PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO CURSO COMUNICAÇÃO DAS ARTES DO CORPO

FAFICLA		
Vera Alejandra Biglione		
Uma Análise da Cena de Dança Flamenca em São Paulo: contextos e processos artísticos.		

Vera .	Alejandra Biglione
Uma Análise da Cena de Dança Flame	enca em São Paulo: contextos e processos artísticos.
	Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Bacharel em Dança.
	Orientador: Prof. Dra. Christine Greiner
	São Paulo

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais: Abelardo e Judith, por amarem o flamenco junto comigo, aos meus irmãos: Victor por me mostrar e compartilhar a arte, e Ana Bianca por me ajudar a reconhecer-me e apropriar-me, e ao meu filho Matias, meu sol, que sempre se emociona com minha dança.

Às minhas alunas e companheiros queridos da Cuadra (aos de agora e aos que já estiveram), por confiarem.

A cada uma de minhas amigas - irmãs que confabulam e desembaraçam os fios do meu destino comigo.

Aos entrevistados pela sinceridade e disponibilidade.

À Myllucha, pois só ela mesma poderia me ajudar a arrumar as páginas deste sonho.

À Christine Greiner, minha querida orientadora que nunca se esqueceu do meu sonho, e guardou este lugar para mim com tanto carinho e atenção.

AGRADECIMENTOS

Ao Orlando, que me acolhe e a cada sessão me dá mais e mais confiança.

Ao Matias por fazer silêncio para eu escrever e me dizer que eu vou conseguir.

À Vivi, por cuidar de mim.

A todos os professores que tive neste curso, por me mostrarem tantas coisas.

À Gaby e Rosa por terem me ajudado a cumprir o caminho.

Ao flamenco, por ter me feito quem eu sou.

Comigo e contigo o Brasil. Comigo e contigo a Espanha.

Entre mim e ti a caatinga. Entre mim e ti a montanha.

Comigo e contigo Velázquez, Graciliano, o moriles.

Entre mim e ti o barroco, A cruz, Antonio Gaudí.

Comigo e contigo o Andalu, Flamenco, Écija, los toros. (...)

[&]quot; Murilograma a João Cabral de Melo Neto" de Convergência (1970) extraído de A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes de Ricardo Souza de Carvalho

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: Contexto Histórico	12
1.1 História do Flamenco	12
1.1.1 Influências: Caldo Cultural que deu origem ao Flamenco	14
Árabes	15
Ciganos/Gitanos	17
Hipótese Mourisca	17
Judeus	19
Influências Afro e Hispano-americanas	19
1.1.2 As diferentes etapas no desenvolvimento da arte flamenca	21
Tempos Primitivos ou Etapa Pré- Flamenca (1750- até meados do século XIX)	21
Majos e Boleros (1750 – 1812)	23
Cafes de Cante (1860-1910) e Época de Ouro (1909-1936)	25
Ópera Flamenca (1910-1955)	27
Renascimento (1955-1985)	28
Uma Nova Era - classicismo e vanguarda (de 1970 aos dias de hoje)	29
1.2.3 A Dança Flamenca	31
Bailes de Candil (aprox. séc. XVIII).	32
Cafés Cantantes	34
A "Idade de Ouro" do Baile Flamenco	36
Granada e as Zambras Do Sacromonte	38
Baile Tauroflamenco	39
Baile Teatral	40
O Baile nos Tablados	42
Antonio Gades, Mario Maya e as grandes transformações	43
O Baile Flamenco de Hoje	45

CAPITULO 2: Chegada do Flamenco no Brasil	50
2.1 Primeiros maestros de flamenco	50
2.2- A importância dos filmes de Carlos Saura como propagadores do <i>meme</i> flamenco.	55
CAPÍTULO 3: Cena Flamenca atual em São Paulo e os processos e contextos	
artísticos propriamente ditos.	60
3.1 Artistas e escolas em São Paulo	63
Trini Fumero	63
André Pimentel	69
Ale Kalaf	75
Monita Ruedas	82
Déborah Nefussi	87
Carolina Zanforlin	94
Depoimento Priscila Assuar	100
3.2 Considerações Gerais Sobre as Entrevistas	102
CAPITULO 4: Vera Alejandra - Uma história em processo	104
4.1 Alguns Pensamentos e conclusões sobre a prática flamenca local	146
REFERÊNCIAS	150
GLOSSÁRIO	152
ANEXO A – Links para musicas e vídeos ilustrativos	155

1. INTRODUÇÃO

Esta monografia é, de certo modo, autobiográfica. No entanto, não se volta apenas para a minha formação em dança flamenca, mas busca pluralizar os focos. Assim, parte da experiência pessoal, mas analisa os contextos históricos e políticos, bem como a abertura para os processos artísticos de outros criadores que constituem a cena flamenca em São Paulo.

A proposta é organizar a minha longa pesquisa prática como criadora e professora, assim como decantar alguns problemas reincidentes e estereótipos que aparecem quando se fala na cena flamenca no Brasil, buscando expor algumas questões que envolvem uma prática flamenca mais singular, e para que esta prática seja vista e percebida, não apenas como uma forma de copiar o que é feito na Espanha, mas sim no sentido do que propõe a teoria corpomidia - a expressão de um corpo que se constitui onde ele está.

Sou bailarina de flamenco e atriz. Nasci na Argentina e cresci no Brasil, sendo que passei os primeiros trinta anos no Rio de Janeiro, e os últimos vinte em São Paulo. Meus pais vieram para cá na década de 1960 por motivos políticos, como muitos outros argentinos e latino americanos que também foram forçados a migrar no mesmo período.



Vera Alejandra, 2016, Teatro Folha. Foto:Flavio Yamamoto.

Danço desde os três anos de idade. Minha tia Aida Slon era bailarina. Tive o privilégio de ter entre meus mestres nomes como: Tatiana Leskowa¹, Angel Vianna², Lennie Dale³, Marly Tavares⁴, e depois, quando me especializei na linguagem flamenca, tive também a oportunidade de ser aluna de tantos mestres incríveis que contribuíram e foram fundamentais para meu crescimento artístico, além de me prepararem didaticamente.

Fui apresentada à arte flamenca pelas mãos da bailarina e atriz espanhola radicada no Brasil, Ana Esmeralda, de quem falarei no próximo capítulo, não só pelo agradecimento que tenho por seus ensinamentos e pelo convívio que tive com ela, mas também por ela ter sido minha primeira inspiração flamenca. Esta grande artista contaminou não somente a mim, mas a muitos outros artistas flamencos que seguem, assim como eu, atuantes na cena flamenca paulista. Além dela, também foram mestres importantes para minha formação flamenca: Marinês lamadrid, Luisa Pericet, Maria Magdalena, Faico Manzano e Olga Marcioni "La China", pois estes maestros me deram uma sólida base sobre a qual trabalhar e me desenvolver em diferentes fases de minha carreira. Também considero importantes para meu desenvolvimento dentro desta linguagem os seguintes nomes: Rafaela Carrasco, Javier Latorre, Domingo Ortega, Inmaculada Ortega, Manuel Liñan, Juan Paredes, Carmen Talegona, Juana Amaya e o músico argentino Luciano de Paula.

Há mais de 30 anos me dedico ao flamenco. Vivo e sobrevivo desta arte. Atualmente ministro aulas na Cuadra Flamenca, escola que fundei e dirijo desde 2005, e no Club

-

¹ Tatiana Leskowa é uma bailarina francesa de ascendência russa nascida em 1922, que migrou e se naturalizou brasileira, sendo uma das responsáveis pela formação do balé clássico no Brasil. Fez parte do Balé russes de Diaghilev, tendo vindo parar na América do Sul, e por circunstâncias da guerra na Europa acabou ficando aqui. Teve uma escola no Rio de Janeiro, em copacabana, durante 50 anos, que formou muitos profissionais importantes entre seus alunos e teve como professores figuras como Angel Vianna.

² Angel Vianna é uma bailarina mineira nascida em 1928, iniciou balé e piano aos 12 anos, e aos 15 ingressou no curso livre da escola de Belas Artes da Universidade de Minas Gerais, conheceu então Klauss Vianna. Juntos assumem uma importância fundamental nos caminhos da dança contemporânea brasileira. Em 64 se mudam para o Rio de Janeiro. Em 1983 cria o Centro de Estudos do Movimento e Arte – Espaço Novo, que mais tarde se tornou a Escola Angel Vianna. Em 2001 funda a Faculdade Angel Vianna.

³ Lennie Dale foi bailarino e *showman*, nascido em 1934 em Nova York ,chegou no Brasil em 1960. Foi, acima de tudo, um artista de vanguarda, considerado responsável por introduzir a técnica de ensaio e produção nos shows de música popular brasileira. Em 1972, no auge do conservadorismo no Brasil com o Ato Institucional 5, ele criou o Dzi Croquettes, grupo revolucionário de artes cênicas. Em finais dos anos 70, fundou com Marly Tavares uma escola de jazz dance por onde passaram os mais diversos atores e bailarinos do cenário carioca.

⁴ Marly Tavares é uma bailarina e cantora carioca nascida em 1940. Considerada personagem do cenário da bossa nova por suas atuações, dançando e cantando em musicais importantes, na década de 1950, percorreu os palcopalcos do mundo todo ao lado de nomes como: Betty Faria, Elis Regina, Wilson Simonal, Betty Faria, Luis Carlos Vinhas e Leny Andrade, sendo dirigida por Carlos Machado e Abelardo Figueiredo. Voltou ao Brasil em 1972, e começou a desenvolver um estilo próprio dentro do jazz, tendo passando por suas aulas a nata carioca dos atores e bailarinos da década de 70 e 80.

Athlético Paulistano. Além de ensinar flamenco e ter tido entre meus alunos vários profissionais que ainda hoje atuam, produzo e participo de espetáculos, obras de teatro, performances, intervenções, preparações corporais, shows e tudo mais que fui criando e sendo convidada a inventar e produzir, e que, de alguma maneira, sempre mantém alguma relação com aquilo que penso com todo meu corpo sobre e para fazer flamenco.

Em todos esses anos de carreira, produzi e participei de espetáculos e produções nos mais diversos formatos: desde *pockets* shows com conteúdo bem tradicional para festas particulares e de empresas, até espetáculos mais sofisticados, nos quais ousei criar com a linguagem flamenca, e com os quais penso ter saído do campo da simples reprodução ou cópia, alcançando produzir algum tipo de conhecimento flamenco próprio, fruto de minha vivência e observação do ambiente em que me encontro, e com o qual troco informação desde que nasci. Sendo que este ambiente que me cerca, e com o qual troco informação, e que me contamina a cada instante, é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de minha arte, agente provocador, modificando e influenciando cada movimento (*pensamento-gesto*) de meu corpo.

Como todos sabemos, São Paulo é a maior cidade do Brasil, com uma atividade cultural fortíssima e, portanto, como é natural para uma cidade com estas características, todas as artes encontram seu espaço de existência. Com o flamenco não é diferente, e assim temos muitos artistas fazendo flamenco em São Paulo. Estes artistas formam uma cena consideravelmente grande e de atuação importante, seja produzindo espetáculos e trabalhos com linguagem flamenca, seja ensinando e disseminando esta arte.

A partir de minha experiência profissional e do material colhido em entrevistas com alguns dos artistas que atuam na cidade, o objetivo desta monografia é compreender que tipo de troca ocorre com o nosso ambiente para se fazer flamenco aqui, considerando o fato de que a arte flamenca não é "nascida" aqui, e que não temos acesso, em nosso cotidiano, às fontes que fazem parte da tríade que forma o flamenco tradicional - cante toque e baile andaluzes.

Dentro desse contexto são também objetivos:

- refletir como os corpos que não são espanhóis se corporificam e encarnam flamencos, e como ocorre a disseminação e contaminação da arte flamenca fora das fronteiras espanholas.
- Buscar também refletir sobre os modos de apropriação do flamenco, desde a mimese de filmes e coreografias que circulam na internet aos aprendizados com maestros espanhóis e experimentos que deliberadamente criam novas conexões para o flamenco tradicional.

- Entender que flamenco é este que se faz aqui em São Paulo, e que material os artistas utilizam para criar as singularidades do contexto daqui.

Para a fundamentação teórica trabalharemos com a *teoria corpomídia* (Katz e Greiner), que pensa as relações entre corpo e ambiente; e a *memética* (Dawkins) que ajuda a analisar a transmissão e adaptação dos movimentos estrangeiros em contextos específicos.

