carencia en el marco de la investigación del baile flamenco (a nivel académico, bibliográfico o artístico)? Es decir, ¿cuáles son los aspectos poco “explorados” en este sentido y que podrían contribuir al desarrollo y dignificación del baile?

APÊNDICE D – Transcrição da entrevista feita com Israel Galván Sevilla, maio de 2009.

P: Me gustaría hablar un poco sobre tu proceso creativo. ¿Cómo empiezas la creación? A partir de un tema, de una búsqueda por ciertos movimientos, ¿por ejemplo?

Israel: A mí me gusta, al montar un espectáculo, hablar sobre un tema o un concepto que me lleve a una técnica de cuerpo nueva. Algo que me lleve a otro lado, a otra música, a otra emoción. Esto es difícil encontrarlo o no hay que buscarlo. Te viene solo. Entonces, cuando no tengo un tema específico, simplemente bailo y utilizo mi cuerpo con una libertad exploración. El Flamenco tiene una particularidad, una energía muy única y que todavía yo creo que está por explorar. Porque, si se mantiene la energía flamenca, creo yo, se entiende perfectamente la base. Se le puede aportar todos los conceptos que quieras y toda la libertad de movimiento. Aun así, hay cosas que no se han visto. A diferencia del arte de la danza contemporánea, que se ha explorado mucho -yo creo que se está reciclando...-, el flamenco, el hip hop, las danzas folclóricas antiguas o los bailes indios, todavía no lo han sido. Sí tienes más técnica y conocimiento de tu cuerpo y, a la vez, mantiene tu raíz con técnica y la cabeza abierta, esas raíces se agrandan. Entonces, el flamenco tiene esa particularidad. Se está explorando.

P: ¿Qué aspectos influyen en la elección de los músicos que van a trabajar contigo?

Israel: Primero que les vaya bien la idea y también que me respondan bien. O sea, te doy un ejemplo: para La Edad de Oro, quería contar con un guitarrista que tuviera la sensibilidad de acompañar al cante de forma jonda para cantar y también una libertad musical, o sea, como que tuviera dos personalidades. Una para cantar al jondo y otra para un campo más musical. También quería un cantaor que cantara para adelante, porque la idea era de bailar a un cantaor jondo, no a un cantaor que se adaptara al baile. Entonces, voy buscando a las personas con personalidades o con un timbre de voz o un toque específico para que me respondan a la idea musical que tengo.

P: Que se encajen a la idea del espectáculo, ¿no?

Israel: Sí, que yo vea que es su perfil por su manera de ser, su manera de expresarse.

P: Trabajas mucho con el silencio, la pausa y la suspensión. ¿Qué significan esos elementos para ti?

Israel: La verdad es que con el tiempo estoy más cómodo bailando en el silencio, es como liberarme de la necesidad de bailar con un músico. El flamenco ha estado siempre atado a cantar con una guitarra y un cantaor y, últimamente con más músicos, percusión, etc. Entonces, te dan ganas de conocerte a ti mismo y no estar ligado a nadie. O sea, tú puedes hacer lo que quieras, en el ritmo que quieras. Puedes hacer lo que tú quieres, cuando tú quieras, en el tiempo que quieras, en el ritmo que tú quieras y luego, los cortes de tiempo, de movimiento. Es tener la libertad de hacer una partitura con tu cuerpo, de hacer una construcción ti mismo, de algo. Una cosa en el escenario puede ser un piso, un desierto... A la vez, me gusta la libertad de la gente no saber lo que es, porque no hay una idea específica. Se ve muy diferente una "patá" por bulerías en el silencio que con la música. Me gusta mucho.

P: ¿En estas pausas tú te alejas completamente del ritmo que estaba tocando? ¿Entras en un ritmo propio, por ejemplo, en unas bulerías, tú retrasas o los haces más veloces?

Israel: Sí, claro, yo llevo mi propio ritmo. En SOLO -me he dado cuenta al hacerlo- de que es muy difícil tener un pulso sin la ayuda de alguien que te marca el ritmo, tú vas acelerando. O sea, te entra un estado de ansiedad que no lo controla, entonces, es muy difícil, primero, llevar un ritmo. Una vez que lo controla, que lo consigue, le domina. Yo lo veo como los tiempos del flamenco tiene su numérica, siempre van en un ritmo. Antiguamente, los cantaores, no llevaban tanto esa numérica. Eran más musicales, más por intuición. Y se remataba, más o menos, cuando se oía el acento. Desde hace tiempo, 30 años, se va usando mucho lo que es el tiempo. Que vaya todo ligado, que se cierre bien. Eso sobresale solo la desestructuración de los números. O sea, yo puedo cerrar en el seis e irme a una Soleá o crear un ritmo que no tenga ritmo. Entonces, al final, es como un laberinto de ritmos, digamos que es un pasillo con varias puertas, en una no hay un ritmo definido, en otra no hay ritmo, en otra se corta a la mitad... Digamos, que lo intento controlar dentro del "incontrol".

