

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

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO:

ST 02. Formação musical, diversidade e cultura: etnomusicologia e educação musical em diálogos e interações

Micael Pancrácio

Universidade Estadual de Campinas
micaelpancraccio@gmail.com

Resumo. Este artigo trata de uma análise sistemática dos processos não verbais de interação musical presentes nas relações sociais por meio da música (BLACKING, 1973) e nas construções improvisadas de discursos musicais em contextos performáticos apresentacionais (TURINO, 2008) da “cena” do flamenco no Brasil. As análises contidas neste trabalho, são desdobramentos dos resultados obtidos na pesquisa de mestrado “*Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*”, que teve como foco, uma investigação etnográfica acerca da trajetória dessa “cena” e suas relações com construção de autenticidade, translocalidade e glocalidade, através de práticas interativas e improvisadas de performance.

Palavras-chave. Flamenco. Música. Dança. Performance. Etnografia. Discurso musical.

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

Abstract. This article deals with a systematic analysis of the non-verbal processes of musical interaction present in social relations through music (BLACKING, 1973) and in the improvised constructions of musical discourses in presentational performance contexts (TURINO, 2008) of the flamenco “scene” in Brazil. The analyzes contained in this work are developments of the results obtained in the master's research “*Marcajes y Rasgueos: elements of interaction between music and dance in flamenco in Brazil*”, which focused on an ethnographic investigation about the trajectory of this “scene” and its relations with construction of authenticity, translocality and glocality, through interactive and improvised performance practices.

Keywords. Flamenco. Music. Dance. Performance. Ethnography. Musical Speech.

1. Introdução

O estudo da performance com foco nos aspectos não verbais da prática musical demonstra 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, p.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 se foca no envolvimento e engajamento dos indivíduos - ouvintes e artistas - no fazer e no sentir musical. Essa experiência de engajamento musical, “*musicking*” (SMALL, 1998) ou de *musicar*¹, cujas interações físicas podem não se interligar por meio de mediação linguística, flexiona discursos

¹ *Musicar local – tema e variações*, Dossiê, Revista Gis, Volume 6, nº1, ano 2021.

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 ou 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 “microsocial 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 “microsocial”, 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 podem ser evidentes 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 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, p.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 a sincronização de indivíduos que performam juntos, pois estes, ao buscarem se conectar, discorrem suas práticas através 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”, através 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 movimentos nesse contexto, que nossa identificação deve guiar o entendimento das “unidades significativas” (BLACKING, 1983, p. 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, em que a cultura é entendida como um tipo de abstração esboçada para descrever todos os padrões de pensamento e interação, atuando como um “sistema organizado de símbolos significantes” (GEERTZ, 1975, p. 46).

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

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, p. 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 pré-determinado.

As performances no flamenco abrangem contextos participativos e apresentacionais (TURINO, 2008). No âmbito participativo, se manifestam em ambientes de convivência e de interação como, por exemplo, reuniões familiares, *fiestas*, *juergas*, rituais religiosos e também como uma forma de canto de trabalho, impulsionando diversos ofícios no campo e em outros contextos laborais. No contexto apresentacional, no entanto, o flamenco teve a sua consolidação profissional 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), era onde o “*publico guarda(va) silêncio*

diante da rica toada, que com a guitarra ao lado se expressaria playeras, polos y cañas”². Posteriormente, com o surgimento dos primeiros *tablaos* flamencos na Espanha em meados do século XX, as performances de *cante*, *baile* e *toque* desenvolveram, através 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’lante*, 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 à 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.

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 através da troca de olhares entre os indivíduos, no sentido comunicativo atribuído às *palmas* e aos *jaleos*³, bem como na interpretação dos textos cantados, interlúdios musicais, movimentos corporais do *baile* (*marcajes*, *paseos*, *recogidas*, *desplantes*, *et al.*) 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

² Do original: “*publico guarda silencio ante la rica tonada, que con la guitarra al lado, se expresaria playeras, polos y cañas* (NUÑEZ, 2011).

