



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

**ALBA OLINKA HUERTA MARTÍNEZ**

**FANDANTOLOGIA:**  
autoetnografia migrante de uma percussionista de pés

**BELÉM-PA  
2023**

**ALBA OLINKA HUERTA MARTÍNEZ\***

**FANDANTOLOGIA:**

autoetnografia migrante de uma percussionista de pés

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes como requisito parcial para obtenção do título de Doutorado.

**Orientadora:** Profa. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo.

**Linha de Pesquisa:** Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes.

\*Beneficiada pelo Programa de Alianças para Educação e Capacitação – PAEC-OEA-GCUB 2017, no âmbito do Acordo de Cooperação entre a Organização dos Estados Americanos (OEA) e o Grupo Coimbra de Universidades Brasileiras (CGUB). Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.

**BELÉM-PA  
2023**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

Martínez, Alba Olinka Huerta.

FANDANTOLOGIA : autoetnografia migrante de uma  
percussionista de pés / Alba Olinka Huerta Martínez. — 2023.  
80 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo  
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de  
Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém,  
2023.

1. Fandango. 2. Percussão de pés. 3. Improvisação. 4.  
Repetição. 5. Migração. I. Título.

CDD 792.62

---



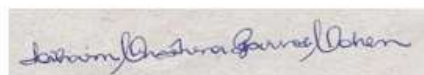
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO  
DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE  
FEDERAL DO PARÁ.**

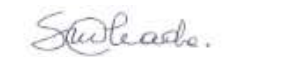
Aos oito (08) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e três (2023), às quinze e trinta (15h30) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Tese de Alba Olinka Huerta Martinez, intitulada: **FANDANTOLOGIA: autoetnografia migrante de uma percussionista de pés**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Giselle Guilhon Antunes Camargo (Presidente); Liliam Cristina Barros Cohen (Examinadora Interna); Sonia Maria Moraes Chada (Examinadora Interna); Maria Ana Azevedo de Oliveira (Examinadora Externa ao Programa), Daniela Botero Marulanda (Examinadora Externa à Instituição); Paulo Murilo Guerreiro do Amaral (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, passou a palavra à doutoranda, que apresentou a Tese, com duração de quarenta e cinco minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela doutoranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação (X)** com o conceito **EXCELENTE com recomendação de que sejam incorporadas as sugestões da banca**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela doutoranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Giselle Guilhon agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela doutoranda. Belém-PA, 08 de fevereiro de 2023.

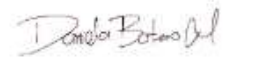
  
Giselle Guilhon Antunes Camargo

Giselle Guilhon Antunes Camargo



Liliam Cristina Barros Cohen

  
Sonia Maria Moraes Chada

  
Daniela Botero Marulanda



Paulo Murilo Guerreiro do Amaral



Maria Ana Azevedo de Oliveira



Alba Olinka Huerta Martínez

*Quiero dedicar esta tesis a todas las bailarinas de danza folclórica mexicana  
y a todas sus tecnologías parafolclóricas de conocimiento encarnado.  
Hoy, la Escuela Nacional de Danza Folklórica – mi alma máter – y México, tienen,  
gracias a Brasil,  
a una Doctora en Artes (quizá la primera) que es también bailarina de danza folclórica.  
Felicidades a todas nosotras, las bailarinas de folklor.*

## AGRADECIMENTOS

### *Agradeço/Agradezco*

*A mi madre, quien, después de su diagnóstico de atrofia olivopontocerebelosa en el año 2019 me ha enseñado que el cuidado también es arte, también es danza.*

*A Patricia Camacho, porque sin apoyo profesional y su confianza, jamás habría podido viajar a Brasil para hacer este doctorado.*

*A Dolores Ponce, por toda la paciencia y amor que tuvo al escucharme, como investigadora y como persona.*

*À Dona Inês, pela calorosa recepção em Guarulhos, pelo carinho e pela oportunidade que me deu de ter uma família no Brasil.*

*À Dona Cléa, pela calorosa recepção em Belém, Pará, pela ajuda, carinho, compreensão, amizade e pelo meu açáí.*

*A mi tía María, por todo su amor y su complicidad.*

*A mis amigas colombianas, Erika y Mary, quienes me salvaron la vida repetidas veces en Belém, Pará.*

*À Dona Biá, pelo carinho, amizade e paciência ao longo da quarentena durante a pandemia de Covid-19. Sua casa foi o melhor cenário que já tive em minha vida como dançarina.*

*À Dona Áurea, pelo carinho e acolhimento durante minhas férias no Rio de Janeiro.*

*A la pequeña Lucía, que tuvo la decencia de no esperarme para nacer y poder terminar esta tesis en Mérida, Yucatán, México. Y a Idalia, su madre.*

*A mi amigo Juan, padre de Lucía.*

*A mis amigos Mónica y Ángel, que me cobijaron con su casa en Mérida, Yucatán, lugar donde terminé este trabajo.*

À minha orientadora, **Giselle**, pela empatia e liberdade ao longo de meu percurso doutoral.

*A **Aline, Wendy y Daniela**, por toda la danza que me salvó la vida durante la pandemia de la Covid-19.*

*A mis amigas, siempre: **Osiris, Liliana, Dani, Kadiya, Julieta, Diana, Carolina Sarmiento, Laura Maya, Laura Domínguez, Blanca, Hildelena, Mayda, Asmara, Beatriz**.*

*A mi amiga **Xante**, por su ayuda para los ensayos previos a la qualificação y defesa.*

*A **Carolina Dávalos**, por el cariño, los regalos y los buenos momentos.*

*A mi padre y a mi hermano.*

*A mis amigos, **Víctor e Iván**, por todas las quesadillas brasileñas en el guats que me alegran todos los días.*

*A **Anderson**, por la intimidad, por el cariño y por los fandangos.*

*A **Joseph Pilates**, porque gracias a su legado no me chingué la columna escribiendo esta tesis.*

À Fundação **Mendes — de Lima**.

*A la Fundación **Telle**, una vez más, gracias.*

À **Universidade Federal do Pará**, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, e ao corpo docente, discente e técnico administrativo, por tornarem possível a concretização desta pesquisa no meu país, com a possibilidade de cuidar da minha mãe.

À **Otávia**, pela revisão do texto.

Aos membros da **Banca**.

*A la Coatlicue.*



*'En mis pies siento que estalla,  
como si fuera un estruendo.  
El ritmo me va siguiendo,  
no importa hacia dónde vaya.  
Yo me perdí en su batalla,  
pues su esclava me volví.  
Y sé que lo permití,  
por siempre lo viviré.  
Y ya el mundo sabe que  
el fandango vive en mí.'*

**LAURA MAYA**

## RESUMO

Ao aceitar o silêncio pandêmico, ou seja, aceitar ficar em casa sem poder sair ou viajar, suspender algumas atividades e enfrentar uma tragédia humanitária, foi necessário criar novas buscas e outras formas de pesquisa que me fizeram viajar de onde estava, e com o que tinha, abrigando-me em casa. Essas explorações e através de meu corpo, utilizando diferentes composições de *fandango*, fizeram-me viajar, e até mesmo migrar, cedendo à tragédia. E, mesmo com toda a vulnerabilidade que rodeava meu corpo por causa do vírus que também viajava e migrava, fui atravessada por outras identidades, outras terras, outras danças, outros movimentos, outras escutas e outros sons. Neste trabalho compartilho essa experiência migratória dentro de casa e como estrangeira no Brasil e, mais tarde, no México. É preciso dizer que esta experiência migratória não começou com a pandemia de Covid-19 e foi através da autoetnografia que consigo dar uma saída aos conhecimentos encarnados (tecnologias parafolclóricas) que me constituem, a fim de consolidar minhas abordagens junto ao conceito de migrações sonoro-corpóreas através do seminário '*Del Fandango al cuerpo y de vuelta*'.

**Palavras-chave:** fandango; percussão de pés; improvisação; repetição; migração.

## RESUMEN

Al aceptar el silencio pandémico, es decir, aceptar quedarme en casa sin poder salir o viajar, suspender algunas actividades y enfrentar una tragedia humanitaria, fue necesario crear nuevas búsquedas y otras formas de investigación que me hicieron viajar desde donde estaba y con lo que tenía, resguardándome en casa. Estas exploraciones a través de mi cuerpo, utilizando diferentes composiciones de fandango, me hicieron viajar, e incluso migrar, doblegándome a la tragedia. Y, aun con toda la vulnerabilidad que rodeaba mi cuerpo por el virus que también viajaba y migraba, fui trastocada por otras identidades, otras tierras, otras danzas, otros movimientos, otras escuchas y otros sonidos. En este trabajo comparto esta experiencia migratoria en casa y como extranjera en Brasil y, posteriormente, en México. Es necesario decir que esta experiencia migratoria no comenzó con la pandemia de la Covid-19 y fue a través de la autoetnografía que logro darles una salida a los conocimientos encarnados (tecnologías parafolclóricas) que me constituyen, con el fin de consolidar mis abordajes junto al concepto migraciones sonoro – corpóreas a través del seminario ‘Del Fandango al cuerpo y de vuelta’.

**Palabras clave:** fandango; percusión de pies; improvisación; repetición; migración.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Eu e minha <i>tarima</i> portátil na casa de Dona Biá	22
Fotografia 2 – Aula em Dallas, TX., 2016	25
Fotografia 3 – Ana Yepes, eu e Catherine Turocy em Santa Bárbara, CA, 2016	27
Fotografia 4 – Tamancas <i>jarochas</i>	35
Fotografia 5 – Tamancas <i>paraenses</i>	35

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>¿Fandango?</i>	23
Figura 2 – <i>Fandangos mexicanos</i>	28
Figura 3 – Localização aproximada de: <i>El Sotavento Veracruzano</i>	30
Figura 4 – Localização aproximada de: <i>La Huasteca</i>	30
Figura 5 – Localização aproximada de: <i>La Costa Chica y la Costa Grande</i>	30
Figura 6 – Localização aproximada de: <i>La Tierra Caliente</i>	31
Figura 7 – Localização aproximada de: <i>El Bajío</i>	31
Figura 8 – Localização aproximada de: <i>La ciudad de Tixtla</i>	31
Figura 9 – Visualização do dispositivo para <i>'Del Fandango al cuerpo y de vuelta'</i>	54
Figura 10 – <i>Fandangoe</i>	59
Figura 11 – <i>El Fandango</i>	59
Figura 12 – <i>The Fandango</i>	60
Figura 13 – <i>Un Fandango</i>	60
Figura 14 – <i>Gran Fandango</i>	61
Figura 15 – Formas de Deslocamento	63
Figura 16 – O último <i>fandango</i> da Fandantologia	73

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

CCU – Centro Cultural Universitario

CENART – Centro Nacional de las Artes

CIAD – Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo

ENAP – Escuela Nacional de Artes Plásticas

ENDF – Escuela Nacional de Danza Folklórica

INBA – Instituto Nacional de Bellas Artes

KDP – Khamsa Dance Project

UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	14
<b>CAPÍTULO 1 - FANDANGO .....</b>	<b>17</b>
1.1 <i>¡Esto es un jelengue!</i> .....	17
1.2 O estado de desordem de todas as coisas.....	19
1.3 Ana Yepes e o <i>fandango</i> do qual nada sabemos .....	23
<b>CAPÍTULO 2 - SILÊNCIO PANDÊMICO.....</b>	<b>29</b>
2.1 O <i>fandango</i> como festa.....	29
2.2 Do <i>fandango</i> ao tamanco brasileiro: um caminho paraense para chegar em sonoridade silenciosa.....	33
2.3 Fandantologia.....	38
<b>CAPÍTULO 3 - SOM LIMINAL: PARAFOLCLORISMOS E RITMALIDADE DE UMA VIDA DE PERCUSSÃO COM OS PÉS.....</b>	<b>41</b>
3.1 A transcendência da liminaridade do dançarino de dança parafolclórica mexicana.....	41
3.2 Parafolclorismos como tecnologias de conhecimento encarnado (tecnologias parafolclóricas).....	43
3.3 Som liminal: um conhecimento encarnado de si.....	47
<b>CAPÍTULO 4 - DEL FANDANGO AL CUERPO Y DE VUELTA.....</b>	<b>49</b>
4.1 Daniela, Wendy e eu: corpos paralelos.....	49
4.2 <i>Del Fandango al cuerpo y de vuelta</i> (Do <i>Fandango</i> para o corpo e do corpo para o <i>fandango</i> ).....	52
<b>CONSIDERAÇÕES .....</b>	<b>74</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>75</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>78</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>80</b>

## INTRODUÇÃO

Foi sempre o fandango – como uma festa, como uma dança ou como uma composição musical – que delimitou este trabalho. Minha pesquisa se transformou numa busca íntima que pouco a pouco foi se tornando algo coletivo, ampliando ainda mais as possibilidades do *fandango*. A palavra "fandantologia" abraça essas possibilidades.

No início, o objetivo do meu trabalho era refletir sobre a percussão de pés americana (do Continente Americano) integrando o que eu estava para aprender sobre a percussão de pés do *fandango* caíçara do sudeste de São Paulo em minha prática artística. Faria um abordagem transdisciplinar utilizando elementos teóricos e metodológicos da antropologia, da fenomenologia e da etnomusicologia. Foi a pandemia de Covid-19 que me fez optar definitivamente pela autoetnografia<sup>1</sup> como a única metodologia possível. No entanto, é verdade que recorri a outros elementos metodológicos que me ajudaram a desenvolver um pouco mais a premissa de que "tenho um pouco de *fandango* em meu corpo", para assim poder trazer à tona esse conhecimento encarnado<sup>2</sup>, que seria agora o meu segundo objetivo e que chamei de tecnologias parafolclóricas, as quais desenvolvi a partir do conceito de “entidade liminar” de Turner ao me colocar como a entidade liminar até definir, com a ajuda da Ritmoanálise de Lefebvre, alguns aspectos desse conhecimento no terceiro e no quarto capítulos.

No primeiro capítulo aprofundo um pouco o significado da palavra *fandango* e resalto as características que a relacionam comigo. Menciono brevemente o problema de pesquisa inicial e no que se tornou após a pandemia. No segundo capítulo retomei um pouco essa situação, mas explico como o *fandango*, em seu caráter de festa, foi a razão pela qual me desloquei até o Brasil. O terceiro capítulo é um capítulo especial no qual desenvolvo o conhecimento encarnado que possuo e que outros dançarinos de dança folclórica mexicana (que aqui chamo de dança parafolclórica mexicana) podem possuir. Finalmente, o capítulo quatro, no qual trabalho especificamente com as composições de *fandango* para tirar um pouco desse

---

<sup>1</sup> “La autoetnografía como narrativa personal, posibilita entonces análisis crítico, que echaría luz sobre situaciones o problemas que muchas veces tienen ramificaciones sociales y políticas. Así el/la autor/a puede utilizar poesía, cuentos cortos, proyecciones, novelas, ensayos fotográficos, etcétera, como técnicas que le permiten expresar la emoción que vive, así como comprenderla.” (ASCHIERI, 2018, p. 80).

“A autoetnografia como narrativa pessoal permite uma análise crítica, que lança luz sobre situações ou problemas que muitas vezes têm ramificações sociais e políticas. Assim, o autor pode utilizar poesias, contos, projeções, romances, ensaios fotográficos etc., como técnicas que lhe permitem expressar a emoção que vive, bem como compreendê-la.” (ASCHIERI, 2018, p. 80) [tradução nossa].

<sup>2</sup> “[...] La presencia de un saber vivencial involucrado en las investigaciones [...]”. (ASCHIERI, 2018, p. 85).

“[...] A presença de um saber vivencial envolvido nas investigações [...]”. (ASCHIERI, 2018, p. 85) [tradução nossa].



conhecimento do meu corpo e desenvolvo o conceito de migrações sonoro-corpóreas durante o seminário *'Del Fandango al cuerpo y de vuelta'*.

### ***Reverberación esquizoide***

*Un íntimo interior de agua al dudar del aprieto. Lastima el silencio mojado que  
 escurre de la migración de palabras en las danzas de textos.  
 De esta fuerza el zapateo vocifera y reverbera en la frontera. Los zapatos que se olvidan en el  
 camino llegan a destiempo. O no llegan.  
 Los estímulos disonantes que se repiten en habladurías y aturden cuando raspan la tierra en  
 círculos. Y rasguñan. Y saben a tabaco. En una esquizofrenia se desmorona, se desvanece, se  
 angustia. De todo, no es nada. Una cuerda respira. Desafina y se carcajea en el escuchar  
 sordo del golpe.  
 Del mar sale sonando el árabe. Se va volando hasta llegar a los otros cuerpos de las voces  
 que ya estaban aquí. A la luz de la ventana.  
 Tengo aquí la belleza rápida de las ondas y los pedazos de vibración del tacto que desespera.  
 Entre risas, flores y calma. Provócame.<sup>3</sup>*

---

<sup>3</sup> Texto feito por mim, resultante dos diários de bordo dos participantes do seminário 'Del Fandango al cuerpo y de vuelta'.

## CAPÍTULO 1

### FANDANGO

#### 1.1 ¡Esto es un jelengue!

¡*Esto es un jelengue!*, gritei nos bastidores enquanto transcorria o ensaio para a função do centenário da Revolução Mexicana e bicentenário da Independência, em 2009, no Teatro das Artes localizado no CENART<sup>4</sup>. Isso não parecia um ensaio, eu realmente imaginei uma cena, talvez muito próxima da Independência ou Revolução Mexicana, onde as pessoas corriam para todo lado, confusas, estressadas, vestidas, malvestidas ou meio vestidas. Juan Carlos Palma Velasco<sup>5</sup> me ouviu gritar e caiu na gargalhada. Nós nos olhamos, morrendo de rir, silenciosamente dizendo um para o outro: isso não vai dar certo.

*Jelengue*<sup>6</sup> e *fandango*<sup>7</sup> são duas palavras que eu amo. *Jelengue* eu ouvi da minha avó e da minha mãe e adotei essa palavra para nomear o que eu via toda vez que presenciava cenas assim, como aquela do ensaio. As duas palavras, *jelengue* e *fandango*, com esse som gutural - nasal “ng” entre duas vogais, trazem-me à mente uma festança, um desastre alegre, lembram-

<sup>4</sup> Centro Nacional de las Artes, Cidade do México.

<sup>5</sup> “En 2009, cuando aún estudiante, recuerdo una ocasión en que me encontraba esperando con mis amigas Olinka y Abril a que corriera la escena final de nuestra puesta en escena sobre el bicentenario de la independencia/centenario de la revolución. Era uno de nuestros ensayos previos al estreno de la función del 30 aniversario de la ENDF [Escuela Nacional de Danza Folklórica] y como siempre debíamos esperar hasta el final porque participábamos en la última escena, aunque irónicamente sucedía que varias veces, cuando estaba a punto de correr dicha escena, el ensayo se detenía y se comenzaba desde el inicio, eso a veces puede ser inquietante como performer. Pues en una de esas tantas ocasiones, todos nos encontrábamos dispersos e inquietos, ya muy fuera de orden, algunos bailando, haciendo bromas y otros más intentando no colapsar buscando cualquier distracción, por lo que Olinka dijo ‘esto es un jelengue’; todos volteamos a ver la escena y en efecto lo era.” (VELASCO, 2022). “Em 2009, quando ainda era estudante, lembro de uma ocasião em que esperava com as minhas amigas Olinka e Abril a cena final da nossa encenação do bicentenário da Independência/centenário da Revolução para correr. Foi um dos nossos ensaios antes da estreia da ENDF [Escuela Nacional de Danza Folklórica], atuação do 30 aniversário e, como sempre, tivemos de esperar até ao fim porque estávamos a participar na última cena, embora ironicamente tenha acontecido que várias vezes, quando a cena estava prestes a correr, o ensaio parava e começava desde o início, o que por vezes pode ser perturbador como intérprete. Bem, numa dessas muitas ocasiões, estávamos todos dispersos e inquietos, já muito fora de ordem, uns dançando, fazendo piadas e outros tentando não cair à procura de qualquer distração, por isso Olinka falou: ‘¡esto es un jelengue!’; todos virámos para ver a cena e de facto foi.” (VELASCO, 2022) [tradução nossa].

<sup>6</sup> A RAE (2022) menciona que *jelengue* é uma palavra coloquial utilizada em Cuba e significa *cachondeo* [ser brincalhona/brincalhão] ou discussão acalorada entre duas ou mais pessoas. Mais tarde, *cachondeo* em Espanha é utilizado para se referir a *jolgorio* [festa animada].

<sup>7</sup> A RAE (2022) menciona que o *fandango* é uma antiga dança espanhola, executada com acompanhamento de canto, violão, castanholas e até pratos e violino, em três tempos e com movimento animado e apaixonado. Ele também faz referência à existência da letra e da música do *fandango*; que existe uma variedade andaluza do *fandango*, que é um *palo* flamenco que acompanha o *fandango* andaluz. Que tem a ver com agitação e barulho e que em El Salvador se refere ao bumbum (nádegas).

me outras palavras com o mesmo nó gutural-nasal, tais como: *merequetengue* e *huapango*<sup>8</sup>, que também, na minha língua, não estão longe da mesma essência.

