

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

EXPRESSIVIDADE E ENERGIA VITAL
NA DANÇA FLAMENCA

ROGÉRIO ALENCAR NEGRÃO CASERTA

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

CAMPINAS
2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

C268e Caserta, Rogério Alencar Negrão.
Expressividade e Energia Vital na Dança Flamenca / Rogério
Alencar Negrão Caserta – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof^a Dr^a Verônica Fabrine M. de Almeida.
Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Arte e Dança. 2. Saúde. 3. Expressão Corporal.
I. Almeida, Verônica Fabrini M. de. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Titulo em inglês: “Expression and Vital Energy in Flamenco Dance”

Palavras-chave em Inglês (Keywords): Dance and art; Helth; Corporal expression.

Titulação: Mestre em Artes

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Verônica Fabrine Machado de Almeida.

Prof^a. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.

Prof^a. Dra. Elizabeth Bauch Zimmermann

Prof. Dr. Adilson Nascimento de Jesus (suplente).

Prof^a. Dra. Sara Pereira Lopes (suplente).

Data da Defesa: 26-02-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

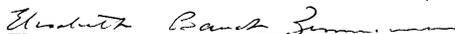
Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Rogério Alencar Negrão Caserta - RA 891053 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Presidente/Orientadora



Prof. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez
Membro Titular



Prof. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann
Membro Titular

DEDICATÓRIA

Para minha família, que me incentivou com seu amor infinito...
Sem vocês nada seria possível.

Mãe, querida e amada, este texto é seu também...

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pois, sem sua dedicação e seu amor imensurável, nada aqui se realizaria.

À memória de meu pai, que está sempre presente comigo em pensamento.

Ao meu irmão e à sua família, pelo incentivo derramado.

A toda a família de colegas de Campinas, São Paulo e Avaré, que me ajudaram com seus exemplos e conselhos a seguir na Arte Flamenca.

A todos os professores e colegas de Técnicas Terapêuticas como Expressões Terapêuticas da escola SENAC – SP.

Aos queridos professores de dança da minha tão querida UNICAMP, com os quais aprendi a importância da ética e do respeito profissional, tão necessário nessa profissão.

Aos alunos queridos de Dança Flamenca de quem já tive a honra de ser professor.

Aos corretores deste texto, que foram inúmeros.

Aos meus alunos e colegas atuais na ETEC de Ipaussu, pela paciência com este professor, que aprende mais a cada dia com eles.

À minha querida orientadora, que foi uma “bússola” precisa nos caminhos a serem tomados nesta pesquisa.

A Jesus Cristo, fonte inesgotável de energia vital para minha existência.

MUITO OBRIGADO.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo relacionar os conteúdos da “Medicina Tradicional Chinesa” (M.T.C.), focada nas manobras de acupressão existentes no “Auto Tui-ná” escolhidas especialmente para a atuação de bailarinos flamencos, que potencializam o desbloqueio da “Energia Vital” (Qi), para a qualidade expressiva e poética dessa dança, além de prevenirem lesões corporais possíveis nesse estilo de dança.

Palavras-chaves: Medicina Tradicional Chinesa; Auto Tui-ná; Dança Flamenca.

ABSTRACT

The goal of this text is to associate with the contents of the “Traditional Chinese Medicine” (T.C.M), its focus being the acupressure movements from the “Self Tui-Na” that were especially chosen for Flamenco dancers` performances, so that it can potentialize the disobstruction of the “Vital Energy”(Qi) and the expressive and poetic qualities of this dance, besides preventing injuries common to this dance style.

Key-words: Traditional Chinese Medicine, Self Tui-na, Flamenco Dance.



SUMÁRIO

DEDICATÓRIA	4
AGRADECIMENTOS	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7
SUMÁRIO	9
INTRODUÇÃO	10
I. O Flamenco	19
1. Cante	31
2. Toque	35
3. Baile	38
II. Expressividade na Dança Flamenca	41
III. Energia Vital	53
IV. Procedimentos de <i>Auto-Tuiná</i>	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
BIBLOGRAFIA	84
ANEXO I – Terminologia do Flamenco.....	93
ANEXO II – Palos de Cante – Origens e Tipos.....	101
ANEXO III – <i>Palos de Baile</i>.....	102
ANEXO IV – O <i>Lian Gong</i>: Ginástica Terapêutica Chinesa.....	103

INTRODUÇÃO

Em 1989, entrei na Universidade Estadual de Campinas no curso de “Matemática Aplicada e Computacional”. Naquele tempo, descobri que havia uma “imprevisibilidade” no Universo, da qual se ocupava uma área da ciência denominada de “Ciência do Caos”.

A partir dessa ciência, perseguia-me a idéia de que o corpo do bailarino também poderia ser visto como um exemplo desse fenômeno, pois as equações ditas “não-lineares” demonstravam que a maioria dos sistemas existentes na natureza possuía um comportamento, de certo modo, “imprevisível”. Até o próprio batimento cardíaco de uma pessoa não era exato, pois variava devido a fatores múltiplos: sexo, idade, peso, alimentação, sentimentos, etc.

Nesse contexto, tudo estava em contínua transformação, dinamicamente interagindo com inúmeros fatores, os quais eram impossíveis de quantificar de maneira exata. Ou seja, acreditava-se que tudo que era previsto. Mas, se alimentássemos periodicamente um certo fenômeno com novos dados e fatores, seria possível se ter um controle mínimo sobre seu comportamento.

Tal constatação, levada para o universo de um bailarino, significava a impossibilidade de dançar de maneira exata uma coreografia, apesar de o bailarino ensaiá-la extenuantemente por dias, meses ou anos, pois até ele seria participante de todo esse processo “caótico” universal. Pois, se o corpo humano é composto de inúmeros sistemas que interagem dinamicamente, pode ser submetido a esse tipo de análise. Essa ilusão utópica de tentar controlar e entender tudo, da busca de um rigor absoluto, esbarra eternamente em irregularidades não previstas.

Mas, como equilibrar o desejo da “exatidão” com a consciência da “imprevisibilidade”? É um dilema sem solução, ou pelo menos, se for considerado de forma

exata, cartesiana, sob a regência do “ou isto ou aquilo”, ela não existe. Ela é uma probabilidade de existência que está em um tempo e um espaço desconhecido.

Mas, quando um bailarino adoece mortalmente, por que a ciência ou a matemática só conseguem dar veredicto aproximado? “Você tem no máximo seis meses se vida!”... e ele continua vivendo até hoje! ... Onde estão os erros ... as brechas ... as possíveis falhas de um diagnóstico “científico”? A vida parece ser algo poeticamente perigoso, delicioso, incerto e imprevisível de se praticar. Um fragmento de minha própria experiência de vida parece conter a origem das reflexões que busco desenvolver nesta dissertação.

Quando adoeci pela primeira vez de câncer cerebral, era uma pessoa extremamente cheia de verdades, de dogmas, os quais me deixavam, de certa maneira, confortável, pois acreditava na “ciência” dos médicos.

Mas, após a quinta operação, percebi que um algo mais havia passado despercebido a mim, apesar de todos os meus estudos na matemática e na dança. Enquanto a dança “integrava” o meu corpo com algo além de uma simples análise de movimento, a matemática separava-o em partes, fracionando a vida. Mas, havia uma coisa em comum: elas descreviam de maneira diferente um mesmo fenômeno, a vida e o Universo.

Frequêntando uma grande Universidade, tive a oportunidade de conhecer pessoas de cursos diferentes, com visões de mundo diferentes. Notei que tais visões entrelaçavam-se de maneira surpreendente e misteriosa. Cada um tinha uma verdade a perseguir e, no meu caso, fui aos poucos percebendo que a “minha verdade” estava nos movimentos do meu corpo.

Essas “verdades” entrelaçavam-se de forma misteriosa e caótica, principalmente, quando tive contado com o grupo de alunos de uma disciplina extracurricular da Faculdade de Educação Física da Unicamp: *Tae Kwon Do* (Caminho dos pés e das mãos) – uma arte marcial coreana.

Essa atividade proporcionou-me um contato com um grande número de alunos da Universidade que se encontravam para praticar essa arte marcial. Parecia-me que a maioria deles tinha objetivos em comum: trabalhar os movimentos do corpo e descansar o intelecto durante uma hora do seu dia na Universidade; “mexer” o corpo para amenizar o estresse intelectual dos estudos: “descansar a cabeça”...

Era instigante estar em contato com tantas visões de mundo entrelaçadas pelo fluxo do movimento corporal nas Artes Marciais, pois parecia que elas integravam surpreendentemente por meio de caminhos diferentes. Mas, se o *Do* dessa arte marcial já significava “caminho”... Restava-me encontrá-lo ou, pelo menos, tentar entendê-lo!

Inconscientemente, sempre necessitei desse *Do* para ordenar o fluxo de minha vida. Pois, na “Dança de Rua”, que pratiquei na adolescência e na juventude, sentia algo que me motivava e fluía pelo meu corpo dando-me prazer. Esse sentimento intuitivo parecia ser trazido pelos movimentos imprevisíveis e espontâneos deste de estilo dança. Na prática, sentia algo que me integrava, gerando uma sensação de grande liberdade.

Na prática do “*Tae Kwon Do*”, sentia os mesmos efeitos, assim como os experimentados com a “Dança de Rua”, ou seja, a sensação agradável de “fluxo” de movimentos no meu corpo, porém, vinda de fontes aparentemente diferentes. Como se o “imprevisível” desse estilo de expressão se encontrasse com o “rigor” e a “exatidão” dessa arte marcial coreana, harmonizando-me.

Atualmente, vejo que estas fontes de um fluxo de movimentos, geram este tipo especial de energia, não eram tão diferentes como eu pensava na época. Em cada um dos casos, os “caminhos” geradores da energia no meu corpo funcionavam de formas diferentes, mas eram os mesmos, apenas com intenções corporais e emoções focadas diferentemente.

Além do “*Tae Kwon Do*” que praticava, desde a época de minha graduação em “Matemática Aplicada e Computação”, busquei um curso que me satisfizesse a necessidade

do estudo do movimento de forma técnica apurada e “artística”. Lembrei-me de ter visto nas madrugadas da televisão um filme em que havia essa dança. Esse filme era “Carmen”, do diretor espanhol Carlos Saura (1983), baseado na novela de Prosper Mérimée (1847) e tema da ópera de Georges Bizet (1875). Reconheci a força e a beleza da expressividade da Dança Flamenca e, então, comecei a praticá-la.

No decorrer dos anos, senti a dificuldade de dançar algo com um conteúdo tão complexo quanto a Dança Flamenca. Os movimentos não fluíam pelo meu corpo, de maneira que eu pudesse senti-los, tão facilmente quanto havia sentido na Dança de Rua. Concluí que levaria tempo para compreendê-la, pois a subjetividade do ato de dançar aquela arte passava por um estudo acurado de uma cultura de corpo estranha à minha: a cultura espanhola.

Lembro-me de quão era difícil entender a rítmica e a corporeidade exigida pela Dança Flamenca e comparava esse gasto energético ao que tinha no estudo dos teoremas da matemática, que nesse período ainda cursava. Curiosamente, essa comparação aconteceu pelo fato de encontrar poucos pontos de intersecção entre a ciência da matemática e a arte da dança, naquele período.

Aos poucos, tomei consciência da dificuldade em perceber que a matemática e a dança eram “linguagens” diferentes que necessitavam de muito estudo e que buscavam, cada uma à sua maneira, traduzir os fenômenos naturais do mundo, como os sentimentos, as emoções e tudo que concerne à natureza humana no universo.

Portanto, a Dança Flamenca e a Matemática Aplicada eventualmente teriam uma coisa em comum, eram extremamente complexas: as duas traziam uma “poética” na descrição dos fenômenos da natureza – arte e ciência unidas através dos meus movimentos, emoções e sentimentos.

Percebi que meu corpo era suscetível de gerar “imprevisibilidades” e “incertezas”, das quais a ciência matemática se ocupa e, assim, percebi, no meu corpo, a união da ciência e da arte.

Dessa união, a paixão pela dança se sobrepôs, pois decidi entrar na Graduação em Dança, em 1996. As experiências vividas no meu corpo com a Dança de Rua, a Dança Flamenca e, intelectualmente, com a Matemática Aplicada, possibilitavam uma resposta sobre as conexões ocultas na sinestesia do meu viver e do meu saber.

Diversas vezes, sentia a poesia intrínseca nas equações matemáticas que descreviam os fenômenos naturais, como o comportamento caótico da atmosfera, estudado pela Matemática Aplicada na Ciência do Caos, e comparava ao movimento incerto das saias dentro da expressividade feminina da Dança Flamenca, por exemplo.

Aos poucos, fui percebendo que necessitava desenvolver uma visão poética de mundo mais acurada. Não podia mais permitir a separação entre os saberes e os sentidos.

Lembrei-me de que, quando era criança, tive dificuldade para equilibrar-me na primeira bicicleta. Cai muitas vezes até descobrir que era necessário pedalar continuamente para que, naquele desequilíbrio e equilíbrio constantes, conseguisse misteriosamente manter-me em cima, para continuar em frente, apesar das quedas.

Não tenho mais uma bicicleta, mas tento equilibrar-me nas múltiplas visões de mundo que a contemporaneidade traz de forma misteriosa, descontínua e dinamicamente incerta. Meu corpo e minha alma, fazem parte desse processo indissociável de minha existência física e energética, inserido no Universo de múltiplas e insondáveis interpretações e interações.

Aprendi na dança e na matemática que nada é certo e tudo é provável, apesar do incômodo que esse novo paradigma poderia provocar nas pessoas e em mim mesmo. O físico alemão Albert Einstein, com sua equação da Teoria de Relatividade, demonstrou que

matéria e energia têm igualdades de valores equivalentes, executam uma “dança cósmica” no palco do tempo e do espaço, mudando de lado constantemente em sua característica existencial. Pela arte, pela dança, podia intuir certa compreensão sinestésica desses princípios.

Portanto, ao adentrar no Bacharelado em Dança, assumi uma busca existencial nessa profissão de fé, que é ser bailarino e, além disso, ser artista: trazer o devir, uma poética existencial através do fluxo de movimentos e sensações do meu corpo, buscando transmitir minhas emoções e meus pensamentos através de meus movimentos, de forma mais harmônica e equilibrada, na busca utópica de verdades, ou fragmentos de verdades próprias, que poderiam estar inseridas numa significação universal. Atualmente, sei que esse equilíbrio buscado por mim dar-se-á no desenvolvimento de uma sensibilidade poética para o bailarino Flamenco, acompanhada de uma sensibilidade poética para o humano, no sentido mais amplo do termo.

Depois de três anos nesse caminho, adoeci. A velocidade do ritmo de minha vida e a relação que tinha com meu universo interno e externo era incompleta. Pois eu era um matemático que dançava, buscando explicações lógicas e científicas para tudo, equilibrando-me na ansiedade utópica da busca de uma perfeição técnica, no meu estilo de dança. Afastado da Universidade para me tratar, tive tempo para refletir sobre alguns dos erros cometidos e retornar para continuar minha dança, minha vida.

Finalmente, formado na Graduação em Dança, busquei aprofundar o sentido do equilíbrio das energias que regem meu corpo, como métodos de autoconhecimento. Após a graduação em dança, fiz um curso de Pós-Graduação (*Lato Sensu*) denominado “Dinâmicas Corporais como Expressões Terapêuticas”, no SENAC – SP, em que desenvolvi o tema: “A Dança como Fenômeno do Caos: uma integração energética para a saúde do bailarino”, visando à necessidade de integração dos estudos da ciência do Caos (Matemática Aplicada) à expressividade da arte na dança.

Nesse curso, aprofundei-me no estudo de técnicas energéticas terapêuticas, como a Eutonia e o *Lian Gong*, no intuito de prevenir mais desequilíbrios e obter instrumentos para auxiliar outras pessoas na busca de um corpo saudável. Daí a importância do desenvolvimento de um equilíbrio das energias que regem o corpo humano e sua relação com o Universo. Por meio de processos de autoconhecimento do corpo, da psique, das interações sociais e das energias do corpo humano. Observei que os fundamentos e a prática desses métodos estavam alinhados com as novas abordagens da relação entre ciência e arte.

A Filosofia Oriental entrelaçada à visão da Física Quântica e da Ciência do Caos, comentada por Fritjof Capra em seus livros “Tao da Física”, “O Ponto de Mutação”, e “Conexões Ocultas”, foi capaz de trazer uma nova luz na compreensão dos fenômenos do universo para a ciência, perante uma nova visão de mundo.

Dessa forma, possibilitou a ligação poética entre a conceituação da energia e da matéria, da cognição, da intuição, da sinestesia e a técnica da dança. Pois, esses elementos parecem ser faces complementares de um universo dinâmico, probabilístico e caótico. Ao menos assim se deu, de forma contundente, na minha experiência de vida, que agora compartilho, por meio dessa dissertação.

O ponto de equilíbrio do bailarino, inserido nesse contexto, não participa mais de verdades absolutas, de divisões cartesianas de estilos, técnicas e espaços. Nessa nova consciência, as técnicas de equilíbrio devem ser dinâmicas, fazem-se necessárias para ampliar a autoconsciência do bailarino e ajustar suas potencialidades, de maneira harmônica e natural.

Nesta investigação de mestrado, aprofundei-me no estudo "Auto *Tui-ná*", procedimento de automassagem oriundo da medicina tradicional chinesa, e suas possíveis aplicações no contexto do ensino e da prática da Dança Flamenca. Tomei contato com o *Tui-ná* ainda como aluno na graduação em dança (seguindo meus estudos durante a pós-graduação), por meio dos ensinamentos trazidos para o Brasil pela profa. Maria Lúcia Lee,

do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

Atualmente, costumo dizer que a “Dança Flamenca me condenou e também me salvou”. Mas essa é uma maneira simplista de descrever um fenômeno, com significados profundos na minha vida e na maneira como vejo a arte da Dança Flamenca. A medicina tradicional chinesa trouxe uma colaboração enorme para compreensão de fenômenos, antes inexplicados aos meus olhos (e, quem sabe, aos olhos cartesianos ocidentais). O principal deles é o conceito da energia vital, base da compreensão para este trabalho, pois o fluxo de energia que sentia na Dança de Rua, no *Tae Kwondo do* e na Dança Flamenca seria o mesmo, apenas direcionado pela necessidade que meu corpo tinha de expressar-se através de movimento “Corpo-em-vida”.

O problema do câncer, que fez com que eu quase perdesse a vida, serviu para mostrar a necessidade contínua de percorrer um caminho harmonioso no cultivo e no livre fluxo da energia vital, ou ainda, perceber na Dança Flamenca a própria fluidez dessa energia de forma poética e criativa, tornando a arte uma fonte de saúde, de vitalidade.

Nesta pesquisa, considerar-se o corpo do bailarino flamenco como um todo íntegro e dinâmico ao dançar, visando mobilizar essa energia vital, denominada poeticamente de “*Qi*”, ou “sopro vital”, mobilizando uma “força interna” (*Nei Jing*) para obter a expressividade harmônica dos movimentos por meio da geração da “Verdadeira Energia Vital” (*Zen Qi*) – termos poéticos da Medicina Tradicional Chinesa, mas que ajudam no entendimento fisiológico de certos fenômenos trazidos a luz do ocidente.

O fluxo dessa energia pelo corpo potencialmente direcionado pela intenção (*yi*) das emoções e dos sentimentos do bailarino é transmitido por uma rede energética de pontos denominada meridianos (*Jing Lou*), podendo levá-lo a expressividade inicialmente planejada. Para que isso aconteça de forma potente e saudável, propondo uma estimulação de forma dirigida, por meio das manobras do *Auto Tui-ná*, em pontos específicos do corpo.

Esses pontos são denominados acupontos, ou seja, “pontos de cavidade”, onde as manobras são aplicadas, objetivando-se estimular o fluxo da energia vital, onde ela estiver estagnada.

Dessa forma, torna-se possível o ganho de expressividade harmônica e pessoal para a Dança Flamenca, bem como um aumento e uma harmonização da expressividade do bailarino, além de prevenir lesões corporais, que o estilo dessa dança possa trazer.

O uso consciente de uma poética corporal, geradora da expressividade do estilo de uma dança, traz duas questões que serão abordadas no decorrer do texto:

- se a Dança Flamenca já é fonte geradora desse *Qi* em sua expressividade nos seus momentos, por que usar as manobras do *Auto Tui-ná* para direcioná-las?
- o uso das dinâmicas da medicina tradicional chinesa (em especial o *Auto Tui-ná*) pode ajudar na potencialização dessa “energia”, em casos em que elas parecem não estar presentes na expressividade necessária à Dança Flamenca?

Para que esse todo investigativo da energia vital no processo poético da expressividade da Dança Flamenca seja realizado, apresenta-se quatro capítulos:

- Um estudo das características históricas e estruturais do flamenco;
- A expressividade da Dança Flamenca;
- A conceituação de energia vital na Medicina Tradicional Chinesa;
- A possibilidade do uso de manobras do *Auto Tui-ná*, (Medicina Tradicional Chinesa), como recurso preparatório para o aumento da qualidade da produção criativa do bailarino flamenco, harmonizando suas energias, mentais, espirituais e físicas.



“Uma das razões pela qual a Espanha de hoje nos exerce um enorme fascínio é o fato de que em suas terras se desenvolveu uma cultura extremamente rica, fruto do convívio de três grandes culturas – cristã, judaica e árabe.”

Salah Al-Madi¹

Muitas vezes, o praticante do Flamenco um dia já se perguntou por que gosta tanto dessa arte. Em entrevistas realizadas nos encontros de praticantes, três palavras vieram à tona: força, beleza e vida. Muitos dizem que “não apenas faço, mas vivo o Flamenco, ele é uma arte viva”. O Flamenco para muitas pessoas não é somente uma dança, um tipo de música, mas uma filosofia de vida.