Não pretendo encontrar respostas perfeitas nem definitivas para estas perguntas, mas sim criar um espaço para que possamos pensar o flamenco que alguns dos artistas de São Paulo, os quais possuem experiências e atuações importantes no cenário paulista, estão fazendo e de que forma.

A monografia se organiza da seguinte forma: um primeiro capítulo que apresenta o contexto histórico do flamenco e suas mestiçagens; um segundo capítulo onde analisamos a chegada do flamenco ao Brasil através dos filmes e dos primeiros professores; o terceiro que fala de processos artísticos específicos (dos entrevistados) e o quarto e último que fala da experiência de formação e criação que tenho desenvolvido na Cuadra Flamenca.

CAPÍTULO 1: CONTEXTO HISTÓRICO

A maioria das danças do mundo busca liberar o corpo de seu peso e alcançar a não gravidade... outras culturas, ao contrário, percutem seus pés no chão, esquecendose do intento de voar. A dança flamenca é a única no mundo que busca enterrar os pés no chão e, ao mesmo tempo, elevar seus braços, libertos de qualquer peso, para alcançar os céus. É que esta incansável busca pela liberdade e pela beleza entre a terra e o céu, poderia ser a melhor metáfora do flamenco (autor desconhecido).

1.1 História do Flamenco

Para que possamos compreender melhor os processos e contextos criativos dos artistas flamencos daqui é importante conhecermos um pouco da história do flamenco. Nas próximas páginas tentarei dar um panorama dessa história, sendo que é importante ressaltar que como história de uma arte viva, ela continua se desenvolvendo e se modificando à luz de recentes descobertas, lançando novas discussões, especialmente pelos estudos desenvolvidos por importantes e grandes flamencologos, como Faustino Núñez, cujo site Flamencopolis e vídeos do projeto flamenco en red foram de grande ajuda para esta parte da monografia, posto que exploram esta arte sob todos seus aspectos. Em todas as fontes que já consultei e nas inúmeras conversas que tive sobre este tema, a conclusão que mais me "persegue" é a de que ninguém e nada pode nos dar uma certeza definitiva quando se trata da origem do flamenco, pois o mais provável é que tenha se formado ao longo dos anos, talvez séculos, graças à miscigenação cultural dos diferentes povos que habitaram a península ibérica - mais especificamente a Espanha, onde esta arte, tal como conhecemos nos dias de hoje, se reconhece oficialmente há pouco menos de duzentos anos. É certo que, em sua origem, o flamenco sofreu influência das culturas judias, mouriscas, gitanas, castelhanas, hispano-americanas e afro-americanas, assim como das cantigas peninsulares da idade média e todo legado deixado pelas ocupações fenícias, romanas e visigodas, em terras espanholas.

De acordo com Faustino Nuñez, o flamenco seria muito mais uma reinterpretação artística da tradição musical andaluza, do que propriamente a `criação´ de uma tradição cultural e que, como a manifestação cultural que reinava antes do que conhecemos hoje como flamenco era a escola bolera, o flamenco pode ser considerado, de acordo com esta tendência, como uma reinterpretação do baile bolero, que por sua vez também foi uma manifestação organizada a partir das danças populares espanholas e suas diversas formas, e que incluiu e oficializou o uso das castanholas como marca de seu estilo na execução de seus passos e coreografias.

Durante os anos em que venho me dedicando ao flamenco, com períodos onde me aprofundei mais sobre sua história, fui percebendo que o que Faustino Nuñez sugere e propõe faz um enorme sentido, ou seja, que os flamencos já se delineavam no horizonte andaluz, mesmo antes de serem chamados de flamencos, e que, naquele então eram chamados de *boleros*, e antes disso, provavelmente de *majos*.

Mas, apesar destes estudos mais recentes sobre as origens do flamenco nos conduzir por caminhos mais claros e lógicos, sabemos que entender a origem desta arte não é matéria simples. Todo esse processo de releitura da escola bolera foi sendo comprovado pelo grande acesso que se tem, atualmente, a reportagens de jornais da época em que o flamenco foi surgindo. De qualquer forma, mesmo tornando o entendimento do flamenco mais acessível, estas ideias não eliminam tudo que se estudou até hoje sobre a arte flamenca e suas origens. Sabemos que esta arte traz em seu DNA muitas culturas e fazeres artísticos, que foram se mesclando para resultar no que hoje se denomina flamenco. O que Faustino Nuñez sugere e demonstra, através de seu árduo trabalho de pesquisa, é que esta arte tem muito mais a ver com a forma de interpretar, do que com o conteúdo que está sendo interpretado, ou seja, mesmo sabendo que não existe uma separação absoluta entre conteúdo e forma, o que se pode entender aqui é que a força e carga interpretativa e expressiva nesta arte são o que a definem, muito mais do que a letra, estilo de poesia, passos e danças escolhidos para serem dançados, tocados e cantados. E, neste sentido, o que este flamencologo propõe interessa muito ao trabalho que pretendo desenvolver aqui, no que se refere a como o flamenco vem se espalhando pelo mundo todo, e produzindo intérpretes que podem ser considerados genuinamente flamencos, apesar de não terem nascido, nem sido criados na Espanha, e que, mesmo assim, podem expressar-se com bastante propriedade quando utilizam a linguagem flamenca, obviamente após muito estudo e dedicação. As pesquisas desenvolvidas e as conclusões alcançadas por este *flamencologo* nos ajudam a elucidar sobre a prática flamenca atual, no sentido de entendermos a relação que o fazer artístico tem com o local onde é feito, e sendo que, de acordo com a *teoria corpomidia*, somos a troca com nosso ambiente, podemos nos atrever a inferir que, praticar flamenco na Espanha diz respeito a uma prática que se relaciona com o que se encontra no ambiente de lá, e que ser flamenco aqui pode, de uma certa maneira, envolver os fazeres e cultura de São Paulo, Brasil e da America Latina, ou seja a prática artística se relaciona com o local onde ela acontece.

De acordo com Faustino Núñez, é claro e lógico aceitar que o flamenco não é o folclore andaluz, mas sim uma maneira de interpretá-lo. E, uma vez compreendido e aceito que a escola bolera é também uma maneira de organizar e manipular as tradições e folclore andaluzes, torna-se mais natural aceitarmos a ideia de que o flamenco, que veio depois, teve como uma de suas bases principais, a própria escola bolera.

O flamenco se expressa através do cante, do toque e do baile, e a relação entre esses três elementos é o pilar fundamental desta arte, portanto embora meu foco nesta monografia seja a linguagem da dança flamenca, falaremos, também, mesmo que de maneira não tão profunda, sobre estes outros importantes protagonistas da arte andaluza, especialmente para entendermos como se originou a prática desta arte.

1.1.1 Influências: Caldo Cultural que deu origem ao Flamenco

Es una manifestación secularmente abierta a todos los aires musicales y dancísticos del mundo, una criatura mestiza y universal que ha crecido y se ha enriquecido bebiendo de todos los manantiales de la danza [...] (NAVARRO e PABLO, 2010, pg. 7).

Em se tratando de um território que foi encruzilhada privilegiada de culturas relevantes em diversos períodos históricos, temos entre os principais povos que habitaram o sul da Espanha: os árabes e seus oito séculos de dominação muçulmana, anteriores à chegada dos ciganos à península ibérica; os judeus, que, por sua vez, também já haviam habitado o bairro de Triana, antes da chegada do povo gitano e dos árabes inclusive; e, somados às músicas litúrgicas dos árabes e dos judeus, temos ainda os legados deixados pelos visigodos, a anterior dominação romana (donde se fizeram famosas as puellae gaditanae), os cantos gregorianos deixados pelas populações gregas, e, os requícios de manifestações culturais deixadas pelos fenícios que, por sua vez, chegaram após a mítica civilização dos *Tartessos*.

Todos estes povos deixaram um solo bastante enriquecido, e foi, precisamente, neste solo que os ciganos chegaram e apropriando-se, de forma muito natural, dos elementos deixados por todas essas culturas, contribuíram com uma importante parcela no processo de miscigenação cultural do povo andaluz. Oriundos do norte da Índia, os *gitanos* acabaram sendo considerados os principais protagonistas desta manifestação artística tão fascinante que é o flamenco, especialmente no que se refere aos núcleos onde nasceram e se formaram os primeiros estilos de cante *jondo* flamenco.

Árabes

[...] Después de las bailarinas gaditanas de la época de Roma, la figura más visible de la música española en general y particularmente andaluza será Ziryab. Sus mejoras del Laud, una novedad en Córdoba, hace que el instrumento pese menos y adquiera una cuerda más. [...]. En Córdoba destacan pronto los laudistas por su 'juego a solo' con preludios ornamentales. Claro antecedente de la guitarra flamenca. [...]⁵

De 711 até 1492, os árabes ocuparam vasto território espanhol, principalmente a Andaluzia, por onde entraram e por onde também partiram. Por este motivo, tantas coisas dessa região se dizem de origem árabe, e entre elas está o flamenco. A mestiçagem alcança seu auge (BIGLIONE, 2005). O ser hispano, principalmente o do sul da península, se funde, com o romano, germano, judeu e oriental, com os aborígenes e agora com os árabes.

Al Andalus, nome com o qual os árabes batizaram o sul do país, região que ocuparam por oito séculos, permaneceu para sempre, sendo a forma pela qual este povo será chamado, o termo acabou por fundir-se com tudo que é denominado e conhecido como flamenco. Portanto, a influência árabe está fortemente na raiz daquilo que percebemos como flamenco.

Não há dúvida no fato de que os árabes enriqueceram e sofisticaram, e muito, a vida do povo andaluz. É importante destacar que essa foi uma das etapas mais ricas e de maior esplendor em diversas áreas como na ciência, medicina, arquitetura e literatura, e, por isso, ficou conhecida como a fase dourada da Espanha. Nessa época algumas das mentes mais brilhantes do mundo se encontravam no *Al- Andaluz*⁶. Portanto, fica óbvio entendermos e

⁵ Depois das bailarinas *gaditanas* da época romana, a figura de maior destaque da musica espanhola em geral, e da andaluza em particular, será *Ziryab*. Aprimorou o *Laud*, uma novidade em Córdoba, fez o instrumento pesar menos e lhe acrescentou uma corda. Em seguida se destacam em Córdoba, os solos de laudistas com prelúdios cheios de ornamentos. Claro antecedente da guitarra flamenca. (tradução nossa) NÚÑEZ, Faustino. Pré- história

⁻ Arabización Disponível em http://www.flamencopolis.com/archives/3452 Acesso em 04/07/2018

⁶ Al Andaluz era como os musulmanos chamavam todo o território ibérico que dominaram e ocuparam durante oito séculos. Esse território variou de tamanho e região durante esses oito séculos. E como consequência Andalucia terminou por chamar-se a parte sul da Espanha.(tradução nossa) Disponível em www.eldiario.es/andalucia/lacuadraturadelcirculo/Andalus-Andalucia_6_485811418.html acesso em 09/07/2018

aceitarmos que a influência árabe foi fundamental na formação da arte flamenca, especialmente no que se refere à maneira de cantar no flamenco (a utilização do *melisma*) e na maneira de utilizar os versos, na dança (apesar de ser uma influência pouco valorizada, no movimento das mãos e cadeiras) e, no desenvolvimento da guitarra flamenca (tanto a técnica, como o fato do próprio instrumento ter-se desenvolvido a partir do alaúde (*Laud*) árabe). Tudo isso sem mencionar a riqueza e originalidade de ritmos encontrados em Granada, como por exemplo, a *Zambra*, que carregam uma semelhança inquestionável com as melodias árabes. Sabemos que Granada foi um forte reduto de presença árabe, sendo o último baluarte dos califatos a ser reconquistado pelos reis católicos.

[...] En Andalucía casi todo el mundo sabía leer y escribir, mientras que en Europa sólo los clérigos practicaban la escritura y la lectura. Abederramán II se trae de Medina artistas y de Bagdag a Ziryab, Abulhasán Ali ben Nafi, llamado pájaro negro por su tez morena, de fácil palabra y de dulce carácter. [...]⁷

O musicólogo Lothean Siemens explica que o cantar "a lo flamenco" não é só do flamenco, mas sim um fenômeno muito antigo, muito espanhol. Os espanhóis pensam que é de origem árabe, e os árabes pensam que é de origem andaluza. Eles fazem diferença entre a música árabe pura, que é oriental, e a *andalusí* que é do norte da África Ocidental.

