

REPERTÓRIO  
LIVRE

O GESTO FLAMENCO  
NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA  
DO ESPETÁCULO *LAS  
CUATRO ESQUINAS*

*THE FLAMENCO GESTURE IN THE  
ARTISTIC CREATION OF THE SHOW  
LAS CUATRO ESQUINAS*

*EL GESTO FLAMENCO EN LA CREACIÓN  
ARTÍSTICA DEL ESPECTÁCULO  
LAS CUATRO ESQUINAS*

**DANIELE ZILL HEUERT**  
**SUZANE WEBER DA SILVA**

HEUERT, Daniele Zill; SILVA, Suzane Weber da.  
O gesto flamenco na criação artística do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*.  
Repertório, Salvador, ano 24, n. 37, p. **156-176**, 2021.2

DOI: <https://doi.org/10.9771/rr.v1i37.38086>

## RESUMO

Este artigo tem por objetivo sublinhar reflexões acerca do gesto flamenco através da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, encenado e produzido pelo coletivo Del Puerto. As reflexões e análises do estudo do gesto estão fundamentadas entre um ir e vir entre a prática e a teoria do flamenco, somados às análises dos registros em vídeo e fotografia realizados a partir da criação, entrevistas com artistas que participaram da obra e estudos sobre o gesto a partir de uma perspectiva de autoras europeias e brasileiras. Essa análise busca compreender o fenômeno do gesto nos meandros da criação buscando a especificidade do gesto flamenco na sua relação corpo-música. Finalmente, o texto visa incrementar o debate sobre essa prática na busca de promover sua inserção e discussão no campo da pesquisa em artes cênicas.

### **PALAVRAS-CHAVES:**

gesto; flamenco;  
linguagem artística; dança;  
corporeidade.

## ABSTRACT

*This article aims to highlight reflections on the flamenco gesture through the analysis of the show Las Cuatro Esquinas, staged and produced by the collective Del Puerto. The reflections and analysis of the study of the gesture are based on a coming and going between the practice and theory of flamenco, added to the analysis of the video records and photography made from the creation, interviews with artists who participated in the work and studies on the gesture from the perspective of European and Brazilian authors. This analysis seeks to understand the phenomenon of gesture in the intricacies of creation, seeking the specificity of the flamenco gesture in its body-music relationship. Finally, the text aims to increase the debate on this practice in the search to promote its insertion and discussion in the field of performing arts research.*

### **KEYWORDS:**

*gesture; flamenco;  
artistic language; dance;  
corporeality.*

## RESUMEN

*Este artículo tiene como objetivo resaltar las reflexiones sobre el gesto flamenco a través del análisis del espectáculo Las Cuatro Esquinas, escenificado y producido por el colectivo Del Puerto. Las reflexiones y análisis del estudio del gesto parten de un ir y venir entre la práctica y la teoría del flamenco, sumado al análisis de las grabaciones de vídeo y fotografías realizadas a partir de la creación, entrevistas a artistas que participaron en la obra y estudios sobre el gesto desde la perspectiva de autores europeos y brasileños. Este análisis busca comprender el fenómeno del gesto en los entresijos de la creación, buscando la especificidad del gesto flamenco en su relación cuerpo-música. Finalmente, el texto pretende incrementar el debate sobre esta práctica en la búsqueda de promover su inserción y discusión en el campo de la investigación en artes escénicas.*

### **PALABRAS CLAVES:**

*gesto; flamenco; lenguaje  
artístico; baile; corporeidad.*

## INTRODUÇÃO

### **A LINGUAGEM FLAMENCA** é uma prática ainda pouco explorada no âmbito das pesquisas em dança, embora algumas publicações tenham emergido nos últimos anos, entre elas as desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAC/UFRGS) pelas artistas Juliana Kersting (2019), Silvia Canarim (2017) e Daniele Zill (2017, 2020). Nesse sentido, o presente estudo partilha do interesse demonstrado por essas artistas que buscam na pesquisa um modo de compreender, analisar, registrar e escrutinar essa prática de modo contundente.

Neste artigo, fruto de dissertação de mestrado,<sup>1</sup> buscou-se colaborar e apontar caminhos conceituais e metodológicos para a abordagem teórica e reflexiva da linguagem flamenca. Por isso foram privilegiados alguns aspectos relacionados ao aprofundamento das investigações sobre a expressividade do gesto e do movimento enquanto especificidade do flamenco.<sup>2</sup> A pesquisa teve como objetivo principal investigar o gesto flamenco a partir da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*,<sup>3</sup> considerando os meandros do processo de criação e da corporeidade da Companhia de Flamenco Del Puerto.<sup>4</sup> O elenco principal da Del Puerto, entre 2012 e 2015, era formado por Daniele Zill, Juliana Prestes, Gabriel Matias, Giovani Capeletti, Juliana Kersting, Tatiana Flores e Ana Madeiros da Silva. Os elementos de registro do espetáculo, tais como fotos e vídeos, além

