



MOURA, Lino Daniel. A Memória do lamento e de la passion: Uma analogia em dança entre os discursos de poder instituídos pela cultura hispânica e pela cultura nordestina. Salvador: Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas; Universidade Federal da Bahia; Mestrando PPGAC UFBA; Eliana Rodrigues Silva; Bolsista CAPES. Professor, dançarino e coreógrafo.

### RESUMO

Este artigo trata de um possível entendimento sobre a política do lamento em composições musicais nordestinas e a política metonímica da dança flamenca, a partir da análise do espetáculo Entre Carmens e Severinas dirigido por Daniel Moura, estreado em 2009 em Salvador. Atrlando aspectos culturais entre o nordeste brasileiro e a dança flamenca, o espetáculo apresenta um produto estético transculturado a partir do diálogo entre o flamenco e músicas de compositores nordestinos. O olhar lançado na observação destes elementos tem como base as considerações sobre transculturação, política metonímica e regionalismos feitas por Fernando Ortiz, Durval Muniz de Albuquerque Jr. E William Washabaugh atrelados a entendimentos sobre cultura e identidade em autores como Zigmunt Bauman e Stuart Hall.

**Palavras-chave:** Dança. Transculturação. Identidade. Política. Regionalismo.

### ABSTRACT

This article deals with a possible understanding of the politics of lament in northeastern musical compositions and politics metonymic of flamenco, from the analysis of the performance in "Entre Carmens e Severinas" directed by Daniel Moura, premiered in 2009 in Salvador. Harnessing cultural aspects between northeastern Brazil and flamenco dance, the show presents an aesthetic product as a result of the dialogue between flamenco and music of composers from the Northeast. The observation of these elements is based on considerations of transculturation, political metonymic and regionalism made by Fernando Ortiz, Durval Muniz de Albuquerque Jr. and William Washabaugh tied to understandings of culture and identity in authors such as Zigmunt Bauman and Stuart Hall.

**Keywords:** Dance. Transculturation. Identity. Policy. Regionalism.

A análise de aspectos transculturados na observação do espetáculo Entre Carmens e Severinas, suscita uma analogia entre os discursos de poder instituídos pela cultura hispânica e pela cultura nordestina. Estes discursos de poder operam como mantenedores de uma verdade inventada e sustentada por um lugar de fala, que territorializa e estabelece fronteiras a partir da recorrência de fatos históricos.

O espetáculo Entre Carmens e Severinas, abarca dois fortes imaginários de cultura que se estabelecem de modos similares em alguns aspectos. Como exemplo disso, uma das considerações feitas por William Washabaugh (2005)

acerca da dança flamenca, menciona esta manifestação como uma resistência andaluza ao poder centralizador franquista. Por sua vez, Durval Muniz de Albuquerque Junior nos apresenta uma reprodução de entendimento de nordeste, como o espaço da saudade dos tempos de glória dos engenhos, que favorece uma manutenção imagética na história nacional através de forças e atividades políticas que fortalecem uma idéia de região.

A noção de regionalismo em Albuquerque Junior (2011) nos propõe uma visão relacionada entre espacialidade e relações de poder. Neste sentido, o espaço não se trata apenas de uma divisão circunscrita geograficamente, mas sim numa delimitação de uma política de saber, onde se pode dizer que a região “[...] é um ponto de concentração de relações que procuram traçar uma linha divisória entre elas e o vasto campo do diagrama de forças operantes em um dado espaço.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, p. 36)

Historicamente, justifica Albuquerque, as regiões não deveriam ser tomadas apenas como um todo e sim como pontos emergentes das diferenças internas de uma nação onde, no que diz respeito ao exercício do poder, os enfrentamentos que se dão entre diferentes grupos sociais, criam porções espaciais dentro da nação.

Assim, a região não deve ser tida como a representação de uma unicidade, onde seu conteúdo nos apresentaria uma diversidade. Não. A região é resultante de uma operação homogeneizadora, oriunda das lutas com as forças dominantes de outras porções regionais. Por tanto, “Longe de ver a região como um terreno firme, em que se pode apoiar o fervilhar, o movimento da história, mostrá-la também como solo movente, pântano que se mexe com a história e a faz mexer, que traga e é tragado pela historicidade.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, P. 36,37)

Cada força dominante das porções regionais que se estabelecem em seus lugares de fala, a partir das relações de poder já citadas, possibilitam uma construção mental que cria uma identidade nacional para as regiões, que são nada mais, que conceitos sintéticos. Em consequência, estes conceitos tentam dar conta de uma generalização intelectual de uma nação ou região, que não espelha as suas realidades, mas sim, as cria, institucionalizando estes espaços que ganham foro de verdade.

A invenção do nordeste se concretiza na reprodução histórica da memória como o espaço da saudade. Para Albuquerque Junior o nordeste é inventado como estratégia de perpetuação de uma tradição que tem como objetivo, impedir a descontinuidade histórica e assim promover a manutenção do poderio latifundiário, do domínio dos engenhos de cana de açúcar.