Tanto o flamenco como a música árabe, pertencem a um amplo espectro de correntes musicais que integram o chamado orientalismo musical, e a semelhança entre ambas é inegável. Contudo o mais chamativo é que o *melisma* - execução de várias notas sobre uma mesma sílaba - é um signo característico comum a ambas.

A chamada música "andalusi" foi levada ao norte da África pelos mouros expulsos da Espanha, e que lá desenvolveram escolas musicais. Em 1922, Manuel de Falla comenta: "o que não deixa sombra de dúvida é que a música que ainda se conhece em Marrocos, Argel e Tunez, com o nome de música andaluza dos mouros de granada, não apenas guarda um caráter peculiar que a distingue de outras de origem árabe, como também, em suas formas rítmicas de dança, reconhecemos facilmente a origem de muitas de nossas danças andaluzas: sevillanas, zapateados, seguidillas, entre outras" (BIGLIONE, 2005).

Quanto ao significado do nome, há várias teorias, pode derivar de Vandalícia, Atlantida ou landahlauts. Disponível em https://www.webislam.com/articulos/18471-el_nombre_de_alandalus.html acesso em 09/07/2018

Na Andaluzia quase todo mundo sabia ler e escrever, enquanto que na Europa, somente os clérigos praticavam a escritura e a leitura. Abederramán II importa artistas de Medina, e traz de Bagdad, *Ziryab*, Albulhasan Ali ben Nafi, apelidado de pássaro negro por sua pele morena, sua fala mansa e seu temperamento suave(tradução nossa) NÚÑEZ, Faustino. Pré- história - Arabización Disponível em http://www.flamencopolis.com/archives/3452 Acesso em 04/07/2018.

(

Ciganos/Gitanos

Os ciganos entram na península ibérica em 1425 e, estabelecendo-se em diversas regiões, entrosam-se muito bem com a população nativa. Mas é na Andaluzia que isto se dá mais intensamente; daí as origens do cante aparecerem sempre intrinsecamente relacionadas com as localidades andaluzas onde havia importantes *gitanerias* (núcleos urbanos com forte presença cigana), termo que também é usado para designar a qualidade específica da maneira cigana de interpretar a arte andaluza.

Hipótese Mourisca

Os mouros e descendentes de árabes que permaneceram na Espanha clandestinamente, depois da expulsão, eram chamados de mouriscos e, supostamente, se mesclaram aos grupos de *gitanos*, além de outros marginalizados sociais, na tentativa de passar despercebidos. É uma hipótese que deve continuar sendo investigada. De acordo com Faustino Nuñez, o tema nos interessa, já que nos obriga a questionar, como fez Blas Infante sobre quantos foram expulsos de verdade e quantos ficaram. Muitos se integraram através da conversão imprescindível, e assim, passaram a fazer parte da sociedade espanhola, sem dúvida, cheia de descendentes de árabes, sobretudo na Andaluzia e região do Levante, mas outros se mesclaram com os *gitanos*, que sofreram ordem de assentamento, mas não chegaram a ser expulsos.

Por isso o acentuado crescimento da população *gitana* entre os séculos XV e XVIII, principalmente na Andaluzia. Muito pode ser comprovado da contribuição moura à cultura musical andaluza, e, portanto à flamenca, desde os primeiros lamentos, pois quem teria mais motivos que os mouros para queixar-se pelos territórios reconquistados pelos reis católicos.

Em princípios do século XVIII, a sociedade andaluza já era uma sociedade totalmente misturada, e os menos favorecidos eram os *gitanos*. Estes chegaram na Andaluzia em 1462, como declara as "Crónicas del condestable Iranzo", mas sua presença será simbólica até um século mais tarde, quando há um considerável aumento em sua população, e que nos faz pensar que muitos mouriscos e outros morenos se juntaram aos bandos de *gitanos* para evitar a expulsão.

O fato de se chamar de *gitanos* a todo um conjunto de povos/raças e culturas a partir do século XVI, sobretudo na Andaluzia, explica o porquê dos *gitanos* andaluzes serem os

únicos a cantar flamenco e não o resto. Os ditos *gitanos* da Andaluzia, especialmente os de Cádiz e Sevilha, formarão um caldo cultural nunca visto até então, daí sua música ser das mais mestiças de todo o planeta. Isso nos leva a crer fortemente na hipótese mourisca de Blas Infante, ou seja, que os *gitanos* não eram só *gitanos*, pois o termo abarcava todos aqueles seres marginados e perseguidos pelos reis católicos (NUÑEZ, 2011).

La concentración de esa gitanería en aquel lugar sin ninguna duda contribuyó mucho a que fuese precisamente allí, en la Bahía gaditana, donde comenzó a gestarse la música que hoy reconocemos como flamenco. El Puerto y Cádiz, cabezas de América desde 1700 y puertos muy ligados con el tráfico colonial desde 1493, La Isla y Puerto Real, cunas de ilustres cantaores de todas las épocas, Planeta, Fillo, Nitri y Camarón, seguramente descendientes de aquella casta paria que se les llamó gitanos, y que forjaron una de las música más fascinantes del planeta. ⁸

Outro exemplo mais prático e testemunho muito simples da provável mistura entre árabes fugidos e *gitanos* são as letras de flamenco que falam constantemente "de La moreria", e de "reinas moras", e de vir de um lugar denominado *moro*: "yo vengo del moro, del moro, del moro" (Anexo A- 1).

⁸A concentração dessa *gitaneria* naquele lugar , sem dúvida contribuiu muito a que fosse precisamente ali, na bahia de Cadiz, onde teve início a gestação da música que hoje reconhecemos como flamenco. *El Puerto* e *Cadiz* , cabeças das Américas desde 1700, e portos muito ligados com o tráfico colonial desde 1493, *La Isla* e *Puerto Real*, berços de ilustres *cantaores* de todas as épocas: Planeta, Fillo, Nitri e Camarón, que seguramente eram descendentes daquela casta pária chamada de *gitanos*, e produziram uma das músicas mais fascinantes do planeta.(tradução nossa) *NARANJO*, *A. Z.* La prision general de los gitanos y los origenes del flamenco. España. Portada Editorial, 1999. apud NÚÑEZ, Faustino. Tiempos primitivos /1493-1750 - La grán prision de los gitanos Disponível em http://www.flamencopolis.com/archives/3455. Acesso em 09/04/2018

Judeus

Outra influência muito comentada no Flamenco é a dos Judeus. Existe um artigo publicado em 1930, pelo escritor israelita Máximo José Khan, pseudônimo de Medina Azara, o qual explicava as origens do cante em relação aos marranos - judeus conversos. Apesar de esta teoria já ter sido francamente questionada, certa analogia entre alguns cantos hebreus e o cante jondo não pode ser negada. Os judeus não criaram o cante flamenco, mas certamente colaboraram, em sua conservação, com os andaluzes e os murcianos; e há pelo menos dois cantes cuja procedência hebraica será dificilmente negada: as antigas saetas (pura liturgia sinagogal) e a petenera. Contudo, após recentes estudos acredita-se que a petenera seja de origem mexicana, e que tenha sido, portanto, importada do folclore mexicano, sendo "aflamencada" como tantos outros ritmos trazidos das Américas. Mairena e Molina perceberam ecos do canto sinagogal em algumas seguiriyas e também nas saetas, aparentadas com o Kol Nidrei - jondo hebreu, que é cantado especialmente pelos sefaraditas, ou seja, por judeus de origem espanhola, o que nos leva a pensar que o Nidrei imita o jondo, e não o contrário.(BIGLIONE, 2005) Também temos o vestígio em algumas palavras, como por exemplo, a palavra jal do idioma hebreu, que significa animar, sendo que jalear no flamenco descreve o ato de dizer palavras de estímulo e animo aos artistas durante as apresentações . Existe a lenda de que os judeus chamavam os gitanos para 'engrossar' seus coros nas cerimônias das sinagogas, e que assim, os gitanos teriam aprendido várias melodias sinagogais, transportando-as depois para o cante flamenco.

Influências Afro e Hispano-americanas

Os portos de Cádiz eram pontos de chegada e partida dos navios que levavam espanhóis para as terras americanas no processo de colonização, e recebeu assim, várias populações de descendência hispano-americana e afro-americana, ou seja, povos africanos que foram escravizados e subjugados pelos colonizadores, como os afro cubanos, por exemplo. Desta maneira, no longo período em que o processo colonizador aconteceu, os espanhóis trouxeram diversos ritmos de terras americanas e deram-lhe sua própria interpretação, terminando por absorvê-los por completo. Exemplos disso são os ritmos conhecidos como ritmos de *ida y vuelta*, cujas músicas e bailes derivam de ritmos e melodias trazidas das Américas como: *Guajiras, Colombianas, Vidalitas, Milongas e Peteneras*.

Entretanto, um dos ritmos que mais influenciou na formação de uma parte importante

e fundamental do flamenco, sendo considerado um dos ramos mais ricos da árvore flamenca, no que tange os ritmos binários, ou ritmos de 4 (como se diz popularmente) foi o `tango americano´ ou `tango de negros´, que, certamente, veio de terras cubanas, e que nos seus primórdios, muito possivelmente, se chamava *Manguindoy* ou *Mandonguy*. Tais tangos, que trazem grande semelhança com a rumba cubana, eram praticados pelos escravos que chegavam naqueles portos andaluzes, e foram definitivamente incorporados no cotidiano andaluz, e passaram a fazer parte fundamental do caldo que originou a arte flamenca. (NUÑEZ, 2011).

Desembarca en España, procedente de Cuba como tango americano o tango de negros, cultivándose en muy numerosas ocasiones en los teatros gaditanos contribuyendo al cultivo en la península ibérica de un tipo de danza de compás binario que venía a completar el panorama métrico de la música andaluza donde predominaba el compás ternario. Afincado en Cádiz el tango americano se hizo gaditano para, una vez insertado en las zarzuelas se hiciera español, malagueño, sevillano o granadino. El tango juguetón, o su versión romántica, la dulce habanera se extendió de tal forma que servirá de soporte en compás binario como decimos a múltiples géneros musicales. Hasta hoy. Nunca un patrón rítmico dio tanto de si. De aquel tango nace el tango de Cádiz o tanguillo, y su primera versión flamenca como tangos de los tientos, que al binarizar aun más su acento se hicieron tangos flamencos (tango moruno mediante).

_

⁹ Desembarca na Espanha procedente de Cuba como tango americano ou tango de negros, passa a ser cultivado em numerosas ocasiões nos teatros de Cádiz, contribuindo, na península ibérica, para o cultivo de um tipo de dança de compasso binário que viria a complementar o panorama métrico da música andaluza, na qual predominava o compasso binário. Fincando-se em Cádiz, o tango americano se fez *gaditano* para , então , uma vez inserido nas *zarzuelas* se fizera espanhol, malaguenho, sevilhano e *gaditano*. O tango de espírito jocoso, ou sua versão romântica da doce *habanera*, proliferou de tal forma, que servirá de suporte com compasso binário (como se diz), aos mais variados generos musicais. Até hoje. Nunca um padrão rítmico deu tanto de si. Desse , tango nasce *o tango de Cádiz ou tanguillo*, e sua primeira versão flamenca como *tangos de los tientos*, que ao binarizar mais ainda seu acento se fizeram tangos flamencos(tangos morunos de aí em diante). (tradução nossa) NÚÑEZ, Faustino. TANGO AMERICANO - Disponível em http://www.flamencopolis.com/archives/3329 acesso em 06/07/2018

As Diferentes Etapas no Desenvolvimento da Arte Flamenca

Nesta parte do trabalho proponho uma divisão que pode não ser a única válida, mas, certamente, nos ajudará a entender melhor o desenvolvimento da arte flamenca desde suas primeiras manifestações, e que, ao longo de tantos anos de experiências, leituras e vivências, e, após consultar algumas fontes, acredito ser uma divisão histórica bastante razoável.

TEMPOS PRIMITIVOS ou ETAPA PRÉ- FLAMENCA (1750- até meados do século XIX)

Como dito anteriormente, o flamenco é uma arte relativamente jovem, com aproximadamente 200 anos, e pouco se sabe, com certeza, de seus antecedentes mais recentes. Os ciganos já habitavam a Espanha 350 anos antes do nascimento dessa arte e, não há como pensar na história do *cante andaluz* sem relacioná-lo com os núcleos de *gitanos* ou *gitanerias* que se formaram nas populações andaluzas.

