

CANARIM, Silvia. **Israel Galván: Flamenco e Contemporaneidade**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Departamento de Artes Dramáticas; Instituto de Artes; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas; Aluna do mestrado; Bolsista pela CAPES/CNPQ; Orientação Mônica Fagundes Dantas.

**RESUMO:** O presente estudo busca compreender a poética do *bailaor* e coreógrafo espanhol Israel Galván (Sevilla, 1973) e sua importância nas transformações pelas quais a dança flamenca tem passado nas últimas décadas. A etnografia foi o método de pesquisa utilizado, tendo como instrumentos de coleta de dados a observação participante, entrevistas, análise de material audiovisual e fotográfico. A partir do exame desse material, e com ênfase na análise do vídeo de estreia do espetáculo *¡Mira! Los zapatos rojos*, de 1998, identificam-se características presentes na citada obra, as quais foram desenvolvidas pelo artista ao longo de sua carreira. Entre as singularidades que emergiram dessa investigação podemos elencar: a presença da subjetividade; o corpo como centro da pesquisa; a ruptura da estrutura coreográfica do flamenco e a introdução de conceitos da dança e da arte contemporâneas. Galván desenvolveu uma linguagem única e, com suas inovações, enriqueceu o repertório do flamenco com novos movimentos e conceitos. É considerado um dos maiores revolucionários do gênero.

**PALAVRAS-CHAVE:** Dança, Flamenco, Dança Contemporânea, Israel Galván.

**ABSTRACT:** This inquiry aims to comprehend the poetics of Spanish *bailaor* and choreographer Israel Galván (born in Sevilla, 1973) and its significance in the context of the transformations flamenco dance underwent for the last few decades. In the present work, ethnography is the elected method of research; accordingly, data gathering was carried out by means of participant observation, interviews, and the analysis of both audiovisual and photographic records. By going over the data –with analytic emphasis on the footage material from the opening night of *¡Mira! Los zapatos rojos*, performed on stage in 1998– it is possible to isolate certain features of this particular work by Galván which were being cultivated by the artist throughout his career. From this investigation, the following can be singled out: the salience of subjectivity; the body, construed as the choreographic research’s very core; the artist’s own breaking free from flamenco’s choreographic structure, and, by doing so, his inception of concepts borrowed from contemporary dance and arts. Galván has developed a unique language and, with his innovations, has invigorated flamenco’s repertoire with new movements and ideas. For all these reasons, he stands as one of the most revolutionary choreographers in the genre.

**KEYWORDS:** Dance, Flamenco, Contemporary Dance, Israel Galván.

Ao longo de sua história, desde o surgimento em meados do século XIX até os nossos dias, o gênero artístico conhecido como Flamenco – que une em uma só linguagem dança, música e canto – vem evoluindo e assimilando as

transformações histórico-culturais de seu tempo. Podemos verificar esse fato já nas primeiras décadas de vida, quando se configuraram os primeiros códigos estéticos e poéticos dessa arte, o contexto sociocultural da Espanha transitava do romantismo para a modernidade. As características desse período foram plasmadas nas bases coreográficas, musicais e poéticas, permanecendo ainda hoje nas apresentações categorizadas como de “flamenco tradicional”, nas quais se recriam os ambientes dos *Cafés Cantantes* do século XIX, ou seja, os primeiros palcos do flamenco.

Também observamos essa assimilação do contexto histórico-cultural no início do século XX, em plena modernidade. Nessa época, ocorreu a primeira grande expansão do flamenco no âmbito internacional<sup>i</sup>, com o surgimento das primeiras companhias do gênero, conhecidas como Ballets Flamencos ou Ballet Espanhol. À raiz disso, muitos artistas passaram a residir em centros culturais maiores como Paris, por exemplo, onde *bailaores*<sup>ii</sup> como Vicente Escudero e Antonia Mercé “La Argentina” entraram em contato com artistas de movimentos culturais como o cubismo e o surrealismo, e passaram a incorporar elementos e conceitos desses, em suas criações (BENNAHUM, 2009).

Ao longo do tempo, sua evolução também se deu no sentido do desmembramento de sua unidade expressiva inicial, a tal ponto que a *guitarra* e o *cante*<sup>iii</sup> puderam seguir caminhos evolutivos independentes do *baile*, já que o flamenco enquanto gênero, surge a partir deste último (ORTIZ NUEVO, 2010). Já o *baile*, demorou um pouco mais para se desvincular da música, tendo isso ocorrido no final do século XX, ainda que o *bailaor* e coreógrafo Vicente Escudero já havia feito experimentações nos anos 20 do mesmo século (ESCUADERO, 1947).