Neste artigo, fruto de dissertação de mestrado,<sup>1</sup> buscou-se colaborar e apontar caminhos conceituais e metodológicos para a abordagem teórica e reflexiva da linguagem flamenca. Por isso foram privilegiados alguns aspectos relacionados ao aprofundamento das investigações sobre a expressividade do gesto e do movimento enquanto especificidade do flamenco.<sup>2</sup> A pesquisa teve como objetivo principal investigar o gesto flamenco a partir da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*,<sup>3</sup> considerando os meandros do processo de criação e da corporeidade da Companhia de Flamenco Del Puerto.<sup>4</sup> O elenco principal da Del Puerto, entre 2012 e 2015, era formado por Daniele Zill, Juliana Prestes, Gabriel Matias, Giovani Capeletti, Juliana Kersting, Tatiana Flores e Ana Madeiros da Silva. Os elementos de registro do espetáculo, tais como fotos e vídeos, além

1 Ver: Zill (2017).

2 Sobre aspectos históricos da origem difusa do flamenco, autores como Vergillos (2002, 2006) e Núñez (2003, 2008) o associam a uma manifestação artístico-cultural que emergiu em meados do século XVIII, na Andaluzia, na região sul da Espanha. Esse artigo não busca adentrar na discussão das origens do flamenco devido a delimitação ao recorte aqui proposta, para isso ver: Zill (2017).

3 *Las Cuatro Esquinas* produzido em Porto Alegre no ano 2012, foi o espetáculo mais importante de todos os realizados pela Del Puerto, em termos de relevância artística e de formação de público. Com ele a companhia circulou em boa parte do Brasil em praticamente todas as regiões do RS. O espetáculo recebeu uma série de prêmios e indicações, e concedeu ao grupo a oportunidade de promover o flamenco, colocando-o no cenário artístico local e nacional.

4 Escola e Companhia de Flamenco Del Puerto é um grupo cultural que abarca atividades pedagógicas e artísticas. Fundado em 1999 por Andreia Del Puerto e Fernando de Marília, o grupo completou em 2021, 22 anos de atividades ininterruptas.

de entrevistas<sup>5</sup> com os integrantes do grupo estabeleceram-se como importantes dados de análise do estudo, pois registraram as conexões macro e micro relacionais para a criação, recriação e continuidade das práticas artísticas relacionadas a esse espetáculo.

A linha do tempo do grupo, com 18 anos de atividades no período em que a pesquisa foi realizada, também foi considerada, pois permitiu destacar algumas experiências relevantes de longevidade desse coletivo e que merecem ser relacionadas na escrita e na reflexão. A estratégia de análise aprofundou-se na observação da sequência gestual promovida no espetáculo *Las Cuatro Esquinas*<sup>6</sup> e na descrição de algumas cenas, sublinhando assim os discursos do corpo e os possíveis atravessamentos de caráter subjetivos revelados nos indivíduos e no coletivo. Além disso, buscou-se compreender a relação de diálogo cinestésico, empático,<sup>7</sup> entre os integrantes, essencialmente entre os bailarinos e os músicos, dada ser esta uma relação fundamental e usualmente existente nas dinâmicas cênicas da arte flamenca – movimento, espaço e referência musical.

O fato de a autora da pesquisa que originou o artigo ter experiência como fisioterapeuta tornou-se um dado significativo para o reconhecimento e análise dos corpos em movimento, além de proporcionar uma dimensão transdisciplinar da pesquisa. Soma-se a isso a posição de observação-participante da pesquisadora que fez parte do elenco fixo como bailarina do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, o que pode ser considerado como desafio de distanciamento frente ao objeto de estudo. Dantas (2007), ao refletir sobre as escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança, considera que a inserção da pesquisadora na prática artística pode contribuir para sua posterior análise. Conforme discorre a autora, a observação participante, as entrevistas, as experiências práticas, os processos de análise e interpretação das informações, estão entre as ações de destaque do artista-pesquisador. O uso da informação cinestésica projeta-se como viabilidade de dados etnográficos, relacionando-os às próprias vivências corporais da pesquisadora. A pesquisadora Sylvie Fortin (2009) reforça esse ponto de vista. Ela evoca a legitimidade da experiência pessoal, da afirmação das narrativas poéticas e a perspectiva de inspiração etnográfica e autoetnográfica. Tais dimensões podem trazer à tona a parte visível e invisível das práticas, isto é, “as intuições, os pensamentos, os valores, as emoções que afloram nas práticas artísticas e que nascem

**5** A íntegra das entrevistas pode ser visualizada em Zill (2017).

**6** O espetáculo na íntegra está disponível na web, ver: “Cia del Puerto – Las Cuatro Esquinas” (2014).

**7** Foster (2010) usa a noção de empatia cinestésica como possibilidade do espectador se envolver com algo que ele observa em uma coreografia ou uma aula de dança, por exemplo, como possibilidade de reconhecimento feito por meio da percepção do corpo. Nesse artigo, trata-se de uma das autoras estar envolvida na criação, então uma dupla informação, através da observação do elenco, mas também observação de si própria na criação, buscando informações cinestésicas da própria vivência na criação.

do relato simples dos gestos”. (FORTIN, 2009, p. 84) Trata-se, segundo ela, de “métodos de pesquisa adaptados às necessidades da prática artística” (FORTIN, 2009, p. 86), um modelo bastante conhecido nos processos de criação em arte.