P: Hay muchas líneas de trabajo en la danza contemporánea que desarrollan la coreografía a partir de improvisaciones que trabajan la relación del cuerpo del bailarín con los objetos. En tu obra veo este proceso al revés. En “El Final de este estado de cosas, redux”, por ejemplo, me parece que tú adaptas los objetos a pasos pre-existentes, creando así una estética dentro de tu estética. ¿Eso ocurre efectivamente? Te describo algunos de estos momentos: en el espectáculo Arena, con la mecedora, el movimiento de balanceo que haces junto al objeto ya existía, pero aquí lo adaptas al objeto y le “resignificas” ¿Esto es algo intencional?

Israel: Sí, sí, es verdad... ¡Eso yo no me lo había pensado nunca! La verdad es que me resulta muy difícil bailar con las personas, pero con los objetos es muy fácil. Veo una relación totalmente personal. Yo con los objetos los tengo allí en mi casa de vez en cuando para ensayar y son como parejas de baile. Cuando vamos de viaje, los acaricio un poquito, ¡porque parecen personas! Y la verdad es que la idea era hacer un dúo, un paso a dos con los objetos y también como una variante de mi cuerpo, otra forma de mi cuerpo, una parte de mi cuerpo que sale, como otro brazo. Y es verdad que no intento imitar el objeto y que el objeto entre dentro de mi mundo. A lo mejor he querido siempre bailar con objeto, o mejor, he querido bailar siempre con la idea de algo.

P: Hablas que te resulta difícil bailar con otras personas. ¿Y con el público, cómo es esta relación?

Israel: Con el público experimenté una comunicación nueva el día que estrenó los zapatos rojos. Hasta entonces, el público yo lo veía como alguien que tenía que agradar. La gente decía “ole” y me tocaba las palmas. Había solo este tipo de comunicación. Y en el estreno de Los Zapatos Rojos, por emoción, por todo lo que rodeaba el espectáculo, me quedé quieto, me entró como una parálisis y no me podía mover. No sé. Allí noté que cambió mi discurso con el público. Lo incomodaba o lo hacía pensar. Y a partir de allí nunca sé lo que va decir el público. Hay cosas que yo hago muy serias y el público se ríe. Entonces, domino la intención del público. Pero sí, que, a partir de ese momento, comprendí que podía dirigirme al público de diferentes maneras. Incluso, me di cuenta que el público te hace bailar de manera

diferente. O sea, tú entras en un escenario y tú percibes totalmente, el tipo de público que hay, es un tipo de magia. Te lo huele. La atmósfera – no es que hable –, por la manera de estar, ya sabes tú, de antemano, la manera que te corresponden. Entonces, te hace bailar de otra manera. Más ausente, más cercano. También, muchas veces, me viene a la cabeza que el escenario es como mi laboratorio. Y en ese momento desaparece el público.

P: ¿Qué te llama a la atención en el Butoh?

Israel: Me llama la atención primero porque viene de Japón y Japón tiene mucho que ver con el Flamenco. Yo desde chico he ido mucho a Japón. Antes de que yo naciera ya había bailaores japoneses bailando aquí en Los Gallos (en el tablao) de Sevilla. Entones, me llamó la atención porque me dijeron que había un bailarín de Butoh, Kazuo Ono, que es uno de los pioneros, que había hecho una coreografía en homenaje a la bailaora La Argentina. Pues, allí vi una conexión. Y luego, viendo más Butoh y trabajando –curiosamente he conocido muchas bailarinas de flamenco de Europa que veían una conexión con del Butoh con el Flamenco. O sea, han venido a clases mías porque han visto en entrevistas que a mí me interesaba el Butoh, pero ellas también ya veían que había una conexión entre estas dos culturas. Entonces es una llamada, una conexión que hay. Y luego, cada vez lo veo el Butoh, lo veo como algo muy de dentro y el Flamenco es muy de dentro. También veo el Butoh lo veo muy de fuera y el Flamenco también puede ser muy de fuera, las dos energías están presentes en los dos. Pueden ser muy interiores, hablar de la muerte y ser muy alegres. Aparte he dado clases con un japonés que se llama Atsushi Akenouschi, cinco días y eso me ha hecho dar a mi cuerpo otra energía. Yo creo que la energía del pararse, la energía de poder bailar como viejo o como un niño, es un arma para poder decir las cosas que tienes en la cabeza. Digamos que el Butoh para mí es una ayuda para poder contar cosas.