Em meados dos anos noventa (séc. XX), o flamenco entra em uma nova etapa de desenvolvimento, na qual são incorporados elementos da arte e da dança contemporânea, tanto em termos de movimento, quanto de conceito de espetáculo (NAVARRO, 2006). Através de artistas como Belén Maya, Andrés Marín, Juan Carlos Léri da, Eva La Yerbabuena e Israel Galván, o gênero inicia uma aproximação à poética da arte contemporânea. Nenhum desses, porém, fará um rompimento tão drástico com os paradigmas dessa expressão artística

vigentes no seu tempo como Israel Galván. O *bailaor* e coreógrafo sevilhano, após percorrer uma trajetória de grandes êxitos no âmbito do flamenco canônico, inicia uma verdadeira revolução poética e, atualmente, é referência para as novas gerações de *bailaores* e de renomados bailarinos e coreógrafos em todo o mundo como o caso do britânico Akram Khan e do japonês Atsushi Takenouchi.

Essa ruptura só pode ser entendida se pudermos nos acercarmos ao encontro de Galván com o artista plástico Pedro G. Romero, com quem em 1998 montou o espetáculo *Los zapatos rojos*<sup>iv</sup> e iniciou uma parceria de sucesso que perdura até os nossos dias. Israel Galván, nasceu no seio de uma família dedicada ao flamenco (seus pais são *bailaores* e donos de uma tradicional escola de flamenco de Sevilha, sendo sua mãe, de origem cigana e o pai, não cigana) e de religiosa (Testemunhas de Jeová). Romero, um intelectual vindo de uma família de classe média do interior da Andaluzia (Aracena), muito cedo iniciou seu interesse e envolvimento com as artes em geral como a escultura, a pintura, a *performance*, o teatro, o cinema, a literatura e a dança.

A aproximação dos dois artistas foi promovida pela diretora teatral Pepa Gamboa, cunhada de Romero e que insistia que os dois deveriam se conhecer. A oportunidade se deu quando Galván foi convidado pela Bienal de Arte Flamenco de Sevilla de 1998 para montar um espetáculo solo e para isso, convidou Gamboa para ser a diretora da obra. *¡Mira! Los zapatos rojos*<sup>v</sup>. O encontro com a concepção de arte contemporânea de Romero foi crucial para a construção dos pilares constitutivos da poética que seria desenvolvida nos anos seguintes. Ele proporcionou a liberdade que Galván precisava para sair dos moldes fixados pela técnica da dança flamenca e experimentar novos caminhos criativos. Galván destaca a importância da parceria com Romero e todo o conhecimento de arte que ele aportou na sua formação:

La verdad es que siempre me ha gustado la forma, el conocimiento que tiene Pedro. La manera de plantear sus cosas. Es como un archivo: todo muy enlazado, todo muy documentado. (...) Yo veo a Pedro más que un artista plástico, lo veo como un artista total. (GALVÁN, 2009)

Romero se recorda da montagem de *Los zapatos rojos*, como uma “tormenta criativa” na qual a metodologia de trabalho foi sendo “aprendida” ao

longo do processo criativo (ROMERO, 2010)<sup>vi</sup>. Ele conta que seu envolvimento foi ficando cada vez maior e, inclusive, resolveu alguns conflitos coreográficos que surgiram a partir do laboratório de movimentos de Israel Galván e da assessora de dança contemporânea Salud Rodriguez.

Lo recuerdo como una aventura estupenda, creativa, en la que me vi metido en un montón de aspectos que yo jamás había pensado que me iba a meter: cuestiones de coreografía, en cuestiones de sello literario, guion musical – preparé todas las músicas, grabé la cinta- y definí los elementos estéticos (...) Pero me metí, un poco por los conflictos que habían, que no resolvían claramente lo que pasaba. Así surgió un poco la manera de trabajar. Me hice amigo de Israel y después he estado siempre en sus espectáculos un poco con ese mismo tipo de relación.<sup>vii</sup> (ROMERO, 2010)

Assim como aconteceu na dança contemporânea, no teatro pós-dramático e em outros gêneros artísticos, as contribuições de Romero ao trabalho de Galván trouxeram desestabilizações no flamenco, forçando uma mudança de paradigmas não só entre os criadores quanto no público<sup>viii</sup>. Entre os críticos especializados no tema, a reação foi violenta a ponto de, em muitos casos, sofrerem manifestações do tipo “isso não é flamenco” ou “querem rir da nossa cara”! Romero trouxe para a concepção poética do coreógrafo toda a sua experiência nas artes plásticas, música, fotografia, cinema, entre outras, introduzindo a linguagem da arte contemporânea nas obras que criaram juntos. Esses elementos, que vão desde a hibridização dos gêneros, a resignificação de elementos, de conceitos e também da tradição, entre outros.