Neste sentido, estabelecer uma analogia entre a manipulação criativa dos materiais da produção artística e a manipulação não menos criativa dos materiais de produção textual me parece uma pista fecunda para conduzir a obra e a tese que, longe de se opor, convergem e se completam. (FORTIN, 2009, p. 84-86)

Suzane Weber (2010) acrescenta que a atividade de artista-pesquisadora é sempre desafiadora, levando-se em conta que as questões as quais movem a pesquisa vão além da observação da prática, é necessário analisar, contextualizar e transcrever o que se observa. É necessário que sua escrita se projete como uma lente de aumento através da qual o leitor enxergará a obra analisada enquanto fenômeno, nesse caso, enquanto manifestação de arte, de cultura e de sociedade incorporada no corpo. Isso, segundo ela, também inclui instaurar um olhar crítico para a obra analisada.

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

A pesquisa, a qual o artigo apresenta uma parte do resultado, foi motivada pela busca de compreender qual a especificidade do gesto flamenco enquanto arte. Compartilham-se alguns questionamentos que mobilizaram a elaboração dessa investigação: Quais são as principais características do gesto flamenco? Como as práticas corporais do flamenco interferem na construção desse gesto? Esse gesto encontra espaço para livre criação? Que partes do corpo são mobilizadas para atuar na linguagem do flamenco? Qual as relações entre o corpo, movimento e música no gesto flamenco? Afinal, o que afeta, o que impulsiona, o que concede uma dimensão mais ou menos flamenca ao gesto dançado? Enfim, essas e outras questões mobilizaram a investigação sobre o gesto flamenco, tendo como terreno o espetáculo *Las Quatro Esquinas*.

## PROCESSO DE PESQUISA

No estudo em questão, foi utilizado como estratégia inicial o procedimento de uma modesta revisão teórica, interseccionando textos de autoras que analisam os discursos do corpo na dança como inseridos em uma história social, subjetiva e cultural. Assim, para a investigação do gesto flamenco, estabeleceram-se algumas diretrizes teóricas: compreender o flamenco como fenômeno cultural, situar esta linguagem artística na contemporaneidade e mobilizar ferramentas do método de análise sistêmica do movimento dançado.<sup>8</sup> (GODART, 1995; ROQUET, 2011a, 2011b). Utilizando-se desse espectro de conceitos operatórios para a compreensão da linguagem flamenca, foi estabelecido um recorte através da análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, no sentido de registrar e contextualizar esse espetáculo e sobretudo escrutinar e ampliar as possibilidades de entendimento sobre a linguagem do flamenco. Os apontamentos de análise do movimento de Hubert Godart (1995), Christine Roquet (2011a, 2011b, 2016, 2017) e Fernandes (2002), alinhavados aos vieses filosóficos do *sentir*, encontram ecos na teoria de Michel Bernard (1985, 2001), Paul Valéry (2011), José Gil (2004) oferecendo suporte ao recorte de compreensão da expressividade da dança através das poéticas do corpo.

Concomitantemente, à análise descritiva das cenas, para investigar na especificidade o gesto e os discursos do corpo do coletivo Del Puerto, foram utilizados registros do espetáculo: acervo de fotos, matérias de jornais, diários de ensaio e outras anotações. As entrevistas com integrantes da companhia (ou seja, somente o elenco fixo do espetáculo) também se estabeleceram como um dos pontos fortes da pesquisa. Esses testemunhos, depois de coletados e transcritos, foram analisados e resultaram em potentes referências sobre certos aspectos de esfera efêmera no universo da dança: os distintos e intransferíveis efeitos e repercussões das experiências individuais, impressos em cada corpo.

**8** Análise sistêmica do gesto dançado foi elaborada no Departamento de Dança da Universidade Paris VIII, criado oficialmente pelas mãos do filósofo e escritor Michel Bernard, em 1989. O método nomeia esta área de conhecimento como *Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado* (AFCMD). As pesquisadoras desse artigo tiveram oportunidade de entrar efetivamente em contato com essa prática de análise em abril de 2016, durante a produção e realização do *II Colóquio Internacional de Artes do Movimento: narrativas do gesto e do movimento nas Artes Cênicas*, no PPGAC/UFRGS. Sinaliza-se que essa aproximação não se deu somente em contato com a teoria através da revisão bibliográfica, mas numa perspectiva funcional e prática.



**FIGURA 1:** *Las Cuatro Esquinas*  
Fotógrafa: Cristina Rosa, acervo Del Puerto (2015).

Assim, a análise de movimentos do espetáculo pode ser compreendida entremeadada aos extratos das entrevistas com o elenco, falas estas que trouxeram comentários pertinentes ao processo como um todo, como, por exemplo, observações sobre processo de criação, continuidade da obra e afinidades artísticas. Optou-se por analisar o registro de vídeo da última apresentação do *Las Cuatro Esquinas*, ocorrida em junho de 2015, investigando na movimentação uma possível assinatura gestual. Além disso, considerou-se também a relação cinestésica<sup>9</sup> – movimento, olhar, espaço – e as necessidades de expressão, temperamento, comunicação, colaboração e hierarquia, entre os integrantes do grupo.