Eu ainda uso a palavra *jelengue* para tirar sarro de tudo que não vai bem e tem muita gente envolvida, como aquele ensaio no CENART, mas a palavra *fandango*, apesar do seu caráter festivo, me deixa séria. Assim, meu primeiro contato sério com a palavra *fandango* foi em 2011, quando comecei a frequentar *fandangos jarochilangos*<sup>9</sup> (que pareciam mais *jelengues* do que *fandangos*) e os adotei como fenômenos de estudo para minha dissertação de mestrado. A partir desse momento, minha relação com a palavra *fandango* tornou-se mais formal, casei com ela e quase tudo que isso implica. Interessei-me pelos *fandangos* como fenômenos festivos em certas regiões e comunidades do México, e depois do Brasil, mas venho descobrindo que o *fandango* como composição musical e como pintura me acolheu em momentos de vulnerabilidade e, mais do que estudar os outros fandangueros, deu-me a oportunidade de estudar a mim mesma, oferecendo-me assim a possibilidade de sair quando quiser da festa – escrita (quando escrevo sobre *fandangos*) ou dançada (quando vou aos *fandangos*) –, ou para comemorar em casa, se a festa for cancelada (quando há uma pandemia). O *fandango* me dá a opção de me vestir em tom barroco ou entrar em alguma pintura que leva seu nome.

---

<sup>8</sup> “[...] Es importante destacar que un sinónimo de fandango, en el sur de Veracruz [estado de la República Mexicana que envuelve al Golfo de México], es huapango, que como aquél es un vocablo que designó primero las ocasiones musicales y luego pasó a ser la denominación de un género musical y dancístico, especialmente en la Huasteca [región de México que comprende el norte de Veracruz, el sur de Tamaulipas, el sureste de San Luis Potosí, el norte del Puebla, el este de Hidalgo y, en menor medida, algunas zonas de los estados de Querétaro y de Guanajuato]. A nuestro juicio -contrario a la etimología nahúatl- (cf. Santa María 2000: 602), generalmente aceptada- la voz huapango proviene del sustantivo kimbundu pangu ‘rito’ (Silva Maia 1964: 549), precedido de la partícula ua – (cf. Silva Maia 1964: ix), que lo convierte en adjetivo, por lo cual uapangu significa, literalmente, ‘ritual’. Como puede colegirse, los étimos de fandango y huapango constituyen las dos caras de una misma moneda: el mencionado desorden ritual.” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 120).

“[...] É importante notar que um sinônimo de fandango, no sul de Veracruz [estado da República Mexicana que circunda o Golfo do México], é *huapango*, que, como o primeiro, é uma palavra que primeiro designou ocasiões musicais e depois passou a ser a denominação de um gênero musical e de dança, especialmente na Huasteca [região do México que inclui o norte de Veracruz, o sul de Tamaulipas, o sudeste de San Luis Potosí, o norte de Puebla, o leste de Hidalgo e, em menor medida, algumas áreas dos estados de Querétaro e Guanajuato]. Em nossa opinião -contrariamente à etimologia nahuatl- (cf. Santa María 2000: 602), geralmente aceita- a palavra *huapango* vem do substantivo kimbundu pangu 'rito' (Silva Maia 1964: 549), precedido pela partícula ua – (cf Silva Maia 1964: ix), que o transforma em adjetivo, para o qual uapangu significa literalmente 'ritual'. Como se pode inferir, os étimos de *fandango* e *huapango* constituem as duas faces de uma mesma moeda: a já mencionada desordem ritual.” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 120) [tradução nossa].

<sup>9</sup> O termo *jarochilango* é um termo que é usado no México para se referir de maneira um tanto sarcástica ao *fandango* realizado pelos fandangueros da Cidade do México cuja origem não é *jarocha* (do sul de Veracruz).

## 1.2 O estado de desordem de todas as coisas

O *fandango* também bagunçou minha cabeça, meus escritos e minhas buscas. Suponho que seria, sem que eu soubesse, graças à sua natureza etimológica. Aprendi que essa desordem nunca resolve nenhum problema para mim, ao contrário, – como diria minha mãe, “toda desordem é uma ordem pessoal” –, ele me leva a novas descobertas que ordenam mundinhos próprios.

Com o *fandango* sempre iniciei um caminho e recomecei outro, nunca cheguei ao fim, parece que outra das características do *fandango* é que ele é infinito em todas as suas formas. Os *fandangos* me receberam, outros me tiraram de seu território, outros me levaram para longe, outros me fecharam as portas, outros não existiram por causa de uma pandemia. E, ainda assim, o *fandango* sempre foi a dança que me cercou e ainda me cerca, às vezes sinto-o como uma voz em volta da minha cabeça (a voz *fandango*) e às vezes, mesmo na sua faceta de composição barroca, para mim é um espaço de liberdade de movimento e som.

Rolando Antonio Pérez Fernández, no seu artigo ‘Notas sobre el origen kimbundu de la voz fandango’, faz a seguinte interpretação detalhada da definição de *fandango* pelo Padre António da Silva Maia:

Del léxico trilingüe (portugués-kimbundo-kikongo) del Padre Antonio da Silva Maia, misionero secular de la arquidiócesis de Luanda (Capital de Angola), hemos extraído la siguiente definición, en lengua kimbundu, de la palabra caos, que como bien se sabe es de origen griego y suele definirse en los términos creacionistas de la concepción del mundo judeocristiana: “Caos, s. m. KIMB. : [ ... ], fandangu ia ima ioso inga mundo ka ubangue luá” (Silva Maia 1946:97). Según nuestra interpretación, esta definición reza: “estado de desorden de todas las cosas al principio del mundo no creado aún” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 114).<sup>10</sup>

A minha primeira abordagem à palavra e fenómeno do *fandango* como festa ou reunião festiva foi através do fandango *jarochilango*. Depois, através da definição de Fernández. A partir daí comecei a aprender sobre os outros *fandangos* que existem no México e na América,

<sup>10</sup> Do léxico trilingue (Português-Kimbundo-Kikongo) do Padre Antonio da Silva Maia, missionário secular da Arquidiocese de Luanda (Capital de Angola), extraímos a seguinte definição, na língua Kimbundu, da palavra caos, que como é bem conhecido é de origem grega e geralmente é definido nos termos criacionistas da cosmovisão judaico-cristã: “Caos, v. m. KIMB. : [...], fandangu ia ima oso inga mundo ka ubangue luá” (Silva Maia 1946:97). De acordo com nossa interpretação, esta definição diz: “estado de desordem de todas as coisas no início do mundo ainda não criado” (FERNÁNDEZ, 2011, p. 114) [tradução nossa].

até saber que no sul do Brasil existe um *fandango* chamado *fandango caíçara*<sup>11</sup>, cujas primeiras referências são também abordadas pelo próprio Fernández, no mesmo artigo.

Fernández explica que, se partirmos do pressuposto de que a palavra *fandango* teve origem na Hispanoamérica, informação relatada no *Diccionario de autoridades de la Real Academia Española* em 1732, que a define como “uma dança introduzida por aqueles que estiveram nos reinos das Índias, que é executada ao ritmo de um som feliz e festivo”, seria interessante observarmos o fato de os africanos o terem introduzido no Brasil a partir de Angola. As relações estreitas que o Brasil manteve durante séculos com essa região da África, determinaram, entre outros fatores, uma influência notável no Português falado naquele país ibero-americano, assim como determinaram uma influência notável da língua Kimbundu, tendo assim, no panorama musical do Brasil, uma área chamada “área de *fandango*” que se estende de São Paulo ao Rio Grande do Sul, cuja dança e o substantivo que a designa foram introduzidos pelos espanhóis à causa de Portugal (FERNÁNDEZ, 2011, p. 113).

O que havia, então, na voz do *fandango* que me atraiu? A dança? A desordem? A América? A festa? A África? Ou as tamancas?<sup>12</sup> Minha cabeça estava tão bagunçada que, em 2017, achei que o ponto em comum entre os *fandangos* brasileiros e mexicanos era a *tarima*<sup>13</sup>, seja em forma de tambor de pé<sup>14</sup> ou em forma de *tablado*<sup>15</sup>. Decidi que deveria haver algo que os unisse se ambos os fenômenos festivos tivessem em comum uma superfície de madeira que servira para realizar uma dança que se destacasse pela presença da percussão de pés. Achei interessante estudar qual era a razão ou origem desse objeto sonoro compartilhado.

Claro que, além de um continente, a única coisa que os unia era a voz *fandango* na minha cabeça. Então, quando cheguei no Brasil, queria aprender a dançar o *fandango* caíçara e descobrir um pouco sobre suas origens ameríndias, a partir de seu *tablado* (se é que havia um), de sua percussão de pés, para depois incorporar esse conhecimento na minha prática artística e comparar esses elementos com os outros conhecimentos que adquiri em alguns *fandangos* no México. Minha intenção não era fazer um estudo antropológico do *fandango* caíçara, tampouco

---

<sup>11</sup> Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/sao-paulo-e-parana-fandango-caicara/#/map=38329&loc=-25.513794999999984,-48.541028,17>

<sup>12</sup> Sapatos chamados "suecos" no México e usados por homens para dançar no *fandango* caíçara no Brasil.

<sup>13</sup> Variante do tambor de pé ameríndio. Geralmente, a *tarima* é uma caixa de madeira, onde pessoas (às vezes chamadas de "bailadores") batem com os pés em várias regiões do México.

<sup>14</sup> Objeto sonoro que é batido com os pés.

<sup>15</sup> Uma superfície construída de madeira que funciona como palco ou espaço para dançar, normalmente levantada do chão ou não, e no México é frequentemente usada como sinônimo de *entarimado*.

um estudo comparativo *per se*, mas sentir a percussão do pé desse *fandango* brasileiro no meu corpo e, a partir disso, refletir sobre uma percussão de pés americana<sup>16</sup>.

Essa questão se revelou mais difícil do que eu imaginava porque o Programa de Pós-Graduação ao qual eu estava vinculada era no Pará, no norte do Brasil, e meu fenômeno de estudo era no litoral de São Paulo, no sudeste do Brasil. Entretanto, resolvi esclarecer algumas reflexões sobre a *tarima* e a percussão de pés em diferentes contextos, passando pelo *fandango* caiçara (de São Paulo), que também teria um elemento em comum com o Pará. Esse elemento eram os tamancos que, segundo Dona Biá, teriam sido usados cotidianamente pelos paraenses há muito tempo. Atualmente são usados apenas por alguns grupos de dança parafolclórica<sup>17</sup> para dançar a Dança dos Vaqueiros do Marajó, quando dançam, por exemplo, a Dança dos Vaqueiros do Marajó, tal como é descrita pela professora e pesquisadora Maria Ana Azevedo, em seu artigo ‘O Tamanco, O Vaqueiro e a Dança: estudo preliminar de dois elementos coreográficos da Dança dos Vaqueiros do Marajó’ (AZEVEDO, 2015).

A essas alturas, em 2020, tinha muitos elementos, situações e fenômenos difíceis de consolidar numa única investigação, falaria de *fandangos* ou de sapatos? pesquisaria sobre percussão de pés ou sapateado? aprenderia *fandango* caiçara ou Dança dos Vaqueiros? pesquisaria sobre *tarimas*, *tablados* ou objetos sonoros que se relacionam com os pés? Todas essas questões não teriam qualquer semelhança com nada mais do que um pequeno caos (estado de desordem de todas as coisas) e somente algo que chocaria o mundo inteiro (sem imaginarmos quão trágico seria) – tanto quanto a dança do *fandango* (muito menos) em seu tempo – poderia pô-la em ordem. Infelizmente, era a pandemia de Covid-19, que finalmente faria deste *jelengue* o desenvolvimento de uma exploração pessoal a partir do meu conhecimento encarnado, cuja

---

<sup>16</sup> Em um intitulado “Conversaciones sonoras. Una propuesta contemporánea para la tradición americana de la percusión de pies”, desenvolvo um pouco mais esta reflexão. Vale a pena mencionar que este artigo foi originalmente um dos capítulos desta tese. O artigo completo pode ser lido aqui: <https://bailarfueradelteatro.com/conversaciones-sonoras/>

<sup>17</sup> Tenho entendido que, no Brasil, a dança de raiz também é considerada dança folclórica, realizada por grupos folclóricos que são pessoas da comunidade, é realizada através de uma execução livre e não é espetacular, ou seja, cumpre uma função dentro de uma tradição.

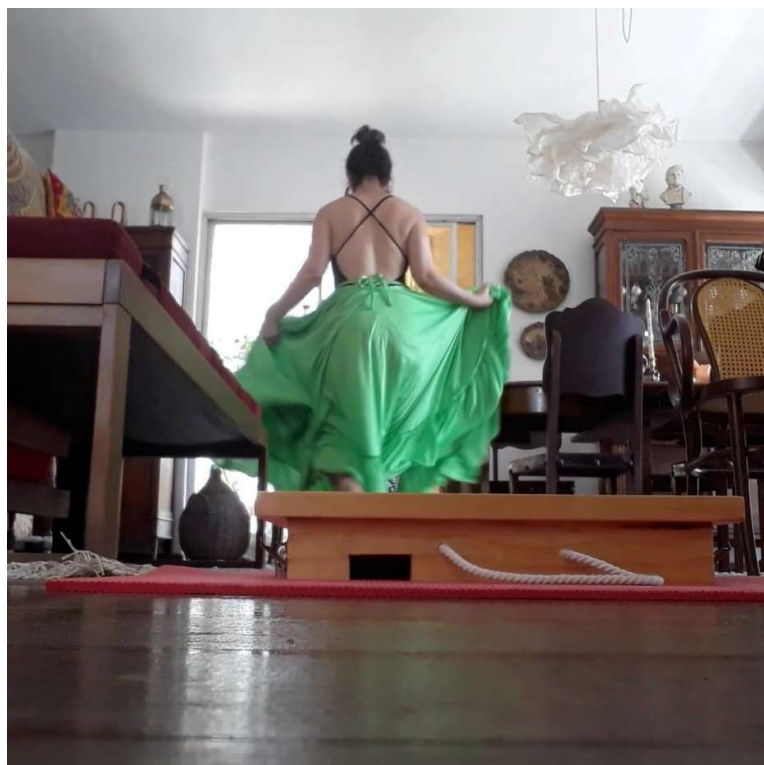
Por outro lado, há danças populares que são executadas por grupos parafolclóricos, os performers são pessoas de fora de uma comunidade de origem, é estudado através de livros, é preparado para um espetáculo e há treinamento prévio para sua representação - execução.

No México, a dança tradicional é dança de raiz, mas não é folclórica. A dança tradicional é transmitida de geração em geração e não tem espetacularidade. Ao contrário, a dança folclórica é uma dança que é estudada, ensaiada, repetida e preparada para shows, seria equivalente ao que é a dança parafolclórica no Brasil.

Em um artigo que seria publicado em 2021 intitulado “Sonido liminar: parafolclorismos y ritminalidad de una vida zapateada” e que será já em português, a última seção desta tese, explico, a partir de minha prática como dançarina de dança folclórica mexicana, com mais detalhes minha compreensão deste conceito.

inspiração fundamental era a música do *fandango*, exilada na casa de Dona Biá<sup>18</sup>, migrando desde os tempos passados, através de uma caixa de som portátil e do meu computador, e ressoando com os meus pés numa *tarima* portátil.

Fotografia 1 – Eu e minha *tarima* portátil na casa de Dona Biá



Fonte: acervo da pesquisadora

---

<sup>18</sup> Dona Biá é a pessoa que me alugou um quarto para morar na casa dela durante parte da minha estadia em Belém, Pará. Seu nome é Maria Beatriz Maneschy Faria. Ela é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal do Pará (1976). Atualmente é arquiteta da UFPA, atuando na área de projetos arquitetônicos com ênfase em restauração e preservação do Patrimônio Cultural.



Figura 1 – *¿Fandango?*

Pintura que encontrei pendurada na casa de Dona Biá enquanto fazia minhas experimentações em minha *tarima* portátil durante a quarentena de Covid-19. Não sei se a pintura representa um *fandango*, mas nesse momento, trancada na casa de Dona Biá, tudo era uma inspiração para mim.

### 1.3 Ana Yepes e o *fandango* do qual nada sabemos

Tenho um gosto especial e misterioso pela dança barroca. Se não fosse uma dançarina de dança parafolclórica mexicana, seria, sem dúvida, musicista, mas se não fosse musicista, seria uma dançarina de dança barroca. Reafirmei esse gosto quando descobri o grupo Tembembe e seu disco *El Laberinto en la Guitarra*<sup>19</sup>, no qual divulgam estruturas musicais barrocas com o *son*<sup>20</sup> *jarocho*. A partir daí, presumi que se *son jarocho* tivesse influências barrocas, ou se pudesse misturar-se muito bem com a música barroca, então o mesmo poderia acontecer com outras músicas mexicanas. Foi assim que descobri essa essência em algumas de nossas músicas e esse gosto musical e dançante ficou muito mais marcado. Do mesmo álbum de Tembembe, resgatei o seguinte:

<sup>19</sup> Disponível em:

<https://open.spotify.com/album/1avoue5zXuSvh87Hco7dTB?highlight=spotify:track:4QJzsRiKIGhE2gW8mHwQbP>

<sup>20</sup> “Una serie de rasgos literarios, musicales y coreográficos comunes – esbozados desde hace tiempo por diferentes autores como Jas Reuter (1981, 154-163), Thomas Stanford (1984, 14-32), y el mismo Vicente T. Mendoza (1984, 65-71) han permitido afiliar diversas expresiones musicales bajo el término de *son*” (GARCÍA, 2005, p. 401).

Uma série de características literárias, musicais e coreográficas comuns – delineadas há muito tempo por diferentes autores como Jas Reuter (1981, 154-163), Thomas Stanford (1984, 14-32), e o próprio Vicente T. Mendoza (1984, 65-71) tornaram possível a afiliação de diversas expressões musicais sob o termo *son* (GARCÍA, 2005, p. 401) [tradução nossa].

En México, la música y el instrumento se juntan y se complementan en el *son*; *sones* y *jarabes* constituyen la parte más antigua y entrañable de la música tradicional. Hay *son* de mariachi, en Jalisco [en realidad existe toda una región mariachera que no solamente abarca el estado de Jalisco], *son* abajeño en Michoacán, *son* huasteco y *son* de costumbre en las Huastecas, *son* arribeño en Guanajuato, *son* de tarima en Guerrero, *son* Istmeño en Oaxaca y *son* jarocho en Veracruz; el *son* existe en casi todo el territorio del país, y las relaciones entre sus variantes resultan laberínticas.

[...]

Muchos de estos *sones* han desaparecido, pero otros siguen entre nosotros; si no creemos en esta supervivencia, tendremos que suponer una pasmosa serie de coincidencias entre España y México, por ejemplo que hoy exista un *son* de costumbre llamado El Canario<sup>21</sup>, cuya música es virtualmente idéntica a los Canarios españoles, o que “El Fandanguito”<sup>22</sup> jarocho sea casi lo mismo que el Fandango hispano del siglo XVIII<sup>23</sup>, o que el texto del corrido mexicano muchas veces empiece con el de las jácara españolas.

Se ha dicho que muchos de los rasgos fundamentales de la cultura mexicana son plenamente barrocos y que se forjaron en el siglo XVII; esto resulta particularmente acertado en el terreno de la música: la continuidad del *son* en México es un vínculo que une nuestro presente con nuestro pasado (Tembembe Ensamble Continuo, 2002).<sup>24</sup>

Em 2016 eu estava trabalhando em Dallas com o *Anita N. Martínez Ballet Folklórico*<sup>25</sup> e, embora meu trabalho fosse focado em dança parafolclórica, sempre tentei aproveitar a oportunidade para ver outros tipos de espetáculos e fazer aulas que no México seriam difíceis de conseguir. Certa vez, minha chefe veio ao escritório e postou uma folha anunciando uma

<sup>21</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TuxHHXqST8c>

<sup>22</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=HeyMnzB\\_VII](https://www.youtube.com/watch?v=HeyMnzB_VII)

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3BDAYoCCgkk>

<sup>24</sup> No México, a música e o instrumento se unem e se complementam no *son*; *Sones* e *jarabes* constituem a parte mais antiga e cativante da música tradicional. Há *son* de mariachi em Jalisco [na realidade há uma região inteira de mariachi que não cobre apenas o estado de Jalisco], *son* abajeño em Michoacán, *son* huasteco e *son* de costumbre nas Huastecas, *son* arribeño em Guanajuato, *son* de tarima em Guerrero, *son* Istmeño em Oaxaca e *son* jarocho em Veracruz; o *son* existe em quase todo o território do país, e as relações entre suas variantes são labirínticas.

[...]

Muitos destes *sones* desapareceram, mas outros ainda estão conosco; se não acreditarmos nesta sobrevivência, teremos de supor uma série surpreendente de coincidências entre Espanha e México, por exemplo que hoje em dia existe um *son* de costumbre chamado El Canario, cuja música é praticamente idêntica aos canários espanhóis, ou que o *son* jarocho "El Fandanguito" é quase o mesmo que o Fandango hispânico do século XVIII, ou que o texto do *corrido* mexicano começa frequentemente com o das jácara espanhóis.

Tem-se dito que muitas das características fundamentais da cultura mexicana são totalmente barrocas e foram forjadas no século XVII; isto é particularmente verdade no campo da música: a continuidade do *son* no México é uma ligação que une o nosso presente ao nosso passado (Tembembe Ensamble Continuo, 2002) [tradução nossa].

<sup>25</sup> O termo "balé folclórico" é um conceito que no México só é utilizado para se referir à companhia de dança moderna "Ballet Folklórico de México" (BFM) de Amalia Hernández cuja técnica de treinamento é o balé. Nos Estados Unidos, quando nos referimos ao balé folclórico, estamos propriamente nos referindo à dança parafolclórica mexicana.

oficina com Ana Yepes<sup>26</sup> em Santa Bárbara, Califórnia e, sem dúvida, pensei: tenho que participar dessa oficina.