Dessa forma, o flamencologista americano Don E. Pohren colabora afirmando que “Flamenco não é simplesmente uma música do sul de Espanha, como normalmente se acredita. Mais do que isso, ele é uma maneira de vida que influencia as atividades do dia-a-dia de muitos espanhóis do sul da Espanha. Não é necessário ser um performer Flamenco para ser um Flamenco: ser Flamenco é para qualquer um que está envolvido emocionalmente, e ativamente com sua filosofia única. Por essa razão, nenhum livro é completo em se tratando da arte do Flamenco sozinho; para a arte do Flamenco é meramente uma expressão superficial do modo de vida Flamenco. O leitor também necessita entender algo sobre seus criadores e perpetuadores, e suas filosofias, atitudes, costumes, crenças gostos e desgostos. É necessário não-somente entender o que é Flamenco, mas o porquê de ele ser o que é.”(POHREN, 1990. p. 15.).

Logo, um olhar sobre a história e o contexto dessa arte se faz necessário. “As pesquisas sobre a história do Flamenco são freqüentemente contraditórias e divergentes” (LEITE. 1994. p. 3).

¹ Diretor de Música e Artes no Ministério de Educação da Tunísia [s.n.t.]

Dentre vários autores, buscou-se fazer uma análise comparativa das diversas obras a respeito do tema. As experiências são fundamentadas em dezesseis anos de estudo e prática do Flamenco, participando de cursos de baile, ritmo, palestras, encontros nacionais e internacionais, assistindo a aulas de vários professores brasileiros e espanhóis vindos ao Brasil. Por meio dessas vivências, pude colher muitas informações e indicações bibliográficas a respeito deste tema.

Para a profa. Geórgia Gugliota: “Sem dúvida o Flamenco é algo mais que uma manifestação folclórica do povo da Andaluzia (sul da Espanha). A personalidade dos *cantes* (cantos) e *bailes* (danças) é efetivamente uma manifestação singular. Essa arte supõe a exteriorização de um determinado estado de ânimo e também um peculiar congênito de vida. Todo esse processo expressivo converte-se numa espécie de catarse, em que as próprias experiências pessoais e a síntese de velhas culturas que se fundiram na Andaluzia, bem como as próprias experiências pessoais podem ser liberadas pelo intérprete.”

A Espanha, em tempo da dominação árabe (séc. VIII d.C. até séc. XV d.C.), foi palco de um importante desenvolvimento cultural na maioria dos campos do conhecimento humano: Medicina, Astrologia, Filosofia, Agronomia, Direito, Música, Matemática, entre outros. Todo esse conhecimento, trazido do oriente pelos árabes, chegou à Europa via Espanha, e graças a ele o ocidente pôde sair da escuridão em que se encontrava no período medieval.

Nesse sentido, as fontes pesquisadas relataram que as cidades onde o Flamenco se desenvolveu originalmente estão localizadas nas províncias do sul da Espanha, tais como *Almería, Algeciras, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jerez de La Frontera, Sevilla*. Isso nos leva a crer que o Flamenco tem fortes ligações culturais com os povos que passaram por aquela região desde o ano 1.000 a.C., formando uma mescla cultural rica, desde a sua chegada à Península Ibérica. Cronologicamente, foram estes os povos envolvidos com o Flamenco (GRANDE, 1996, p. 46): judeus (1.000 a.C.); celtas (séc. VI a.C.); gregos (séc. V a.C.); romanos (séc. III a.C.); povos bárbaros (séc. V d.C.); árabes, mulçumanos, mouros e islâmicos (séc. VIII d. C.); ciganos (séc. XV d.C.).

Esses povos e raças, que conviveram ao longo dos séculos, influíram com suas culturas, histórias e artes na formação do Flamenco. Apesar de serem marginalizados pela sociedade espanhola durante vários séculos, fatos levam a crer que os ciganos-indianos foram os últimos a influenciarem esse processo; mas, nem por isso, deixaram de ter uma participação forte na formação do que foi essa arte no seu início.

Porém, o Flamenco só se deu como um fenômeno cultural no séc. XVIII; portanto, três séculos de influências principalmente das culturas judia, árabe, cigana e andaluza. Até a própria origem da palavra “Flamenco” é controversa. Pois, parece não haver um consenso sobre a palavra Flamenco entre os pesquisadores. As opiniões são muito divergentes, tanto em livros como em palestras e conversas dentro das academias, em torno da etimologia da palavra.

Uma delas defende que os judeus espanhóis que imigraram a *Flandres* (Bélgica), ao cantar seus cânticos, esses cânticos eram chamados de Flamencos pelos espanhóis. Outra teoria defende que a palavra Flamenco, provavelmente, seja derivada de outra palavra de origem árabe: “*Felagenkun*”, ou ainda, ‘*Felah Men Encun*’ – que quer dizer “canto dos lavradores”.

Outra teoria defende que a palavra Flamenco é uma gíria germânica, e deriva de “*Flamancia*”, ligado ao temperamento impulsivo e quente dos ciganos. (LIBÂNEO, 1999, p. 27). Portanto, não há comprovação histórico-científica exata.

Além disso, nada se pode afirmar com certeza sobre a evolução do Flamenco, pois numerosas fontes divergem a esse respeito, até sobre o próprio significado da palavra Flamenco, que não possui uma origem clara, uma vez que “O Flamenco é uma mescla de culturas que atravessaram a Andaluzia durante séculos, entre elas: árabe, judia, hindu-paquistanesa e bizantina, que foram se modificando em suas raízes populares. Portanto, antecedendo o Flamenco, havia uma musicalidade de forte herança oriental, mas com personalidade e expressões próprias.” (GUGLIOTA, 1990. p. 2).

Conforme consta historicamente, os ciganos foram a última etnia a compor esse “caldo cultural” de formação do Flamenco, pois relata-se que vieram expulsos da Índia, por não se adaptarem ao sistema de “castas”. Possivelmente, os ciganos atravessaram a Ásia Oriental em direção à Europa, deixando várias tribos no trajeto, as quais não desenvolveram o Flamenco, de modo que, só os ciganos andaluzes foram responsáveis por parte da sua construção.

Quando se fixaram na Andaluzia, foram perseguidos pelo fato de não serem católicos, tornando-se marginalizados. Mas, o mesmo acontecia com judeus e árabes, fato que forçosamente levou essas etnias a viverem escondidas para se protegerem da Inquisição na Espanha. Mesmo assim, nessa convivência forçada, germinou o Flamenco.

Por meio de relatos como esse, pode-se concluir que a formação étnica da Península Ibérica, por sua história, está constituída por um conjunto de civilizações que foram deixando sedimentos antagônicos, formando o que é chamado de Flamenco. Para a pesquisadora Roberta Ferreira Leite: “De certa forma podemos dizer que as linhas atuais do Flamenco foram traçadas no séc. XVIII e incubadas nos dois séculos anteriores, o que não quer, dizer de modo algum, que este tenha sofrido inovações e que vá ainda tomar novos rumos...” (LEITE, 1994. p. 14).

Uma das fontes mais antigas sobre o Flamenco no Brasil é o trabalho realizado pelas profas. Débora Nefussi e Daniela Nefussi, diretoras da Cia Raies²– Teatro e Dança (SP). Segundo as pesquisadoras, o Flamenco se formou principalmente a partir de quatro etnias. No espetáculo denominado “ETNIAS”³, realizado no Teatro Imprensa no festival de

² Coordenado por Deborah Nefussi e Daniela Nefussi, o espaço RAIES DANÇA TEATRO reúne profissionais com o mesmo objetivo: a harmonização entre movimento e expressão, integrando a arte flamenco a outras atividades artístico-culturais. O espaço Raies foi inaugurado em março de 1998, dando continuidade ao trabalho da Companhia de Teatro Dança e Arte Flamenca – Raies, grupo com grande destaque no cenário da arte flamenco no Brasil, atuante desde 1992.

³ Palestra apresentada na sede Companhia de Teatro Dança e Arte Flamenca nos dias 18/19/20 e 21 de julho de 2005. O espetáculo foi apresentado em no dia 18 de dez. 2005.

final de ano (2005) ⁴ essas etnias formadoras do Flamenco foram ilustradas com o toque da guitarra, do canto, da percussão e do baile Flamenco.

O texto acerca desse espetáculo ilustrou essa mescla cultural e está transcrito abaixo, para se ter uma idéia resumida do Flamenco:

“**Etnias: As Sementes do Flamenco.** As sementes não se parecem com as árvores, mas têm ambas a mesma essência comum. O Flamenco é como uma árvore que se diferencia das sementes étnicas que o semearam. Foi da convivência de certas etnias, durante diferentes períodos de tempo, que nasceu a arte flamenca. Mas sempre num mesmo lugar, a Andaluzia. Muitos povos se instalaram no sul da Espanha, dividindo o espaço e misturando suas culturas: culinária, ciências, músicas, cantos religiosos, poemas e instrumentos musicais. As províncias da Andaluzia são: Huelva, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Jaén, Málaga, Almeria e Granada. Nessas províncias, quatro etnias foram as mais influentes:

- os **árabes** dominaram a sul da Espanha por 800 anos, criando um reino chamado *Alandaluz*. O estilo de cantar dos mouros influenciou a formação de alguns ritmos Flamencos. Ex.: *Fandangos de Heulva* e os *Tarantos*;
- os **judeus** migraram para a Espanha e foram expulsos diversas vezes; não há uma ligação direta entre arte judaica e a flamenca, mas a capacidade de expressar as tristezas, através do cantar é a maior afinidade entre os judeus. Ex.: o *Martinete* e a *Syguirya*;
- os **ciganos** chegaram à Andaluzia em 1492, vindos do norte da Índia. A cultura cigana é a que mais influenciou a formação do Flamenco. Ex.: os *Tientos*, a *Soleá* por *Buleria*, e os *Tangos*;
- os **andaluzes** foram a quarta etnia, que já estava fixada na terra onde nasce o Flamenco (Granada, Allambra, Sevilla e Cádiz). Ex.: a *Alegrias*, a *Rondeña*, e a *Sevillana*.”

⁴ Participei como bailarino na coreografia *Rondenãs* .

Cabe esclarecer que, quando se fala dos “Andaluzes”, as duas realizadoras desse citado espetáculo estão se referindo historicamente ao povo que já vivia nessa região, antes de a arte flamenca aparecer como ela é atualmente, com essas influências étnicas apresentadas.

Mesmo que o Flamenco não seja uma criação exclusiva dos ciganos andaluzes, deve-se considerá-los como os mais eficientes formadores dessa herança musical acumulada durante séculos na Andaluzia. Mas sofreram a hostilidade dos povos do meio rural europeu, que consideravam os ciganos como foras-da-lei.

Tal hostilidade, com o passar dos séculos, diminuiu permitindo aos poucos a permanência das famílias ciganas em povoados da Andaluzia, o que ajudou a mesclar diferentes povos, que posteriormente participaram na formação da Arte Flamenca.

Portanto, esse começo ganha grande difusão a partir do séc. XIII, mas ainda com muito preconceito social, porque o que era do Flamenco estava associado à marginalidade. As dificuldades de comércio e de obter empregos eram grandes, devido aos hábitos e modo de vida nômade, e alguns tiveram que se adaptar para sobreviver.

Os ciganos nômades agrupavam-se em clãs familiares para poder manter a liberdade e seu estilo de vida, não adotando os costumes de outras famílias espanholas, subsistindo do comércio de animais, da venda de antigüidades e de shows artísticos.

Porém, o Flamenco conquistou grande parte da Espanha, tendo seu apogeu no séc. XIX, com a difusão dos *Cafés Cantantes* (ou de variedades), espalhando-se por grande parte do país, dando emprego aos artistas flamencos. Mas, se por um lado a Arte Flamenca expandia-se, para muitos era uma corrupção dos ritos tradicionais da cultura hermética das famílias, pois novas formas de arte foram se agregando ao espetáculo flamenco nos *Cafés Cantantes*.

Tal fato influenciou até a maneira de ser da cultura espanhola “*aflamencando-a*”, numa via de duas mãos. Pois, esse enlace entre a cultura cigana do Flamenco, e a cultura popular da Andaluzia influenciavam-se mutuamente.

Essa simbiose durou duas décadas e meia, quando então o declínio fez com que os *Cafés Cantantes* praticamente acabassem. A Arte Flamenca retornou às suas raízes do ambiente familiar. Mas uma coisa ficou dessa experiência: o fato da união entre o *baile* flamenco e estéticas teatrais.

Na década de cinquenta, houve um movimento de retorno às raízes da Arte Flamenca. Esta, renascendo mais pura, resgatando formas antigas e voltando a suas raízes, propiciou o surgimento de uma produção cultural bibliográfica, fonográfica, cinematográfica e intelectual, impulsionando o Flamenco à frente no equilíbrio. com duas vertentes, uma conservadora e outra inovadora.

Hoje o Flamenco é uma arte praticada e conhecida por grande parte da população mundial. Ele já está além das suas origens, pois está amplamente disseminado em quase todos os países do mundo, por sua beleza artística através de expoentes internacionais como: a guitarra flamenca de Paco de Lucia; o grupo musical *Gipsy King's*; os filmes do diretor Carlos Saura (“*Carmem*” e “*Bodas de Sangre*”), e dos *bailaores* Antonio Gades, Cristina Hoyos, Antonio Canales, Sara Baras, Eva Yerbabuena, além de muitos outros ícones que vêm ao Brasil periodicamente.

Na área do ensino e da divulgação do Flamenco, existem *sites* onde estão à disposição vídeos e livros pedagógicos de *baile*, *toque* e *cante* (dança, violão, canto) que podem ser adquiridos, proporcionando a disseminação em larga escala dessa arte pelo mundo. Atualmente, existe uma vasta cultura “globalizada” a respeito dessa arte, pois, nas páginas de procura do *Google Internaciona,l* existem aproximadamente vinte e um milhões e quinhentos mil *sites* relacionados com a Dança Flamenca de variadas nações, entre os

quais o Brasil, onde existem aproximadamente cento e sete mil *sites* somente com referências às academias⁵.

Uma quantidade crescente de cursos de *baile, toque e cante* para estudantes internacionais é oferecida na Espanha e em outros países, tais como no Brasil, possibilitando o aperfeiçoamento e a disseminação dessa arte em seus países de origem. Essa tendência foi confirmada em entrevista com Adrián Galia, um dos maiores expoentes internacionais da nova geração do Flamenco: “... em suas viagens pela Europa, América e Ásia, já vem encontrando matizes do que um dia será, em suas palavras, um Flamenco brasileiro, outro francês, outro japonês, etc.” (LIBÂNEO, 1999, p. 65).

Esse assunto é muito controverso, bem como a maioria dos conceitos existentes no Flamenco, pois os brasileiros e os espanhóis entrevistados divergem muito da opinião de Adrián Galia.

Comprovando a tendência crescente do interesse pelo Flamenco no Brasil, pode-se ter em uma amostra desse fenômeno nas duas últimas versões do “Festival Internacional de Flamenco”, na cidade José dos Campos (SP), onde estavam presentes, aproximadamente, trezentos bailarinos flamencos. Participantes da maioria dos estados brasileiros foram ao festival e participaram de aulas e palestras de *cante, baile e guitarra*, ocorrendo simultaneamente em três salas com cem pessoas cada uma.

Um dos fenômenos recorrentes da Arte Flamenca no Brasil é que aspectos da cultura brasileira têm se misturado à cultura espanhola, pois a América Latina, durante sua história de colonização, sofreu influências dessa cultura por séculos. Nesse sentido, o guitarrista flamenco Ricardo Schwingel e a bailarina Tatiana Hass, em entrevista dada, declaram que a mistura entre aspectos da Arte Flamenca e outras culturas é muito comum historicamente no Brasil e no mundo.

⁵ Segundo pesquisa realizada no *site* de consulta da Empresa Google. (<http://www.google.com.br>, Acesso, 8 set. 2006)

Um exemplo disso foi a apresentação do espetáculo “Luzes e Sombras”, do bailarino Fábio Rodrigues, mesclando a capoeira e a música do berimbau com o Flamenco, mostrando como pode ser rica a mistura desses estilos e dessas culturas para arte brasileira e a cultura do Flamenco. Como relata nesta entrevista, “Estive ligado à capoeira diretamente por quase oito anos consecutivos, aprendendo a história, técnicas, cantigas e instrumentos musicais. Existem diversas semelhanças entre as linguagens. Primeiro, que é muito forte a ligação de ambos no canto, no toque e no *baile* (ginga, dança), elementos que, quando atuam juntos, deixam tudo mais completo, mais harmônico, bonito. No Flamenco, também há a *Juerga* tradicional que pode ser associada com a Roda de Capoeira por inúmeros aspectos. Outro grande fato é que são culturas geradas a partir de povos perseguidos, oprimidos e pobres, que trazem no seu histórico a dor, o lamento, o grito... e também a alegria, a liberdade e as festas... Esses são alguns fatores entre muitos. Claro que, quando fazemos um espetáculo, vamos melhorando com o tempo e mudamos o que não dá certo, como tudo na vida, mas me serviu de experiência para um próximo trabalho mais consciente e amadurecido...”⁶

Em 1990, quando iniciado este estudo da dança flamenca, não havia informações como há hoje, tudo era muito difícil. Existiam poucos professores de flamenco no Brasil e não se tinha acesso a bibliografias específicas, discos, fitas, roupas, acessórios, shows e cursos de professores espanhóis. Portanto, nesses aspectos, o conhecimento do Flamenco melhorou muito desde essa época.

Na contramão dessa expansão do Flamenco, há poucos trabalhos acadêmicos nas universidades brasileiras; entre eles estão: a dissertação de mestrado da pedagoga e bailarina flamenca profa. Ms. Daniela Leonardi Libâneo: “Ensinando Dança Flamenca”, o texto do trabalho de conclusão de curso *lato-sensu* da bailarina prof. esp. Cadica Borquetti, da PUC do Rio Grande do Sul: “Resgate da Identidade da Dança Flamenca”, que elaborou também o livro “O Flamenco Gaúcho”.

⁶ Entrevista dada ao site *FLAMENCO NEWS*. (<http://Flamenconewsbrasil.zip.net/index.html>, Acesso em: 8 set. 2006).

Esses são alguns exemplos do começo dessa tendência acadêmica do estudo dessa arte. Acredita-se ser importante o estudo dessa arte no âmbito acadêmico para sua evolução e disseminação no Brasil, no intuito de desenvolver elementos que ajudem os profissionais dessa área em seus grupos e academias.

Porém, parece existir de *baile* não dão-se ao trabalho de explicar de onde provém cada tipo de *baile* para o aluno iniciante, bem como o significado singular para cada um deles. O aluno, em geral, adquire um conhecimento superficial do *baile* dado, fato bastante redutor em qualquer estilo de dança étnica como é o caso da Dança Flamenca, pois o aprendizado do contexto cultural dessas danças é fundamental para a compreensão de sua poética, e fundamental para a não-fragmentação da formação do bailarino.

Em sentido análogo, comenta a Profa. Graziela E. F. Rodriguez: “A fragmentação do corpo freqüentemente é apresentada no bailarino como uma consequência de sua formação... A tradição dualista de Platão, corpo alma, reverbera na Dança.”(Rodriguez 1997. p. 23.)

Há professores que simplesmente ensinam a “técnica” e desprezam os porquês desta. Mas a transcendência à técnica está em viver o Flamenco: descobrindo significações pessoais – pois, caso contrário, o diálogo entre a música flamenca e seus sentimentos perante esta não fluem adequadamente, quebrando o diálogo corporal e a significação das festividades apropriadas para cada *baile*. Os *bailes*⁷ contêm uma gama de interpretações que vão dos temas mais alegres, apaixonados, até os mais trágicos, como os de perda e morte.

O ato de bailar o Flamenco está além de uma simples dança. Ele é também uma válvula de escape de sentimentos e de vivências necessárias ao seu intérprete, estando ele triste, alegre, apaixonado, angustiado, ou seja, vivo. Nas significações de cada música flamenca, há um turbilhão de emoções passando pelo corpo do intérprete.

⁷ A terminologia utilizada para designar a Dança Flamenca é *baile*.

Também parece que existe um significado pessoal para cada tipo de *baile*, sejam estes: tristes, apaixonados, soturnos, ou mesmo de alegria e de regozijo. A tradição interpretativa do *cante* traz norteamentos gerais para cada tipo de expressão, não perfazendo regras absolutas.

Portanto, o que não se modificará tão cedo é o coração da Arte Flamenca *cante* (canto), pois, de suas formas originais, brotou o que ele é hoje. A partir das significações poéticas e históricas de suas letras, ele nasceu mostrando os rumos e as energias necessárias para sua interpretação artística e criativa. O Flamenco, como arte viva, é mutante, pois muitas das suas expressões originais têm-se modificado até hoje.

Um pequeno estudo do *cante* é imprescindível para o entendimento dessa arte, pois a partir de seus temas para cada *baile* (dança) e *toque* (violão) nasce a inspiração necessária para a completude da expressão do Flamenco.

1. O *Cante*.

O percussionista Alessandro Gonçalves⁸, que no “II Workshop de Dança Flamenca”, disse em palestra que a evolução do Flamenco começou com o *cante* judaico, sem acompanhamento; depois, com a convivência dos árabes e dos mouros, o violão (*guitarra*)⁹ foi introduzido. Os *cantes* primitivos foram sendo mesclados, aparecendo nas festas dos ciganos e no convívio dessas outras etnias, durante séculos, na Andaluzia, forjando o que é denominado Flamenco.

