DOI 10.20504/opus2023.29.21

A prática musical do flamenco como forma de interação: aspectos performáticos da "cena" musical do flamenco no Brasil

Micael Pancrácio
https://orcid.org/0000-0003-1207-1968
(Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP / Instituto de Artes / Departamento de Música, Campinas-SP, Brasil)

Resumo: O estudo da performance com foco nos aspectos não verbais da prática musical evidencia a existência de elementos sociais que permeiam a atividade musical e os processos de interação entre indivíduos. Essas experiências de engajamento musical, cujas interações físicas podem não se interligar por meio de mediação linguística, flexionam discursos para além de uma camada interpretativa, em que gestos e formas não verbais de comunicação possuem aspectos corporificados diante dos significados atribuídos aos sons musicais. A investigação etnográfica realizada na "cena" do flamenco no sudeste brasileiro demonstrou que as relações sociais por meio da música (BLACKING, 1973), estabelecidas por meio do domínio léxico de elementos não verbais de interação musical, bem como da construção de discursos musicais improvisados em contextos performáticos apresentacionais (TURINO, 2008), possuem uma estreita relação com a construção de uma narrativa fundamentada em um pensamento local de "autenticidade performática". Esse pensamento, vinculado ao contexto das performances interativas e ao domínio da linguagem musical do flamenco, medeia e estabelece as relações entre seus indivíduos, destacando aspectos de translocalidade, (re)construção de significados e formas particulares de engajamento social. Este artigo busca apresentar, portanto, por meio de excertos etnográficos recolhidos na "cena" do flamenco no Brasil, uma análise sistemática e reflexiva desses elementos não verbais de interação musical, bem como das relações que se estabelecem entre o domínio dessa linguagem e a construção local de um pensamento de "autenticidade performática".

Palavras-chave: Flamenco. Música. Dança. Performance. Etnografia.

The musical practice of flamenco as a form of interaction: performance aspects of the flamenco music scene in Brazil

Abstract: The study of performance with a focus on the non-verbal aspects of musical practice highlights the existence of social elements that permeate musical activity and the processes of interaction among individuals. These instances of musical engagement, where physical interactions may not necessarily be interconnected through linguistic mediation, extend discourses beyond a mere interpretive layer. In this realm, gestures and non-verbal forms of communication embody aspects intricately connected to the meanings attributed to musical sounds. The ethnographic investigation carried out in the flamenco "scene" in southeastern Brazil demonstrated that social relations through music (BLACKING, 1973), established through the lexical mastery of non-verbal elements of musical interaction, as well as the construction of improvised musical discourses in presentational performance contexts (TURINO, 2008), closely intertwine with the crafting of a narrative grounded in a local conception of "performative authenticity". Connected to the context of interactive performances and the mastery of the musical language of flamenco, this concept mediates and forms relationships between individuals, highlighting aspects of translocality, the (re)construction of meanings, and distinctive forms of social engagement. Therefore, this article aims to present a systematic and reflective analysis of these non-verbal elements of musical interaction, as well as the relationships established between the mastery of this language and the local development of a mindset of "performative authenticity" using ethnographic excerpts collected in the flamenco "scene" in Brazil.

Keywords: Flamenco. Music. Dance. Performance. Ethnography.

PANCRÁCIO, Micael. A prática musical do flamenco como forma de interação: aspectos performáticos da "cena" musical do flamenco no Brasil. *Opus* (Assoc. Nac. Pesqui. Pós-Grad. Música), Vitória, v. 29, p. 1-28, 2023. http://dx.doi.org/10.20504/opus2023.29.21

Recebido em 1/12/2022, aprovado em 30/10/2023, publicado em 26/12/2023

A prática do flamenco no Brasil construiu-se profissionalmente na região Sudeste entre as décadas de 1950 e 1960, a partir das vivências e experiências musicais compartilhadas entre brasileiros, imigrantes sul-americanos, espanhóis e seus descendentes nas cidades de São Paulo-SP, Rio de Janeiro-RJ e Belo Horizonte-MG[1]. Apesar de algumas referências documentais indicarem – até o presente momento – a prática e o aprendizado de gêneros pré-flamencos (*boleros*) em terras brasileiras em meados do ano de 1858 (RODRIGUEZ, 2008: n.p.), com a chegada dos bailarinos espanhóis Carlos e Araci Atané e sua companhia na cidade do Rio de Janeiro (Figura 1), por meio de relatos e memórias sobre a trajetória de artistas imigrantes na segunda metade do século XX podemos traçar, em princípio, aspectos narrativos mais consistentes acerca de como se deu o desenvolvimento da "cena musical" do flamenco no Brasil.

Ao longo do século XX, a trajetória dessa "cena" se conectou de forma peculiar com outros territórios musicais por meio de fluxos migratórios oriundos da Espanha e da Argentina, bem como de outros países da América do Sul e, também, por meio de encontros artísticos mediados pela música. Esses encontros promoveram conexões, atravessamentos, ressignificações e *frictions* (TSING, 2005: 4) que se materializaram no desenvolvimento local de suas práticas musicais e performáticas.



Moreaux.

ESPECTAGULOS.

THEATRO LYRICO FLUMINENSE.
SABBADO 2 DE OUTUBRO DE 1858.
BENEFICIO DA
PRIMEIRA BAILARINA HESPANHOLA, A SENHORITA
ARACELI ATANÉ,
Pensionista de S. M. C.
ENTRA EM SCENA A SRA. EMMY LA-GRUA.
Honrado com as augustas presenças de
SS. MM. II.
Opera em 3 actos:
MARIA DE ROHAN.
Intervallos.
PRIMEIRO.
Passo da mascara, intitulado.
Catalina, filha das montanhas,
pela beneficiada, seu pai o Sr. Carlos Atané, 1.º dançarino dos theatros de Hespanha, e o corpo de baile.
SEGUNDO.
Baile hespanhol, denominado:
EL SENHORITO E LAS MAJAS,
pela beneficiada, seu pai e todo o corpo de baile.
TERCEIRO.
Baile mimico e pantomimico em 1 acto:
O ABBADE ENAMORADO,
tambem pela beneficiada, seu pai, o corpo de baile, etc.
A beneficiada recommenda-se em geral ao respeitavel publico, a quem pede generoso auxilio, e em particular a seus dignos compatriotas residentes nesta côrte.
Os bilhetes podem ser procurados em sua casa, rua da Conceição n. 7 (casa terrea), e na loja do Sr. Paula Brito.

Anteontem teve lugar no theatro lyrico o beneficio da joven Araceli Atané, bailarina hespanhola, filha do habil bailarino Carlos Atané. A joven Araceli tem talento e é graciosa; foi muito applaudida pelos innumeros espectadores de todas as nações que assistiram ao espectaculo.
O publico do Rio de Janeiro devia dar um testemunho de sua benevolencia e generosidade a esses estrangeiros que foram tão infelizes nos contractos que fizeram com os theatros da capital e folgamos de não vêr desmentido o caracter hospitaleiro de seus habitantes.
O theatro de S. Pedro bem poderia aproveitar o talento do bailarino hespanhol e de sua filha.

Theatro lyrico.
Tivemos o prazer de presenciar o espectaculo que teve logar no dia 2 do corrente no theatro lyrico, dado em beneficio da senhorita Atané, e nada tivemos a notar; o Sr Atané é um consummado dansarino, conhecido na Europa, e nesta noite, bem como sua filha, foram freneticamente applaudidos pelo bom desempenho e graça na execução dos seus dansados. O abbade enamorado é uma comedia mimica de gosto e muito effeito e desejáramos ver ainda uma segunda vez em scena.
O apreciador.

Fig. 1: Destaque performático de Araceli Atané em terras brasileiras.
Fonte: CARLOS… (2013).

[1] Atualmente, no século XXI, a cidade de Vitória-ES também possui artistas e manifestações musicais e performáticas de flamenco. Contudo, em meados do século XX, conforme as informações que recolhemos através de investigação etnográfica, a referida cidade não possuía uma "cena" tão proeminente quanto detinham as outras capitais do sudeste brasileiro, visto que nenhum relato ou informação que apontasse algo acerca de sua trajetória foi levantado por nossos interlocutores. Sendo assim, dada a necessidade de um melhor cercamento do objeto de pesquisa, a cidade de Vitória-ES não foi incluída como alvo de investigação etnográfica neste trabalho.

O conceito de "cena" apresentado nesta etnografia é utilizado com o intuito de delimitarmos o campo de pesquisa como uma espécie de "espaço metafórico" (RICE, 2008)[2] de investigação que pode abarcar uma subcultura específica, dispersa ou não geograficamente, mas que reúne um grupo de pessoas em torno de um território ou de atividades com preferências culturais específicas pertencentes a uma rede de atividades microeconômicas voltadas para aspectos de sociabilidade, conforme já apontado por alguns autores (FINNEGAN, 1989. COHEN, 1996. STRAW, 1991. BENNET, PETERSON, 2004).

Sob essa perspectiva, é possível observar a "cena musical" do flamenco no Brasil como uma dimensão de expressividade, em um "mundo" em que seus "atores"[3] e suas performances buscam uma "gratificação direta e imediata ao se disponibilizarem para um público" (IRWIN, 1977). Essa dimensão de expressividade é sustentada por uma complexa rede de relações artísticas de "micropolítica" e de "poder e autoridade" (GERSTIN, 1998: 385-414), dispostas em um "emaranhado de teias de relações interpessoais" (BRINNER, 1995: 320) gerenciadas pela prática musical e por aspectos culturais construídos sobre noções locais de identidade e de "autenticidade performática".

O termo "autenticidade performática" utilizado neste trabalho, por sua vez, versa sobre os mitos e imaginários que permeiam a construção dos aspectos locais de autenticidade da "cena" do flamenco no Brasil e suas relações de engajamento musical e prática de performance interativa. Nesse sentido, os indivíduos que possuem o domínio do léxico musical do flamenco e a fluência no improviso são encarados localmente por seus pares como uma espécie de portadores de "autenticidade performática" e carregam, nesse contexto, uma condição de "poder e autoridade" nas relações que se estabelecem durante as performances interativas apresentacionais (TURINO, 2008) e em situações comuns de interação cotidiana, como, por exemplo, na liderança de ensaios, na condução de shows, bem como no protagonismo e na expressão de ideias e opiniões sobre diversos aspectos culturais, históricos e sociais do flamenco.

Esses mitos e imaginários construídos em contextos de performance também podem ser observados na pesquisa de Ioannis Tsioulakis, *Jazz in Athens, Frustrated Cosmopolitan in a Music Subculture* (2011), que trata da prática musical do jazz na cidade de Atenas. Nesse recorte etnográfico, o processo de construção de autenticidade se mostra como uma categorização nativa em que a "autenticidade cosmopolita" trata de um imaginário idealizado pelos músicos atenienses sobre a performance e sobre uma aparente inconsistência entre a caracterização do músico de jazz (*jazz musician*) e a prática do jazz (*play jazz*). Essa inconsistência se relaciona à habilidade técnica, ou seja, à capacidade de tocar bem, às noções de autenticidade (como o jazz deveria ser tocado) e ao comportamento dos músicos que vivem um imaginário do *living the jazz life* em um país "que não tem espaço para músicos de jazz" (TSIOULAKIS, 2011: 176). Nesse contexto, os aspectos qualitativos da performance se relacionam a um processo local de construção de autenticidade atrelado ao *play jazz*, à figura do *jazz musician* e ao processo de autoridade performática que os músicos atenienses experimentam ao adquirirem o domínio dessa linguagem por meio de experiências musicais fora da Grécia e, ao retornarem, se tornando portadores locais de "autenticidade cosmopolita" (TSIOULAKIS, 2011: 186).

[2] Nesse sentido, Timothy Rice (2008) sugere que o "campo" é uma criação metafórica do pesquisador em que o "trabalho de campo" se torna uma ampla zona conceitual unida por uma cadeia de investigação.

[3] Esses "atores", na "cena musical" do flamenco no Brasil, representam os artistas (*cantaores*, *tocaores* e *bailaoras*), produtores, empresários e donas de espaços e escolas especializados em flamenco.