Na verdade, tive um pouco mais de sorte porque Catherine Turocy<sup>27</sup>, directora da *The New York Baroque Dance Co.*, cuja vida estava dividida entre Dallas e Nova Iorque, tinha convidado Ana Yepes para dar uma aula em Dallas, de modo que, também participei dessa aula, que serviu de introdução ao que ia acontecer em Santa Bárbara.

Fotografia 2 – Aula em Dallas, TX., 2016



Fonte: acervo da pesquisadora

<sup>26</sup> Filha do músico Narciso Yepes, Ana Yepes é sem dúvida a maior especialista mundial no estilo espanhol de dança renascentista e barroca. Licenciada pelo Conservatório Superior de Música de Madrid, frequentou os cursos de análise e harmonia de Nadia Boulanger em Paris, antes de se especializar em música antiga no *Conservatório de la Haya*. Após um período na Guildhall School of Music and Drama em Londres, formou-se em dança antiga com Francine Lancelot no início da década de 1980 em França, onde vive desde então. Fundadora da companhia *Donaires*, e colaboradora activa dos *Arts florissants* e agora da *Compagnie Outre Mesure* (dir. Robin Joly), dedica-se à performance e coreografia numa perspectiva sempre atenta à singularidade do estilo espanhol em relação a outros estilos de dança contemporânea, em particular francês e italiano. Com a sua discípula e herdeira, Anna Romani, fundadora da companhia de Barcelona-Xuriach, combinam a prática com a investigação das fontes técnicas da dança histórica. No âmbito deste projecto, que tem recebido apoio repetido do Centre National de la Danse (Pantin, França), estão a finalizar a preparação de um dicionário de passos e danças, bem como uma introdução ao estilo espanhol, que será traduzido em várias línguas. No seu trabalho teórico-prático com a dança histórica, defendem um método de intuição historicamente informado (D'ARTOIS, 2022) [tradução nossa].

<sup>27</sup> Disponível em: <https://nybaroque.com/people/directors/catherine-turocy/>

Claro que não foi todo o repertório da dança barroca que me interessou, o *fandango*, como sempre, como uma voz na minha cabeça, mas desta vez não na forma de festa ou desordem, mas em forma de dança. Despertou-me a curiosidade especialmente porque no México, em várias regiões do país, existe uma peça de música chamada "El Fandanguito" e isto fez-me pensar que estava de alguma forma relacionada com o repertório do *fandango* da música barroca.

Queria aprender sobre dança barroca, mas queria saber, especialmente, como se dançava um *fandango* no século XVIII e comecei a questionar-me se poderia realmente haver algum registro sobre as formas de dançar o *fandango* naquela época. A oficina *Danza del siglo de Oro español* com Ana Yepes se aproximava e eu pensei: esta é a minha oportunidade de descobrir como o *fandango* era dançado. Assim, fui para Santa Bárbara e fiz essa oficina com a Ana. Os dias passaram e já tínhamos aprendido bastante coisa, ela ensinou-nos uma chacona, uma sarabanda, mas nada sobre *fandango*. Tive a oportunidade de ter algumas conversas com ela nos intervalos que tivemos durante a oficina, de modo que numa dessas conversas que tivemos, tornei a perguntar-lhe sobre o *fandango*.

Ana: Como você está se sentindo, Olinka?

Eu: Muito bem, mas estou muito angustiada com a quantidade de perguntas que tenho e as coisas que devo saber e não sei.

Ana: Bem, isso tem seu lado bom e seu lado ruim. Primeiro, sua angústia é paixão e isso é muito bom. Então não se preocupe. Às vezes você não pode saber tudo.

[...]

Eu: Ana, vamos ver *fandango*?

Ana: Não. Eu não sei nada sobre isso.<sup>28</sup> Esse é outro mistério que não resolvi. Não há registro de como se dançava o *fandango*, entende? Às vezes você tem o conhecimento e às vezes não.

Com tal resposta de Ana, concluí que ninguém sabia dançar *fandango* e que todos os *fandangos* que eu tinha visto na internet e no teatro eram meras suposições. Decidi então partir da hipótese de que eu sabia, sim, dançar *fandango* e que ele estava de alguma forma no meu corpo, aquela parte da essência barroca que se encontrava na definição do *Diccionario de Autoridades*, quando dizia que era uma dança introduzida por aqueles que tinham estado nos

<sup>28</sup> Ana Yepes que não sabe nada sobre *fandango*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=iQ\\_DU\\_Oiaqc](https://www.youtube.com/watch?v=iQ_DU_Oiaqc)

Reinos das Índias, significava que era uma dança que tinha migrado da América para Espanha e outros países europeus e que tinha regressado novamente à América, onde no México tomou agora a forma de "Fandanguito"<sup>29</sup>, "Fandango Tehuano"<sup>30</sup>, "Fandango Teco"<sup>31</sup> (da mesma região que o "Fandango Tehuano"), "El último fandango"<sup>32</sup>. E como sei dançar todas estas músicas em forma de *fandango*, posso também, com este conhecimento, dançar um *fandango* barroco. Todos nós temos um pouco de *fandango* no nosso corpo, mas eu tenho demasiado<sup>33</sup>.

Fotografia 3 – Ana Yepes, eu e Catherine Turocy em Santa Bárbara, CA, 2016



Fonte: acervo da pesquisadora

<sup>29</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zUboC\\_FHIAw](https://www.youtube.com/watch?v=zUboC_FHIAw)

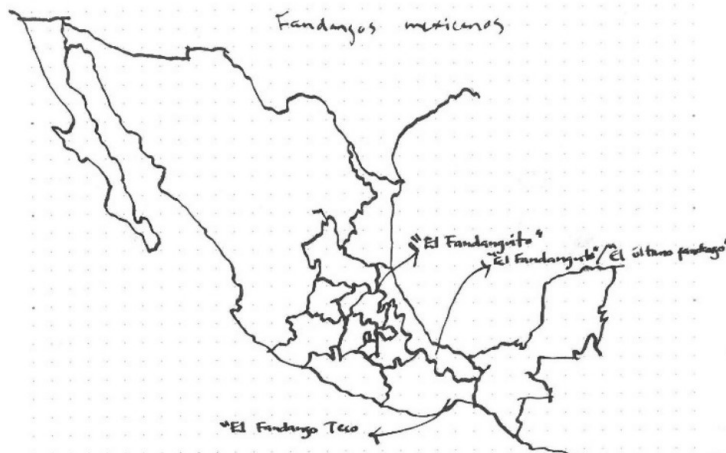
<sup>30</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1gYxP9NwZo>

<sup>31</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kGXxdUTnY6Y>

<sup>32</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Nyf95VQ11fk>

<sup>33</sup> Eu, aquela que não sabe nada sobre *fandango*. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/petitecocotteperverse/videos/10157515264962943>  
<https://youtu.be/gJAxORHB8Lo>

Figura 2 – Fandangos mexicanos



Fonte: acervo da pesquisadora

## CAPÍTULO 2

### SILÊNCIO PANDÊMICO

#### 2.1 O *fandango* como festa

A palavra “*fandango*” pode definir muitas situações e para o caso deste estudo usaremos duas: o primeiro é o *fandango* como festa e que vou citar brevemente porque é daí que vem grande parte da minha prática, e o segundo é o *fandango* como composição musical que, na época, me abrigou nos momentos mais difíceis da pandemia de Covid-19 e agora é a razão deste trabalho. O *fandango* como festa caracteriza-se pela presença de uma dança percorrida em torno de uma *tarima* que acompanha a música e os versos com uma determinada métrica. A este respeito, Jessica Gottfried Hesketh nos diz:

Esta fiesta es una en la que la música que suena tiene como acompañamiento el zapateado, la tarima es el instrumento musical colectivo sobre el cual los músicos tañen sus instrumentos y entonan versos con una métrica particular. En México se conocen diversos tipos de fandango: huapango, juandango o fiestas de tarima o de tabla em distintas regiones em las que se entonan sones y se tañen cordófonos en torno sobre tarimas o tablas sonoras, cada uno al estilo de su región, a saber: el Sotavento Veracruzano<sup>34</sup> la Huasteca<sup>35</sup>, la Costa Chica<sup>36</sup>, la Costa Grande<sup>37</sup>, Tierra Caliente<sup>38</sup>, el Bajío<sup>39</sup> [y, específicamente la Ciudad de Tixtla].<sup>40</sup> (HESKETH, 2013, p. 57).<sup>41</sup>

---

<sup>34</sup> O estado de Veracruz envolve uma parte do Golfo do México. O sul de Veracruz, onde o fandango *jarocho* (fandango do sul de Veracruz) se origina, é comumente conhecido como "Sotavento".

<sup>35</sup> La Huasteca é uma região multicultural no México que inclui a parte sul do estado de Tamaulipas, o norte de Veracruz, o leste de San Luis Potosí, o norte do estado de Hidalgo, uma parte norte de Querétaro e uma pequena parte do norte de Puebla.

<sup>36</sup> A Costa Chica é uma região que inclui uma parte do estado de Guerrero e uma parte do estado de Oaxaca.

<sup>37</sup> A Costa Grande faz parte do estado de Guerrero ao lado do Costa Chica.

<sup>38</sup> A Tierra Caliente é uma região do México que inclui uma parte dos estados de Guerrero e Michoacán.

<sup>39</sup> O Bajío mexicano é uma região que inclui parte dos Estados de Aguascalientes, Jalisco, Guanajuato, Querétaro, San Luis Potosí, Michoacán e Zacatecas.

<sup>40</sup> A Cidade de Tixtla está no Estado de Guerrero.

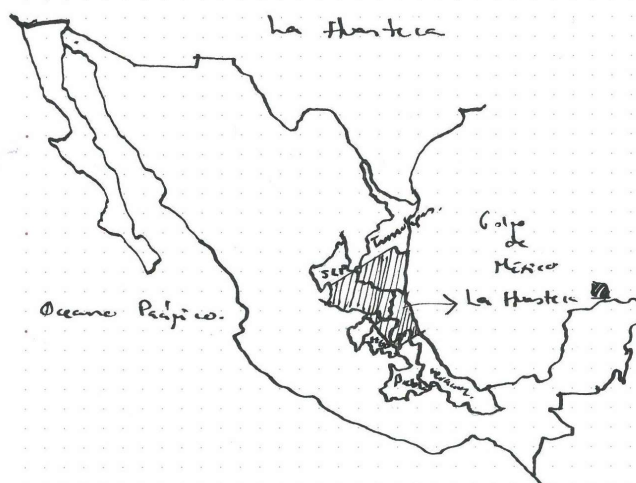
<sup>41</sup> Esta festa é aquela em que a música que soa é acompanhada pela percussão de pés, a *tarima* é o instrumento musical coletivo no qual os músicos tocam seus instrumentos e cantam versos com uma determinada métrica. No México, vários tipos de fandango são conhecidos: huapango, juandango ou festas de *tarima* ou tabla em diferentes regiões onde se cantam *sones* e se tocam cordofones em torno de tarimas ou tablas sonoras, cada um no estilo de sua região, a saber: o Sotavento Veracruzano, a Huasteca, a Costa Chica, a Costa Grande, a Tierra Caliente, o Bajío [e, especificamente, a Cidade de Tixtla]. (HESKETH, 2013, p. 57) [tradução nossa].

Figura 3 – Localização aproximada de: *El Sotavento Veracruzano*



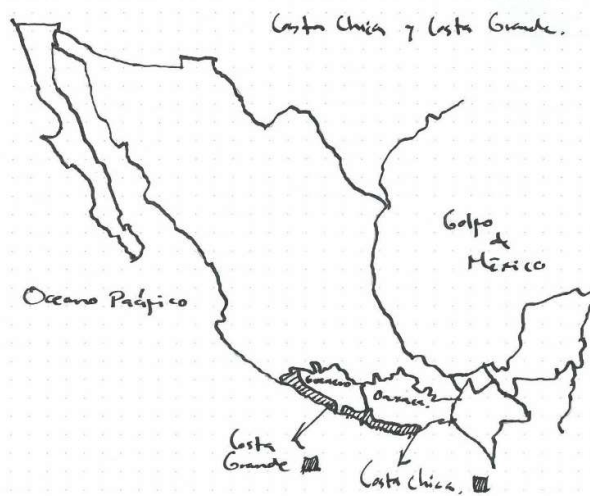
Fonte: acervo da pesquisadora

Figura 4 – Localização aproximada de: *La Huasteca*



Fonte: acervo da pesquisadora

Figura 5 – Localização aproximada de: *La Costa Chica y la Costa Grande*



Fonte: acervo da pesquisadora

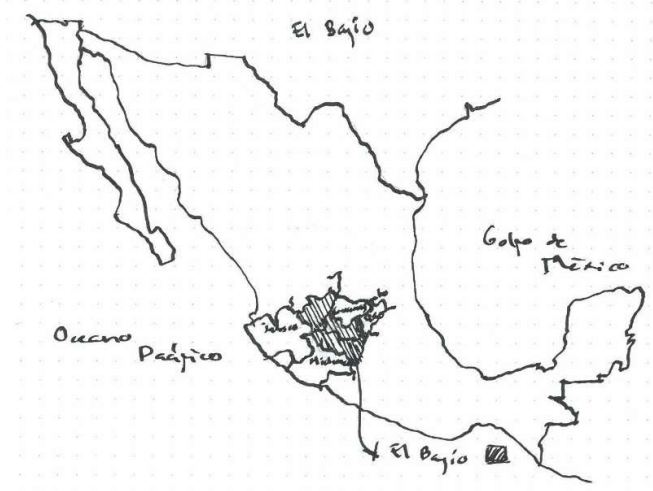


Figura 6 – Localização aproximada de: *La Tierra Caliente*



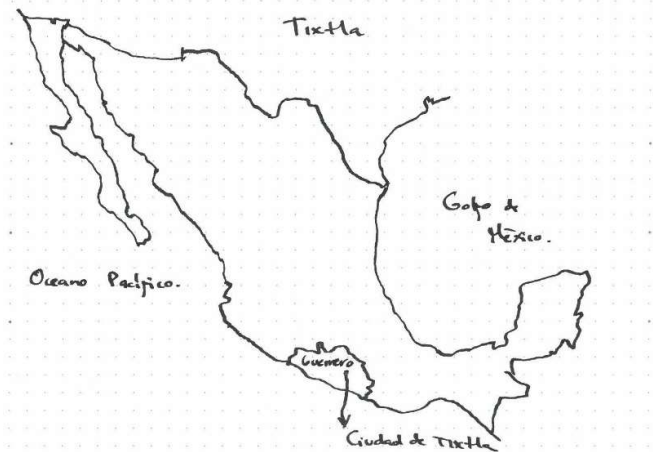
Fonte: acervo da pesquisadora

Figura 7 – Localização aproximada de: *El Bajío*



Fonte: acervo da pesquisadora

Figura 8 – Localização aproximada de: *La ciudad de Tixtla*



Fonte: acervo da pesquisadora

Eu entro nesse mundo da percussão de pés por causa do *fandango*, já que por ser uma festa, como menciona Hesketh no excerto anterior, onde a percussão de pés acompanha de certa forma a música e onde você tem que ter uma preocupação árdua pelo som dos pés na *tarima* ou na *tabla*<sup>42</sup>. Claro que existem outras práticas que não são o *fandango* e onde se usa a percussão com os pés. Mas, no meu caso, foi no *fandango* que descobri este mundo sonoro desta ação aparentemente simples de bater no chão com os pés.

Apesar de a percussão ser algo entendido como movimento e, portanto, como dança, precisei me afastar da dança para poder entrar em um mundo sonoro e entender melhor minhas inquietações e minhas buscas. E é assim que minha primeira intenção para me aproximar da percussão ou batida dos pés era deixar de lado a palavra "dança" e assim conseguir falar de sonoridade corporal, principalmente aquela que é produzida com os pés.

Eu tomo essa decisão, por um lado, porque ao pensar em dança e em suas várias análises do seu significado se destacam a tensão, o esforço e o movimento (ACSELRAD, 2018, p. 51), e às vezes esses pensamentos deixam de expressar muitas qualidades de algo tão específico e aparentemente simples como a produção de sons com os pés. E, por outro lado, porque, apesar das discussões filosóficas e antropológicas sobre a dança, descobri um interesse pessoal pela percussão de pés no Continente Americano a partir da minha participação em alguns *fandangos* no México, especialmente pelo elemento no qual a dança é feita: *a tarima*.

Ayala (2021) expressa que a necessidade de amplificar o som produzido pela ação de bater no chão com os pés está documentada nos quatro continentes e por inúmeros povos, e que “nuestras tarimas, artesas, huapangos [...] y ‘tablas’ tienen varios orígenes que concurrieron en espacios locales por toda la Nueva España y quedaron afianzados en éstas tierras [México] como imprescindibles para el baile, cosa que no ocurrió en otros lugares de América Latina, salvo en los fandangos caizaras del sur de Brasil” (AYALA, 2021).<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> Outra forma de dizer *tarima*.

<sup>43</sup> Nossas *tarimas*, *artesas*, *huapangos* [...] e “*tablas*” têm origens diversas que coincidiam em espaços locais de toda a Nova Espanha e se estabeleceram nessas terras [México] como essenciais para a dança, o que não acontecia em outros lugares da América Latina, exceto nos *fandangos caizaras* do sul do Brasil” (AYALA, 2021) [tradução nossa].

## 2.2 Do *fandango* ao tamanco brasileiro: um caminho paraense para chegar em sonoridade silenciosa

A primeira relação que eu estabeleci com o *fandango jarocho* e o *fandango caiçara* foi porque, em alguma ocasião, enquanto eu estava assistindo a um concerto de música do *jarocho*, havia gente vendendo roupa e calçado para a festa do *fandango jarocho*. E eu vi uns tamancos. Sem pensar nada mais eu os comprei. Naquela época eu não investiguei mais nada sobre os tamancos. Nunca tinha ido a um *fandango* onde dançavam com eles. Mas me pareceu que, no passado, em algum momento, as pessoas os usavam. E talvez seja por isso que, nesse momento, estavam vendendo-os com outros objetos. Depois dessa experiência eu li o seguinte sobre o *fandango caiçara* no Brasil:

Se usan otros instrumentos de percusión además de los panderos, el principal son las tamancas o zuecos que usan los varones para el batido o zapateado. Estos zuecos cubren la parte superior del empeine y los dedos de los pies con piel, mientras la suela es enteramente de madera del árbol de canela o laranjeira, madera dura para que la tamanca sea resistente y sonora. Las tamancas son hechas de madera dura como la canela, laranjeira, jacaranda costera o naranjo. En su ejecución se intercalan palmas y tamancas, de a cuerdo a la marca y a las indicaciones del Mestre. La función de las tamancas es hacer sonar al zapateado. Algunos estudiosos de este tipo de *fandango* afirman que se adoptaron las danzas españolas y portuguesas para formar el *fandango Caicara*, agregando el carácter local a lo español, por ejemplo la sustitución de las castañuelas por las tamancas (HESKETH, 2013, p. 67)<sup>44</sup>.

Depois de ler isso, descobri que havia uma preocupação muito forte com as *tarimas* e os tamancos como instrumentos musicais. Pretendia, como afirmei no início desta tese, aprender a dançar o *fandango caiçara* e, a partir da in-corporação desse novo conhecimento ao meu corpo, refletir sobre o *tarima* e uma percussão de pés americana (do continente americano).

Comecei a pensar como seria aquela pesquisa de campo onde eu não pretendia realizar um estudo comparativo entre o *fandango caiçara* e o *fandango jarocho*, nem um estudo antropológico dele, mas de sentir o tipo de percussão ali realizado, além de outras características

---

<sup>44</sup> Outros instrumentos de percussão são usados além dos pandeiros, sendo o principal deles as tamancas ou tamancos que os homens usam para o batido ou sapateado. Esses tamancos cobrem a parte superior do peito do pé e os dedos dos pés com couro, enquanto a sola é inteiramente feita de madeira de canela ou laranjeira, madeira dura para que a tamanca seja resistente e sonora. As tamancas são feitas de madeiras nobres como canela, laranjeira, jacarandá litorânea ou laranjeira. Em sua execução, palmas e tamanhos são intercalados, de acordo com a marca e as indicações do Mestre. A função das tamancas é fazer soar o sapateado. Alguns estudiosos desse tipo de *fandango* afirmam que danças espanholas e portuguesas foram adotadas para formar o *fandango caiçara*, agregando o caráter local ao espanhol, por exemplo, a substituição de castanholas por tamancas (HESKETH, 2013, p. 67).

contextuais, ter as informações necessárias para iniciar minha reflexão sobre a percussão de pés no continente americano.

Conheci então a professora Maria Ana Azevedo e seu trabalho com a Dança dos Vaqueiros do Marajó. Ela também tinha feito uma longa jornada com a percussão de pés devido ao seu trabalho com o sapateado americano, e, para minha fortuna, como mencionei antes, também com a Dança dos Vaqueiros do Marajó e seu calçado sonoro, os tamancos:

Na coreografia da Dança dos Vaqueiros do Marajó, os dançarinos executaram os movimentos na base dos pés, permitindo que o público apreciasse a afinação do sapateado e os movimentos de deslizar nos deslocamentos e na formação de desenhos no espaço, criando um impacto visual mais eficaz. Ressalto que o som é o elemento mais importante nos vários tipos de sapateado, e serão diversos dentro de suas inúmeras disposições, ou seja, sons sucessivos ou não, acentuado os fracos, os quais apresentam uma divisão que, decorrente do intervalo de tempo, resultarão em uma combinação própria. Através do som, podemos distinguir o grau de força empregado durante o movimento, o tipo de material usado e a altura, ou melhor, a entonação (mais grave o mais aguda) (AZEVEDO, 2015, p. 269).