Dessa maneira, leva-se a crer que a Arte Flamenca nasceu do *cante*, como forma de lamento, com letras que retratavam a realidade daquelas pessoas: “Sabemos que o *cante* flamenco apareceu por volta de 1870 entre os ciganos da baixa Andaluzia numa pequena região entre Sevilla, Lucena e Cádiz. Do que antes havia sido, não se sabe nada de certo. É um assunto que está na esfera dos mistérios e das possibilidades...”(RUIZ, 1972. p. 65).

Os *cantes* são derivados de canções religiosas de origens judaica, mulçumana, cristãs, indo-paquistanesas, provavelmente, como também aqueles derivados de origens céltica, árabe, andaluza, cigana, latino-americanas, etc.

Os *cantes* latino-americanos são denominados de “*ida*” e “*vuelta*”, pois foram para a América, sofreram mudanças e, ao retornarem para Espanha, foram assimilados pelo Flamenco.

Possivelmente, os *cantes* mais primitivos eram executados sem acompanhamentos, de forma recitativa e sem instrumentos musicais. Eram puramente uma expressão vocal de sentimentos de povos que geraram a matriz dos *cantes* conhecidos até hoje.

⁸ O “II Encontro de Arte Flamenca”, Raies – Dança e Teatro. Clube Paineiras, São Paulo (SP), 2006

⁹ A *guitarra* flamenca é semelhante ao violão brasileiro tendo também seis cordas, mas difere na construção do instrumento e nas madeiras utilizadas.

A energia e a significação poética do *cante* parecem ser divididas em três categorias: *Cante Jondo*, *Intermédio* e *Chico*. Mas, tratando-se de uma arte viva, qualquer classificação seria apenas aproximada.

O *Cante Jondo* parece estar está ligado à dor, ao lamento, ao amor, à tristeza e à morte. Ele engloba as músicas e as danças de caráter solene, de gravidade emocional, e é carregado de certa fatalidade.

Nesse estilo, encontram-se as formas musicais mais antigas, como as *Soleares*, as *Siguiriyas*, os *Martinetes*, etc. O *cante grande*, ou *jondo*, parece ser derivado em sua grande parte de canções religiosas. Geralmente, são os mais difíceis de serem interpretados devido à necessidade de um domínio expressivo e uma vivência dramática, exigindo uma técnica vocal acurada. Para os ouvidos de pessoas não acostumadas ao *cante* desse tipo, pode causar alguma estranheza, pois se assemelha muito a um pranto.

O *Cante Intermédio* estaria entre o *Cante Chico* e o *Cante Jondo*, pois teria características expressivas entre elementos de expressivos de um e de outro, podendo transitar de um para outro na temática escolhida. Alguns exemplos são os *Tientos*, as *Granadinas*, as *Peteneras*, etc. O *Cante Intermédio* possibilita uma intensidade dramática múltipla e intermediária, pois é mais ornamentado em sua interpretação.

O *Cante Chico*, geralmente, apresenta-se leve, alegre e sedutor, como as *Sevillanas*, as *Bulerias*, e os *Tangos*. São mais comuns de serem interpretados, seja por seu caráter interpretativo mais leve e sua energia elevada, pois são jocosos, frívolos e festivos, assim demonstrando uma dinâmica de compassos rítmicos bem demarcados, de forma crescente em sua intensidade. Além disso, podem denotar uma duração menor de tempo de execução perante outros tipos de *palos*.

Parece ser comum um crescimento evolutivo de energia e da intenção na maioria dos três tipos de intenção de *palos*, bem como paradas bruscas (*cortes*, *arremates* ou *cierres*), o

que, na maior parte do tempo podem passar uma impressão de que o *cante*, *baile* ou *toque* acabaram, renasce para demarcar somente uma mudança da intenção interpretativa.

Não é comum uma diminuição da intensidade do *palo* em meio a uma estrutura de *palo*, tal como um ralentar, mas pode acontecer, dependendo do jogo de elementos pré-combinados entre os elementos que compõem um quadro flamenco (músicos e bailarinos).

Poeticamente, os versos assim descrevem a *bailaora* andaluza (MELO NETO, 1975, p.132):

“De arrancar-se de si mesmo	Que somente ela é capaz
numa primeira faísca	de incendiar-se estando fria,
nessa que, quando ela quer,	de incendiar-se com nada,
vem e acende-a fibra a fibra,	de incendiar-se sozinha”

Os *cantes chicos*, caracterizando que os *cantes* mais festivos têm preponderância, refletem sua natureza de maior facilidade de execução e de expressão vocal. Alguns *palos* não possuem o *cante*, outros não possuem o *baile*, outros possuem o *baile* e o *cante*, outros, só *baile*, e *outro,s* o *toque* e o *baile*.

As temáticas dos versos cantados remetem às suas origens territoriais; portanto trazem consigo as histórias desses povos, seus lamentos, festividades e sua visão filosófica do mundo em que vivem ou viveram. Isso é fato comum nas manifestações de origem popular, mas o diferencial é a origem, o tipo de aplicabilidade de cada *palo*.

O Flamenco, como mescla das culturas árabe, judia, andaluza e indiana, parece ter, na temática ligada a terra, seu “motor” primordial – sua *secura* ou sua *abundância*, sua localização, sua posse ou sua saudade, de forma aparentemente muito comum a um significado universal de valorização e posse de território incrustado na alma do ser humano.

De forma poética (MELO NETO, 1975, p.130):

“...

Ela não pisa na terra
como que quem a propicia
para que lhe seja leve
quando se enterre, num dia.

Ela a trata com a dura
e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia...”

Entre os versos do Flamenco, existem temas ligados ao amor, à conquista, à desilusão amorosa, à perda de um ente querido ou à sua saudade. Esse caldeirão vivo de emoções traz ao intérprete do Flamenco infinitos temas expressivos que, quando combinados e interiorizados na carne e na alma do intérprete Flamenco, trazem à tona sua beleza significativa.

2. Toque

O *toque* da guitarra (violão) acompanha o *cante*, dando-lhe apoio musical e rítmico, mas o guitarrista pode solar (*falseta*) independentemente do *palo* que executa, pois pode acontecer que a intenção daquele tipo de *palo* seja só para o *toque* sem *cante*.

Os *palos*, mesmo sem o acompanhamento de *cante* e de *baile*, são executados com freqüência no mundo do Flamenco por guitarristas renomados mundialmente, fato que tornou o *toque* da guitarra um capítulo à parte nesta arte.

O *toque* dos *palos* na guitarra flamenca também é classificado, como no *cante*, como *toques* do tipo: *jondo*, *intermédio* e *chico*. Apesar da mesma tipificação, nem sempre pode ser relacionado com a mesma energia do *cante* ou do *baile*. Esse contraponto é comum, pois as três artes que compõem o fenômeno Flamenco trazem intenções expressivas com interpretações entrelaçadas.

A guitarra (violão) flamenca (*toque*) é um instrumento muito semelhante ao violão brasileiro, mas a forma de tocar é diferente, pois apóia o polegar da mão direita e trabalha os outros dedos de forma descendente e ascendente. “A guitarra originariamente era um instrumento de acompanhamento. Ela é de derivação oriental, considerada como uma descendente da *Kitara* (Cítara Grega), um antigo instrumento de cordas”. Não é muito claro como ela foi introduzida na Europa, pela Espanha, por um famoso cantor árabe e pelo músico Ziryab no século XI d.C.” (POHREN, 1990. p. 73).

Esse músico era também chamado Abu-l-Hasán ibn Nafi, que significa um “pássaro que possui a pele negra” (fazendo uma alusão a sua tez morena), chegou à Espanha vindo da antiga Mesopotâmia (Iraque), e foi responsável por um grande desenvolvimento da música na Espanha e na Europa nessa época. O maior legado de Ziryab foi a sua música, pois fundou o primeiro conservatório de música no Mediterrâneo, na cidade de Córdoba, além de introduzir o uso do alaúde de cinco cordas, antecedente da guitarra. Ziryab teve grande importância, uma vez que foi por seu intermédio que as tradições musicais do Oriente floresceram e influenciaram o Flamenco.

Dessa maneira, a *guitarra flamenca* foi evoluindo com os passar dos séculos até chegar ao formato que tem hoje. Segundo palestra de Alessandro Gonçalves¹⁰, o famoso guitarrista Paco de Lucia¹¹, considerado o maior nome mundial quando se trata desse assunto, juntamente com outros guitarristas de sua época, redefiniu o formato do *toque* da guitarra. Antigamente, tocavam a *guitarra* de pé, o que dificultava os movimentos dos dedos. Paco de Lucia começou a apoiar a *guitarra* na perna para liberar a mão esquerda. Hoje a grande maioria toca a *guitarra* na posição sentada, com o instrumento apoiado no colo, liberando seu peso e dando sustentação para seus acordes rápidos e precisos.

A guitarra flamenca traz sustentação à poesia rítmica e melódica através de seus acordes e “rasqueados”, detonando os movimentos dos bailarinos, criando um clima diferenciado em cada *baile*, que vai do trágico ao frívolo, contrapondo a temática ou, muitas vezes, em sintonia com ela, nos versos e na voz do cantor flamenco.

Pode-se evocar uma semelhança ao “repente nordestino”, em que canto, versos, guitarra e *baile* trazem um jogo mágico e poético de contrapontos e uníssonos, num jogo aparentemente imprevisível entre cada um dos elementos. Essa confusão aparente traz em seu todo um beleza coerente, única e inconfundível.

O *jazz* americano é outro campo de semelhança passível de ser evocado, visto ter este um tipo de estrutura de improvisos dirigidos. Um exemplo concreto é o guitarrista flamenco Paco de Lucia, que parece ter reconhecido tal fato ao trabalhar com renomados músicos desse estilo em espetáculos e em gravações no decorrer de sua carreira.

Tal semelhança poderia ser feita, respeitando as devidas diferenças, quanto à musicalidade do jogo da capoeira brasileira, como é o caso do bailarino flamenco e capoeirista Fábio Rodrigues e de Cadica Boeghetti, em seu estudo sobre a dança gaúcha.

¹⁰ O “*II Encontro de Arte Flamenca*”, Raies – Dança e Teatro. Clube Paineiras, São Paulo (SP), 2006.

¹¹ Denominado de Francisco Sanchez Gómez, é um dos principais expoentes vivos da Arte da Guitarra Flamenca. Influenciou, com seu estilo de tocar, grande parte do guitarristas atuais, mesclando sua arte *ilo* ao *jazz* e à *world music*.

Outra aproximação (e derivações) pode ser feita em relação aos filmes de Carlos Saura, no qual a linguagem do Flamenco toca profundamente a linguagem do cinema e das artes cênicas, mesclando-as, difundindo essa arte além de sua origem folclórica, ampliando suas significações, atingindo graus de universalidade dos sentimentos evocados.

3. *Baile*

“O Flamenco é um sentimento profundo. Um modo de viver, a partir do qual se sente e se interpreta. Não é uma manifestação folclórica de uma determinada etnia, e sim uma emoção universal, que se aninha em todos os povos.”

Antonio Canales¹²

Dentro da evolução pela qual passou a Arte Flamenca, o *baile* foi o último a ser desenvolvido, aparentemente. Em suas origens incertas e multifacetadas, o *baile* seguiu o mesmo caminho, evoluindo através da história com múltiplas influências dos povos que o forjaram por caminhos tortuosos e incertos.

Com relação ao significado de cada *baile* “As coreografias flamencas, em geral, não têm outra narrativa dramática que não seja a sua própria história implícita – a história do Flamenco, seu caráter visceral e telúrico e a maneira como a bailarina interpreta para si própria, a partir de sua história pessoal de sua vida e de sua personalidade. Visceral, porque o Flamenco, dizem os “Flamencos”, quando é verdadeiro, vem de dentro das vísceras, e telúrico, por ser expressão da terra da Andaluzia.” (LIBÂNEO, 1999, p. 54).

Dessa forma, essa narrativa visceral dos *bailies* nem sempre têm a mesma tipificação expressiva relacionada com o *cante* e o *toque*, pois alguns deles não têm a mesma qualidade expressiva (*chico*, *intermédio* ou *jondo*) demandada por eles, às vezes divergindo na intenção originária do *cante* e do *toque*. Por exemplo: o *palo* de *Alegrías* tem um *toque* e *cante chicos* e um *baile intermédio*, gerando um contraponto de intenção.

Observe a existência de *palos* que não são todos “bailáveis”¹³, pois, dependendo do tema, da poesia, de sua evolução histórica, só há o *cante*, ou só há o *toque*, ou os dois juntos sem o *baile*.

¹² Programa do espetáculo “Torero” do coreógrafo Antonio Canales, no Brasil.

¹³ Ver Tabela III: *Palos de Baile*

Esse fato demonstra ser transitório, uma vez que a Arte Flamenca parece estar em constante mutação, tanto na sua origem, como nas expressões étnicas que a abraçam como forma de expressão. Fato aparentemente recorrente dentro da cultura desta arte.

A interpretação corporal na Dança Flamenca, além de ser um conjunto de movimentos, pode trazer uma história corporal única a cada pessoa que interpreta aquele tipo de *palo*, pois a escolha da temática a ser bailada transita pelas intenções e pelos sentimentos desejados pelo interprete no decorrer de sua execução.

O corpo e a alma dos bailarinos reverberam seus sentimentos a partir do tipo de clima, de um todo, conjuntamente com os componentes musicais que estão a sua disposição. Elaboram-se num jogo de perguntas e respostas a esses estímulos, gerando e recebendo sentimentos e motivações que levam ao fenômeno da Arte Flamenca.

Essa alquimia em que o instrumento corporal ao mesmo tempo é matéria transformada em energia, e vice-versa, parece ser o que é denominado poeticamente no Flamenco de *Aire* (“ar”), algo que não é exatamente definido como material, mas que flui pelo corpo e pelo ambiente.

Aparentemente, nesse momento, sente-se como se estivessem “sendo bailados” conceitos vistos tais como a Matemática Aplicada, da Relatividade, da Física Quântica e da Ciência do Caos: onde tempo e espaço, público e palco, bailarinos e músicos, céu e terra, tornam-se “um” estranho integrado às múltiplas facetas. Cada molécula do corpo parece vibrar em uníssono, trazendo um fenômeno chamando de *Aire* no Flamenco, que pode ser definido como um estado alterado de consciência.

O conceito do *Duende* é relativo ao *Aire*, mas é distinto deste, pois, para uns, *Duende* é uma sensação inebriante de vitalidade trazida pelo ritmo da música. Para outros, pode ser um transe momentâneo. Observa-se que esse estado não é uma folclórica entidade sobrenatural como se conhece no Brasil.

Durante o início da minha trajetória no Flamenco, tive aulas com a prof.^a Tereza Artigas, do “Raies, Kompahia de Teatro Dança e Arte Flamenca”, e, durante uma conversa informal na sala de aula, ela declarou que havia sentido tal fenômeno em uma de suas viagens para a o sul da Espanha com outras professoras – relatando que havia ido ao uma *cueva*¹⁴ (literalmente caverna) para assistir a um espetáculo de Flamenco. Durante certo ponto do ápice de uma apresentação flamenca, sentiram algo inexplicável e forte que fluía inexplicavelmente pelo ambiente, provocando uma comoção geral na platéia e no palco. O grupo e suas companheiras de viagem começaram a chorar muito e todas as pessoas a sua volta também. Refeitas dessa experiência, chegaram à conclusão que elas haviam experimentado um estado de consciência alterado denominado *Duende*.

Aparentemente, somente determinadas pessoas que têm a capacidade de se entregar totalmente ao fenômeno do Flamenco são capazes de compreender esse estado, seja cantando, dançando, tocando ou mesmo assistindo a uma apresentação do gênero.

Fazendo um paralelo com a cultura afro-brasileira, um exemplo é o candomblé, sobre o qual existem relatos de fenômenos semelhantes a esses, mais comuns nos terreiros de umbanda.

Tais fenômenos parecem estar sob um véu obscuro para a ciência, mas que, vistos pela ótica da arte, podem apresentar-se de forma mais sensível e natural. Nas realidades dos praticantes brasileiros de Flamenco, isso parece distante e mostra-se bem diferente do universo espanhol.

Dessa forma, buscar métodos e técnicas que ajudem na mobilização de algo que vá além da necessária técnica, mobilizando, despertando, sentindo, moldando, cuidando, desenvolvendo uma forma de energia que complemente a expressividade do bailarino flamenco, parece ser necessário. Mas é salutar o respeito aos limites e às intersecções da ciência, na arte e na religião de cada pessoa. Sobre essa perspectiva energética, trata o próximo capítulo.

¹⁴ Cavernas onde se apresentam espetáculos de integrantes de famílias flamencas tradicionais na Espanha.



“A dança integra o físico, o psíquico, o intelecto e o emocional. Pode ser considerada não só um estímulo para imaginação, mas como um constante desafio para o intelecto e um cultivo do senso de apreciação.”

Profa. Dra. Inaicyr Falcão dos Santos.¹⁵

“... As bases da arte e, conseqüentemente, do belo, são fundamentadas na ciência, é, portanto, o necessário que se estabeleçam leis, princípios e critérios da análise e construção estética.”

Rafael Madureira.¹⁶

A observação e à análise dos movimentos observados nas aulas de dança e nos espetáculos, ajudaram na compreensão do significado de cada gesto nesta arte para esta pesquisa. Durante a Graduação em Dança e a Pós-Graduação em Artes na Unicamp, foi possível, entrar em contato com diversos estudos sobre a expressividade do corpo e possíveis análises sobre o movimento expressivo na dança.

Dentre os quais as análises de François Delsarte, que ficou conhecido como teórico do gesto, desenvolvendo uma gama de teorias sobre a expressão humana e, devido aos seus estudos, ele “...é o precursor da dança moderna. A ciência de Delsarte: a Estática, a Dinâmica e a Semiótica. A obra de Delsarte se propagou pelos Estados Unidos.” (BARIL, 1977,)

Fato curioso, levando em conta esta investigação, é que François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte, filho de Jean Nicolas Toussaint Delsarte (1811-1871) e Albertine Rolland, tinha uma irmã, Aimée, que se casou com Adolphe Bizet, cujo filho Georges foi o compositor da ópera “Carmem”, que narra a história de uma bela cigana infiel que é morta pelo amante, um oficial espanhol. Transformada em ópera por Bizet, em 1875, concentra sua trama e sua expressividade poética com a força da cultura espanhola e sua influência cigana. “Carmem” foi também inspiração para o filme homônimo, dirigido por Carlos Saura, filme que incentivou muitos à praticada da Dança Flamenca.

¹⁵ Inaicyr Falcão dos Santos. *Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Ed. EDUFBA, Salvador, 2002. p. 25.

¹⁶ José Rafael Madureira. *François Delsarte: Personagem de uma Dança (Re) Descoberta*. 2003. Dissertação (mestrado). Unicamp. Campinas. p. 54.

A história da ópera “Carmen” foi inspirada em pesquisas de Prosper Mérimée, em visita a Sevilha, onde ficou impressionado com a figura do rei e de sua amante, “muito populares no imaginário local”, como nos contos em que o rei de Espanha, Don Pedro de Castella, enfeitado por uma cigana chamada Maria Padilla, apaixonou-se perdidamente por ela, tornando-a sua principal amante.

A ópera “Maria Padilha” foi apresentada uma única vez no Brasil (Rio de Janeiro), em 1856, no Teatro Lírico Fluminense (MEYER, 1993, p. 141-171). Além de tal curiosidade, a figura de Maria Padilha é de uma “Pomba Gira” nos terreiros de umbanda, que, incorporada, está vestida de bailarina flamenca no sincretismo religioso da cultura brasileira. Pois a “Maria Padilla não é ao mesmo tempo amante de um Rei de Castella, personagem de cancionero europeu e pomba gira de umbanda...Onde termina a Europa, onde começa o Brasil?” (SOUZA, 1960, p. 14).

A partir desse caldo cultural (e pessoal), a Dança Flamenca possibilitou intersecções “poéticas” nesta pesquisa. Já o estudo minucioso do gestual humano feito por Delsarte, trouxe elementos propícios para a análise e o entendimento desse estilo dança, no que se refere à expressividade.

Um exemplo de aplicação desses estudos diz respeito ao comportamento dos ombros, punho e polegares, que, de forma curiosa, relevam os estados emocionais de uma pessoa:

- Os ombros: paixão e sensibilidade;
- Os dedos polegares: vitalidade e persistência;
- Os cotovelos: vontade.

Na Dança Flamenca, os ombros, geralmente, são posicionados na parte mais posterior do tronco, como que deslocados para traz, trazendo um sentido de enfrentamento ou de altivez, em algumas *palos*. Em outros momentos, isso pode ou não acontecer, como

no caso de danças com temas mais tristes em que os ombros, colocados à frente, podem denotar tristezas, sentimentos de perda.

De uma maneira diferente, como nas *bulerías* (que vem de “burla”, brincadeira), o jogo dos ombros traz um significado de jocosidade, ou mesmo desprezo. Um exemplo de *baile* em que há sensação de perda e tristeza é o *palo das soleares*. Em contraponto, nas *bulerías*, o caráter festivo e de júbilo, os ombros expressam diferentemente a mensagem ao público acerca dos sentimentos do intérprete. Dessa forma, apenas com o posicionamento dos ombros e sua movimentação, o bailarino flamenco pode demonstrar diversos sentimentos e paixões humanas, na diversidade dos *bailes*.

O trabalho dos punhos (munhecas), das mãos, dedos e polegares trazem um gestual muito característico na Dança Flamenca, pois, além de serem utilizados de maneira extremamente minuciosa, detalhada, trazem significações quase insondáveis, possivelmente ligadas às origens trazidas pelas etnias formadoras desse estilo de expressão, como as danças pertencentes aos folclores indiano e árabe.