P: ¿Y cuál fue la primera vez que has visto el Butoh?

Israel: la verdad es que no me acuerdo el momento, pues hace varios años ya. Pero me acuerdo que en Japón fui ver la academia de Kazuo Ohno y lo vi bailar a él, con sus alumnos, estaba muy viejo ya, sentado en una silla de ruedas y me hizo recordar a Enrique El Cojo, que era un bailaror que se puede llamar de Butoh, también, porque

no se podía mover, tenía una joroba. No sé en qué momento, pero hace ya varios años.

P: Hay dos investigadoras brasileñas (NÓBREGA y TIBÚRCIO) que han escrito sobre la corporalidad en el Butoh y ellas hablan de una gestualidad hacia la oscuridad y me vino a la mente los sonidos negros del flamenco, creo que es esta la conexión, la parte más negra de nuestra existencia, ¿no?

Israel: Sí, es eso.

P: ¿Y cómo fue el encuentro con Akenouschi?

Israel: Bueno, me enviaron un video de él y a mí me gustó mucho. Él me vio bailar en París y le veía como un hombre con unas ganas de bailar increíble. Se ponía a bailar por todos los lados. No podía estar quieto. Fue muy buena idea porque un cantaor flamenco que llevaba yo – como le veía bailar tanto – pues le digo “cántale para que baile”. Fue una conexión total y perfecta, entre un bailarín de Butoh y un cantaor de flamenco. Y luego decidimos que viniera una semana aquí para yo aprendiera a bailar Butoh, que me diera su energía, su forma, lo que él quisiera. Y fue muy duro porque fueron 8 horas diarias y al mismo tiempo muy espiritual. Me llamó la atención que no había nada técnico, es todo espiritual, todo de emociones de uno y me dio hasta miedo, pues me daba su energía y me hacía moverme como una marioneta. O sea, una cosa yo sentía con el cuerpo después de varias horas, con unas siete músicas y tenía poder sobre mi cuerpo y hacía moverme como una marioneta. Y, vamos, fue muy bien, muy inteligente, creo que para él también, pues, se interesó sobre el Flamenco en general. Vio que también podía hacer su propia lectura sobre los flamencos. Fue una cosa recíproca.

P: ¿Y Cuándo fue esto?

Israel: Eso fue antes del estreno del Apocalipsis.

P: Pero la coreografía es totalmente tuya, ¿no?

Israel: Claro, es que no se puede poner pasos. Él no podía poner pasos. Él me ponía historias, entonces, eso se quedó algo mío y yo he creado, pero a través de su forma de decir las cosas.

P: Por una casualidad, he hablado con una alumna tuya que me ha dicho que, en tus clases, haces un poco que la gente comprenda los pasos a través de historias. Ella citó algo como: “en este paso es como si fuera un gato que se mueve de tal forma.”

Israel: No tengo una estructura clara para dar las clases. A mí me gusta mucho dar clases, dar cursos, pero no tengo una estructura. Creo que lo que funciona mejor es la intuición, el momento y el ambiente que hay en ese momento para decir yo las cosas. A lo mejor, es verdad, que en un momento dado puedo decir: “mira, hay que hacer como una gallina”, pero no tengo una estructura.

P: ¿Tú has leído el libro que Georges Didi-Huberman ha escrito sobre tu espectáculo?

Israel: He empezado, pero no lo he terminado. No quiero leerlo ahora porque sé que me va afectar... Tengo muchas cosas que hacer y quiero estar más relajado. He empezado a hacerlo y me puse a pensar... Está bien hecho, el hace una reflexión de mi baile. Bueno, del espectáculo Arena. Lo quiero leer en otro momento. Yo, a mí me gusta muchísimo hablar con Didi-Huberman. Se aprende mucho con él y él me sorprende mucho. Hace poco, en Madrid, fui a verle a una conferencia que dio. Me gusta como conecta con el Flamenco. Tiene unas imágenes ideológicas, filosóficas con el Flamenco muy buenas.

P: En El Final, hay muchos elementos de casi todos tus espectáculos, tus pasos, señas de identidad, fragmentos de coreografías, incluso, las posturas que utilizaste con los objetos, es como que juntas todo. ¿Tú crees El Final, puede ser un “final”, o sea, una síntesis de un periodo de tu carrera, de todo lo que has creado hasta aquí?