Eu tinha na minha frente a pessoa mais erudita em percussão de pés de Belém do Pará, além disso, os tamancos, que originalmente me teriam levado a aprender o *fandango* caíçara, estavam agora colocando-me aqui. Pensei que provavelmente esta pesquisa sobre percussão de pés deveria ser através dos calçados, pois eram esses objetos que agora invadiam a minha cabeça, não importava se no Marajó os usavam para dançar o Dança dos Vaqueiros ou se em Belém os usavam para a vida cotidiana. Para mim foram um elemento sonoro muito importante e nesse momento eram uma grande possibilidade de orientar a minha pesquisa para um novo caminho guiado pelos tamancos.

Fotografia 4 – Tamancas *jarocho*s

Foto: Olinka Huerta

Fotografia 5 – Tamancas *paraenses*

Foto: Olinka Huerta

A pandemia de Covid-19 (2020) chegou e parecia que todas as pesquisas para as quais era essencial realizar trabalho de campo não seriam possíveis. Ou seriam, mas depois de dois anos (2022). Minha condição de estrangeira no Brasil não me permitia ficar no aguardo tanto tempo, achei então que seria uma boa oportunidade para direcionar a investigação em outra

direção. Não seria nem o *fandango* caíçara nem a dança dos Vaqueiros do Marajó, mas sim novamente o *fandango*.

Parecia que a pandemia me obrigava a colocar todas as minhas roupas e todos os meus sapatos no armário até que pudesse sair de casa novamente. Mas, ao mesmo tempo que isso acontecia, comecei a tirar os sapatos que normalmente uso nas festas de *fandango* e alguns objetos sonoros que, quando os aderira aos pés, fazem algum tipo de som ao dançar. Eu tinha minha *tarima* comigo, também. E, para mim, isso foi o suficiente para me proteger e me envolver em uma investigação sobre sonoridade e movimento um pouco diferente, e considerando que acabei ficando em casa em vez de me obrigar a ir ao local onde estava acontecendo uma festa de *fandango*.

Foi então que retomei a outra forma de *fandango* que mencionei no início desta tese, que é o *fandango* como uma composição musical específica, e cuja referência mais antiga, segundo Hesketh, é o Fandango de Santiago de Murcia, um instrumentista falecido no México. Sua composição se encontra num documento chamado Códice Saldívar nº 4. Este manuscrito foi encontrado em León, Guanajuato, México, em 1943, por Gabriel Saldívar. Em relação ao manuscrito:

Aunque el manuscrito no tiene forro y por lo tanto carece del dato sobre el autor y la fecha, diversos autores han planteado que es de la mano de Santiago de Murcia, entre otras cosas porque tiene una anotación que indica que es el primer volumen de “Pasacalles y obras”, que era el segundo volumen de otra antología. El Códice Saldívar, mencionado anteriormente contiene variaciones de danzas españolas como jácaras, vacas y marionas; además, aunque em menor medida, también contiene danzas francesas como “Fustamberg” o “Cotillón”, y finalmente una sonata em tres movimientos al estilo italiano. También contiene tres danzas clasificadas como fandango, cumbé y zarambeque. Se debate si el manuscrito llegó a México por envío de Santiago de Murcia, quien hubiera llegado al continente americano muchos años después, o si vino él personalmente em otros viajes que no han sido comprobados y a partir de sus vivencias compuso tales piezas. El debate viene a problematizar si Santiago de Murcia escribió el fandango por haberlo conocido em México o em España. Hasta el momento hay evidencias para demostrar una u otra posibilidad, pero em general entre los especialistas del tema predomina la idea de que el manuscrito hubiera sido enviado desde Madrid (Vera, 2007). Otro documento de Santiago de Murcia son las Cifras Selectas de Guitarra, con la fecha más temprana em 1714. Otro documento es el Resumen de Acompañar, fechado em Veracruz (México) em 1776, año em que está confirmado que estuvo em México. La intriga gira em torno a los cumbé, sarambeque y fandango que se presumen de años anteriores (Craig H. Russell: Grove Music Online; Vera, 2007), y si acaso los compuso como referencia de algo que conoció em México, em términos del origen del fandango presentarían un giro interesante. Es necesaria aún mucha

investigación sobre la biografía de Santiago de Murcia para echar luz a la referencia de este fandango temprano (HESKETH, 2013, p. 94)<sup>45</sup>.

Minha intenção não era conhecer as viagens de ida e volta de Santiago de Murcia, nem realizar pesquisas históricas ou etnomusicológicas sobre os *fandangos* ou o *fandango* de Murcia, mas considerar que o *fandango* de Murcia foi o primeiro *fandango* como composição musical do qual há uma evidência, e que, a partir daí, outros teriam de ser compostos, para iniciar uma viagem com o meu próprio corpo, ouvindo, improvisando com percussão de pés e movimento; uma investigação no meu próprio corpo como dançarina de dança parafolclórica, e fandanguera, e apelando ao meu conhecimento encarnado<sup>46</sup> sobre a percussão de pés apreendida das diferentes danças durante toda minha vida e, sem saber dançar *fandango*, tentar dar uma resposta dançada e, portanto, sonora para a composição de Murcia e para os outros *fandangos* que seriam compostos depois desse.

Tendo em conta que, depois do *fandango* de Santiago de Murcia, houve outros de outros compositores, fiz uma busca deles. E, a partir da escuta repetitiva de cada uma das melodias,

---

<sup>45</sup> Embora o manuscrito não tenha capa e, portanto, não contenha os dados do autor e da data, vários autores afirmaram que é da mão de Santiago de Murcia, entre outras coisas porque tem uma anotação que indica que é o primeiro volume de “Pasacalles y Obras”, que foi o segundo volume de outra antologia. O Códice Saldívar, mencionado acima, contém variações de danças espanholas como jácaras, vacas e marionas; além disso, embora em menor grau, também contém danças francesas como “Fustamberg” ou “Cotillón” e, finalmente, uma sonata em três movimentos no estilo italiano. Também contém três danças classificadas como fandango, cumbé e zarambeque. É debatido se o manuscrito chegou ao México por remessa de Santiago de Murcia, que teria chegado ao continente americano muitos anos depois, ou se ele veio pessoalmente em outras viagens que não foram verificadas e compôs tais peças com base em suas experiências. O debate vem problematizar se Santiago de Murcia escreveu o fandango porque o conheceu no México ou na Espanha. Até o momento existem evidências que demonstram uma ou outra possibilidade, mas em geral entre os especialistas no assunto prevalece a ideia de que o manuscrito foi enviado de Madrid (Vera, 2007). Outro documento de Santiago de Murcia são as Cifras Selectas de Guitarra, com data mais antiga em 1714. Outro documento é o Resumen de Acompañar, datado em Veracruz (México) em 1776, ano em que se confirma que foi no México. A intriga gira em torno do cumbé, sarambeque e fandango presumidos de anos anteriores (Craig H. Russell: Grove Music Online; Vera, 2007), e se alguma coisa ele os compôs como uma referência a algo que ele conheceu no México, em termos de origem do fandango apresentaria uma reviravolta interessante. Ainda são necessárias muitas pesquisas sobre a biografia de Santiago de Murcia para lançar luz sobre a referência deste fandango inicial (HESKETH, 2013, p. 94) [tradução nossa].

<sup>46</sup> “Al igual que la imagen, la percepción tiene un carácter afectivo y motriz, no sólo cognoscitivo, porque está determinada por la atención, las motivaciones y sentimientos del perceptor. Como la afectividad a la que está asociada, la imaginación no es un estado, sino un modo de intencionalidad operante que no precisa representación efectiva, sino afectiva de su objeto; de ahí que ‘nuestra relación con lo imaginario no sea una relación de conocimiento, sino de existencia, se trata de un modo de conciencia emocional’, de aprehensión empática y sentimental de las cosas y no de objetivación de las mismas. Al vincular lo imaginario con lo emocional y con lo afectivo, Merleau-Ponty está encarnándolo, porque la emoción y la afección no son fenómenos aislados, sino maneras de ser de la carne que afectan al individuo en conjunto.” (SÁENZ, 2003).

"Assim como a imagem, a percepção tem um caráter afetivo e motor, não apenas cognitivo, pois é determinada pela atenção, motivações e sentimentos do perceptor. Como a afetividade à qual está associada, a imaginação não é um estado, mas um modo de intencionalidade operante que não precisa de uma representação efetiva, mas de uma representação afetiva de seu objeto; daí portanto, ‘nossa relação com o imaginário não é uma relação de conhecimento, mas de existência, é um modo de consciência emocional’, de apreensão empática e sentimental das coisas e não sua objetivação. Ligando o imaginário com o emocional e o afetivo, Merleau-Ponty a encarna, porque emoção e afeto não são fenômenos isolados, mas sim formas de ser da carne que afetam o indivíduo como um todo." (SÁENZ, 2003) [tradução nossa].

tomei *fandango* por *fandango* e fiz algumas improvisações de percussão de pés para acompanhá-los. Às vezes eu tentava imitar o ritmo dos instrumentos de percussão; outras vezes apenas respondia ao estímulo de um instrumento com batidos na *tarima* ou com alguns objetos sonoros aderidos aos pés.

### 2.3 Fandantologia

A premissa sempre foi: Meu corpo tem um pouco de *fandango*.

As composições de *fandango* utilizadas para minhas explorações de som e movimento foram as seguintes:

O *fandango* de Santiago de Murcia (1673-1739) foi o primeiro *fandango* que experimentei. Não só durante a quarentena, eu já havia explorado antes, mas sem usar os braços. Eu queria começar a usá-los naquele momento porque senti que meus pés já o dominavam. Parte da minha exploração pode ser visualizada no link seguinte: [https://www.instagram.com/p/CBTvqhDjGO6QyLsNS1IxFA\\_cbAmV-nhjwnAPww0/](https://www.instagram.com/p/CBTvqhDjGO6QyLsNS1IxFA_cbAmV-nhjwnAPww0/)

O *fandango* de Christoph Willibald von Gluck (1714-1787) que está incluído na suíte de seu balé pantomima intitulado Don Juan (1761). Lembro que o dia em que dancei este *fandango* foi o dia de Dia de São João. Decidi dançá-lo tentando incorporar movimentos amplos dos braços. Além de dar-lhe uma força que dificilmente poderia dar aos outros *fandangos*. Parte da minha exploração pode ser visualizada no link seguinte:

<https://www.instagram.com/p/CB0IMQvD5sVKhNBPkoYEdEEBjY4QkZf07zc6ms0/>

O *fandango* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) incluído no terceiro ato da ópera cômica Le nozze di Fígaro (1786). Foi uma surpresa para mim que Mozart tivesse composto um *fandango* e eu decidi entrar nesse jogo de tentar dançar seu *fandango*. Foi tão fácil. Parte da minha exploração pode ser visualizada no link seguinte:

[https://www.instagram.com/p/CB4QyUgjfVLE\\_XHDSj7nm8QZZeY-QRuG4JLrTE0/](https://www.instagram.com/p/CB4QyUgjfVLE_XHDSj7nm8QZZeY-QRuG4JLrTE0/)

O *fandango* do padre Antonio Soler (1729-1783) intitulado “Fandango em Re menor” (1766). O Fandango de Soler é, para mim, o mais difícil de todos os *fandangos*. Concentrei-me



apenas na percussão de pés. Percebo esse *fandango* como uma explosão de sons e um descontrolo de velocidade. Parte da minha exploração pode ser visualizada no link seguinte:

[https://www.instagram.com/p/B\\_SnvFpjLNQwig0\\_gfA1II9UGeniRDketYw6zw0/](https://www.instagram.com/p/B_SnvFpjLNQwig0_gfA1II9UGeniRDketYw6zw0/)

O *fandango* de Mendelssohn (s.d) encontrado no segundo ato do Balé Dom Quixote. Eu percebo esse *fandango* como uma composição suave e é isso que eu queria fazer com meus pés e com meus braços. Parte da minha exploração pode ser visualizada no link seguinte:

[https://www.instagram.com/p/CB9MM5RDxTdiQRBhlH5CSyyy0T\\_AgKbg7WDaes0/](https://www.instagram.com/p/CB9MM5RDxTdiQRBhlH5CSyyy0T_AgKbg7WDaes0/)

O *fandango* de Salvador Castro de Gistau (1811?). Por ser uma composição para um único instrumento, a guitarra de seis ordens (espécie de violão com cordas duplas usado na Espanha durante a segunda metade do século XVIII), queria dançá-lo ao som de música ao vivo, mas como estávamos em quarentena, pedi ao músico Anderson de Lima que fizesse a interpretação, gravasse e depois me enviasse para que pudesse dançar com a gravação. Parte da minha exploração pode ser visualizada no link seguinte:

<https://www.instagram.com/p/CBjIEfj9wTGnQWHeyaR7W0nq1cR2885GOsAFQ0/>

E o *fandango* de Bocherini (1768?). Este *fandango* é o meu *fandango* favorito. Antes eu já havia sido convidado para dançar esse *fandango* com músicos ao vivo, então minhas experimentações com esse *fandango* começaram antes da pandemia de Covid-19. Não tenho provas desse *fandango* durante a quarentena, mas no capítulo um mostro um vídeo dessa exploração realizada antes da pandemia de Covid-19.

Além de me acolherem durante minha quarentena, essas explorações me levaram a muitas reflexões sobre o ritmo e suas influências e relações com o meu conhecimento encarnado. Trouxeram à tona tudo o que, ao longo da minha vida, meu corpo dominou; ele desfez ou ele escondeu. Para melhor abordar essas reflexões, usei alguns conceitos da Ritmoanálise, de Henri Lefebvre. Em relação ao ritmo, o autor expressa o seguinte:

Everywhere Where there is interaction between a place, a time expenditure of energy, there is rhythm. Therefore:

- a) Repetition (of movements, gestures, action, situations, differences);
- b) Interferences of linear processes and cyclical processes;
- c) Birth, growth, peak, then decline and end (LEFEBVRE, 2004, p. 15)<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Em todos os lugares onde há uma interação entre um lugar, um tempo e um gasto de energia, há ritmo. Portanto:

A repetição tem a ver com o processo de trabalho das várias técnicas para aprimorar minhas habilidades de performance. Tem a ver com o treinamento, a disciplina que adquiri para me tornar uma dançarina de dança parafolclórica. As interferências de um processo linear e cíclico são tudo o que meu corpo achou discordante entre o treino e a disciplina e que desfez para produzir outros tipos de sons. E, por último, o crescimento que teve a ver com o momento quando adquiri a habilidade de improvisar nas festas de *fandango*, naquela época, o êxtase de poder responder a estímulos sem a necessidade de contagem ou treinamento físico teve um impacto muito forte em muitos padrões que eu adquiri da dança parafolclórica mexicana, estes se afastaram de meu corpo, mas a sua essência ainda está em mim. Digamos que eu os desaprendi, posso fazer, mas os utilizo de uma forma distinta na minha prática atual.

---

a) repetição (de movimentos, gestos, ações, situações, diferenças);  
b) interferência de processos lineares e processos cíclicos;  
c) nascimento, crescimento, apogeu, então declínio e fim (LEFEBVRE, 2004, p. 15) [tradução nossa].

### CAPÍTULO 3

## SOM LIMINAL: PARAFOLCLORISMOS E RITMALIDADE DE UMA VIDA DE PERCUSSÃO COM OS PÉS

### 3.1 A transcendência da liminaridade do dançarino de dança parafolclórica mexicana

A investigação na arte “é uma forma de abordar os artistas, os seus processos e os seus produtos” (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 1). Exige, portanto, uma abordagem diversa. Não creio que seja possível compreender o conhecimento encarnado de um artista cênico de um único ponto de vista ou de uma única disciplina. Embora seja verdade que a Antropologia da Dança assumiu a tarefa de estudar a fundo, generalizar, descrever e teorizar a dança a partir das suas diversas perspectivas, existem pensamentos artísticos que abrangem diversas áreas e preocupações pessoais dos artistas para os quais é necessário expandir o olhar. Por conseguinte, considero necessário uma abordagem transdisciplinar da investigação da dança ou das artes performativas que compreenda o movimento desde muitos outros olhos além dos antropológicos.

Assim, apelando para diferentes perspectivas, procuro sempre utilizar a minha própria experiência como bailarina de dança parafolclórica mexicana dentro de uma tradição totalmente alheia à minha vivência quotidiana, ou seja, não nasci lá ou com ela, mas a aprendi fora da sua origem geofísica e social. Devido a esta situação, tenho procurado criar, tanto no meu trabalho de mestrado como no meu trabalho de doutoramento, uma abordagem transdisciplinar com conhecimentos artísticos a partir do meu lugar cultural como bailarina desta dança e como pessoa em várias tradições que não são originalmente minhas, mas sim na apropriação e numa identidade que, embora pela minha origem urbana, não seja comunitária, é intuitiva, percussiva e remete para um passado com o qual estabeleço relações muito reveladoras a partir da ação de "fazer fandango"<sup>48</sup> e percussão de pés.

Entretanto, apesar da nobreza da transdisciplinaridade, da generosidade da música e de alguns caprichos da dança, por alguma razão, sempre me sinto num plano ambíguo, pouco

---

<sup>48</sup> "Fazer fandango" significa estar presente e participar de uma reunião comunitária pertencente a uma tradição onde as pessoas tocam, cantam, dançam e convivem. "Fazer fandango" significa também exercer certa responsabilidade sobre aquela tradição e exercê-la dentro de valores como respeito, pontualidade e comprometimento com a comunidade ou comunidades que a realizam.

aceita, às vezes admirada, às vezes desprezada e até mesmo pertencente a algo que "não deveria existir".

Assim, proponho aqui o conceito de Turner sobre a entidade liminar para descrever meus sentimentos e meu lugar neste plano, que não é o da dança tradicional, nem o da antropologia, nem o da música, nem mesmo, às vezes, o da dança parafolclórica mexicana.

As entidades liminares, como os neófitos nos ritos de iniciação ou de puberdade, podem ser representadas como se nada possuíssem. Podem estar disfarçadas de monstros, usar apenas uma tira de pano como vestimenta ou aparecer simplesmente nuas para demonstrar que, como seres liminares, não possuem posição em um sistema de parentesco, em suma, nada que as possa distinguir de seus colegas neófitos ou em processo de iniciação. Seu comportamento é normalmente passivo e humilde. Devem, implicitamente, obedecer aos instrutores e aceitar, sem queixa, punições arbitrárias. É como se fossem reduzidas ou oprimidas até uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida (TURNER, 2013, p. 98).

Desta forma, o dançarino de dança parafolclórica mexicana, enquanto entidade liminar, neófito em qualquer disciplina dentro do campo de pesquisa, sem possuir uma identidade exata por não pertencer à tradição nenhuma, no caso, a nenhuma “dança de raiz”, que se mostra nu quando questionado por historiadores, antropólogos, sociólogos e fazedores de tradição sobre sua obra artística, obedece à estrutura nacionalista que rege a dança parafolclórica mexicana e é punido pela espetacularidade de sua obra até se conhecer fora de tudo e, então, a gente aceita essa condição de oscilação, de estar entre fronteiras, entre limites. E são esses limites que o moldam para exercer o poder de fazer tudo o que outras disciplinas não fazem, mas ao mesmo tempo o tornam incapaz de pertencer a um único campo de conhecimento ou a uma única disciplina.

A respeito destas oscilações, fronteiras e limites, Diéguez (2007) explica que “desde que Turner o introduziu no campo dos estudos teóricos, o liminar aponta para a relação entre o fenômeno - seja ritual ou artístico - e seu ambiente social, aspecto que começou a ser particularmente atendido pela estética relacional” (p. 17) [tradução nossa].<sup>49</sup>

A transcendência do conhecimento encarnado do dançarino de dança parafolclórica mexicana é reconhecer-se incapaz e, ao mesmo tempo, com o poder de entender que ele possui algo que vou chamar aqui de tecnologia parafolclórica e que explicarei mais tarde; por

---

<sup>49</sup> “Desde que Turner lo introdujera en el campo de los estudios teóricos, lo liminal apunta a la relación entre el fenómeno -ya sea ritual o artístico- y su entorno social, aspecto que ha comenzado a ser particularmente atendido por la estética relacional” (p. 17).

enquanto, nas palavras de Cabral (2015) me aproximo do que um dançarino parafolclórico mexicano deve levar em conta:

É necessário observar a preocupação do modo de utilização dos processos de tradução artística da estética indígena para a cena, tendo a preocupação com resultados que não estejam nem folclorizando e nem fortalecendo posicionamentos equivocados e exóticos da cultura fonte. Ter o cuidado e a preocupação em associar seu caráter ético do qual pertence a representação simbólica ameríndia em seu caráter estético (p. 51).

Esta preocupação da qual Cabral fala, em seu artigo ‘Corpos, encontros e afetos: três movimentos transformadores de um artista-etno-pesquisador’, é uma das preocupações constantes de alguns dançarinos de dança parafolclórica mexicana. O que é transcendente nesta figura com um corpo possuidor de conhecimentos é precisamente sua observação e preocupação na forma como ele usa os processos de tradução de uma estética estranha a ele e a sua identidade cotidiana para se ver em uma situação liminar e, a partir daí, assumir a ética da estética<sup>50</sup> da qual ele se apropriou para fazer sua arte.