Entre as inovações trazidas pelo espetáculo estão: a escolha por um autor estrangeiro (Hans Christian Andersen) e uma temática distinta das que se costumavam abordar até então; uma nova concepção de criação coreográfica, através da assessoria de uma bailarina de dança contemporânea - que acabou se desdobrando em outras inovações como, por exemplo, uma nova relação com o chão- ; a investigação do movimento e um novo tratamento do gesto (aqui entendido como portador da expressividade humana<sup>ix</sup>) e a introdução da subjetividade do *bailaor* na obra. No âmbito musical, também rompeu com a tradição conectando-se com outros estilos musicais para montar as coreografias. Entre os compositores escolhidos estavam Conlon Nancarrow, John Coltrane, Stravinsky, Ottorino Respighi, Erik Satie e grupo de rock inglês Bauhaus.

No que tange ao processo de criação coreográfica, o trabalho de Romero e Galván inaugura uma nova possibilidade para os futuros coreógrafos. Até então, a coreografia do Flamenco estava, em linhas gerais, atrelada ao *cante*<sup>x</sup> e a gestualidade do flamenco estava codificada em passos pertencentes ao repertório tradicional. Em *Los zapatos rojos, por exemplo* - e posteriormente em *La Metamorfosis* (2000) e *Arena* (2005), o coreógrafo parte de uma história/texto literário, porém não no sentido de “contar” uma história, mas sim, expressar ideias ou sentimentos. A partir deles, o coreógrafo realizou um laboratório de movimento com Rodríguez, tentando encontrar a expressividade dos gestos e transformá-la em uma coreografia que contivesse a essência do conceito proposto.

Também podemos citar outra quebra de paradigma introduzida pelo artista sevilhano nesse espetáculo como resultado de sua parceria com Pedro G. Romero, que foi a ruptura com a estrutura formal das coreografias da dança flamenca. Esse rompimento já havia sido esboçado por Belén Maya alguns anos antes, porém Israel Galván se distancia de algo considerável até então inseparável que é a chamada “tríade flamenca”, ou seja, *baile, cante e guitarra* (dança, música e canto) formam uma única estrutura.

A partir de *SOLO* (2007), obra na qual o bailarino não utiliza nenhum acompanhamento musical, ele dá conta que pode libertar sua dança da vinculação do ritmo tão marcado do flamenco:

En SOLO -me he dado cuenta al hacerlo- de que es muy difícil tener un pulso sin la ayuda de alguien que te marca el ritmo, tú vas acelerando. O sea, te entra un estado de ansiedad que no lo controla, entonces, es muy difícil, primero, llevar un ritmo. Una vez que lo controla, que lo consigue, le domina” (Galván, 2009)<sup>xi</sup>.

Também podemos destacar entre as contribuições do artista ao flamenco, mais especificamente à dança flamenca, o processo de desconstrução aos quais submete os movimentos, os gestos e também a própria tradição do gênero (PAVIS, 2013). Galván atualiza o repertório flamenco lançando mão de passos, posturas e gestos quase esquecidos, muitas vezes retirados de antigas fotografias. Nessa reinvenção gestual, o bailarino reconstrói o repertório, expandindo-o a partir de sua releitura. Romero nos dá um depoimento sobre

essa característica no qual nos dá uma dimensão de como as inovações de Galván eram recebidas nos primeiros anos de ruptura:

Me acuerdo en *La metamorfosis* que, del libro de Fernando el de Triana, Israel cogió una postura de Lamparilla y se hacían las fotos con esa postura y la crítica empezó a decir que esas “moderneses” y hasta que yo tuve que decir en la rueda de prensa “¡es que este es Lamparilla tiene esta pose en el libro de Fernando de Triana en los años 30!”<sup>xii</sup>. (ROMERO, 2010)

Outro exemplo de inovação em termos de composição coreográfica, foi o processo desenvolvido para o espetáculo *El Final de este estado de cosas, redux* (2007), no qual Galván trabalhou intensamente com o bailarino de Butoh, Atsushi Akenouschi, e explorou aspectos como estados de tensão corporal, mudança de estados afetivos e emocionais e suas mudanças refletidas na postura corporal, relação com o peso/gravidade, ou seja, uma tratamento diferenciado em termos de criação coreográfica e mais consciente do pré-movimento (GODARD, 1997).

Atualmente, é possível examinarmos trabalhos de outros artistas da geração de Israel e posteriores a ele, e verificarmos que muitos compartilham características similares, como a introdução de conceitos da arte contemporânea em suas criações e processos criativos. Esse fato pode nos sugerir a amplitude alcançada pelo trabalho de Galván no âmbito do flamenco. Além disso, a constante renovação em termos criativos e de inovação, faz com que o coreógrafo seja considerado um dos maiores nomes da dança internacional, extrapolando os limites do próprio terreno do qual é originário. Uma vez mais, nos encontramos no terreno da contemporaneidade, no qual as próprias fronteiras da arte se encontram friccionadas e fundidas. Essas são apenas algumas reflexões às quais nos atemos nesse artigo para poder apresentar a complexa realidade que a dança flamenca está inserida e com a qual está dialogando.