Israel: Sí. Bueno, en todos los espectáculos que he hecho, no me interesa sacar un por sacar un paso nuevo y demostrar “mira que paso nuevo me lo he sacado”. Sí que me viera estar en otro estado diferente y creo que eso es lo que he intentado buscar. O, a lo mejor, son mis mismos pasos, es mi propio cuerpo, pero la energía es diferente. Creo que la energía de Arena que es una cosa totalmente taurina. Es verdad que El Final es como un psicoanálisis digamos de mi vida. El hecho de estar

viejo, y al final todo el camino, paso por todas las catástrofes, todo el ambiente de fiesta y al final la muerte. Digamos que he llegado a un límite muy de final, de hasta donde se puede dar una vuelta de tuerca más dentro de mi cuerpo, dentro de mi mundo. El Apocalipsis sí que lo da. Da una vuelta de tuerca más hacia mi cuerpo, hacia el estado de forma, de clima que hay ahí. Quizás sí, que necesitaría de una reflexión después de haber hecho a la hora de hacer algo nuevo más. Porque claro, después de pasar por ese camino, tengo que hacer una cosa muy diferente. Es verdad que con esa imagen de la tumba final se cierra un ciclo de mi vida, de mis coreografías a mí mismo. De todo lo que he hecho. Son diez años que empecé hacer coreografías para espectáculos y, en esos diez años, es verdad que ese nuevo me hace reflexionar sobre los futuros. Últimamente, me hace pensar en acercarme más a las personas. Quiere decir, a lo mejor, verme con otras personas. Digamos, estar en el escenario con varias personas, bailando, quizás. Me ha hecho sentir eso, esa muerte mía, simbólica, es como que se muere el bailar y entra en otro mundo. Es una cosa que me ha hecho pensar y yo creo que hay que hacer las cosas como se las vengan. No hay que forzar.

P: Yo creo que estamos en un momento muy bonito en el Flamenco, donde convive lo más tradicional con lo más innovador. ¿Tú crees que otros artistas (en el toque, en el cante y en el baile), tienen una forma semejante a la tuya a la hora de crear y de reflexionar sobre sus propios trabajos? Es decir, tienen una nueva visión sobre el Flamenco.

Israel: La verdad, como tú dices, ahora mismo uno mantiene más la tradición de hace 30 años y otros que incluso -como a veces me ha pasado a mí- coge pasos del Flamenco más antiguo. Otros son más contemporáneo, más libres. La guitarra y el cante tienen una diferencia con el baile, que es que la guitarra y el cante están muy programados por el hecho que tienen que grabar discos y yo creo que eso limita un poco a la hora de crear un espectáculo o una música. Porque evidentemente, los discos tienen que hacerse con un "minutage", las canciones para que las radios las pongan, también. Entonces creo que ahí, el baile tiene más libertad porque no tiene ese límite. Tiene la libertad de hacer en una 1h15, 1h30, lo que quiera, lo que venga. Y bueno, hoy hay muchos artistas. Son muy importantes también los referentes como Vicente Escudero, por ejemplo. Son artistas que abrieron una ventana nueva, o sea

una fuente nueva. Ahí es donde se abre más vida y donde se hace más grande el Flamenco. Como Farruco en su época, trajo una nueva forma de bailar. La gente le ve como un clásico, pero yo le veo muy contemporáneo, muy moderno dentro de su contexto. Ahora se le puede considerar un clásico, pero era una revolución, porque rompió la forma, la forma hecha, digamos, la disciplina de Pilar López, que inculcó a los bailaores que tenían que tener su línea y él rompe totalmente con eso, con su cuerpo, con esos saltos que daba. En el cante, Camarón, con su timbre de voz, Enrique Morente con su concepto, Paco con el ritmo, y en el baile, infinitudes de artistas. De mi época, desde que yo empecé a bailar, fue muy importante conocer a Mario Maya, porque vi otra manera de bailar, de moverse. También Manuel Soler, que tenía un sentido del ritmo, una inteligencia y unos reflejos que me ayudaron mucho. ¡Él, incluso, bailando una Soleá por Bulerías en unos videos antiguos, es súper moderno, súper actual, parece de hoy y hace treinta o cuarenta años! Javier Barón fue uno de los primeros que yo vi montar bailes con un guion específico, todo muy montado, los cortes en su momento, lo que se había hecho antes, pero a su manera. Canales dio, también, una especie de libertad a la gente. Belén Maya, tiene mucho que ver Goyo Montero, que hizo coreografías a su madre, Carmen Mora -de allí empezó el flamenco de coger cosas del contemporáneo -. Luego hay también, Eva La Yerbabuena, que yo creo que hecho un filtro muy bueno de ligar también el flamenco con otros movimientos de danza y se ha llevado a su terreno con una calidad muy buena. Yo diría de los que veo hoy, de los que tiene algo nuevo que decirme – bueno, yo respeto todo mundo, creo que todo mundo tiene algo que decir nuevo– pero si debo decir algún nombre, diría Rocío Molina, porque veo en ella una libertad, o sea, que lo hace todo sin miedo. Digamos que es –todo mundo hace cosas- pero es diferente la manera de hacer. Y ella, la manera de hacerla, la veo con una libertad que me gusta. Aparte que es muy buena bailarina, tiene muy buena técnica. Bueno, es que esto es largo. El flamenco es muy amplio.