A música de Luiz Gonzaga, intitulada na década de quarenta como a música nordestina, era gestada no espaço da saudade e da valorização de signos sonoros que buscavam produzir uma sensação de proximidade de uma realidade regional. “O baião será a ‘música do Nordeste’, por ser a primeira que fala e canta em nome dessa região.” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011, P. 176)

Existe uma construção estratégica na música de Gonzaga que conquista um mercado que valorizava as músicas dançantes, ao mesmo tempo em que confortava os migrantes com as lembranças do seu lugar de origem. Esta música o encorajava ao enfrentamento da cidade grande num paradoxo entre, a revelação do medo e o enfrentamento deste medo, encorajado pela sua religiosidade e seus valores de origem rural e familiar.

Esta mesma política do lamento nordestino encontra similaridades na construção histórica, política e imagética que tem o canto flamenco. O flamenco, aqui metaforicamente chamado de *la pasión*, também se constitui sobre bases moveis, ao contrário do que afirmam muitos discursos essencialistas que envolvem este tema. Essas bases móveis de construção ratificam a idéia de que o que se produz hoje, não está obrigatoriamente ligado a um passado tradicionalista.

Segundo Washabaugh, parte do essencialismo creditado ao flamenco deve-se ao seu reconhecimento mundial, através da difusão desta arte por artistas que comoviam grandes platéias como *Antonio Gades*<sup>1</sup> e a força do seu baile e *Carmen Amaya*<sup>2</sup>, com sua originalidade e olhar penetrante. Os lamentos do canto com suas construções melódicas com vogais longamente dilatadas, também são facilmente distinguidas dentro de uma estrutura normalmente constituída por *guitarra, cantaor e bailaor* (violão, canto e dançarino).

Uma das principais premissas de WASHABAUGH (2005) é descortinar o véu da essência que encobre o flamenco, retirando-lhe o aspecto de manifestação imutável e distanciada de um posicionamento político. Para este autor, o flamenco é um lugar de concorrência de forças culturais que expressam

---

<sup>1</sup>Antonio Gades, [nome artístico](#) de Antonio Esteve Ródenas ([Elda, 14 de novembro de 1936](#) — [Madrid, 20 de julho de 2004](#)) foi um [bailarino espanhol](#), expressão máxima do [flamenco](#). Foi diretor do Balé Nacional de Espanha, teve a sua própria companhia de dança flamenco e protagonizou filmes de Carlos Saura como *Bodas de Sangue* e *Amor Brujo*.

<sup>2</sup> Carmen Amaya (2 de Novembro de 1913 – 19 de Novembro de 1963) Foi uma singular dançarina de flamenco de origem cigana, nascida em uma favela de Barcelona onde começou a dançar a partir dos 4 anos de idade. Em 1929 ela faz a sua estreia em Paris sendo calorosamente aclamada e admirada pela técnica de sua dança. Ela se muda em 1936 para a América onde participa de grandes fimes que se tornaram records de bilheteria.

mensagens divergentes que produzem um impacto tanto em quem faz como em quem observa.

Suas atuações são signos reveladores de processos sociais, processos cruciais tanto para a vida social espanhola, quando para a vida moderna onde quer que ocorra. É como se todas as contradições centrais e mais gerais da modernidade, tivessem sido empilhadas, reduzidas e condensadas num lamento do canto e na resposta de um ouvinte. (Tradução nossa) (WASHABAUGH, 2005, p.18)<sup>3</sup>

Ainda em suas considerações Washabaugh diz que, as interpretações simplistas acerca da virtuosidade de *Paco de Lucía*<sup>4</sup>, o consideram um talento que ultrapassa os limites corporais e alcança o reino da imortalidade. Para o autor, essas interpretações, são demasiadamente impulsionadas por uma paixão por essa arte e tratam de situar superficialmente uma tradição de uma forma que, "Nos induz a definir um gênero segundo sua origem e evolução, como se as atuações contemporâneas fossem reencarnações de realidades passadas." (WASHABAUGH, 2005, P.18)<sup>5</sup>

Contrariamente a estratégia da música nordestina, que metaforicamente e até diretamente, cultiva a nostalgia em suas letras, através de símbolos imagéticos de uma construção histórica, A música flamenca opera politicamente de forma metonímica em suas atuações. Aparentemente invisível, as ideologias políticas do flamenco se constituem numa tríade cantor+violão+dancerino, dando corpo a uma ação, que mesmo estando à margem do pensamento e consciência política, atuam de forma subliminar em suas interações.