As vivências, fluxos e experiências culturais em que as fronteiras geográficas tradicionais são transcendidas pela prática musical e se reterritorializam em outros contextos resultam diretamente na produção de novos significados. Esses novos significados que, segundo Ulf Hannerz (1996), despertam modalidades perceptivas e comunicativas diferentes, variadas, instáveis e descontinuadas constroem, a partir de interações performáticas, práticas localizadas que podem despertar *frictions* (TSING, 2005: 4) entre seus indivíduos, produzir efeitos não homogêneos, imprevisíveis, criativos e, até mesmo, desiguais, quando conhecimentos, vivências e culturas diferentes estabelecem contato entre si. No entanto, a cada interação intercultural, esses atritos também geram resultados culturais coprodutivos surpreendentes, eventualmente instáveis, mas interconectados por meio de diferenças e interesses díspares de seus indivíduos.

O flamenco, sendo uma linguagem construída a partir de aspectos de improvisação – o que não exclui a existência de fórmulas previamente ensaiadas –, tem seus valores "tradicionais" de autenticidade pautados no domínio do léxico musical e da performance interativa. O *performer* que detém essas habilidades ocupa entre seus pares uma posição de autenticidade e de autoridade performática nas relações micropolíticas de poder que se estabelecem nos processos de engajamento musical e de interação social. No desenvolvimento da trajetória da "cena" do flamenco no Brasil, o domínio dessa linguagem se mostrou uma questão central no processo de busca por uma "autenticidade performática", tornando-se um elemento de relevância em nossa investigação etnográfica, perspectiva que será discutida mais adiante neste trabalho.

1. Aspectos etnográficos sobre a "cena" musical do flamenco no Brasil

> Quando eu comecei, isso há trinta anos, o flamenco era muito diferente. Todo mundo buscava o flamenco que estava na Espanha. Hoje em dia, houve uma apropriação, não indevida, mas sim, devida, à cultura do flamenco. Falando do Brasil especificamente, o nível (técnico) cresce de uma forma muito rápida, as pessoas estão buscando fazer um flamenco muito autêntico, de muita qualidade e muito fiel ao país de origem. O flamenco deixou de ser propriedade da Espanha, não é? Ele se expandiu pelo mundo inteiro… (CASTRO, 2018: n.p.).

Na primeira fase da trajetória da "cena" do flamenco no Brasil (entre as décadas de 1950-1970), podemos destacar alguns nomes de imigrantes (Figura 2) que formaram diversos alunos brasileiros e que, também, construíram e consolidaram suas carreiras atuando em casas de shows, clubes e agremiações espanholas nas cidades de São Paulo-SP, Rio de Janeiro-RJ e Belo Horizonte-MG. Artistas como a atriz e *bailaora* Ana Esmeralda[4]; as *bailaoras* Carmen de Ronda, Império Montenegro, Ana Martínez e Laurita Castro; os *bailaores* Luiz Bermúdez, Pepe de Córdoba e Paco "El Africano"; a *cantaora* Blanquita Serrano; os *cantaores* Mario Vargas, Miguel Ramirez, Enrique Alonso e Enrique España (Enrique Valencia); os *tocaores* Paco de Málaga e Joaquín Collado; bem como os argentinos Mabel Martín e Alberto Turina, que tinham uma relação próxima com a escola *bolera* clássica da família espanhola Pericet (radicada na Argentina).

[4] Estrelou filmes como *Maria Dolores* e *Bronce y Luna*, ambos de 1953.

Sobre a importância artística da *bailaora* Mabel Martín e o músico Alberto Turina, ressaltamos um relato que nos foi contado pelo *cantaor* flamenco carioca Diego Zarcón em 2018:

> Pessoas que fizeram história no Rio de Janeiro, como a dona Matilde, descendente de espanhóis, que era professora também da Casa de *España* e morava no Brasil há muito tempo. Logo depois, houve a chegada da Mabel Martín e do Alberto Turina e eles inauguraram a *Escuela* de *Danza Española* e o balé da Casa de *España*, criando um método, uma linguagem, que perdurou durante anos e formou muita gente. Diversos bailarinos que têm escola hoje no Rio de Janeiro tiveram formações diferentes… A Mabel e o Alberto tiveram formação de regional e escola clássica, escola *bolera*… então eles colocavam dentro da Casa de *España* todas essas modalidades […]. Com a formação do grupo "Los Romeros", que era integrado pela Mabel Martín, o Alberto Turina, o Pepe de Córdoba e a Carmen de Ronda, o flamenco começou a ficar superpopularizado, e, com a chegada de outras gerações como a Vera Alejandra (Argentina), houve uma virada no flamenco do Rio de Janeiro (ZARCÓN, 2018: n.p.).



Fig. 2: Artistas imigrantes na "cena" musical do flamenco no Brasil[5].
Fonte: Arquivo documental Eduardo Ramirez.

Nas décadas de 1980 e 1990, nota-se que o desenvolvimento da "cena" e dos artistas dessa época possuiu uma estreita relação com a produção discográfica de artistas como Paco de Lucia e Camarón (discos ainda raros no Brasil nessa época) e a influência da produção cinematográfica sobre o flamenco, a partir da trilogia de filmes do cineasta espanhol Carlos Saura (*Bodas de Sangre*, de 1981, *Carmen*, de 1983, e *El Amor Brujo*, de 1986).

A dinâmica de interação dos artistas dessa época com esses filmes pode ser destacada mediante uma terminologia nativa recolhida em campo, em que os próprios interlocutores se entendiam e se categorizavam como pertencentes à "geração Carmen" (DE LA RUA, 2018. NEFUSSI, 2019. CONDE, 2019. COLIBRI, 2019: n.p.). Em alusão às influências das obras do cineasta Carlos Saura, esses artistas brasileiros consideravam esses filmes como referências "autênticas" que fundamentavam seus processos de criação e de construção performática a partir da década de 1990.

Como nessa época havia pouco material de aprendizagem disponível e as viagens para a Espanha com a finalidade de estudo eram muito pontuais, pouco frequentes e economicamente

[5] Grupo de baile do Clube Socorros Mútuos em São Paulo e o Trio Malagueño, composto por Paco de Málaga, Enrique España e Miguel Ramirez (à esquerda). *Bailaora* Ana Martínez e o guitarrista Paco de Málaga (à direita), em um *tablao* flamenco no Rio de Janeiro, em 1963.

disponíveis para poucos, esses filmes se tornaram uma referência estética e musical para toda uma geração de aficionados e de artistas flamencos, como podemos observar neste relato do guitarrista flamenco mineiro Cláudio Colibri (2019):

> Segundo o que o próprio Paco de Lucia me disse, em uma de suas vindas a Belo Horizonte, o flamenco virou moda no mundo inteiro a partir dos filmes do Carlos Saura. Isso em 83, 84, 1985. Em 1986, aqui em Belo Horizonte… Eu me lembro bem, porque eu fui a São Paulo em 1985 ver o Paco. Eu nunca tinha visto o Paco… Ele tocou no Palace, em São Paulo, eu comprei passagem e fui vê-lo pela primeira vez. A fila era composta de mulheres com castanhola, vestidas de flamenco… Estava na moda mesmo, os filmes *Bodas de Sangre* e *Carmen*… Ele (Paco de Lucia) veio em 1985 em São Paulo e em 1986 em Belo Horizonte, tocando dois dias no Minascentro (COLIBRI, 2019: n.p.).

A relação dos artistas flamencos brasileiros com a música e com a linguagem de improvisação se deu de uma maneira muito característica ao longo da trajetória da "cena" do flamenco no Brasil. Como nas décadas de 1980 e 1990 as performances eram construídas a partir de processos imitativos pautados em diversas referências audiovisuais e, de certa forma, por criações artísticas mais particulares, ter o domínio do léxico musical do flamenco e a compreensão do processo de improvisação se tornou, nessa "cena", uma busca por um marcador local de autoridade e de "autenticidade performática".

Sobre o léxico musical e a improvisação, destacamos um relato do guitarrista flamenco paulista Fernando de La Rua (2018), que desenvolveu sua carreira ao longo dos anos da "geração Carmen" e nos contou como foi o seu processo de aprendizagem por meio da interação com a dança e com as montagens coreográficas:

> Eu venho de uma escola de montagem. Não venho de uma escola de *tablao*[6]. Acho que 99% dos brasileiros, falando especificamente do Brasil e da região Sudeste, vieram de uma escola de montagem. Não viemos de uma escola mais solta, como tem na Espanha, do famoso *tablao*, que é um formato mais tradicional do flamenco, mais espontâneo e improvisado […], mas foi através da escola de montagem que eu aprendi muitas *estruturas* dos *palos* flamencos (DE LA RUA, 2018: n.p.).

Segundo o *bailaor* carioca Ricardo Samel (2020: n.p.), a "cena" flamenca do Rio de Janeiro[7] apresenta uma questão peculiar a respeito dos processos de interação musical das performances de flamenco nessa cidade. Segundo ele, a construção das performances improvisadas e, de certa forma, do valor e significado de autenticidade atribuído a elas também se relaciona às questões econômicas, pois as escolas e academias de flamenco no Rio de Janeiro que detêm um poder aquisitivo maior – dado o perfil dos alunos e o tipo de público que as frequentam – podem remunerar e sustentar relações profissionais mais consistentes com músicos flamencos (fato que resulta em processos de interação musical em "tempo real" e em aulas com custos mais elevados para os alunos). Isso faz com que os processos de construção performática nesses espaços aconteçam a partir de interações com música ao

[6] No flamenco, além de o termo ser utilizado para designar os espaços das performances, também é utilizado para se referir ao tipo de performance, que, neste caso, se associa a uma linguagem musical atrelada ao uso da improvisação.

[7] *Bailaores* que atuam ou atuaram na "cena musical" carioca: Clotilde Ferreira Gomes (índia Goitacás); Eliane Carvalho e Milene Muñoz (Studio Gesto); Tatiana Bitencourt (Cia. Arte Flamenca); Thereza Canário; Vitória Nunes (interior do estado do RJ); Lorenna Eunapio (*blog Flamenco no Rio*); Ângela Viegas; os *bailaores* Ricardo Samel e Rodrigo Garcia. Músicos: Pablo Vares (*toque*), Luciano Câmara (*toque*), Fabio Nin (*toque*), Sergio Otero (*cajón*), Diego Zarcón (*cante*), Ana Bayer (*cante*), Renata Chauvier Tiza (*cante*), Georgia Câmara (percussão), Alejo González (*cajón*), Alberto Maga (*tocaor* da época do Alberto Turina, residente no interior do estado); Letícia Malvares (flauta) e Roberto Monteiro (*toque*), esses dois últimos residentes em Madri.

vivo, e não por meio de relações estáticas com áudios pré-gravados de música mecânica (referências sonoras que não possibilitam a prática do léxico musical do flamenco e de seus aspectos de improvisação), destacando, assim, formas de engajamento musical e de construção local de autenticidade relacionadas às performances, ao poder aquisitivo dos alunos e ao capital financeiro que circula em determinadas regiões da cidade do Rio de Janeiro.

Na etapa que podemos denominar como fase de transição, época que abarca os anos finais da "geração Carmen" (décadas de 1980 e 1990) e os anos iniciais da "terceira geração" (ano 2000 em diante), começaram a surgir no Brasil os primeiros festivais internacionais especializados em flamenco, como, por exemplo, o Festival Internacional de São José dos Campos-SP (Figura 3), organizado pela família Guerrero[8]; a Feira Flamenca em São Paulo-SP, produzida pela Kabal Produções[9]; o Festival de Flamenco de Vitória-ES; a Feira de Santiago, em Belo Horizonte-MG; e, mais recentemente, o Inmersión Flamenco na cidade de Campinas-SP e o Flamenco Fest (edição virtual no ano de 2020). Com a realização desses festivais no Brasil, aficionados, amadores e profissionais brasileiros de várias gerações puderam se conectar e estudar em um mesmo espaço de prática com *bailaores* e músicos estrangeiros – especialmente da Espanha e América do Sul –, possibilitando encontros que contribuíram substancialmente para o aperfeiçoamento técnico e performático dos artistas flamencos brasileiros.