Paralelamente à formação desses núcleos houve um auge das danças e cantos populares em todo o país, cujo rastro pode ser encontrado posteriormente nos estilos dos *cantes* andaluzes e/ou flamencos. A este processo devemos acrescentar os legados de importantes culturas que foram deixados em uma zona geográfica que foi encruzilhada privilegiada dos vários povos que habitaram a Espanha, como já mencionado nas páginas acima (BIGLIONE, 2005).

É sabido por todos que estudam a história do flamenco, que *morerias* ou *gitanerias* não eram lugares apenas de mouros ou *gitanos*, mas redutos para todos que escapavam da expulsão e do jugo dos reis católicos, e que, a partir do século XVI, ali se juntaram para cantar suas dores e alegrias, e lamentar perdas e perseguições. Portanto, se temos judeus, árabes e ciganos sendo perseguidos, seriam eles os portadores e contaminadores principais de tudo que contribuiu para a formação inicial da arte flamenca. Foram tão fortes as conexões, por exemplo, entre judeus e árabes, durante a ocupação muçulmana, que há boatos históricos de que a convivência e cooperação entre ambos levaram ao desenvolvimento de um idioma árabe-judeu. Se assim foi, não é difícil imaginar que árabes, judeus, ciganos e andaluzes aborígenes formaram uma só voz no flamenco.

[...] la gran redada que se ordenó contra los gitanos de toda España. De Andalucía la Baja fueron a parar al arsenal de La Carraca, en la Isla de San Fernando, Cádiz. La concentración de esa gitanería en aquel lugar sin ninguna duda contribuyó mucho a que fuese precisamente allí, en la Bahía gaditana, donde comenzó a gestarse la música que hoy reconocemos como flamenco. El Puerto y Cádiz, cabezas de América desde 1700 y puertos muy ligados con el tráfico colonial desde 1493, La Isla y Puerto Real, cunas de ilustres cantaores de todas las épocas, Planeta, Fillo, Nitri, Camarón seguramente descendientes de aquella casta paria que se les llamó gitanos y forjaron una de las música más fascinantes del planeta. [...]

Este período está sendo estudado com mais rigor de informação por esta nova leva de flamencologos, mas, se tem como certo que o cante nasceu numa pequena parte da baixa Andaluzia - isto é, em Triana, Jerez e Cadiz - e nos seus arredores, durante este período. É muito provável que os primeiros estilos flamencos tenham derivado do Romance Castellano e das Tonás, e que fossem cantados a palo seco, ou seja, sem acompanhamento de instrumentos musicais. Em seguida surgiriam as Seguiriyas e as Soleás, frutíferas árvores do cante e, a partir de então, tudo se desenvolveria.

_

¹⁰A grande batida (no sentido de captura e perseguição) que se ordenou contra os ciganos de toda Espanha. Da baixa Andaluzia foram parar no arsenal de La Carraca, na ilha de são Fernando, Cádiz, A concentração dessa gitaneria naquele lugar, sem dúvida contribuiu muito para que fosse, precisamente naquele local, na bahia de Cádiz, onde teve início a gestação da música que hoje reconhecemos como flamenco. El Puerto e Cádiz, cabeças da América desde 1700 e portos muito ligados ao tráfico colonial desde 1493, La Isla e Puerto Real, berços de ilustres cantaores de todas as épocas, Planeta, Fillo, Nitri e Camarón, certamente descendentes daquela casta pária, denominada gitanos e que forjaram uma das músicas mais fascinantes de todo o planeta. NÚÑEZ, (tradução nossa) Faustino **TIEMPOS** PRIMITIVOS-1493-1750 http://www.flamencopolis.com/archives/3455 acesso em 01/07/2018.

Majos e Boleros (1750 – 1812)

"Vale mas un respingo y un taconeo que todas la piruetas del minueto tonadilla del siglo XVIII" ¹¹

No popular espanhol a *Tonadilla*¹² junto à *entremeses* (uma espécie de farsa curta), sainetes, bailes e comedias, foram cantadas, tocadas e bailadas, extraindo muitos de seus melhores frutos musicais do repertório tradicional. As numerosas coplas, seguidillas (forma da qual derivaram muitos estilos flamencos), tiranas, fandangos, jotas, gaitas y cumbés, cachuchas, muñeiras y tononés, nutriram os compositores para suas obras musicais e ao povo, durante um século, entre 1750 e 1850, em forma de giros agitanados, cadencias rumbosas, estribilhos repletos de tempero e canções castiças. Coplas (estrofes ou letras utilizadas nos cantes flamencos), seguidillas boleras e gitanas, cavallos y princesas, e o minué afandangado (NUÑEZ, 2011).

Muitos destes intérpretes eram andaluzes, principalmente de Cádiz, parada obrigatória antes de seguir para a corte, segundo evidenciam catálogos de 1757 a 1794. Portanto, é muito provável que no séc. XVIII estes intérpretes fossem os *majos*, e que depois, no sec. XIX, estes mesmos *majos* fossem os *boleros* e logo viriam a ser os flamencos. Tinham uma atitude especial frente a vida, cheia de alegria e prazer (correspondente a uma espécie de malandro latino americano, tão presentes no ambiente do tango e do samba na primeira metade do século XX).

Os estilos musicais que mais influenciaram na formação dos estilos flamencos foram as *seguidillas boleras*, *fandangos*, *jotas*, *polos*, *tiranas*, *jaleos*, *zorongos e cachuchas*, que, por sua vez, serão o caldo de onde surgirá o que chamamos de flamenco (NUÑEZ, 2011).

A partir de 1812 se deu o impulso necessário para que, desde Cádiz, se lançasse para o mundo um dos gêneros musicais mais apreciados por pessoas de todo o planeta: o flamenco.

¹¹"Vale mais um salto e um sapateado que todas as piruetas da Tonadilla" (tonadilla- espécie de música e dança espanhola, provavelmente de origem árabe, que foi, certamente, a base para a estrutura de muitos cantes e bailes flamencos. (tradução nossa) NÚÑEZ, Faustino.MAJOS Y BOLEROS / 1750 – 1812- Disponível em http://www.flamencopolis.com/archives/3458. acesso em 06/07/2018.

¹² Tonadilla- genero de musica lirica espanhola praticado no repertorio teatral madrilenho, a partir da metade do século XVIII, pode ser considerada uma das fontes mais importantes de boa parte da música bolera e portanto da flamenca (GAMBOA e NUÑEZ, 2007).

Contudo, em 1812 não se podia ouvir flamenco, simplesmente porque não existia, mesmo tendo tantas provas de que o flamenco se configurava e constitua dia a dia. O Flamenco ia se cozinhando a fogo lento, pouco a pouco iam surgindo os primeiros estilos, mas ainda teria que se esperar até a década de 20 do século XIX, para que começasse a surgir o *'cante pa escuchar'*. E, para que isso acontecesse, a presença de número elevado de *gitanos* foi fundamental. Lembrando que *gitanos* eram o tal povo vindo da Índia, mas eram também, estes castelhanos novos das mil raças que habitaram a Espanha (NUÑEZ, 2011).

Este castelhano novo possuía o tempero imprescindível para criar o flamenco, um canto *jondo y auténtico* que passava perfeitamente a imagem que os andaluzes desejavam projetar, concretizando-se na santa trindade da cultura musical andaluza: *el cante el toque y el baile*. É importante ressaltar que o flamenco e sua manifestação, também, surgem como uma forma de protesto contra o afrancesamento da cultura espanhola, especialmente do baile espanhol. O Flamenco passa a ser um modo de interpretar a arte e tradição espanhola com um acento nacional, e não mais imitando o gestual e modos franceses ou italianos. Desta forma, tudo que fosse mais andaluz, passaria a representar melhor o que era verdadeiramente castiço e, portanto, se a forma andaluza tinha uma forte conexão com o *gitano*, a forma *gitana* de representar e interpretar a arte espanhola passava então a ser desejada e valorizada, e, consequentemente, vista como arte nacional. Mas, por outro lado, havia uma preocupação que não fosse reduzida somente ao povo *gitano*, senão a tudo que fosse andaluz e popular. A prova disso é que antes de ser chamado de flamenco, falava-se em *bailes de aire nacional*. De todas as maneiras fica claro que os termos: *andaluz, gitano* e *flamenco* começam a mesclar-se e confundir-se carregando significado comum (NUÑEZ, 2011).

La escuela de baile francesa no se parece nada a la española. Y he aquí el quid de la cuestión. El bolero se afrancesó [...]Un buen día, alguien, quiso estilizar la escuela nacional de tal modo que no dejó otra salida a los bailadores (y al público) que agitanar el acento, acabándose por llamar al nuevo género flamenco. [...]¹³

¹³ A escola de balé francesa não se parece nada com a espanhola. E eis aqui o quê da questão. O bolero se afrancesou [...] Um belo dia, alguém, quis estilizar a escola nacional a tal ponto que não deixou outra alternativa aos bailarinos (e ao público) que dar um sotaque mais *gitano*, acabando por chamar ao novo gênero de flamenco.(tradução nossa) NÚÑEZ, Faustino. Viva lo Flamenco 1847-1864 Disponível em www.flamencopolis.com/archives/3464. Acesso em 09/04/2018.

Cafes de Cante (1860-1910) e Época de Ouro (1909-1936)

[...]Ya lo hemos dicho. El flamenco es el cante, se toca el cante y se baila el cante. Está en su ADN. La especialización precisamente de los hermanos pequeños, el toque y el baile, son los que se han proyectado más al mundo, debido también a idioma, al no entender las letras no disfrutas la música como es debido, y más el flamenco, con el contenido esencial de sus letras [...]¹⁴

A guitarra e o baile bolero se fundiriam com aquelas queixas *gitanas* em forma de toadas (o lamento), e assim começou a gestar-se a criatura, obtendo, desta forma, os ingredientes necessários para cozinhar o flamenco. O Flamenco tal como o conhecemos hoje, surge da profissionalização dos cantores, guitarristas e bailarinos, que por suas próprias aptidões estavam em condições de levar seus cantes, toques e bailes ao terreno artístico. Quando o repertório atingiu sua maturidade, com uma estética definida, os pioneiros começaram a buscar espaços para mostrar sua arte.

Surgem os primeiros Cafés Cantantes, onde são apresentados espetáculos nos quais o baile é um dos maiores atrativos; a guitarra se desenvolve paralelamente ao baile. Silvério Franconetti é um dos maiores responsáveis pelo florescimento desse período, e pela consequente profissionalização do artista flamenco. Foi um excelente cantaor de *seguiriyas* e dono de alguns Cafés Cantantes de Sevilla, como o Café Silverio que competia com o Café Burrero, onde o próprio Silvério havia começado. Em Jerez, surgem vários *seguiriyeros*, e Sevilha e Cádiz tornam-se importantes núcleos de *Soleáres*.

Os Cafés Cantantes queriam seguir o estilo dos *cafè chantant francés*, mas foi, justamente, onde teve início o hábito de escutar os '*cantes alante*' (números onde o canto é o protagonista) intermediados pelos bailes de aire nacional, que cada vez eram menos boleros e mais flamencos. Instrumentos como os pandeiros, violinos e bandurras caíram em desuso, sendo o violão, herdeiro do *Laud* de Damasco, e o cante flamenco, os principais instrumentos de expressão dessa arte que começava a se firmar profissionalmente. Em 1920 os Cafés Cantantes entraram em decadência, muitos foram fechados por serem considerados antros de má fama, e assim o flamenco entraria na fase da Ópera Flamenca.

-

¹⁴ Já está dito. O flamenco é o cante, se toca o cante e se baila o cante. Está em seu DNA. As especialidades de seus irmãos menores, precisamente, o toque e o baile, foram as que ganharam mais fama pelo mundo, devido também ao idioma, pois senão compreendes as letras, não se pode desfrutar da música de maneira apropriada, especialmente se tratando de flamenco, com o conteúdo fundamental de suas letras. NÚÑEZ, Faustino. CAFÉS DE CANTE / 1864 – 1908 /Disponível em www.flamencopolis.com/archives/3464 - acesso em 09/04/2018.

Graças as suas atividades, os Cafés Cantantes foram os responsáveis por nos deixar o legado do *cante*, *baile e toques* flamencos. Foram nesses recintos que o Flamenco estabeleceu todas as suas convenções e adquiriu as formas, estilos e estrututa que são utilizados até os dias de hoje pelos artistas (NUÑEZ, 2011).