O dançarino de dança parafolclórica mexicana então pertence a um “espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (DIÉGUEZ, 2007, p. 17).<sup>51</sup>

### **3.2 Parafolclorismos como tecnologias de conhecimento encarnado (tecnologias parafolclóricas)**

É importante que o dançarino de dança parafolclórica mexicana, como entidade liminar, se afaste, antes de tudo, da palavra folclore, mas sem se desvincular dela. Nesse sentido, vou retomar aqui um termo que, embora sem se conhecer amplamente sua origem, vem muito bem situar essa figura do dançarino parafolclórico mexicano em dois contextos: o mexicano e o brasileiro.

---

<sup>50</sup> Volto às palavras de Cabral para me referir à ética da estética como uma certa correspondência entre as responsabilidades que a obra do artista performático contém, no caso da dançarina de dança parafolclórica mexicana, com o conhecimento e compreensão profunda das características, elementos e formas de ver o mundo de grupos culturais diferentes dele e dos quais tira essências, significados e belezas para fazer sua arte.

<sup>51</sup> “Espaço onde múltiplas formas arquitetônicas se configuram, como uma zona complexa onde a vida e a arte se cruzam, a condição ética e a criação estética como uma ação da presença em um meio de práticas representacionais” (DIÉGUEZ, 2007, p. 17) [tradução nossa].

Tenho entendido que, no Brasil, a dança de raiz também é considerada dança folclórica, executada por grupos folclóricos que são pessoas da comunidade, isso é feito através de uma apresentação livre e não é espetacular, ou seja, cumpre uma função dentro de uma tradição. Por outro lado, há danças populares que são executadas por grupos parafolclóricos, os artistas são pessoas de fora da comunidade de origem, são estudados através de livros, são preparados para um espetáculo e há um treinamento prévio para seu desempenho de representação - performance.

No México, a dança tradicional é dança de raiz, mas não é folclórica. Ela é transmitida de geração em geração e não é espetacular. Já a dança folclórica é uma dança estudada, ensaiada, repetida e preparada para espetáculos, equivalente ao que no Brasil é dança parafolclórica<sup>52</sup>.

Para reajustar a entidade liminar a que venho me referindo, um dançarino folclórico mexicano seria realmente um dançarino parafolclórico e é por isso que eu estou usando este conceito aqui. O que acho mais atraente neste último termo é que o prefixo "para" lhe dá uma posição liminar e ao mesmo tempo dota-o de diferenças que não teria se não fosse um dançarino parafolclórico. Essas diferenças são o que estou chamando de parafolclorismos como tecnologias de conhecimento encarnado.

Em correspondência com o acima exposto, gostaria de mencionar brevemente que o termo "parafolclórico" no Brasil, como o entendi, começou a ser usado quando elementos com tendências para a espetacularidade começaram a ser observados na dança de raiz (que também é chamada lá de folclórica), criando desconforto com relação à compreensão da tradição como algo que não deve ser modificado, e se for, então deixaria de ser "raiz" ou "tradicional". Desta forma, o prefixo "para" se refere então a essas diferenças e a uma posição liminar.

Voltarei agora aos parafolclorismos como tecnologias de conhecimento encarnado que irei explicar abaixo, mas não sem primeiro avisar o leitor de que eles serão descritos ao longo dos parágrafos seguintes, eles serão indicados primeiro com um número entre parênteses para entender quando foram adquiridos e, posteriormente, já serão explicados indicando-os em uma

---

<sup>52</sup> É necessário explicar aqui, ainda que brevemente (já que ainda estou buscando documentos sobre o surgimento do termo parafolclórico) que, durante meu estágio supervisionado com a professora Maria Ana Azevedo da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA) no Brasil, entendi que dança de raiz é igual a dança folclórica, entendo que depende das pessoas chamarem de "raiz" ou "folclórica", só que em algum momento começaram a ser identificados elementos com tendências para espetacularidade e a partir daí passaram a se referir àquela dança folclórica impregnada de elementos espetaculares como dança parafolclórica, dando-lhe inclusive um tom pejorativo por "atacar" a tradição raiz. Felizmente, também sendo assistente da professora Maria Ana Azevedo, conheci a Etnocologia que considera espetacular todas as manifestações culturais, considerando tudo como espetacular, dança de raiz, dança folclórica, dança parafolclórica, balé etc. Dessa forma, a Etnocologia resolve algumas diferenças entre os conceitos para o estudo das manifestações culturais, sejam elas quais forem.

pequena lista com o seu número correspondente. O leitor pode fazer uma primeira leitura consecutiva ou, parar em cada número, procurar abaixo, ler a explicação e retomar a leitura.

O que seriam esses parafolclorismos como tecnologias de conhecimento encarnado?

Eu os explico brevemente com minha história de vida de percussão com os pés:

Comecei a dançar a dança parafolclórica mexicana aos nove anos, um pouco motivada pelos meus pais, mas em muito pouco tempo me senti muito bem lá, fazendo o batido do repertório de toda a República Mexicana. Tudo parecia fácil, era uma questão de aprender muitos bailes de todos os estados: *Aguascalientes, Baja California, Baja California Sur, Campeche, Chiapas, Chihuahua, Coahuila, Colima, Distrito Federal, Durango, Estado do México, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Quintana Roo, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tabasco, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán, Zacatecas.*

Todo esse repertório de bailes e danças fez parte da consolidação de um projeto de nação (1) promovido por José Vasconcelos<sup>53</sup> que tinha como objetivo “resgatar” tradições. Na idade em que comecei a dançar não entendia muitas coisas, não foi até chegar à Escola Nacional de Dança Folclórica (ENDF) (a única no México e na América Latina onde se estuda a dança parafolclórica e a dança tradicional numa carreira especificamente), depois de ter me envolvido com a Dança Contemporânea na França e na Faculdade de Arquitetura da Universidade Nacional Autônoma do México (UNAM).

Eu nasci na Cidade do México, cresci com minha avó que era de *La Quemada, Guanajuato*, parte da minha infância, e depois fomos morar no Estado do México. Sempre que aprendia esses bailes e danças, de todos esses estados, sentia muita emoção. Minha surpresa foi quando entrei na Escuela Nacional de Danza Folklórica, quando comecei a ter contato com a história, o surgimento e, em alguns casos, com os realizadores de algumas danças durante algumas viagens (2). Comecei a me sentir alheia a tudo o que me levava ao choro quando eu era criança e adolescente. Aos poucos descobri que a maioria daquelas danças e bailes que tanto me comoveram haviam sido criados para a cena e algumas não eram nem de perto da minha

---

<sup>53</sup> “Parte de seu projeto nacional era criar e, em muitos casos, reinventar os fundamentos da identidade nacional. Os Ícones nacionais e estereótipos do mexicano foram em grande parte de um projeto de Estado para unificar, consolidar e legitimar o governo e sua imagem em nível nacional e internacional. Nesse aspecto, o papel dos artistas que conseguiram materializar esse projeto teórico em um projeto visual” (CALDERÓN, 2018) [tradução nossa].

história de vida ou da minha família. Eu não pertencia nem remotamente às origens dessas criações ou às suas correspondentes tradições.

Porém, aprendi, junto com meus companheiros, essas danças e esses bailes. Na escola fui treinada e disciplinada para isso (3). É preciso dizer que a dança parafolclórica no México, como já mencionei, se refere a essa dança que foi criada para a cena nos anos 50 dentro de uma política de projeto nacional. A dança parafolclórica mexicana, em geral, é dividida em danças e bailes. Referimo-nos aos bailes como aqueles que têm mais de duas origens. E nos referimos às danças como aquelas em que prevalecem as raízes indígenas. Em ambos, tanto nas danças quanto nos bailes, há uma presença muito marcante da percussão de pés (4), ou seja, do batido ou do sapateado.

É necessário também mencionar que a maioria dessas danças são executadas, performadas e vividas em seus contextos geofísicos e sociais e são dançadas em determinados momentos. Algumas dessas danças são preservadas e executadas por dançarinos parafolclóricos da Escuela Nacional de Danza Folklórica e só são dançadas em projetos sobre artes cênicas e/ou festivais. Dentro do que chamamos de bailes, existe um repertório criado especificamente para a cena, inspirado principalmente em diferentes tipos de festas tradicionais como carnavais, *fandangos* e festas dos santos padroeiros (5).

1. Conhecimento da dança parafolclórica através da abordagem da dança tradicional por meio de um corpo vestido de nação<sup>54</sup>.

2. Conhecimento da dança tradicional a partir de uma perspectiva alheia com algumas ferramentas da antropologia para não ser um “intruso”.

3. Corpo treinado com técnicas diversas que lhe permitem acelerar a aprendizagem do conhecimento coreológico dos outros.

4. No caso da dança parafolclórica mexicana, a habilidade de percussão com os pés, previamente treinada para a sensibilidade, a escuta e, em um caso mais especializado, para improvisação.

5. A oportunidade de pertencer a várias comunidades e compreender a dança que executam a partir das concepções do mundo de cada uma delas.

---

<sup>54</sup> Conceito utilizado pelo professor Pablo Parga para o título de seu livro “Cuerpo vestido de nación” (PARGA, 2004).



### 3.3 Som liminal: um conhecimento encarnado de si

Todos esses parafolclorismos como tecnologias de conhecimento encarnado são, na verdade, adquiridos por meio de vários processos de transição, eles poderiam ser rituais, talvez todos parados na fase liminar<sup>55</sup>. E aqui faço uma relação entre essa fase liminar e a percussão de pés (o batido da dança parafolclórica e a dança tradicional mexicana). Esse elemento que as caracteriza e também caracteriza o dançarino que as executa. Elemento que se transforma em som ou sons produzidos pela ação de bater na terra com os pés, em cada dança e em cada baile de uma forma diferente. Essa ação que também transita entre som e movimento e música e dança. Essa ação que está encarnada e que nos dá algo que chamarei aqui de ritmalidade liminar.

Para continuar a entender melhor o que chamo de ritmalidade, faço uso de alguns conceitos de Lefebvre em sua *Ritmoanálise* sobre os diferentes tipos de ritmos. Vou considerar os “ritmos secretos”, que para Lefebvre são ritmos fisiológicos e também ritmos psicológicos, como todos os ritmos biológicos que se referem a ações naturais, como respirar, caminhar, correr, comer, defecar, urinar, fazer sexo etc. Os “ritmos públicos”, que para Lefebvre são calendários, festas e cerimônias como os ritmos que dão conta da vida social do artista e que também têm impacto na forma como ele executa/atua, na sua vida e no mundo. Os “ritmos fictícios” que para Lefebvre têm a ver com eloquência e ritmos verbais, gestos e ritmos aprendidos. Estas são as técnicas às quais o artista performático foi submetido, no caso, o dançarino de dança parafolclórica mexicana para exercer sua prática, normalmente conhecidas como “técnicas de treinamento dancístico”<sup>56</sup>. E, por fim, os ritmos “dominados e dominantes” que, segundo Lefebvre, têm a ver com o musical e cujo efeito vai além de si mesmo.

No caso do dançarino de dança parafolclórica mexicana, considero que estes últimos estão especificamente relacionados com a percussão dos pés, pois cada dança, cada baile, contém um certo tipo de ritmo que o dançarino aprende de uma certa maneira (ritmo dominado), mas a origem desse mesmo ritmo tem a ver com algo diferente do aprendizado do dançarino (ritmo dominante para Lefebvre e que eu chamarei de ritmo não-dominante).

Desse modo, eu poderia dizer que o que constitui a ritmalidade do dançarino de dança parafolclórica mexicana, relacionando os parafolclorismos como tecnologias de conhecimento e os tipos de ritmo de Lefebvre, seriam principalmente os ritmos dominados e ritmos não-

---

<sup>55</sup> “Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de ‘transição’ caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou limen, significando ‘limiar’ em latim) e agregação.” (TURNER, 2013, p. 97).

<sup>56</sup> Técnicas de treino para dança.

dominantes, a estes estão ligados todos parafolclorismos como tecnologias de conhecimento; tecnologias parafolclóricas de conhecimento encarnado.

No entanto, considero que para diferenciar este dançarino de outros, do dançarino de dança contemporânea, por exemplo, é necessário referir que, neste caso, os ritmos dominantes e dominados estão relacionados com os ritmos fictícios, especialmente pelo batido. Já que, na tradição ou dança de raiz, a percussão de pés é aprendida de uma maneira, apelando a todo um contexto geofísico e social. Por outro lado, na escola de dança, aquela mesma percussão de pés é aprendida de uma forma diferente, então, o dançarino de dança parafolclórica sai em busca desse imaginário, um elemento que no seu cotidiano é irreal, mas que é real no outro contexto, o verdadeiro, ou seja, o contexto que lhe é estranho. Esse imaginário seria um som liminal ou vários sons liminais que estão apenas no corpo desse tipo de artista cênico ou performer, constituindo um conhecimento encarnado de si.

Este conhecimento exige muita exploração, experimentação e reflexão, sendo necessário o uso de vários conceitos, bem como de atos criativos e performáticos para “expulsá-lo” e materializá-lo, seja na forma escrita, em obras criativas ou até mesmo encenação. Não é um mistério de forma alguma, mas não é algo de clareza avassaladora que possa ser abordado a partir de uma única perspectiva ou disciplina. Um exemplo é o próximo e último capítulo desta tese.

## CAPÍTULO 4

### *DEL FANDANGO AL CUERPO Y DE VUELTA*

#### 4.1 Daniela, Wendy e eu<sup>57</sup>: corpos paralelos

Ao mesmo tempo que eu estava fazendo as minhas explorações (das quais falei no capítulo 2), primeiro, com o *fandango* de Murcia e depois com as outras composições, Wendy del Castillo e Daniela García, bailarinas da companhia Khamisa Dance Project<sup>58</sup>, me falaram sobre sua preocupação em poder incluir a percussão de pés no Fandango de Santiago de Murcia que elas também, através de seus saberes encarnados, estavam explorando. Cabe aqui mencionar que as suas especialidades são a dança contemporânea e a dança oriental, pelo que não são especialistas em percussão de pés e daí a sua preocupação em integrá-la nas suas explorações e futuras coreografias. Aqui compartilho parte de sua formação e seu trabalho como dançarinas e artistas cênicas.

Sobre Daniela:

Mexicana. Dançarina, coreógrafa e professora de dança etno-contemporânea. Ela é formada em Design e Comunicação Visual pela antiga ENAP-UNAM. Ela encontrou uma maior identificação artística na dança, na qual se prepara constantemente a nível técnico e interpretativo, enriquecendo sua formação integral com oficinas e seminários em diferentes áreas e disciplinas para desenvolver sua própria linguagem baseada na musicalidade, expressividade e no reconhecimento de seu corpo como ferramenta de pesquisa e manifestação artística. Com a peça *Fandango*, junto com Wendy del Castillo, apresentada no Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, como parte do Festival Al Andalus no México, a pesquisa e

---

<sup>57</sup> A. Olinka H. Martínez é uma dançarina de dança parafolclórica mexicana desde os 9 anos de idade. Estudou bacharelado na "Escuela Nacional de Danza Folklórica" do "Instituto Nacional de Bellas Artes Artes" (INBAL) e, querendo seguir os passos de cientistas e acadêmicos, fez Mestrado em Pesquisa em Dança no CENIDI Danza "José Limón" (INBAL) até ser aceita no programa de Doutorado em Artes da Universidade Federal do Pará, no Brasil. A pandemia de COVID-19 e a atrofia olivopontocerebelar sofrida por sua mãe a levaram a refletir muito mais sobre o lugar do corpo e da arte fora da cena e a vida acadêmica. Tornou-se certificada on-line como Instrutora de Mat Pilates (Contrologia) na empresa VOLL do Brasil. Atualmente, ministra aulas de Pilates (on-line) no @Espacio Semillita e na escola @Khamisa Khamisa. Estuda a arte do parto no Centro de Referência e Aprendizado @naholivinaver\_espanol e no Instituto @transformadoulas. Ela cuida de sua mãe e escreve sua tese de doutorado. Gosta de fandangos barrocos e de fazer percussão com os pés.

<sup>58</sup> Disponível em: [https://www.facebook.com/KhamisaDanceProject/about\\_details](https://www.facebook.com/KhamisaDanceProject/about_details)  
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/8f8eb47b-8db6-4a1c-8b72-ecab4d9f5db1/en-busca-del-movimiento-original>

desenvolvimento do seminário '*Del Fandango al cuerpo y de vuelta*', dado como parte do ciclo Danza UNAM Cuerpos Migrantes, criação, reflexão e investigação, com duração de 28 horas, de setembro a outubro de 2021, junto com Aline del Castillo e Olinka Huerta, dirigido a músicos e bailarinos profissionais. Em 2022, apresenta-se juntamente com o KDP, com a obra *Rãbã*, coreografada por Orly Portal de Israel, sob a direção de Aline del Castillo, uma temporada de 5 apresentações é apresentada na Sala Miguel Covarrubias de Danza UNAM. Em 2023, ingressa em Residência Artística com KDP e Orly Portal, de Israel em Coatepec, México, treinamento em The Portal Technique e desenvolvimento de projetos de palco sob a direção de Orly Portal em residência por uma semana. Atualmente, continua com o desenvolvimento de novas encenações e documenta sua metodologia para a criação da linguagem cênica, na Oficina de Dança Etnocontemporânea que ministra desde janeiro de 2016 junto com Wendy del Castillo e na oficina O corpo como território da dança, uma oficina virtual como laboratório do movimento, desde o início de 2021, em Khamsa, Espaço de Criação Livre de Dança e Artes Cênicas.

#### Sobre Wendy:

Mexicana. Dançarina e coreógrafa do Projeto de Dança Khamsa. Comunicologista e publicista com uma carreira na cena profissional desde 2003. Co-criadora de *URDIMBRE*, *AZAHAR CHOCOLATL*, *HARAM* e *KIMIYÁ*. Em 2018 ganhou o Premio Homoescénico al Movimiento Original (INBA) com a peça *DESDE EL SILENCIO*. Ela co-dirige o Colectivo de Danza Etnocontemporânea e leciona a mesma oficina desde 2016. Algumas outras peças representativas como coreógrafa e intérprete são: *CONTRADERIVA*, *ÁNCORA*, *CUANDO MUERA QUIERO SENTIR EL BARRO*, *ESPINA CORTEZA* e *IMPASSE*. Em 2019 ela participa de uma residência coreográfica com a coreógrafa israelense Orly Portal para a encenação do *RÄBÏA*, uma obra com uma temporada em 2022 na Sala Miguel Covarrubias. Em 2020 com Daniela García ministrou o workshop *Orientalidad en el cuerpo Occidental*, para Danza UNAM e em 2021 o seminário '*Del Fandango al cuerpo y de vuelta*', realizado como parte do ciclo Danza UNAM *Cuerpos Migrantes*, criação, reflexão e investigação, junto com Aline del Castillo, Daniela García e Olinka Huerta. Atualmente, ela está trabalhando em *FANDANGO* e *PORQUE LO DIGO YO*, trabalhos em andamento.

Naquele momento apenas me limitei a pensar que queriam, de alguma forma, incluir alguma sequência de percussão de pés no *fandango* de Murcia e, remotamente, partilhei alguns vídeos de meus batidos no *fandango* de Murcia, assim como algumas explicações dessas batidas

que eu estava usando. Elas fizeram suas respectivas explorações que foram assim descritas por Aline del Castillo, sua diretora:

Empezaron por reproducir el zapateado con sus pies para, a partir de ahí, buscar la esencia y repercusiones motoras del mismo. Decidían o elegían con qué sensaciones corporales quedarse como, por ejemplo: ¿en qué momento golpeo el piso con las puntas o con los talones? ¿Qué pasa con la cadera cuando zapateo? ¿Qué pasa si dejo de zapatear, pero continúo con el movimiento de la cadera? ¿O cómo se balancean mis brazos cuando zapateo? ¿O qué pasa si dejo de zapatear percutiendo el piso, pero continúo con la sensación del balanceo de los brazos del cuerpo ya sin la percusión?

Independientemente del zapateado, ellas exploraron el movimiento en su cuerpo a partir de la melodía y no únicamente de la percusión, es decir, trabajaron con el Fandango también a partir de la voz, o la jarana o el violín, para aprovechar las diferentes sonoridades que a su vez les daban herramientas o caminos para poder explorar e ir desarrollando un lenguaje en relación con la música y finalmente, con sus significados, pues incorporaron a las exploraciones de movimiento búsquedas detonadas por los versos del fandango, así como la historia misteriosa de su creación y devenir a través de los años y los continentes.

Una vez que ellas realizaron estas investigaciones y exploraciones incluso con otras bailarinas de la compañía, casi un año después de que empezó la cuarentena por la epidemia de Covid-19, realizamos ya de forma presencial el encuentro de las bailarinas con el zapateado en la tarima de Olinka y percibimos una gran relación entre los otros movimientos que no eran de zapateado con el zapateado en sí mismo que se producía sobre la tarima.<sup>59</sup> De ahí, concluimos que el zapateado puede estar en el cuerpo no siempre en forma de percusión y que puede viajar entre épocas, entre compositores, entre melodías, entre instrumentos y entre cuerpos que ni siquiera se han visto<sup>60</sup> (comunicação verbal).<sup>61</sup>

<sup>59</sup> Pode-se observar um pouco desse encontro aqui: [https://studio.youtube.com/video/v5QXJs\\_0uM4/edit](https://studio.youtube.com/video/v5QXJs_0uM4/edit)

<sup>60</sup> Começaram por reproduzir a percussão de pés com os pés para, a partir daí, encontrar a essência e repercussões motoras dele. Decidiram ou escolheram com quais sensações corporais ficar, como por exemplo: em que ponto eu bato no chão com os dedos dos pés ou com os calcanhares? O que acontece com o quadril quando eu bato? O que acontece se eu paro de fazer a percussão de pés, mas eu continuar com o movimento do quadril? Ou como meus braços balançam quando eu bato? Ou o que acontece se eu parar de bater no chão, mas eu continuo com a sensação dos braços do corpo balançando sem a percussão?

