

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARIANA SILVA GOMES

**IMPROVISACÃO COMO ESTRATÉGIA PARA EXPERIMENTAÇÃO NO ENSINO
DE DANÇA FLAMENCA**

**Belo Horizonte
2018**

MARIANA SILVA GOMES

**IMPROVISACÃO COMO ESTRATÉGIA PARA EXPERIMENTAÇÃO NO ENSINO
DE DANÇA FLAMENCA**

Monografia apresentada à Escola de Belas
Artes da Universidade Federal de Minas
Gerais como requisito parcial para obtenção
do título de graduação em Dança -
Licenciatura.

Orientadora: Profa. Raquel Pires Cavalcanti

Belo Horizonte
2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Curso de Dança - Licenciatura

ATA DA SEÇÃO PÚBLICA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE DANÇA

Às 16hs do dia 05 de Julho de 2018 reuniu-se no Prédio do Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG a Banca Examinadora constituída pela professora Raquel Pires Cavalcanti (orientadora do Trabalho de Conclusão de Curso/Escola de Belas Artes da UFMG), Carolina Lages Gualberto (Escola de Belas Artes da UFMG) e pelo professor Paulo Baeta Pereira (Escola de Belas Artes da UFMG) para avaliação do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) da estudante **MARIANA SILVA GOMES** intitulado:

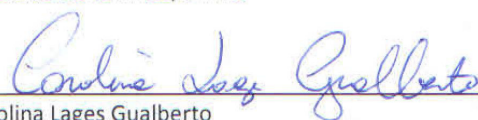
Improvisação como estratégia para experimentação no ensino de dança flamenca

Após a apresentação do trabalho, os examinadores realizaram a arguição respeitando-se o tempo máximo de quinze minutos para cada um, tendo a candidata igual tempo para resposta. Em seguida, a banca reuniu-se para deliberação do seguinte resultado final, que foi comunicado publicamente: a candidata foi considerada APROVADA (aprovada/reprovada). Encerrou-se a sessão com a assinatura da presente ata.

Belo Horizonte, 05 de Julho de 2018



Profa. Raquel Pires Cavalcanti – orientadora
Escola de Belas Artes/UFMG



Carolina Lages Gualberto
Escola de Belas Artes/UFMG



Prof. Paulo Baeta Pereira
Escola de Belas Artes/UFMG

NOTAS ATRIBUÍDAS À CANDIDATA	
Profa. Raquel Pires Cavalcanti	92
Carolina Lages Gualberto	92
Prof. Paulo Baeta Pereira	90
MÉDIA FINAL	91

RESUMO

A presente pesquisa buscou relacionar os saberes acerca do campo da improvisação em dança com a prática de ensino da Dança Flamenca. Como pesquisa qualitativa de caráter exploratório, a metodologia constituiu de levantamento bibliográfico, a fim de conhecer formas de oportunizar, através de praticas improvisacionais, a experimentação da linguagem de movimento flamenca sob outras perspectivas, de modo a instigar a investigação e criação de outras realidades corporais e expressivas a partir das estruturas e códigos provenientes do Flamenco. Para tanto, elaborou-se a partir do entrelaçamento das noções de processos de improvisação e exercício da Dança Flamenca, um plano de aula que pretende sugerir maneiras de mediar e conduzir uma prática experimental de modo a estimular a escuta para com a intuição e o vir a ser do corpo em relação aos signos e códigos de movimentos do Flamenco.

Palavras-chave: Dança Flamenca; Improvisação; Flamenco; Ensino de Dança.

ABSTRACT

The present research sought to relate the knowledge about the field of improvisation in dance with the teaching practice of the Flamenco Dance. As a qualitative research of an exploratory nature, the methodology consisted of a bibliographical survey, in order to know ways of opportunizing, through improvisational practices, the experimentation of the language of the Flemish movement from other perspectives, in order to instigate the investigation and creation of other corporeal realities and expressive from the structures and codes coming from Flamenco. Therefore, a lesson plan was developed from the intertwining of the notions of improvisation processes and exercises of the Flamenco Dance, which aims to suggest ways of mediating and conducting an experimental practice in order to stimulate listening to the intuition and the coming to be of the body in relation to the signs and codes of movements of Flamenco.

Keywords: Flamenco Dance; Improvisation; Flamenco. Teaching Dance.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha amada mãe, Norma Geny da Silva, pelo apoio incondicional e por ter acreditado em mim.

À minha orientadora e professora Raquel Pires Cavalcanti, a qual tenho grande admiração, por toda generosidade e escuta.

À todos os professores que tive até então, em especial aos professores do curso de Graduação em Dança, que me proporcionaram vivências transformadoras.

Aos meus amigos de turma Anne Vaz, Bárbara Maia, Carol Vilela, Danielle Torrent, Elisa Nunes, Elvis Oliveira, Gizeli Dueli, Jéssica Borges, Luísa Machala, Marcella Pinheiro, Maria Emília Gomez, Michele Borges, Nicole Blach, Poliana Costa, Regina Amaral, Rodrigo Antero, Sarah Lignani por todos os momentos saudosos compartilhados durante a trajetória do curso de graduação.

Gratidão ao universo pela oportunidade.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 -FLAMENCO - ORIGEM E CONTEXTO HISTÓRICO	12
2 - PILARES DA ARTE FLAMENCA.....	20
2.1 -EIXOS ESTRUTURANTES	20
2.2 - O CONTEXTO DO ENSINO DO BAILE FLAMENCO EM BELO HORIZONTE.	22
3 - IMPROVISACÃO EM DANÇA:RELAÇÕES ENTRE OS APONTAMENTOS TEÓRICOS E A PRÁTICA DO BAILE FLAMENCO	24
4 - PARTICULARIDADES DOS PROCESSOS DE ENSINO DA DANÇA FLAMENCA.	30
4.1 - PROPOSTA DE PLANO DE AULA	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	38

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa surgiu do desejo de investigar como as ideias a respeito do corpo e processos de experimentação pensadas por teóricos que discorrem sobre a improvisação em dança poderiam contribuir para o contexto de ensino-aprendizagem na Dança Flamenca.

O Flamenco em Belo Horizonte é difundido, essencialmente, em escolas de ensino livre, onde o principal método de ensino se faz através da imitação e da repetição de padrões corporais e sequências coreográficas.

Ao me aproximar de algumas questões relacionadas ao campo da improvisação, identifiquei possíveis fatores que poderiam promover outras experiências à *bailaoras* e *bailaores*¹ em contato com a linguagem em questão.

É importante salientar que o Flamenco já é, em sua essência, do lugar do improviso. Os eixos estruturantes dessa arte, que veremos em detalhe ao longo desta pesquisa, possuem especificidades que dialogam entre si, simultaneamente, através da improvisação. Cada eixo possui uma grande variedade de estruturas e códigos característicos que dizem respeito às possibilidades de dinâmicas e desenvolvimento da música e da dança, que podem se configurar de diversos modos. Assim sendo, para que haja a interação entre as partes, se faz importante o conhecimento prévio do vocabulário flamenco e das possíveis combinações entre as estruturas.

Assim, minha intenção é investigar como a improvisação pode contribuir para a elaboração de estratégias no ensino-aprendizagem em aulas de dança, dentro do contexto da Dança Flamenca. Em outras palavras, pretendo abordar a improvisação como ferramenta para ampliação de possibilidades criativas em dança dentro da sua própria linguagem estética.

Anterior à minha entrada no curso, tive experiências com outras modalidades de dança, entre elas, Dança do Ventre, Dança de salão e, posteriormente com o Flamenco, linguagem a qual me dedico atualmente como *bailaora* e professora. Na universidade, além

¹ Termo espanhol usado para se referir aqueles que se dedicam ao *baile* (dança) flamenco.

de todo aporte teórico que temos acesso durante nosso percurso, tive a oportunidade de entrar em contato com outras linguagens e filosofias de movimento ligadas à linha da Dança Moderna, à Yoga, e ainda, vivências em Dança Contemporânea e Educação Somática, saberes esses que afetaram profundamente meu modo de compreender a dança como grande área de conhecimento teórico-prático-artístico.

Também pude usufruir da presença de grandes profissionais da dança que integram o corpo docente do curso, e do encontro com pessoas que dividem interesses em comum, com os quais compartilhei e desfrutei de muitos momentos caros à minha experiência. De certa maneira, todas as vivências que ali tive foram de grande importância para o meu crescimento pessoal e profissional, assim como para o desenvolvimento desta pesquisa.