Através de pesquisas mais recentes, hoje conhecemos mais detalhes sobre a rotina dos artistas nos Cafés Cantantes, salões e academias de baile, onde os espetáculos aconteciam. Há teorias de que nas primeiras apresentações que aconteceram nesses cafés, as atrações principais eram três ou quatro bailarinos/as boleros apresentando seus bailes de *aire nacional* com um sotaque menos flamenco, e, que, na mesma noite, também se apresentavam artistas de origem menos acadêmica e mais *gitana*, os quais dominavam a linguagem de *lo jondo*, e que nos ensaios estes artistas *gitanos* copiavam as estruturas coreográficas dos mais acadêmicos e vice versa. Dessa maneira foram se amalgamando os estilos mais folclóricos com aqueles mais *jondos*. Aos poucos, foram criados, através de uma franca convivência artística, todos os estilos e bailes de uma arte que passou a chamar-se FLAMENCO, que tem seus alicerces e bases no diálogo, que até hoje se faz valer, entre violão, voz, e dança.

O período conhecido como *Edad de oro* (época de Ouro) transita entre os dois períodos- final da etapa dos Cafés Cantantes e início da Ópera Flamenca, justamente porque grandes artistas que surgiram no período dos Cafés Cantantes ficaram sem trabalho estando no auge de suas carreiras porque os Cafés foram subitamente fechados por decreto. Estes artistas tiveram que encontrar trabalho em outros lugares. E como começava o período das apresentações nos grandes espaços abertos, como as praças de touros e teatros, os artistas que haviam ficado sem trabalho passaram a se apresentar nesses locais. Apesar da má reputação que a fase da Ópera Flamenca teve entre os puristas, muitos artistas que eram excelentes flamencos e dominavam a arte do *jondo* trabalharam pelo mundo todo, ganhando muita notoriedade e fama. O termo *Edad de Oro* causa controvérsias em relação ao período que ele corresponde, justamente pelo fato da Ópera Flamenca não ser bem vista.

Ópera Flamenca (1910-1955)

As *Óperas Flamencas* foram a primeira tentativa de massificação do flamenco. Eram espetáculos formados por cartéis de artistas que faziam turnês a preços populares, apresentando-se para grandes plateias em lugares bem amplos, como as praças de touros. Os espetáculos desta etapa foram considerados responsáveis por rebaixar a qualidade do *Cante Flamenco*. Neles eram valorizados os ritmos mais festeiros como os *fandangos* e os *cantes de ida y vuelta*.

Mas, também é neste período que o flamenco passa a organizar-se na forma das companhias de balé para viajar e ser apresentado nos palcos do mundo todo. Uma das principais responsáveis por levar o Flamenco para os grandes teatros foi a bailarina *Antônia Mercê- La Argentina*, que, nesse sentido, foi precursora na elaboração de espetáculos de flamenco para teatros, inovando e dando importância aos elementos de cenário, figurino e música. Alguns acreditam que ela pode ter sido uma das criadoras do estilo *clássico espanhol*, ou, pelo menos, uma de suas grandes incentivadoras. Esta bailarina, também formada em música, tinha um conhecimento profundo de *escola bolera* e danças folclóricas, pois seus pais eram diretores de uma importante companhia espanhola que viajava pelo mundo todo, e, por esse motivo, Antonia Mercê nasceu em Buenos Aires, quando seus pais faziam temporada lá. Sua mãe era andaluza, e assim, após completar uma formação mais clássica, La Argentina, passa a viajar, periodicamente, para Andaluzia, onde fica por longos períodos aprendendo o baile flamenco diretamente com *gitanos* e flamencos andaluzes.

A partir do mergulho nas raízes do flamenco e utilizando todo seu conhecimento de folclore, escola bolera e música, Antonia Mercê cria seus balés com muita maestria, convidando diversos artistas para participarem. Apresenta números de flamenco com guitarra e cante e números de clássico espanhol com música erudita espanhola ao piano. Trabalhou muito tempo com as obras de Manuel de Falla, de quem era amiga e que lhe permitia, inclusive, mexer nas partituras, devido ao seu conhecimento musical. Foi íntima amiga de Garcia Lorca. Morreu jovem, aos 46 anos de idade, depois de uma carreira brilhante com seu Les ballets espagnoles, nome inspirado no Les ballet russe de Diaguilev. Grandes artistas, inclusive del arte jondo se apresentam em teatros neste período.

Vicente Escudero, outro bailarino genial e que trabalhou com ela, a considerava um gênio por ela ter conseguido criar um repertório tão rico e inovador, e dizia que ela havia dado um salto qualitativo que só os gênios como ela podem dar. "Antonia Mercê foi a criadora de

uma escola tão própria, tão genérica, que dela partiram e para ela retornam muitos que buscam a universalidade da dança espanhola".

Juan Vergillos, outro grande *flamencologo*, acredita que ela tenha sido a própria criadora do estilo clássico espanhol. *La Argentina* é, sem dúvida, uma referência.

Representativo deste período é o fato de os intelectuais terem marcado presença no grande concurso de cante de Granada (1922) criado por Garcia Lorca e Manuel de Falla, numa franca tentativa de revitalizar o cante *jondo* (BIGLIONE, 2005). Este Concurso foi responsável por revelar grandes talentos do cante flamenco da época, e realmente cumpriu seu objetivo de revitalização do cante *jondo*. Dele participaram grandes figuras do cante, como, por exemplo, Manolo Caracol, que naquele então contava com apenas treze anos de idade. Este concurso serviu de inspiração para futuros festivais que surgiram a partir dos anos 50 do século XX.

Renascimento (1955-1985)

Nesse período, ocorre uma série de acontecimentos que sugerem uma revalorização do Flamenco, que apesar de ter contado com figuras incríveis nas décadas anteriores e um desenvolvimento muito grande do flamenco teatral, havia sido muito degradado em consequência da tentativa operística e de comercialização do flamenco. Os amantes de *lo jondo* e defensores de *'lo puro'* proclamam que o flamenco nascia nos lares do *gitanos* e que havia sido degradado pelos *payos*(termo utilizado pelos ciganos designar os não ciganos). E assim surge a nova palavra de ordem que pregava que somente o cante *gitano* seria puro e flamenco. Mas também será nessa época que surgem os primeiros tablados, inspirados nos antigos Cafés Cantantes. Gravam-se as primeiras antologias discográficas e publicam-se livros de interesse (BIGLIONE, 2005).

Os concursos reaparecem com força total, inspirados pela Semana del Cante criada por Lorca e Falla na década de 20 do século XX. Antonio Mairena ganha a terceira chave de ouro em um concurso de cante e realiza uma empreitada de divulgação e dignificação, sumamente benéficas para o flamenco.

Uma Nova Era-Classicismo e Vanguarda (De 1970 aos dias de hoje)

Na década de 70 do século XX, percebem-se novos ares e, a partir da influência revolucionária da guitarra de **Paco de Lucia**, o Flamenco se contagia de outras músicas (jazz especialmente) e passa a incluir novos instrumentos em sua formação, como o piano, o sax, a flauta, o baixo elétrico, entre outros. É nesse período que Paco de Lucia convida o percussionista brasileiro Ruben Dantas, e este introduz o *cajón* peruano na formação dos conjuntos, e que continua sendo muito utilizado nas formações dos quadros flamencos. Surgem grupos como Ketama, Pata Negra, que, entre outros, experimentam e buscam inovar (NUÑEZ, 2011).

O cantaor Camarón de La Isla também foi de importância fundamental na renovação e valorização do flamenco. Possui uma discografia riquíssima, primeiramente junto a Paco de Lucia, e depois ao lado do guitarrista Tomatito. Camarón de La Isla conseguiu a proeza de revigorar a voz flamenca, e, ao mesmo tempo, ser conhecido como uma das vozes mais representativas do flamenco jondo, de todos os tempos. Quando lançou seu disco `La Leyenda del Tiempo` em 1979, revolucionou para sempre esta arte, incluindo gravações que entraram para a história. Convidou artistas de flamenco rock (Kiko Veneno e Raimundo Amador) para participar do disco, e que utilizaram baixo elétrico e moog em arranjos históricos para músicas com poesia de Federico Garcia Lorca. Camarón atreveu-se a gravar arranjos ousados, e, por isso mesmo, foi muito rejeitado pelos mais puristas. Diz-se que muitos gitanos, seus seguidores incondicionais, devolviam o disco na loja após escutar a primeira faixa. Assim como ocorre com o guitarrista Paco de Lucia, Camarón de La Isla é também um dos maiores ícones do Flamenco, nome que retumba pelos quatro cantos do mundo. Não há reunião no mundo na qual a palavra flamenco não se associe imediatamente com o nome deste grande cantaor. Nascido em San Fernando- província de Cádiz em 1950, morreu, prematuramente, no dia 02 de julho de 1992, aos 41 anos de idade de um câncer de pulmão. Deixou uma tristeza sem tamanho em uma legião mundial de fãs e seu enterro foi histórico.

Também cabe falarmos do *cantaor* **Enrique Morente**, igualmente considerado um dos mais influentes músicos desse período, trouxe importantes inovações para o cante flamenco contemporâneo. Um de seus discos mais marcantes nesse sentido é Omega, o qual produziu junto ao grupo de rock de Granada, Lagartija Nick. Nesse disco Enrique Morente interpreta canções de Garcia Lorca e Leonard Cohen com arranjos bastante ousados para os puristas, nos quais também utiliza vários instrumentos elétricos.

Porque fue precisamente Enrique Morente el primero en sentir la necesidad de buscar nuevas melodías flamencas al margen del canon tradicional para cantar las poesías que le emocionaban, firmadas por San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Al- Mutamid, Bécquer, Antonio y Manuel Machado, Miguel Hernández... y, naturalmente, Lorca, su primer y último poeta. Una vía de creación que se ha consolidado con los años y que ha encontrado continuación en la obra de Miguel Poveda, Rocío Márquez, Mayte Martín, Carmen Linares, Manolo Sanlúcar, Arcángel, Juan Carlos Romero y, naturalmente, Estrella, Soleá y José Enrique Morente, entre otros. La propuesta muestra esta profunda imbricación entre dos artes, musical uno y literario el otro, a través de la obra de Enrique Morente. 15

Sabemos que as inovações trazidas pela música de Paco de Lucia, e artistas como Camarón de La Isla e Enrique Morente foram acompanhadas por grandes mudanças e inovações no cenário da dança flamenca. Há um renascimento do ballet espanhol e flamenco, e uma crescente profissionalização de bailarinos. As companhias desenvolvem-se artisticamente, e o conceito coreográfico se desenvolve profundamente, apresentando bailes cada vez mais elaborados. Tudo isso certamente estimulado e incentivado pelas inovações musicais. Alguns estilos flamencos que só se cantavam passam a ser coreografados e dançados. A técnica de sapateado desenvolve-se em termos de musicalidade e velocidade, até o virtuosismo incrível que vemos hoje em artistas das gerações mais novas.

A dança contemporânea invade o flamenco e, a partir daí, nada mais será o mesmo.

_

¹⁵Porque foi precisamente Enrique Morente o primeiro cantaor a sentir a necessidade de buscar novas melodias flamencas fora dos cânones tradicionais para cantar as poesias que o emocionavam, assinadas por San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Al- Mutamid, Bécquer, Antonio e Manuel Machado, Miguel Hernández... e, naturalmente, Lorca, seu primeiro e derradeiro poeta. Uma nova forma de criar que se consolidou com os anos e que frutificou na obra de Miguel Poveda, Rocío Márquez, Mayte Martín, Carmen Linares, Manolo Sanlúcar, Arcángel, Juan Carlos Romero e, naturalmente, Estrella, Soleá y José Enrique Morente, entre outros. A proposta consolida um profundo encontro entre duas artes, uma musical e outra literária, através da obra de Enrique Morente. (tradução nossa). VERGILLOS, Juan. Disponível em Revista de Flamenca. http://vaivenesflamenco.com acesso em 06/07/2018

1.2.3 A DANÇA FLAMENCA

Passemos então àquilo que mais pode nos interessar neste trabalho: a linguagem da dança flamenca. É importante esclarecer ao leitor que deseja entender ou conhecer o flamenco, que quando falamos em dança flamenca, estamos nos referindo a um dos braços do que é considerado dança espanhola, pois esta tem quatro ramificações mais conhecidas e que são: a escola bolera, a escola regional (que vem a ser o folclore), o flamenco e o clássico espanhol ou danza estilizada.

Assim são encaradas as divisões pela maioria dos institutos oficiais da Espanha.