A política metonímica corporal que nos apresenta Washabaugh está calcada na ação, ou seja, na forma. E não no conteúdo das letras das canções. Para exemplificar isso, o autor retrata o flamenco como "[...] gênero musical que rememora, celebra e joga com momentos de sociabilidade, férteis mas fugazes; [...]." (WASHABAUGH, 2005, P.18)<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Sus actuaciones son signos reveladores de procesos sociales, procesos cruciales tanto para la vida social española, como para la vida moderna dondequiera que transcurra. Es como si todas las contradicciones centrales e más generales de la modernidad, se hubieran apilado, reducido y condensado en el lamento de un cantautor y la respuesta de un oyente". (WASHABAUGH, 2005, p.18)

<sup>4</sup> Paco de Lucía, [nome artístico](#) de Francisco Sánchez Gomes ([Algeciras](#), [21 de Dezembro](#) de [1947](#)) é um [violonista espanhol](#) de [flamenco](#) reconhecido internacionalmente. Em [2004](#) foi distinguido com o [Prêmio Príncipe das Astúrias](#), como um músico que transcendeu fronteiras e estilos.

<sup>5</sup> "Nos inducen a definir un género según su origen e evolución, como si las actuaciones contemporâneas fueran reencarnaciones de realidades pasadas." (WASHABAUGH, 2005, P.18)

<sup>6</sup> "(...) género musical que rememora, celebra y juega con momentos de sociabilidad, seminales pero fugaces; (...)".

As *sevillanas*<sup>7</sup>, dançada aos pares, exemplificam esta metonímia pelo fato de ser uma dança que põe frente a frente dois momentos de protagonismos distintos, que atuam dentro de uma “política muscular”, como diz Washabaugh. O protagonismo masculino desta dança institui-se nos bares do sul da Espanha, quando homens trabalhadores, a altas horas da noite, celebram sua amizade em um ambiente envolto por expressões emocionalmente ricas de fraternidade pública. Estes homens celebram sua amizade bebendo vinho e cantando poesias tradicionais até que um cantor produz alguma textura sonora e então se cria o espaço do canto flamenco.

As letras cantadas nesta ocasião são referências a emoções elementares, baseiam-se em um estilo poético rústico “[...] que atua como uma chave para abrir os portões do flamenco.” (WASHABAUGH, 2005, p.32)<sup>8</sup>.

O segundo protagonismo, o feminino, se apresenta distanciado das experiências do vínculo masculino e encontra o espaço de sua expressão na *feria andaluza*. É nesta feira, que o natural e o cultural se encontram, de forma a estabelecer a “política muscular” apresentada por Washabaugh. Para a mulher, a feira é o momento da liberdade das regras, do livrar-se da privacidade do lar. As mulheres se vestem e dançam com atrevimento e provocação dando espaço às suas paixões numa representação da natureza, segundo Washabaugh.

Para os homens, a corrida de touros, típica desta feira, estabelece o lugar da natureza para o touro, que é o selvagem e guarda a escuridão da morte. E o homem, o cultural, a representação da disciplina que submeterá ao touro. Assim, as *sevillanas* efetuam “a política muscular” no ato em que homem e a mulher dançam em par, promovendo em um jogo coreográfico, as relações entre política, cultura e natureza.

As relações sociais não são só, e nem essencialmente, dependentes de uma consciência. São principalmente, relações sentidas ou experimentadas [...]. Para produzir coerência, é necessário uma sugestão, converte-la em um aspecto da interpretação ou da sensação geral com o objeto que confira sentido ao acontecimento, sem expô-la, ao mesmo tempo, a plena luz da consciência. (WASHABAUGH, 2005, p. 38) (apud URBAN 1991, p. 145)

Neste sentido, a análise da metonímia muscular pressupõe uma vida social que não prescinde de uma vida política, trazendo em sua forma, a sua função.

---

<sup>7</sup> Um ritmo folclórico Andaluz que pode ser dançado individualmente e aos pares. A Feira de Sevilla é o grande momento onde se podem ouvir os cantos e as danças tradicionais desse ritmo.

<sup>8</sup> “[...] que actúa como uma llave para abrir las compuertas de La pasión.” (WASHABAUGH, 2005, p.32).

A política do lamento e de *La pasión* trata de possibilitar uma leitura que não tem como princípio desvelar uma verdade, mas sim, flagrar uma observação que parte de pressupostos referenciados em um olhar, que pensa a verdade como invenção. Em consequência, a invenção dessas verdades constrói um domínio de saber que legitima e territorializa um discurso.

A transculturalidade proposta na cena do espetáculo *Entre Carmens e Severinas*, está referenciada na estrutura do flamenco, relacionada ao imaginário de cultura nordestino, evidenciando como as práticas sociais populares engendram domínios de saber, fazendo aparecer novos objetos e novos conceitos na produção de novos conhecimentos.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes – 5. Ed. – São Paulo: Cortez, 2011.

FOUCAULT, Michel. A verdade e as formas jurídicas. Conferência I. Tradução – Roberto Cabral de Melo e Eduardo Jardim Moraes. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2003.

NOVAES, Adauto. O olhar. De olhos vendados (p. 9 a 19). Ed. SCHWARCZ LTDA: São Paulo, 2006.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura e interdisciplinaridade. O convite ao olhar (p. 3 a 9). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

WASHABAUGH, William. Flamenco. Pasión, política y cultura popular. Traducción – Verónica Canales y Enrique Folch Gonzales. Ediciones Paidós Ibérica, S.A: Barcelona, 2005.