Meu interesse pela improvisação começou a despontar no período em que cursei a disciplina *Dança Contemporânea I: Improvisação*, ministrada pela professora Raquel Pires Cavalcanti². Até aquele momento, entendia a improvisação como o lugar do "qualquer coisa" ou "vale tudo", da movimentação puramente livre e espontânea. Logo me dei conta de estar extremamente equivocada e me deparei com um campo imenso de saberes e possibilidades de refletir e experimentar o corpo em processos criativos, tendo a oportunidade de dar vazão a uma série de acontecimentos e estados corporais que se manifestavam a partir de exercícios de improviso.

O termo Improvisação - na área da Dança - é muitas vezes, entendido e empregado, de forma rasa e/ou equivocada. Em seu artigo "Formas de Improvisação em Dança", Mara Francischini Guerrero³ (2008) ressalta a importância de distinguir modos de uso da improvisação em dança e salienta que essa é uma questão polêmica e recorrente. "A improvisação não pode ser tratada como um modo único, monolítico, de organização", afirma.

Desde então, me senti instigada em me aproximar das filosofias de corpo e buscar participar de mais processos relacionados à atividade do improviso, a fim de experimentar

²Bailarina, coreógrafa, improvisadora e difusora da Técnica Alexander, método de educação somática. Mestre em Dança Educação pela Universidade de Nova York e professora do Curso de Dança da UFMG.

³ Mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia. Tem como foco de pesquisa: dança improvisação, composição, processo de criação e formalização da cena em dança.

minha dança em outros contextos e ainda, pensar em possibilidades relacionais que poderiam reverberar em minha prática de ensino e meu fazer artístico, tendo em vista a minha linguagem de movimento, que é atravessada, principalmente, por danças codificadas, ou seja, por estilos e signos de movimentos específicos.

Assim busco identificar, na experiência da improvisação, meios de investigar e aprofundar nas questões que induzem o fluir da intuição e dos desejos do corpo. Acredito ser potente que o sujeito dançante entre em contato com outros estados corporais expressivos, que não só os de costume, para que aja, a partir do exercício de si, uma abertura para outras maneiras de se revelar através da dança.

Esta pesquisa, de natureza qualitativa exploratória, utiliza como metodologia o levantamento bibliográfico atrelado à análise reflexiva. Assim, apresenta uma revisão bibliográfica de autores que versam sobre a história e estruturas básicas do Flamenco - tendo como foco principal a área da dança - e a improvisação como ferramenta metodológica para promover experiências corpóreas. Segundo Antônio Carlos Gil⁴,

"[...] nas pesquisas de cunho qualitativo, sobretudo naquelas em que não se dispõe previamente de um modelo teórico de análise, costuma-se verificar um vaivém entre observação, reflexão e interpretação à medida que a análise progride, o que faz com que a ordenação lógica do trabalho torna-se significativamente mais complexa. (GIL, 2002, p.90)

Além da revisão bibliográfica, me ative a construir uma proposta de aula, tendo como público alvo *bailaores* com conhecimento prévio da técnica da dança flamenca, a fim de propor uma experiência que pudesse oferecer a esses indivíduos a possibilidade de se relacionarem com esse código de movimento sob uma nova perspectiva. O objetivo era que pudessem construir no instante presente, outras maneiras de combinações e organizações corporais. Em consonância, Cleide Martins, pedagoga e especialista em Artes da Cena pela Universidade de São Paulo, aponta:

"A improvisação é um instrumento que mexe exatamente na dosagem de liberdade de arranjos de movimentos entre restrições e não-restrições. Cada vez que uma coisa está sendo combinada com outra coisa, todo o sistema

⁴Graduado em Ciências Sociais e Pedagogia. Sua área de estudo abrange a elaboração de projetos de pesquisa, didática de ensino superior, gestão de pessoas, sociologia e pesquisa social.

precisa se reconfigurar, criando uma grande quantidade de alternativas. Por isso, a improvisação é tão poderosa. Cada ignição combinatória possibilita que todo o sistema dialogue e se posicione face a essa nova combinação." (MARTINS, 1999 p.60)

Dado o exposto, esta pesquisa busca explorar alguns conceitos sob a ótica da improvisação, e identificar possíveis atravessamentos entre o levantamento teórico e a prática da dança Flamenca.

O primeiro capítulo intitulado **Flamenco** visa apresentar uma breve contextualização geral sobre essa arte e pretende oferecer informações sobre as origens dessa manifestação cultural e suas principais etapas de desenvolvimento.

O segundo capítulo **Eixos Estruturantes da Arte Flamenca**, está dividido em dois tópicos: no primeiro, discorro sobre as bases fundamentais dessa arte, apresentando suas principais características; no segundo exponho, a partir das minhas observações como artista da área, o contexto geral sobre o ensino-aprendizagem da dança flamenca em Belo Horizonte.

Em seguida, no terceiro capítulo, **Improvisação em Dança: Relação entre os apontamentos teóricos e a prática do Baile Flamenco**, exponho alguns pensamentos acerca da improvisação propostas por teóricos que discutem questões relacionadas à experimentação, e reflito sobre as possibilidades de aproximação entre essas ideias com a prática da Dança Flamenca.

Na tentativa de propor um processo no qual *bailaoras* e *bailaores* experimentem o exercício do improviso, apresento, no quarto capítulo, **Particularidades dos processos de ensino-aprendizagem da Dança Flamenca**, um **Plano de Aula** desenvolvido a partir dos insights obtidos durante o processo dessa pesquisa.

Por fim, a título de conclusão, avalio o desenvolvimento dos objetivos aos quais me propus contidos nessa introdução e exponho algumas reflexões provocadas no decorrer da elaboração deste trabalho.

1 - FLAMENCO - ORIGEM E CONTEXTO HISTÓRICO

O Flamenco é a arte do encontro. Fruto do nomadismo, é um manifesto que diz, sobretudo, das questões intrínsecas ao ser humano. Considerado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura), o Flamenco trata do instinto de sobrevivência, das inquietudes, desejos, sentimentos e emoções que o atravessam, da ancestralidade presentificada em som e movimento. Conforme Ana Paula Campoy (2014, p.5), essa arte "abarca uma série de costumes, tradições e práticas que o caracterizam como um fenômeno simbólico cultural complexo e composto pela convergência de diversos povos e seus costumes."

As origens do Flamenco, no que diz respeito ao como, quando e onde surgiu, é um grande mistério e variam, de acordo com relatos de autores e intérpretes da área. Atualmente, existem fontes bibliográficas que dizem a respeito das origens dessa arte, mas ainda assim, não há uma resposta unânime, pois é uma cultura secular e dinâmica, que se perpetua essencialmente pela oralidade.

Contudo, existem pontos em comum entre essas linhas. Proveniente da mescla de culturas e têm em si influências de árabes, judeus, mouros, ciganos deslocados da Índia (conhecidos como *gitanos*), andaluzes, grego-bizantinos, hindus, persas, afrocubanos e, posteriormente, latino-americanos. O Flamenco nasce diante uma realidade conflituosa, em meio a violência, fome e perseguição religiosa, provocadas pelas guerras que marcaram os tempos, desde aproximadamente meados do século XV.

Dentro desse contexto cruel e pessimista, houveram muitos países que foram rota de fuga, o que resultou em um trânsito intenso de culturas. O que se pode afirmar, é que foi em Andaluzia, cidade localizada no sul da Espanha, o lugar onde essa arte firmou suas raízes. Assim, o flamenco revela uma multiplicidade de signos advindos de diversas culturas que confluíram e se manifestaram em uma forma singular de expressão de som e movimento.

"Analisando os elementos externos que integram o Flamenco podemos ver claramente estas contribuições. Dos povos primitivos mantém seus mais simples acompanhamentos musicais, as palmas e o estalar dos dedos. Dos fenícios, o uso de castanholas. Os árabes deixaram sua nostalgia no fundo melódico do violão. Os ciganos trouxeram tristeza e melancolia como um elemento atávico que herdaram da Índia e sua tenaz independência. Os

bizantinos influenciaram a música com os sons graves da guitarra." (Martinez de La Peña, Teresa⁵, 1969, p.16, tradução nossa)⁶.

O termo *flamenco* foi citado pela primeira vez em 1774, no livro "Cartas Marruecas"⁷, de José Cadalso. No que tange à origem desse vocábulo, há várias especulações, dentre elas, a teoria mais difundida, sugere que a palavra tem origem árabe, retirada das palavras "*felagmengu*" (camponês errante, de passagem ou fugitivo); outra hipótese indica que flamenco era um nome de uma faca ou navalha; alguns indicam que remete ao termo espanhol flamengo (*flamende*); outra suposição curiosa afirma que essa palavra se refere ao nome de uma ave e foi argumentada pelo fato de que os *cantaores*⁸ praticavam o *cante*⁹ vestidos com uma jaqueta curta, eram altos, tinham a cintura quebrada e assim, se pareciam com uma ave zancuda que levava o mesmo nome.