Fig. 3: Artistas flamencos brasileiros (palco e plateia) e os artistas espanhóis Manuel Fernández Montoya "El Carpeta" (*bailaor*) e Ezequiel Montoya (*cantaor*). Fonte: Arquivo documental do XIV Festival Internacional de Flamenco, em São José dos Campos-SP (17/9/2018). Foto: Paulo Barbuto.

Ao longo das primeiras décadas do século XXI, o engajamento dos artistas brasileiros com o flamenco se construiu de uma maneira muito mais acelerada do que a forma com que essa "cena" se constituiu em gerações anteriores. Isso se deve a dois fatores: primeiro, ao fato de haver uma ampla disponibilização de informações através de meios virtuais, em que o acesso ao conteúdo e à informação em "tempo real" via *streaming* difunde a linguagem do flamenco de uma maneira mais dinâmica,

[8] Vale citar, em especial, as famílias brasileiras que têm vários de seus integrantes se dedicando à prática e ao aprendizado do flamenco. Podemos mencionar a família Guerrero, com a matriarca Ana Guerrero, os filhos Talita Sanchez Guerrero, Rodrigo Guerrero e Mariana Guerrero; e o patriarca, Francisco Guerrero. A família Ruedas, com os integrantes Carlos Ruedas (guitarrista) e Monita Ruedas (*bailaora*), e os mais jovens, os *bailaores* Ulisses Ruedas e Jonas Ruedas; as *bailaoras* Mima Ruedas e Rebeca Ruedas; e o *cajonero* e percussionista Lucas Ruedas.

[9] Produtora formada pelas *bailaoras* Déborah Nefussi, Carolina da Mata e Ana Paula Campoy.

conectando o desenvolvimento da "cena" brasileira às tendências musicais e performáticas mais vanguardistas do flamenco na Espanha; e segundo, ao fluxo cultural intenso de cursos e shows internacionais realizados no Brasil, bem como das experiências culturais que os artistas brasileiros conseguiram acumular ao viajarem para a Espanha ou ao morarem em cidades como Madri, Sevilha, Jerez de la Frontera, Cádiz, Córdoba e Granada. Nesse fluxo de intercâmbio cultural, esses artistas brasileiros, ao retornarem ou visitarem o Brasil, carregam aspectos de autoridade performática construídos sobre a tradição do flamenco na Espanha e, como ocorre com os músicos de jazz na Grécia, também se tornam portadores de "autenticidade cosmopolita" (TSIOULAKIS, 2011: 186).

Esse processo de intercâmbio acentuou a construção de linguagens performáticas fundamentadas na tradição (a partir da facilidade em se obter e dominar o conhecimento sobre elas) e em construções artísticas voltadas para criações mescladas e fusionadas com outras vertentes musicais, muitas vezes, oriundas do próprio cancioneiro brasileiro, como podemos observar nos trabalhos desenvolvidos pelos grupos flamencos paulistanos Luceros[10] e Rama Nueva[11].

Nos dias atuais (ao logo das primeiras décadas do século XXI), época que podemos considerar como a etapa de construção da trajetória da "quarta geração" de artistas brasileiros (alunos de artistas de gerações anteriores), o flamenco ganha um forte impulso, destacando-se como uma manifestação artística em constante crescimento no Brasil, tanto na quantidade de adeptos, aficionados, quanto na abertura de novas escolas e de academias especializadas. O acesso à informação e o avanço do nível técnico dos artistas brasileiros somados à grande quantidade de shows nacionais e internacionais que integram anualmente o calendário cultural das cidades da região sudeste em espaços como *tablaos*[12] e teatros, bem como do surgimento de cooperativas e projetos sociais[13], fazem com que o flamenco se expanda no território brasileiro de uma maneira distinta – se comparado às gerações anteriores – e que as relações que se estabelecem entre os indivíduos dessa "cena" se tornem cada vez mais atreladas às formas locais de engajamento musical, produzindo significados particulares, formados a partir de processos de "aculturação" (PINCKNEY, 1990) e de reterritorialização cultural.

[10] O grupo Luceros foi fundado em 2001 pelo *bailaor* André Pimentel (Atelier André Pimentel) e pelas *bailaoras* Priscila Assuar, Priscila Grassi (Espaço Priscila Grassi) e Ale Kalaf (Espaço Ale Kalaf), que, com o acordeonista brasileiro Toninho Ferragutti, desenvolvem um trabalho que mescla a linguagem do flamenco a outras linguagens artísticas, construindo um caráter performático mais experimental e contemporâneo.

[11] O grupo Rama Nueva, composto pela *bailaora* Trini Fumero e pelo *bailaor* Andi "el Canijo", apresenta uma proposta de fusão de elementos musicais do flamenco ao cancioneiro tradicional brasileiro, sobretudo a partir da obra do compositor brasileiro Hermeto Pascoal.

[12] Alguns *Tablaos* flamencos no Brasil que podem ser citados e que oferecem apresentações e shows de flamenco em uma frequência semanal: Paellas Pepe em São Paulo-SP; Espaço Arte en Tablado em Itu-SP; Conarte Flamenco em Vinhedo-SP; Casa Carmen em Belo Horizonte-MG.

[13] Com esse perfil de atuação, podemos citar o projeto "Soma Flamenco" (2020), que foi fundado como uma cooperativa que reúne diversos espaços e escolas de flamenco de todas as regiões do Brasil, promovendo atividades culturais, cursos e assistência mútua para artistas; e o projeto "Metal Madera", criado pela *bailaora* Flávia Piquera e pelo percussionista Kauê de Oliveira, que utilizam do aprendizado musical e performático do flamenco para auxiliar crianças e jovens em situação de risco social.

2. Os processos de interação musical nas práticas performáticas do flamenco

O estudo da performance com foco nos aspectos não verbais da prática musical nos mostra que há a existência de elementos sociais que permeiam a atividade musical e os processos de interação entre indivíduos. Segundo Clayton, Dueck e Leante (2013: 1), a performance na música define-se como um momento de produção de som, significado ou ação consequente, e a experiência desse processo se distancia do fenomenal e foca o envolvimento e engajamento dos indivíduos – ouvintes e artistas –, o fazer e o sentir musical. Essa experiência de engajamento musical, de "*musicking*" (SMALL, 1998) ou de **musicar**[14], cujas interações físicas podem não se interligar por meio de mediação linguística, flexiona discursos além de uma camada interpretativa, em que gestos e formas não verbais de comunicação possuem aspectos corporificados diante dos significados atribuídos aos sons musicais.

Os processos comunicativos corporificados, tanto na interação cotidiana quanto na musical, ocorrem por meio de comportamentos socialmente orientados dos indivíduos, que administram, negociam e regulam suas experiências de acordo com os seus propósitos e expectativas. Essas trocas interpessoais apresentam um contexto "microssocial" de interação humana (BAVELAS, 2007), em que tanto as interações musicais quanto as cotidianas compartilham o acesso a todas as modalidades comunicativas do corpo: verbal e não verbal, simbólica e pragmática.

No nível pragmático, a interação musical dos indivíduos exige imediatismo na capacidade de resposta (semelhante aos processos de interação social espontânea da vida cotidiana), e, no contexto "microssocial", a interação contribui para a construção do significado da experiência musical. Essa dinâmica de comunicação reflete características de conhecimento musical compartilhado, em que a compreensão e o domínio especializado dessas estruturas atuam fundamentalmente durante a performance, orientando, de forma responsiva, o comportamento interpessoal e social de seus indivíduos. A vivência desses movimentos comunicativos e de seus significados pode ser evidente para aqueles que estão familiarizados com suas circunstâncias de interação, mas o conhecimento do léxico musical se torna um aspecto vital para a compreensão das expectativas implícitas existentes durante a performance.

O significado que surge na interação musical versa sobre a união de experiências coletivas que "reforçam um senso de ação conjunta" (CROSS, 2008: 151), fazendo com que a cooperação musical atinja experiências mais complexas do que a soma das performances individuais. As performances coletivas podem atingir o efeito de "ressonância corporal" (BLACKING, 1973, 1992), despertando o "sentimento de companheirismo" e um fortalecimento da identidade de um grupo. A sincronia dessas "ressonâncias corporais" na prática musical depende de formas altamente específicas de treinamento e enculturação. A tendência de dois ou mais indivíduos entrarem em sintonia enquanto caminham lado a lado se configura de uma maneira bem diferente quanto à sincronização de indivíduos que performam juntos, pois esses, ao buscarem se conectar, discorrem suas práticas por meio de estruturas métricas e formais em ações musicalmente coordenadas de forma "natural" (característica que marca um processo de enculturação e de identidade) ou de maneira "intelectualizada", por meio de um processo sistemático de assimilação que demonstra uma condição contrastante entre familiaridade, visceralidade e sentimento de alteridade.

A explicação do significado dos movimentos é tão importante para sua descrição quanto para analisar, por exemplo, os usos da dança em uma sociedade, pois é a partir do significado dos

[14] Termo constante em Giesbrecht, Hikiji e Grunvald (2021).

movimentos nesse contexto que nossa identificação deve guiar o entendimento das "unidades significativas" (BLACKING, 1973: 9). Assim, a performance envolve outros elementos sociais que fazem sentido durante o processo, como, por exemplo, a existência de uma relação entre estruturas musicais, padrões da vida social e processos performáticos enquadrados em modelos culturalmente aceitáveis, refratados para descrever padrões de pensamento e interação, atuando como um "sistema organizado de símbolos significantes" (GEERTZ, 1975: 46).

No flamenco, as performances interativas constituem um enunciado de práticas musicais e corporais carregadas de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais específicos, características destacadas por Mikhail Bakhtin (1979, 2016: 12) como formas inerentes de um "gênero de discurso". Esse enunciado performático abrange os processos de interação não verbal mediados pela música e constitui, em sua totalidade, um discurso musical construído a partir de elementos estruturais (**estruturas**) e um sistema de interação direta de signos convencionados (**códigos**). Esse discurso musical pode acontecer de maneira improvisada, em que todos os seus participantes constroem em "tempo real" suas próprias inflexões interpretativas, ou de maneira coreografada, a partir de um processo interativo previamente ensaiado que dispõe e estabelece ações propositivas e responsivas em um roteiro performático predeterminado.

As performances no flamenco abrangem contextos participativos e apresentacionais (TURINO, 2008). No âmbito participativo, manifestam-se em ambientes de convivência e de interação, como, por exemplo, reuniões familiares, *fiestas*, *juergas*, rituais religiosos e como uma forma de canto de trabalho, impulsionando diversos ofícios no campo e em outros contextos laborais. No contexto apresentacional, no entanto, as performances no flamenco se consolidaram profissionalmente durante a etapa dos *cafés cantantes* espanhóis no século XIX e, posteriormente, com o surgimento dos *tablaos*, em meados do século XX.

Na etapa dos *cafés cantantes*, a relação entre artista e plateia se configurou de maneira mais intensa e, conforme cita Nuñez (2011: n.p.), era onde o "público guarda(va) silêncio diante da rica toada, que com a guitarra ao lado se expressariam *playeras*, *polos y cañas*"[15]. Posteriormente, com o surgimento dos primeiros *tablaos* flamencos na Espanha em meados do século XX, as performances de *cante*, *baile* e *toque* desenvolveram, por meio de formas não verbais de interação musical, aspectos mais acentuados de improvisação e dividiam-se em dois tipos de atuação: *cante pa'alante* (*cante* e *toque*) ou *cante y toque pa'atrás* (*cante*, *baile* e *toque*).

Nas atuações de *cante pa'alante*, o *cante* é o protagonista da performance e é acompanhado pela *guitarra* flamenca. Nesse contexto, o *cantaor* vai atuar segundo seu gosto e inspiração, sem enquadrar sua interpretação a serviço de uma performance voltada ao acompanhamento do *baile*. Nas atuações de *cante y toque pa'atrás* – típico formato das práticas performáticas dos *tablaos* –, os músicos acompanhantes se posicionam atrás no palco, e a construção do discurso musical de acompanhamento do *toque* e do *cante* se submete, basicamente, ao protagonismo da atuação do *baile*. As formas de interação social por meio da música que ocorrem nesses contextos relacionam-se a um processo estrutural de linguagem não verbal e são mediadas por uma hierarquia de **vozes musicais** que rege a alternância do protagonismo do discurso musical entre seus participantes.

[15] Original: "público guarda silencio ante la rica tonada, que, con la guitarra al lado, se expresaría playeras, polos y cañas".