## REFERÊNCIAS

BENNAHUM, Ninotchka D. **Antonia Mercé “La Argentina”**: El flamenco y la vanguardia española. Barcelona: Global Rythim Press, S.L., 2009.

ESCUADERO, Vicente. **Mi Baile**. Barcelona: Montaner y Simón S.A., 1947.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. In PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro, Ed. da UniverCidade, s.d., p. 11-35. 2000.

GALVÁN, Israel. Entrevistadora Silvia de R. Canarim. Sevilla, 2009.

LEHMAN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAYA, Belén. **Belén Maya**. Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

¡MIRA! Coreografia: Israel Galván. Direção: Pedro G. Romero. Teatro Lope de Vega: Sevilla, 1998. 1 DVD.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. **José Luis Navarro García**. Sevilla, 2010. Entrevista concedida a Silvia de Rezende Canarim.

NAVARRO GARCÍA, José Luis. **Historia del Baile Flamenco**. Sevilla: Signatura Ediciones, 2010. 5 v.

\_\_\_\_\_. **Paso a Dos de Terpsícore a Talía. La Danza Teatro Flamenca**. Sevilla: Portada Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tradición y Vanguardia. El baile de hoy. El baile de mañana**. Murcia: Editorial Nausícaa, 2006.

\_\_\_\_\_. **El Ballet Flamenco. Sevilla**: Portada Editorial, 2003.

NAVARRO GARCÍA, José Luis y PABLO, Eulalia. **El Baile Flamenco: Una Aproximación histórica**. Córdoba: Almuzara, 2005.

ORTIZ NUEVO, José Luis. **Alegato contra la pureza**. Barcelona: Barataria, 2010.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROMERO, Pedro G. Entrevistadora Silvia de R. Canarim. Sevilla, 2010.

<sup>i</sup> Principalmente em países da Europa e América Latina. <sup>ii</sup> Bailaor, bailaores: como são chamados os dançarinos que se dedicam à dança flamenca.

<sup>iii</sup> *Baile, guitarra e cante* são os sinônimos de dança, música e canto no jargão flamenco. Ainda que a música flamenca possa ser executada por outros instrumentos, a guitarra é o acompanhamento por excelência da linguagem do gênero flamenco e evolução da música flamenca é “mesurada” por assim dizer, a partir da evolução técnica desse instrumento. <sup>iv</sup> “Os sapatinhos vermelhos”, baseado no conto do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen.

<sup>v</sup> Na realidade, tratam-se de dois espetáculos que foram apresentados em uma só noite: *¡Mira!* no primeiro ato e *Los zapatos rojos*, no segundo. <sup>vi</sup> ROMERO, Pedro G. Entrevista concedida à autora em 2010 na cidade de Sevilha.

<sup>vii</sup> “Eu o recordeo como uma aventura maravilhosa, criativa, na qual acabei envolvido em uma série de aspectos que eu jamais havia pensado em me envolver: questões de coreografia, questões relacionadas ao selo literário, ao roteiro musical - preparei todas as músicas, gravei a fita- e defini os elementos estéticos- (...) Mas me envolvi, um pouco em função dos conflitos que haviam e que não se resolviam claramente. Assim surgiu um pouco a maneira de trabalhar. Fiquei amigo de Israel e depois, participei em seus espetáculos um pouco com esse mesmo tipo de relação. <sup>viii</sup> (LEHMAN, 2007). <sup>i1</sup> GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In PEREIRA, R.; SOTER, S. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: Editora da UniverCidade. p. 11-35. 2000.

---

<sup>1</sup> *Cante*: o canto flamenco ou a forma de cantar a música flamenca. <sup>xi</sup> “Em SOLO – me dei conta ao fazê-lo - que é muito difícil ter um pulso sem a ajuda de alguém que marque o ritmo, tu vais acelerando. Ou seja, tu entras em um estado de ansiedade que não consegue controla-lo, então, é muito difícil, primeiro, manter um ritmo. Uma vez que controlas, que consegues, tu o dominas”. GALVÁN, Israel. Entrevista concedida à autora em Sevilha no ano de 2009. <sup>xii</sup> Lembro-me que em *La metamorfosis*, Israel recuperou uma pose o bailar Lamparilla do livro de Fernando El de Triana e fazia-se as fotos com essa postura. A crítica começou a dizer que eram “moderneses” até que eu tive que dizer em uma roda de imprensa que era a pose de “Lamparilla no livro de Fernando de Triana nos anos 30!