Segundo Campoy (2014), em relação ao desenvolvimento da arte flamenca, distinguem-se quatro etapas históricas principais, sendo elas:

- **Etapla Primitiva (1800 - 1860):** Período marcado pelo desenvolvimento do Flamenco em ambientes restritos e familiares, como festas e reuniões, com marcas da expressão oral e de sua conceituação como cultura do povo;

⁵*Bailaora*, licenciada em Filosofia e Letras.

⁶ "Analizando los elementos externos que integran el flamenco podemos ver claramente estas aportaciones. De los pueblos primitivos conserva sus acompañamientos musicales más simples, las palmas y el chasquido de los dedos. De los fenicios, el uso de las castañuelas. Los árabes dejaron su nostalgia en el fondo melódico de la guitarra. Los gitanos aportaron la tristeza y la melancolía como um elemento atávico que heredaron de la India y su tenaz independencia. Los bizantinos influyeron en la música con los sonidos graves de la guitarra."

⁷As *Cartas Marruecas* (marroquinas) conformam uma obra de gênero epistolar do escritor e militar espanhol José Cadalso, publicada em 1789 postumamente. É um conjunto de noventa cartas que contam a história de *Gazel*, um jovem marroquino que viajou por toda a Europa que chega à Espanha na delegação de um embaixador do Marrocos e aproveita a oportunidade para aprender sobre os costumes e a cultura do país.

⁸ Termo espanhol usado para se referir aos cantores de Flamenco.

⁹Termo espanhol utilizado para se referir ao canto Flamenco.

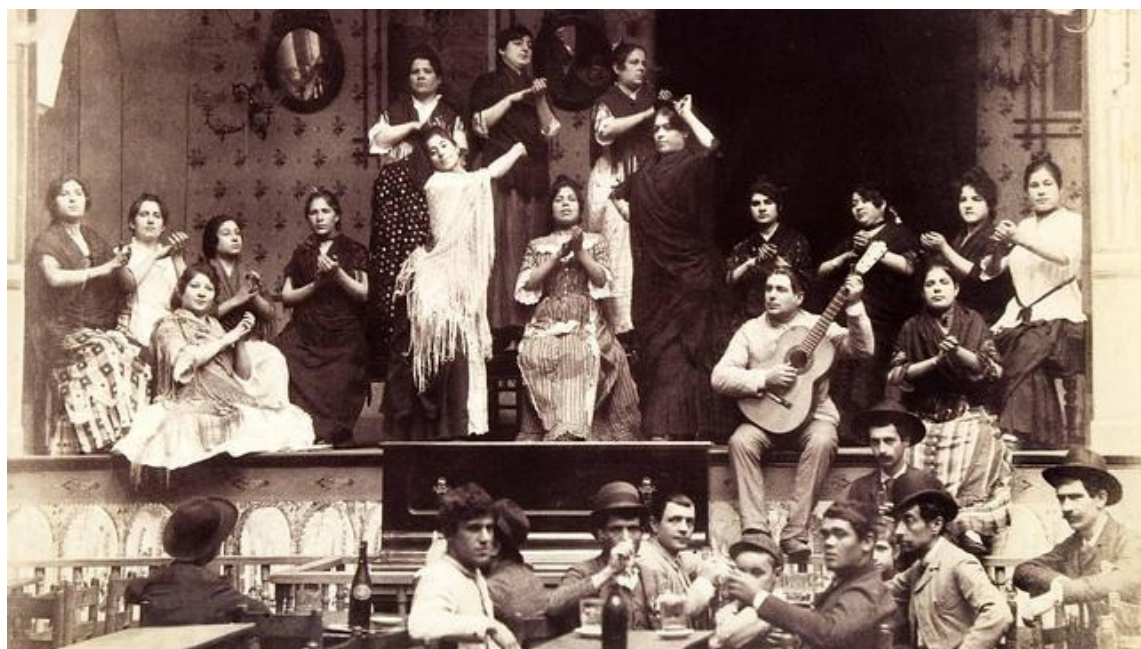


Figura 1: Fanny Elsser bailando La Cachucha (1836)



Figura 2: Baile em um Mesón - Joaquín Domínguez Bécquer (1817 – 1879).

- **Idade de Ouro (1860 - 1920):** Período onde surgem os Cafés Cantantes e registra-se a profissionalização dos intérpretes que usufruem de sua arte como fonte de renda em uma sociedade católica e mercantilista;



Figur

a 3: Café delBurrero – Sevilla, 1888 (aprox.).



Figura 4 – El Café Cantante 1864 - 1908(Site: Flamencopolis).

- **Ópera Flamenca (1920 -1950):** Etapa em que o Flamenco sofre a interferência da Indústria Cultural, movimento que prioriza a comercialização da cultura. A arte flamenca é representada no cinema, alcançando diversos países, inclusive o Brasil. Trata-se de uma fase bastante crítica em que se dissemina a esteriotipação dos artistas, mas, por outro lado, surge a possibilidade de interferências e transformações frente a outras culturas;



Figura 5: Antonia Mercé "La Argentina" 1930 (aprox.).



Figura 6: Spanish Ballet e Vicente Escudero, 1955-1959.

- **Etapas de Renascimento (1950 -1985):** Momento em que se aprimoram *peñas*¹⁰ e *tablaos*¹¹ e surgem os primeiros festivais, concursos, atuações em colégios maiores e até universidades, novos centros de estudos, fundações e conservatórios que visam o ensino e a difusão da Arte para todos os interessados, independente de nacionalidade ou descendência cultural. (HERNANDÉZ, 2002 apud Campoy, p14p14)

¹⁰ Lugares criados para apreciação e fomento da arte flamenca.

¹¹ São tabernas, restaurantes ou bares nos quais ocorrem espetáculos de Flamenco.



Figura 7: Cantaor Antonio Mairena, 1954 (aprox.).



Figura 8: Carmen Amaya, bailaora, 1941 (aprox.).

Desde 1985 até os dias de hoje, o Flamenco entra na chamada **A Nova Era** ou **Nova Idade de Ouro**, e experimenta outras influências de som e movimento. Passa a agregar novos instrumentos em sua execução como, por exemplo, piano, sax, flauta, contrabaixo, entre outros e, no que diz respeito à dança, se aprofunda nas linguagens que já possui intrínsecas a sua origem (africana, árabe, cigana, indiana), absorve novas possibilidades criativas e assim, experimenta outros modos de se manifestar e se reinventar.

Ainda com todos os desdobramentos e transformações dessa arte, Sardo (2012, p. 18), reitera que "o Flamenco é um exemplo de práticas culturais que tem sua configuração explicada em contextos que articulam o global e o local, o universal e o particular. Observa-se, também, uma tendência em invocar e retomar o passado, as tradições, o folclore e o autêntico." (LIBÂNEO, 1999, p.76).

No Brasil, o Flamenco desembarca com a chegada dos circuitos culturais promovidos pelos nossos países vizinhos a qual grande parte teve a Espanha como país colonizador.

"Segundo informações do Jornal do Brasil e da Gazeta de Notícias, ambos do Rio de Janeiro, os primeiros relatos de Flamenco em terras brasileiras acontecem no início do século XX, com a *bailaora* Carmen Dauset, que estende seu circuito cultural da Argentina e Uruguai ao Brasil. Segundo a biografia da bailarina escrita por José Gelardo e José Luis Navarro, Carmencita também foi a primeira mulher a aparecer no cinema, com sua dança bastante exótica, especialmente aos públicos que nunca haviam tido contato com a cultura flamenca." (CAMPOY, 2014 p.19)

Em sua pesquisa intitulada "A Arte Flamenca em São Paulo" (2014), Campoy, *bailaora*, professora de Flamenco e pós-graduada em Gestão de Projetos Culturais e Eventos pela Universidade de São Paulo, relata que a primeira bailarina de Flamenco brasileira que tem registro foi a paulistana Maria Silva Tercitano, nascida em 1930. Outros nomes importantes de *bailaoras* internacionais como Carmen Dauset, Beatriz Cervantes e Carmen Amaya, foram citados em notas da imprensa deste período como grandes divulgadoras da arte flamenca no Brasil.

Por fim, após elucidar alguns fatos importantes a despeito da história, desenvolvimento e origens do Flamenco, me dedico a apresentar os três eixos estruturantes

dessa arte e, posteriormente, expor um panorama do ensino-aprendizagem da Dança Flamenca na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais.