P: En tus espectáculos se percibe una precisión muy grande en todos los sentidos: en tus movimientos, tu desplazamiento en el escenario, etc. ¿Hay espacio para la improvisación? ¿En qué nivel (coreográfico, espacial)? Israel: En todos los espectáculos que he hecho, se ensaya para que se haga todo igual, lo que pasa es que nunca es igual porque el artista lo hace diferente, aunque sea el

mismo paso, la misma música, él lo hace diferente, o sea, tú haces el mismo paso todos los días, pero si lo haces como artista, te sale diferente, aunque sea el mismo. No cansa. Cuando cansa es cuando se ve el paso en sí. Como una manera de una marioneta. El proceso de todo lo que he hecho, no hay improvisación. No tengo el concepto de vamos hacer un espectáculo improvisado. Se improvisa un poco en los fallos, cuando hay fallos. Pero el concepto yo quiero hacer el mismo, lo que pasa es que nunca sale igual. Creo que todos los días son diferentes. En el SOLO yo tengo un guion hecho... pero tiene mucho que ver con el clima que haya con el público. Dentro de un guion que yo me hago, muy cerebral, muy montado, de vez en cuando se rompe, porque noto yo que hay que cambiar, pero solamente como frases que las cambió de sitio. Eso suele estar en el modo de hacer las cosas. O más lento, o más quieto, o con más fuerza, con menos fuerza, una manera de improvisar. Improvisar no es solo con lo que se te le ocurre con el cuerpo.

APÊNDICE E – Transcrição da entrevista feita com Belém Maya, Sevilha, março de 2010

P: ¿Crees que el Flamenco vive hoy una “Nueva Edad de Oro”? ¿Por qué?

Belén Maya: a nivel económico, institucional, de festivales, diría que no.

Cada vez hay menos festivales, menos dinero, menos ayuda, por ahí, no...

P: ¿Y a nivel creativo?

Belén: a nivel creativo, sí, pero yo desde que empecé a bailar hubo diferentes etapas de creatividad, de corrientes, de gente haciendo cosas y cada momento tiene su pico creativo y su bajada. Siempre parece que está todo floreciendo y luego viene una etapa de decadencia. Entonces, yo no diría que ahora es una etapa porque hay ciclos.

P: Entre las tendencias que marcan la generación actual –la que está consolidada: tú, Israel, etc-, ¿cuál te llama la atención?

Belén: La utilización de la música y las letras. Hay una desconstrucción de los bailes, de las coreografías, -Israel es el máximo exponente de eso-. Hay como una rotura, se desfragmentan los palos, es como si las letras se partiesen, las coreografías se partiesen, no se hiciesen toda entera. Creo que hay mucha gente de esta generación que está tocada por esta tendencia. Luego en el movimiento también, se ha buscado una estética menos “bonita” diría, diferente de la generación anterior a la mía. Salimos de los límites estéticos, musicales, de movimientos...

P: Sin la preocupación en que salga “bonito”...

Belén: Sí, incluso huyendo de eso. No de lo bonito. En Rafaela, por ejemplo, la desconstrucción, la utilización también de –musicalmente- trozos de bailes, trozos de cantes.

P: ¿Tú crees que el baile está más abierto a romper límites que las otras expresiones del flamenco?

Belén: El baile siempre tiene más influencias. También los que bailamos tenemos otra mentalidad, estamos más en contacto con otras disciplinas, diferente que el cante

y la guitarra. Para mí, son más cerrados, sobretodo el cante. O quizás tenemos menos prejuicios, otra cabeza. Yo creo que permitimos más licencias.