Os trabalhos da movimentação desses elementos podem denotar vitalidade e força, como é o caso dos *cortes* e *arremates*, a partir dos quais se realiza uma finalização do *baile*. Em outro sentido, o trabalho dos punhos, das mãos, dedos e polegares são passíveis de denotar fluidez e sensualidade, como ocorre frequentemente em *bailes* de conotação feminina (ex.: *guarijas*), primos do gestual árabe e indiano. Porém, é importante notar que tal aspecto pode variar de interprete para intérprete, visto a grande personalidade que o bailarino imprime em sua performance.

Os cotovelos, apontando para fora, e as mãos apoiadas na cintura, sobre os ossos do quadril (ílios), podem trazer uma significação de força e expansão da figura do intérprete, ampliando o tronco do bailarino. Os cotovelos são projetados para fora da linha medial do corpo, modificando o formato da figura do bailarino dinamicamente, expandindo e contraindo seu formato, volume e percepção espacial, em espirais concêntricas e

excêntricas, ao redor e ao longo do tronco. Dessa forma, amplia sua *kinesfera*, causando percepções expressivas, relativas, quânticas e caóticas.

Desta forma, parece que a essência da vida de uma sintonia expressiva é:

- relativa, pois a energia e a matéria, alma e corpo, transitam de um estado para outro estado continuamente e parecem indissociáveis, pois para “... A essência do ser humano é necessária para todas as artes do movimento, para que não sejam apenas gestos mecanicamente realizados, mas movimentos que expressem verdadeiramente os mais profundos sentimentos da alma humana...”¹⁷;
- quântica, palavra (do latim, quantum) quer dizer quantidade, pois a mensuração incerta da repetição exata de movimentos probabilisticamente é uma utopia;
- caótica, pois movimentos e sentimentos são virtualmente imensuráveis, gerando variações pequenas que, no decorrer do tempo, podem mudar um resultado drasticamente, necessitando para isso de uma harmonização.

Um corolário dessas idéias é que “As emoções são, para o ator, o mesmo que os músculos para o atleta, devem saber usá-las tomando consciência de seu mundo afetivo...” (AZEVEDO, 2002, 326 p. 21), Considerando que o ator, aqui, é o bailarino flamenco, a mesma reflexão cabe a ele.

Essas características estão presentes de forma clara na Dança Flamenca, sendo capazes de trazer, potencialmente, uma liberdade expressiva de significados múltiplos, na percepção dos estímulos de uma vivência estésica existente em cada pessoa, perante estados emocionais, durante sua vida.

¹⁷ Carolina Romano de Andrade. *François Delsarte e a Dança Moderna*. Revista Digital “Conexão Dança”. O gestual humano e o Barroco Mineiro: uma ótica de François Delsarte. Orientação: Profa. Marília Vieira Soares. Unicamp. (<http://www.conexaodanca.art.br/imagens/textos/artigos/Fran%20Delsarte%20e%20a%20dan%20moderna.htm>, Acesso, 23 ago. 2006)

Dessa forma, as células formadoras da poética de cada tipo de *palo* são classificadas como expressivamente de *jondo*, *intermédio* e *chico* (Tabela 2).

A liberdade expressiva de cada performer capacita-o a uma faixa variável e pessoal de interpretação. Portanto, “Precisamos, pois, de um novo paradigma – uma nova visão da realidade, uma mudança fundamental em nossos pensamentos, percepções e valores. Os primórdios dessa mudança, da transferência da concepção mecanicista para a holística da realidade, já são visíveis em todos os campos e suscetíveis de dominar a década atual.” (CAPRA 1982, p. 14), o que afetaria em adotar modelos corporais ou gestuais fechados.

Mas, de uma forma mais ampla, o fenômeno da Dança Flamenca perfaz um ciclo holístico, no qual o som do *cante* e do *toque* geram poesia estésica para o movimento corporal, e o *baile*, por sua vez, devolve ao *cante* e ao *toque* a beleza poética realimentando esse ciclo, até um desfecho sentido pelos componentes do fenômeno dessas artes.

Às vezes, um elemento dos elementos pode vir separadamente do outro elemento em alguns *palos* específicos, mas a real integridade da beleza estética dessa arte parece acontecer de uma forma potencial quando os três elementos estão juntos.

Atualmente, existe a tendência de valorizar a intensidade física dentro do *baile*, desprezando-se o significado sensorial e pessoal do praticante, pois “A falta de inteligência e a estupidez que reina entre os bailarinos tem origem na má educação que recebem normalmente. Para que nossa arte atinja este grau de sublimidade de que peço e desejo, é indispensavelmente necessário que os dançarinos dividam seu tempo e seus estudos entre o espírito e o corpo e que ambos sejam objetos de suas reflexões: mas, lamentavelmente, tudo se atribui ao último e tudo se recusa ao primeiro.” (AZEVEDO apud NOVERRE, 2002, p. 52). Dessa forma, deve-se observar para que o *baile* não se transforme simplesmente numa atividade física.

No *baile*, o movimento de cabeça exige muito da coluna cervical, pois é realizado de maneira brusca e rápida, mantendo a altivez, a assertividade, numa intenção de enfrentamento, gerando uma interpretação forte. Aliado a esse aspecto, o trabalho de foco dos bailarinos flamencos busca ser exato, pois as posições altivas de suas cabeças trazem certa qualidade de certeza e de força. Até mesmo nos *bailes* que buscam expressar sentimentos de perda, saudade ou tristeza, a linha do tronco não se volta ao solo. A cervical, alongada, tende a acompanhar a altivez do tronco. O orgulho do bailarino flamenco, geralmente o faz um combatente dos sentimentos de tristeza, os quais demonstram. Porém, não há um sentido de entrega claro nesses momentos.

O rosto do bailarino flamenco pode transmitir uma gama variada de emoções no *baile*, buscando a procura harmônica entre os sentimentos internos e aqueles adequados ao tipo de *palo* escolhido. Alunos iniciantes nessa arte normalmente tendem a fixar seu foco nos pés; isto é normal, pois a preocupação grande com o *taconeo* leva a tal comportamento. O mestre deve estar atento a isso, pois pode se tornar um vício postural da cabeça, prejudicando o equilíbrio corporal e expressivo do *baile*, no qual a posição da cabeça é parte fundamental de sua poética expressiva.

No Flamenco a expressão do rosto é normalmente forte e fechada como nos *bailes* de morte e tristeza profunda (*jondos*). Dependendo da energia do *baile*, ela pode vir a ser mais alegre. Nas escolas de *baile* o trabalho da face é importante para adequação do intérprete aos seus sentimentos pessoais perante o *palo* proposto.

Em linhas gerais, a expressividade da face no *baile* pode ser descrita em semblantes tristes e fechados; mas, nos *palos* com uma temática alegre, a expressão do rosto é usualmente leve, aberta e feliz. É importante salientar que o performer tem livre arbítrio para expressar suas emoções, desde que adequadas ao contexto da letra cantada no *palo* e das modificações sensórias e evolutivas que a poética dos versos traduz em semblantes emocionalmente adequados.

Como exemplo disso, pode-se citar os *palos chicos*, tais como as *sevillanas*, nos quais o rosto geralmente traduz alegria, pois as letras do *cante* trazem uma energia expressiva condizente a esse tipo de sentimento; mas, caso isso não ocorra, gera um contraponto de significado oposto. Daí a importância de se conhecer a letra da música para poder bailá-la de forma expressiva adequada.

Mas, novamente, nenhuma dessas afirmações a respeito das expressões da Dança Flamenca são certezas absolutas (assim como as emoções não são “certezas”). Aliás, “certezas” não fazem parte do vocabulário desta pesquisa. No recorrer de um *baile*, o bailarino é estimulado a colocar-se de modo pessoal, levando em conta o universo de emoções diferentes que um determinado *palo* pode suscitar.

Nas bailarinas, o colo à mostra dos vestidos decotados denota também uma sensualidade forte. Nos homens, a expansão do torso indica possivelmente poder, vontade e enfrentamento. Notadamente durante alguns *bailles*, tanto *bailaores* como *bailaoras* batem com as mãos abertas, com grande velocidade nessa região do colo, dos ombros e das pernas. Mas, dependendo da velocidade e da intenção desejadas, pode levar as interpretações variadas, pois, se a bailarina utiliza-se desse recurso com leveza, denota graciosidade; já o bailarino, se o fizer da mesma forma, pode significar um deboche.

Atualmente, a função do torso foi ampliada no *baile*. Nele, parece estar “... a origem do movimento em seu constante pulsar, inspiração e expiração, contração e relaxamento.” (AZEVEDO, 2002, p. 74), já que as influências de outros estilos de dança, como a Dança Moderna, têm mudado a linha de trabalho na Dança Flamenca. Nas linhas mais antigas de postura de *baile* flamenco, a postura masculina trazia significados expressivos de imobilidade relativa do torso, podendo refletir sua masculinidade. Mas isso é muito relativo, tanto para o *baile* masculino, quanto para o feminino. O que se vê hoje é uma fusão de características masculinas e femininas no ensino e nas performances.

A coluna vertebral atua executando torções laterais contrapostas à posição da cintura pélvica. No *baile* atual, o trabalho de contrações da coluna é muito comum. A caixa

torácica move-se a partir do centro pélvico, que tem uma leve movimentação espiralada, requisitando o grupo muscular dessa região. Os *bailaores* vêm estudando outro estilo de dança e têm adaptado uma maior variedade de movimentos em seus *bailes*, rompendo com muitas das regras, o que pode ser considerada uma abertura dessa arte.

O centro de gravidade do bailarino comumente é trabalhado no abdome, de forma consciente, na maioria do tempo. Sem essa consciência, o bailarino perde o equilíbrio da força adequada para o controle da *matisse* sonora do seu *taconeo* e, conseqüentemente, a base de sua postura. Forças dinâmicas e complexas, constantemente, trocam de sentido, gerando organicidade dos movimentos e coesão corporal, na busca de uma integridade expressiva do corpo.

Nos movimentos de torção do tronco, os braços costumam instalarem-se mais próximos do corpo, assumindo uma imagem comum no *baile*. O corpo do performer trabalha com rotações de tronco a partir da bacia, dando mobilidade à coluna vertebral, bem como à utilização de contrações e giros a partir desse princípio.

Quando se trabalha com essas rotações excêntricas e concêntricas formando-se espirais da coluna, acontecem as *vueltas* (giros) e os *braceos* (movimento de braços). Portanto, necessita-se que o sistema muscular da região da cintura pélvica e escapular estejam muito bem tonificados e alinhados, reforçando a intenção expressiva desejada dos movimentos desse estilo de dança.

Cabe observar que a báscula exagerada da cintura pélvica pode levar a lombalgias quando se executa o *braceo*, o que deve ser evitado no intuito de manter o equilíbrio músculo-esquelético do performer nessa região. Portanto, a prevenção disso parece ser necessária. Tal fato parece ser comum em iniciantes do *baile*, que muitas vezes exageram a projeção do tronco para trás, podendo gerar uma lombalgia crônica.

O movimento de mãos é realizado em círculos, a partir do eixo dos punhos (*las muñecas*), formando um movimento circular completo, com os dedos de cada mão trabalhando separadamente ou em conjunto.

As palmas percutem na forma de *palmeios*, no intuito de acompanhamento do compasso do *baile (a compás)*, bem como na utilização de estalar de dedos (*pitos*) para essa função também. Dessa forma, leva-se a crer que o trabalho das mãos tem importância clara e necessária para a completude da beleza estética do *baile* e deve ser estudado com tanto afinco quanto o sapateado (*taconeo*).

Os trabalhos de mãos do *baile* são possivelmente remanescentes das origens dos povos árabes e indianos (BARBA e SARAVESE, 1995. p. 136), bem como o sapateado. O movimento das mãos é muito expressivo e foi utilizado por povos para a comunicação e a expressão de sentimentos e histórias desses povos, como é o caso da “... dança hindu contém cerca de 57.000 posições de mãos catalogadas, cada uma possuindo um específico valor de uma palavra ou explicitamente e distintamente um significado. São danças narrativas, onde a linguagem manual é universal...” (MADUREIRA, 2003, p. 89). Na Índia, esses sinais de mão são denominados de *mudhras* (sinais), referindo-se aos gestos das mãos, cada um com significados específicos dentro de sua expressividade.

O *baile* pode ter sofrido influências dessa dança, pois alguns *mudras* se assemelham aos movimentos das mãos, principalmente quando são fotografados. Mas não há uma significação direta como nas danças indianas aqui citadas com o *baile*, apesar da grande influência que este teve da cultura cigana dos indianos.

Comumente, parece que o bater os pés no chão, até para uma criança, pode ser representativo do querer, da posse, indiferentemente de gênero e etnia. Nesse sentido, um ditado popular, no qual o ato de bater os pés no chão, como indicativo de certeza, de posse, de convicção é aplicado: “Firmar o pé”. Ou seja, na língua inglesa: *Put your feet down!!!* . Encontra-se, tal hábito em outras culturas, essa mesma atitude, podendo ou não ter o mesmo significado cultural e expressivo. Pois, “Muitas danças valorizam os pés como foco

da narrativa, como centro da expressão. As danças espanholas, por exemplo, o Flamenco, que é uma dança muito viril e forte, utiliza-se frequentemente dos calcanhares, com fortes e rimadas batidas no solo. O balé, sempre sustentado pelas pontas, expressa a busca pelo imaterial, pelo incorpóreo, uma dança excessivamente racionalizada, convencional” (MADUREIRA, 2003, p. 83).

Tais afirmações, unidas à própria experiência sinestésica, levam a crer que sapateado “puxa” de baixo uma energia telúrica, ao passo que os movimentos do tronco e dos braços puxam algo celestial, harmônico, até mesmo, divino. Dessa forma gerando duas espirais energético-musculares antagônicas centradas na pelve (abdome).

A força do *taconeo* vem “por trás”, pela musculatura posterior, e na maioria das dos tipos de sapateados da Dança Flamenca, corroborando sua característica de aterramento. “A partir de uma intensa relação com a terra, o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que o corpo possui raízes.” (RODRIGUEZ 1997. p. 43.). Dessa forma, pode-se traçar um paralelo com a corporeidade do folclore brasileiro: “Através da posição paralela dos pés, segue-se o alinhamento de toda a estrutura óssea e a musculatura é trabalhada acompanhando o seu próprio desenho em espiral. No alinhamento, aprendemos a respeitar os espaço articular de cada uma das articulações.” (RODRIGUEZ, 1997. p. 44) – de forma semelhante ao *taconeo*.

Fenômeno desse estilo de expressão, nascida da ênfase em oposições, é passível de liberar grande quantidade de potencial energético-corporal. Seguindo o paralelo com as danças brasileiras: “Alguns batuques chegam a aproximar-se da dança flamenca em muitos aspectos, principalmente em alguns sapateios...” (RODRIGUES, 1997, p. 31) – alguns aspectos parecem se justificar.

Para completar, essa imagem do *taconeo* não é uma tarefa simples e demanda vivência contínua, pois o som do *taconeo* e suas matizes sonoras, tão diferenciadas, parecem trazer uma energia e uma sonoridade rítmica necessária para a Dança Flamenca.

Um dos objetivos deste trabalho é apresentar procedimentos práticos que possam ser úteis para professores e intérpretes da Dança Flamenca, proporcionando saúde corporal, criativa e expressiva. Dessa forma, o próximo capítulo foi elaborado propondo uma visão energética do *baile*, bem como técnicas e estudo de técnicas energéticas oriundas da Medicina Tradicional Chinesa (M.T.C.), buscando trazer elementos que auxiliem a ampliação da expressão criativa dentro destilo de dança.



III

Energia Vital

A Dança Flamenca é uma atividade artística que pode vir a beneficiar-se de uma preparação energética capacitando melhor seus bailarinos, antes e durante suas carreiras profissionais. Podendo, auxiliar na dinamização e na harmonização de seus aspectos expressivos. Além de ser capaz de suscitar naturalmente essas energias, pela forma apaixonada e plena de vitalidade, que quando bailada se faz presente em algumas pessoas. Tal dialética é o que se procura mostrar neste trabalho.

Na experiência, com esta arte, percebem-se pessoas que não necessitavam uma preparação específica. Pois elas podem trazer, de forma natural, uma energia expressiva tão clara, que pouca, ou nenhuma intervenção, parecem ser necessários para que uma expressividade iluminada ocorra.

Um exemplo disso é o improviso de *bulerías*, nas quais participavam “flamencos natos” e brasileiros. Via-se uma diferença expressiva de um fluxo energético na corporeidade dos primeiros e, nos brasileiros, algo faltava, algo não se completava. Claro que muitos brasileiros são artistas flamencos, parecem dançar de maneira inspirada e com uma energia muito parecida com a dos nativos flamencos espanhóis.

Seriam as raízes desse povo que provocariam tal diferença? Sem dúvida que sim. Seria necessário admitir que nosso Flamenco é diferente? Erram aqueles que querem dançar exatamente com a mesma expressividade dos flamencos espanhóis? Ou o Flamenco é uma arte que pode ser considerada portadora de significados universais, trazendo em si os mesmos sentimentos humanos? Outras culturas, em o contato com corporeidade flamenca, fariam aflorar tais sentimentos afins? Tais questões são polêmicas, mas de um valor reflexivo importante e presente na vida dos estudiosos do Flamenco no Brasil e em outros países.

Segundo a pomba-gira Maria Padilha diz: “A vida e a dança são dádivas de Deus, cada um deve saber conduzi-las.”(Rodrigues, 1997). Tal declaração faz retornar ao início deste texto, quando se trata da motivação para a Dança Flamenca e faz-se indagar ainda o porquê da escolha da dança para as pessoas.

Seria só a influência do filme “CARMEN”, ou algo além de um entendimento consciente, racional? Pois, “A tradição dualista de Platão, corpo e alma, reverbera na dança” (Rodrigues 1997. p. 23). A busca de respostas cabais para tais influências e motivações desse tipo de expressão viva, reverbera em meu corpo e, possivelmente, em outros bailarinos flamencos. Possivelmente sendo, transitória, sinestésica, dinâmica, caótica e relativa, chegando às raias de um ato religioso.

Retomando os temas iniciais deste texto em que foram apresentadas as temáticas do *cante* e seus significados viscerais para o Flamenco, pois na “...dança exerce a função de unificar a memória, construindo-se a partir dos próprios sentidos da festividade. Isso porque a festividade é um período reservado pela expressão de sentimentos, admitindo inclusive o elemento trágico. Uma afirmação de vida e alegria a despeito dos fatos de fracasso e morte. Reconhecimento de alegrias e superação de realidades negativas.”(RODRIGUES, 1997. P. 23).

Portanto, ao dançar o Flamenco existe uma busca de algo unificador de tantas influências deixadas pelo cerne de suas raízes étnicas que, possivelmente, vai além do fato do significado do movimento, da expressividade e de sua pátria originária. Seria algo que poderia ser classificado como energético e universal? Mas como reconhecer e usar de maneira substancial tal energia?

A espanhola de oito anos de idade, Maria Moreno, antes de se apresentar num programa de variedades, na Espanha, foi entrevistada e declarou que não sabia por que bailava o Flamenco, se era um sentimento que vinha de seu estômago, ou seja, algo de visceral que a levava a bailar. Nesse sentimento visceral esteve presente na maioria das vezes nas quais sentia um fluxo de energia que saía do meu estômago e se propagava pelo resto do corpo.

Coincidentemente, nas aulas na Unicamp com a profa. Maria Lúcia Lee de “Artes Corporais do Oriente”, na graduação em dança, ela chamava esse centro energético do corpo humano de *tan-tien* (ventre ou barriga). Ele pode ser traduzido literalmente como

"campo de cinábrio": o sentido dessa expressão é relacionado com a alquimia chinesa. O termo "cinábrio" relaciona-se aos processos de transmutação dos elementos e, segundo a medicina tradicional chinesa, ele seria capaz de converter a "energia celeste" que entra pela cabeça, e a "energia telúrica", que entra pelos pés. Quando essas duas correntes dinâmicas se encontram, criam um "redemoinho" de força vital que se espalha pelo corpo.

Tal conceito aplicado ao *baile* pode trazer interpretações simbólicas com relação à visão energética do corpo na expressividade dessa dança, pois o *braceo*, o tronco, as mãos, em suma, a parte superior do corpo teria características forjadas por uma "energia celeste", enquanto do quadril até os pés, a expressividade seria forjada por uma "energia telúrica", similar a tal conceito: "No Batuque, a sensualidade e a conquista são bem definidas e expressas pelos pés em suas polaridades, feminino e masculinos: enquanto os pés das mulheres ciscam igual escovinha, igual ao movimento da dança flamenca... os pés dos homens ora deslizam, ora executam um insistente sapateo..."(RODRIGUES 1997. 179 p.), criando uma analogia com as algumas tradições folclóricas brasileiras.

A "energia celeste" seria os movimentos superiores de expansão, como "galhos" que bem fixados em suas "raízes" se movem harmoniosamente ao sabor da música dos ventos que, passando por eles, trazem uma beleza ao tentarem tocar o céu, ao mesmo tempo buscando a luz, fonte de energia, como a melodia trazida pelas *guitarras* e o *cante*, que motivam os sentimentos para a harmonia do *braceo* e a força do *taconeo*.

O redemoinho gerado por essas energias antagônicas no centro (*tan tien*) do corpo do bailarino flamenco, *braceo* e *taconeo*, traz interpretações poéticas para a expressividade desse estilo, mas são passíveis de serem sensórias e ligadas à uma visão de novos paradigmas de mundo, em que os limites da ciência e da arte podem vir a ser também pólos para um novo entendimento das energias que geram vida.