³ Os *jaleos* funcionam como uma espécie de incentivo expressivo em que termos como *¡olé!* *¡arsa!* *¡água!* *¡vamo allá!* *¡echale papa!*, dentre outros, são utilizados para motivar e qualificar a atuação de um indivíduo durante uma performance, sobretudo quando esse, surpreende aos outros participantes com algum detalhe interpretativo que se destaca em sua atuação (Nota do autor, 2021).

o contexto pode ser observado e mapeado através de uma análise sistemática da hierarquia de suas *vozes musicais*⁴.

3. Aspectos de uma etnografia da performance

Para mapear a dinâmica interativa da prática musical no flamenco, propus em minha investigação etnográfica sobre a “cena musical” do flamenco no Brasil⁵, o conceito de hierarquia entre as *vozes musicais* como uma ferramenta indicativa para a observação das performances em movimento. Ao me apropriar do conceito morfológico gramatical das *vozes verbais*, tratado por vários autores e estudiosos⁶ da gramática e da linguística, e ao aplicá-lo como uma ferramenta de observação das performances interativas no flamenco, pude analisar mais detidamente como ocorrem as interações não verbais nesse contexto e como os discursos musicais improvisados e coreografados se relacionam 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* e *passivas* (BECHARA, 1970, p. 126, 286. GREGORIM, 2016, p. 171), apontam ações, um estado, disposição e uma função (LYONS, 1979, p. 392). Sua aplicabilidade no discurso musical aponta como as interações não verbais ocorrem 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*). Com o desenvolvimento desse conceito, foi possível mapear sistematicamente os processos de interação existentes na prática musical do flamenco e sua utilização como uma ferramenta etnográfica, também destacou particularidades locais presentes no âmbito das performances da “cena” do flamenco no Brasil.

⁴ 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 (Nota do autor, 2021).

⁵ Apesar do flamenco se manifestar em várias regiões brasileiras, a pesquisa “*Marcajes y rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*”, publicada no ano de 2021, deteve-se em investigar sua trajetória na região sudeste, território geográfico em que o gênero se manifesta de maneira mais pronunciada (Nota do autor, 2021).

⁶ Discutido em sua dimensão gramatical e linguística por estudiosos como Mendes de Almeida (1955, p.174), Benveniste (1989, p. 81-90) e Bechara (1970, p.126. 2000, p.19-20); Chomsky (1984), bem como sob uma perspectiva de enunciado, discutido por Saussure (1975, p.31) (Nota do autor, 2021).

O conceito de “cena” apresentado nessa etnografia foi utilizado com o intuito de delimitar o campo de pesquisa como uma espécie de “espaço metafórico” (RICE, 2008)⁷ de investigação que abarcasse uma subcultura específica, dispersa ou não geograficamente, mas que reunisse 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 (FINNEGAN, 1989; COHEN, 1996; STRAW, 1991; BENNET, PETERSON, 2004). Também, através desse conceito, foi possível observar a “cena musical” do flamenco no Brasil como uma dimensão de expressividade, em um “mundo” em que seus “atores”⁸ e suas performances, buscam uma “gratificação direta e imediata ao se disponibilizarem para um público” (IRWIN, 1977) e sustentam uma complexa rede de relações de “micro-política”, “poder e autoridade” (GERSTIN, 1998, p. 385-414) em um “emaranhado de teias de relações interpessoais” (BRINNER, 1995, p. 320), dispostas e gerenciadas através da prática musical e de aspectos culturais construídos sobre noções “glocais” (ROBERTSON, 1992) de identidade e “autenticidade”.

Essas particularidades glocais, analisadas mais especificamente no âmbito das performances, puderam ser apontadas por meio de um estudo metuculoso dos processos de interação microssocial (BAVELAS, 2007) mediados pela música, em que o entendimento do domínio performático da improvisação durante a construção dos discursos musicais interativos se relacionava, diretamente, aos processos locais de construção de “autenticidade”. Na tradição musical do flamenco, a construção improvisada dos discursos musicais interativos se relaciona diretamente à aspectos de “autenticidade”, que foram consolidados profissionalmente em sua trajetória, a partir da prática constante em espaços de performance como dos *tablaos* e *peñas*⁹ espanhóis.