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

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

O espetáculo *Las Cuatro Esquinas* – referido daqui em diante por suas iniciais LCE –, estreou em abril de 2012 no Teatro Renascença, em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e foi um marco importante na história de premiações em dança da cidade tendo em vista que até então os espetáculos mais nominados e premiados eram os que estavam classificados no âmbito da dança contemporânea.<sup>10</sup> No que se refere ao grupo, foi a primeira montagem totalmente desvinculada da direção de Andrea Del Puerto –fundadora do grupo, falecida em 2007– e dessa forma, também a primeira montagem oficialmente coletiva, caráter que segue sendo a marca registrada de trabalho do grupo até os dias atuais.<sup>11</sup> O espetáculo LCE realizou 40 apresentações no espaço de três anos (2012 a 2015), realizadas durante temporadas, circulações locais e nacionais, participações em festivais e outros eventos artístico-culturais.



FIGURA 2: *Las Cuatro Esquinas*  
Fotógrafa: Cristina Rosa, acervo Del Puerto (2014).

**10** No ano de 2008 o coletivo Del Puerto foi premiado com o Açorianos de Melhor Espetáculo pela obra *Tablao* – este é o principal prêmio de dança de Porto Alegre. No entanto, no momento em que outro espetáculo de flamenco (*Las Cuatro Esquinas*) recebeu 12 nomeações e ganhou 10 Prêmios no Açorianos de Dança 2012, conquista inusitada até então, houve uma certa polêmica e desgosto por parte de alguns artistas da dança, em virtude de concepções depreciativas que muitas vezes se formam sobre o flamenco. O espetáculo *Las Cuatro Esquinas* também realizou circulação nacional através de edital Funarte Klaus Vianna em 2015, entre outras circulações.

**11** Para a finalidade da pesquisa, o estudo e a análise do espetáculo LCE se justifica por conta das características de coletividade que nele se afirmaram.



## OS JOGOS FLAMENCOS

A linguagem flamenca envolve uma relação direta entre música e dança. Ambas estão fortemente ligadas e há uma série de jogos de comunicação entre violonista (guitarra flamenca), bailarinos e cantores, aos quais se costuma referir como a tríade *cante, baile y guitarra*. Quando justapostos, mesmo que carreguem expressividades próprias, os jogos entre essas referências resultam em um “baile” por *palo* (ou coreografia por estilo musical), podendo conceber diferentes sentidos anímicos e discursos corporais, de acordo com o propósito artístico que os está aproximando.

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

Os *palos*, ou estilos musicais executados pela guitarra flamenca e pelos cantores, possuem características métricas e rítmicas que, de acordo com a velocidade e o caráter que forem empregados nas suas variações melódicas, intensificam ou diminuem a densidade anímica que a partitura corporal pode transmitir. O mesmo irá se aplicar ao baile/dança em relação a sua intensificação de sentidos ou na amplitude de movimentos: circulares e/ou retos, amplos e/ou pequenos, tensos e/ou relaxados, rápidos e/ou lentos, bruscos e/ou suaves, realizados com o tronco, braços, pernas, pés, mãos e cabeça, e que desenvolvem sequências de movimentos justapostos a cada um desses *palos*. Os movimentos de tronco e membros, assim como o sapateado, as palmas e a percussão com as mãos batidas no corpo também fazem parte desse contexto rítmico-expressivo, corporal e musical ao mesmo tempo. (NÚÑEZ, 2003)

Diferentemente do que se costuma atribuir como característica, o baile flamenco não é apenas sensual ou forte, ou unicamente de caráter bélico ou jocoso, mas também, e naturalmente, fluido e poroso ao grande manancial de possibilidades expressivas. Porém, mesmo absorvendo uma imensa multiplicidade de influências, o balé flamenco mantém-se ainda com signos corporais muito representativos e recorrentes:

- Os gestos das extremidades do corpo da intérprete – o sapateado dos pés e o movimento ondulante das mãos. Esses gestos possivelmente são mais relacionados e mencionados quando da referência à dança flamenca, possivelmente por ocorrerem na parte mais distal dos membros superiores e inferiores (pés e mãos), que são naturalmente mais percebidos, mais notados por quem observa;
- Os quadris, a cintura e o centro de gravidade e força, situado na pelve, também são regiões corporais de absoluta importância para o gestual flamenco. Dão-se como exemplos os movimentos de vai e vem das ancas, a ondulação em balanço enquanto se marca a batida do compasso, as torções do quadril em relação ao tronco, a importância da estabilidade e da força da pelve na condução de giros e de alavancas, enfim, todo esse inventário de possibilidades sediadas na pelve e que significam muito para as particularidades do movimento do flamenco;
- Não menos importante é a expressividade da face, cujo trabalho muscular também é fortemente percebido e repercute em cenhos franzidos, olhares tensos e linhas de expressão acentuadas. Por vezes, tais expressões chegam ao ápice da máscara facial estar totalmente enrugada, com as linhas de expressão muito acentuadas, exageradas;
- Característica igualmente marcante reside no comportamento verticalizado e no uso preferencial (mas não exclusivo) da cinesfera anterior do tronco. Os movimentos de membros superiores parecem ter mais amplitude do que os de membros inferiores,

provavelmente devido à necessidade de estabilização das articulações de quadril, joelhos e tornozelos para realização das sequências de sapateado; (FERNANDES, 2002; LABAN, 1978)