- *Escuela Bolera*: estuda as danças espanholas do século XVIII, antes de serem *aflamencadas*. Conhecidas também como "*Goyescas*", estas danças se bailam com trajes da época do pintor Goya, daí esse nome popular (goyescas), e são dançadas com sapatilhas de meia ponta e castanholas, por isso também é conhecida como *Escuela de palillos*. Contêm muitos passos de ballet clássico, mas executados com a graça e estilo espanhol característico de sua época.
- *Danza Regional ou Folclore*: Cada região espanhola tem seus bailes típicos, assim como todos os países do mundo, alguns são bem antigos. Uma *muñeira gallega* não tem nada a ver com *verdiales malagueños*, um *zorcico vasco*, ou com a *sardana* catalã.
- *Danza estilizada española*: Exige um conhecimento profundo das três formas básicas da dança espanhola: a escola Bolera, a Flamenca e o regional espanhol.

La bailarina y coreógrafa Mariemma (Iscar, Valladolid, 1917-Madrid, 2008) definía así la danza estilizada española: "Danza estilizada española, es la libre composición de pasos y coreografías, basada en bailes populares, en Flamenco y en la Escuela Bolera". [...]La creación coreográfica en la danza estilizada española debe hacerse con aportaciones técnicas y estilísticas que pongan de relieve el arte, la imaginación y la musicalidad del coreógrafo.[...]¹⁶

_

¹⁶A bailarina e coreógrafa Mariemma (Iscar, Valladolid, 1917- Madris, 2008) definia assim a dança estilizada espanhola: "Dança estilizada espanhola é a composição livre de passo e coreografias, baseadas em bailes populares, em flamenco e na escola bolera."[...]A criação coreógráfica na dança estilizada espanhola deve ser feita com abordagens técnicas e estilísiticas que ponham em destaque a arte, a imaginação e a musicalidade do coreográfo. Dsiponível em DB DANZA BALLET la danza y el ballet http//www.danzaballet.com/danza-estilizada-espanola/acesso em 07/07/2018.

O Flamenco é considerado o ramo mais conhecido da dança espanhola. Falemos um pouco, agora, de como tudo começou, para compreendermos melhor esta dança. Não restam dúvidas de que todas as danças têm uma forte raiz popular. Estaremos sempre lidando com uma leitura, reinvenção, recriação, mas, sempre em relação a algo que já estava lá, de alguma maneira. Algo que se encontra nos rituais e tradições de povos, nas suas práticas cotidianas, nos seus trabalhos, nas suas comemorações. Sabemos que existe uma imensa gama de possibilidades no folclore de cada lugar, de cada povo, e sabemos que a Espanha, como acabamos de constatar, teve influências tão diversas, tendo sido invadida e visitada por tantos e tão diferentes povos - sendo que, todos eles deixaram suas marcas, sua cultura e sua tradição. Como então, não pensar que todas essas culturas e povos tenham incidido e penetrado a cultura que lá já existia, enriquecendo e dando cores novas, inventando e criando, e, neste caso específico do flamenco, fazendo brotar uma arte rica, que fascina o mundo inteiro, e que, de certo modo, resume e reúne traços de todas essas culturas. Assim, a dança também teve seu desenvolvimento de acordo e dentro das mesmas condições que os outros protagonistas da arte flamenca: o cante e a guitarra. Passemos agora, então, às fases que esta dança atravessou desde seus primórdios.

Bailes de Candil (Aprox. séc. XVIII)

O alvorecer do que hoje é o baile flamenco, teve seu início em lugares prosaicos e bem populares, conhecidos como os *bailes de candil*. A razão do nome é óbvia e deriva do fato desses bailes terem sido realizados nos pátios de casas de vizinhos, tabernas, sob a luz da lua, com lampiões pendurados nas paredes. A clientela era feita de pessoas das camadas mais baixa da população, ou seja, dos trabalhadores e afins, era uma espécie de bailão popular. Desses encontros participaram artistas famosos como p.ex. El Planeta e El Fillo.

Estes bailes eram também conhecidos como baile del Botón Gordo por causa dos botões de prata que enfeitavam as roupas do povo, as jaquetas e as calças. Alguns depoimentos de estrangeiros que viajaram pela Espanha nos dão testemunho desses bailes de candil, e nos relatam que viram os artistas dançarem, tocarem e cantarem um zorongo, entre outros. Zorongo é um baile popular do séc. XVIII e XIX (muito utilizado nas Tonadillas escenicas). Garcia Lorca o resgatou e incluiu nas gravações do seu cancioneiro popular. É interessante saber que nessa época a palavra fandango era, também, sinônimo de festa e o

termo *fandangueiro* era utilizado para falar daqueles que eram muito festeiros, como os *majos*, que nessas festas dançavam e cantavam a noite toda. Lembrando que os *majos*, como mencionado anteriormente, foram os pré-antecessores dos flamencos (NUÑEZ, 2011; BIGLIONE, 2005).

Aquelas danças não eram ainda a dança genuinamente flamenca. Os nomes de estilos aparecem muito misturados com outros de estirpe anterior e tradicional na história do baile espanhol, como la *gallarda*, *la chacona*, *el óle*, *el jaleo*, *etc*. E alguns que identificamos como flamencos podem deixar dúvida se o são plenamente ou se mantém traços de sua etapa anterior tal como ocorre com a *rondeña* na qual se detecta influencia da *escola bolera* (NUÑEZ, 2011).

Já falamos acima sobre a escola Bolera, mas reforcemos que ela antecede a dança flamenca, e que esta *escuela de palillos*, como também é conhecida, está no auge nessa época, e, portanto era muito praticada em praças e todo tipo de reunião e festas populares. Muito provavelmente nos *bailes de candil* já se via a transformação desta escola no que viria a ser o flamenco. A escola bolera começou a desenvolver-se na Andaluzia, consistindo, basicamente, na transformação de certos bailes populares em danças de exibição profissional difundidas em academias de balé. Bailes desta escola são: *os panaderos, óles, boleros, seguidillas, fandangos, jaleo de jerez, el vito, la cachucha, etc...* Note-se que muitos destes serão a base para o baile propriamente dito flamenco (NUÑEZ, 2011).

Juan Vergillos, um dos grandes estudiosos de flamenco na Espanha, com quem tive o privilégio de conversar sobre este tema, diz que o nome *bolero* ou *bolera* vem do fato desta escola incorporar os saltos mais altos, para imitar o que ocorria na dança clássica francesa e italiana. Este estudioso acredita inclusive, que o Flamenco é o verdadeiro herdeiro dos bailes boleros e não a escola bolera, e que isso causa certa confusão, pois a escola bolera também conserva muitos bailes de tal escola em seu repertório. Lembremos, de qualquer forma, que o flamenco surge também como uma necessidade que o povo espanhol sentiu de expressar sua cultura com um acento mais próprio e *descontaminado* dos francesismos que reinavam e ditavam moda à época.

O que acontece com a escola bolera que vemos agora, é que os passos são dançados da maneira que era feito antes que esse sotaque mais indígena, ou seja, que o flamenco propriamente dito aparecesse. Pois, justamente, o bailarino Angel Pericet, um dos ícones da escola bolera do século XX, inaugurou, no pós-guerra do século passado, sua escola em

Sevilha, na qual fez questão de recuperar essa escola bolera com ares mais afrancesados, e assim também recuperou boa parte do repertório que havia caído em desuso como consequência do surgimento do flamenco (NUÑEZ, 2011).

Cafés Cantantes

Academias e Salões

As academias e salões foram sucessores dos *Bailes de Candil*, e além de ministrar aulas a quem desejasse, mediante pagamento, às vezes ofereciam verdadeiros espetáculos.

Nesse sentido, essas academias poderiam ser consideradas como antecessoras dos Cafés Cantantes, com os quais compartilhavam a oferta de programas do gênero a partir de sua aparição. Há constância da existência de academias e salões na quarta década do sec. XIX e tudo leva a crer que, a princípio, o que tinha primazia nelas eram os bailes indistintamente denominados nacionais, do país ou andaluzes. Do nome flamenco, não houve rastro até alguns quantos anos mais tarde (NUÑEZ, 2011).

Cafés Cantantes

Surgiram praticamente na mesma época, século XIX, e coexistiram com os salões acima mencionados. Foi nesses estabelecimentos onde a arte flamenca teve um desenvolvimento notável. Neles os bailes eram a coluna vertebral do espetáculo. O flamenco se afirma como elemento fundamental na programação dos cafés, que no início era muito variada, e o baile dá passos gigantes, assim como a guitarra e o cante também. O flamenco ganha formas mais definidas (NUÑEZ, 2011; BIGLIONE, 2005).

Sevilha, nesse sentido, foi um lugar marcante. Em 1850, na Calle Pavón havia uma academia que era dirigida por Don Manuel de La Barrera, a qual oferecia ensaios públicos extraordinários de bailes nacionais com as melhores boleras da cidade. No repertório, nesse mesmo ano, constavam, além dos Panaderos, as seguidillas gitanas com acompanhamento de cante e guitarra. Esta menção nos indica já a presença do jondo - intensidade emocional e expressiva com que se qualifica, geralmente, os estilos mais profundos e de raiz. Surge então o Salón del Recreo. Os cartazes eram escritos em espanhol e francês, pois o turismo que frequentava os espetáculos era importante. Sevilha já era famosa no século XIX por suas academias de dança e Cafés Cantantes, e era procurada por turistas de toda Europa, que

vinham assistir essa arte que estava começando a se firmar e ganhar fama. As atrações dos sábados anunciavam espetáculos com danças nacionais e andaluzas, cuja execução estaria a cargo das mais célebres *boleras* da Capital, sendo um dos destaques da época a bailarina Amparo Álvarez La Campanera, que seria acompanhada pelos mais notáveis *cantaores*. Nas chamadas se anunciavam os *bailes de palillo*, mas a palavra flamenco ainda não era mencionada. O preço das entradas variava de acordo com o aspecto da pessoa.

Alguns anos mais tarde, por volta de meados dos anos 60 do século XIX, o mesmo Salón del Recreo ofereceria um programa substancialmente distinto, no qual o flamenco já tinha muito mais relevo e prestígio. Os espetáculos começavam a ter importantes artistas flamencos da época, tanto bailaores/as quanto guitarristas e cantaores, entre eles Antonio Paez el Pintor, Juanilla de Cadíz La sandita, Manuel Pan y Água, e no repertório havia: Soleares, Polos, Cañas, Juguetillos, Charangas, Aranditos, Panaderos, Romeras, Pregones, Tonadas y Livianas, Serranas, El Zapateado, Rondeñas e a legítima Malagueña. Agora sim um repertório já quase totalmente flamenco (NUÑEZ, 2011; BIGLIONE, 2005).

De 1870 a 1880, o famosíssimo *cantaor* Silvério Franconetti foi diretor do Café que levava seu nome Café de Silvério. Existiram muitos outros salões e Cafés, como por exemplo. os notórios *Recreo* e *Oriente* também sevilhanos, na *calle Trajano*. A esta altura o leque de estilos dançáveis havia se ampliado consideravelmente. Dançava-se a *Soleá*, o *Zapateado* (presente na tradição espanhola desde o século XVI), as *Romeras* e as *Rosas*. E fica claro que o flamenco, desde suas origens é executado por uma única pessoa, raramente por um casal, e nunca coletivamente, como é norma nos bailes de caráter popular. Acredita-se que nessa fase aproveitou-se a tradição *andaluza* do *Zapateado e dos Jaleos* para criar novos estilos que complementassem o cante, dando lugar às *soleares* e *alegrias*, ramificaram-se as antigas modalidades dos *Tangos*, e criaram-se os fundamentos das *bulerias*. Além das *seguiriyas*, as *soleares*, *alegrias*, *tangos* e *bulerias*, são, a rigor, as pontas básicas do baile flamenco surgidos na zona sevilhano-gaditana (Cádiz), ou seja, no próprio berço do cante. Depois foram incorporados outros estilos ao baile, como p.ex. *os Caracoles*, *Farruca*, *Garrotín* e muitos outros (NUÑEZ, 2011 BIGLIONE, 2005).