Durante o processo de investigação etnográfica da “cena” do flamenco no Brasil, foi possível observar que uma parte considerável de seus indivíduos buscavam o desenvolvimento dessa competência performática e que isso também se relacionava a um processo local de demarcação de “autenticidade”, aculturação e bi-musicalidade (HOOD, 1960). Essas características, se relacionam diretamente com o desenvolvimento da trajetória

⁷ Nesse sentido, Timothy Rice (2008) sugere que o “campo” é uma criação metafórica do pesquisador em que o “trabalho de campo” é uma ampla zona conceitual unida por uma cadeia de investigação (Nota do autor, 2021).

⁸ Esses “atores”, na “cena musical” do flamenco no Brasil, representam os artistas (*cantaores*, *tocaores* e *ballaoras*), produtores, empresários e donas de espaços e escolas especializados em flamenco (Nota do autor, 2021).

⁹ Espaços particulares dedicados ao disfrute do flamenco tradicional, com destaque para atuações de *cante* e *toque* (Nota do autor, 2021).

local dessa “cena” e também aos processos de aprendizagem e desenvolvimento das práticas musicais e performáticas diretamente conectadas aos encontros entre brasileiros e espanhóis, fruto de fluxos culturais e de processos migratórios que ocorreram em grande parte no sudeste brasileiro entre os séculos XIX e XXI.

4. Metodologia

A interação entre as *vozes musicais* presentes nas performances de flamenco pode ser observada tanto nas atuações de *cante pa’alante* quanto nas atuações de *cante y toque pa’atrás*. Nas atuações de *cante palante*, a interpretação do texto cantado de um *cantaor* influencia a construção do discurso musical de acompanhamento do *tocaor*, que se posiciona musicalmente sensível à interpretação, respirações e inflexões do *cante*, atuando como um *paciente musical (voz passiva)* e um *sujeito-paciente musical (voz reflexiva)*.

Em 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), em que ambas as situações, constrói seu discurso corporal atuando como uma *voz reflexiva*. O *tocaor*, por sua vez, 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 do seu próprio discurso musical de acompanhamento.

Para registrar as performances em movimento mapeadas descritivamente pelas *vozes musicais*, utilizei-me do método proposto por Martin Clayton, Byron Dueck e Laura Leante no livro *Experience and Meaning in Music Performance* (2013) acerca da captação de performances interativas. Com a utilização de três câmeras posicionadas em ângulos distintos, construí uma etnografia da performance a partir de um show de flamenco que ocorreu na cidade de Vinhedo-SP, no espaço *Conarte Flamenco*, no dia 15 de fevereiro de 2019¹⁰. Com a realização das filmagens¹¹, pude extrair recortes das imagens e das gravações em pistas de áudio

¹⁰ 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 Quiros, da “cena” do flamenco de Madrid (Nota do autor, 2021).

¹¹ No recorte etnográfico apresentado, atuei como guitarrista flamenco (*tocaor*) enquanto eu pude contar com o grato auxílio de uma equipe técnica formada pelo pesquisador “Mihai Andrei Leaha, o especialista em operação de câmera e gravação, Antônio Marciano e a etnomusicóloga e também minha orientadora, Suzel Ana Reily (Nota do autor, 2021).

para a realização de uma transcrição analítica dos eventos que transcendesse a “simples transcrição dos sons” (SEEGER, 2008, p. 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, as câmeras foram posicionadas em dois ângulos, com a seguinte disposição:

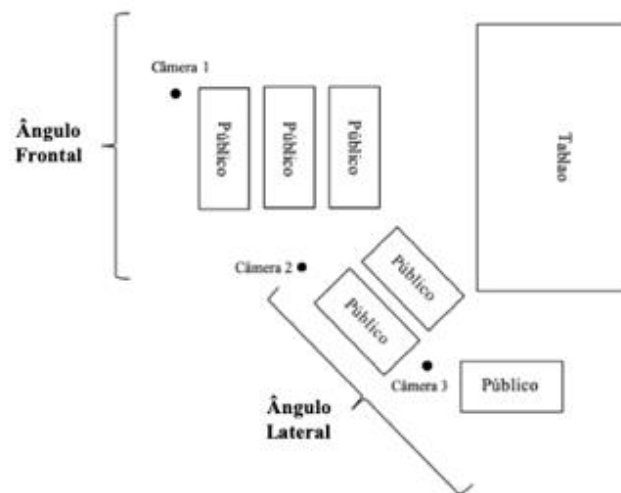


Figura 01: Captação das performances.

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 58.