- Outro aspecto importante a ser destacado é a relação de manejo e uso de certos objetos cênicos próprios do flamenco, como o *mantón*,<sup>12</sup> o *abanico*,<sup>13</sup> a *bata de cola*<sup>14</sup> e as castanholas. Esses acessórios corporais auxiliam a criação e repercutem a realização dos gestos. No LCE especificamente, há, devido ao jogo de composição de movimentos, um reforço de certos gestos como, por exemplo, aqueles que ocupam a cinesfera anterior de nível alto, ou seja, através da mobilidade dos braços (em movimentações de *mantón*, *abanicos*, por exemplo), e outros que ocupam a cinesfera posterior no nível baixo, por meio da movimentação das pernas e pés, nos sapateados ou nos circuitos de amplitude de movimentos de *mantón* e de *bata de cola*, quando estes perpassam mais rente ao chão;
- Outra informação de grande relevância, necessária para o entendimento das particularidades do gesto flamenco, é a de que de maneira muito singular, a dança está absolutamente integrada à música, existindo uma série de códigos de comunicação entre músicos e bailarinos. Assim, vê-se que a atitude musical dos corpos dos intérpretes não deixa dúvidas sobre ser um diferencial do ponto de vista da criação coreográfica para o baile flamenco. Há algo da expressividade corporal que emerge da inspiração dramática e rítmica, intrínseca da musicalidade flamenca. Nessa expressão conjugada, há uma dramaticidade nos corpos dos bailarinos-intérpretes, impressa pelo carimbo musical.

**12** Xale grande de seda com franjas.

**13** Leque pequeno.

**14** Saia ou vestido com cauda.

Com base nessas informações específicas propõem-se então que a expressividade do gesto flamenco nasce em um local no qual a conexão corpo-música é crucial: o som aparece desenhado no corpo dos dançarinos, que encontram um lugar de livre poética e ressignificação de limites estéticos, subvertendo as técnicas coreográficas onde os movimentos correspondem a música e vice-versa. Oportuno mencionar também que a característica democrática do flamenco

reside, provavelmente, no fato de ele abarcar uma imensa diversidade de corpos, formas, idades e mesmo subversões de gênero, constituindo assim um território livre para a expressão, conforme se pode ver entre certos intérpretes, *bailaoras* e *bailaores* internacionalmente reconhecidos pela dança contemporânea, entre eles, Israel Galvan,<sup>15</sup> Rocio Molina<sup>16</sup> e Eva Yerbabuena.<sup>17</sup>

Fundamental e crucial afirmar também que o gestual e a musicalidade que ocupam esse espaço na relação com a criação corpo-som não são enclausurados. Os intérpretes, músicos e bailarinos, expressam através da improvisação seus movimentos, suas atitudes sonoras. Os silêncios também participam da construção das partituras corporais e das paisagens musicais, sendo muitas vezes significativos na ampliação dos gestos e do seu sentido. Consideremos essa uma via de mão dupla, ou seja, o movimento não necessita obrigatoriamente da música para ser criado, assim como a música pode preexistir e ser a base para a criação dele. A fruição da expressão se dá justamente nesse interstício, terreno onde o movimento e a sonoridade podem ser protagonistas.

*Costuma-se dividir o toque flamenco em três funções: toque para baile, toque para cante e toque de concerto. Isso significa nada mais que, enquanto no baile e no cante, o guitarrista cumpre o papel de acompanhar, no concerto, ele assume o protagonismo. É preciso dizer que, ainda que haja essa distinção até hoje, ela se tornou muito mais diluída. É muito comum ver, em espetáculos de baile, um cuidado incrível com a música, geralmente capitaneada por um guitarrista. De fato, tocar para baile foi o que mais me chamou atenção, antes mesmo de começar a estudar flamenco. [...] tenho a felicidade de ter encontrado outros profissionais, cantores e bailaores, que me ensinaram muito. E isso é uma característica muito importante do flamenco: como todos 'falamos' a língua da música podemos aprender muito um com o outro, ainda que eu seja um guitarrista e você bailaora. Não é à toa que eu possa muito bem chamar alguém de 'maestro', mesmo ele sendo de outra modalidade. É porque nós nos 'vemos' assim. (Giovani Capeletti, guitarrista)*

**15** Israel Galván, nascido em 1973, em Sevilha, constituiu sua formação como *bailaor* e coreógrafo de flamenco incentivado por seu pai, o também *bailaor* José Galván. A arte de Israel passou a ser considerada uma espécie de releitura do flamenco quando do seu rompimento com alguns elementos da dimensão tradicional dessa linguagem. Depois de formar sua própria companhia em 1998, para criar seu primeiro trabalho *Mira Los Zapatos Rojos*, sua reputação como audacioso, aumentou com cada novo trabalho.