Independente da percussão de pés, elas exploraram o movimento em seu corpo desde a melodia e não só da percussão, ou seja, trabalharam com o Fandango também a partir da voz, ou da jarana ou do violino, para aproveitar as diferentes sonoridades que por sua vez lhes deram ferramentas ou caminhos para poderem explorar e ir desenvolvendo uma linguagem em relação à música e, finalmente, com seus significados, porque elas incorporaram as explorações de movimento, buscas acionadas pelos versos do fandango, bem como a misteriosa história de sua criação e evolução através os anos e os continentes.

Uma vez que elas realizaram essas investigações e explorações mesmo com outras dançarinas da companhia, quase um ano após o início da quarentena devido à Epidemia de Covid-19, já realizamos presencialmente o encontro dos bailarinos com o sapateado na tarima da Olinka e percebemos uma ótima relação entre os outros movimentos que não eram percussão de pés com a própria percussão de pés que foi produzida na *tarima*. A partir daí, concluimos que a percussão de pés pode estar no corpo nem sempre em forma de percussão e que pode viajar entre épocas, entre compositores, entre melodias, entre instrumentos e entre corpos que nem foram vistos entre si (comunicação verbal) [tradução nossa].

<sup>61</sup> Texto fornecido por Aline del Castillo no momento de escrever o acontecido, como as explorações da Wendy del Castillo e da Daniela García.

Concluí que essa percepção da percussão de pés em outras partes do corpo era uma espécie de migração sonora. Elas, Wendy e Daniela, de alguma forma desconstruíram o som dos meus golpes e o transferiram (ou migraram) para outras partes de seus corpos. Elas tinham feito uma migração sonoro-corpórea que tem a ver com um estímulo que era a composição de *fandango* de Murcia; um impulso que é o jeito de se movimentar, de fazer a percussão de pés e senti-la em outras partes do corpo; uma decisão sobre sua dança, sobre seu corpo, sobre seu movimento; um deslocamento, ou seja, a ação de trazer a percussão de pés para o resto do corpo e a improvisação, deixando o movimento acontecer, fazendo pausas e assumindo uma responsabilidade com plena consciência de liberdade, sem abandonar as decisões nem a identidade.

#### **4.2 *Del Fandango al cuerpo y de vuelta (Do Fandango para o corpo e do corpo para o fandango)***

Aline del Castillo Pérez<sup>62</sup> nasceu na Cidade do México, 1971. Mora em Tequisquiapan, Querétaro, desde 2017. Ela é criadora cênica e comunicologista com formação em produção de artes vivas. Ela é Diretora de Khamsa Dance Project, um laboratório cênico interdisciplinar desde 2016 e de Khamsa, um espaço de criação de dança e artes cênicas desde 2008, com sede

---

<sup>62</sup> Seu trabalho coreográfico começou em 2003 com a peça '*Sierpe*', que estreou no Teatro Raúl Flores Canelo no CENART. Em 2006, esta peça lhe valeu o prêmio de melhor professor no 1º Concurso Internacional de Dança organizado pela CIAD, Puebla, e uma bolsa de estudos para estudar danças do Oriente Médio na Argentina. Na mesma competição, sua peça '*Üzküdar*', uma criação coletiva, conquistou o 1º lugar na categoria Dance Fusion. Em 2018, a peça '*Desde el silencio*' de Khamsa Dance Project ganhou, por unanimidade, o prêmio *Homoescénico de Movimiento Original* (INBAL/Ministério da Cultura). Ela considera a pesquisa artística como uma parte fundamental dos processos criativos que muitas vezes se tornam elementos essenciais de suas peças artísticas interdisciplinares. A constante busca por suas raízes culturais levou ela e sua equipe a imbuir-se em processos de exploração, interpretação e ressignificação de sons, imagens e gestos de sons, imagens e gestos de diferentes tradições, a fim de desenvolver as linguagens cênicas que moldam seu trabalho. Seu trabalho pode combinar dança, poesia, música ao vivo e vídeo documentários ou desenvolver-se em ambientes não-convencionais.

Seu mais recente trabalho como diretora artística e produtora: '*Fandango*' (em processo), '*Del Desierto al Bosque de Niebla*' (exposição coletiva do processo La Ceiba Gráfica, residência artística, Coatepec, Veracruz). '*Râbi'a*' (uma adaptação do original por Orly Portal com uma temporada na Sala Miguel Covarrubias de Danza UNAM), '*Impasse*' (arte em vídeo), '*Confesiones*' (vídeo arte), '*Confesiones de una casa*', '*Cuando muera quiero sentir el barro*', '*Urdimbre*' (Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, Teatro de la Danza Guillermina Bravo, Salón de Danza del CCU, UNAM e Faro Aragón), '*Anoche. De la poesía a la danza*' (performances na Cidade do México, Puebla e Querétaro) e '*Azahar Chocolate!*'. Como produtora ela desenvolveu três projetos de residência artística, um em 2021 com a companhia Dance Monks em Yucatán e dois com Orly Portal (Israel) em 2021 em Tequisquiapan, Qro. e Coatepec, Veracruz (2019 e 2023 respectivamente). Além de dezenas de cursos, workshops e seminários com artistas de diferentes partes do mundo. Atualmente ela está estudando Mestrado em Direção e Gestão de Projetos Artísticos e Culturais na Universidad Autónoma de Querétaro com o projeto de intervenção '*Compañía de Danza Etnocnotemporánea del Semidesierto Queretano*', que envolve a criação e desenvolvimento de um Programa de Treinamento em Artes Cênicas, tendo como eixo a dança etnoethnotemporánea em colaboração com o município de Ezequiel Montes, no estado de Querétaro.

na Cidade do México. Ela é criadora do Festival Cultural Internacional de la Ruta de la Seda desde 2009. Ela é coreógrafa e produtora cênica de dança etnocontemporânea. Ela é professora de dança e a cultura do Oriente Médio. Ela tem sido júri e sinodal em competições e avaliações de profissionais de treinamento profissional em dança oriental. Como professora especializada em Técnica Reda e criação cênica, ela tem ministrado workshops desde 2003 até hoje em diferentes projetos e instituições, bem como a participação no projeto curricular de oficinas (presenciais e on-line) de criação de movimento. Ela também é mãe de dois adolescentes.

Decidimos ir mais longe (Aline del Castillo e eu). A partir deste pequeno exercício coreográfico que resultou em algumas revelações, sensações, possibilidades e que involuntariamente nos fez viajar sem poder fazê-lo, surgiu um projeto mais ambicioso chamado '*Del Fandango al cuerpo y de vuelta*' (Do *fandango* para o corpo e do corpo para o *fandango*). Este projeto consistiu em repetir o processo anterior (aquele que foi dado de forma desinteressada), mas agora também ia ser compartilhado com outras pessoas (dançarinas e músicas)<sup>63</sup> e íamos trabalhar com as outras composições de *fandango* conformando um dispositivo de pesquisa como o seguinte:

- Músicas e dançarinas, preferentemente com experiência em percussão improvisada de pés e que não estivessem alinhadas apenas com o flamenco.

- Wendy e Daniela que têm experiência na improvisação do movimento contemporâneo e oriental.

- Sete sessões teórico-práticas para explorar as possibilidades de som e movimento a partir das diferentes composições de *fandango*.

---

<sup>63</sup> Vou generalizar tudo no feminino porque, embora houvesse homens, nenhum deles ficou até o final do seminário.

Figura 9 – Visualização do dispositivo para 'Del Fandango al cuerpo y de vuelta'



Fonte: acervo da pesquisadora

Queríamos construir o conceito de migrações sonoro-corpóreas a partir das investigações do movimento e do som. Desta vez, tratava-se de provocar o que tem sido originalmente fortuito e inesperado entre Wendy del Castillo, Daniela e as outras dançarinas de KDP que dançaram o *fandango* de Murcia. Desta vez faríamos o mesmo através do conhecimento encarnado de outras dançarinas e músicas, guiadas pelas composições de *fandango* de diferentes compositores (esses que eu tinha explorado no início da pandemia) além de Murcia. Agora, especificamente, estas investigações do movimento seriam realizadas através de um seminário chamado 'Del Fandango al cuerpo y de vuelta', cuja proposta havia sido previamente selecionada através do edital 'Cuerpos Migrantes' de Danza UNAM<sup>64</sup>, publicado em 3 de maio de 2021<sup>65</sup>. O seminário seria a plataforma de criação na qual seria estabelecida uma metodologia de trabalho para desenvolver estas investigações com base em um dispositivo geral que, por sua vez, estabeleceria vários dispositivos específicos para cada sessão. O produto deste seminário não seria necessariamente uma peça coreográfica, mas uma série de explorações, sequências de movimentos, descobertas corporais, encontros, desencontros, migrações de algumas percussões de pés para o corpo e até mesmo apropriação do movimento visto em algumas imagens. Tudo isso daria conta de uma composição musical e em uma versão

<sup>64</sup> Universidad Nacional Autónoma de México.

<sup>65</sup> Edital e resultados do edital:

<https://www.danza.unam.mx/convocatoria/2021/cuerposmigrantes?fbclid=IwAR2RSJckvW-18sVRfnp3QzcvCDOzHz8mkjHuB-freDH3wB6rxrt3qMIvA>



mais ambiciosa, desejo de Aline del Castillo, uma aproximação a uma linguagem de movimento coletivo entendida como algo que apresentaria as seguintes características:

- É honesto;
- É próprio e pode ser coletivo;
- Está encarnado (depende da vivência de cada corpo), é conhecimento encarnado;
- Existe uma clareza desse conhecimento;
- Está decidido;
- É assumido;
- Pode ser ensinado.

O seminário *'Del Fandango al cuerpo y de vuelta'* foi coordenado por Aline del Castillo, diretora de KDP, Wendy del Castillo e Daniela García, dançarinas da companhia KDP e eu. No seminário participaram 28 pessoas, 5 delas eram músicas e músicos, as outras 23 pessoas eram dançarinas e um dançarino. O seminário foi dividido em 7 sessões teórico-práticas virtuais, com o objetivo de explorar a partir de um conhecimento encarnado as diferentes composições de *fandango*. A premissa sempre foi "Todos temos um pouco de *fandango* em nosso corpo", que foi a mesma premissa que eu adotei na quarentena de Covid-19 para dançar os *fandangos* dos diferentes compositores. Em seis das sessões abordaríamos um *fandango* diferente cada vez e na última sessão haveria uma atividade de encerramento com algumas conclusões. A parte teórica seria abordada com exposições teóricas, pequenas conversas, debates, assim como algumas reflexões. Para a parte prática, seriam utilizadas composições de *fandango*, a escuta seria exercida, alguns exercícios específicos de migração da percussão de pés para o corpo, bem como a prática da observação através do uso de imagens referentes ao *fandango*. Os recursos que utilizamos foram leituras, as versões musicais dos diferentes *fandangos*, poesia e os registros pessoais de cada participante, pois cada sessão gerou materiais que seriam úteis para as sessões subsequentes. Antes do início do seminário, foi realizada previamente uma sessão de três horas de coordenação, e o seminário foi organizado em seis sessões semanais pelo zoom, também com duração de três horas cada uma. Estas sessões foram realizadas em 14, 21 e 28 de agosto, 4, 11, 18 e 25 de setembro e 2 de outubro de 2021. A seguir, descreverei o que foi feito em cada sessão.

## Primeira sessão: Soler

### Todos temos um pouco de *fandango* no corpo

Antes desta sessão, usando a ferramenta de sala de aula do Google, algumas atividades foram designadas, como a leitura de um artigo do jornal "El País" sobre o Padre Antonio Francisco Javier José Soler y Ramos<sup>66</sup>, que foi o autor da primeira composição de *fandango* com a qual íamos lidar; ouvir três versões desta composição<sup>67</sup> e ler dois textos. A primeira, que foi a introdução do livro intitulado: "El mar de los deseos. El Caribe hispano musical Historia y contrapunto"<sup>68</sup>, e o segundo intitulado: "Una Puerta cibernética al fandango como fiesta".<sup>69</sup>

Na sessão, começamos com a apresentação do projeto e a explicação de como ele surgiu. Depois ouvimos a composição do Padre Soler e com ela preparamos e aquecemos o corpo com movimentos livres. Em seguida, com a mesma melodia, fiz algumas percussões de pés e, ao mesmo tempo, Daniela García tentava reproduzir esta percussão de pés, sem fazer percussão de pés, mas sim com todo seu corpo, os participantes tiveram que ouvir o que eu estava fazendo, mas não puderam me ver e, ao mesmo tempo, ver como Daniela estava se movimentando. Após este exercício, os participantes falaram sobre o que tinham visto. Depois disso, o mesmo exercício foi repetido, mas agora os participantes também iriam ver meus movimentos. Desta vez, Wendy del Castillo também atua com Daniela e comigo, se movimentando tentando migrar e reproduzir com seu corpo as minhas percussões de pés. Em seguida, os participantes falaram sobre o que tinham visto. Para o exercício seguinte, foram feitos dois grupos, feitos ao azar por Aline del Castillo. Neste exercício, os participantes iriam decidir fazer movimentos com algum elemento da música, seja com um instrumento ou com a melodia, com a harmonia ou com o ritmo. A principal instrução seria evitar os movimentos do conhecimento encarnado que os domina, por exemplo: se são dançarinos de dança contemporânea, tentar fazer percussão de pés ou, se são bailarinos de flamenco, tentar não fazer batidos flamencos. O objetivo era estar aberto a outras formas de movimentação e a outros sons. Agora era uma questão de optar por se mover para desenhar a música com o corpo e, novamente depois, os participantes falavam sobre o que sentiam ao fazer o exercício. Na parte final, depois de tudo o que foi dito, agora eu faria algumas

<sup>66</sup> Disponível em: [https://elpais.com/cultura/2014/11/14/actualidad/1415952607\\_349556.html](https://elpais.com/cultura/2014/11/14/actualidad/1415952607_349556.html)

<sup>67</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g20mDZy7-Bs>  
<https://www.youtube.com/watch?v=UemiatTAGmk>  
[https://www.youtube.com/watch?v=HN4xV\\_FKAho](https://www.youtube.com/watch?v=HN4xV_FKAho)

<sup>68</sup> García de León, A. (2002). El mar de los deseos El Caribe hispano musical Historia y contrapunto (1ª. ed). Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores. Pp. 9-16.

<sup>69</sup> Hesketh, J. G. (2010). Una Puerta cibernética al fandango como fiesta. En Sevilla, A. (2013) El Fandango y sus variantes III Coloquio Música de Guerrero. Ciudad de México, México: INAH. Pp. 73-100.

percussões de pés na *tarima* e os participantes poderiam me acompanhar livremente ou não com seus movimentos.<sup>70</sup>

## Segunda sessão: Gistau

### Deslocamento

Antes desta sessão, também usando a ferramenta de sala de aula do Google, algumas atividades foram designadas, como a leitura de uma breve passagem da vida de Salvador Castro de Gistau, o compositor que iríamos usar nesta sessão<sup>71</sup>; a leitura, para quem tiver interesse, da partitura do *fandango* de Gistau; duas versões desta música<sup>72</sup> e a leitura do texto: “Desplazamientos” dentro do livro “Migraciones con el lenguaje de la danza (LOD)”.<sup>73</sup>

O primeiro exercício desta sessão consistiu na migração de um texto para o corpo. O texto era um poema que eu escrevi sobre o *fandango* na minha dissertação do mestrado.<sup>74</sup> A partir da leitura deste poema, Wendy e Daniela migrariam a sonoridade do poema (em um jogo com vogais e consoantes) como um exemplo para um exercício posterior com os participantes. O poema é o seguinte:

#### *Fandango*

##### *Cuerpo desvelado*

*en el límite de la conciencia.*

*Termino con el principio.*

*Espero. Qué espero.*

*Si llegas así, del colmo de la nada.*

*Sólo mi energía te sirve de guía.*

*No te encuentro*

<sup>70</sup> Aqui podemos ver o reel da primeira sessão: <https://www.youtube.com/watch?v=XPE9SgNxBaQ&t=30s>

<sup>71</sup> Disponível em: <https://hispanamusica.wordpress.com/salvador-castro-de-gistau-1770/>

<sup>72</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wxDIDkSjEJw>  
<https://www.youtube.com/watch?v=nynzQsCeDoM>

<sup>73</sup> Ponce Gutiérrez, Ma. Dolores. Migraciones con el lenguaje de la danza (LOD). Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU, CENIDID, México, 2020. Disponível em:

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2589>

<sup>74</sup> Huerta Martínez, Alba Olinka (2015). Un fandango urbano y del sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el corazón de La Morena al golpe de la ciudad, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Cenidi Danza. p. 5. Tesis de maestría en Investigación de la Danza no publicada. Disponível em:

<http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/481/1/382midtesfand01.pdf>

*porque así eres, estás ahí  
apareces al tiempo,  
seis por ocho, casi siempre,  
en el tumulto,  
de golpe, al golpe,  
con verso, sin verso, en verso,  
en el encuentro y desencuentro.  
En la noche  
agua, tierras y semillas en canales  
moviendo montañas con cuchara.*

Daniela e Wendy explicaram o que elas fizeram para migrar o poema para seus corpos:

“Ouvimos o poema e tentamos abordá-lo de duas maneiras diferentes: uma a partir da voz e outra a partir do corpo. O que estávamos fazendo era ler o poema em si, mas não exatamente como estava, estávamos procurando outro caminho a seguir. Tínhamos o poema original em nossas cabeças e isso nos permeou de alguma forma, mas depois tentamos nos mudar para outro lugar. Da sonoridade, das vogais e das características que estas vogais nos dão. Como no corpo eles chegam de uma forma e na outra das consoantes e também como no corpo eles são transformadas de outra forma sem deixar o que o poema representava para cada uma de nós. Sem nos desprendermos da raiz do poema” [tradução nossa].<sup>75</sup>

O segundo exercício consistia em repetir o primeiro exercício que Wendy e Daniela fizeram, mas agora os participantes iriam trabalhar com duas pinturas previamente selecionadas entre outras cinco pinturas que mostrei aos participantes, estas pinturas eram as seguintes:

---

<sup>75</sup> Daniela y Wendy nos explican lo que ellas hicieron para migrar el poema a su cuerpo:

“Nosotros escuchamos el poema y buscamos aproximarnos de dos formas diferentes: una a partir de la voz y otra a partir del cuerpo. Lo que íbamos haciendo es que el mismo poema lo íbamos leyendo, nada más que no exactamente como estaba, sino que buscábamos otra forma a donde ir. Teníamos en la cabeza el poema original y eso nos permeaba de alguna manera, pero ahí buscamos movernos a otro lado. Desde la sonoridad, desde las vocales y las características que nos dan estas vocales. Como en el cuerpo se aterrizan de una manera y en la otra parte desde las consonantes y también cómo en el cuerpo se transforman de otra manera sin dejar lo que a cada quién le representaba el poema. Sin desapegarnos de la raíz del poema.”

Figura 10 – *Fandangoe*

Watercolor entitled "El Fandangoe" by Samuel E. Chamberlain. Alternate titles: "Fandango at Monterrey"; "Fandango, Monterrey"; "Sam at a Dance". 4 13/16"H x 7"L  
 Fonte: <https://sanjacinto-museum.smugmug.com/OnlineExhibits/Samuel-Chamberlain-Watercolors/i-j9wxvtr>

Figura 11 – *El Fandango*

Javier Soto  
 "El fandango"

Óleo sobre lienzo realizado por el pintor Pierre Ribera dit "Perico" (1867-1949). Se encuentra expuesto en el Museo Vasco en la calle Quai des Corsaires en la ciudad de Bayonne, Francia.  
 Fonte: <https://www.biodiversidadvirtual.org/etno/Cuadro-El-fandango-img61517.html>

Figura 12 – *The Fandango*

“Un poco anterior es ‘The Fandango’, pintado por Charles Christian Nahl, nacido en Alemania, inmigrante en 1849 en Nueva York, llega a California, en 1851, y se establece en Sacramento y luego en San Francisco. La pintura fue un encargo de un periódico para "retratar" la vida poco después de la Independencia de México, pero estaba destinado a los lectores, mineros "anglos" asentados en California; fue pintada en 1873.” (AYALA, 2021)  
 Fuente: <https://www.crockerart.org/collections/artworks/the-fandango-1873>

Figura 13 – *Un Fandango*

Casimiro Castro y Juan Campillo  
 Un fandango, 1856  
 Cromolitografía

Carlos Monsiváis / Museo del Estanquillo

Fuente: <http://museodelestanquillo.com/Bibliofilia/obra/un-fandango/>

Figura 14 – *Gran Fandango*

José Guadalupe Posada, *Gran fandango y francachela de todas las calaveras*, 1900.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/big-knees-up-and-wild-party/bgHk21mWsLdkaw?hl=es-419>

Wendy e Daniela pediriam aos participantes que se dividissem em cinco equipes (pré-montadas) e receberiam apenas duas pinturas (uma para três equipes e uma para dois) para fazer o exercício "Migrar a pintura para o corpo". As pinturas deviam contrastar entre si em termos de suas formas, elementos e/ou cores, bem como de seu contexto.