A ''Idade de Ouro'' do Baile Flamenco

Esta fase corresponde cronologicamente à etapa histórica dos Cafés Cantantes, mas também ao início da Ópera flamenca, como dito na parte anterior desta monografia. De qualquer forma, e apesar dessa etapa ser chamada assim por muitos historiadores, e, de fato, ter produzido excelentes artistas, sabemos que a segunda metade do século XX também viu estrelas e artistas incontestavelmente fantásticos, e que o baile evolui muito, ganhando terrenos inimagináveis nos últimos 30 anos. De qualquer forma é incontestável que na época dos Cafés Cantantes brilharam grandes estrelas, e que estas cumpriram o papel fundamental de sedimentar a estrutura de um baile flamenco que ainda hoje utiliza as bases estipuladas naquele então.

Na fase do Baile Teatral, que se iniciou em seguida, houve figuras extraordinárias, mas já se configurava uma arte contaminada, por assim dizer, pelo refinamento e elaboração cênica. Depois da etapa em que é difícil separar o incipiente baile flamenco da escola bolera, os primeiros nomes flamencos e de importância real se manifestam exatamente na época dos Cafés Cantantes. Foi nesses locais que a guitarra se desenvolveu enormemente com a criação de solos e falsetas, o cante ganhou lugar de destaque (cante *pa escucha*) e o baile, sendo atração principal, ganhou estruturas mais sofisticadas, as quais utiliza até hoje. E os *gitanos*, que antes se apresentavam em reuniões mais fechadas, em alguns poucos salões ou em ambientes mais domésticos, sem maior projeção, passam a ganhar destaque e ocupar também os cartazes desses Cafés.

Nesta fase surge a *bata de cola* ¹⁷ o *mantón* ¹⁸ e *sombrero de ala ancha* ¹⁹ e, pouco a pouco, a castanhola, tão representativa da escola bolera vai perdendo espaço e saindo dos bailes, a sobriedade ganha protagonismo, o máximo de expressão com economia de meios, tornando-se essa a tendência coreográfica da nova modalidade que já tinha o nome de flamenco.

_

¹⁷ Bata de cola é um vestido de calda e não se tem certeza porque foi incorporado na dança flamenca, Matilde Coral acredita que como era o vestido utilizado no século XIX, as mulheres dessa época que iam dançar desenvolveram a técnica para utilizá-lo, já que eram as vestimentas da época. A utilização da bata deixa o baile muito feminino. (tradução nossa) Disponível em /saramartinflamenco.wordpress.com/2014/10/07/que-es-una-bata-de-cola-como-se-maneja/ acesso em 02 de agosto de 2018.

¹⁸ especie de xale grande, que passou a ser utilizado na Espanha com o nome de Manila, por ter adotado o nome da cidade por onde passava devido à rota da seda. Foi inventado pelos chineses. Começou sendo utilizado pela burguesia, depois caiu em desuso e passou a ser mais popular. acesso em 02 de julhoElemento muito utilizado no baile espanhol. (tradução nossa)Diponível em http://zapatosdebaileflamenco.com/blog/historia-del-manton-de-manila/ acesso em 02 de agosto de 2018.

¹⁹ chapéu utilizado no baile flamenco especialmente no baile Garrotin.

A ausência de movimentos bruscos na *bailaora* contida pela *bata de cola* contrasta com o baile macho e seus ágeis *desplantes*²⁰·, e sapateados cheios de filigrana, repletos de musicalidade e autêntica percussão flamenca. O baile feminino era da cintura para cima, cheio de trejeitos no tronco, expressão no rosto, movimentos de quadril, requebros, apenas alguns sapateados, e um rico jogo de braços e mãos. O baile masculino era austero, sóbrio, de figura altaneira e se concentrava, ao contrário da mulher, da cintura para baixo, buscando se sobressair pelo virtuosismo de seus sapateados. Assim se desenvolveram estilos de baile para mulheres, como as *alegrias* e as *soleares* ou os *tientos*, deixando para os homens o *zapateado* ou a *Farruca*. De qualquer forma, algumas mulheres se atreveram a ousar naquela época e dançaram vestidas de homem, como é o caso de Trinidad Huertas La Cuenca, além de usarem os pés como elemento principal de suas coreografias. Esta *bailaora* fez sua fama com um baile baseado no movimento dos toureiros, alcançando grande fama sobre vários palcos. Outras *bailaoras* fizeram isso depois, e uma delas se tornou imortal: Carmen Amaya.

Aqui vão alguns nomes que ganharam fama e notoriedade: Miracielo, Raspao, Maria La Chorria, Pastora la de la Malé, La Guerrita, Concha La Carbonera, La Campanera, entre outros. E os nomes de Juana La Macarrona, La Malena, Rosario La Mejorana, la Quica, la Malena entraram para a história da dança flamenca marcando estilos que até hoje são homenageados e estudados.(NUÑEZ, 2011)

Portanto falar da etapa de esplendor dos Cafés Cantantes é também dizer Idade de Ouro do Flamenco. Época de extraordinária fertilidade para o baile flamenco. Existiram Cafés Cantantes por toda Andaluzia, Levante, Madrid e Barcelona, e, também em cidades menores. Outra característica destes recintos é que alguns dos artistas que neles se apresentavam eram singulares em algum sentido, criaram-se até personagens pitorescos, como "Mateo Sin Pies", bailaor apesar das pernas amputadas.(NUÑEZ, 2011)

De acordo com Faustino Núñez, foram, justamente, os Cafés sevilhanos que definiram o caminho do flamenco, pois foi neles que a guitarra e o baile bolero se fundiram com o lamento *gitano*. Cada vez surgiam mais artistas que queriam participar do novo 'negócio', a quantidade de artistas cresceu muito, e é graças a intensa atividade profissional desenvolvida durante essa época, que hoje temos esse baluarte que é o repertório do cante, toque e baile flamencos. Os estilos flamencos se desenvolveram e se firmaram nesses locais. Vinham

-

²⁰paso de dança feito imitando os movimentos dos toureiros, gesto altivo, acompanhado de golpes dos pés, que o bailaor faz para finalizar alguma sessão da coreografia, transmitindo muita firmeza e segurança.

artistas de toda Espanha, não só Andaluzia. Há gravações feitas na última década do século XIX, que conservam e comprovam a riqueza artística dessa época. Talvez por isso, essa época mereça ser conhecida como época de ouro.

Granada e as Zambras do Sacromonte

Granada é um caso especial na história do Baile Flamenco, porque se sobressai nesse espetáculo que conhecemos com o nome *Zambra*: uma forma diferente de conceber e interpretar o cante e o baile, com estilos exclusivos que não se executam em nenhum outro lugar. A *Zambra*, nesta versão *gitano-andaluza* é de aparição um tanto tardia, por volta dos anos 1860-70. Mas antes já se dançava em Granada, é lógico. E dançavam, sobretudo, os *gitanos* (NUÑEZ, 2011).

A palavra *zambra*, de clara origem árabe, pode significar músicos ou flauta, ou ainda algum tipo de ritual ou festa dos mouriscos granadinos. E assim como a palavra fandango, *zambra* também é utilizada para denotar festa, reunião e comemoração. Também é um tipo de tango flamenco, com uma levada mais lenta e pesada, com uma movimentação corporal e gestual muito particulares. (NUÑEZ, 2011)

Temos alguns testemunhos de escritores que viajavam pela Espanha que comprovam isso, tendo visto dançar pelas ruas de Granada algumas *gitanas*. Alexandre Dumas (pai), por exemplo, relata em seu livro de viagem a Espanha (1846) "*Impression de Voyage: de Paris a Cádiz*" que esteve numa festa organizada em sua homenagem em Granada, numa *venta* - espécie de taberna em estradas e caminhos, frequentada por pessoas de todo tipo, com salões onde se reuniam os *cantaores e* demais artistas locais. Em Granada se organizavam festas rapidamente quando se avistava esses viajantes, em troca de algumas moedas, é claro! Uma das primeiras *Zambras* de que se tem notícia é a do "*Cujón*", organizada nos porões de uma casa onde ele tinha uma ferraria. Ele contratava os melhores artistas para atuar, artistas que circulavam pelas "*cuevas*" em torno da cidade. A primeira *Zambra* já no Sacromonte foi a da *Golondrina*, uma *bailaora* que dançava muito bem por *Soleares* e *Seguiriyas*. A seguinte *Zambra* histórica do Sacromonte foi a de *Pepe Amaya*, de 1890. Ele foi um grande bailarino de sua época. Sua primeira *Zambra* era situada numa "cueva" no Caminho do Monte. Nas *Zambras* não podem faltar três danças: *La Alboreá ó la Albolá, La Cachucha, e La Mosca*, consideradas armazenamento de raízes seculares, e que distinguem a *Zambra* de qualquer

outra manifestação folclórica mundial. Quase todas as danças das *Zambras* são dançadas com ares voluptuosos, inclusive picantes, com maneirismos pronunciados, mesmo quando dançadas por *gitanas* mais velhas (BIGLIONE, 2005).

Desde seus primórdios até os anos 60 do séc. XX, a *Zambra* granadina viveu tempos de glória. No caminho proliferaram as *cuevas*, que guardam a lembrança. Muitos artistas importantes ficaram famosos por sua participação e criação das *Zambras* do Sacromonte em Granada. (BIGLIONE, 2005).

Baile Tauroflamenco

Nos Cafés Cantantes, sobretudo em sua primeira fase, o tema dos touros esteve muito presente no baile flamenco, e, a partir de então, aparecerá periodicamente ao longo da história. É o baile que tenta reproduzir as etapas de uma corrida de touros. "Estatismo e hieratismo son comunes a baile flamenco y toreo." As expressões do toureiro e do *bailaor* são dramáticas e refletem um equilíbrio entre a coragem e o temor. Vicente Escudero sempre se mostrou convencido da inter-relação entre touros e baile flamenco. Nos dois se utiliza a palavra *desplante*. O *toreo* tem muito do *careo* das sevilhanas. A movimentação do *capote* é muito utilizada como inspiração para os movimentos do *mantón*, assim como toda a movimentação de cadeiras do toureiro serve para inspirar muitos movimentos da dança flamenca, e o movimento de desplante utilizado no baile flamenco, por exemplo, também é utilizado pelo toureiro. Alguns dos artistas mais antigos que fizeram criações de baile *tauroflamenco*: Trinidad Huertas- La Cuenca, Salud Rodriguez, La Hija del Ciego, El Estampio, entre outros (NUÑEZ, 2011 e BIGLIONE, 2005).

A *tauromaquia* continua sendo uma importante fonte de inspiração para o universo flamenco. Em 1991, o *bailaor* Antonio Canales produziu e coreografou o espetáculo *Torero*, que foi um marco transformador para a concepção de espetáculos mais contemporâneos com linguagem flamenca. Inclusive marcou toda uma geração de bailarinos brasileiros que tivemos a oportunidade de ver o vídeo. (Anexo A - 2)

O guitarrista Manolo Sanlucar, um dos grandes expoentes da guitarra flamenca, da mesma geração de Paco de Lucia, fez um disco sobre o tema dos toros: *Tauromagia* (1988), considerado uma obra prima da música flamenca.

Baile Teatral

Em 1915, quando começa a manifestar-se o baile teatral (cênico), abre-se um novo ciclo extraordinariamente fértil na arte flamenca. Não tardaria em se tornar notórias as duas vertentes fundamentais e, às vezes, conflitantes, que, a partir de então, disputariam o baile flamenco. As velhas *bailaoras* dos Cafés Cantantes eram a personificação do *jondo* tradicional, intuitivo antes de tudo, mas, por vezes, genial, e os jovens *bailaores/ras* que, praticamente, se iniciavam nos cenários teatrais, começaram uma operação que, sem sombra de dúvida, trazia uma forte intelectualização do baile, sobrando-lhes frescor e autenticidade, converteram o baile num produto coreográfico, e por isso mesmo, muito mais elaborado e conceitual. (NUÑEZ, 2011)

Foram muitos os que participaram dessa delicada intervenção. A primeira de todos foi La Argentina, da qual já falamos, e acompanharam-na entre outros muitos: Pastora Império, Vicente Escudero, Encarnación Lopez - La Argentinita. Com Antonia Mercé abre-se um ciclo histórico fundamental nos anais da dança cênica, assinala efetivamente Caballero Bonald, e Francisca Maria Redondo chama-a de "Madre de la Danza". Em 1914 ela se apresenta no teatro Alhambra em Londres como primeira figura do espetáculo de baile espanhol "El embrujo de Sevilla", e é acompanhada por alguns importantes artistas do gênero flamenco mais genuíno: Encarnación Hurtado La Malagueña, Faico, Antonio el de Bilbao e Realito. No espetáculo dançam *Alegrias, Farruca e Bulerias* (NUÑEZ, 2011).