Figura 02: Captação das performances em ângulo frontal (imagem da esquerda - execução do *tercio valiente*) e em ângulo lateral (imagem da direita - execução da *falseta*).

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 142-

O critério de posicionamento das câmeras foi determinado com o objetivo de o quanto seria possível captar os detalhes gerais da performance e das interações particulares

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

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

4. O uso das *estruturas* e dos *códigos* no discurso musical interativo do flamenco

O engajamento interativo que ocorre no flamenco e que se estabelece entre o *cante*, o *baile* e o *toque* 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 do discurso musical.

As *estruturas* de cada um dos domínios (*cante*, *toque* e *baile*) concedem, respectivamente, protagonismo ao *cantaor*, *tocaor* e *bailaora* quando esses interpretam *estruturas* referentes a cada 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 as ações que musicais que realizam. A relação interativa que se estabelece nesse contexto, conduz as inflexões interpretativas e o tipo de expressividade que é empregada pelos indivíduos durante a performance.

Os *códigos*, por sua vez, ao serem utilizados como mediação das *estruturas*, alteram a condução do discurso musical e se configuram como processos 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. As interações, tanto das *estruturas*, quanto dos *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 também de caráter livre, voltada para uma inflexão interpretativa mais recitativa, disposta entre o *cante* e o *toque*.

As *estructuras* se dividem em três domínios: o domínio do *cante*, que envolve textos cantados como as *letras* e suas intensidades interpretativas (*tercio de preparación*, *tercio valiente*, *macho* e *tercio de cambio*), os vários tipos de estribilhos (*estribillos*, *juguettillos*, *coletillas*, *castellanas*) e as vocalizações (*ayeos e tarabillas*); o domínio do *toque*, que abrange todos os interlúdios musicais (*toque de compás*, *rueda de compás*, *silencios* e *toque tapao*); o domínio do *baile*, que abrange as seções de sapateado (*escobillas* tradicionais e *tablas de piés*); e as *salidas*, que funcionam como um tipo de introdução da performance e podem ser construídas por qualquer um dos três domínios (“*salir para cantar*”, “*salir para tocar*” e “*salir para bailar*”).



$\text{♩} = 155$
 8 Ni-meni-me ni-i-i me ha a-a a-a-a - a-a-a - a ble-e
 Respiro do *cante*
 11
 16 ni me ni-me ni-i-i me ha - a - a ble-e
 21 y de-lan-te - e-e de la - a - gen - te-e no me pon-ga-a-as mal sem-
 30 blan-te y de-lan-te - e-e de la - a - gen - te-e
 36 no me pon - ga - a - as mal sem - blan - te

Figura 03: *Tercio valiente*.

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 141.

$\text{♩} = 150$
Cejilla II



Figura 04: Falseta.

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 144.



Figura 05: Escobilla (baile e toque - ângulo lateral).

Fonte: Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil, 2021, p. 151.

Nesta cena: 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.

Os *códigos* mediam as interações diretas com as *estruturas* e são construídos a partir das *llamadas* (que antecede e aciona o início de uma *estrutura*), dos *remates* e dos *cierres* (concluem de forma parcial ou definitiva o discurso musical de uma *estrutura*), das *subidas* (alteração progressiva no andamento) e dos *cambios* (troca de ritmo e sentido musical do *soniquete*¹²). Ao serem mesclados e entremeados à execução e interpretação das *estruturas*, os *códigos* constroem toda a dinâmica interativa do discurso musical do 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, são nos *códigos* que essas hierarquias de interação se alteram e indicam uma dinâmica de alternância do protagonismo do discurso musical. Além de fragmentos musicais, do uso das palmas, *jaleos* e gestos específicos como, por exemplo, troca de olhares, aproximação física ou mesmo, sinais verbais durante a performance, o discurso musical interativo do flamenco se fundamenta, basicamente, em atitudes propositivas daquele indivíduo que se comunica e atitudes responsivas daquele que recebe essa informação (início ou finalização de uma *estrutura*, mudança de andamento, troca de ritmo *et. al.*).

¹² 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 à 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 (Nota do autor, 2021).



Figura 06: *Llamada para a letra*

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 138.

Nesta cena: 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*.



Figura 07: *Llamada para a letra* (rítmica dos pés).

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 139.