O conceito de "energia vital" justifica um olhar mais aprofundado nesta investigação, na busca de ferramentas para auxiliar no aperfeiçoamento e na preparação do

baile, no intuito de fortalecê-lo expressivamente e prevenir desequilíbrios que possam levá-lo às lesões físicas e articulares na dança, possibilitando também uma amplitude maior e mais consciente de seu poder expressivo pessoal.

Assim, o autoconhecimento do próprio corpo, de seus sentimentos, de suas capacidades físicas, expressivas e energéticas é “...a capacidade que tem todo corpo de produzir através de seu sistema muscular, em funcionamento ideal, o que lhe permite atingir o máximo de rendimento com o mínimo de desgaste;...” (MORETTI, 2003. p. 20). Dessa forma, poderia capacitar os praticantes da Dança Flamenca para a busca da necessidade vital do equilíbrio dinâmico entre o sentimento pessoal e a expressão característica de cada tipo de *palo*, suscitando as energias corporais e psíquicas necessárias para tal atividade poética.

A questão é: como mobilizar essa energia vital de forma a contribuir para a poética expressiva desse estilo de Dança Flamenca? Pois: “...Foram-lhe dados mitos nomes: na Índia é ‘*prana*’; no Havaí, ‘*mana*’; na Alemanha, Reichenbach o batizou de ‘*od*’; na Áustria, Mesmer a chamou de ‘magnetismo animal’; e, na América, Reich a chamou de ‘orgônio’. Na união Soviética, Inyushin chamou-a de ‘bioplasma’.”(MOSS, 1979. p. 107.); mas a evidência que mais se aproxima do Flamenco é o conceito de *Aire*; este parece ser correlato aos apresentados acima, corroborando para o entendimento dessa Energia Vital. Esta, quando levada para as características do Flamenco, poderia ajudar bailarinos ao dançarem de forma expressiva, significativa e com mais “alma”.

Segundo a Medicina Tradicional Chinesa, “O *Qi* é invisível e inatingível, não é matéria nem é energia, é um elemento etéreo que potencialmente pode se transformar tanto em matéria quanto em energia, na medida em que é canalizado para uma outra finalidade... Portanto, o *Qi* é definido pelo efeito de sua atuação.” (LEE, 1997, p. 117), fluindo pelo corpo humano por caminhos denominados meridianos (*Jing Luo*).

Jing, poeticamente, significa linhas de um tecido, enquanto *Lou*, fios que se conectam. Portanto, o fluxo do *Qi* nessas “linhas” seria passível de modificar a

expressividade do bailarino flamenco, influenciando na qualidade de suas performances e no se *Aire*. .

Alguns mestres de *baile* utilizam um método chamado de “Treinamento de *Aire*”, em suas aulas e ensaios. Isso acontece quando os alunos seguem livremente os movimentos do professor, tentando seguir o fluxo gestual e as posições corporais, sem se importarem demasiadamente com erros ou acertos, apenas para tentar captar a intenção dos movimentos.

Claro que tal método tem valor e, em alguns aspectos, é eficaz. Mas, se esse exercício fosse precedido de uma dinâmica que mobilizasse o fluxo de sua energia vital, através da mobilização dos meridianos específicos de seu corpo. Será que isso mobilizaria uma expressividade mais eficaz na Dança Flamenca, para atingir uma meta expressiva desejada?

Uma resposta possível seria a intenção (*yi*) do movimento na Dança Flamenca. Pois: “Que a intenção (*yi*) lidere o Qi, que esse dê origem à força interna (*nei jing*), e que a força interna alcance as quatro extremidades.” (LEE 1997. p. 117.); assim, essa forma nascesse a partir dos estímulos sensoriais (poesia do *cante* e *toque* do violão,) provocando sentimentos que geram uma força interna (*nei jing*) que é mobilizada caminhando através dos movimentos do *braceo*, do *taconeo*, etc.

Essa intenção *Yi* significaria o “som do coração”, em seus ideogramas chineses, e, trazidos à luz da Dança Flamenca, pode mostrar a importância existente em mobilizar forças físicas e emoções profundas para expressar com efetiva inspiração um determinado *palo*. Na M.T.C.: “...A força interna preside a força muscular do bailarino, e é oposta à força muscular, pois, enquanto nasce do músculo, ela é limitada, a força interna que nasce do *zhen qi*(qi verdadeiro) é limitada, precede e preside a força muscular. Estas duas forças opostas interagem e se complementam uma à outra.” (LEE, 1997. p. 117)

Quando tal fato acontece, capacitaria que os movimentos corporais não somente dependessem somente dos aspectos técnicos desse estilo, mas também dos sentimentos

suscitados naquela expressão. Possivelmente, nesse momento, o ato da dança transcenda seus limites técnicos e expressivos, levando a algo além de uma compreensão terrena.

O *Aire* flamenco seria reconhecido verdadeiramente na Dança Flamenca? Restaria saber se os bailarinos estariam abertos para senti-lo, reconhecê-lo, aceitá-lo e deixarem-se levar no fluxo de energia que alimentaria o *baile*.

Dessa forma, questionamentos das práticas energéticas, aplicadas no dia-a-dia do *baile*, possibilitariam novos caminhos de movimento para o aluno, pois, diferentemente de decorar coreografias prontas, inverter-se-ia o processo: primeiro se mobilizaria o fluxo da energia vital do corpo dos bailarinos e, depois, num segundo momento, ela seria aplicada na expressividade.

Durante o desenvolvimento desta pesquisa, foi observado que alguns dos alunos de *baile* reconheciam princípios da energia vital subjetivamente, pois comparavam os movimentos do exercício de *Aire* com práticas orientais, fato que se tornou cada vez mais recorrente.

No decorrer dos anos, graças aos estudos de técnicas de energização aprendidas com o prof. Dr. Eusébio Lobo, a profa. Maria Lúcia Lee e a profa. Dra. Marília Vieira Soares na Graduação em Dança, foi possível tomar contato com os conteúdos e as práticas energéticas orientais voltadas para o âmbito da dança.

Por ocasião do curso de Pós-graduação em Dinâmicas Corporais como Expressões Terapêuticas da Faculdade de Ensino em Saúde do Senac (SP), a percepção de vida transformada após cinco operações do câncer cerebral. Foi quando realmente comecei a sentir o fluxo de energia vital de forma mais clara no meu organismo, principalmente ao bailar a Dança Flamenca. Finalmente, na Pós-Graduação em Artes, neste atual mestrado, conscientizei-me do conteúdo energético de suas fundamentações.

Se a utilização de tal recurso demonstrasse viabilidade, seria capaz de orientar a conscientização dos profissionais de *baile*, para questões relativas à manutenção e ao uso dessa consciência energética aplicada à criação artística. Para isso, o aprofundamento e o resgate dos conceitos e das práticas da Medicina Tradicional Chinesa fazem-se necessários.

Portanto, a movimentação corporal dentro do *baile* poderia estar interligada a vários conceitos estudados com o prof. Dr. Eusébio Lobo, a profa. Maria Lúcia Lee e a profa. Dra. Marília Vieira Soares na Graduação em Dança. De fato, senti que o *Qi* fluía pelo meu corpo, através de uma extensa, complexa e dinâmica rede energética de meridianos, podendo ser capaz até de afetar minha expressão corporal.

O físico quântico Fritjof Capra corrobora nesse sentido: “Os filósofos chineses viam a realidade, a cuja essência primária chamavam *Tao*, como um processo de contínuo fluxo e mudança. Na concepção deles, todos os fenômenos que observamos participam desse processo cósmico e são, pois, intrinsecamente dinâmicos....” (CAPRA 1982, p.32). Pois, na conceituação da Medicina Tradicional Chinesa, nesse fluxo de energia vital, existiriam duas forças opostas, presentes e interdependentes, equilibrando-se dinamicamente, denominadas de *yin* e *yang*.

O corpo humano possui uma rede, uma teia energética complexa, composta por essas duas polaridades, as quais se comportam com padrões dinamicamente mutáveis. Pois, quando uma região do corpo tem uma polaridade, esta pode não ser estática, mudando-se em outra no decorrer do tempo.

Tudo o que tem forma possui o seu lado materno, que é a natureza terrestre, e o seu lado paterno, a natureza celeste. O *yin* e o *yang* são símbolos poéticos, energéticos e fisiológicos utilizados para explicar essa visão dialética, na qual tudo o que tem forma, e é percebido pelos sentidos, submete-se às leis que regem a interação desses conceitos.

Essa conceituação não é uma classificação absoluta, nem mesmo a localização exata no corpo. Pois, o *Qi* teria os dois estados que se distribuem através de canais com pontos

onde essas duas energias antagônicas, contrapostas, relativas e interdependentes, atuariam num movimento dinâmico de crescimento e de diminuição mútuos, analogamente ao funcionamento de uma “roda d’água”. Isso aconteceria porque o *yang* está dentro do *yin* e vice-versa. O físico quântico Fritjof Capra colabora nessa conceituação: “Na cultura chinesa, o *yin* e o *yang* nunca foram associados a valores morais. O que é bom não é *yin* ou *yang*, mas o equilíbrio dinâmico entre ambos; o que é mal ou nocivo é o desequilíbrio entre os dois” (CAPRA, 1982. p. 33).

Observa-se que essa filosofia dialética pode ser vista aos olhos da expressividade da Dança Flamenca também. Um exemplo seria no embate relativo entre a poética e a técnica, a improvisação e a coreografia, o *braceo* e o *taconeo*, pois uma não viveria sem a outra, pois são complementares.

Para a M.T.C., o *yang* representaria, poeticamente, a natureza celeste, com leveza, firmeza, expansão, clareza, serenidade e criatividade. Para a expressividade flamenca, estaria representado pelos movimentos da região superior do corpo, como por exemplo, no gestual do trabalho de dedos, mãos, punhos, cotovelos, ombros, e cabeça. Enquanto, o *yin* representaria a natureza terrestre, onde estariam os movimentos dos membros inferiores, onde haveria o trabalho de *taconeo*, ao *paseo* e a *marcaje*, ou seja, de natureza telúrica e material.

Dessa forma, no *baile*, a energia vital seria potencializada por manobras específicas que poderiam fluir dinamicamente por uma relação de pontos existentes ao longo dos meridianos do corpo, em formas de *yin* ou *yang*, e aplicadas para a expressividade da Dança Flamenca, gerando uma integridade poética dessas duas polaridades.

De posse desses conhecimentos, poder-se-iam utilizar características do comportamento intrínseco dessas polaridades, através de manobras de equilíbrio energético, tais como as manobras de automassagens em certos pontos ou em certas áreas especiais da superfície do corpo (pele, músculos, articulações, e tecidos conjuntivos), mobilizando o

fluxo dessa energia vital, e de suas polaridades intrínsecas, podendo ajudar na expressividade do *baile*.

Essa matéria, polarizada na forma dos tecidos dos órgãos do corpo humano e de sua homeostase, tende a se desequilibrar e equilibrar dinamicamente. Como manter esse equilíbrio?

Poeticamente, o conceito dessa “Dança Cósmica” de energias antagônicas aplicadas ao corpo do bailarino flamenco pode ser representado com o conceito do *Tao*. *Tao* significa “caminho”, mas é um conceito que só pode ser apreendido por intuição. O *Tao* não é só um caminho físico e espiritual; é identificado com o “Absoluto” que, por divisão, gerou os opostos/complementares *Yin* e *Yang*, a partir dos quais todas as coisas que existem no Universo foram criadas.

Nessa conceituação, todos os fenômenos que observamos participam desse processo “cósmico” e são, pois, intrinsecamente dinâmicos. “A principal característica do *Tao* é a natureza cíclica de seu movimento incessante; a natureza, em todos os seus aspectos – tanto os do mundo físico quanto os dos domínios psicológicos e sociais – exhibe padrões cíclicos.” (CAPRA, 2002. p. 32).

Na prática, o equilíbrio das polaridades poderia representar uma “senóide” matemática perfeita, a qual faz uma analogia entre o corpo humano e um tanque de água aquecido, numa faixa constante de variação de temperatura em torno dos 37° C. Pois, o corpo humano é composto de água, entre 70 e 75%, os órgãos com mais água são os pulmões (mesmo se vivem cheios de ar) e o fígado (86%). Paradoxalmente, eles têm mais água do que o próprio sangue (81%). O cérebro, os músculos e o coração são constituídos por 75% de água. Desta forma, o equilíbrio do *yin* e do *yang* representaria uma analogia a um processo de aquecimento da água no corpo humano. Essa analogia foi feita para ilustrar a temperatura de uma pessoa que pode abaixar ou subir diferentemente durante um dia, pois o corpo humano tem na sua composição uma grande percentagem de água a 37° C.

Quando tomada a temperatura durante períodos, realizado um gráfico de tempo e temperatura, nota-se que a amplitude aumenta ou sua frequência diminui harmonicamente como uma senoide matemática, representada numa amplitude e frequência relativas e praticamente constantes. Mas, se a temperatura alterar-se além de uma faixa de normalidade de mais pode representar uma patologia. Ou seja, que indica desequilíbrio da homeostase do corpo por algum motivo.

Desta forma semelhante, o bom funcionamento (saúde) dependeria do equilíbrio entre essas duas forças; porém, sua oposição criaria um equilíbrio dinâmico para a Medicina Tradicional Chinesa. A desarmonia entre o *yin* e o *yang* poderia ser causada no corpo por motivos exógenos (excesso de frio ou calor, alimentação inadequada, acidentes, poluição, etc.) ou endógenos (raiva, preocupação, pensamento excessivo, pesar, medo, tristeza, etc.).

Mas, quando, onde e como, esses fatores e essas polaridades estariam ligados na manutenção do equilíbrio dinâmico da expressividade do bailarino flamenco, afetando-o?



Uma resposta para a questão levantada no final do capítulo anterior seria aplicar técnicas de harmonização da energia vital, utilizando-se de características energéticas existentes na complexidade bioelétrica da pele, representadas pelos meridianos e seus acupontos.¹⁸

A atividade nervosa elétrica da pele pode ser registrada através da oscilografia, em que a pressão, o tato, o frio, o calor, a vibração e a dor podem ser mensurados. Os pontos da pele por onde passariam os meridianos teriam funções definidas. Cada acuponto faria parte de uma rede energética ligada a órgãos específicos do corpo e, quando estimulados, esses impulsos caminhariam dos terminais nervosos da pele até o sistema nervoso autônomo da medula espinhal, levando o sinal ao tálamo.

Dessa forma, os cientistas atuais podem documentar a reação da estimulação dos pontos nos meridianos através de padrões do eletroencefalograma (E.E.G.), pois os estímulos da pele liberam, na medula espinhal, sinais para o sistema nervoso central, gerando neurotransmissores reguladores produzidos pelo próprio corpo.

Cabe aqui ressaltar que, quando um meridiano está com a sua energia vital estagnada, a circulação do sangue será diminuída e, devido à interdependência desses dois conceitos, eles se apoiariam mutuamente. Um corolário dessa constatação seria a necessidade da adoção das dinâmicas corporais terapêuticas.

Portanto, a adoção de manobras como as do Auto *Tui-ná* chinês foi uma escolha viável, para os objetivos desta pesquisa. Pois, ao gerar a sensação de “dor azeda” (*Suan Tun*), ou mesmo o “intumescimento ácido”, em locais específicos do corpo, onde as manobras são aplicadas possa ser modificada e ocorra o desbloqueio do fluxo do *Qi* e do sangue em locais específicos do corpo do performer flamenco. Tal sensação pode ser similar quando se executa uma performance de *baile* e se mobiliza uma “força interna” (*Nei Jing*) que tem um sentido poético diferenciado do conceito de força muscular.

¹⁸ *Acupontos* significam, poeticamente, na M.T.C., pontos de cavidade.

O movimento expressivo do *baile* nasce de uma intenção (*Yi*), que, corretamente aplicada ao fluxo de energia vital do movimento, pode mobilizar um *Qi* verdadeiro (*Zen Qi*). Tal fato, parece traduzir-se numa completude expressiva do *baile* e determinaria a qualidade expressiva dessa dança.

Segundo a M.T.C. (Medicina Tradicional Chinesa), são oito os “meridianos extraordinários” que regulam os doze “meridianos principais” que, por sua vez, ramificam-se em menores e mais finos denominados de “meridianos colaterais”. Portanto, essa rede leva a *Qi* e o sangue pelo corpo do bailarino flamenco.

Também, nos meridianos, existem os acupontos distribuídos em duas categorias, “regulares” e “extraordinários”, perfazendo um total de trezentos e sessenta e um pontos. Os “extraordinários”: “Vaso Governador” (VG) e “Vaso Conceção (VC)” – são experimentais, pois ainda não possuem uma eficácia médica comprovada; os “regulares”, por terem um histórico médico milenar na M.T.C., parecem demonstrar grande eficácia nas manobras a serem utilizadas no *Auto Tui-ná*, relacionadas com a atividade desta pesquisa, focada nas características expressivas da Dança Flamenca.

Os doze meridianos “principais” estão distribuídos simetricamente em cada lado do corpo por sua linha anatômica medial. Já os meridianos “extraordinários” do “Vaso Conceção” (VC) e, na sua porção posterior, com o “Vaso Governador” (VG) em sua porção anterior, coincidem com a linha medial anatômica do corpo humano, dividindo-o em duas metades iguais.

Esses meridianos “principais” teriam um fluxo de *Qi* na superfície da pele do corpo e seguiriam por uma ordem cíclica de transmutação dessa energia bipolar, ora *yin*, ora *yang*. Os doze meridianos “principais” caminham pela superfície da pele, ramificando-se e seguindo uma ordem de fluxo energético: do tronco para as mãos; das mãos para cabeça; da cabeça para os pés; dos pés para o tronco. E esse o ciclo se repetiria quase sempre, caso não houvesse alguma estagnação (LEE, 1997, p. 118-121).

Na Dança Flamenca, energeticamente abordada, ao se iniciar um *palo*, poder-se-ia exemplificar tal fenômeno dessa maneira, pois o fluxo de *Qi* percorreria pelo tronco do bailarino de uma forma telúrica e visceral, inspirado por suas emoções e seus sentimentos, levados ao coração dentro do peito do bailarino, trazendo energia sinestésica suscitada pela musicalidade do Flamenco.

Essa energia seria capaz de provocar o *braceo* e o trabalho das mãos, pois estaria ligado aos três meridianos classificados “*yin*” (pulmão, pericárdio e coração), o que tem início nas palmas das mãos, ligando-se os três meridianos “*yang*” do dorso das mãos (intestino grosso, triplo aquecedor e intestino delgado), subindo pelos braços até cabeça e percorrendo a face do bailarino.

Dessa forma, traz para ele expressões que, na maioria das vezes, lembram dor, choro e desespero, tão característicos dos *palos jondos* da mais difícil e acurada expressividade dessa arte.

Mas, nesse ponto, o ciclo continuaria, arrefecendo o calor das trágicas emoções, descarregando-as com um *taconeo* forte e preciso, possivelmente corroborado à ligação dos três meridianos “*yang*” (estômago, vesícula e bexiga), que iniciam esse caminho da cabeça, descendo até os dedos dos pés, onde se ligam aos três meridianos “*yin*” (baço, fígado e rins), subindo novamente pela cavidade abdominal e torácica, encontrando novamente os três meridianos “*yin*” das mãos, continuando o ciclo.

Dessa forma, possibilita gerar uma expressividade cíclica e espiralada de forças, já vista no capítulo anterior, muito semelhante ao estudo das características expressivas do *baile*. Mas – agora apoiadas no comportamento do fluxo do *Qi*, através de suas características de oposição, relatividade, bipolaridade, interdependência, intertransformação e equilíbrio dinâmico entre crescimento e diminuição do *yin* e do *yang* – traria múltiplas expressões aplicadas sob um olhar artístico para compor uma ponte perante a execução dos movimentos na Dança Flamenca e o comportamento da energia vital (*Qi*).

Tal ponte é construída no alicerce sinestésico da prática constante de autociência de forças sutis que ligam efetivamente o fluxo de um sentimento gerado por essa arte aos objetivos expressivos de harmonização da busca de uma expressividade verdadeira de sentimentos e movimentos verdadeiros, gerando uma qualidade necessária de interpretação do *baile* denominada de “*Aire*”. Nesse ponto, gera-se um ciclo contínuo de fluxo de *Qi*, no corpo do bailarino flamenco, realimentando a intenção (*Yi*), gerando um moto contínuo de fluxo enérgico durante o *baile*. Mas, quando tal ideal expressivo não acontece, que métodos de dinâmicas corporais teriam eficácia nessa tarefa?

A resposta mais próxima seria adotar o método do Auto *Tui-ná* da M.T.C., agindo de forma direta na ativação do fluxo de *Qi* através de manobras direcionadas de acupressão nos acupontos, realizadas pelo bailarino flamenco em seu próprio corpo como uma automassagem.

Tal método atuaria por meio do estímulo obtido pela manipulação da própria pessoa, desbloqueando acupontos existentes em meridianos específicos. Dessa forma, o *Qi* fluiria pelo corpo, tonificando ou relaxando acupontos específicos.

Com a adoção desse procedimento, notei que os praticantes de *baile* passavam a sentir um agradável calor pelo corpo. E, para alguns, ajudava na provocação das emoções¹⁹, de forma a se atingir um objetivo expressivo, requerido para um tipo de *palo*, ou mesmo, para “acordar” sentimentos próprios do intérprete, buscando, de uma maneira global, modificar o seu estado expressivo para vários *palos* a serem realizados no Flamenco.