O enunciado performático no flamenco, sobretudo nas atuações de *cante y toque pa'atrás*, tem formas de interação mediadas por **estruturas** e **códigos** e comporta um processo comunicativo carregado de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais específicos. A ordem de suas **estruturas** e do sistema de signos convencionados possibilita a transmissão de informações e mensagens diretas que compõem, em sua totalidade, um discurso musical. As formas de interação não verbal que compõem esse discurso musical podem ser observadas nas performances em movimento por meio da troca de olhares entre os indivíduos, no sentido comunicativo atribuído às **palmas** e aos ***jaleos***[16], bem como na interpretação dos textos cantados, interlúdios musicais, movimentos corporais do *baile* (*marcajes*, *paseos*, *recogidas*, *desplantes etc.*) e no uso dos sapateados. Os processos de interação existentes nesse tipo de performance influenciam diretamente a forma com que o discurso musical é construído coletivamente, e todo o contexto pode ser observado e mapeado por meio de uma análise sistemática da hierarquia de suas *vozes musicais*[17].

3. Aspectos metodológicos de uma etnografia da performance sobre flamenco

Para mapear a dinâmica interativa da prática musical no flamenco, propus em minha investigação etnográfica sobre a "cena" musical do flamenco no Brasil o conceito de hierarquia entre as **vozes musicais** como uma ferramenta indicativa para a observação das performances em movimento. Ao me apropriar do conceito das **vozes verbais** – que versa sobre a regência e a organização sintática de um discurso linguístico[18] – e, ao aplicá-lo como uma ferramenta de observação das performances interativas no flamenco, pude analisar mais detidamente como ocorrem as interações não verbais mediadas pela música e como os discursos musicais improvisados e coreografados podem se relacionar às noções locais de "autenticidade performática".

O conceito das **vozes musicais** foi elaborado a partir de uma relação com as **vozes verbais**, que, em suas formas **ativas**, **passivas** e **reflexivas** (BECHARA, 1970: 126, 286. GREGORIM, 2016: 171), apontam ações, um estado, disposição e uma função (LYONS, 1979: 392). Sua aplicabilidade no discurso musical aponta como as interações não verbais podem ocorrer durante as performances em movimento e como as funções musicais se estabelecem e são identificadas nesse contexto: o **sujeito** (aquele que pratica a ação musical e atua como **voz ativa**), o **paciente** (aquele que recebe a ação musical e atua como **voz passiva**) e o **sujeito paciente** (aquele que pratica e recebe a ação musical e atua como **voz reflexiva**).

[16] Os *jaleos* funcionam como uma espécie de incentivo expressivo, algo similar às expressões *¡olé! ¡arsa! ¡água! ¡vamo allá! ¡echale papa!*, dentre outras. Essas expressões são utilizadas para motivar e qualificar a atuação de um indivíduo durante uma performance, sobretudo quando ele surpreende os outros participantes com algum detalhe interpretativo que se destaca em sua atuação.

[17] O modelo linguístico apresentado não tem como objetivo criar uma analogia direta entre música e linguística, mas busca propor uma forma de observar as performances em movimento durante suas formas não verbais de interação musical.

[18] Discutido em sua dimensão gramatical e linguística por estudiosos como Mendes de Almeida (1955: 174), Benveniste (1989: 81-90), Bechara (1970: 126. 2000: 19-20) e Chomsky (1984), bem como sob uma perspectiva de enunciado, discutido por Saussure (1975: 31).

Para gravar em vídeo as performances em movimento, utilizei-me do método proposto por Martin Clayton, Byron Dueck e Laura Leante no livro *Experience and Meaning in Music Performance* (2013), que sugere gravações audiovisuais feitas com várias câmeras em ângulos distintos de captação[19].

A partir da realização das filmagens[20] de um show de flamenco que ocorreu na cidade de Vinhedo-SP, no espaço Conarte Flamenco, no dia 15 de fevereiro de 2019, pude extrair recortes das imagens e das gravações em pistas de áudio para a realização de uma transcrição analítica dos eventos que transcendesse a "simples transcrição dos sons" (SEEGER, 2008: 239) e disponibilizasse informações mais profundas das diversas modalidades comunicativas de interação não verbal presente nesse tipo de performance, como, por exemplo, a troca de olhares, gestos e movimentos corporais e sua atribuição às respostas musicais específicas, construídas e interpretadas a partir de processos interativos.

Para a captação das performances, três câmeras foram posicionadas em dois ângulos, com a seguinte disposição:

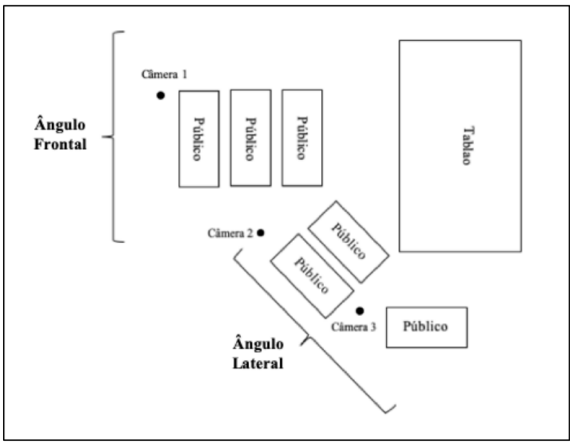


Fig. 4: Captação das performances.
Fonte: Pancrácio (2021: 58).



Fig. 5: Captação das performances em ângulo frontal (imagem da esquerda – execução do *tercio valiente*) e em ângulo lateral (imagem da direita – execução da *falseta*).
Fonte: Pancrácio (2021: 142-145).

[19] Todos os apontamentos textuais sobre as performances, observadas e registradas em formato audiovisual por meio desse método, foram descritos neste trabalho por meio do conceito das **vozes musicais**.

[20] No recorte etnográfico apresentado, atuei como guitarrista flamenco (*tocaor*) enquanto eu pude contar com o auxílio de uma equipe técnica formada pelo pesquisador Dr. Mihai Andrei Leaha, o especialista em operação de câmera e gravação, Antônio Marciano e a etnomusicóloga Dra. Suzel Ana Reily.

As câmeras foram estrategicamente posicionadas com o objetivo de captar cada ângulo da performance (Figura 4), em como os detalhes das interações particulares entre os vários participantes Figura 5). No primeiro plano, em ângulo frontal (Figura 5), optei por captar de forma panorâmica toda a performance, buscando uma visão geral de todos os participantes e de quem bailaria na frente. No segundo plano, em um ângulo lateral (Figura 5), o foco foi dividido em duas câmeras posicionadas nas diagonais: na primeira, o objetivo era captar os detalhes das reações interativas dos músicos (mais especificamente *cante*, *toque* e percussão), e, na segunda, o intuito era captar as *palmas* (realizadas pelas *bailaoras*) e a reação dos músicos interagindo com as *bailaoras*, que, nesse ângulo, estariam posicionadas à frente deles (essas reações não poderiam ser captadas com precisão apenas pelo ângulo frontal).

Os registros fotográficos utilizados na etnografia foram gerados a partir dos recortes das próprias cenas captadas pelas filmagens e foram pensados como "resíduos das experiências vivenciadas em campo" (ANDRADE, 2002: 52), como um auxílio na compreensão e na análise dos significados de maior representatividade na expressividade musical e na interatividade dos movimentos.

Ao longo do processo de investigação etnográfica, que abarcou o estudo da própria performance em si, a realização de entrevistas, a reunião de relatos e as análises documentais, foi possível observar que uma parte considerável dos indivíduos da "cena" do flamenco no Brasil buscava desenvolver a competência performática da improvisação e que isso também se relacionava a um processo local de demarcação de autenticidade, aculturação e construção de bimusicalidade (HOOD, 1960), materializadas na busca pela aquisição de uma proficiência idiomática oriunda de universos culturais e musicais distintos.

No âmbito da performance, as particularidades do engajamento musical puderam ser apontadas por meio de um estudo meticuloso dos processos de interação "microssocial" (BAVELAS, 2007), observados por meio da dinâmica do protagonismo das **vozes musicais**. Sobre os aspectos sociais da "cena" do flamenco no Brasil e em relação ao desenvolvimento de sua trajetória, a busca pela construção da "autenticidade performática" se mostrou vinculada às performances e às formas de aprendizagem musical. Nesse sentido, podemos observar que, durante o desenvolvimento do gênero no Brasil, a narrativa de construção de autenticidade se relacionou aos seus aspectos performáticos, como, por exemplo, aos processos imitativos que marcaram as formas de aprendizagem dos artistas da "geração Carmen" (entre os anos 1980-2000), à busca acentuada por conhecimento, domínio do léxico musical e ao desenvolvimento das habilidades de improviso nas gerações posteriores (a partir dos anos 2000), ao processo de realização de festivais e cursos internacionais com o intuito de estabelecer contato e construir conhecimentos com artistas de grande notoriedade, bem como da consolidação de uma programação cultural de shows, *tablaos*, eventos e espetáculos de flamenco nas principais cidades do sudeste brasileiro.

4. O uso de *estruturas* e *códigos* no discurso musical interativo na "cena" do flamenco no Brasil

As descrições que constam a seguir foram elaboradas a partir de uma perspectiva autoetnográfica da performance, extraídas de um show de flamenco que ocorreu na cidade de Vinhedo-SP, no espaço Conarte Flamenco, no dia 15 de fevereiro de 2019[21]:

> A empolgação dos artistas era tremenda, pois não era sempre que existia a oportunidade de compartilhar o palco entre amigos, ter a presença de um *cantaor* espanhol com grande desenvoltura no flamenco e na linguagem de *tablao* e, evidentemente, não era sempre que se inauguravam espaços especializados em flamenco nas cidades do Brasil, o que para mim já significava, por si só, um grande evento. Como o show representava um momento importante, certamente isso ecoava como uma grande responsabilidade performática para todos os artistas envolvidos […] (PANCRÁCIO, 2021: 54).

> No camarim, como não havia tempo para um ensaio formal, todos buscavam desenhar algum escopo musical das performances que iriam acontecer. As *bailaoras* ensaiavam passos, conferiam e negociavam entre si movimentos, testavam algumas possibilidades de *letras* com o Saúl e, também, vez ou outra, me requisitavam para a definição de alguma passagem musical, escolhendo as mais coerentes e adequadas para os *bailes* que iriam interpretar. Esse pequeno "ensaio" refletia algumas questões relativas ao improviso no flamenco: em uma performance totalmente improvisada, os artistas estão sujeitos a se depararem com situações musicais inesperadas e sempre é mais conveniente trabalhar com pequenas fórmulas, frases e estruturas musicais antecipadas, deixando as possibilidades do "inesperado" para as interações em tempo real, melhor experimentadas quando existe a tentativa de se "conectar" com o outro na busca por "ler" as intenções musicais e corporais que podem ocorrer durante uma performance.
> […] Não haveria, naquele contexto, a oportunidade de coreografar ou convencionar trechos musicais muito específicos ou com acentuações inesperadas, tornando o uso da linguagem de *tablao* a mais apropriada, na qual todos pudessem se entender enquanto atuavam, desde que, evidentemente, dominassem os preceitos formais dessa linguagem (PANCRÁCIO, 2021: 54-55).

O engajamento interativo que se estabelece entre o *cante*, o *baile* e o *toque* flamencos são mediados por hierarquizações simbólicas imbricadas em um fluxo de **vozes musicais ativas**, **passivas** e **reflexivas** que alternam as responsabilidades e os papéis dos indivíduos dentro da performance e durante a construção de seus discursos musicais. Na linguagem tradicional do flamenco, a construção improvisada dos discursos musicais – tanto nas atuações interativas de *cante pa'alante* (*cante* e *toque*) quanto nas atuações de *cante y toque pa'atrás (cante*, *baile* e *toque)* – se consolidou profissionalmente, conforme consta na historiografia do gênero (NUÑEZ, 2011), em espaços de performance como os *tablaos* e *peñas*[22] espanhóis.