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

**17** Eva María Garrido nasceu em 1970, em Frankfurt, mas logo depois muda-se para Granada, onde, aos 12 anos começou a dançar

## PONDERAÇÕES SOBRE O ESTUDO DO GESTO

Segundo a filósofa Susane Langer (1980), o ser humano ritualizava através da dança suas diferentes e importantes ações como caçar, comer e nascer. Muitas dessas manifestações eram pautadas por ritmos musicais. Partamos do pressuposto de que, para existir dança não é necessária a música e vice-versa, mas a familiarização entre essas duas artes data desde os primórdios da humanidade e mostra o quão profícuo pode ser esse diálogo. Langer (1980) também afirma que a música é um processo mental e suas estruturas tonais são muito parecidas com os sentimentos – quando se fala, por exemplo, que a música transmite uma sensação de força, atenuação, fluidez, velocidade, paradas, excitação, calma, e assim por diante.

Assim, se o aprendizado pelo corpo reflete diretamente na expressão, tanto artística quanto cotidiana, esse fato também é parte da gênese da linguagem flamenca. Muito provavelmente nela se consolida a realidade da comunicação não verbal e da gestualidade que não são puramente técnicas, mas muitas vezes pessoais, como parte de pertencimentos sociais e culturais.

Os corpos dançantes, flamencos ou não, constroem discursos através do espaço e do tempo, com uma variação infinita de subjetividades. Fato é que a dança e seu manancial de gestos e de movimentos são reais, dada à concretude da carne do corpo que a executa e, ao mesmo tempo, são gestos virtuais pela força que transmitem e que não pode ser medida. (LANGER, 1980) Assim, a chamada linguagem não verbal própria da dança está situada possivelmente nesse território, ou seja, na tensão estabelecida entre concretude, força virtual e abstração.

No âmbito da organicidade e da fisicalidade, a fruição flamenca que acontece entre música, canto e dança – é a já conhecida propriocepção, esse componente orgânico e humano que colore e interpreta o trabalho das sensações para organizá-las em uma paisagem de emoções em forma movimento. (SUQUET, 2008)

com Enrique Angustillas, “El canastero”, “La Mona” e “Mario Maya”. Ela é casada com o guitarrista Paco Jarana, parceiro recorrente de criações artísticas. Em 1998 ela cria sua própria companhia, o Ballet Flamenco Eva Yerbabuena, com o qual se apresentou na *X Bienal de Flamenco de Sevilla* para estrear sua primeira montagem, *Eva*. Referência nos cinco continentes, participa de filmes, exhibe seus espetáculos em turnês pelo mundo inteiro, consolidando-se até os dias atuais como uma artista das mais eminentes do flamenco.

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

Na análise do gesto dançado, Roquet (2017) considera o conceito de corporeidade proposto por Michel Bernard (1985, 2001) que indica que o corpo não é somente uma entidade material e orgânica, mas soma-se a isso um funcionamento intrínseco de nosso sentir. Ou seja, o corpo é a própria materialização do processo móvel do sentir, a partir do qual se destaca a expressividade do gesto como algo característico (e possivelmente único) do ser humano.

Nesse ponto de aproximação com conceitos baseados em teorizações de pesquisadoras do gesto, avancemos nas reflexões específicas sobre o gesto expressivo flamenco. Nele, dança e musicalidade convivem entre elementos técnicos e poéticos, ação e imaginação, todos estes a serviço de certo universo estético, expressivo e de força gestual intensa. A existência desses códigos e jogos de interação operam de modo a conciliar e friccionar movimento e sonoridade, trabalhando em liberdade entre si, já que emergem e submergem uma na outra. Circulam entre o movimento corporal e musical, sem uma hierarquia definida e sem haver necessariamente um tipo de preocupação narrativa, fazendo, dessa forma, expandir a poética dos sentidos do gesto expressivo flamenco.

As reflexões aqui apresentadas mostram que o acontecimento do gesto flamenco se processa a partir da dilatação dos códigos corporais, especificamente de vocabulários da dança e da música flamenca que vêm sendo constituídos desde o ambiente pré-flamenco<sup>18</sup> até os dias atuais. A análise do flamenco neste artigo está relacionada também ao acontecimento do evento motor do corpo dançante, ou seja, aos aspectos qualitativos do movimento, como peso, espaço e tempo e também tónus e amplitude, além das experimentações corporais dos intérpretes, variações individuais que colorem o discurso do corpo em cena.

**18** Segundo Núñez (2008), o período pré-flamenco situa-se entre a segunda metade do século XVIII e início do século XIX.

## FLAMENCO ENQUANTO POÉTICA DANÇANTE NUM SISTEMA DE ANÁLISE

Apresentou-se até aqui, de maneira sintética e modesta, um exercício de bricolagem (FORTIN, 2009) de noções e conceitos sobre a arte flamenca a partir de autoras e obras especializadas em dança. Algumas informações sobre a linguagem flamenca, alguns fundamentos para a criação e elementos breves sobre organicidade corporal, também foram expostos.<sup>19</sup> É importante ressaltar que a existência de diferentes referências sobre os variados elementos da arte flamenca é resultado da complexidade de conceituar certas práticas culturais, fruto de hibridismos na modernidade. (CANCLINI, 2015) No entanto, de acordo com o que se buscou nessa investigação, é possível mapear certas características, aspectos e fenômenos recorrentes que auxiliaram a entender a singularidade do estudo em questão.