No início de cada preparação das aulas, dos shows e das performances, realizo uma seqüência respiratória lenta, levantando os dois braços pelas laterais do corpo, com as palmas para cima, aspirando longamente pelas narinas (uma respiração natural, sem forçar ou conduzir) e descendo pelo centro do corpo até a altura do abdome, com as palmas para baixo, soprando lentamente.

¹⁹ O significado de emoção equivale a “por em movimento”.

Tal seqüência, repetida algumas vezes nas práticas de exercícios chineses, é chamada de *tu-na*, ou seja, soprar e expirar: “*Aspirar (na) o ar puro e soprar (tu) o ar viciado*” (LEE, 1997, p. 27).

Nas aulas do DACO (UNICAMP) e da escola de Via 5 (São Paulo), esse exercício, era utilizado no início das aulas e era chamado, poeticamente, pela profa. Maria Lúcia Lee (DACO-UNICAMP) de “Harmonizar Céu e Terra”, sendo também o “Segundo Exercício: Expirar, Inspirar o Qi” da prática do *I Qi Gong* – Continuação do *Lian Gong*²⁰.



Nesse procedimento, sentia que os alunos e os bailarinos que estavam mais tensos iam se acalmando. Esse simples exercício, além de aumentar a capacidade do diafragma, oxigena o sangue, a cada repetição. Apesar do incômodo inicial para alguns alunos, a

²⁰ Ver Anexo IV: O *Lian Gong*

prática repetida em cada aula mostrou ser eficaz, harmonizando o ambiente nas aulas de Flamenco.

Na aplicação do Auto *Tui-ná*, busca-se aumentar a vitalidade, fortalecer tendões e ossos, alisar e lubrificar as articulações. Porém, é necessário evitar aplicá-lo caso o bailarino possua inflamações crônicas. É igualmente importante instruí-lo para adequar a força para cada biótipo de pessoa, idade, sexo, conformação muscular, evitando a fadiga extrema e, de preferência, não ingerir alimentos uma hora antes de realizar as dinâmicas.

O Auto *Tui-ná* está baseado em manobras através de acupressão da superfície da pele em determinados acupontos. O Auto *Tui-ná* é um ramo da ortopedia da M.T.C. que busca o transporte do *Qi* e do sangue para manter as funções normais dos órgãos, das vísceras, dos músculos e das articulações.

Tal prática busca um sentimento de “intumescimento”, ou mesmo, uma “dor azeda” na região de aplicação da uma manobra escolhida, que deverá ser aplicada com precisão nos pontos dolorosos da região em questão, e sentida quando os *acupontos* são realmente ativados, chamados de pontos *Ashi*, ou seja, é “aqui” mesmo que acontecem.

O objetivo é a automobilização das membranas sinoviais, dos nervos, dos tendões e dos músculos dos bailarinos flamencos e é de suma importância para objetivos quando se visa à expressividade desejada, podendo vir a ser um método facilitador no propósito de criar um *Aire* flamenco de maneira mais eficaz.

Faz-se necessário, aqui, tipificar as manobras aplicadas com esse fim. Elas podem ser leves para tonificar, ou pesadas para dissolver, isso no caso da constatação da existência de uma tensão maior em determinada região – como, por exemplo, a musculatura das pernas, dos ombros e das costas, onde geralmente existem problemas de tensão demasiada em alguns bailarinos.

As manobras de ritmo rápido podem soltar tendões e músculos contraídos, enquanto aquelas, para dissolver a região tensa, podem ir do rápido, para soltar músculos contraídos, ao lento, com duração de um a dois minutos, como no caso do alívio de câimbras no músculo do gastroequinêmio das pernas, que podem ser geradas pelo acúmulo de tensão devido ao trabalho do *taconeo*. Nesse caso, a manobra deve ser forte, homogênea e ritmada, até mais profunda, utilizando-se as pontas dos dedos para aplicá-la.

É prudente começar com toques que vão do leve para o pesado, do lento para o rápido, do superficial para o profundo, lembrando-se de aquecer as próprias mãos, esfregando uma contra a outra, para “energizá-las” antes de começar o Auto *Tui-ná*.

Após a realização da massagem em um lado do corpo, os bailarinos são instruídos a repetir o mesmo procedimento no lado oposto, para que a energia fique equilibrada.

As principais manobras, ou métodos (*fa*), utilizadas no intuito de preparar o corpo seriam: *Tui* = empurrar (dedos, palmas e punhos); *Na* = beliscar; *Quan* = rolamento; *Rou* = amassamento; *Cuo* = esfregar; *Ji* = percutir; *Pai* = tapotagem; *An* = pressionar (polegar); *Ba Shen* = alongar e esticar (ex.: pescoço); *Ca* = friccionar; *Dian* = pressionar (com a ponta do dedo); *Tan* = tanger (puxar o músculo ou tendões repetidamente) *Yao* = balançar e rotacionar os músculos.

Dentre esses métodos (*fa*), só alguns foram escolhidos para ativar o fluxo de energia vital, pelos meridianos e acupontos, do corpo do bailarino de Dança Flamenca. Isso não quer dizer que uma manobra teria mais eficácia que a outra. O estudo da variabilidade dessas manobras não pode ser feito de uma maneira fechada, pois é necessário sentir o momento da real necessidade de aplicação, conforme a intuição de cada pessoa, seus sentidos e suas respostas sensoriais, perante uma prática continuada.

Há, basicamente, três maneiras de atuar sobre o sistema energético durante a realização da automassagem: a tonificação, a sedação (ou dispersão) e a harmonização. Para a expressividade da Dança Flamenca, escolhi alguns acupontos para manobras do

Auto *Tui-ná* visando à tonificação de músculos e tendões relativos às características citadas no capítulo anterior, com o objetivo de ativar o *zen qi* (energia vital “verdadeira”) nessas regiões.

O tempo de aplicação da massagem é breve e as pressões são intermitentes, leves, rítmicas e rápidas, superficiais, empregando-se métodos de tonificação para a preparação da atividade da Dança Flamenca comuns no trato de estados de deficiência energética, tais como: frio, flacidez, hipoestesia, hipotensão, suor frio, hipotonicidade, torpor, inatividade.

Portanto, a partir da escolha das manobras que geram a tonificação, escolhi algumas que correspondessem aos objetivos desta pesquisa, pois as pratico desde 1996, em academias, shows e performances na preparação energética e corporal do *baile*. Dentre as manobras mais utilizadas, estão *Ji* (pancadinhas ou percussões), por um período de um a três minutos na parte a ser tonificada, a qual recebe batidas rítmicas com o dorso da mão, formando um “punho oco”, ou com a raiz da palma da mão, ou o centro da palma, com ou a ponta dos dedos, ou a proeminência tênar menor da mão. Isso pode ser usado na região do dorso lombar e nos membros e nos grandes músculos das pernas, como a panturrilha, por exemplo.

Cada pessoa tem conformidade e necessidades físicas diferentes; assim, a variação dessas manobras pode seguir as necessidades da busca do intumescimento ácido (*Suan Tun*), também chamada de “dor azeda”. Caso isso não ocorra, a manobra ou os acupontos devem ser readequados.

As fotos, a seguir, ilustram, em seqüência, algumas manobras possíveis para este estudo, mencionando a região de acupontos, com suas numerações referentes aos meridianos.



1. Massagear o rosto : **a.** (*dian fa*) E4; **b.** (*dian fa*) IG 20 e 19; **c.** (*dian fa*) B1; **d.** (*dian fa*) B2; **e.** (*dian fa*) Extra; **f. e g.** (*rou fa*) os pontos do rosto.



2. Deslizar (*rou fa*) as mãos pela linha medial crânio: VG 24 à 16. Apoiar as mãos e empurrar e amassar (*Tu ifa*): VB 20.



3. Esfregar (*Cuo Fa*) as orelhas: TA 21 à 17, ID 19, VB 20



4. Friccionar o pescoço (*Ca*): B 10, TA 16, SJ 17, VB 20.



7. Pancadinhas perto da dobra do cotovelo
(*Ji fa*) – IG 11



8. Pancadinha nos punhos (*Ji fa*) - PC 9 e PC 7 e virando os braços -SJ 4 e IG 4.



5. Pancadinhas no pulmão (*ji fa*)- P 1.



6. Pancadinhas na posição vacina (*ji fa*) – TA 13 e IG 14.



10. Pancadinhas em forma de peixe (*ji fa*) IG 4.



9. Pancadinha nos ombros (*Ji fa*) - TA 15.



11. Palmadas na lombar com as mãos abertas (*ji fá*) - B 23 até B 34.



12. Esfregar (*Cuo fá*) os joelhos: E 35



13. Palmadas atrás dos joelhos (*ju fá*):
R 10, B 39 e B 40.



14. Esfregar (*cuo fá*) as pernas: B 35 à 40, BP 9,
VB 30 á 35.



15. Massagear os tornozelos (*rou fá*) B 60, B 62 e VB 40 e beliscar o tornozelo (*na fá*) E 41.



16. Amassar (*Rou*) os pés: R1, R2, E 45, B 67.

A seqüência apresentada acima não engloba todas as possibilidades de manobras sugeridas, pois, dependendo da situação, é possível uma grande variabilidade no uso de diferentes manobras. Se, no corpo, existem trezentos e sessenta acupontos regulares, mais os extraordinários (descobertos recentemente), além dos pontos *Achi* (reflexos, locais doloridos e não-fixos), as combinações das manobras são inúmeras e não se pode afirmar com exatidão se esta ou aquela é errada ou certa. Cabe, portanto, o bom senso do praticante e a sua atenção nas respostas do corpo.

Para a prática da Dança Flamenca, propõe-se as manobras fotografadas a seguir como exemplo para harmonizar o fluxo do *Qi* e do sangue nos tecidos corporais em questão:

1. melhorar a expressão rosto, deixando-o mais harmônico, evitando as “caretas” exageradas provindas de uma grande força na musculatura da região;
2. prevenir cervicalgias desta área (músculo trapézio e músculo esternocleidomastóideo, esplênio da cabeça, levantador da escápula) para as *miradas* (olhares) rápidos;
3. ativar a região de audição, útil para sentir o som do *taconeo*, do *toque* e do *cant*;
4. aquecer a região da cervical, evitando torcicolos;
5. harmonizar a capacidade respiratória nos *palos* mais longos (*jondos*), médios (*intermédios*) e curtos (*chicos*);
6. evitar as bursites (inflamação da bolsa sinovial do ombro) pela utilização demasiada de *braceos*;
7. evitar dores nos cotovelos, como bursite crônica nos *braceos*;
8. melhorar a movimentação dos punhos, evitando a L.E.R. (Lesão por Esforço Repetitivo) devido à rotação incessante dos punhos durante a dança;
9. evitar cervicalgias e bursites para os *braceos*;
10. evitar a tenossinovite dos dedos no trabalho de mãos e dedos, bem como na prática das castanholas;
11. aquecer a lombar, evitando lombalgias devido à postura de lordose que pode vir a ocorrer nesse estilo de dança;

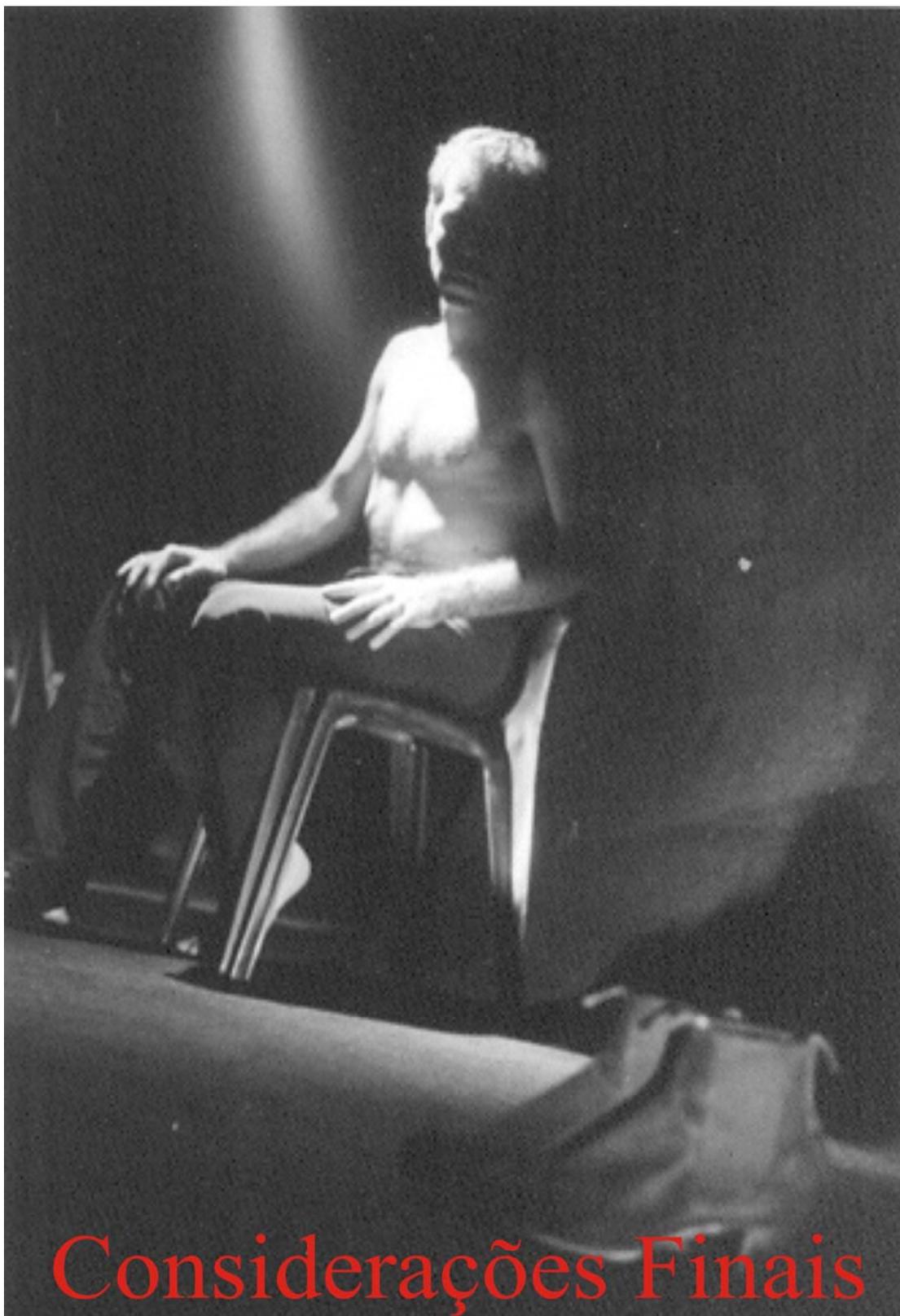
12. aquecer os joelhos, evitando artrites, reumatismos crônicos e osteofitoses (calcificação) dos tecidos dessa região, pois o *taconeio* exige muito da mobilidade dessa articulação;
13. idem ao item anterior;
14. evitar as câibras e as torções provindas de uma atividade intensa de *taconeio*;
15. evitar a fadiga e o desgaste articular de tendões, músculos e fâscias dos tornozelos, calcanhares, plantas e dedos, na multiplicidade de tipos de sons que o *taconeio* necessita;
16. idem ao item anterior.

Mas, a M.T.C. leva a caminhos aproximados, dinâmicos, mutantes e dialéticos, em que não existem verdades fixas. Caminhos, por vezes, inusitados, como demonstra a aplicação do Auto *Tui-ná* na expressividade do *baile*. Isso, possivelmente, se dá no dinamismo dos pólos antagônicos (*yin* e *yang*) presentes nessa visão bipolar de corpo e do universo, onde o bailarino flamenco está inserido.

Nas palavras de Lao Tsé²¹:

“Só temos consciência do belo
Quando conhecemos o feio.
Só temos consciência do bom
Quando conhecemos o mau.
Porquanto o Ser e o Existir
Se engendram mutuamente.
O fácil e o difícil se completam.
O grande e o pequeno são complementares.
O alto e o baixo formam um todo.
O som e o silêncio formam a harmonia.
O passado e o futuro geram o tempo.
Eis por que o sábio age
Pelo não-agir.
E ensina sem falar.
Aceita tudo que lhe acontece.
Produz tudo e não fica com nada.
O sábio tudo realiza – e na considera seu.
Tudo faz – e não se apega à sua obra.
Não se prende aos frutos da sua atividade
Termina a sua obra
E está sempre no princípio.
E por isto a sua obra prospera.”

²¹ Lao-tsé. *Tao Te Ching: O livro que revela Deus*. Trad. Huberto Rohden. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007. p. 30



Considerações Finais

A tarefa insólita de escrever sobre temas tão díspares e amplos, como o Auto *Tui-ná* e a Dança Flamenca, buscando um diálogo entre ambos, só foi possível graças a uma vivência aprofundada em cada um desses universos, no desenvolvimento contínuo de minha prática artística e de história de vida.

Escrever sobre a Dança Flamenca é uma tarefa de tradução de sentimentos, origens e caminhos múltiplos, passando pela minha história pessoal e acadêmica. A sua veracidade e a sua força estão entranhadas em minhas vísceras e de cada pessoa que se dedica a ela, independentemente de etnia, país, condições financeiras, idade ou corporeidade.

O Flamenco pode fazer aflorar significados artísticos, existenciais, singulares e universais. Pois, os temas de cada *cante*, sua *poesia*, sua musicalidade, sua expressividade corporal, da beleza de cada *palo*, da vitalidade dos *tacneos*, geram uma potencialidade artística de forma dinâmica, relativa e caótica. Analisá-lo com objetividade científica seria uma utopia.

Cada bailarino, músico, cantor, professor, aluno, livro, espetáculo com os quais eu tive contato ao longo de dezoito anos da minha vida dentro dessa arte, ensinaram-me como é imprescindível o equilíbrio entre técnica e o devir artístico, contido no Flamenco, capacitando uma experiência única de integridade, prazer, força, comunicabilidade, expressividade e paixão, além de tudo, de vida. Portanto, considerar o Flamenco uma “arte viva” é parece ser correto e adequado.

Para alguns estudiosos, o Flamenco tem bases sólidas e precisas de nascimento e desenvolvimento. Mas, quando essa arte ganhou o mundo, sofreu, e ainda sofre influências de cada povo e de suas corporeidades, transformando essa arte em algo mutante. Levando em conta a origem mestiça e marginal do Flamenco, não seria estranho que tal fenômeno continue a acontecer.

Apesar desse movimento “para o mundo”, há também, frequentemente, um movimento de retorno às origens dessa arte, como se houvesse a necessidade de beber em sua fonte novamente, para fortalecê-la, tornando-a íntegra e viva cada vez mais.

Essa força de vida, que a Dança Flamenca traz, é cheia de significados universais representativos, tais como: o amor a terra, as relações amorosas, as paixões frustradas e as histórias folclóricas de um povo marginalizado, que são cantados em verso e prosa nessa arte. Demonstrando na sua expressão cantada, tocada e corporal uma forma de expressar as dificuldades de seu viver. Essa energia vital que a Dança Flamenca traz pode vir a ser uma forma para enfrentar as agruras do viver.

Ser flamenco é permitir-se chorar e sorrir ao mesmo tempo da vida. Sempre com altivez e a coragem de continuar vivo, deliciando-se a cada momento.

A sabedoria das filosofias milenares do oriente veio a ser parte deste trabalho, pela minha vivência nesta área, demonstrando haver muitas semelhanças entre as características do *baile* e as características do fluxo de *Qi*.

Portanto, pela visão de mundo apoiada na complementaridade de forças opostas do *yang* e *yin*, e a necessidade do fluxo dessa energia na dinâmica dos movimentos da Dança Flamenca, há em apoio mútuo. A visão do oriente e da Dança Flamenca compõe um exemplo de como estabelecer novos paradigmas que aproximam a ciência e a arte (e, quem sabe, integrar meu lado “matemático” com meu lado “bailarino”!).

Nesse contexto, o recorte utilizado dentro da prática da medicina tradicional chinesa, o *Auto Tui-ná*, gerou a ponte necessária para ajudar a criar um corpo discursivo que potencializa a expressividade no *baile*, onde acontece o desenvolvimento do *Aire*, tão buscado pelos praticantes desse estilo de dança. Pois a mobilização do *Qi* através de determinadas manobras nos acupontos existentes nos meridianos seria um caminho, ao mesmo tempo, lógico e intuitivo, para meus objetivos de harmonizar o fluxo de energia vital, gerando o *Aire* necessário para a expressividade na Dança Flamenca.

Possivelmente, o tecnicismo exagerado e o apego à forma, a padrões solidificados e considerados únicos e corretos (existentes nessa arte por parte de alguns coreógrafos e professores) pode ser decorrente de uma visão cartesiana de mundo, tolhendo a liberdade criativa e expressiva necessária a essa arte. Mesmo que seja inusitado buscar afinidades entre o Flamenco e a visão de mundo presente na M.T.C. nos procedimentos do Auto *Tuiná*, essa busca mostrou-se eficaz.

Este trabalho, enfim, justifica-se pela necessidade de uma releitura de procedimentos que ajudem o fluxo da energia vital – essencial tanto para a performance quanto para a saúde do bailarino – possibilitando a abertura de uma criatividade expressiva do *baile*, libertando-o.