Com a expansão do gênero em outros países, essas práticas de performance se reterritorializaram em contextos diferentes, e ressignificações locais surgiram fruto dos encontros entre artistas, fluxos, dos atravessamentos culturais e de prováveis *frictions* (TSING, 2005: 4). Como já mencionado, na "cena" do flamenco no Brasil, o domínio do discurso musical interativo pautado em aspectos de improvisação representa um marcador local de uma "autenticidade performática", e aqueles indivíduos que buscam dominá-lo – o que destaca aspectos de bimusicalidade (HOOD, 1960) – ocupam um lugar de destaque e de "poder e autoridade" (GERSTIN, 1998: 385-414) entre os seus pares.

[21] Estavam presentes nesse show as *bailaoras* brasileiras Ale Kalaf, Ana Cristina Marzagão, Ana Paula Campoy, Carolina da Mata, Carolina Zanforlin, Deborah Nefussi, Eliane Carvalho e Milene Muñoz, das cidades de São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ; o percussionista João Paulo Drumond, de Belo Horizonte-MG; e o *cantaor* espanhol Saúl Quirós, da "cena" do flamenco de Madri.

[22] Espaços particulares dedicados ao desfrute do flamenco tradicional, com destaque para atuações de *cante* e *toque*.

No que diz respeito às performances, há pensamentos criativos díspares entre as construções coreografadas e os discursos musicais interativos improvisados. As construções coreografadas (presentes em alguns contextos de ensino e aprendizagem de flamenco no sudeste brasileiro) podem estar associadas à utilização de uma sonorização mecânica, em que não há músicos envolvidos na performance e onde não se estabelecem processos interativos dialógicos fundamentados no léxico tradicional do flamenco. Nesse contexto, o tipo de engajamento musical construído nas performances por meio de sonorização gravada ou por interações em "tempo real" por meio da música ao vivo representam a materialidade das *frictions* (TSING, 2005: 4), ou seja, das fricções ideológicas que ocorrem entre os indivíduos da "cena" do flamenco no Brasil acerca de como suas práticas musicais deveriam ser construídas e quais performances seriam consideradas "tradicionais".

Os discursos musicais improvisados, por sua vez, exigem um nível de conhecimento léxico-musical mais aprofundado de seus participantes e nas performances coletivas, há um engajamento em "tempo real" entre *cante*, *baile* e *toque* (música ao vivo) construído a partir de processos não verbais de interação musical. O domínio dessa competência performática, visto como um marcador local de autenticidade, determina o quanto e como seus indivíduos conseguem interagir por meio de suas performances e o quão "tradicionais" podem ser suas habilidades e conhecimentos sobre esse universo.

Sobre o processo de engajamento musical, podemos ver como isso se materializa no contexto das performances interativas por meio desse excerto etnográfico:

> Penumbra.
> Com os acordes flamencos que eu interpretava na guitarra, entrávamos no último número do show de *tablao* daquela noite […]. Em um show de *tablao*, normalmente a *bailaora* que atua por último é encarada como uma espécie de liderança artística sobre os outros participantes (o que pode denotar maior experiência performática ou mesmo uma função hierárquica de direção geral) e, segundo os seus direcionamentos, os números de um *cuadro*[23] flamenco são escolhidos, negociados e alocados em uma ordem específica para uma performance apresentacional. Nessa noite, a função de direção era ocupada pela *bailaora* Ana Paula Campoy, dona do espaço que, afortunadamente, estava sendo inaugurado no mesmo dia em que realizávamos os registros das performances.
>
> Iniciei a introdução do último número interpretando solitariamente uma *salida* de *guitarra* com sonoridades típicas do *toque por medio,*[24] que, neste momento, ainda não estavam – pelas minhas intenções musicais estarem musicalmente mais livres – conectadas à rítmica do *compás*. Nesse momento, ao interpretar interlúdios musicais na *guitarra*, eu atuava como a **voz ativa** do discurso musical e, por meio das características interpretativas do meu *toque*, poderia determinar como as inflexões e as interações entre os participantes poderiam se construir naquele momento (mais intensas ou mais suaves, por exemplo). Ao menor sinal das minhas intenções musicais interpretadas a *compás* (nesse caso, fundamentadas no ciclo rítmico de doze tempos de uma *soleá por bulería*[25]), todos os outros participantes prontamente se dispuseram a me acompanhar

[23] Um *cuadro* flamenco é uma performance típica do flamenco composta por *cante*, *baile* e *toque*, podendo abarcar entre um e dois guitarristas, um a três *cantaores*, uma ou mais *bailaoras* e entre um e três *palmeros*, podendo ter ou não a presença de um *cajonero*.

[24] Toque de *guitarra* construído sobre as bases melódicas e harmônicas da *cadencia andaluza* de Lá flamenco.

[25] A *soleá por bulería* normalmente é interpretada em andamentos um pouco mais movidos que uma *soleá*, e os seus *rasgueos* e ornamentos característicos buscam expressar ímpetos e intenções musicais mais vigorosas, notadamente construídas sobre intricados arabescos melódicos da *guitarra*. No contexto de atuação de *cante y toque pa'atrás*, alguns *cantes* de *soleá* são interpretados em andamentos mais movidos para atender às demandas interpretativas do *baile*. No flamenco, de maneira geral, apesar das inúmeras discussões acerca das semelhanças e diferenças sobre a nomenclatura de *soleá por bulería* e *bulería por soleá*, podemos destacar alguns elementos musicais importantes distintivos sobre esse aspecto: os *cantes* por *soleá* (métricas poéticas de três e quatro versos) podem ser interpretados enquanto uma *soleá* (*toque por arriba* – modo flamenco de mi), nas formas de *cante pa'alante* e *cante y*

> – nas *palmas* e no toque do *cajón* – tudo o que eu tocava na *guitarra* […] (PANCRÁCIO, 2021: 130-131).

Em relação ao funcionamento do léxico musical do flamenco e como isso medeia os processos de interação "microssocial" (BAVELAS, 2007) entre os indivíduos envolvidos na performance, podemos observá-lo neste fragmento etnográfico:

> […] Após a *llamada*, a segunda letra interpretada pelo *cantaor* Saúl Quirós tinha características melódicas diferentes da primeira: isso indicava a execução do *tercio valiente*, o que demarca intenções interpretativas bem mais impetuosas do que o *tercio de preparación*. Nesse momento, o discurso musical se tornou mais vivo e levemente mais acelerado, em correspondência à energia interpretativa mais intensa empregada por *ele* (contornos melódicos mais acentuados na melodia da letra). O ímpeto mais assertivo do discurso corporal do *baile* incitou intenções mais *valientes* no *toque* da *guitarra*, construídas sobre frases de acompanhamento mais movimentadas e ritmicamente mais recortadas.
>
> As *letras* que possuem um caráter expressivo mais acentuado são consideradas *tercios valientes.* Esses tipos de *letra* normalmente se enquadram em intensidades interpretativas mais fortes que os *tercios de preparación* e provocam atitudes responsivas mais expressivas por parte da *bailaora* e do *tocaor*. Esses *tercios* possuem contornos melódicos com disposições intervalares mais extensas e normalmente são interpretados em momentos intermediários de uma *tanda* (sequência) de *letras* (PANCRÁCIO, 2021: 139-140).

Nas atuações de *cante pa´alante*, a interpretação do texto cantado por um *cantaor* influencia a construção do discurso musical de acompanhamento do *tocaor*, que se posiciona musicalmente sensível à interpretação, respirações e inflexões do *cante* e atua como um **paciente musical** (**voz passiva**) ou um **sujeito-paciente musical** (**voz reflexiva**).

Por sua vez, nas atuações de *cante y toque pa'atrás*, a *bailaora* é influenciada pelas inflexões musicais do *cantaor* durante a interpretação de um texto cantado (**voz ativa**) e durante os interlúdios musicais do *tocaor* (que atua como **voz ativa** quando há seções instrumentais solistas), construindo seu discurso corporal como uma **voz reflexiva**.

O *tocaor*, em seu turno, ao acompanhar o *cante* e o *baile* (textos cantados e seções de sapateado), se posiciona como uma **voz passiva** ou **reflexiva**, pois as ações musicais que recebe dos movimentos e das intenções rítmicas da *bailaora*, bem como do caráter do discurso interpretativo do *cantaor*, influenciam a inflexão de seu próprio discurso musical de acompanhamento.

As **estruturas** de cada um dos domínios no flamenco (*cante*, *toque* e *baile*) concedem, respectivamente, protagonismo ao *cantaor*, *tocaor* e *bailaora* quando interpretam **estruturas** referentes a cada um de seus domínios (**voz ativa**). As outras **vozes musicais**, quando interagem nesses domínios (*toque* e *baile* durante a execução de um texto cantado, *cante* e *baile* durante a execução de um interlúdio musical e *cante* e *toque* durante a execução de uma seção de sapateado), assumem os papéis de **paciente-musical** (**voz passiva**) e **sujeito-paciente musical** (**voz reflexiva**), segundo o tipo de ação musical que desempenham. Assim, a relação interativa que se estabelece nesse contexto a partir das

toque pa'atrás (acompanhamento ao *baile*) e interpretados como *soleá por bulería* (*toque por medio* – modo flamenco de Lá), na forma de *cante pa'alante* e *cante y toque pa'atrás*. O *cante* de *bulería por soleá* (métrica poética de três versos) possui uma melodia distinta das melodias dos *cantes* por *soleá* e, normalmente, é interpretado no *toque por medio*, nas formas de *cante pa'alante* e *cante y toque pa'atrás*.

estruturas conduz as inflexões interpretativas e o tipo de expressividade que é empregado pelos indivíduos durante as suas performances.

As **estruturas** podem ser agrupadas a partir de cada um dos três domínios do flamenco (*cante*, *toque* e *baile*). No domínio do *cante* (Figuras 6, 7 e 15), reúnem-se todos os textos cantados divididos entre as **letras** e suas respectivas intensidades interpretativas (*tercio de preparación*, *tercio valiente*, *macho* e *tercio de cambio*), os vários tipos de estribilhos (*estribillos, juguetillos, coletillas, castellanas*) e as vocalizações (*ayeos e tarabillas*). No domínio do *toque* (Figuras 11 e 15), por sua vez, são agrupados todos os interlúdios musicais (*toque de compás, rueda de compás, falseta, silencio* e *toque tapao*). No domínio do *baile* (Figuras 13, 14 e 15), existem as seções de sapateado (*escobillas* tradicionais e *tablas de piés*). Por fim, permeando todos os três domínios, existem as *salidas* (Figura 15), que funcionam como um tipo de introdução da performance e podem ser interpretadas tanto pelo *cantaor*, *tocaor* ou *bailaora* ("*salir para cantar*", "*salir para tocar*" *e* "*salir para bailar*"). Após o final da *llamada* da *bailaora* Ana Paula Campoy, o *tercio valiente* (Figuras 6 e 7) interpretado pelo *cantaor* Saúl Quirós foi construído sobre a poesia indicada a seguir (p. 18) (PANCRÁCIO, 2021: 139-140):

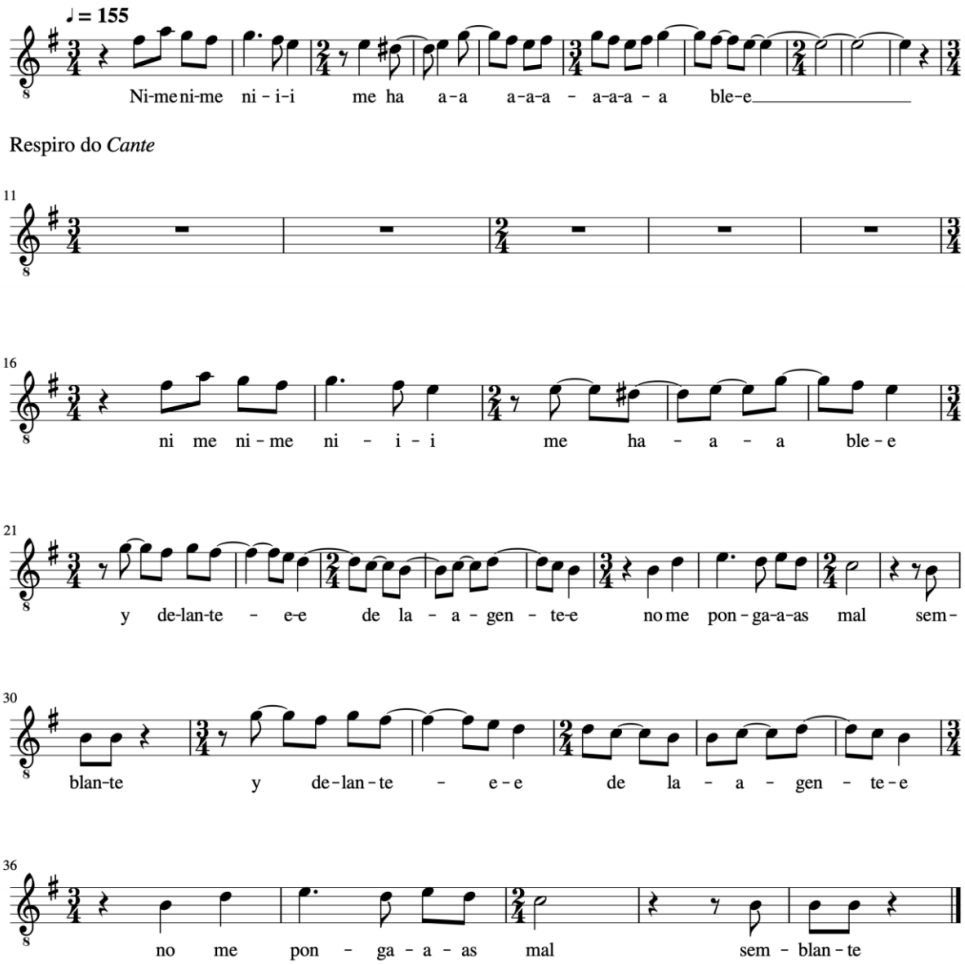


Fig. 6: *Tercio valiente.*
Fonte: Pancrácio (2021: 141).