Pode-se assim afirmar, e a pesquisa apoiou-se nesta reflexão, que os discursos dos corpos flamencos são muito versáteis e as interfaces que surgem dos processos de criação, colaborativos entre movimento e música, são inumeráveis e, portanto, complexas de categorizar. O flamenco alcança na contemporaneidade uma condição de expressão artística desterritorializada, expandindo-se como linguagem de cena e de treinamento expressivo para diversas outras manifestações artísticas.

Como bailarina-pesquisadora, me descubro afetada pelos encontros de meu corpo com o espaço, com os outros corpos em colaboração artística e com a corporificação da própria música, que não ocupa um espaço físico em si, mas preenche potencialmente o espaço de criação. (ZILL, 2017, p. 72-73)

Rudolf Laban (1978), coreógrafo, bailarino e artista do corpo e do movimento, que na década de 30 iniciava seus laboratórios de pesquisa do movimento humano, criou diversas teorias de aplicabilidade prática em relação a existência física e emocional do ser humano no espaço. A dialética que esse autor assinala

**19** Para aprofundar alguns conhecimentos de particularidade historiográfica, teria sido necessário abarcar outros extensos estudos dedicados à história do baile e da música flamenca. A esse respeito, ver: Núñez (2003,2008) e Juan Vergillos (2002, 2006).

entre corpo e espaço – corpo que é simultaneamente dentro-fora, que vê e é visto, que é interno-externo, e espaço que se desdobra para a partir do corpo, para ao redor dele e perpassando a ele – fizeram parte da plataforma reflexiva de onde catapultaram parte das reflexões sobre o gesto flamenco desse artigo. A fisicalidade do existir é um transbordamento desse encontro invisível, porém concreto. A origem da expressividade é provavelmente habitante desse interstício e, segundo afirmação de Laban (1978, p. 49)

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

Godard (1995, 2010), a seu modo, dentro do contexto francês, dá seguimento na análise biomecânica e gestual proposta por Rudolf Laban, avançando sobre a análise da percepção e receptividade do corpo. Ele suscita a interferência do sistema nervoso autônomo – em especial do sistema límbico – como especial provocador dos efeitos e significações de gestos/movimentos. O pesquisador analisou muitos artistas, entre eles Mary Wigman, Fred Astaire, Trisha Brown e Merce Cunningham, como exemplos de organização do comportamento postural pré-estático, estático e dinâmico (atitude postural, movimento e pré-movimento), buscando modelos de morfotipos que traduzam as intencionalidades do gesto. Foi esse modelo de avaliação que inspirou diversas questões para entender o gesto flamenco.

Segundo Christine Roquet (2011a), nada pode ser desprezado ou deixado de lado quando se trata da análise qualitativa do gesto ou, como ela prefere nomear, quando se trata da abordagem sistêmica do gesto expressivo. Tal abordagem sistêmica concebe a corporeidade como um suprassistema cujos subsistemas (somático, perceptivo, coordenativo, psíquico etc.) se mantêm em constante



interação. Trata-se de uma “visão holística do ‘corpo’ e de um esquema proces-  
sual que “evita hierarquizar as noções e inclui o observador”. (ROQUET, 2011a,  
p. 41) Faz-se importante mencionar que a aproximação com esse sistema ali-  
mentou o inventário de práticas de análise utilizadas até aqui, bem como as  
experiências das autoras desse artigo enquanto professoras e bailarinas no  
coração das práticas de dança.

## CONCLUSÕES

Este artigo abordou a investigação sobre o gesto flamenco, apoiando-se em uma prática reflexiva. Para isso discorreu sobre algumas par-  
ticularidades, camadas e aspectos da linguagem flamenca – o canto, a música  
instrumental, a dança e os jogos que ocorrem entre esses elementos. Outros  
pontos importantes e constituintes do flamenco, tais como o uso dos adereços  
e indumentária,<sup>20</sup> como as *batas de cola*, *mantóns*, *castanholas* e *abanicos*,  
interferem na estabilização dos macro e micro movimentos e na tensão dos  
grupos musculares de todo o corpo. Apesar de não terem sido analisados no  
espaço deste artigo, são elementos importantes de ampliação e reverberação  
dos movimentos.

Desse modo, é possível dizer que o gesto flamenco não reside somente na  
plasticidade de movimentos do corpo movente. Ele está absolutamente re-  
lacionado ao exercício da escuta musical e do produzir música com o próprio  
corpo, seja através da possibilidade de permitir a ele repercussões do som em  
forma de movimento, seja da percussão corporal propriamente dita (*sapateado*,  
*batidas no corpo*, *palmas* etc.). Se há uma particularidade a ser destacada, esta  
é certamente o trabalho corporal que se dá em colaboração e afinidade com a  
música. Essa relação é, sem dúvida, uma das forças do gesto flamenco e que  
teve grande destaque em *Las Cuatro Esquinas*, criação que serviu de análise  
para esse estudo.

**20** Sobre esses elementos relacionados a indumentária e adereços constituintes em torno do universo flamenco, ver Zill (2017, 2020).

Assim, afirmamos que as relações realizadas nesta pesquisa, envolvendo a análise do espetáculo *Las Cuatro Esquinas*, o apanhado histórico-cultural, as observações em vídeo e fotos e as verbalizações do elenco nas entrevistas, serviram para validar a ocorrência de certos padrões de corporeidade e a percepção de valores gestuais.