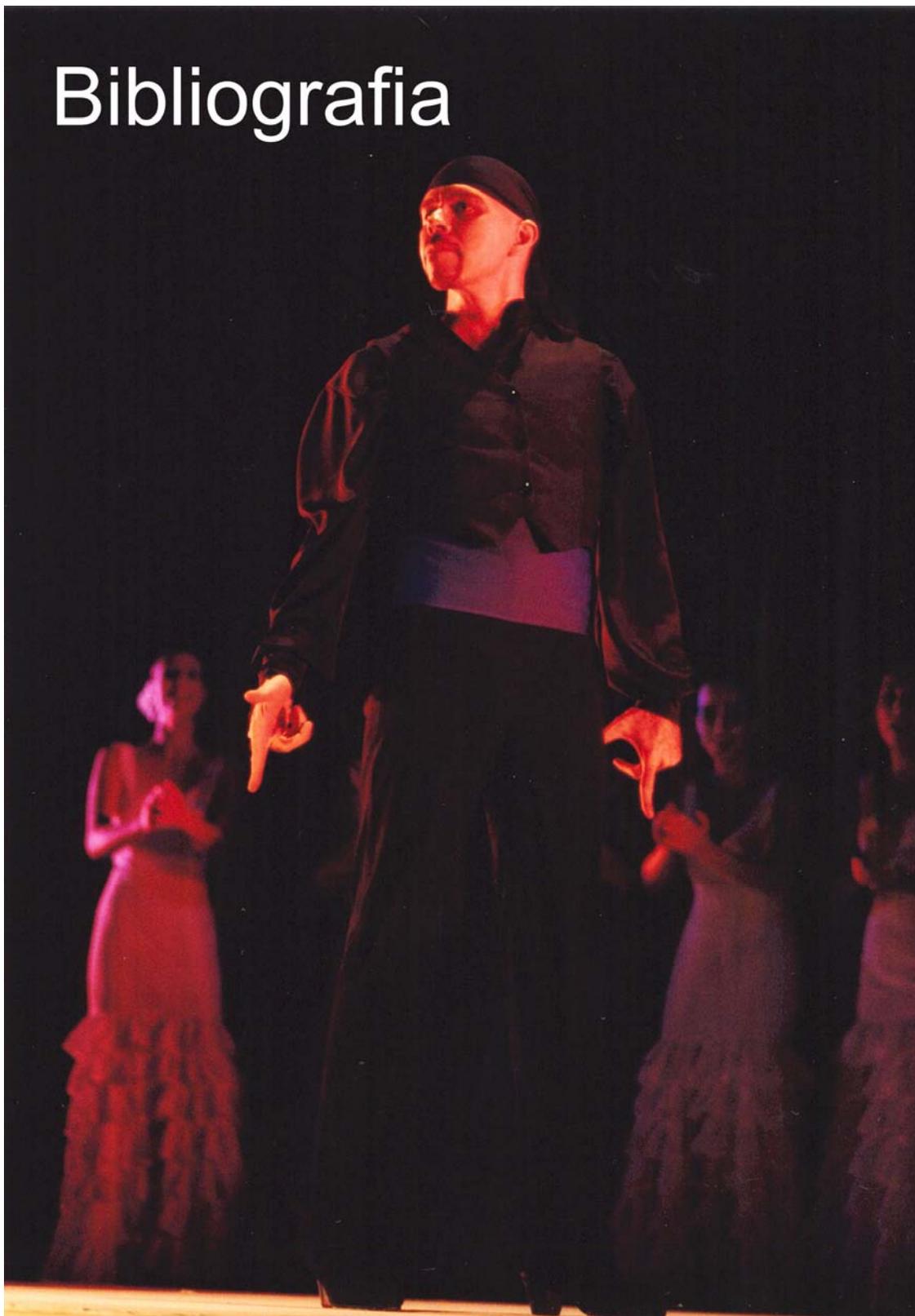
Como afirma o poema de abertura da obra “El amor brujo”, do compositor espanhol Manuel de Falla (1876-1964):

*“Libre como el aire
Libre como el viento²²
Como las estrellas
En el firmamento”*

¡Ole!

²² “Livre como o ar/Livre como o vento/Como as estrelas/No firmamento”

Bibliografia



BIBLOGRAFIA:

- ALEXANDER, F. Matthias.** O uso de si mesmo: a direção consciente em relação com o diagnóstico , funcionamento e controle da reação. Trad.: Ivone Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992. 130 p.
- ALMEIDA, Maria Lúcia Paes de.** Moto Perpétuo: movimento em busca da poesia. [s.n.t.]
- ANDRADE, Marília.** Isadora Duncan: o que ainda temos a aprender. *Rev. Trilhas*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 51-64.
- ANDREWS, Susan.** Sabedoria Esquecida. [s.n.t.]
- AZEVEDO, Regina.** Chacras: os centros energéticos do corpo. *Anatomia Sutil, Planeta*, [s.l.], [s.v.], p. 27 – 31, nov. 1990.
- AZEVEDO, Sônia Machado de.** O papel do corpo no corpo do autor. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. 326 p.
- BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola.** Arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral. Trad.: Luiz Otávio Burnier. São Paulo e Campinas: Editora UCITEC e Editora da UNICAMP, 1995. p. 272.
- BARIL, Jacques.** *A dança moderna de Isadora a Twiala Tharp*. Paris:Vigot Editions, 1977.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb.** Estética a Lógica da Arte e do Poema. Petrópolis: Vozes, 1993. 191 p.
- BOCCARA, Enesto.** Essa sutil Matéria Prima do Universo: Laboratório Ambiental. [s.n.t]
- BONFITO, Matteo.** O ator compositor. São Paulo. Ed. Perspectiva., 2002. 146 p.
- BORGUETTI, Cadica.** *RESGATE DA IDENTIDADE DA DANÇA FLAMENCA*, 2004. Monografia (Curso de Especialização em Dança) Faculdade de Educação Física e Ciências do Desporto- Puc/RS,.
- BOSI, Alfredo.** Dialética de Colonização. Companhia das Letras: São Paulo, 1994. p. 309-345.
- BRIEGHE- MÜLLER, Gunna.** Relaxamento e Eutonia. São Paulo: Editora Manole Ltda, 1986.
- BRYANT, Christopher.** Jung e o cristianismo. Trad.: Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Loyola, 1996. 131 p.
- CALVO, Dr. Juan Bosco.** Apuntes para uma Anatomia. Aplicada a la Danza. José Parra impresiones: Madri (Espana). 115 p.

- CAMPBELL, Joseph.** O Poder do Mito. Editora Palas Athena: São Paulo, 1990.
- CAMPOS, Macia Regina Bozon de.** Uma arqueologia da dança: releitura coreográfica de Chinita Ullman. Dissertação (mestrado). Unicamp. Campinas, 1995. [s.n.t.]
- CANALES, Antônio.** *Ballet Flamenco: TORERO*, São Paulo: Teatro Municipal. Prod. Antares, mai. 2001. (Programa)
- _____. *Ballet Flamenco: HOMBRE*, São Paulo: Teatro Municipal. Prod. Antares, mai. 2001. (Programa)
- CAPRA, Fritjof.** O ponto de mutação. Trad.: Álvaro Cabral. 3. ed. São Paulo: Ed. Cultrix. São Paulo, 1982. 445 p.
- _____. Conexões ocultas. Trad.: José Fernandes Dias. 3. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 2002. 296 p.
- _____. O Tao da Física. Trad.: Marcello Brandão Cipolla. 2. ed. São Paulo: Ed. Cultrix, 1893.
- CHAKRAS.** *Qualidade de vida especial*, São Paulo, Ano 2, nº 35, [s.d]
- CHIA, Mantak.** A Energia Curativa Através do Tao: O segredo da circulação de nossa força interior. Trad. Elza Carolina Piacentine. São Paulo: Ed. Pensamento, 1987. 221 p.
- CORDEIRO, A, HOMBURGUR C. ; CALCANTE C.** Método Laban Nível Básico. Apostila. 1989 [s.n.t.]
- CORTÉZ, Joaquín.** *Passión Gitana*,Palace, Prod. Pino Sagliocco, São Paulo: [1998] (Programa).
- CURT, Sacks.** The world history of dance. Trad.: Bessie Schönberg. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1963. 469 p.
- DANGELO, J. G. e FANTINI, C. A.** Anatomia Humana Básica. São Paulo e Rio de Janeiro: Livraria Ateneu, 1988. 184 p.
- DASCAL, Miriam.** *O Saber do Corpo*, 1999. 78 p. Dissertação (Mestrado em Artes). UNICAMP. Campinas.
- DE LA PENA, Teresa Martinez.** Teoria y Prática del Baile Flamenco. Ed. Aguilar: Madri (Espanha),1969. 141 p.
- DUARTE JR. , João Francisco.** O sentido dos Sentidos: a educação do sensível. Ed. Criar: São Paulo 2003.
- DUNCAN, Isadora.** Minha vida: memórias. Trad.: Gastão Cruz. 9^a.Ed. Rio de Janeiro,

1985. 299 p.

EBRAN, José. Chakras: Centros Energéticos. São Paulo: Ed. Madras. [s.d.] 85 p.

FERRAZ, Maria Heloísa Corrêa de Toledo. Arte e loucura: limites do imprevisível. São Paulo: Lemos Editorial, 1998. 143 p.

FIORAVANTI, Celina. Mandala: como usar a energia dos desenhos sagrados. São Paulo,: Pensamento, 2002. 152 p.

Celina Fioravanti, *Mandala: como usar a energia dos desenhos sagrados*, São Paulo, 2002. 1 CD-ROM.

FREGMAN, Carlos D. Holomúsica: um caminho de evolução transpessoal. São Paulo, [s.d.]. Cultrix. p. 17 – 22.

GADES, Antonio. *Balé Antonio Gades: Carmen*, Teatro de Arena do Centro de Convivência Cultural, Prod. Prefeitura Municipal de Campinas: [1995.] (Programa)

GAINZA, Hemsy. Conversas com Gerda Alexander: vida e pensamento da criadora da eutonia. Trad.: Cintia Ávila de Carvalho. São Paulo: Summus, 1997. 172 p.

GARAUDY, R. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GELEWSKI, Rolf. Estudo básico de formas: distinções elementares de formas aplicadas em exercícios de movimentação. Imprensa Universitária: Salvador, 1971. 43 p.

GERBER, Richard. Medicina Vibracional. São Paulo: Editora PENSAMENTO-CULTRIX, 1992. 464 p.

GLEIK, James. CAOS a criação de uma nova ciência. Trad. Waltersir Dutra. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989. 309 p.

GRANDE, Felix. Agenda Flamenca. Sevilla: Ed. Andaluzas Unidas, 1985. 181 p.

_____. Memória del Flamenco. Spain: Galáxia Gutenberg S.A., 1995. 518 p.

GUGLIOTTA, Geórgia. Mistérios e formas de Dança Flamenca. [s.n.t.]

GUICHOTE, Joaquin. Iniciación Al Flamenco: proeyto de uma educación pscomotriz globalizada. Junta de Andalucía – III Concurso Joaquín Quichot. Sevilla (Espanã): Bytgraf, S.A., 1998. 303 p.

HAWKING, Stephen William. O universo numa casca de noz. 5. ed. Trad.: Ivo Korytowski. Rev.: Augusto Damineli. São Paulo, ARX, 2002. 215 p.

HERRIGUEL, Eugen. A arte cavalheiresca do arqueiro zen. São Paulo:Ed. Pensamento, 1981. 91 p.

- HOGA, Teruyoshi.** Agulha de contato para acupuntura do século XXI. São Paulo: Robe Editorial, 1999. 161 p.
- HOYOS, Cristina.** *Caminos Andaluces: Ballet Flamenco*, Teatro Municipal. São Paulo: mai. 1995. (Programa)
- IVANOVA, Ana.** Spanish Dancing: a practical handbook. London: Dance Books Ltd, 1985. 103 p.
- KELEMAN, Stanley.** Mito e Corpo: uma conversa com Joseph Campbell. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001. 116 p.
- LABAN, Rudolf.** Dança Educativa Moderna. Trad.: Maria da Conceição Parayba, Campos. São Paulo: Ícone, 1990. 128 p.
- LAGACHE, Sylvie.** Respirando a Vida. São Paulo: Ed. Edicon, São Paulo. 1994. 80 p.
- LEADBEATER, C. W.** Os Chakas: ou os Centros magnéticos do ser humano. Trad. J. Gervásio Figueiredo. São Paulo: Ed. Pensamento, 2004. 137 p.
- LEE, Maria Lúcia.** Lian Gong em 18 terapias: Forjando um corpo saudável. São Paulo: Ed. Pensamento, 1997. 121 p.
- LEE, Woo Jae; MERGULHÃO FILHO Luiz Eugênio de Bezerra.** Aprenda o Tae Kwon-do. [s.n.t.]
- LEITE, Roberta Ferreira.** Flamenco. São Paulo, 1994. [s.n.t.]
- LIBÂNIO, Daniela Leonardi.** *Ensinando a Dança Flamenca*, Campinas, 1999. 164 p. Dissertação (Mestrado em Educação). UNICAMP. Campinas.
- LOPES, Joana Dárc.** Coreodramaturgia: A dramaturgia do movimento. [s.n.t.]
- MADUREIRA, Rafael.** *François Delsarte: personagem de uma dança. (re) descoberta.* Dissertação de Mestrado: Campinas S.P., 2002.
- MARTINEZ, José amaria Garcia.** Del-fox al Jazz Flamenco: El Jazz em Espana: 1919 – 1996. Alianza Editorial, S.A., Madrid (Espana), 1996. 319 p.
- MCCARREN, Felicia.** Dance Pathologies. Califórnia: Stanford University Press, 1998. p.1-48.
- MENGA, Lüdze; Marli E.D.A. André.** Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas. São Paulo: EPU. 1986. p. 11-21.
- MEYER, Marilyse.** Maria Padilha e toda a sua quadrilha: de amante de um rei de Castella a Pomba-Gira de Umbanda. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 171.

- MING, Zhuang Yuan.** Guia Ilustrado de Auto Tuina: para os problemas comuns da saúde. Trad. Maria Lucia Lee. São Paulo: Ed. Pensamento, 1990. 206 p.
- _____. Lian Gong Shi Ba Fa – Ginástica preventiva e terapêutica. São Paulo: Ed. Pensamento, 2000. 144 p.
- _____. Ginástica Medicinal de Rejuvenescimento: Dr. Hu Chuan Tien. Pequim 1975. Trad. Maria Lucia Lee. São Paulo: Apostila de aula, Via 5. [ca. 2000]
- _____. Tai Ji Qi Gong(1): Treinamento Perfumado (nível I). Trad. Maria Lucia Lee. São Paulo: Apostila de aula, Via 5. [ca. 2000]
- _____. Lian Gong Shi Ba Fa Xu Ji I Qi Gong (continuação do Lian Gong). São Paulo: Ed. Pensamento, 2000. 108 p.
- _____. Xiang Gong: Treinamento Perfumado (nível I). Trad. Maria Lucia Lee. São Paulo: Apostila de aula, Via 5. [ca. 200]
- MONTAGU, Ashley.** Tocar: o significado da pele humana. Trad.: Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988. 427 p.
- MONTOYAMA, Hiroshi.** Teoria do Chakras: Ponte para uma consciência superior. Trad. Zuleika T. Wiechmann Frechi. 4. ed. São Paulo: Ed. Pensamento, 2004. 272. p.
- MORETTI, Andrezza Campos.** *A percepção energética como guia para a composição de poéticas corporais*, 2003. 73 p. Dissertação (Mestrado do em Artes). UNICAMP. Campinas.
- MOSS, Thelma.** O corpo elétrico: Uma viagem pessoal aos mistérios da pesquisa parapsicológica, à bioenergética e à fotografia Kirlian. Trad.: Sônia Regis. São Paulo. Editora CULTRIX, 1979. 269 p.
- MUCHNIK, Anaya; MUCHNIK, Mario.** Para os amantes del Flamenco. Madrid: Aquamarina, 1994.
- NETO, João Cabral de Melo.** Quaderna: Poesias Completas. Rio de Janeiro. Ed. José Olympio, 1975.
- PEÑA, Teresa** Martines de la. Teoria e Prática del Baile Flamenco. Madri. Espana: Aquilar, S.A. Ediciones., 1969. 140 p.
- PIACENTINI, Elza Carolina.** A energia curativa através do Tao.
- POHREN, Don E.** The art of Flamenco. Madri, Spain: Soceity of Spanish studies. 1990. 298 p.
- PORTE, Alain.** Fronçois Delrsarte: Une Anthologie. Paris: Editions impc, 1992. 282 p.

- PRIBAM, Karl.** O cérebro como holograma. Psychology Today. [s.n.t.]
- PUIG, Alfonso Claramunt; ALBACÍN, Flora.** El arte del baile Flamenco. Ed. Polígrafa: Barcelona, [s.d.]. 325 p.
- RENDER, Peter.** Os Chacras: Estrutura psicofisica do homem. Trad.: Noberto de Paula. São Paulo, 1983. Ed. Hermes. 70 p.
- RESUMÃO DE MEDICINA.** Acupuntura: meridianos, vasos e linhas. São Paulo: Barros Fisher & Associados. v. 20, 2006.
- RIBEIRO, Joelcion.** Capa do Sagrado e Festero. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 15-53.
- RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca.** Bailarino-pequisador-intérprete: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. 179 p.
- RUIZ, M. Rios.** *Introducción al Cante Flamenco: Aproximaciones a la Historia ya lãs Formas de um Arte Gitano-Andaluz.* Madrid: Ediciones ISTMO, Colección Fundamentos 20, 1972. p. 65. p. 277
- SACHS, Curt.** The History of Dance World. Tras. Bessie Shönberg. New York – London: W. W. Norton & Company, 1963. 449 p.
- SALVADOR, André.** Ensaio: Luz com e influências. [s.n.t.] 27.p.
- SANTOS, Cacilda Cubas dos.** Individuação jungiana. São Paulo: Sareir, 1976. 143p.
- SANTOS, Inaicyra Falcão dos.** Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de educação e arte. Salvador: EDUFA, 2002, 149 p.
- SANTOS, Milton.** Pensando o espaço do Homem. São Paulo: Ed. Ucitec, 1982. 43 p.
- SARMIENTO, Ricardo Ramirez.** Tae Kwon-do apostila geral: Internacional Tae kwon-do Federation – Brasil. [s.n.t.]
- SASPORTES, José.** Pensar a dança: a reflexão estética de Marllamé a Coctou. In.: Artes e Artistas. [s.n.t.] 176 p.
- SCHILDER, Paul.** A Imagem do Corpo. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 405 p.
- SERRA, Monica Allende.** Analisis of Expressive Moviment Qualities in the Criative Personality.1979. [s.l.] [s.ed.]
- SERRA, Mônica Allende.** Desenvolvimento do Movimento. Apostila. [s.n.t.]
- SEVERINO, A. Joaquim.** Metodologia do trabalho científico. São Paulo: Cortez, 2002. 22. ed. rev. e ampl. 335 p.

- SILVEIRA, Nilce.** *O método Rolf de Integração, estrutura*, [s.n.t.]. Corpo Prazer e Movimento-SESC Verão, São Paulo, fev. 2002.
- SIQUEIRA, Adilson.** *Busca e retomada: A imagem e o movimento como caminho para a construção do personagem*. II Encontro Interno de Pesquisa em Artes e Multimídias. UNICAMP, out. 1998.
- SOARES, Marília Viera.** *Técnica Energética: Fundamentos Corporais de Expressão e Movimento Criativa*, 2003. 182 p. Tese (Doutoramento em Educação) UNICAMP. Campinas.
- _____. *Ballet ou Dança Moderna? Questão de Gênero*. O DEBATE TOURO, n. 14, ago. 2002.
- SOUZA, Laura de Mello.** *O Diabo e a Terra de Santa Cruz: Feitiçaria e Religiosidade Popular no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1960. 193 p.
- SPINOZA, Baruch de.** *Ética: Demonstrada à maneira dos geometras*. Trad.: Jean Melville. São Paulo, Ed. Martin Claret, 2002. 423 p.
- STOKOLOS, Denise,** *O movimento como Forma de Expressão*.
- SYLVIE, Lagache.** *Respirando a vida: iniciação para um trabalho corporal*. São Paulo: Edicom, 1994. 80 p.
- TALBOTT, Michael.** *Universo Holográfico*. São Paulo: Ed. Best Seller, 1991. p 29 – 80.
- LAO-TSÉ.** *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. Trad. Huberto Rohden. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2007. 195 p.
- ULLMANN, Lisa.** *Dança Educativa Moderna*. São Paulo: Editora Ícone, 1990.
- VIANNA, Klaus.** *A Dança*. Ed. Siciliano. 2. ed. [s.l.] p. 50 – 135.
- VITTUCCI, Mateo Marcellus y CAROLLA, Goya.** *The Language of Spanish Dance*. Published by University of Oklahoma press: Norman and London, 1993. 298 p.
- Viver Mente e Cérebro: Anos I & II*. 24 Edições, 2006. 1 CD-ROM.
- WAGNER, Claudio Mello.** *Futebol e Orgasmo: Ensaio sobre a onomastia do futebol*. São Paulo, 1998. Ed. Summus. 89 p.
- WEIL, Pierre e TONPAKOW, Roland.** *O corpo fala*. Petrópolis: Vozes, 1986. 288 p.
- WELBURN, Andrew J.** *A filosofia de Rudolf Steiner: a crise do pensamento contemporâneo*. Trad.: Eliane Alves Trindade. São Paulo: Madras, 2005. 239. p
- WOSEIN, Maria-Garbrielle.** *Dança Símbolos em Movimento*. São Paulo: Ed. Anhembi

Morumbi, 2004. 125 p.

YERBABUEBA, Eva. *Ballet Flamenco: A quatro voces*, Teatro Alfa Real, Prod. Instituto Alfa de Cultura, São Paulo: nov. 2005. (Programa)

ZIMMERMANN, Elizabeth Bauch. *Integração de Processos Interiores do Desenvolvimento da Personalidade: um estudo clínico de psicologia analítica em grupo com dança meditativa e desenho livre*, 1992. 32 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Médicas). UNICAMP. Campinas.