No me riñas ni me hables
y delante de la gente
no me pongas mal semblante
y delante de la gente
no me pongas mal semblante

Execução (*tercio valiente*):
ni me, ni me, ni me hables
(respiro do cante; recorte do baile)
ni me, ni me, ni me hables
y delante de la gente
no me pongas mal semblante
y delante de la gente
no me pongas mal semblante



Fig. 7: *Tercio valiente* (ângulo frontal)[26].
Fonte: Pancrácio (2021: 146).

Os **códigos**, por sua vez, ao serem utilizados como uma espécie de mediação das **estruturas**, alteram a condução do discurso musical e se configuram como um processo de interação direta, em que o protagonismo na performance, anteriormente estabelecido pelas **estruturas** de cada um dos domínios (*cante*, *baile* e *toque*), se altera momentaneamente e flexiona engajamentos distintos entre os indivíduos participantes (Figuras 8, 9, 10 e 12). As interações, tanto nas **estruturas** quanto nos **códigos**, são construídas por meio de uma sincronização encadeada pela rítmica do *compás*, que abarca métricas rítmicas de doze, cinco, quatro e três tempos e de caráter livre[27], esse último voltado para uma inflexão interpretativa mais recitativa, protagonizada apenas pelo *cante* e acompanhada pelo *toque*.

[26] Durante uma *letra* (*tercio valiente*), o *baile* (**voz reflexiva**) é influenciado pelas inflexões interpretativas do *cante* (**voz ativa**) e cria um discurso performático responsivo em relação a essas intenções musicais. O *toque*, ao acompanhar o *cantaor* e a *bailaora*, encontra-se como **voz passiva** do discurso. O encadeamento dos acordes de acompanhamento da *letra* é realizado segundo as inflexões do *cante*, e os acentos rítmicos do *toque* da *guitarra* seguem as intenções corporais da *bailaora*. Acompanhamento rítmico do *compás* realizado pelo *cajón* e *palmas*.

[27] Os *palos* flamencos enquadrados como métrica livre – em grande parte, tipos de *fandangos*, como *malagueñas*, *ganaínas*, *tarantas*, *cartageneras*, *levanticas, mineras*, *fandangos naturales*, dentre outros – são rítmicas ternárias desconstruídas, em que o discurso musical se apoia em um formato recitativo e livre de interpretação, bem característico nas atuações de *cante pa'alante*.



Fig. 8: *Llamada* para a *letra*[28]*.*
Fonte: Pancrácio (2021: 138).

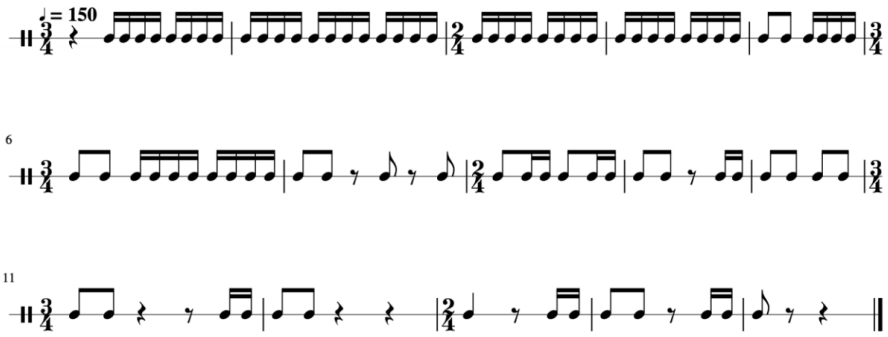


Fig. 9: *Llamada* para a *letra* (rítmica dos pés).
Fonte: Pancrácio (2021: 139).

Os **códigos**, ao mediarem as interações diretas com as **estruturas** (Figura 15), podem ser construídos a partir das *llamadas* (Figuras 8, 9 e 10), que antecedem e acionam o início de uma **estrutura**; dos *remates* e *cierres* (Figura 12), que concluem de forma parcial ou definitiva o discurso musical construído a partir de uma **estrutura** (texto cantado, interlúdio musical ou seção de sapateado); das *subidas*, que marcam o aumento progressivo do andamento; e dos **câmbios**, que atuam na troca de ritmo e no sentido musical do *soniquete*[29]. Ao serem mesclados e entremeados à execução e interpretação das **estruturas**, os **códigos** constroem toda a dinâmica interativa do discurso musical no flamenco.

Enquanto as **vozes ativas** do *cante*, do *toque* e do *baile* se estabelecem de forma fixa nos textos cantados, interlúdios musicais e seções de sapateado, essas hierarquias de interação, nos **códigos**, se alteram e indicam uma dinâmica de alternância de protagonismo performático. É pelo uso de determinados fragmentos musicais (Figura 11), do caráter interpretativo das palmas, do incentivo e

[28] Na *llamada*, a *bailaora* (**voz ativa**) aciona o *cantaor* (**voz passiva**) para que interprete uma *letra*. O *tocaor* (**voz reflexiva**), por sua vez, acompanha esse **código** com encadeamentos harmônicos executados na *guitarra*. *Compás* realizado pelo *cajón* e *palmas*.

[29] Termo utilizado para designar as características de acento rítmico e o tipo de marcação de um *compás* ou também como um adjetivo, direcionado para um artista ou apara uma performance que apresenta muita eloquência, *feeling* ou *swing*. Neste caso, é comum dizer que um indivíduo possui *soniquete* quando toca, canta ou baila com bastante sentido musical.

ânimo construído pelos *jaleos* e de gestos específicos, como, por exemplo, troca de olhares (Figura 10), aproximação física ou algum tipo de sinal verbal durante a performance, que a dinâmica de interação na performance no flamenco se constrói dialogicamente por meio de atitudes propositivas e responsivas.

Vejamos como essa dinâmica propositiva e responsiva de interação não verbal no flamenco articula a construção do discurso musical em suas performances:

> Após a interpretação do primeiro verso melódico do *tercio valiente*, o *cantaor* Saúl Quirós realizou um *respiro de cante* antes de prosseguir com os próximos versos. No *respiro de cante* em letras mais intensas, o *baile* pode assumir a **voz ativa** e executar um *recorte* rítmico que pode ser construído por sequências de sapateado ou mesmo por intenções corporais mais acentuadas, que demarcam um *remate* parcial da *letra* (em um *tercio de preparación*, um *recorte* rítmico pode não ocorrer por parte do *baile*, em virtude de um caráter mais respirado da interpretação, como observado na *letra* anterior).
>
> Em seguida, após o *remate* no último verso melódico da *letra valiente*, a *bailaora* Ana Paula Campoy sinalizou para mim, por meio de uma *llamada* construída através de intenções corporais (troca de olhares e sinalização corporal), que eu deveria entrar com uma *falseta*, assim que a *letra* terminasse (PANCRÁCIO, 2021:142).



Fig. 10: *Llamada* (visual) para a *falseta* antes do *remate* da *letra*[30].
Fonte: Pancrácio (2021: 143).

> Depois das *letras* e da *falseta* (Figura 11), o *cierre* (Figura 12) executado pela *bailaora Ana Paula Campoy* representava uma rápida separação para a próxima etapa daquela performance: era o momento da *escobilla*. Após o *cierre*, uma pausa tomou a plateia e o palco por milésimos de segundo. Todos estavam atentos e conectados, aguardando o que aconteceria em seguida. Prontamente, após aquela pequena cisão temporal, a *bailaora* Ana Paula Campoy começou uma seção de sapateado (**voz ativa**) ao mesmo tempo em que levantava sua saia (movimento característico durante a execução de uma *escobilla*).
>
> As *escobillas* (Figura 13) são executadas depois do bloco de *letras* e depois das *falsetas* (se houver). Cada *palo* possui uma melodia ou um acompanhamento característico para a *escobilla*, e essa seção de sapateado se difere das *tablas de piés* (as *tablas* podem ser acompanhadas por meio de *ruedas de compás* e *falsetas* e podem ocorrer em outros momentos da performance) (PANCRÁCIO, 2021: 149-150).

[30] A *llamada* da *bailaora*, construída com intenções corporais e troca de olhares, ao ser realizada antes do término da *letra* (*cantaor* – **voz ativa**), aciona uma *falseta* (*toque* – **voz ativa**), que será interpretada pelo *tocaor* (**voz passiva** para **ativa**) em uma atitude responsiva. *Compás* realizado pelo *cajón* e *palmas*.

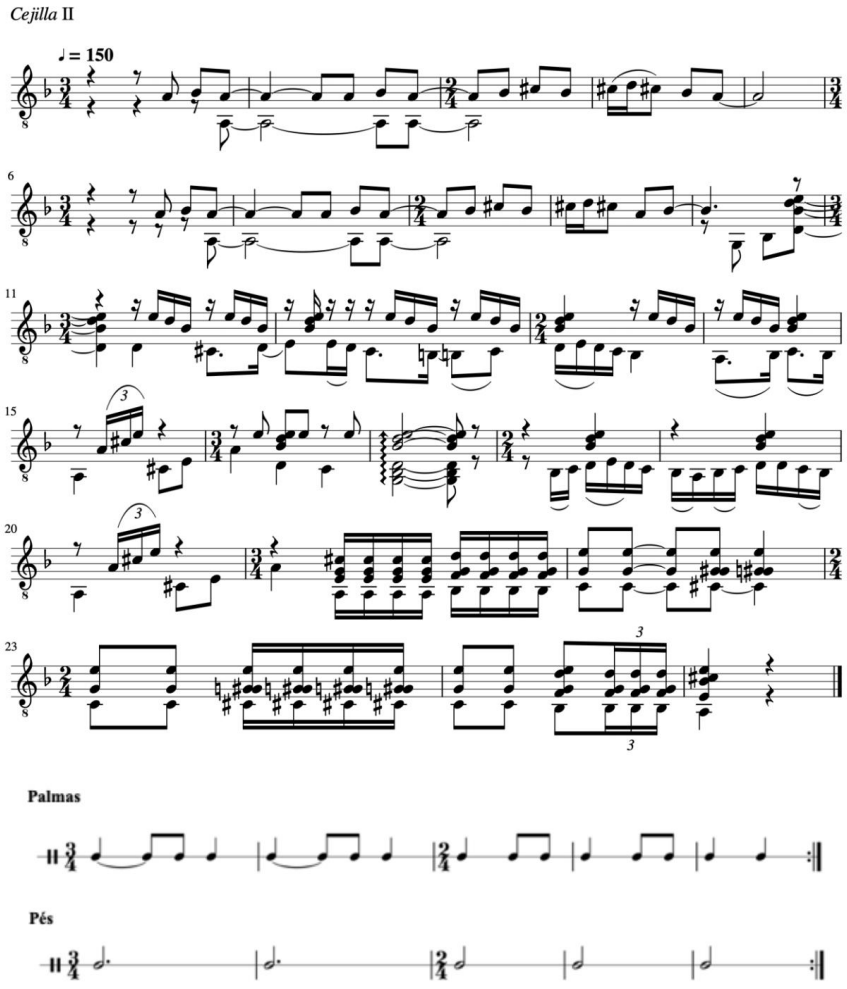


Fig. 11: *Falseta.*
Fonte: Pancrácio (2021: 144).