Figura 08: *Llamada* (visual) para a *falseta* antes do remate da letra

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 143.

Nesta cena: 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*.



Figura 09: *Cierre* (baile - ângulo lateral).

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 149.

Nesta cena: 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*).

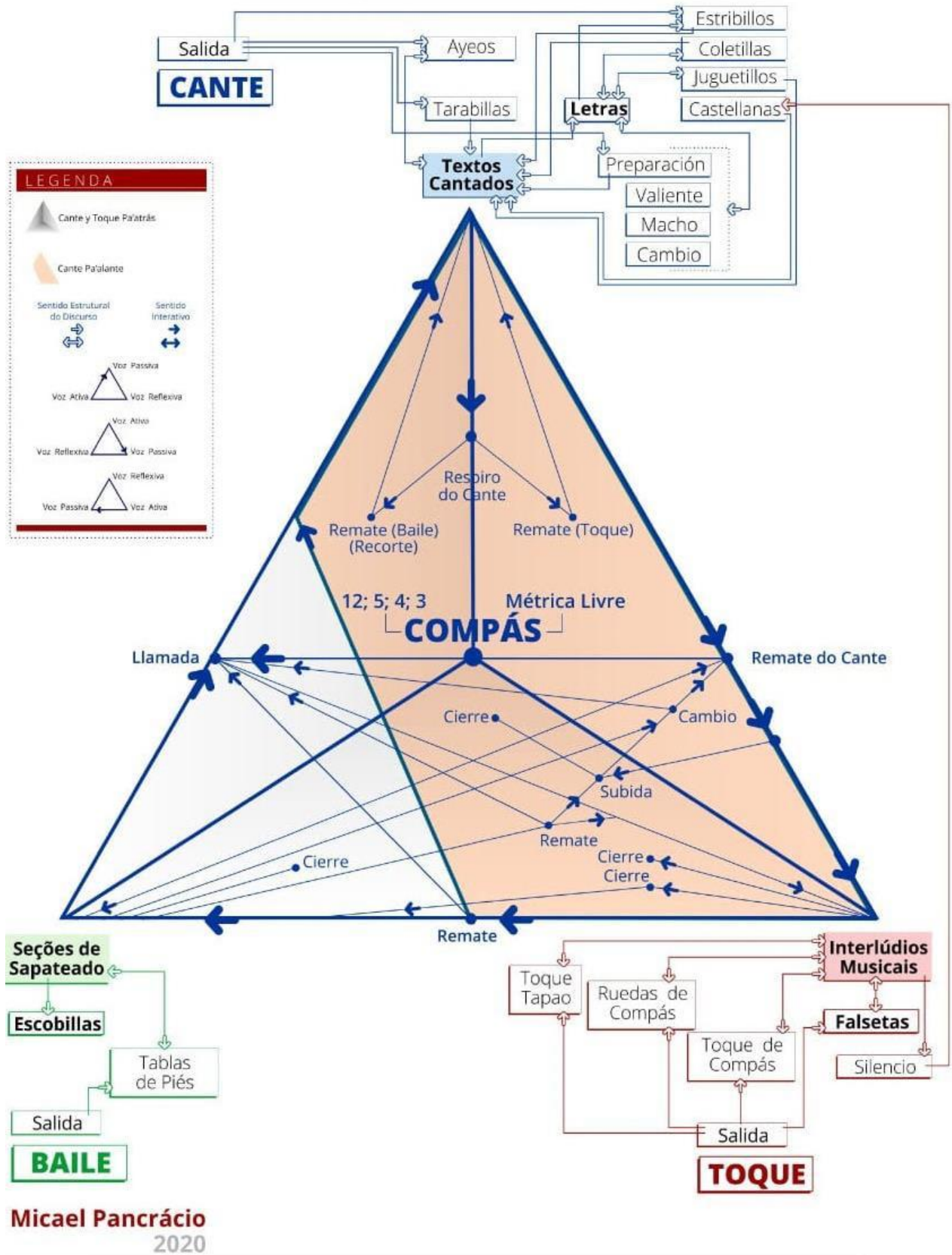


Figura 10: Sistema musical interativo do flamenco.

Fonte: *Marcajes y Rasgueos: elementos de interação entre música e dança no flamenco no Brasil*, 2021, p. 129.