A razão para escolher as mesmas pinturas para equipes diferentes é observar a maneira pela qual a mesma "fonte" pode ser "migrada" de maneiras diferentes e para ver a diversidade de possibilidades. As pinturas escolhidas foram a de Samuel E. Chamberlain e a de Javier Soto. Uma vez terminado, as equipes seriam agrupadas em salas separadas para discutir as possibilidades de trabalho que foram explicadas anteriormente. Considerando a natureza das cores, sensações, texturas, atmosferas, a disposição dos elementos na composição etc. Desta forma, cada equipe decidiria, como um coletivo, quais os recursos a serem utilizados na pintura e cada pessoa faria isso individualmente. No final, as equipes apresentariam seus resultados. As equipes teriam a possibilidade de fazê-lo:

- (a) Escolher um representante para expor seu trabalho;
- (b) Combinar suas diferentes versões em um trabalho de grupo para serem exibidas juntas.

Antes de iniciar o exercício, apresentei os elementos mais importantes da leitura feita antes da sessão. Em primeiro lugar, questionei se a migração significa deslocamento e que aspectos ela inclui nas sociedades e posteriormente na dança. Expliquei que existe migração voluntária onde nada impede o retorno dos indivíduos. Pelo contrário, a migração involuntária poderia referir-

se a populações que sofreram um processo inicial de deslocamento, ou seja, deixaram o seu local de residência e chegaram a uma situação final.

Em seguida, passei a explicar a diferença entre migrantes e pessoas deslocadas. Para os migrantes, em geral, nada os impede de retornar, para os deslocados há o desejo e a necessidade de retornar, mas também há condições políticas, territoriais ou militares que os impedem temporária ou permanentemente de fazê-lo. Ou seja, existem condições de vulnerabilidade: perseguição, ser forçado a (emigração forçada).

Agora já o deslocamento na Linguagem de Dança (LOD), de acordo com a leitura prevista, o próprio ato de deslocamento se refere a um trânsito: o local é o lugar particular do qual ou para o qual se move. O caminho tem uma natureza: reto ou curvo e suas respectivas sensações. Há movimentos locomotores que são os que se deslocam. Os deslocamentos podem ser indesejáveis ou de grande prazer.

O corpo se prepara para o deslocamento dependendo: do objetivo que quer alcançar; se há algo a comunicar (o caminho reto é quase sempre imposto); do prazer, movendo-se sem destino, mas também sem a necessidade de sair (explorando livremente o espaço); se temos um trajeto fortuito (vagando, nas nuvens ou à deriva); se temos um caminho direto.

Expliquei que os caminhos retos não podem durar indefinidamente, eles exigem mudanças de direção. Eles geram projetos interessantes e agradáveis. As trajetórias, por outro lado, são de lado, para frente ou para trás. Não há movimento para cima ou para baixo. Para cima é um salto e para baixo é uma queda.

Mostrei também algumas formas de deslocamento:





Figura 15 – Formas de Deslocamento

Mencionei uma coisa importante sobre a velocidade, que é que quanto mais lenta ela é, menos ela reflete a ideia de deslocamento. E, finalmente, expliquei que quando a rotação ocorre no próprio eixo, é um giro, e quando ocorre fora do próprio eixo, seria mais uma revolução, o que implicaria uma política, uma mudança de perspectiva (GUTIÉRREZ, 2021). Todos estes aspectos aqui mencionados sobre aspectos da migração tanto nas sociedades quanto na dança devem estar presentes no exercício da migração da pintura para o corpo. Neste momento, então, o conceito de migração e deslocamento como algo que o define se abriu um pouco mais. Os participantes teriam um momento para escrever sobre isso enquanto ouviam a música de Gistau. Por ser música para um instrumento, permite pensar um pouco mais sobre movimento e todos os aspectos que já haviam sido mencionados em minha apresentação.

O terceiro exercício seria a migração de uma sonoridade (ou percussão de pés) para o corpo. Com a peça musical como elemento de inspiração e nas mesmas equipes que trabalharam antes, cada participante migraria a sonoridade da percussão de pés ou qualquer outra sonoridade. Essa percussão de pés ou sonoridades seria realizada, em princípio pela pessoa que tenha a prática de bater com os pés o bem, qualquer outra pessoa que deseje realizá-la. Os músicos poderiam migrar essa sonoridade para seus instrumentos / vozes.

Mais uma vez, eles mostrariam o resultado de seu trabalho, escolhendo um representante ou, se eles conseguiram construir algo como uma equipe, podiam mostrá-lo como tal.

O quarto e o último exercício foi a repetição do terceiro, mas sem a música de Gistau.<sup>76</sup>

### Terceira sessão: Gluck

#### Diálogos entre sonoridade e movimento

Antes desta sessão, usando a ferramenta de sala de aula do Google, uma única atividade foi designada, esta foi ler um pouco sobre a vida e obra de Christoph Willibald Gluck a partir de um documento que já não está mais disponível na web. Eles leriam também a descrição de um exercício poético que fiz para minha dissertação de mestrado onde a etnografia dos *fandangos* que frequentei virou poesia.<sup>77</sup> E, finalmente, eles também ouviriam duas versões da música de Gluck.<sup>78</sup> Aos músicos foi solicitado que fizessem uma proposta sólida baseada na composição do *fandango* de Gluck, mas não precisava ser um *fandango* em si.

Antes de iniciar o primeiro exercício, os participantes tiveram 10 minutos para preparar o corpo com um pequeno aquecimento livre. Posteriormente, as equipes teriam espaço para recuperar/reestruturar o último trabalho da sessão anterior em que propuseram diferentes sonoridades em conjunto. Se eles precisassem modificar ou ajustar algo, eles poderiam fazê-lo. Era importante que tivessem o trabalho bem definido e pronto para apresentá-lo. O resultado devia durar de 1 a 2 minutos, no máximo, por equipe.

#### **Do som ao movimento.**

#### **Do corpo ao movimento.**

Por equipes, seriam apresentadas cada uma das 5 propostas. Na primeira parte de cada volta, simultaneamente, enquanto alguns apresentam, outros dançavam e outros assistiam. Na segunda parte de cada volta, os observados responderiam, com dança e sem música, à proposta de movimento das demais. Se qualquer pessoa optasse por não participar ativamente deste exercício, ela poderia observar e tomar notas.

<sup>76</sup> Aqui podemos ver o reel da segunda sessão: <https://www.youtube.com/watch?v=LDpk-Vx57HU&t=245s>

<sup>77</sup> Huerta Martínez, Alba Olinka (2015). Un fandango urbano y del sur de Veracruz. El vuelo de La Guacamaya y el corazón de La Morena al golpe de la ciudad, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Cenidi Danza. p. 69-73. Tesis de maestría en Investigación de la Danza no publicada. Disponível em: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/bitstream/11271/481/1/382midtesfand01.pdf>

<sup>78</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=vQKvOJYmu9o&list=OLAK5uy\\_k8bCGEaSDNVOF6sSR15YEn-kwQxoioT0I&index=21](https://www.youtube.com/watch?v=vQKvOJYmu9o&list=OLAK5uy_k8bCGEaSDNVOF6sSR15YEn-kwQxoioT0I&index=21)

[https://www.youtube.com/watch?v=JgS3i0kSNCY&list=OLAK5uy\\_ILNH8cm1dc-JV4OYKuD-uyoiZ914tHHlg&index=21](https://www.youtube.com/watch?v=JgS3i0kSNCY&list=OLAK5uy_ILNH8cm1dc-JV4OYKuD-uyoiZ914tHHlg&index=21)

1ª. volta:

Equipe 1 – apresentou proposta de som

Equipes 2 e 3 – propuseram movimento seguindo o som

Equipes 4 e 5 – observaram o movimento

Ao terminar, as equipes 4 e 5 improvisaram uma proposta de movimento em resposta à movimentação das equipes 2 e 3, agora sem som.

2ª. volta:

Equipe 2 – apresentou proposta de som

Equipes 3 e 4 – propuseram movimento seguindo o som

Equipes 5 e 1 – observaram o movimento

Ao terminar, as equipes 5 e 1 improvisaram uma proposta de movimento em resposta à movimentação das equipes 3 e 4, agora sem som.

3ª. volta:

Equipe 3 – apresentou proposta de som

Equipes 4 e 5 – propuseram movimento seguindo o som

Equipes 1 e 2 – observaram o movimento

Ao terminar, as equipes 1 e 2 improvisaram uma proposta de movimento em resposta à movimentação das equipes 4 e 5, agora sem som.

4ª. volta:

Equipe 4 – apresentou proposta de som

Equipes 5 e 1 – propuseram movimento seguindo o som

Equipes 2 e 3 – observaram o movimento

Ao terminar, as equipes 2 e 3 improvisaram uma proposta de movimento em resposta à movimentação das equipes 5 e 1, agora sem som.

5ª. volta:

Equipe 5 – apresentou proposta de som

Equipes 1 e 2 – propuseram movimento seguindo o som

Equipes 3 e 4 – observaram o movimento

Ao terminar, as equipes 3 e 4 improvisaram uma proposta de movimento em resposta à movimentação das equipes 1 e 2, agora sem som.

Após as 5 voltas demos 5 minutos para que anotassem suas reflexões, observações e descobertas.

Depois desses pequenos exercícios em equipe, apresentei a leitura que me foi proposta antes da sessão, expliquei brevemente como a etnografia que eu havia feito dos *fandangos* se tornou poesia, poesia que poderia até ser usada para cantar durante o *fandango* (aqui estamos falando do *fandango* como festa).

De imediato, seria aberto um espaço para os músicos apresentarem os trabalhos que haviam trabalhado antes desta sessão baseada no *fandango* de Gluck. Eles exporiam seu processo individual e coletivo e apresentariam sua proposta musical. Haveria espaço para questionamentos dos bailarinos e das professoras (Wendy e Daniela) aos músicos sobre o processo de criação musical em relação ao que havia sido trabalhado nas sessões de movimento anteriores. Se isso teria influenciado sua proposta de som.

### **Da música ao corpo.**

#### **Do corpo ao som.**

Com a proposta musical que apresentavam, todos os dançarinos faziam, em lotes, uma improvisação de movimento. Podiam escolher livremente deixar-se guiar pela musicalidade (ritmo ou melodia ou pelas sonoridades dos diversos instrumentos), pela fonética ou pelo significado dos versos, ou pela semiótica que perpassou o processo de composição da música. Os músicos iriam observar os integrantes de uma equipe específica em cada lote para fazer anotações (mentais ou físicas) do movimento e posteriormente poder traduzir aquele som com seus instrumentos/vozes. Assim:

- 1º. Araucária observou a equipe 1 e depois traduziu em música o que observou.
- 2º. Sergio observou a equipe 2 e depois traduziu em música o que observou.
- 3º. Arantxa observou a equipe 3 e depois traduziu o que observou em música.
- 4º. Raúl observou a equipe 4 e depois traduziu em música o que observou.
- 5º. Jedidiah observou a equipe 5 e depois traduziu o que observou em música.

O espaço se abriu depois para compartilhar reflexões sobre o processo realizado na aula e as descobertas.<sup>79</sup>

### Quarta sessão: Mozart

#### Tomar decisões

Nesta sessão, os participantes foram convidados a ler a sistematização dos avences de seus diários de bordo que haviam enviado utilizando a ferramenta Google Classroom. Esta sistematização foi feita por mim. Eu tentei resumir as principais ideias e escrever algo que tentasse refletir o que todos haviam escrito. Aqui está o resultado:

#### *Los aires de las entrañas de agua*

*Desde las entrañas se escucha un hueco cuando enjuago las lágrimas. En el balanceo que hay cuando miro hacia abajo, caminando vengo y caminando voy. Vienes.*

*¡Escucha el animal! Estoy aquí, cambio de piel, estoy adentro. Me voy.*

*Mi estómago escucha el golpe de las castañas sabrosas. Grito vidas históricas de movimientos. Aquí. Voy a volar y a caminar. Sin oír nada. Pero aquí. Con mi cuerpo políglota.*

*Volteo y me desespero. Si vienes con vueltas y muchas veces, ahí voy. No puedo, no oigo, todo da vueltas.*

*Vuelta. Vuelta. Vuelta. Giro. Arre. Rema, vete. Flores para ti.*

*Te miro, no me toques, déjame. No tengo equilibrio, pero puedo nadar. Así me fui. Nadando fuerte.*

*Amárrate. Quédate.*

*Toma, cúbrete, aquí, toma. De aquí sale, voy, por partes. Aquí y allá. De un lado y de otro, ¡fuera! Con los movimientos airosos eché a volar mi zapato. Destello de fuerza.*

<sup>79</sup> Aqui podemos ver o reel da terceira sessão: <https://www.youtube.com/watch?v=8JQpVMxxRm0&t=220s>

Os participantes também teriam que ouvir as versões do *fandango* de Wolfgang Amadeus Mozart. Os/as músicos/as, por sua vez, teriam que escutar-estudar-observar a música e ler *Los aires de las entrañas de agua*. A partir destes dois elementos, elaborar uma proposta sonora de pelo menos um minuto de duração.

Também pedimos aos dançarinos que ouvissem-estudassem-observassem a música, ler *Los aires de las entrañas de agua* e refletir sobre as seguintes questões:

A maneira como eu me movo mudou de alguma forma durante estas três sessões do seminário?  
Como mudou a maneira como eu me movo durante essas três sessões de seminário?

Já na sessão, como primeiro exercício, retomamos a proposta musical que os músicos tinham elaborado a fim de começar a trabalhar com esta proposta. Antes deste primeiro exercício, eu falaria sobre a tomada de decisões, um aspecto que era muito perceptível nos registros no diário de bordo da primeira sessão. Desta forma, teríamos uma introdução ao primeiro exercício que consistiria no seguinte:

Wendy e Daniela fariam 4 exercícios diferentes (8 no total) nos quais tomariam decisões para criar diferentes propostas de movimento sobre a proposta sonora que os músicos faziam. Eles nos mostrariam como decidir o movimento a partir da musicalidade, fonética, significado e semiótica do processo de criação. Após a manifestação, os participantes teriam alguns minutos para tomar notas, e Wendy e Daniela explicariam seu processo decisório.

Agora, como um segundo exercício, seria a vez dos participantes. Eles trabalhariam em equipe, replicando os exercícios que Wendy e Daniela fizeram, mas coletivamente. Eles teriam que decidir coletivamente de onde sua decisão seria tomada (musicalidade, fonética, significado ou semiótica do processo criativo) e apresentar seu resultado.

Em seguida, abriríamos um espaço para os músicos explicarem o processo criativo que tiveram quando trabalharam a partir do *fandango* de Mozart e *Los aires de las entrañas de agua*.

Para o terceiro exercício, eu leria *Los aires de las entrañas del agua* e depois os participantes teriam 10 minutos para elaborar uma proposta musical (no caso dos músicos) e uma proposta de movimento (no caso dos dançarinos) baseada em uma decisão e no texto *Los aires de las*

*entrañas de agua*. Eles apresentariam seu resultado e finalmente explicariam seu processo criativo e sua tomada de decisão.<sup>80</sup>

### Quinta sessão: Mendelssohn

#### *O fandango e a percussão de pés: andar e escutar como todo o corpo*

Para esta sessão, além de ouvir as versões da música do *fandango* de Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, os participantes teriam que reler a leitura que já haviam lido para a primeira sessão do seminário, pois estaríamos tratando com exercícios de percussão de pés, um elemento muito presente no *fandango* como uma festa.

Figura rítmica na *tarima*.

No primeiro exercício eu faria uma proposta de percussão de pés sobre o *fandango* de Mendelssohn. A repetiria duas ou três vezes para permitir que os participantes o ouvissem e começassem a tocá-lo. A última vez o faria sem música. O grupo teria que reproduzir a sonoridade da figura rítmica representada por mim não a partir da técnica de percussão de pés, mas a partir do que eles ouviam. "Não era importante o que eles viram, mas o que ouviam". Era importante entender que a reprodução desse som com o corpo ou com um instrumento (no caso dos músicos) têm repercussões sobre a movimentação de seus corpos. Fazer música implicava, portanto, fazer dança.

Para o segundo exercício, nas salas, os participantes trabalhariam em duetos (músicos com músicos e dançarinos com dançarinos):

Os participantes transfeririam (migrariam) para o corpo/instrumento o movimento gerado com os pés ao reproduzir a figura rítmica anterior. Eles teriam que modificar a qualidade/textura do movimento de uma maneira óbvia e fixá-lo no corpo. A isto, eles deveriam acrescentar uma "decisão" baseada nas premissas propostas na sessão anterior: Musicalidade (baseada no ritmo e/ou melodia de algum material sonoro), Fonética dos versos de algum texto, Significado de algum texto, Semiótica de algum processo de composição musical ou coreográfica com o qual temos trabalhado durante todo o seminário. Para fazer isso, eles poderiam escolher entre os materiais gráficos, sonoros ou literários que carregamos na sala de aula. Então, cada par

<sup>80</sup> Aqui podemos ver o reel da quarta sessão: <https://www.youtube.com/watch?v=AmfQ9ZTb0gg>

apresentaria suas sequências de movimento ou frases musicais para o resto do grupo. O resto de nós daria *feedback* de acordo com as instruções dadas por Daniela. Os pares teriam que levar em conta o que é compartilhado com eles.

No exercício três, os mesmos pares ajustariam sua proposta de trabalho anterior, levando em conta o que consideram importante do que foi compartilhado com eles como *feedback*, desta vez sobre a música do *fandango* de Mendelssohn, como forma de complementar, enriquecer e adaptar a proposta. Em seguida, os participantes apresentariam seus resultados e fariam anotações pessoais. Como tarefa de casa, os participantes repetiriam este mesmo exercício em pares com alguns outros *fandangos* anteriores e com outros materiais de sua escolha. Eles devem carregar suas gravações de vídeo ou áudio, conforme apropriado, para a sala de aula. Eles receberiam um vídeo com uma figura rítmica (percussão de pés) a partir do qual poderiam trabalhar.<sup>81</sup>

### Sexta sessão: Boccherini

#### Migrações sonoras

Antes da sexta sessão, os participantes tinham um exercício a fazer em casa. Durante a semana eles trabalhariam em duetos baseados na nova figura rítmica (percussão de pés) que eu registraria e publicaria na sala de aula do Google. Os participantes deveriam então fazer o seguinte em duetos em casa:

- a) Reproduzir com o corpo (qualquer parte) ou instrumento musical (conforme o caso) a sonoridade da figura rítmica proposta por mim, não a partir da técnica de percussão de pés, mas a partir do que eles ouvem. "Não é importante o que você vê, mas o que você ouve".
- b) Transferir (migrar) para o corpo/instrumento musical o movimento gerado a partir dos pés ao reproduzir a figura rítmica anterior, modificando sua qualidade/textura de forma evidente. Para fixar a sequência de movimento/frase musical no corpo/instrumento.
- c) Incorporar uma "decisão" das premissas propostas na sessão IV: Musicalidade (atendimento ao ritmo e/ou melodia de algum material sonoro), Fonética dos versos de algum texto, Significado de algum texto, Semiótica de algum processo de composição musical ou coreográfica com o qual temos trabalhado ao longo do seminário). Para fazer isso, eles

---

<sup>81</sup> Aqui podemos ver o reel da quinta sessão: <https://www.youtube.com/watch?v=sNzQ9guV4ww>



poderiam escolher entre os materiais gráficos, sonoros ou literários que carregamos na sala de aula.

d) Ainda que pudessem ter escolhido uma peça musical anterior para trabalhar a musicalidade, as propostas de som e/ou movimento que surgissem deste exercício seriam realizadas sem música.

e) Ajustar sua proposta de trabalho anterior sobre um fragmento (aquele que eles escolherem) da música do *fandango* de Ridolfo Luigi Boccherini como uma forma de complementar, enriquecer e adaptar a proposta.

f) Eles gravariam um vídeo de cada parte do processo e carregariam os resultados de cada etapa desta entrada.

Na sessão, os participantes se apresentariam em equipes (pares dos exercícios feitos em casa). Eles teriam que apresentar o seguinte:

a) Reprodução sonora da figura rítmica orientadora com o corpo ou instrumento.

b) Migração do som para o corpo, modificando a textura/qualidade do movimento.

c) Enriquecimento da sequência de movimento inspirado no material utilizado (a partir de decisões específicas).

d) Adaptação da sequência coreográfica/musical ao Fandango de Boccherini.

Cada equipe apresentaria seu processo de trabalho, suas descobertas e dificuldades enfrentadas. Os professores lhes dariam *feedback* e premissas específicas para que possam repetir o processo, melhorando/enriquecendo sua execução e proposta.

Depois disso, eles trabalhariam novamente nas mesmas equipes, de acordo com as premissas que lhes foram dadas. Depois, em equipes, eles apresentariam seu exercício (sem falar do processo). O resto dos participantes tomariam notas das evoluções observadas em seus parceiros. Em seguida, faríamos uma reflexão individual e grupal, fornecendo perguntas concretas para que eles respondessem, estas perguntas seriam as seguintes:

a) Como Boccherini permeou o corpo?

b) Como Boccherini permeou o processo de trabalho?

c) Qual parte, característica ou textura da percussão do pé permanece nas propostas de som e/ou movimento?

d) Eu tenho *fandango* no meu corpo? Sim ou não e por quê.

Posteriormente, grupos de 5 pessoas trabalhariam em salas, formadas por 2 duetos de dançarinos + 1 das 4 músicas. Eles executariam uma sequência coreográfica na qual integrariam de alguma forma suas duas propostas de movimento anteriores; eles também preparariam seu trabalho de palco para a música.