2 - PILARES DA ARTE FLAMENCA

2.1 - EIXOS ESTRUTURANTES

O Flamenco é uma manifestação cultural e artística, advinda do encontro de povos nômades que criou raiz na cidade espanhola de Andaluzia. Em sua forma genuína, apresenta caráter improvisacional e dialógico entre suas estruturas principais: o *Cante*, o *Baile* e o *Toque*. Esses elementos compõem a tríade base do Flamenco e se fazem fundamentais quando se é considerada a forma na qual essa arte é tradicionalmente executada.

O *Cante* diz respeito a música e à expressão vocal, e aqueles que se dedicam à essa habilidade são chamados de *cantaor* ou *cantaora*. De acordo com ROLDAN,

A melodia, harmonia e ritmo dos cantes Flamencos e, conseqüentemente da guitarra e dos outros instrumentos, são marcados e definidos pelas estrofes de letras, denotando grande importância ao conteúdo literário-oral desta arte. Além disso, os temas destas poesias revelam uma grande carga étnica e histórica, com destaque para ações e atividades do cotidiano, as formas de expressar sentimentos, as experiências sociais, angústias, críticas, valores culturais, entre outros detalhes de seus vários intérpretes. (apud CAMPOY, 2014, p.16).

Existe uma grande variedade de *palos* (ritmos) flamencos. As características que diferem um *palo* de outro estão geralmente relacionadas ao contexto "histórico-geográfico" ou "musicais" (SARDO, 2012), apresentando assim, estruturas rítmicas, desenhos melódicos e conteúdo de letras específicos. As letras se desenvolvem a partir de temas, e podem apresentar teor dramático, alegre, amoroso, triste, reflexivos, etc.

Para além do conhecimento técnico do estilo, cada *palo* exige uma carga expressiva e emocional distinta, e provoca àquele que canta, toca ou dança a desnudar seus sentimentos e revelar sua personalidade no momento em que essa arte se manifesta. “O êxtase alcançado por

um artista flamenco é, muitas vezes, um estado de transe devido à grande emoção por ele vivenciada, definida como *duende*.” (MAURER, apud CAMPOY, 2014).

O *Toque* corresponde ao acompanhamento musical, que é feito especialmente pelos violonistas que tocam a guitarra flamenca (violão com sonoridade específica). Junto à guitarra, encontramos outros elementos responsáveis pelo acompanhamento rítmico como as palmas, as castanholas e *cajón* (sendo esses dois últimos instrumentos percussivos).

O *Baile*, eixo central dessa pesquisa, faz referência à dança, e quem domina as técnicas de movimento desse estilo e interpreta o que é cantado e tocado são os *bailaores* e *bailaoras*. O corpo flamenco é atravessado por muitas influências de diversas danças advindas de outras culturas, entre elas, danças de matriz africana, árabe, indiana.

Em relação a essa construção corporal, Campoy (2014, p.17) descreve que, os movimentos sinuosos de braços, incluindo diversos elementos e, dos mais tradicionais, as castanholas ou *palillos*, são decorrentes de Andaluzia, de povos árabes, mouros, fenícios e bizantinos que ali interferiram culturalmente. Os sapateados, com forte percussão rítmica que, ao longo dos séculos, não apresentou mais distinção na execução entre homens e mulheres, tem suas origens marcadas pelos povos *gitanos* (ciganos deslocados da Índia), muitos com influências nas danças indianas, como o *katak* - dança típica do norte da Índia, muito leve, cheia de giros e movimento, e apresenta percussões produzidas com os pés (ZAICA). Ainda nas épocas iniciais do baile Flamenco, em meados do século XIX, os movimentos eram executados em locais com pisos de terra batida ou sobre mesas de cafés e tabernas, mas até então, com os pés descalços. O suingue e a movimentação de cintura, quadris, ombros são correspondentes às influências africanas ou mesmo latino-americanas.

Mediante o exposto, para cada pilar essencial da arte flamenca - *cante*, *toque* e *baile* -, há uma linguagem, estrutura e códigos específicos.

"Tal é a riqueza que este estilo possui, que cada elemento, por si só, tem sua própria categoria e valores para existir independentemente; cada um tem sua própria linguagem absoluta, e esta é a razão pela qual seu estudo particular é plenamente justificado. Mas antes de empreendê-lo, e para aprofundar o seu significado, é necessário saber de antemão qual é o papel desempenhado por

cada uma das partes dentro do conjunto total."¹²(MARTINEZ DE LA PEÑA, Teresa. 1969, p.49, tradução nossa)

No entanto, para que o diálogo entre essas partes aconteça, é necessário que os envolvidos tenham domínio naquilo que for sua especialidade - no canto, na dança ou no acompanhamento musical -, e que compreendam minimamente os fundamentos dos outros sistemas.

2.2 - O CONTEXTO DO ENSINO DO BAILE FLAMENCO EM BELO HORIZONTE

Estabelecer uma aproximação com as ideias sobre o corpo e processos criativos do campo da improvisação em dança que possam colaborar para a experimentação e criação dentro do contexto da Dança Flamenca, é o principal desejo desta pesquisa. Mas antes de adentrar nesse ponto, irei expor brevemente um contexto geral sobre o ensino-aprendizagem do Flamenco a partir das minhas observações como artista da área.

Na capital de Belo Horizonte, em escolas de formação livre, o ensino do Flamenco se dá, essencialmente, por meio de aulas onde o professor ensina aos alunos as técnicas básicas, corporais e rítmicas, e cria coreografias a partir de movimentos e códigos específicos da estética dessa dança. Inclusive, vale salientar a importância dos estúdios e escolas de dança para o ensino do Flamenco, pois "são responsáveis pela formação e encontros de diversas gerações, que repensam e atualizam a Arte e repassam a todos que desejam conhecê-la" (CAMPOY, 2014, p.8).

Geralmente, as células coreográficas são construídas apoiadas na lógica do que é conhecido como *estructura de baile*. Essa estrutura abarca uma série de termos que dizem respeito a códigos específicos que demandam diferentes dinâmicas musicais e corporais, a saber: as composições (letras), partes percussivas (*escobillas*), partes instrumentais (*falsetas*), refrãos (*estribillos*), introduções (*salidas*) são exemplos de estruturas de baile. Os códigos de baile como as chamadas (em espanhol, *llamadas*, usadas para introduzir o canto), *arremates*

¹²“Tal es la riqueza que posee este estilo, que cada elemento, por sí solo, tiene categoría y valores propios para existir de forma independiente; cada uno tiene su lenguaje propio, absoluto, y esta es la causa por la que su estudio particular se justifica plenamente. Pero antes de emprenderlo, y para calar más hondo em su significado, es necesario saber de antemano cuál es el papel que desempeña cada una de las partes dentro del conjunto total.”

(finalizações que não param o compasso), *cortes* (em espanhol, *cierres*, que são finalizações que param o compasso), subidas ou caídas (alteram a velocidade da música), mudanças de ritmos (*câmbios*), entre outros, são usados para unir uma estrutura à outra (CAMPOY, 2014). Diante disso, Campoy salienta a importância da compreensão deste vasto vocabulário e, sobretudo, o entendimento e respeito para com os limites destas combinações.

Sobre o formato das aulas de dança, é comum que comecem a partir de uma sequência de alongamentos, em seguida, uma série de aquecimentos que se desenvolvem para as posturas e sequências de movimentos "isolados", com o foco específico em alguma parte do corpo, como por exemplo, os movimentos de braços e mãos (*braceos* e *floreios*); exercícios rítmicos de sapateado, palmas e percussão corporal; giros "quebrados" (onde se acentua a torção do quadril ou a inclinação da parte superior do tronco), entre outras particularidades. Em relação a organização espacial, há uma tendência à frontalidade na execução dos movimentos onde o espelho é usado como principal recurso metodológico, sendo a imitação e a repetição os meios pelos quais os alunos aprendem a técnica. Para Gouvêa (2012, p.85),

"Um corpo treinado, adestrado e condicionado a refazer os caminhos conhecidos mesmo diante da diversidade de relações possíveis que a vida lhe oferece tem uma utilidade prática importante na sustentação e estabilidade do corpomente, entretanto, para a criação da dança estas marcas são obstáculos ao surgimento da novidade e mesmo de uma ressignificação autêntica do vivido."

A princípio, as aulas tendiam a focar principalmente em um dos três pilares que sustentam o Flamenco: o *baile*. Mas recentemente, com o aumento de adeptos, é crescente o número de pessoas que se interessam em estudar as outras estruturas que compõe o quadro Flamenco - o *cante* e o *toque*. Logo, muitos adeptos e profissionais da área têm revelado o desejo de compreender e experimentar outras possibilidades do Flamenco se manifestar, tanto no que diz respeito ao ensino-aprendizagem, quanto na cena, a qual se denomina *Tablao*.