Autor: Micael Pancrácio

5. Conclusões

Com a identificação das *vozes ativas, passivas e reflexivas* de um discurso musical foi possível apontar detalhes importantes acerca dos processos de interação não verbal que ocorrem durante a prática musical coletiva e interativa do flamenco, dispostos em contextos performáticos apresentacionais. A utilização desse conceito auxilia na investigação de práticas musicais que têm performances permeadas por interações e por processos de comunicação não verbal mediados pela música, em que detalhes sobre transmissão e recepção de informações durante essas atuações, estabelecem várias formas de engajamento musical. Sob a perspectiva de suas hierarquias, esses processos de interação apontam de maneira direta como a música pode mediar formas não verbais de interação social e também como essas interações podem ser ressignificadas segundo os contextos locais em que são construídas, destacando singularidades locais do fazer musical.

O estudo aprofundado da construção dos discursos musicais no flamenco, fruto de uma etnografia da performance da “cena musical” do flamenco no Brasil, despertou horizontes expansíveis acerca da análise de práticas musicais coletivas e a multiplicidade de seus processos, dispostos no uso da improvisação e de práticas coreográficas, demonstrou como as performances em movimento podem flexionar interações sociais mediadas pela música e formas locais de construção 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, SP: Estação Liberdade, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os Gêneros do Discurso**. Editora 34 Ltda (edição brasileira). São Paulo, 2016.
- BAVELAS, Janet. “**Face to Face Dialogue as Micro-social Context: The Example of Motor Mimicry**”. In Susan Duncan, Justine Cassell, Elena Lavy, eds. *Gesture and The Dynamic Dimension*, p. 127-146. Amsterdam: John Benjamins, 2007.
- BENVENISTE, Emile. “**O aparelho formal da enunciação**” In: —. *Problemas de Lingüística Geral II*. São Paulo: Pontes, 1989, cap. 5, p. 81-90.
- BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.
- BENNETT, Andy e PETERSON, Richard A. (orgs.). **Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.
- BLACKING, Jonh. **How Musical is Man**. University of Washington Press, 1973.
- Música, Cultura e Experiência**. Tradução de A.-K. de Moraes Schouten.
- BRINNER, Benjamin. *Knowing Music, Making Music-Javanese Gamelan and the Theory of Musical Competence and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.



- CLAYTON, Martin, DUECK, Byron, LEANTE, Laura. Eds. **Experience and Meaning in Musical Performance**. Oxford: University Press, 2013.
- CHOMSKY, N. “**Linguagem**”. In: *Enciclopédia Einaudi: linguagem-enunciação*. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p.11-56.
- COHEN, Sara. **Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- CROSS, Ian. “**Musicality and the Human capacity for Culture**”. *Musicae Scientiae* 12 (I Suppl). p. 147-165, 2008.
- FINNEGAN, Ruth. **The Hidden Musicians: Music-Making in an English Town**. Cambridge University Press, 1989.
- GERSTIN, Julian. “**Reputation in a Musical Scene: The Everyday Context of Connections between Music, Identity and Politics**”. *Ethnomusicology*, vol. 42, n. 3, p. 385-414, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **The interpretation of cultures**. London: Hutchinson, 1975. 470 p.
- GREGORIM, Clóvis Osvaldo. **Michaelis Gramática Fácil - para falar e escrever bem**. Editora Melhoramentos. São Paulo, 2016.
- HIKIJ, Rose Satiko, REILY, Suzel Ana, TONI, Flávia Camargo. Artigo. “**O Musicar Local – Novas Trilhas para a Etnomusicologia**”. Projeto Temático. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. 2016.
- NÚÑEZ, Faustino. **Flamencópolis**. 2011. Disponível em: <http://www.flamencopolis.com/>, acesso em novembro de 2018.
- RICE, Timothy. BARZ Gregory F. & COOLEY Timothy J. (eds), **Shadows in the field. New perspectives for fieldwork in ethnomusicology**. Oxford. Univ. Press, 2008.
- ROBERTSON, Roland. **Globalização: Teoria Social e Cultura Global**. Vozes, 2000.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de Lingüística 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*, vol. 5, n. 3, p. 361-367, 1991.
- TURINO, Thomas. **Music as Social Life**. Chicago. University of Chicago Press, 2008.