P: He leído en tu página web que has empezado a tomar clases de baile a los 18 años. ¿Es cierto? ¿Puedes hablar un poco de tu trayectoria personal?

B. M.: Me decidí por el Flamenco porque era lo que tenía más cerca, pero me gusta todo de la danza. Estudié mucho, me vine para Sevilla con mi padre, en la compañía de mi padre, en los tablaos porque era muy tarde para mí y necesitaba aprender deprisa, entonces, desde que empecé estudié mucho y trabajé mucho.

P: En tu participación en la película de Carlos Saura, tu baile estaba muy radical en comparación con la estética que tienes hoy en día. ¿Cómo surgió aquella estética? ¿Era algo que buscabas conscientemente?

Belén: Sí, lo buscaba. Yo me identificaba con este tipo de movimiento. Para mí era mi forma de expresar, de mostrarme. Yo no me identificaba, en este caso, con la Bulería, cuando me pidió Saura, no me vi yo bailando por Bulerías como baila la gente de Jerez o incluso de aquí, no me veía bailando así en esta época. Yo me veía bailando así, como bailé yo. Esa era yo, esa era mi estética, mis movimientos, todo. Era totalmente yo. Yo lo hice como yo era. La gente piensa que fue una provocación, pero hice lo que estaba haciendo y seguí haciendo. Siempre hago lo que me identifico, lo que soy yo. Fue extraño porque entonces nadie bailaba así. Ahora sí, la gente lo hace, pero entonces fue bastante extravagante, pero para mí era natural.

P: Veo tu baile, actualmente, menos geométrico, más redondo, femenino...

Belén: Claro, yo he ido evolucionando como que hacia tras, en el sentido que he ido redondeando, me ido haciéndome más femenina, más tradicional, el tipo de vestuario, de movimiento, de todo. Por mi proceso personal, de mi evolución como persona, me imagino. Nadie me ha llevado ahí. Lo que hago es lo que necesito hacer en cada momento. Yo bailaba así porque necesitaba, porque yo era de aquella manera. Ahora mismo yo bailo como yo soy.

P: ¿Hay esa relación directa, entonces?

Belén: Sí, va unido. Mi baile es parte de mi vida, de mi, de cómo yo estoy en cada momento. Y cada espectáculo, igual, es parte de cada momento. Se puede ver como estoy en cada momento y lo que me preocupa en este momento.

P: ¿Hay una voluntad en expresarlo?

Belén: Tampoco quiero nada con los espectáculos, ni con nada, es decir, no quiero sentar cátedra y decir “mira, yo soy así”. No, es siempre más orgánico y natural, como por ejemplo, necesito colaborar con Olga, con Israel y lo hago. Si estoy triste, necesito mostrar eso. Es simplemente, mostrarlo sin tampoco esperar respuestas. Hay mucha gente que piensa que yo he sido vanguardista y yo nunca he pensado de ser vanguardista y ser nada. Pienso que quien es vanguardista, lo es de una forma natural como Israel. Es así y punto, no hay estrategia. Para mí no hay, es lo que va pasando.

P: Si tuvieras que definir tu baile, ¿cómo lo definirías?

Belén: Es un problema, porque cada momento soy de una manera. Va cambiando mucho, puede ser muy femenino, más tradicional... Yo diría que es musical. Eso no lo pierdo. Yo necesito mucho el cante la guitarra, dependiendo de la guitarra, de un cantaor bailo distinto. Me influye muchísimo la gente que está detrás, la parte musical, no tanto porque hay un montaje musical por detrás porque puedo haber o no, sino por la personalidad, por el tipo de cante que hace, eso me influye mucho. Entonces, yo pienso que soy bastante musical en este sentido. Creo que tengo un baile técnico donde la técnica tiene bastante peso, con la bata, un baile estructurado. Pero también voy saliendo de ahí. Por ejemplo, ahora estoy menos estructurada, estoy tentando improvisar más, me he quitado un poco de rigidez, de estructura. Estoy en continua evolución. Mi baile va cambiando constantemente. No es siempre igual, ni el estilo. Hay cosas muy típicas mías, los brazos, por ejemplo, cosas muy determinadas, pero va cambiando.

P: ¿Ves alguna conexión entre tu baile y lo de Israel?

Belén: Me gustaría, ¡pero no!

P: ¿Ni a nivel conceptual?