Assim, tendo em vista essa circunstância, há uma demanda crescente de artistas, professores, alunos e aficionados pela atualização de suas práticas e busca de outros modos de fazer que, em alguma instância, se aproxime daquilo que é tido como autêntico dentro desta cultura: a **improvisação**, que nasce do diálogo entre *cante*, *baile* e *toque*, simultaneamente. Isto posto, pode-se encontrar hoje na capital mineira, escolas reconhecidas que se dedicam a trabalhar especificamente com a Improvisação no Flamenco.

3 - IMPROVISACÃO EM DANÇA: RELAÇÕES ENTRE OS APONTAMENTOS TEÓRICOS E A PRÁTICA DO BAILE FLAMENCO

Existem várias ramificações e caminhos possíveis para se pensar e entender a Improvisação em Dança. Segundo Mara Francischini Guerrero (2008) "distinguir modos de uso da improvisação em dança é uma questão polêmica e recorrente." Para tanto, a fim de expor alternativas para a investigação de processos criativos em dança, irei citar uma versão de formas de improvisação a partir das classificações propostas por Guerrero.

Improvisação sem acordos prévios

São encadeamentos de ações e conexões compositivas que ocorrem sem acordos prévios. Os arranjos ocorrem somente no ato de sua apresentação pública. Trata-se de composições imprevistas, que contam com revisões acerca das relações habituais da dança. Esse tipo de improvisação depende das escolhas realizadas em tempo real. É garantida autonomia de todos os artistas envolvidos na composição, visto que todos decidem simultaneamente seu desenvolvimento e formato em tempo real.

Improvisação com acordos prévios

Abrange as improvisações que contam com acordos prévios em suas elaborações, seja em seu processo como em sua apresentação. Uma divisão em duas classes é proposta: improvisação em processos de criação – como experimentações anteriores à apresentação pública; improvisação com roteiros – possui regras prévias, relativas a condições e possibilidades de ocorrência da improvisação.

Improvisação em processos de criação

Trata-se de processos de criação que contam com a improvisação como fomentadora de suas investigações. Esses processos ocorrem no período anterior à apresentação da dança, são experimentos realizados entre artistas, durante ensaios, que posteriormente se formalizarão em composições. São propostas experimentações como estudo e desdobramento de questões relativas à obra em processo. A opção por trabalhar neste formato, está conectada a imprevisibilidade de experimentações, que pode gerar soluções inesperadas e diversas, visto que os artistas envolvidos têm autonomia sobre o processo.

Improvisação com roteiros

O termo roteiro aqui é adotado como regras prévias, relativas à condições e possibilidades de ocorrência da improvisação. Os roteiros servem como parâmetros, definindo: desenvolvimento da improvisação; e/ou tipos de movimentos; e/ou relações entre dança e outras linguagens; e/ou relações entre artistas; e/ou relação com público; etc. São restrições pré-determinadas a serem agenciadas durante apresentação, mantendo autonomia do artista sobre a composição.

Diante disso, tendo em vista as particularidades do Flamenco expostas anteriormente no que diz respeito à estética, aos códigos e estruturas previstas, identifico - na prática do *tablaó*, onde *cante*, *baile* e *toque* dialogam - uma aproximação com o segmento da ***improvisação com roteiros***, pois ambas trabalham regras prévias, relativas à condições e possibilidades de ocorrência da improvisação que irão guiar os acontecimentos da cena. Todavia, ao olhar especificamente para o *baile*, principal eixo dessa pesquisa, considero a ***improvisação com acordos prévios em processos de criação*** o segmento ao qual irei tomar como norteador para fomentar processos investigativos em dança. Ainda assim, vale salientar que as classificações das formas de improvisar não se restringem ao que foi aqui explicitado.

Ao me aproximar – na teoria e na prática - de alguns pensamentos e conceitos do campo de conhecimento da improvisação em dança, observei que, independente do segmento adotado, a escuta para o acontecimento no instante presente é um ponto primordial. Para além das habilidades que essa prática pode agregar ao corpo dançante - criatividade, concentração, prontidão, autonomia/autoridade, entre outras - percebo a improvisação como um exercício da presença, que busca diferentes formas de experimentar o tempo que flui.

Em seu artigo "A experimentação na improvisação", Raquel Valente de Gouvêa¹³ nos convida a refletir sobre a experimentação como o caminho para a vivência-aprendizagem da improvisação, mas também

“como uma maneira de estar no mundo e de perceber a si mesmo nas relações com os outros. Maneira esta que está na contramão da urgência do mundo atual, fortemente condicionado pela causalidade, reatividade, pelos automatismos e pela não inscrição. Mundo condicionado pela urgência e pela instantaneidade. A experimentação desperta no improvisador uma outra

¹³ Pesquisadora da área de improvisação em dança nos entrecruzamentos das Artes Cênicas, Filosofia e Educação.

qualidade de presença ao que lhe acontece, e neste sentido é potente para preparar o dançarino-improvisador para as criações imediatas do improviso. [...] Experimentar é entrar no fluxo da improvisação da dança, e isto não é nada simples, pois frequentemente o improvisador está tão congestionado internamente, com tantos pensamentos, imagens, sentimentos que não consegue estar na experiência." (GOUVÊA, 2012, p. 162).

Paralelamente, ao se tratar do Flamenco, percebo que há uma alta demanda e valorização por atitudes de caráter espontâneo, ou seja, pela revelação do que atravessa e afeta o sujeito no momento em que se coloca em função da arte. Cada *palo* (ritmo) indica um determinado estado de espírito e, em consequência, traça a dinâmica do uso do espaço e da qualidade do tônus corporal a qual pode-se notar uma expressividade marcante, que busca acessar o lugar das intensidades. Segundo Martinez de La Peña (1969, p.17, tradução nossa) "Em uma palavra, o intérprete flamenco é o homem à frente do homem, o primitivo com sua poderosa força expressiva, diante do homem civilizado que canaliza essa energia, transformando-a em arte."¹⁴

Assim, me atento aos aspectos relacionais entre a prática da Dança Flamenca e os pensamentos acerca do tema da improvisação, no que tange a investigação de modos de experimentar estados corporais que promovam aberturas para novas experiências em dança. Nesse primeiro momento da pesquisa, me dedico a pensar em possibilidades de experimentar processos improvisacionais em uma prática de dança codificada, sem abrir mão da identidade estética do Flamenco, ou seja, sem a pretensão de criar grandes abstrações da linguagem de movimento em questão.

Outro ponto a ser levado em consideração, são as possíveis contribuições que o exercício do improviso pode promover em relação à atualização da rotina da prática no ensino-aprendizagem de dança. Tendo em vista a demanda da absorção dos signos, desenvolvimento técnico de movimentos, conhecimento das estruturas e, sobretudo, pela autenticidade - característica muito valorizada na Dança Flamenca - considero potente a possibilidade de conhecer processos que oportunizem, sob outras perspectivas, o aprofundamento do aluno no que tange às qualidades tanto físicas quanto expressivas. De acordo com Gouvêa (2012, p.171),

¹⁴ "En una palabra, el intérprete flamenco es el hombre frente al hombre, el primitivo con su poderosa fuerza expresiva, frente al hombre civilizado que canaliza esta energía transformándola en arte."

"Tendo a experimentação como processo privilegiado de criação e de aprendizado, o improvisador se ex-põe continuamente, nutrindo a dança que cria com os afetos que tocam profundamente a sua pessoa de diferentes maneiras, criando uma linha de continuidade que lhe permite fabricar potências para si, pois sabe viver o tempo dos movimentos, sabe compor ritmos nas brechas entre o sensório e o motor."

Certamente, a vivência de práticas de improvisação pode ser um caminho para que *bailaoras* e *bailaores* encontrem brechas em suas experiências, onde o corpo que guarda a memória da linguagem reconheça outras alternativas para buscar o registro da sensação/sentido da dança, e não apenas a construção da forma. Em outras palavras, abalar as rotinas do corpo e oportunizar momentos que abram espaço para que o sujeito encontre aquilo que já conhece sob novas perspectivas.

Para além da ordem prática da dança, os pensamentos que giram em torno do tema da **improvisação** extrapolam os limites da experimentação de processos, perpassam vários aspectos do cotidiano e instigam a refletir sobre nossa filosofia de vida. O exercício da presença requer uma outra qualidade de escuta e conexão em relação aos acontecimentos internos e externos, que ocorrem simultaneamente de forma ininterrupta. Assim, se faz necessário que o sujeito se coloque frente ao tempo de outra maneira, que não a de costume.

No entanto, para experimentar outras conexões entre tempo, corpo e espaço, é preciso estar disponível para permitir que o controle que consideramos ter sobre as coisas nos escape. Faz-se necessário então, desestabilizar a ordem e reconhecer a possibilidade de surpreender-se com aquilo que já é considerado banal. Nesse sentido, o filósofo e educador Jorge Larossa Bondía (2002, p.24) provoca,

"A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (apud GOUVÊA, 2012, p.168)."