Fig. 12: *Cierre* (*baile* – ângulo lateral)[31].
Fonte: Pancrácio (2021: 149).

[31] Com o *cierre*, a *bailaora* (**voz ativa**) encerra o discurso musical. O *tocaor* (**voz reflexiva**) age responsivamente propondo encadeamentos harmônicos para acompanhá-lo. Todas as ações musicais são interrompidas (*cante*, *toque*, *cajón* e *palmas*).



Fig. 13: *Escobilla* (*baile* e *toque* – ângulo lateral)[32].
Fonte: Pancrácio (2021: 151).

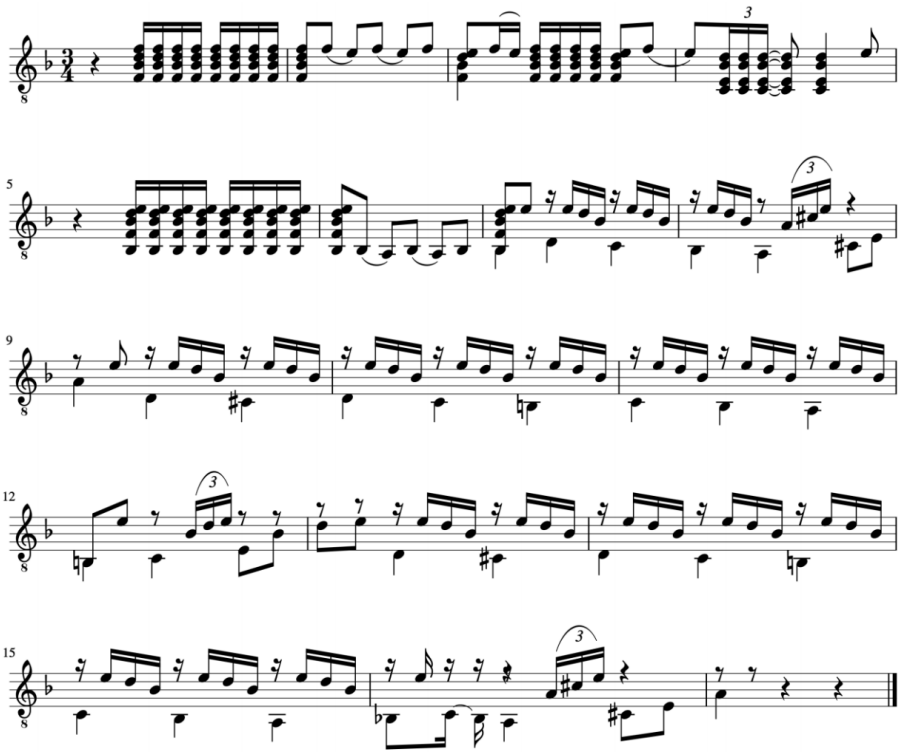


Fig. 14: *Escobilla* de *soleá por bulería* (toque da guitarra).
Fonte: Pancrácio (2021: 150).

[32] A *bailaora* (**voz ativa**) influencia o caráter interpretativo da rítmica do acompanhamento harmônico do *toque* (**voz reflexiva**). O *cante* (**voz passiva**) se mantém neutro nesse processo (pode auxiliar tocando *palmas*). *Compás* realizado pelo *cajón* e *palmas*.

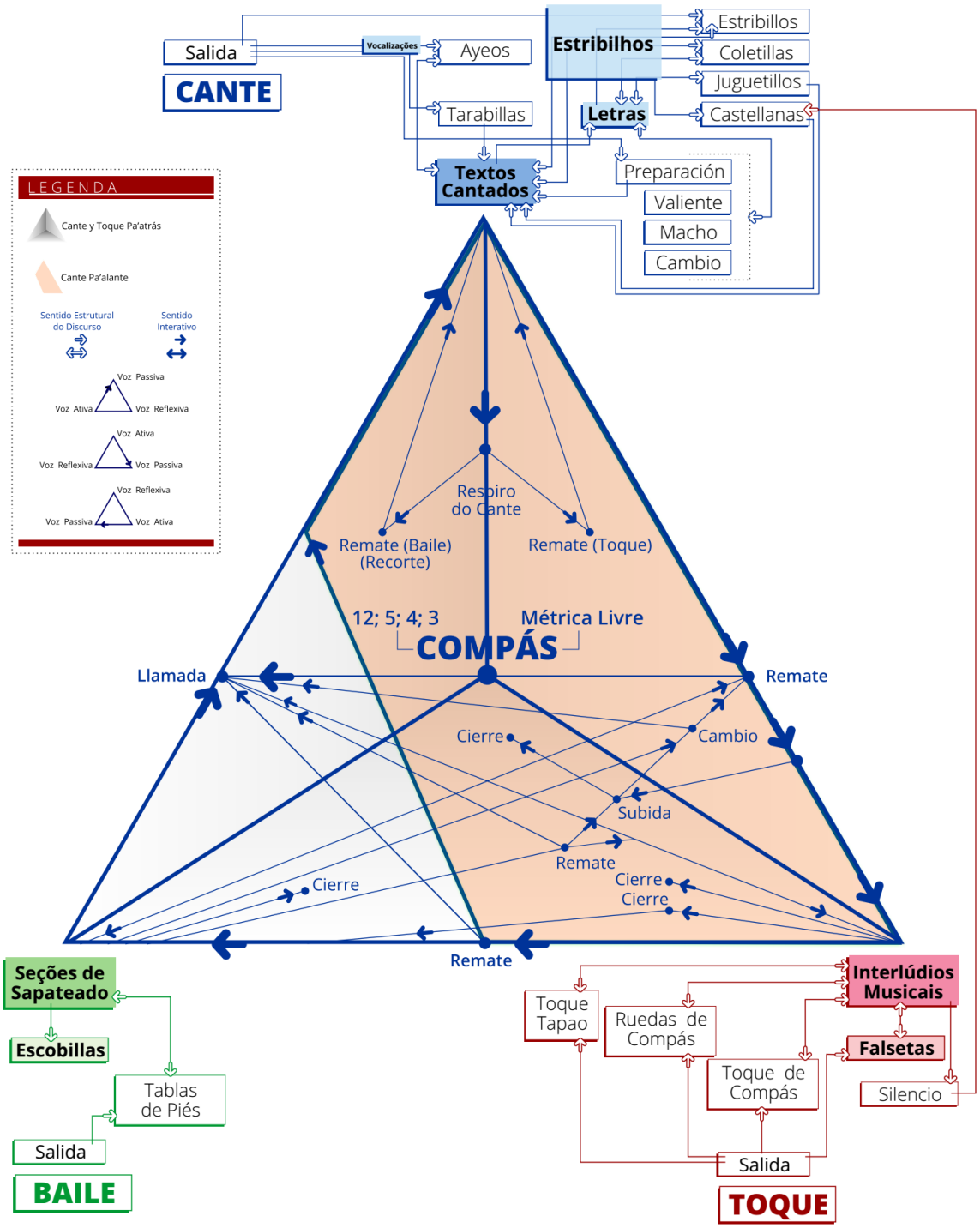


Fig. 15: Sistema musical interativo do flamenco[33].
Fonte: Pancrácio (2021: 129).

[33] Este sistema musical foi originalmente publicado em 2020 na dissertação de mestrado *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, que foi pautada por uma investigação etnográfica sobre os processos de interação musical não verbal presentes na "cena" musical do flamenco no Brasil. Com o intuito de oferecer maior clareza e coerência na visualização desses processos de interação não verbal, o desenho desse sistema musical passou por uma revisão de *design* em 2022, com foco na melhor disposição gráfica de seus elementos, sem, contudo, alterar o sentido original das informações publicadas anteriormente.

O estudo dos processos de construção dos discursos musicais nas performances interativas no flamenco demonstrou que, além da perspectiva estrutural de seus textos cantados, interlúdios musicais e seções de sapateado (**estruturas**), da comunicação direta que se estabelece por meio do seu sistema de códigos convencionados (**códigos**), bem como das relações musicais hierárquicas existentes no emaranhado de suas **vozes musicais**, existem processos musicais que não se fundamentam em enunciados completamente improvisados.

Os excertos etnográficos demonstraram que o flamenco, apesar de possuir elementos tradicionais fundamentados no contexto da prática do improviso, possui aspectos musicais e performáticos que funcionam como expressões previamente ensaiadas que se alteram segundo a interação que se estabelece entre os participantes envolvidos na performance (aspectos que não se relacionam ao julgamento performático acerca de sua "autenticidade"). Esse processo de readequação do discurso musical, segundo o tipo de interação que acontece entre os participantes, se assemelha às tradições poéticas das canções épicas da região dos Bálcãs estudadas por Albert Lord (1977), em que os poetas populares, ao interpretarem seus textos durante as performances, recriavam linhas métricas por meio de "expressões formulaicas" (LORD, 1977: 4), sem abandonar, contudo, padrões preestabelecidos e fórmulas tradicionais.

Em vista disso, os discursos musicais que emergem a partir dos processos de interação microssocial (BAVELAS, 2007) nas performances coletivas no flamenco despertam "ressonâncias corporais" (BLACKING, 1972, 1973) entre os indivíduos participantes e influenciam como as "expressões formulaicas" (LORD, 1977: 4) de seus enunciados musicais serão elencadas e interpretadas, bem como os processos de sincronização musical e aspectos mais profundos de conexão e otimização da performance – como no estado psicológico do *flow* (CSIKSZENTMIHALYI, 1975, 1990) – ou de momentos de "transcendência e culminância emocional" – como no *duende flamenco* (BONALD, 1988: 72) – ocorrerão nesse contexto.

Os elementos de interação musical em "tempo real" entre o *cante*, o *baile* e o *toque*, bem como o domínio da linguagem de improvisação que seus participantes carregam nesse contexto, determinam muitos dos aspectos performáticos que são tradicionalmente valorizados no flamenco. Apesar disso, as expressões e fórmulas musicais previamente ensaiadas também sustentam os aspectos performáticos do léxico dessa prática musical, em que a construção da "autenticidade performática" não se restringe apenas ao domínio do improviso, mas também à capacidade de interagir dos indivíduos, segundo as condições inesperadas que se estabelecem nas performances durante os processos de engajamento musical.

Considerações finais

O presente trabalho foi desenvolvido com o intuito de investigar os aspectos performáticos da "cena" do flamenco no Brasil, com foco em seus processos de interação musical não verbal. Um dos apontamentos mais relevantes que emergiram dessa investigação etnográfica foi a construção de marcadores locais de "autenticidade performática" relacionados às performances, ao domínio do léxico musical e aos processos de aprendizagem e prática do flamenco.

Pôde-se concluir que as formas improvisadas de discurso musical, relativamente comuns nos *tablaos* flamencos na Espanha – sem desconsiderar a existência de práticas coreografadas nesse contexto –, se mostraram, desde a década de 1950 do século XX, menos presentes nas performances da "cena" do flamenco no Brasil. Contudo, conforme a trajetória dessa "cena" foi se consolidando, a busca pelo desenvolvimento do léxico musical e da linguagem de improvisação – ainda que marcada por expressões musicais e performáticas pré-ensaiadas e por aspectos de interação coreografada – se mostrou relacionada a um imaginário idealizado de uma narrativa local de construção de "autenticidade performática".