Belén: Yo le tengo una gran admiración. Además de técnicamente perfecto, conceptualmente, tiene de tras una base gigante que yo no la tengo. Mi último espectáculo que ha habido mucho más base, dramaturgia, mucho más información, material, ha sido es espectáculo más fuerte en este sentido, con fuentes diferentes, cine, libros, teníamos un director que venía del contemporáneo, entonces había con referencias del contemporáneo, había mucho material. Ha sido el único, porque esta base conceptual no la he tenido nunca. Entonces Israel, sí la tiene en todo lo que hace. Entonces, no veo una conexión. Yo pienso que soy valiente y él también es valiente. En eso sí, nos parecemos. A él le da igual lo que piensen y a mí también. Claro que la gente quiere gustar, tener una buena crítica, tener éxito, cuando tengo una mala crítica o no le gusta a la gente, ... pero no hay detrás de nosotros –ni en él ni en mi- no hay una estrategia. Sino que él hace lo que él quiere. Sea comercial o no, que entiendan o que no entiendan, le da igual. Hace lo que tiene que hacer y en eso ya hay mucha gente.

P: ¿Qué supone la figura de Israel

Belén: Yo te digo desde mi percepción, porque desde el flamenco supongo que supone muchas cosas. A nivel vanguardia y de arte de todo el tipo, me ima
Para mí, significa una libertad, alguien que no tiene límites – lo que yo quiero ser, lo que yo quiero hacer. Alguien que su imaginación, las imágenes que pone allí, el no se deja limitar por nada. Ni por la técnica, ni por las cosas físicas, escenográficas, ni por el cante, la guitarra, ni por los prejuicios de los flamencos, ni por su familia, ni por su tradición, él no tiene límite, no se deja. Para mí esto es el ideal, o sea, para los flamencos es muy importante que venga alguien que la rompa. Él ha roto la baraja y ha vuelto a hacer porque él luego es respetado por los flamencos por ser un gran bailar, aparte de ... sus espectáculos que pueda hacer, bailando flamenco él es muy respetado por los flamencos. Entonces, jugamos con esta doble. Ha roto con la estética, ha roto con la tradición, pero la utiliza y la utiliza y la vuelve a formar dentro de la. Tu puedes ver dentro de sus espectáculos. El cante que él utiliza en sus espectáculos, los cantaores que él utiliza son cantaores muy flamencos, el guitarrista, etc, es muy flamenco lo que hace. Esencialmente es flamenco, pero no está loco, pero ha logrado que el flamenco pueda expresar cosas que nadie pensaba que el

flamenco pudiera contar, cosas muy complicadas, psicológicamente complejas, visualmente complejas, que va más allá de lo que los flamencos habían contado. Porque el flamenco siempre se quedaba amor, celos, me matas, el dinero, etc, eran cosas bastante básicas. Y él de pronto tiene referentes muy potentes, como en la metamorfosis, por ejemplo, los flamencos no sabían quién era Kafka, no tenían ni idea de lo que estaba hablando, nunca habían leído nada ni sabían nada, entonces él de pronto ha abierto la mente de mucha gente. Y a nivel de danza, él está dentro de la danza, no solo de la danza o sea del arte. Él es una performance en sí mismo. A parte de bailar flamenco él puede ir a cualquier circuito de contemporáneo, incluso de teatro, va estar ahí perfectamente. Él ha expandido el Flamenco, lo ha llevado a sitios donde nadie había llevado antes. Entonces para mí es increíble. A mí personalmente, me hace ver muchas cosas. Me hace viajar. Yo veo cualquier cosa de él y veo una película, veo imágenes, es como se contase una película: Me despierta la imaginación. Eso, para mí, no lo hace nadie. Nadie tiene esa capacidad.

P: ¿Tú crees que él va ser un paradigma en la historia del flamenco Belén:

Totalmente.

P: En la actualidad ¿hay algunos bailaores que tengan alguna semejanza con la estética de Israel?

Belén: Creo que hay gente que técnicamente se parece, pero no tienen la base, no son tan inteligente como él, las referencias y, por supuesto, las paranoias tan poco. Nadie tiene esta cabeza –para lo bueno y para lo malo. Luego está Rocío Molina que es alguien que creo que va marcar un paradigma también, quizás no tanto como Israel. Pero es alguien que va marcar mucho su generación. Es muy joven, pero poco a poco va entrando en un espacio complicado de contar cosas que no se han contado en el flamenco con elementos que no se ha usado, tanto de vestuario, como de escenografía. Ella hace cosas que no se ha hecho nunca. Porque, como Israel, se atreve a hacerlas. Es libre, las hace y se acabó. Baila descalza, con el pelo suelto, etc . Se le ocurre y lo hace. No se cuestiona si se puede o no se puede. En este sentido, yo creo que ella e Israel están cerca, aunque que tampoco ella tiene las mismas referencias que él. Pero hay cosas de ella que me gustan mucho.