De toda forma, em vários âmbitos da vida, acredito que se faz importante atentar-se aos costumes que nos levam à monotonia. Suponho que essa estagnação consequentemente reverbera na ordem do fazer e do sentir e pode conduzir o sujeito ao lugar das mesmices e das previsibilidades. Logo, se o corpo acostuma, acostuma-se o sentimento. No entanto, saliento que não almejo alterar o sentido da presença a todo instante, e sim compreender outros modos de lidar e habitar a experiência em dança.

Sendo assim, presumo ser possível, por meio da improvisação em dança, reconhecer nos saberes já conquistados, a potência para alcançar diferentes entendimentos e impressões sobre aquilo que é tido como habitual. A respeito disso, Gouvêa (2012, p171) pontua que "o dançarino, experimentando a dança de diferentes maneiras, desarticula as estruturas que o constroem a um corpo comum (pautado pela causalidade e pela previsibilidade), permitindo que o acaso invada a experiência continuamente, ele acolhe o imprevisto que surge no espaço entre as formas fixas e se abre à experiência do novo."

Durante o processo de pesquisa me deparei com a dissertação de mestrado do professor e músico flamenco Fábio Sardo chamada "A utilização da improvisação como estratégia no ensino da guitarra flamenca" (2012). Em seu amplo estudo, Sardo explora, entre outras coisas, questões específicas à estrutura e referências musicais. Porém, é interessante observar como a área de improvisação pode agregar contribuições à prática de ensino-aprendizagem do Flamenco, entre outras várias linguagens artísticas codificadas. O autor conta que sua pesquisa:

"surgiu a partir da hipótese de que a aprendizagem e a consequente prática da improvisação proporcionam ao estudante de música o desenvolvimento e o aprimoramento de certas habilidades que possibilitam a ampliação da compreensão de conceitos musicais, desenvolvimento de um estilo próprio e o aumento de competências tais como expressividade, flexibilidade e adaptabilidade." (SARDO, 2012, p.9)

Certamente, a improvisação diz do lugar das possibilidades. Submeter-se a processos desse caráter se faz valioso, pois é também uma forma de dar espaço para que a intuição se manifeste de maneira mais eminente e assim, permita que o corpo revele seu saber instintivo, onde mora seu poder de assimilação, reinterpretação e expressão espontânea daquilo que o afeta. Para além da construção imagética, acredito que o corpo guarda em si um saber

intrínseco e primordial, que diz respeito às subjetividades do sujeito. De acordo com os apontamentos de Gouvêa em relação a sua experiência com a improvisação:

"Pensar este corpo é também vivenciá-lo e, desta maneira, penetrar camadas mais profundas da experiência do improvisador; entretanto, não se pretende aqui definir o que este corpo é, mas investigar o que ele pode e como torná-lo ainda mais potente para criar a dança. A pesquisa da improvisação de dança me levou ao plano das intensidades virtuais, das forças que compõem os corpos; das relações que eles constroem e desconstróem continuamente; plano da intuição sensível, da heterogeneidade das matérias expressivas, da imanência da dança." (GOUVÊA, 2012, p.84)

Naturalmente, sinto que estar na experiência do improviso não seja lá uma tarefa muito fácil, já que há uma demanda para que sujeito se coloque disponível ao acontecimento e, inclusive, ao não-acontecimento. Deixar fluir os desejos do corpo pode nos dar a sensação de vulnerabilidade, já que geralmente, em processos de improvisação, não há de certo uma forma rígida ou um lugar específico a se chegar, a não ser abraçar os caminhos que o corpo aponta. A escuta voltada para o que nos atravessa, pode nos ajudar a exercitar a capacidade de espera e a coragem de expressar aquilo que nos acontece ou, até mesmo, deixar com que o vazio se revele no corpo.

De acordo com o professor e pesquisador Paulo José Baeta Pereira¹⁵ (2014, p.43) “o homem procura basicamente encontrar-se a si mesmo. Quanto mais evidentemente ele experimentar isso em sua vida, tanto mais livre ele se sentirá”. Pereira afirma que o essencial é o desejo e a necessidade de “se movimentar mais livremente ou de se experimentar, de se perceber, de conhecer-se através do movimento.”

Após elucidar o contexto em que a prática da Dança Flamenca se insere em Belo Horizonte e trazer pensamentos de autores que discorrem acerca do tema da **improvisação**, me proponho, no capítulo seguinte, a construir um plano de aula a partir da minha experiência como professora e *bailaora* de Flamenco, somada às reflexões que surgiram durante o processo de desenvolvimento dessa pesquisa.

¹⁵Bailarino, coreógrafo, professor de dança e de Hatha Yoga, assim como psicólogo e analista junguiano e propagador da técnica de improvisação desenvolvida por Rolf Gelewisk. Professor do Curso de Dança da UFMG.

4 - PARTICULARIDADES DOS PROCESSOS DE ENSINO DA DANÇA FLAMENCA

Em Belo Horizonte, o ensino da Dança Flamenca se desenvolve em escolas livres, onde as escolhas metodológicas buscam a reprodução de padrões sistematizados. A imitação e repetição são os meios pelos quais os *bailaores* são inseridos a esse estilo característico de mover o corpo.

Os códigos e posturas corporais são ensinados pelos professores e espera-se que o aluno permita revelar no movimento dançado, mais que desenvoltura ou destreza, sua personalidade. Em sua pesquisa intitulada "Ensino-aprendizagem da dança flamenca à luz da psicanálise", Cristina Santaella Braga¹⁶ (2010) comenta que "no Flamenco, não importa que o artista interprete com maior ou menor acerto numa determinada forma, o que importa é a capacidade que tem de despertar uma forte emoção."

Assim, o Flamenco, em todas as suas manifestações, almeja alcançar o lugar das intensidades e provoca àquele que se dedica à essa arte a explorar as profundezas do ser e ir de encontro àquilo que lhe é mais íntimo. Todavia, os sentimentos e emoções são inerentes a qualquer sujeito, o que difere são as formas de se relacionar com essas questões que transitam entre as esferas do consciente e inconsciente.

As principais perguntas que nortearam minha pesquisa foram: como os pensamentos acerca da improvisação podem contribuir para fomentar a experimentação no ensino de dança flamenca? De que forma posso conduzir um processo experimental em uma dança codificada sem abrir mão da identidade estética da linguagem em questão?

Vale salientar que não desconsidero ou desvalorizo os meios de ensino por imitação e repetição, pelo contrário, entendo-os como processos de grande relevância para a assimilação das estruturas e códigos da técnica de movimento flamenca. O exercício ao qual me propus foi o de selecionar e aproximar alguns saberes teóricos que discorrem sobre práticas experimentais do exercício da dança flamenca, a fim de refletir e apontar possibilidades em que os *bailaores* possam estabelecer diferentes associações entre o corpo e os signos dessa arte.

¹⁶Bailaora, professora de Flamenco e doutora em artes da cena pela Universidade Estadual de Campinas.

De acordo com Sardo (2012), "a improvisação requer a busca de inovação, reelaboração e conexão de ideias que já foram apresentadas." Dessa forma, me dediquei a criar um plano de aula para *bailaoras* e *bailaores* que já tivessem experiência em Dança Flamenca, mas não necessariamente em improvisação. Assim, a ideia inicial foi mediar processos que dessem abertura para que o *bailaor* exercitasse elaborar outras conexões com o código de movimento em questão, com intuito de promover novas vivências que instigassem a potência criativa do corpo.

Nesse sentido, ressalto que, por se tratar de uma dança com estilo e linguagem de movimento bastante específica, acredito que se faz importante o conhecimento prévio em relação aos códigos e estruturas - posturais e rítmicas - estabelecidas na Dança Flamenca, já que a proposta aqui apresentada é voltada, principalmente, para reelaboração e transmutação dessas matrizes de movimento a partir da experimentação. Ao mesmo tempo, não desconsidero a possibilidade de adaptação dessa proposta em um outro contexto de ensino.