A música podia vir do movimento, junto com ele ou antes dele. Isso caberia a cada equipe decidir. Não havia duração específica, mas seria desejável (mas não obrigatório) que a proposta coreográfica sonora tivesse uma curva narrativa interessante (início, desenvolvimento, clímax, desnudamento). ADVERTÊNCIA: Não precisava necessariamente "contar uma história".

Finalmente, eles apresentariam seus resultados e algumas de suas notas pessoais. Os músicos seriam solicitados a fazer uma criação sonora a partir das 4 peças criadas e eles deveriam nos enviar o áudio da criação sonora ou da composição musical que fizeram.<sup>82</sup>

*Sétima sessão: Hay fandango en el cuerpo, de ida y vuelta y de  
revés*

**Migrações sonoro-corpóreas**

Nesta última sessão, eu explicaria algumas figuras rítmicas de percussão dos pés. Então, faríamos equipes para migrar novamente esta percussão para o corpo, desta vez refletindo sobre como as vibrações da percussão dos pés são sentidas no corpo. Para finalmente se ater a uma das decisões já abordadas para afetar a qualidade da sequência de movimento e depois adicionar a música, esta música seria a nova proposta sonora das músicas. Finalmente, cada pessoa apresentaria seu trabalho e o resto dos participantes poderia dar sua opinião sobre o trabalho dos outros, assim como comentários gerais sobre o seminário.

Foi assim que concluímos este seminário. Embora, em todas as sessões, graças aos dispositivos para os diferentes exercícios, tenha sido produzida muita informação que seria difícil de interpretar em uma única tese, parece-me que cumprimos o propósito geral que era o de construir o conceito de migrações sonoro-corpóreas a partir das composições do *fandango*, através da exploração do movimento guiado e inspirado pelo trabalho e vida dos compositores e pelo conhecimento encarnado das dançarinas e das músicas/intérpretes.

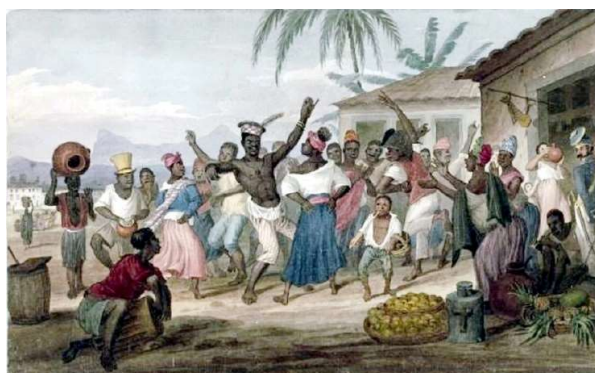
---

<sup>82</sup> Aqui podemos ver o reel da sexta sessão: <https://www.youtube.com/watch?v=wtkgpQG4K54&t=4s>

Sob a premissa: "todos nós temos um pouco de *fandango* em nosso corpo", usando diferentes estímulos até chegar à percussão de pés, eles usaram o impulso de sua dança, que é sua própria maneira de se mover (conhecimento encarnado) para exercer uma decisão sobre ela e, entendendo que uma migração implica um deslocamento ou transferência que contém uma memória andante sobre a qual uma série de improvisações são exercidas a partir da entranha (aquela sensação de querer ir e sempre voltar), eles iriam deixando o movimento acontecer. Eles podiam parar para assumir esta responsabilidade com plena consciência de liberdade sem abandonar as decisões ou a identidade (o *fandango* e sua maneira de se mover), de tal forma que a ação principal de migrar é estar permanentemente em uma caminhada - escutando com o corpo todo.

Recapitulando e concluindo este capítulo: uma migração sonoro-corpórea e o exercício de transferir ou deslocar um elemento a partir de um impulso ou estímulo que contém uma memória andante, improvisando e fazendo pausas nos movimentos com responsabilidade e com plena consciência de liberdade. Sem abandonar as decisões nem a identidade que me colocam num andar-escuta com TODO o corpo.<sup>83</sup>

Figura 16 – O último *fandango* da Fandantologia



Negros dançando fandango (jongo) no Campo de Santana, Rio de Janeiro.  
Augustus Earle, 1822.

<sup>83</sup> Aqui podemos ver o reel da sétima sessão: <https://www.youtube.com/watch?v=spmZNIat61Y&t=151s> e a apresentação dos resultados do Seminário: <https://www.facebook.com/UNAMDanza/videos/2861593774149358>

## CONSIDERAÇÕES

A maior dificuldade desta pesquisa foi desistir constantemente do que foi planejado originalmente. Mas ao mesmo tempo foi o que lhe conferiu o caráter de uma autoetnografia migrante. No início, a pandemia de Covid-19 foi um grande obstáculo, mas depois se tornou um novo portal que decidi cruzar. Eu mesma já sabia que o *fandango* tinha muitas possibilidades. Porque em uma de suas muitas essências é também algo migrante. Como uma dança, como uma festa e como uma composição, ele viajou através do tempo e do espaço e está sempre vivendo no meu corpo. Portanto, o confinamento, embora fisicamente fosse algo do qual você não conseguia sair, o *fandango* como uma composição musical para mim era uma nova possibilidade de pesquisa. Uma possibilidade de retornar ao meu país, mas também de viajar pelo mundo através dos compositores. Tudo baseado na premissa "tenho um pouco de *fandango* em meu corpo" ou "eu sei dançar *fandango*". Foram estas premissas que me fizeram viajar no momento mais crítico da pandemia, cujo único meio de transporte disponível para mim e meu movimento – som foi meu *tarima* portátil. Meu primeiro impulso foi, claro, dançar – soar. Para tentar percutir com meus pés todos esses *fandangos*, mas no decorrer dessa caminhada sonora, descobri tantos outros elementos possíveis. De uma forma muito intuitiva, desenvolvi uma metodologia para tirar esse conhecimento do meu corpo. Eu nunca imaginei que esta metodologia intuitiva ou híbrida pudesse se transformar em seis sessões de um seminário para um projeto maior, onde mais uma vez o *fandango* abrigaria outros corpos e, como eu, os faria viajar no espaço e no tempo. É precipitado dar qualquer conclusão firme sobre o desenvolvimento das premissas, mas posso dizer que seria uma hipocrisia da minha parte dizer que esta pesquisa tem um forte impacto social. Esta pesquisa não tem sido algo útil e de forte impacto social, esta pesquisa é um exemplo de como é possível mudar de perspectiva diante da adversidade, de como a arte e a própria dança oferecem soluções fortes para a produção de reflexões e conhecimentos. De como o movimento também é algo sonoro e como esta dança percussiva que sei fazer me leva a muitos lugares, de como o *fandango* me abrigou e continua a me abrigar e que, além disso, também tem sido capaz de abrigar a dança e as condições vulneráveis de outras pessoas. Para mim, essa é a verdadeira essência de uma pesquisa em arte.

## REFERÊNCIAS

ACSELRAD, María. Em busca do Corpo Perdido: o movimento como ponto de partida para a pesquisa antropológica em dança. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Editora Insular, 2018. p. 51-64.

ASCHIERI, Patricia. Hacia una etnografía encarnada: la corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (org.). **Antropologia da Dança IV**. Florianópolis: Editora Insular, 2018. p. 80-87.

AYALA, Jorge. **De tarimas, tablas, artesas, tablados y otros instrumentos para bailar**. Morelia, Michoacán. 25 jun. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/profile/1759671970/search/?q=fandangos%20caizaras%20> Acesso em: 19 jan. 2023.

AYALA, Jorge A. M. Fandangos en los territorios del norte de México, usurpados por E. U. *In*: Jorge Amós Mtz. (mulato cocho). **Artes Tradicionales del Occidente de México**. Morelia, Michoacán. 30 mar. 2021. Disponível em: <https://artesytradicionesdeloccidente.blogspot.com/search?q=%E2%80%9CU+n+poco+anterior+es+%E2%80%98The+Fandango%E2%80%99%2C+pintado+por+Charles+Christian+Nahl%2C+nacido+en+Alemania%2C+inmigrante+en+1849+en+Nueva+York%2C+llega+a+California%2C+en+1851%2C+y+se+establece+en+Sacramento+y+luego+en+San+Francisco.+La+pintura+fue+un+encargo+de+un+peri%C3%B3dico+para+%22retratar%22+la+vida+poco+despu%C3%A9s+de+la+Independencia+de+M%C3%A9xico%2C+pero+estaba+destinado+a+los+lectores%2C+mineros+%22anglos%22+asentados+en+California%3B+fue+pintada+en+1873.%E2%80%9D>. Acesso em: 19 jan. 2023.

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. **O tamanco e o vaqueiro**: um estudo dos elementos espetaculares da dança dos vaqueiros do Marajó, em Belém do Pará. 2004. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2004.

AZEVEDO, Maria Ana Oliveira de. O Tamanco, O Vaqueiro e a Dança: estudo preliminar dos elementos coreográficos da Dança dos Vaqueiros do Marajó. *In*: CAMARGO, Giselle G. A. (org.). **Antropologia da Dança II**. Florianópolis: Editora Insular, 2015. p. 261-271.

BIÃO, Armindo. Um léxico para a etnocologia: proposta preliminar. *In*: BIÃO, Armindo (org.). **Anais do V Colóquio Internacional de Etnocologia**. Salvador: Fast Design, 2007. p. 43-49.

CABRAL, R. R. Corpos, Encontros e Afetos: os três movimentos transformadores de um artista-etno-pesquisador. **Repertório**, n. 18, v. 25, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/15395>.

CALDERÓN PICHARDO, M. C. José Vasconcelos. Diferencia y continuidad del proyecto de nación. **Revista Digital Universitaria (RDU)**, n. 19, v. 5, 2018. Disponível em: <http://doi.org/10.22201/codeic.16076079e.2018.v19n5.a8>.

COUTINHO, Lucienne Ellem Martins. **Arte em Movimento Dialógico**: uma experiência criativa em dança a partir de diálogo entre ballet clássico e danças regionais paraenses. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7526>. Acesso em: 24 jul. 2021.

Diccionario de la Lengua española. Disponível em: <https://dle.rae.es/>.

DIÉGUEZ, I. DESMONTAGEM CÊNICA. **Revista Rascunhos** - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, v. 1, n. 1, 24 jul. 2014.

DIÉGUEZ, I. **Escenarios liminales**. Buenos Aires, Argentina: Atuel, 2007. p. 17.

D'ARTOIS F.; YEPES A.; ROMANÍ A. Entrevista a Ana Yepes (Ensemble Donaires), Anna Romaní (Xuriach). **e-Spania**. N. 41. 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/e-spania.43579>.

FERNÁNDEZ, Rolando, A. P. Notas en torno al origen kimbundu de la voz fandango. *In*: ROJAS, Daniel. G. **Expresiones Musicales del Occidente de México**. Morelia, Michoacán: Morevallado Editores. p. 107-136.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Methodological Considerations for Research in the Arts within Academia. **Art Research Journal**, p. 1-14, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/viewFile/5256/4347>.

GARCÍA, Rosa Virginia Sánchez. Hacia una tipología del son en México. **Acta Poetica** 26 (1-2), 2005. Disponível em: [https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v26n1-2/v26n1-2a18.pdf?fbclid=IwAR3E\\_-X\\_oqaEePTwX42fv0UF\\_o0qw4KKfp78l4TC2k4ZCmcD8ZilW59q5s](https://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v26n1-2/v26n1-2a18.pdf?fbclid=IwAR3E_-X_oqaEePTwX42fv0UF_o0qw4KKfp78l4TC2k4ZCmcD8ZilW59q5s).

GUTIÉRREZ, Ma. Dolores. P. **Migraciones con el lenguaje de la danza (LOD)**. Secretaría de Cultura, INBAL, CITRU, CENIDID, México, 2020. Disponível em: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2589>.

HESKETH, Jessica Gottfried. Una puerta cibernética al fandango como fiesta. *In*: VILLALOBOS, Amparo Sevilla (Editora). **El fandango y sus variantes**. México, D.F INAH, 2013. p. 55-108.

LEFEBVRE, Henri. **Rhythmanalysis**. Londres, Gran Bretaña: Continuum, 2004. p. 15-19.

SÁENZ, M. C. L. Imaginación carnal en M. Merleau-Ponty. **Revista de Filosofía**, v. 28, n. 1, p. 157-169, 1 janeiro. 2003. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/RESF0303120157A>.

TURNER, Victor. “Communitas”: modelo e processo. *In*: TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013. p. 127-154.

TURNER, Victor. Liminaridade e “Communitas”. *In*: TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2013. p. 97-126.

VELASCO, Juan Carlos P. [¡Esto es un jelengue!] WhatsApp: 8 oct. 2022. 14:58. 1 mensagem WhatsApp.

VILLALOBOS, Amparo Sevilla (Editora). **El fandango y sus variantes**. México, D. F. INAH, 2013.

## APÉNDICE

### **‘DEL FANDANGO AL CUERPO Y DE VUELTA’ SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN, REFLEXIÓN Y CREACIÓN SONORA Y DE MOVIMIENTO**

*Danza*

UNAM

*Cuerpos Migrantes*  
CREACIÓN,  
REFLEXIÓN  
E INVESTIGACIÓN

# DEL FANDANGO AL CUERPO Y DE VUELTA

Imparte: **Khamsa Dance Project**

Del 4 septiembre al 16 de octubre / Sábados de 12:00 a 3:00 pm  
Cupo limitado a 30 participantes. Se requiere compromiso total de asistencia y participación.  
Convocatoria abierta del 16 al 25 de agosto


culturaUNAM

**AS EVIDÊNCIAS DO PROCESSO E OS RESULTADOS PODEM SER  
CONSULTADOS AQUI:**

**[HTTPS://WWW.DANZA.UNAM.MX/FANDANGOALCUERPO?FBCLID=IWAR0UCD7J0W9EWIBDYLF-HJ9G12FRMDMY1HXO-XQUFJF8PFJNARRP265VOVA](https://www.danza.unam.mx/fandangoal cuerpo?fbclid=IWAR0UCD7J0W9EWIBDYLF-HJ9G12FRMDMY1HXO-XQUFJF8PFJNARRP265VOVA)**



## BOOKLET

READ MORE  SHARE

Inspiradas por esta creación musical viva, Daniela García y Wendy del Castillo, coreógrafas de Khamisa Dance Project, trabajaron a distancia en colaboración con Olinka Huerta, bailadora, zapateadora e investigadora de las danzas tradicionales de México, para el estudio y la comprensión de las sonoridades y motores de movimiento del zapateado con qué se basa el Fandango, a fin de permitirle a la música de pies (zapateado en la tarima) transitar –migrar- por distintas partes del cuerpo de las bailarinas hasta conseguir transformarlo en lenguaje de movimiento, dicho de otra forma, para volver cuerpo a la música.

**PROCESO PREVIO DE INVESTIGACIÓN**

Por su parte, Olinka Huerta retomó el fandango como composición musical específica cuya referencia más antigua, según GOTTFRIED, es el Fandango de Santiago de Murcia, guitarra, fechado en México. Su composición se encuentra en el Códice Saldívar No. 4. Este manuscrito fue encontrado en León, Guanajuato, en 1943 por Gabriel Saldívar. Al respecto del manuscrito GOTTFRIED nos dice:

*Aunque el manuscrito no tiene fecha y por lo tanto carece del dato sobre el autor y la fecha, diversos autores han planteado que es de la mano de Santiago de Murcia, entre otras cosas porque tiene una anotación que indica que es el primer volumen de "Pasacalles y otras", que era el segundo volumen de otra antología. El Códice Saldívar, mencionado anteriormente contiene variaciones de piezas españolas como jaranas, vales y marionas; además, aunque en menor medida, también contiene danzas francesas como "Fustemberg" o "Cotillon", y finalmente una sonata en tres movimientos al estilo italiano. También contiene tres danzas clasificadas como fandango, cumbá y zarambeque. Se debate si el manuscrito llegó a México por envío de Santiago de Murcia, quien hubiera llegado al continente americano muchos años después, o si vino el personalmente en otros viajes que no han sido comprobados y a partir de sus vivencias compuso tales piezas. El debate viene a problematizar si Santiago de Murcia escribió el fandango por haberlo conocido en México o en España.*

*Hasta el momento no hay evidencias para demostrar una u otra posibilidad, pero en general entre los especialistas del tema predomina la idea de que el manuscrito hubiera sido enviado desde Madrid (Vera, 2007). Otro documento de Santiago de Murcia son las Cifras Selectas de Guitarrá, con la fecha más temprana en 1714. Otro documento es el Resumen de Acompañar, fechado en Veracruz (México) en 1776, año en que está confirmado que estuvo en México. La intriga gira en torno a los cumbé, zarambeque y fandango que se presumen de años anteriores (Craig H. Russell, Grove Music Online, Vera, 2007), y si acaso los compuso como referencia de algo que conoció en México, en términos del origen del fandango presentarían un giro interesante. Es necesaria aún mucha investigación sobre la biografía de Santiago de Murcia para echar luz a la referencia de este fandango temprano (GOTTFRIED en SEVILLA).*

Para no entrar en polémica y respetar todas las investigaciones que se han hecho desde la historia, la musicología y otras disciplinas sobre la vida y obra de Santiago de Murcia, la maestra Olinka Huerta decidió hacer la búsqueda de estos viajes misteriosos mediante la escucha, la improvisación de percusión de pies y el movimiento. Una indagación dentro de su propio cuerpo como bailarina de danza folclórica, fandanguera y apelando a su conocimiento encarnado sobre el zapateado.

Considerando que después de la composición de Fandango de Santiago de Murcia hubo otras de otros compositores, realizó una búsqueda musical de ellas y a partir de la escucha repetitiva de cada una de las melodías, tomó fandango por fandango y realizó algunas improvisaciones de zapateado para acompañarlas. Algunas veces trataba de imitar el ritmo de los instrumentos de percusión, otras, solamente respondía al estímulo de algún instrumento con golpes en la tarima o con algunos objetos sonoros adheridos a los pies. Las composiciones utilizadas fueron las siguientes:

- 1) El fandango de Christoph Willibald von Gluck (1714-1787)
- 2) El fandango de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)
- 3) El fandango del padre Antonio Soler (1728-1783).
- 4) El fandango de Mendelssohn.
- 5) El fandango de Salvador Castro de Gstaú (1811).
- 6) Y el fandango de Bocherini (¿1768?)

Estas exploraciones le llevaron a realizar diversas tecnologías parafisiológicas de conocimiento encarnado, dístico a su formación y práctica, cuya característica predominante y especializada es la percusión de pies, o sea, el zapateado. Posteriormente, reflexionó sobre la relación que podría existir entre poder zapatear los fandangos aún si éstos no fueron compuestos para zapatearse y mejor aún, si éstos aparentemente "no tienen nada que ver" con México aunque fueron compuestos a partir del primer fandango, que es el de Santiago de Murcia, cuyo misterio sobre sus influencias mexicanas prevalece en los estudios históricos y musicológicos, pero quizás una forma de adentrarse en esos misterios sin pretender resolverlos sea por medio del cuerpo y las relaciones que éste podría tener, aparentemente sin explicación, con estas músicas de fandango.

Por ello, pensamos que sería interesante realizar esta investigación con bailarinas de otras especialidades y tipos de danza, como el caso de Daniela García y Wendy del Castillo bailarinas de danza etnocontemporánea con formación en Danza Contemporánea, Danzas del Medio Oriente y estudios básicos en Danza Tradicional Mexicana.

6-7 | 44

**O BOOKLET COMPLETO DO SEMINÁRIO PODE SER CONSULTADO AQUI:**  
[HTTPS://ISSUU.COM/DANZA UNAM/DOCS/DEL FANDANGO AL CUERPO Y DE VUELTA BOOKLET 2 ?UTM MEDIUM=REFERRAL&UTM SOURCE=CDN. EMBEDLY.COM](https://issuu.com/danza_unam/docs/del_fandango_al_cuerpo_y_de_vuelta_booklet_2?utm_medium=referral&utm_source=cdn.embedly.com)

## ANEXO



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

## ATESTADO

Atesto para os devidos fins que **ALBA OLINKA HUERTA MARTÍNEZ**, CPF: 092.792.891-44, matrícula N° 201824880023, é bolsista CAPES pelo convênio PAEC OEA/UFPA e aluna regularmente matriculada no Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará desde 01 de agosto de 2018.

A referida doutoranda necessita retornar momentaneamente a seu país de origem (México) para cuidar de sua mãe e o Colegiado deste Programa, juntamente com sua Orientadora (Profª Drª Giselle Guilhon), deliberou pela partida, recomendando a participação da doutoranda em atividades acadêmicas remotas, na medida do possível.

**BELÉM-PARÁ, 16 DE JULHO DE 2020.**

**Prof. Dr. José Afonso Medeiros Souza**

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes -PPGARTES/ICA/UFPA  
Prof. Titular de Estética e História da Arte do ICA/UFPA  
Bolsista Produtividade do CNPq

Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGARTES/ICA/UFPA  
Endereço: Avenida Governador Magalhães Barata, n.º 611, CEP 66060-281, Belém-Pará-Brasil E-mail: [artemestrado@ufpa.br](mailto:artemestrado@ufpa.br)  
Homepage: [www.ppgartes.proppes.ufpa.br/site](http://www.ppgartes.proppes.ufpa.br/site)  
Telefone: (91) 3249-2905

**PPG Artes**  
Programa de Pós-Graduação em Artes