O processo de investigação da "cena" do flamenco no Brasil nos trouxe conhecimentos sobre uma dimensão expressiva de interação entre "atores" que estabelecem uma complexa rede de relacionamentos artísticos de "poder e autoridade", bem como de "micropolítica", em que o emaranhado de suas relações interpessoais e suas noções locais de identidade e busca por autenticidade são gerenciados pela prática musical, pelas performances, por aspectos culturais, econômicos e ideológicos, bem como por fricções que são despertadas segundo o tipo de engajamento musical utilizado nas performances (músicas gravadas ou ao vivo, com interações microssociais em "tempo real").

O termo "autenticidade performática" utilizado neste trabalho versou sobre os mitos e imaginários que permeiam a construção dos aspectos locais de autenticidade e como isso se relaciona ao engajamento musical e às práticas de performances interativas presentes na "cena" do flamenco no Brasil. De maneira semelhante ao processo de construção de "autenticidade cosmopolita" apontado por Ioannis Tsioulakis (2011) na "cena" do jazz na cidade de Atenas, em que as noções de autenticidade se relacionavam aos aspectos performáticos da prática do jazz (*play jazz*) e da caracterização do músico de jazz (*jazz musician*), a busca (local e internacional) pelo domínio da linguagem, tanto dos artistas da "cena" do flamenco no Brasil quanto pelos músicos atenienses na prática do jazz na Grécia, demonstrou que esse processo de construção de autenticidade se relaciona diretamente ao contexto da performance, da prática musical e de suas interações sociais.

Como vimos, o processo de reterritorialização da prática musical do flamenco na "cena" brasileira resultou na produção de novos significados. As modalidades perceptivas e comunicativas dessa prática musical, construídas a partir de interações performáticas, geraram resultados culturais coprodutivos, inesperados e interconectados pelos interesses emaranhados de seus "atores". Esses aspectos puderam ser destacados a partir dos recortes etnográficos e performáticos analisados neste trabalho, nas informações obtidas pelos relatos e entrevistas recolhidos em campo, bem como pelas condições musicais, históricas e sociais que influenciaram e constituíram as gerações da trajetória do flamenco no Brasil.

Nesse contexto, puderam ser citados os processos imitativos singulares de aprendizagem musical e performática ancorados por referências audiovisuais e cinematográficas presentes na "geração Carmen" (1980-2000), a busca acentuada por conhecimento e domínio do léxico musical por meio de

intercâmbios culturais, da realização de festivais e cursos internacionais nas primeiras décadas do século XXI (2000-2020) e das interações via *streaming* que se estabeleceram nos últimos anos em espaços virtuais de performance e ensino de flamenco.

Com a utilização do conceito das **vozes musicais** e com a identificação da dinâmica interativa do protagonismo das **vozes ativas**, **passivas** e **reflexivas** do discurso musical no flamenco, puderam ser apontados detalhes importantes sobre como os processos de interação musical não verbal medeiam as relações "microssociais" entre seus participantes e como esses elementos se configuram em um contexto apresentacional de performance. De forma conjunta, a investigação das relações hierárquicas presentes nas performances no flamenco e a leitura desses engajamentos por meio das **vozes musicais** trouxeram propostas e implicações significativas para o estudo e análise de performances permeadas por processos não verbais de interação musical.

Em síntese, a investigação etnográfica sobre a "cena" musical do flamenco no Brasil despertou horizontes expansíveis acerca do desenvolvimento reterritorializado de práticas musicais, da multiplicidade de seus processos de interação dispostos no uso do improviso, na articulação de expressões e fórmulas musicais pré-ensaiadas, nas construções coreografadas, na construção de novos significados e na relação de sua trajetória com interações sociais mediadas pela música e por aspectos locais de "autenticidade performática".

Referências

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Gramática metódica da língua portuguesa.* São Paulo: Saraiva, 1955.

ANDRADE, Rosane Maria de. *Fotografia e antropologia*: olhares fora-dentro. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAVELAS, Janet. Face to Face Dialogue as Micro-social Context: The Example of Motor Mimicry. *In*: DUNCAN, Susan; CASSELL, Justine; LAVY, Elena (ed.). *Gesture and The Dynamic Dimension*. Amsterdam: John Benjamins, 2007.

BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa.* São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (org.). *Music Scenes*: Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BENVENISTE, Emile*. O aparelho formal da enunciação. In*: BENVENISTE, Emile. *Problemas de Linguística Geral II*. São Paulo: Pontes, 1989.

BLACKING, Jonh. *How Musical is Man*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

BLACKING, John; BYRON, Reginald; NETTL, Bruno (ed.). Music, Culture, and Experience: Selected Papers of John Blacking. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995. p. 223-242.

BONALD, José Manuel, Caballero. *Luces y Sombras del Flamenco*. Madrid: Algaida Editores, 1988.

BRINNER, Benjamin. *Knowing Music, Making Music - Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

CARLOS Atané en Río de Janeiro. *Flamenco de Papel*, 31 ago. 2013. Disponível em: https://flamencodepapel.blogspot.com/2013/08/carlos-atane-en-rio-de-janeiro.html Acesso em: 9 ago. 2019.

CASTRO, Yara. Entrevista concedida a Micael Pancrácio em set. 2018.

CHOMSKY, N. *Linguagem. In*: CHOMSKY, N. *Enciclopédia Einaudi*: linguagem-enunciação. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

CLAYTON, Martin; DUECK, Byron; LEANTE, Laura (ed.). *Experience and Meaning in Musical Performance.* [*S. l.*]: Oxford University Press, 2013.

COHEN, Sara. *Rock Culture in Liverpool*: Popular Music in the Making. Oxford: Clarendon Press, 1996.

COLIBRI, Cláudio. Entrevista concedida a Micael Pancrácio em out. 2019.

CONDE, Mila. Entrevista concedida a Micael Pancrácio em set. 2019.

CROSS, Ian. Musicality and the Human capacity for Culture. *Musicae Scientiae* 12 (I Suppl), p. 147-165, 2008.

CSIKSZENTMIHALYI, Milhalyi. Flow: The Psychology of Optimal Experience. New York: Harper Perennial, 1990.

DE LA RUA, Fernando. Entrevista concedida a Micael Pancrácio em set. 2018.

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians*: Music-Making in an English Town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures.* London: Hutchinson, 1975.

GERSTIN, Julian. Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics. *Ethnomusicology*, v. 42, n. 3, p. 385-414, 1998.

GIESBRECHT, Érica; HIKIJI, Rose Satiko G.; GRUNVALD, Vitor. Musicar local: tema e variações. *Revista Gis*, v. 6, n. 1, 2021.

GREGORIM, Clóvis Osvaldo. *Michaelis gramática fácil*: para falar e escrever bem. São Paulo: Melhoramentos, 2016.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos*: palavras-chave da antropologia transnacional. XX Encontro da Associação Brasileira de Antropologia em Salvador, Bahia, 14-17 de abril de 1996.

HIKIJI, Rose Satiko; REILY, Suzel Ana; TONI, Flávia Camargo. *O musicar local*: novas trilhas para a etnomusicologia. Projeto Temático. São Paulo: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2016.

HOOD, M. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

IRWIN, John. *Scenes.* Beverly Hills: Sage, 1977.

LORD, Albert. *The Singer of Tales*. New York: Harvard University Press, 1977.

MADUELL, Mariana. The Dynamics of Ensemble: The Case for Flamenco*. Sage Journals*, v.35(4), p.591-627, 2007.

NEFUSSI, Deborah. Entrevista concedida a Micael Pancrácio em maio 2019.

NUÑEZ, Faustino. *Flamencópolis*, 2011. Disponível em: http://www.flamencopolis.com/. Acesso em: nov. 2018.

PANCRÁCIO, Micael. *Marcajes y rasgueos*: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

RICE, Timothy; BARZ Gregory F.; COOLEY Timothy J. (ed.). *Shadows in the Field*. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. [*S. l.*]: Oxford. Univ. Press, 2008.

SAMEL, Ricardo. Entrevista concedida a Micael Pancrácio em fev. 2020

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral.* São Paulo: Cultrix, 1975.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da música. Cadernos de campo.* São Paulo, No. 17, p. 237- 260, 2008.

SMALL, Christopher. *Musicking*: the Meanings of Performance and Listening. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 361-367, 1991.

TSING, Anna L. The Global Situation'. *Cultural Anthropology*, v. 15, n. 3, p. 327-60, 2000.

TSING, Anna L. *Friction*: An Ethnography of Global Connection. Princeton: Princeton University Press, 2005.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life.* Chicago: University of Chicago Press, 2008.

ZARCÓN, Diego. Entrevista concedida a Micael Pancrácio em out. 2018.

Micael Pancrácio é guitarrista flamenco, violonista clássico, professor, pesquisador e gestor cultural. Bacharel em violão pela UEMG (Universidade Estadual de Minas Gerais), licenciado em música pelo CEUCLAR (Centro Universitário Claretiano), especialista em gestão cultural pelo SENAC-SP, mestre e doutorando em música pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). Estudou guitarra flamenca na Espanha e na América do Sul com grandes mestres do instrumento como os guitarristas El Entri (Madrid), Aquilino Jimenez (Madrid), Jorge El Pisao (Granada), Andrés Pituquete (Chile) e Antonio Rey (Madrid). Em sua trajetória como violonista clássico estudou com músicos de referência nacional e internacional como Henrique Pinto (Brasil), Mario Ulloa (Costa Rica) e Eduardo Isaac (Argentina). Atuou como guitarrista flamenco nos principais shows, *tablaos*, concertos, eventos e grandes festivais da cena do flamenco no Brasil, como a Feira Flamenca em São Paulo-SP, o Inmersión em Campinas-SP e o Festival Internacional de Flamenco em São José dos Campos-SP, acompanhando diversos artistas brasileiros e grandes nomes internacionais como, por exemplo, os *bailaores* da renomada família Farruco, Manoel Fernandez Montoya "El Carpeta", Antonio Fernandez Montoya "Farru" e Juan Manuel Fernández Montoya "Farruquito". Além desses artistas, Micael Pancrácio também acompanhou *cantaores* como Jesule de Utrera (Sevilla), Maximiliano Serral (Argentina), Eugenio Romero (Argentina), Jesus Corbacho (Huelva), Trini de la Isla (Cádiz), José Anillo (Cádiz), Ezequiel Montoya (Sevilla) e Gabriel de La Tomasa (Sevilla); bailaores como Paco Hidalgo (Sevilla), Antonio Molina El Choro (Huelva), Jesus Carmona (Barcelona); e as *bailaoras* Natalia Meiriño (Argentina), Inmaculada Ortega (Jerez de La Frontera), La Choni (Sevilla), Sara Nieto (Madrid) e Lucia Alvarez La Piñona (Jimena de la Frontera). Foi gestor cultural da área de música do Sesc-MG e diretor cultural da *Peña Flamenca* Brasil em São Paulo-SP, onde idealizou e realizou diversos produtos culturais como a série de concertos didáticos do *Tonadas y Sonantas*, as entrevistas do Momento Musical e as conferências de pesquisa Diálogos Flamencos, desenvolvidas junto aos principais pesquisadores flamencos brasileiros e ao grande musicólogo espanhol Faustino Nuñez. Entre os anos de 2018 e 2022, foi pesquisador integrante do projeto FAPESP O Musicar Local: novas trilhas para a etnomusicologia (2016/05318-7), desenvolvido conjuntamente pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) e pela Universidade de São Paulo (USP). Como docente, além de ter ministrado diversos workshops e oficinas em festivais nacionais e internacionais, atua como professor de extensão na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), ministrando cursos de violão coletivo e guitarra flamenca; e como professor auxiliar no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ministrando aulas em co-docência junto à profa. Dra. Suzel Ana Reily, em disciplinas como Iniciação Científica, Música de Câmara, Música Industrializada e História e Linguagem da Música Popular. Atualmente, Micael Pancrácio se dedica ao seu doutoramento em música pelo Departamento de Etnomusicologia do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), onde busca pesquisar o flamenco sob uma perspectiva atlântica e quântica, com foco na dimensão americana de suas práticas de performance, improvisação e linguagem musical interativa. Tem experiência na área de Artes e Música, com ênfase em performance, pesquisa, etnomusicologia, educação musical, gestão de projetos culturais, produção artística, composição de trilhas sonoras e direção musical de espetáculos de dança. micaelpancracio@gmail.com

A *Opus* está licenciada sob uma licença Creative Commons Atribuição - NãoComercial 4.0 Internacional