Em consonância, a respeito do improvisador que se prepara para realização de improvisos em dança, Gouvêa argumenta que,

"A desformação do corpo comum não significa a negação dos hábitos, condicionamentos, lembranças, ao contrário, ele precisa conhecê-los detalhadamente, conhecer seus mecanismos de ação e de reprodução, retomando-os à exaustão se for necessário, até que da repetição surja a diferença e um novo sentido em um corpo outro apareça. Vivencia-se uma ruptura das estruturas que organizam o corpo comum, estruturas que condicionam este corpo a responder de determinadas maneiras aos estímulos recebidos, abrindo-se uma brecha para que as intensidades inconscientes presentes no espaço interior subam à superfície, impregnando a pele, território de encontros sensoriais que mobilizam a metamorfose do corpo." (GOUVEA, 2012, p.174)

Para tanto, o processo aqui elaborado pretende provocar que o sujeito dançante se revele, a partir do vocabulário de movimentos da Dança Flamenca, de uma maneira que não a habitual, tanto no que diz respeito à forma/imagem corporal quanto na exploração de qualidades expressivas. Assim, busca-se desenvolver modos de permitir que a *bailaora* e o *bailaor* se conecte à sabedoria intuitiva do corpo, de forma a exercitar sua pessoalidade que é atravessada, entre outras coisas, pela memória corporal edificada por meio da experiência e dedicação a essa habilidade.

No contexto específico dessa pesquisa, trato pontualmente das experimentações em processos de ensino, tendo em vista as múltiplas possibilidades de desdobramentos que podem reverberar, direta ou indiretamente, em outras situações, como por exemplo, no exercício de criação cênica para montagens de coreografias ou na dinâmica improvisacional estabelecida nos *tablaos*.

Assim, para além de experimentar atualizar o repertório de movimentos e gestuais inerentes às tradições do gênero Flamenco, a ideia é que essas vivências possam alterar o sujeito em várias instâncias, ou seja, estimular sua criatividade e sensibilidade, o abrir da escuta para o vir a ser do corpo, enfim, reinventar as formas de manifestar-se. De acordo com Elisabeth Bauch Zimmermann, (apud PEREIRA, 2014, contracapa):

“Por meio da realização e observação de exercícios corporais pode-se trilhar um caminho de conscientização da realidade interior. Se alguém que se afastou da dimensão corporal ampla, novamente, por meio de um trabalho corporal detalhado, com exercícios estruturados, a sua consciência corporal e então, se envolve em uma improvisação livre do movimento, será possível observar como uma unidade original é restaurada. Isso acontece porque as sequencias elementares de movimento re-constroem, lentamente, o contato perdido com o corpo, e também com os humores e as estruturas emocionais internas, que já existem, mas que, muitas vezes, se encontram encobertas.”

Dessa forma, nesta proposta de aula apresentada a seguir, volto o meu olhar para o corpo no processo experimental, um corpo desperto, atento aos desejos que a intuição aponta, atravessado pela memória corporal e aberto às possibilidades do vir a ser. Portanto, não há um resultado específico esperado ou um ponto a se chegar, senão a expectativa de que o sujeito se experimente sob novas perspectivas. Em outras palavras,

“(...) permanecerá sempre um processo sem meta fixa e sem fim. Trata-se, antes de tudo, de um pedaço do caminho que conduz a nós mesmos, à totalidade de nosso ser, o qual temos que percorrer. Cada processo significa ora uma vivência intensa e assim um grande passo adiante, ora um desvio ou estagnação. Essa roca é parte necessária da dinâmica do que é vivo. A orientação deve ser clara; o processo dinâmico do seu desenvolvimento, porém, é sempre descontínuo e não retilíneo.” (PEREIRA, 2014, p.48)

Todavia, acredito que possa ser valorosa a alternância dos modos como se dão os processos de ensino da Dança Flamenca, ora imitação/repetição, ora experimentação. Assim, intercalar as atividades de aprimoramento técnico à prática do improvisado, pode levar a um

caminho onde o *bailaor* desfrute de mais oportunidades de aprofundar seus conhecimentos na linguagem em questão e ainda colabore para o desenvolvimento de uma relação mais íntima com o Flamenco.

Na sequência, exponho o plano de aula construído a partir das reflexões que foram suscitadas ao longo do decurso desta pesquisa. Ressalto ser apenas uma sugestão de caminho a ser percorrido e/ou adaptado de acordo com o contexto aqui apresentado, que pode vir até quem sabe, inspirar outros processos improvisacionais no ensino da Dança Flamenca.

4.1 - PROPOSTA DE PLANO DE AULA

Exercício Prático - Improvisação na Dança Flamenca

PÚBLICO ALVO:

Bailaoras(es) de Flamenco, com experiência prévia de no mínimo 2 anos. Não é necessário ter experiência em improvisação.

OBJETIVO CENTRAL:

Propor uma prática de experimentação e investigação na Dança Flamenca através de exercícios improvisacionais.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Estimular os *bailaores* a reinventar a forma de se relacionar com o código de movimento Flamenco;
- Incentivar os alunos a experimentar as matrizes do Flamenco, de forma a explorar outras qualidades corporais;
- Criar, individualmente, células coreográficas tendo como mote para a criação o que foi experimentado a partir da improvisação;
- Aguçar a capacidade de auto-observação;
- Observar como os *bailaores*, no instante da prática da improvisação, interpretam, ressignificam e reconfiguram as relações com os códigos de movimentos da Dança Flamenca;

- Propor uma roda de conversa a fim de incitar a prática reflexiva em relação à proposta apresentada e oportunizar o compartilhamento de ideias/impressões suscitadas ao longo do processo da aula.

CONTEÚDO:

- Matrizes de movimento da Dança Flamenca;
- Exercícios de improvisação;
- Noções de espaço: níveis, deslocamento;
- Qualidades de movimento: fluência, tônus muscular, intensidade;
- Experimentação e criação.

RECURSO/MATERIAL DIDÁTICO: Equipamento de som e seleção de músicas (optar por *solo compás* e diferentes músicas dentro de um mesmo estilo/ritmo).

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

FASE	DESCRIÇÃO DO EXERCÍCIO	OBJETIVOS	RECURSOS
1º Alongamento/ Aquecimento	<p>O mediador deve conduzir um momento de alongamento/ aquecimento, visando principalmente chamar a atenção dos alunos para o estado corporal e demandas individuais que possam surgir nesse momento;</p> <p>Alguns comandos que podem servir como estímulos:</p> <p>*Alongamento: estiramento de braços, pernas, enrolamento e endireitamento da coluna vertebral, torções de tronco;</p> <p>*Aquecimento: movimentação das articulações do corpo; dinâmicas de caminhada intercalada com movimentos de</p>	<p>Preparar/despertar o corpo para a aula de dança;</p> <p>Estimular a auto-percepção, a escuta, o olhar para corpo no espaço</p>	<p>Equipamento de som; música calma seguida de outra com uma carga um pouco mais enérgica.</p>

	contração e expansão.		
<p>2º</p> <p>Matrizes de movimento do corpo flamenco</p>	<p>Elencar pelo menos três matrizes de movimento da dança flamenca, sendo uma delas uma célula rítmica contendo sapateado/percussão corporal.</p> <p>Nesse momento, a ideia é que os participantes selecionem, a partir de seu repertório, estruturas corporais/posturais do Flamenco. Pode-se sugerir que o aluno escolha e delimite dentro de um espaço de tempo: movimentos de <i>braceos</i> e <i>floreios</i> (braços e mãos); <i>marcajes</i>, e uma <i>chamada</i>, por exemplo.</p> <p>Obs.: Sugerir um espaço de tempo comum entre a turma, como por exemplo, a duração de dois <i>compás</i> para cada matriz selecionada.</p>	Exercitar a autonomia em relação às escolhas e ao <i>como</i> do movimento.	Equipamento de som; solo <i>compás</i> ou músicas que apresentem o ritmo bem acentuado.
<p>3º</p> <p>Improviso/ Experimentação</p>	<p>A partir das matrizes de movimento selecionadas anteriormente, propor uma experimentação a fim de incentivar a alteração do <i>como</i> do movimento, sob os comandos: "desfazer", "reconstruir", "ressignificar".</p> <p>Aqui, serão lançados estímulos para a investigação de outras qualidades corporais e expressivas, como por exemplo: mudanças no que diz respeito à qualidade de tônus muscular; alteração das fluências e da dinâmica de tempo do movimento; variar o uso do deslocamento pelo espaço; explorar os planos baixo, médio, alto; alternar as amplitudes de movimento (ora minimalista, ora expandido); modificar e alterar o volume</p>	<p>Provocar desestabilizações acerca da construção do corpo flamenco;</p> <p>Estimular a criatividade e a capacidade inventiva na relação entre a memória corporal e as conexões que se estabelecem espontânea e intuitivamente no instante da</p>	Equipamento de som; músicas com o caráter mais instrumental, com variação de climas / cadências.