São eles:

- a expressão individual e o temperamento podem ser transmutados para a modulação de tónus;
- a importância dos movimentos das extremidades do corpo – pés e mãos;
- a música que se faz com o corpo, o som que ocupa lugar, e a relação entre eles;
- a reverberação dos movimentos, apoiada na paisagem sonora;
- a ampliação dos movimentos apoiada no uso de adereços (*mantón*, *abanico*, *bata de cola* e *castanholas*);
- a expressão facial é indissociável da atitude corporal;
- o uso preponderante da verticalidade;
- a liberdade do intérprete em usufruir da combinação de mobilidades fluidas e bruscas;
- a habilidade de expansão do corpo mesmo estando completamente parado (presença).

O gesto flamenco é, portanto, um somatório, uma estratificação ou, como optou-se mencionar, uma edificação, formada por modulações de tónus e ancestralidade (inventividade e tradição), treinamento corporal e atravessamentos afetivos e poéticos (técnica e subjetividade), especificidades artísticas e processos

colaborativos (aparato técnico e processos criativos). São elementos ou estruturas que estão fortemente agregadas, formando o que se nomeou de corporeidade flamenca, na qual o gesto flamenco está apoiado.

Compreender o gesto flamenco é uma tarefa árdua e ainda há muito que detalhar, especialmente num momento em que as práticas se hibridizam cada vez mais. Por essa razão faz-se necessária a continuidade da investigação desse corpo flamenco como território, como dramaturgia, como metodologia, como linguagem, como poética, porque são muitas as camadas que constituem essa corporeidade. No entanto, para reconhecer o gesto flamenco em sua peculiaridade, é possível se reportar à análise de *Las Cuatro Esquinas*, na qual a performance dos intérpretes, a condição de coletividade estabelecida para criação e execução do espetáculo e a dimensão de criação coreográfica ligada a composição musical, sublinharam as importantes relações que se estabelecem entre elas.

## REFERÊNCIAS

BERNARD, M.; OTER, S. *Lições de Dança*. Rio de Janeiro: Ed. da UniverCidade; Madrid: Ed Paidós, 1985.

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

CANARIM, S. R. *Israel Galván: poética em metamorfose*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/171387>. Acesso em: 14 out. 2019.

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas*. São Paulo: EdUSP, 2015.

CIA del Puerto – Las Cuatro Esquinas. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (78 min). Publicado pelo canal DEL PUERTO Flamenco. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=06PNC73\\_TGw](https://www.youtube.com/watch?v=06PNC73_TGw). Acesso em: 14 out. 2019.

DANTAS, M. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *Revista da Fundarte*, Montenegro, ano 7, n. 13-14, p. 13-18, 2007. Disponível em: <http://bit.ly/2IPA5It>. Acesso em: 14 out. 2019.

FERNANDES, C. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

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

FOSTER, S. Empatia Cinestésica e Política da Compaixão. In: FERNANDES, C. *Estudos em Movimento IV: Dança-teatro, voz e diferença*. Salvador: UFBA, 2010. p. 71-78.

GARCÍA, N. C. *Culturas híbridas*. 4. ed. São Paulo: EdUSP, 2015.

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

GINOT, I.; MICHEL, M. *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Larousse, 1995.

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

GODARD, H. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). *Lições de Dança* 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 1995. p. 11-35.

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

KERSTING, J. *No te pongas flamenca: corpo memória de uma atriz bailaora*. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/204916>. Acesso em: 14 ago. 2019.

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

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

NÚÑEZ, F. *Comprendeel flamenco*. Madrid: Flamenco Live, 2003.

NÚÑEZ, F. *Guia comentado de musica y baile preflamencos*. Barcelona: Ediciones Carena, 2008.

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

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

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

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

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

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

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

VERGILLOS, J. *Conocerel flamenco, sus estilos, suhistoria*. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2002.

VERGILLOS, J. *Lasrutasdel flamenco*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

WEBER, S. Metodologia de inspiração etnográfica em pesquisas de práticas corporais artísticas. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6., 2010. São Paulo. *Anais* [...]. Campinas: [s.n.], 2010. p. 1-5, Trabalho apresentado Disponível em: <http://bit.ly/33FRQ5I>. Acesso em: 14 out. 2019.

ZILL, D. *Corpo Del Puerto: gesto flamenco no espetáculo Las Cuatro Esquinas*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) –Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/172122>. Acesso em: 17 ago. 2019.

ZILL, D. *Gesto Flamenco*. Rio de Janeiro: Funarte, 2020.

**DANIELE ZILLHEURT**: atua como bailaora, professora, coreógrafa e produtora do coletivo Del Puerto (Porto Alegre/RS). Pesquisadora e Mestre em Artes Cênicas (PPGAC UFRGS/2017). Autora do livro *Gesto Flamenco* (Ed.Funarte/2020).

**SUZANE WEBER DA SILVA**: é professora e pesquisadora da UFRGS, atua no Departamento de Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. PhD em Estudos e Práticas das Artes pela UniversitéduQuébec à Montréal (2010). Realizou estágio de pós-doutorado no Centre for Dance Research/ Coventry University (Reino Unido, 2019). Desenvolve projetos que envolvem dança, arquivos digitais e longevidade nas artes cênicas.