P: Con respecto a la relación de Israel con los objetos, ¿A ti te parece que un bailarín de contemporáneo tendría la misma relación con un objeto que Israel? En la danza contemporánea la relación del bailarín con un objeto hay la creación de un movimiento a partir de la misma, pero en el caso de Israel me parece que el objeto se incorpora al movimiento ya creado anteriormente por Israel. ¿Tú lo ves así también?

Belén: El flamenco tiene algo que es como una fuerza centrípeta, que va hacia dentro, es muy difícil que esa energía, que ese movimiento.... La danza contemporánea utiliza el espacio de una manera que el flamenco no lo hace. El flamenco, en términos de espacios, es algo todavía por explorar. En el flamenco todo es muy pequeño, todo es contenido, es muy difícil que haya esta explosión, esta manera de ocupar el espacio como otro tipo de danza. Porque es siempre: yo, yo y yo. Lo que me pasa a mí, lo que yo siento, todo es hacia dentro y eso lo hace muy pequeño. Por eso gente como ellos que de pronto abarcan - también porque sale de su paranoia- abarcan un mundo más amplio. El flamenco es un mundo muy pequeño. Entonces cuando utilizas un objeto tú tienes de alguna manera utilizar el espacio que hay alrededor de este objeto y el objeto en si. Hay otra cosa que no eres tú, el objeto está fuera de ti. Es muy curioso lo que tú dices porque es verdad que él incluye el objeto a su mundo. Él no sale a mundo. Si tú te das cuenta, Israel está siempre en su mundo interior, en su cabeza, en sus miedos, en sus visiones, en sus historias. Lo que pasa es que su mundo es muy rico, entonces su mundo interesa mucho y está muy lleno. Pero es interior, es muy personal, entonces cuando él utiliza un objeto él directamente lo mete en su movimiento, en su mundo. Él no adapta su movimiento al objeto como hace la danza contemporánea -que es lo que tú dices- el bailarín sale hace afuera. Él hace totalmente lo contrario. Pero, lo puede hacer y es increíble porque este objeto de pronto se incorpora a su movimiento. Los objetos que yo le he visto utilizando, son otra cosa. O sea, el tambor no es un tambor, es otra cosa. Él lo había transformado en algo suyo. Ya no veías una mecedora, ni un ataúd siquiera que es la imagen más fuerte que yo le he visto hacer. Veías otra cosa. Entonces, en mi opinión esa sería una de las diferencias. La gente del contemporáneo que yo he conocido se relaciona de otra manera con el exterior. Creo que eso es lo que nos queda, también a nosotros, una de las deudas pendientes de los bailaores y las bailaoras: salir fuera. La relación con el otro, con quien estás bailando. Nos cuesta mucho.

P: Veo tu baile, actualmente, menos geométrico, más redondo, femenino...

Belén: Claro, yo he ido evolucionando como que hacia tras, en el sentido que he ido redondeando, me ido haciéndome más femenina, más tradicional, el tipo de vestuario, de movimiento, de todo. Por mi proceso personal, de mi evolución como persona, me imagino. Nadie me ha llevado ahí. Lo que hago es lo que necesito hacer en cada momento. Yo bailaba así porque necesitaba, porque yo era de aquella manera. Ahora mismo yo bailo como yo soy.

P: ¿Hay esa relación directa, entonces?

Belén: Sí, va unido. Mi baile es parte de mi vida, de mí, de cómo yo estoy en cada momento. Y cada espectáculo, igual, es parte de cada momento. Se puede ver como estoy en cada momento y lo que me preocupa en este momento.

P: ¿Hay una voluntad en expresarlo?

Belén: Tampoco quiero nada con los espectáculos, ni con nada, es decir, no quiero sentar cátedra y decir "mira, yo soy así". No, es siempre más orgánico y natural, como por ejemplo, necesito colaborar con Olga, con Israel y lo hago. Si estoy triste, necesito mostrar eso. Simplemente mostrarlo, sin tampoco esperar respuestas. Hay mucha gente que piensa que yo he sido vanguardista y yo nunca he pensado de ser vanguardista y ser nada. Pienso que quien es vanguardista, lo es de una forma natural como Israel. Es así y punto, no hay estrategia. Para mí no hay, es lo que va pasando.