	dos sons de sapateado/ percussão corporal.	improvisação.	
4º Criação de células coreográficas	Neste momento, os <i>bailaores</i> e <i>bailaoras</i> serão conduzidos a um processo de criação individual, onde irão construir uma célula coreográfica, a partir do que foi experimentado na fase anterior. A ideia é que os alunos exercitem a capacidade de escolha a partir do material já trabalhado até este momento, dando ênfase à investigação e a experimentação.	Exercitar a criação em dança flamenca, tendo como mote as experiências obtidas a partir da improvisação.	Equipamento de som; selecionar uma ou duas músicas dentre as que já foram tocadas.
5º Fruição	Será proposto que a turma se divida em dois grupos para que um grupo compartilhe o que foi construído até ali, a partir do que foi investigado, enquanto o outro observa. Logo depois, inverte-se as posições.	Fruir/apreciar e observar como o corpo do outro lida e transmuta o código de movimento flamenco.	Equipamento de som; repetir a seleção de músicas tocadas na fase anterior.
6º Roda de conversa	Sentados em roda, os participantes serão convidados a compartilhar suas reflexões e impressões provocadas ao longo da aula.	Desenvolver a auto-observação e o exercitar o compartilhamento de ideias a despeito do processo.	-

Dado o exposto, e frente aos apontamentos sugeridos pelos teóricos que versam sobre os potenciais do exercício da improvisação, presumo que o plano de aula apresentado possa servir como inspiração para fomentar processos experimentais no ensino da Dança Flamenca, de forma a oportunizar momentos em que os *bailaores* possam exercitar capacidades criativas frente às suas experiências e desejos para com essa linguagem de movimento. Além disso, acredito que aquilo que se vivencia nessas práticas, pode também reverberar e influenciar

positivamente outras instâncias, como por exemplo, nas práticas voltadas para o desenvolvimento de habilidades técnicas e no exercício cênico-artístico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa nasceu do desejo de se pensar em como o campo da improvisação em dança pode favorecer a prática do ensino da Dança Flamenca. Aqui, lancei o olhar para o processo de ensino-aprendizagem de *bailaoras* e *bailaores*, com experiência prévia nessa linguagem de movimento.

Encontrei nos autores Campoy, Sardo, Martinez de La Peña, dados relevantes acerca das origens e principais especificidades da Arte Flamenca. Em Gouvêa, Pereira e Guerrero, obtive informações sobre alguns segmentos da improvisação em dança, além de contar com as ideias e filosofias em relação à experimentação e o corpo do improvisador.

Penso que olhar a prática da Dança Flamenca sob a ótica da improvisação pode possibilitar àquele que dança novas experiências com aquilo que seu corpo já conhece, ou seja, pode oportunizar que a *bailaora* ou *bailaor* experimente outros modos de se relacionar com aquilo que lhe é, de certa forma, habitual. Dessa maneira, me ative a refletir sobre o corpo daquele que dança no exercício da experimentação, a fim de pensar em formas de investigar o código de movimento em um processo que permita que o sujeito manifeste o que lhe atravessa no instante do improviso, de forma a abrir a escuta para a intuição e para o vir a ser do corpo, e assim, dar vazão ao que lhe acontece nas instâncias incontrolláveis do ser, onde moram as imprevisibilidades que nos aproximam da nossa essência, da nossa pessoalidade.

Para tanto, elegi o segmento da *improvisação com acordos prévios* para pensar e construir um plano de aula a fim de fomentar a experimentação em dança, sem perder de vista a identidade da Dança Flamenca. Logo, o meu desejo foi usar dos códigos e estruturas dessa dança, não como ponto de partida para qualquer lugar, e sim como mote para criação dentro da própria linguagem de forma a expandir e dilatar aquilo que possa ter tido como limite dentro da estética flamenca.

Em outras palavras, me dediquei a planejar uma aula em que o processo consistiria em exercitar a transmutação da imagem que projetamos de nós mesmos a partir do que nos é posto, visto a organização corporal pretendida, sem ter a pretensão de se chegar a outra

forma, senão de explorar dinâmicas e qualidades de movimento a partir dos signos provenientes do Flamenco. Assim, meu objetivo foi, por meio da experimentação, provocar desestabilizações à organização estrutural do corpo flamenco, para que haja a possibilidade do corpo se reconfigurar e atualizar sua relação com os códigos de movimento.

Vale ressaltar a importância das metodologias de ensino que se dão através da imitação/repetição, tendo em vista a assimilação de signos e estruturas corporais e rítmicas específicas a essa linguagem. A propósito, minha ideia foi usar as práticas de improvisação de forma intercalar, com o intuito de estabelecer um equilíbrio entre as práticas voltadas para a assimilação e desenvolvimento de habilidades técnicas e momentos de experimentação e aprofundamento nos saberes até então conquistados. Certamente, acredito que transitar entre essas vivências pode reverberar de forma positiva no fazer artístico de *bailaoras* e *bailaores*.

Reconheço que esse trabalho tem a potência de um maior aprofundamento nos autores elencados, assim como nas várias questões suscitadas. Além disso, ele permite o desenvolvimento de mais uma etapa onde eu possa experimentar de fato o plano de aula aqui apresentando, com os possíveis participantes da pesquisa. Ainda assim, acredito que esta possibilidade poderá ser contemplada num futuro próximo.

Por fim, ciente das limitações e potenciais que esse trabalho apresenta, compartilho o meu desejo de aproximar as filosofias acerca da improvisação na experiência das práticas de aprendizagem, com o intento de provocar àquele que dança, a buscar experimentar estados corporais que promovam aberturas para novas experiências na Dança Flamenca.

REFERÊNCIAS

CAMPOY, Ana Paula Giro. **Arte Flamenca em São Paulo**. ECA/USP - 2014. Disponível em <http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/final_sem_apendice.pdf>. Acesso em: 21/03/2018.

GUERRERO, Mara Francischini. **Formas de Improvisação em Dança**. 2008. UFBA - Portal ABRACE. Disponível em <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/dancacorpo/Mara%20Francischini%20Guerrero%20-%20FORMAS%20DE%20IMPROVISACAO%20EM%20DANCA.pdf>>. Acesso 21/03/2018.

GOUVEA, Raquel Valente. **A Experimentação na Improvisação em Dança**. 2012. Revista Científica/FAP (Curitiba. Impresso), v. 9, p. 160-176, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/article/view/152>>. Acesso em: 18/04/18.

GOUVEA, Raquel Valente. **A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação**. 2012. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/250995/1/Gouvea_RaquelValentede_D.pdf> Acesso em: 19/04/18.

GOUVEA, Raquel Valente. **O corpo do improvisador**. 2012. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3193>>. Acesso em: 18/04/18.

MARTINEZ DE LA PENA, Teresa. **Teoria y practica del Baile Flamenco**. Madrid: Aguilar, 1969. 141p.

PEREIRA, Paulo José Baeta. **A improvisação integral na dança**. São Paulo: Editora Medita, 2014. 104 p.

SARDO, Fabio. **A utilização da improvisação como estratégia no ensino da guitarra flamenca**. 2012. Dissertação (mestrado) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-100426/pt-br.php>>. Acesso em: 19/03/18.

LEITURA COMPLEMENTAR

A Origem do Flamenco. Disponível em: <<https://www.vivenciaflamenca.com.br/a-origem-do-flamenco>>. Acesso em: 25/03/18.

BARROS, Ester França Monteiro. **Improvisação em Dança: 3 perspectivas em dialogo**. 2018. Rascunhos – Universidade Federal de Uberlândia, MG. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39777/21302>>. Acesso em: 22/03/18.

BRAGA, Cristina Santaella. **Ensino-aprendizagem da dança flamenca à luz da psicanálise**. 2010. 181 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<http://cutter.unicamp.br/document/?code=000779202>>. Acesso em: 21/03/18.

CANARIM, Silvia. **Israel Galván: Flamenco e Contemporaneidade**. 2017. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Departamento de Artes Dramáticas; Instituto de Artes. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1048/0>>. Acesso em 07/04/2018.

Cuadra Flamenca – Origens da Dança Flamenca. Disponível em: <<http://www.cuadraflamenca.art.br/origem.php>>. Acesso em 25/03/2018.

Flamenco Brasil - Subpartitura do corpo flamenco. Disponível em: <http://flamencobrasil.com.br/2013/03/subpartitura-do-corpo-flamenco/>>. Acesso em: 25/03/18.

Flamencopolis – Historia. Disponível em: <<http://www.flamencopolis.com/archives/1475>>. Acesso em: 25/03/18.

LIBANEO, Daniela Leonardi. **Ensinando dança flamenca**. 1999. 164 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, [SP. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000188918>>. Acesso em: 12/03/2018.

RETTORE, Paola. **A improvisação no processo de criação e composição da dança de DududeHermann**. 2010. Dissertação (pós-graduação) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/JSSS-8BNNJ4/disserta__o_paola_rettore_pdf.pdf?sequence=1>. Acesso em: 27/03/18.