ANEXO I: Terminologia do Flamenco

A

A COMPÁS: cante ou baile que é interpretado seguindo fielmente o ritmo ou cadência do estilo correspondente.

A PALO SECO: cante interpretado sem o acompanhamento da guitarra, à capella.

ABANDOLAOS: cantes ou fandangos típicos de Málaga.

AFICIONADO/A: pessoa entusiasta da arte flamenca. Também denomina o intérprete de qualquer das facetas do Flamenco (toque, baile ou cante), que não o exerça como profissional.

AFILLA: tipo de voz dentro do cante Flamenco, rouca e rasgada.

AFLAMENCARSE: fenômeno pelo qual uma estrofe ou canção de qualquer gênero adquire características flamencas.

AL AIRE: Guitarra. tocar sem cejilla.

ALANTE: (cante de) cante que se executa para ser ouvido.

ALBOREÁ: cante Flamenco. Pertence ao grupo dos cantes influenciados pela Soleá. Comum nos casamentos de ritual “gitano”.

ALEGRÍAS: cante e baila flamencos de compasso misto. Próprio de Cádiz.

ARPEGIADO: guitarra. Técnica de toque empregada para interpretar acordes com notas consecutivas e não-simultâneas. A primeira das cordas se toca com o polegar e, as restantes, com os demais dedos alternados.

ARRANCARSE: começar a execução de um cante ou baile.

ATRÁS(cante de): cante que se executa para ser bailado.

B

BAILAOR/A: artista que baila Flamenco.

BAILE: o Flamenco é um baile vivo e em constante evolução, mas suas características básicas se cristalizaram entre 1869 e 1929, a chamada idade do ouro do Flamenco.

BAMBERA: cante. Sua copla é de quatro versos octassílabos, ainda que algumas vezes segue um esquema diferente. É um estilo folclórico aflamencado.

BRACEOS: movimentos do baile flamenco executado com os braços.

BULERÍAS: cante e baile flamencos de compasso misto e ritmo vivo.

C

CABALES: (1) arremate das Siguiryas. (2) Pessoas entendidas em cante flamenco.

CAFÉ CANTANTE: local onde serviam bebidas e ofereciam recitais de cante, baile e guitarra. Durante seu apogeu, na segunda metade do séc.XIX, contribuíram para difundir a prática profissional do Flamenco.

CAÍDA: final de um cante.

CAMPANILLEROS: cante. Sua copla é de 6 versos. É um cante aflamencado que se originou de canções religiosas andaluzas que eram entoadas no Rosário de la Aurora.

CANTAOR: artista que canta Flamenco.

CANTE: utilizado como abreviação de “Cante Flamenco”, denomina o conjunto de composições musicais em diferentes estilos que surgiram entre o último terço do séc. XVIII e a primeira metade do séc.XIX, devido à justaposição de modos musicais e folclóricos existentes na Andaluzia.

CANTE CHICO: expressão subjetiva que denomina os cantes menos solenes e mais apropriados para o baile.

CANTE FESTERO: assim são chamados os estilos alegres e agitados, como as alegrias, as rumbas e os tangos.

CANTE JONDO: expressão subjetiva que denomina os cantes mais solenes, primitivos, profundos e com força expressiva. Sinônimo de cante puro.

CANTES DE IDA Y VUELTA: expressão que designa o conjunto de estilos aflamencados procedentes do folclore hispano americano.

CANTIÑAS: cantes próprios de Cádiz, de compasso misto, entre os quais se destacam: Caracoles, Mirabrás, Alegrias, Romeras e Cantiñas propriamente ditas.

CAÑA: cante flamenco muito antigo.

CARACOLES: cante flamenco do grupo das Cantiñas de Cádiz.

CARCELERAS: cante do grupo das Tonás. É interpretada sem guitarra (a palo seco). A copla é de quatro versos octossílabos.

CARTAGENERA: cante flamenco do grupo dos Cantes de Levante, de execução livre.

CEJILLA: peça que se fixa sobre o braço da guitarra para subir o tom.

COLOMBIANAS: cante flamenco do grupo dos Cantes de Ida Y Vuelta.

COMPÁS: medida de uma frase musical com sua acentuação correspondente.

COPLA: (1) canção popular. (2) Estrofe de quatro versos octossílabos com rima assonante nos pares.

CUADRO FLAMENCO: conjunto de interpretes de baile, cante e toque flamencos.

D

DECIR: cantar. Em especial, cantar com um estilo peculiar, conferindo ao cante intensidade e comunicação plenas.

DESPLANTE: baile. Golpes fortes dados contra o solo que se emprega como arremate de outros passos, correspondendo na guitarra aos *rasgueios* simples que vão ao final da melodia.

DUENDE: encanto misterioso e inefável do cante. É uma expressão poética que dá nome à magia intrínseca do Flamenco. Segundo alguns autores, há uma ligação entre o termo duende e os ritos dionisíacos, onde se vivia uma espécie de transe coletivo.

F

FALSETAS: execuções com a guitarra para completar os espaços entre os tercios do cante.

FANDANGO: cante flamenco procedente do folclore, com muitas formas e variações em toda a Andaluzia.

FARRUCA: cante de origem folclórica andaluza que se “aflamencou”.. Alguns autores o consideram um dos Cantes de Ida Y Vuelta.

FLAMENCO: termo com o qual se designa o conjunto de cantes e bailes formado pela fusão de certos elementos do orientalismo musical andaluz dentro dos peculiares modos expressivos gitanos. O Flamenco é uma manifestação cultural que se originou na Andaluzia, com uma existência de aproximadamente dois séculos. A origem do nome Flamenco em seu significado atual, que aparece documentado já ao final do séc. XVIII, está ainda sem resolver.

G

GARROTÍN: cante de origem folclórica andaluza que se “aflamencou”.

GITANOS: povo nômade que chegou à Península Ibérica por volta do séc. XV.

GRANAÍNA: cante flamenco. É o Fandango de Granada. De execução livre, é costume arrematá-lo com a Media Granaína.

GUAJIRA: cante fcom influência do folclore cubano, pertence ao grupo dos Cantes de Ida Y Vuelta.

J

JABERA: cante flamenco do grupo dos Cantes Abandolaos (Cantes de Málaga).

JALEAR: ato de acompanhar e animar o baile, cante e guitarra com palmas e exclamações.

JONDO: adjetivo que se aplica ao cante flamenco mais puro.

JUERGA: festa ou reunião de aficionados e interpretes em um ambiente idôneo para a melhor manifestação do baile, cante e guitarra.

L

LAÍNA: tipo de voz fina do cante flamenco.

LIVIANAS: cante flamenco do grupo das siguiiya.

M

MACHO: estribilho de alguns cantes.

MALAGUEÑAS: cante flamenco livre próprio da região de Málaga, expressão flamenca do Fandango com mesmo nome.

MARIANA: cante flamenco que se origina do aflamencamento de uma canção andaluza. Compasso semelhante ao dos Tientos.

MARTINETE: cante flamenco do grupo das Tonas (a palo seco) que pode levar o acompanhamento de “yunque y martillo” (bigorna e martelo).

MELISMA: grupo de notas sucessivas cantadas sobre a mesma sílaba, como adorno ou floreio da voz.

MILONGAS: cante flamenco de origem hispanoamericana, do grupo dos Cantes de Ida Y Vuelta.

MINERA: cante com copla de quatro ou cinco versos octossílabos que, provavelmente, apareceram nos meados do séc.XIX. Pertence ao grupo dos Cantes de Levante e, dentro dele, como seu nome indica, pertence aos chamados Cantes de las Minas, com uma

modulação tão definida e marcada como a da Taranta. Sua vertente mais conhecida é das Minas de La Unión, em Murcia.

MIRABRÁS: cante flamenco do grupo das Cantiñas de Cádiz.

N

NATURAL: uma classe de voz própria do cante flamenco. Voz de peito.

O

ÓPERA FLAMENCA: espetáculo flamenco de cante, baile, e guitarra que proliferou nos anos de 1920 a 1936 por toda a Espanha, organizado por empresários profissionais, e apresentado quase sempre em praças de toros e grandes teatros.

P

PALMAS: forma de acompanhar o cante. Existem vários tipos: abafada (sorda), dobrada (redoblás), natural.

PALO: nome que recebe cada estilo de cante.

PALO SECO: cantes sem o acompanhamento da guitarra.

PELLIZCO: comoção que produzem determinados cantes ou bailes no ânimo das pessoas que os escutam ou presenciam.

PEÑAS FLAMENCAS: entidades constituídas em forma de associação por aficionados pela arte flamenca, para a exaltação e difusão do cante, baile e toque flamencos. Tiveram seu apogeu a partir do início dos anos 60 em toda a Andaluzia, estendendo-se por toda a Espanha e diversos países estrangeiros. Nas Peñas, a arte flamenca é o tema contínuo das reuniões e dos recitais, tanto de intérpretes consagrados como de novas promessas.

PETENERA: cante flamenco, provavelmente oriundo de Paterna de La Rivera (Cádiz).

PLAYERAS: nome antigo dos cantes por siguiiya.

POLO: cante flamenco muito antigo, próximo da Caña.

Q

QUEJÍOS: ayes (ais) que se executam no cante ao princípio, meio e final.

R

ROMANCE: cante. Chamado também de corrido ou corrida, originou-se de uma entonação especial dos romances populares andaluzes. É interpretado sem acompanhamento e, por isso, é considerado por muitos o estilo mais primitivo do Flamenco, de onde procederam as Tonás. Existe uma variante criada por Antonio Mairena ao compasso de Soleá por Bulerias.

ROMERA: cante flamenco do grupo das Cantiñas de Cádiz.

RONDEÑA: cante flamenco do grupo dos Cantes Abandolaos (Málaga).

RUMBAS: cante aflamencado do grupo dos Cantes de Ida Y Vuelta.

S

SAETA: cante de origem religiosa e popular que se interpreta na Semana Santa durante as procissões.

SALÍA: começo do cante.

SERRANAS: cante flamenco do grupo das Siguiryas.

SEVILLANAS: cante e baile folclórico aflamencados de origem andaluza.

SEGUIRIYA: cante flamenco, trágico e triste, que a princípio levava o nome de Playera.

SOLEARES: no singular, Soleá. Cante flamenco com compasso misto. Possui muitas variantes.

SON:acompanhamento do cante ou baile mediante palmas, e ou castanholas, nudillos, golpes, etc.

T

TABLAO: cenário para atuação dos artistas.

TANGOS: cante flamenco ao compasso de 4/4, rítmico e alegre que provavelmente teve sua origem nas Américas.

TANGUILLO: tango de Carnaval ou tango de Cádiz. Cante que os coros interpretam no carnaval. Compasso de 4/4.

TARANTAS: cante flamenco do grupo dos Cantes de Levante ou de Las Minas. Execução livre.

TARANTOS: cante flamenco que pertence ao grupo dos Cantes de Levante. Compasso 4/4.

TEMPLE: cantiñeos que o cantaor utiliza para encontrar o tom que a guitarra lê da.

TEMPORERAS: cante flamenco do tipo Laboral Campesino.

TERCIO: cada um dos versos que constam em uma copla de cante.

TIENTOS: cante. Com copla de 4 versos octossílabos, seguidos geralmente por um ou vários estribilhos de 3 versos, de medida uniforme. São conhecidos desde a metade do século passado, atribuídos a Enrique el Mellizo e divulgados por Manuel Torre. Procede dos tangos e tem o compasso igual a este, ainda que mais lento, solene e complicado. Em Cádiz, era chamado tango tiento, ou seja tango lento. Mais tarde, em Sevilla, a expressão se reduziu a tientos. É um cante bailável, com letras sentimentais e comovedoras.

TOCAOR: guitarrista flamenco.

TONÁS: cante flamenco sem guitarra, pertence ao grupo dos Martinetes, Deblas, Carceleras.

TOQUE: ação e efeito de tocar a guitarra flamenca.

TRILLERAS: cante flamenco de origem andaluza, que se cantava nos trabalhos no campo. Também chamado Cantes de Trilha.

V

VERDIALES: cante flamenco aparentado com o folclore, pertence ao grupo dos Abandolaos.

VOZ AFILLÁ: denominação que se aplica ao tipo de voz rouca, grave e rasgada, por alusão ao cantaor El Fillo, que, segundo a tradição oral, possuía esse tipo de voz.

VOZ LAÍNA: designa a voz de tom agudo, fino.

Z

ZAMBRA: festa mourisca com música e algazarra. Posteriormente, festa dos gitanos andaluzes. Ainda hoje, cultiva-se a Zambra Granadina nas Cuevas Del Sacromonte, formada por três bailes de caráter mínimo: la Alboreá, La Cachucha, e la Mosca, que simbolizam três momentos da boda gitana. Essa mímica, refletida na dança, pretende preservar uma antiga tradição do baile.

ZAPATEADO: baile. Consiste em um baile sóbrio de grande presença flamenca, que surge a meados do séc. XIX. É uma combinação rítmica de sons executados com a planta, salto e ponta do pé, e é interpretado por homens. Quando dançado por mulheres, estas usam traje

masculino. Atualmente, o Zapateado Flamenco se intercala na maioria dos estilos, tanto por homens como por mulheres, muitas vezes ficando a guitarra em silêncio, para ressurgir junto com os demais elementos de acompanhamento no momento de sua maior intensidade ou arremate.

ANEXO II: Palos de Cante – Origens e Tipos.

Nesta tabela, está proposta a origem e o acompanhamento de cada *palo* (tipo de música) do Flamenco, conforme a sua caracterização em *chicos*, *intermédios*, *grandes* ou *jondos*:

Palos	Origem	Cante	Acompanhamento
Campanilleros	Religiosa (Cristã)	Chico	Cante/Toque
Caracoles	Gitano (Madri)	Chico	Cante/Toque
Rondeñas	Gitano (Ronda)	Chico	Cante/Toque
Alboreá	Gibano	Chico	Cante/Toque
Alegrías	Gitano (Cadiz)	Chico	Cante/Toque
Bamblera	Gitano	Chico	Cante/Toque
Bulerías	Gitano (Jerez)	Chico	Cante/Toque
Cantiñas	Gitano (Jeres/ Cádiz/Sevilla)	Chico	Cante/Toque
Casaleras	Gitano	Chico	Cante
Colombianas	Ida e Volta (América do Sul)	Chico	Cante/Toque
Chufilas	Cádiz (Madri)	Chico	Cante/Toque
Danza Mora	Moura	Chico	Toque
Fandangos de Huelva	Andaluz (Huelva)	Chico	Cante/Toque
Fandanguillos	Andaluz (Huelva)	Chico	Cante/Toque
Farruca	Asturiano (Asturias)	Chico	Toque
Garrotín	Asturiano (Asturias)	Chico	Cante/Toque
Guajiras	Ida e Volta (Cuba)	Chico	Cante/Toque
Jaleos	Portuária (Cádiz)	Chico	Cante
Malagueñas	Andaluz (Málaga)	Chico	Cante/Toque
Marianas	Gitanos (Nômades)	Chico	Cante/Toque
Milongas	Argentina (Ida e vuelta)	Chico	Cante/Toque
Nanas	Andaluz	Chico	Cante
Roas	Gitano	Chico	Cante/Toque
Romeras	Gitano (Cádiz)	Chico	Cante/Toque
Rumba	Gitano (Ida e Volta - Cuba)	Chico	Cante/Toque
Sevillanas	Andaluz (Sevilla)	Chico	Cante/Toque
Tangos	Gitano	Chico	Cante/Toque
Tanguillo	Andaluz (Cádiz)	Chico	Cante/Toque
Temporeras	Gitano (Córdoba)	Chico	Cante/Toque
Trilleras	Campeiro	Chico	Cante/Toque
Vito, el	Gitano	Chico	Cante/Toque
Verdiales	Andaluz (Málaga)	Chico	Cante/Toque
Zambra	Gitano (Granada)	Chico	Cante/Toque
Zorongo	Gitano	Chico	Cante/Toque
Zapateado	Clássico	Chico	Toque
Tarantas	Gitano (Almería)	Intermedio	Cante/Toque

Tarantos	Gitano (Almería)	Intermedio	Cante/Toque
Tientos	Gitano	Intermedio	Cante/Toque
Rosas	Gitano	Intermedio	Cante/Toque
Cartageneras	Gitano (Cartagena)	Intermedio	Cante/Toque
Granadinas	Gitano (Granada)	Intermedio	Cante/Toque
Jabera	Camponeses (Málaga)	Intermedio	Cante/Toque
Média Granaína	Gitano (Granada)	Intermedio	Cante/Toques
Mineras	Gitano (Almería)	Intermedio	Cante
Mirabrás	Gitano (Minas)	Intermedio	Cante/Toque
Palmares	Gitano	Intermedio	Cante
Peteneras	Judaica	Intermedio	Cante/Toque
Tiranas	Gitano	Intermedio	Cante
Caña	Gitano	Jondo	Cante/Toque
Carceleras	Gitano	Jondo	Cante
Corridos	Gitanos	Jondo	Cante
Debla		Jondo	Cante
Livianas	Gitanos (Andaluz)	Jondo	Cante/Toque
Martinete	Gitanos (Minas)	Jondo	Cante
Policaña	Gitano	Jondo	Cante
Saetas	Religioso (Paixão de Cristo)	Jondo	Cante
Serranas	Andaluz	Jondo	Cante/Toque
Serranas	Andaluz	Jondo	Cante/Toque
Tonás	Gitano (Extremadura)	Jondo	Cante
Soleares	Gitano	Jondo	Cante/Toque
Playera	Gitano (Morte)	Jondo	Cante/Toque
Siguiriyas	Gitano	Jondo	Cante/Toque
Fandangos Grandes	Árabe (Málaga)	Jondo	Cante/Toque
Murcianas	Cartagena (Múrcia)	Origem Incerta	Cante

Tabela I.

ANEXO III: *Palos de Baile*

Os *bailes* também são classificados a partir do *cante* e do *toque*.

<i>Palos de Bailes</i>	Origem	Classificação
Alboreá	Gitano	Chico
Bulerías	Gitano (Jerez)	Chico
Chufas	Cádiz (Madri)	Chico
Colombianas	Ida e Volta (América do Sul)	Chico
Danza Mora	Moura	Chico
Fandangos de Huelva	Andaluz (Huelva)	Chico
Farruca	Asturiano (Asturias)	Chico
Garrotín	Asturiano (Asturias)	Chico
Guajiras	Ida e Volta (Cuba)	Chico
Jaleos	Portuária (Cádiz)	Chico
Malagueñas	Andaluz (Málaga)	Chico
Roas	Gitano	Chico
Romeras	Gitano (Cádiz)	Chico
Rondeñas	Gitano (Ronda)	Chico
Rumba	Gitano (Ida e Volta - Cuba)	Chico
Sevillanas	Andaluz (Sevilla)	Chico
Tangos	Gitano	Chico
Tanguillo	Andaluz (Cádiz)	Chico
Verdiales	Andaluz (Málaga)	Chico
Vito, el	Gitano	Chico
Zambra	Gitano (Granada)	Chico
Zorongo	Gitano	Chico
Livianas	Gitanos (Andaluz)	Jondo
Martinete	Gitanos (Minas)	Jondo
Serranas	Andaluz	Jondo
Serranas	Andaluz	Jondo
Soleares	Gitano	Jondo Jondo
Siguiriyas	Gitano	Jondo Jondo
Tientos	Gitano	Jondo/Jondo
Tarantos	Gitano (Almería)	Intermedio
Zapateado	Clássico	Intermedio
Alegrías	Gitano (Cadiz)	Intermedio
Bambera	Gitano	Intermedio
Caracoles	Gitano (Madri)	Intermedio
Mirabrás	Gitano (Minas)	Intermedio
Peteneras	Judaica	Intermedio
Fandanguillos	Andaluz (Huelva)	Misto
Cantiñas	Gitano (Jerez Cádiz Sevilla)	Variável

Tabela II.

ANEXO IV: O *Lian Gong* – Ginástica Terapêutica Chinesa

O *Lian Gong* significa treinar e exercitar, num trabalho persistente. O “*Lian Gong em 18 Terapias*” é uma técnica que une medicina terapêutica e cultura física. Foi desenvolvido a partir de quarentena anos de prática médica do Dr. Zhuang Yuan Ming; segundo ele “...O exercício fortalece os músculos respiratórios, ativa a circulação interna do *Qi* correto (*Zheng Qi*) e melhora a circulação de sangue no pulmões, elevando suas funções...” (MING, 2000, p. 50-51).

Na visão da medicina tradicional chinesa, o corpo humano é nutrido pelo sangue e pelo “*Qi*”. O “*Lian Gong em 18 terapias*” é uma técnica que une medicina terapêutica chinesa e cultura física, que, para os chineses, significa: o fortalecimento harmonioso do corpo, permitindo o pleno funcionamento e a utilização dos músculos, dos tendões e dos ossos.

Tal técnica é fruto das manobras de massagens (*Tui-na*), aplicadas aos pacientes da Universidade de Shanghai, na China, durante quarenta anos, onde o Dr. Zhuang clinica. Essa técnica foi trazida para o Brasil pela profa. Maria Lucia Lee, em 1987, professora de filosofia e artes corporais orientais do Departamento de Artes Corporais da Unicamp, obtendo grande interesse e aceitação pelos alunos de dança.

O *Lian Gong* compõe-se de três partes:

- a primeira trata de desequilíbrios e dores no corpo e previne o seu aparecimento;
- a segunda trata as tenossinovites e disfunções dos órgãos internos;
- a terceira trata de bronquite crônica e enfraquecimento das funções do coração e do pulmão.