Como já mencionado, esta primeira etapa da atividade teatral flamenca é controversa em vários aspectos, pois ela surge no momento em que os Cafés Cantantes foram obrigados a fechar suas portas, e muitos artistas ficaram sem trabalho. A maioria deles não dominava a linguagem teatral, e, além disso, os produtores pediam que se explorassem os números mais palatáveis para a plateia leiga, os ritmos festeiros, como por exemplo, fandangos e os ditos ritmos de *ida y vuelta*. Portanto, os estilos mais *jondos* caem em desuso. Por outro lado, a plateia que antes tinha vergonha de frequentar os Cafés Cantantes (por considerarem seu ambiente inapropriado), passa a frequentar os teatros para ver flamenco. Assim podemos dizer que é uma etapa que traz prós e contras. Infelizmente, como à época, essa modalidade teatral, foi, de forma geral, mal vista pela classe flamenca que gostava do lado mais *jondo* do flamenco, muitos artistas que dela participaram foram deixados no esquecimento injustamente, com exceção de artistas que tiveram uma projeção internacional consagrada como p.ex. La Argentina (NUÑEZ, 2011).

Em 1922, o Garcia Lorca e Manuel de Falla promovem o primeiro concurso de cante em Granada, justamente para revitalizar o cante flamenco. O baile teatral atravessou diversas fases, mas o certo é que continuou a desenvolver-se e a evoluir muito, e assim segue até os dias de hoje. Mais para frente voltaremos a falar dele. Definitivamente foi um dos grandes responsáveis por fazer o flamenco ser conhecido no mundo todo. Na fase seguinte durante os anos 40 do século XX, destacam-se também os seguintes nomes ²¹:

- **Pilar Lopez** irmã da famosa Argentinita (não confundir com La Argentina) nascida em 1912 e falecida em 2008 Madrid fundou o Ballet Español de Pilar López nos anos 40 do século XX, do qual saiu toda uma nova geração de coreógrafos e *bailaores*, entre eles, Antonio Gades e Mario Maya, futuros nomes do teatro- dança espanhol, e outros bailarinos como Jose Greco também saíram de seu ballet.
- Antonio Ruiz, el bailarin nascido em 1921 em Sevilla e falecido em Madri em 1996. Foi diretor do ballet Nacional em 1980. Talvez tenha sido um dos bailarinos com a maior produção, interpretação e criação de repertório espanhol de todas as épocas da história da dança espanhola. Dominava todas as ramificações desta dança: escola bolera, o folclore e o flamenco. Iniciou sua carreira na dupla com a bailarina Rosario: Los Chavalillos. Passou 22 anos viajando por toda a Europa e tinha uma técnica impressionante. Massine o levou para dançar no Scala de Milão.
- Carmen Amaya- viveu de 1913 a 1963- Viajou pelo mundo todo levando o flamenco, inclusive, para Hollywood. Participou de diversos filmes. Em 1941 dançou na Casa Branca para o presidente Roosevelt. Era dona de uma técnica impressionante e seu baile era puro nervo, e seus pés alcançavam uma velocidade impressionante até para os dias de hoje. Assim como La Argentina era uma exímia tocadora de castanholas. Revolucionou a estética do baile flamenco feminino e masculino, criou um estilo definitivo e é uma grande referência até os dias atuais.

²¹ informações e detalhes sobre os bailaores citados disponível em https://www.danzaballet.com/danza-estilizada-espanola/ (tradução nossa)acesso em 20 de julho de 2018

A partir de La Argentina haverá uma quantidade enorme de artistas que levarão o baile flamenco aos teatros do mundo inteiro, e durante o período da guerra, muitos migrarão, sendo Carmen Amaya um dos grandes nomes que se destacaram nesse período no cenário mundial, considerada por muitos o maior nome do flamenco de todos os tempos.

O Baile nos Tablados

A instauração e o auge do *tablao*, a meados dos anos 50 do século XX, teve grande transcendência, pois durante mais de duas décadas concentrou quase toda a atividade flamenca do país. Os tablados marcaram o baile dessa época, pois ao sair das salas de espetáculo, além do fato de que serviam bebidas, e em alguns casos, jantares - a dança converte-se na protagonista número um (BIGLIONE, 2005).

Há uma sede de renovação e de sair do clima de terror estabelecido pela ditadura de Franco. O crescente auge dos tablados se traduz num grande florescimento do baile flamenco, pois a competição entre os vários estabelecimentos girava ao redor de *bailaores* e *bailaoras*, sendo estas sempre as principais atrações de cada local. Dessa forma temos figuras incríveis como Mario Maya, Carmen Mora y el Guito, integrantes do Trio Madrid que nos anos 60/70 do século XX, trouxeram propostas ousadíssimas para um tablado, dançando, inclusive, ao som de Gustav Mahler, algo totalmente inovador. Esses três são nomes de peso na arte flamenca, não só pelo trabalho nos tablados, mas Mario Maya, por exemplo, foi um dos grandes criadores do teatro dança no flamenco. Praticamente todas as figuras da época da guerra e do pós-guerra atuaram nos tablados, mas algumas ganharam a mais importante projeção de suas carreiras em tais recintos: Rosa Durán, Pastora Imperio, Tia Juana la de La Pipa, Blanca del Rey (dona do tablado Corral de la Moreria), Matilde Coral, El Farruco e Rafael el Negro, para citar alguns.

O *Tablao* foi e segue sendo a grande escola de baile flamenco, onde o bailarino deve dominar completamente os códigos que regem a relação entre cante, guitarra e baile. Nos *tablaos* não há ensaio, os bailarinos improvisam, e, portanto devem saber o momento exato de utilizar os passos e demais convenções que a estrutura da arte flamenca começou a desenvolver nos Cafés Cantantes da metade do séc. XVIII e que seguem no comando do espetáculo flamenco até hoje. No tablado flamenco ou você domina essa estrutura imposta pela relação entre cante guitarra e baile, ou você não poderá subir no palco. Atualmente há

muitos tablados em Madrid, entre eles podemos citar o Corral de La Moreria, o Café de Chinitas, Casapatas e Las Carboneras. Estes últimos dois se destacam por terem, entre suas atrações, nomes importantes no cenário atual da arte flamenca de toda Espanha, revelando para a plateia geral e para o próprio ambiente flamenco os talentos mais novos. Ser convidado a dançar em um desses tablados é uma parte importante na formação e afirmação do nome de artista flamenco.

Antonio Gades e Mario Maya e as Grandes Transformações

Na década de 70 do século XX, o baile teatral manifesta um ressurgimento nas mãos de uma nova geração de artistas que naquele então, tinham em mente grandes ideias renovadoras e haviam adquirido suficiente experiência, e a ousadia necessárias para, talvez, tentar transformá-las em realidade. **Antonio Gades, Jose Granero, Rafael de Córdova** e **Mario Maya** são alguns desses nomes importantes e decisivos nesta revolução que vai transformar o baile flamenco, e que atingirá não só o conceito da dança, mas também a sua estética, encenação, vestuário e tudo mais que envolve a montagem de grandes espetáculos. Serão a vanguarda da vanguarda.

- Mario Maya- Córdoba 1937/Sevilla 2008

Em seus primórdios como bailaor do tablado Zambra em Madri, nos idos dos anos de 1950, foi visto por Pilar Lopez, que o convida a integrar sua companhia, ao lado de nomes como Antônio Gades. É nessa companhia, que Mario Maya aprende sobre rigor e disciplina na dança. Mas, a passagem de sua vida que não podemos deixar de destacar, para entendermos melhor as mudanças no processo artístico de Mario Maya, apesar do pouco material disponível sobre esse período, foi sua estadia em Nova York, nos anos 60 do século passado. Pois, com certeza, este período está entre os momentos mais importantes e decisivos no desenvolvimento desse novo conceito de flamenco, que se desenhava na trajetória de Mario Maya. Reconhecido por ele mesmo, como um momento crucial, pois, foi lá que ele entrou em contato com as tendências mais recentes da dança moderna, através de seu contato com Alvin Ailey e com as novas experiências do teatro contemporâneo novayorkino. Nas palavras do próprio Mario Maya: "Para mi fué vital mi viaje a Nueva York. Allí conocí de

cerca las nuevas tendências y el teatro contemporâneo, y tomé ideas sobre la danza que más tarde aplique al baile flamenco²². Sua primeira tentativa de criar um novo bale teatro flamenco foi o espetáculo 'Ceremonial' em 1974, com libreto de Juan Loxa. Nesse mesmo ano participa do filme de Tony Gatlif, 'Corre Gitano', atuando ao lado de Carmen Cortes, Manuel Cortés y Manuel de Paula. Mas sua primeira grande conquista foi 'Camelamos Naquerar' (queremos falar em idioma calé), de 1976, com roteiro de Jose Heredia Maya, com o qual coloca reivindicações para o povo gitano, pretendendo conscientizar a sociedade sobre a problemática dos gitanos. O espetáculo constitui-se num grande acontecimento cultural e sócio político, e teve enorme repercussão no mundo da dança flamenca. Seu espetáculo Ay Jondo (1977) foi outro marco importante, e também Amargo (1980). As conquistas de Mario Maya para a dança e arte flamenca são incomensuráveis, e sua obra traz realizações nunca antes feitas, como por exemplo, ter montado o único Réquiem no Flamenco com a obra `Réquiem para el fin del milênio` (1994). Existe uma fundação Mario Maya, para que sua obra possa ser consultada e estudada. Nas palavras de Juan Vergillos (historiador e crítico flamenco), `pasa del virtuosismo particular hasta «la expresión colectiva depurada` 23 (sobre Mario Maya depois de sua estadia em Nova York).

- Antonio Gades, Elda 1936 / 2004 24

Assim como Mario Maya, Antonio Gades também foi integrante do Ballet de Pilar López, de quem disse ter aprendido o mais importante para sua formação: a ética. Inclusive foi Pilar López quem lhe deu o nome artístico, pois nasceu Antonio Esteve Rodenas. Era perfeccionista, e sua obra, apesar de não ser numerosa, é uma das mais marcantes internacionalmente. São elas *La Suite Flamenca, Bodas de Sangre, Carmen* e *Fuenteovejuna*, sendo que Bodas de Sangue foi seu primeiro espetáculo a ser filmado por Carlos Saura para a trilogia que fez para o cinema, e pela qual ficou famoso. Teve uma obra inacabada para os palcos baseada no *Amor Brujo*, mas que para o teatro se chamaria *Fuego*. Existe uma fundação com seu nome. Sabia muito de luz, e a iluminação era de fundamental importância em suas encenações. Tinha o hábito de primeiro pensar nos movimentos e nas sequências

_

²² "para mim, a viagem para Nova York foi de vital importância. Lá travei contato com as novas tendências e o novo teatro contemporâneo, e adquiri ideias sobre a dança que mais tarde pude aplicar ao flamenco" (tradução nossa) (BIGLIONE, 2017).

²³ "pasa do virtuosismo individual para uma expressão coletiva depurada" (tradução nossa).

²⁴ disponível em https://antoniogades.com/en/ acesso em 17 de julho de 2018 (tradução nossa).

coreográficas, para somente depois colocar a música. Era de uma habilidade e talento ímpar para contar histórias através da dança. Acreditava que a dança espanhola carregava categoria de dança universal, pela riqueza de todos os seus estilos. Foi diretor do Ballet Nacional de sua fundação até 1980.

Podemos dizer que Antonio Gades criou novas perspectivas para a dança espanhola, através da exploração de diferentes formas de encenação e, na inovação da relação da dança com outras artes, como por exemplo, a pintura, a luz e o cinema. É como se Antonio Gades nos conduzisse a um novo olhar sobre a dança andaluza, uma nova lente que nos possibilitou admirar a arte da dança espanhola sob um novo prisma. Ele foi capaz de renovar o conceito coreográfico, amplificando a relação da dança com os outros elementos de cena, e, ao mesmo tempo, nos levando cada vez mais para dentro da intensidade e expressão flamencas. Durante meio século Antonio Gades levou a dança espanhola e o flamenco para todos os cantos do mundo.

Pode ser que alguns pesquisadores, bailarinos ou intérpretes da dança espanhola vejam os trabalhos de Mario Maya e Antonio Gades como obras datadas e ultrapassadas, mas qualquer um que estude e observe tudo que está sendo feito no atual universo flamenco com mais atenção, encontrará, com certeza, ressonâncias e pistas que nos levam de volta aos trabalhos desenvolvidos por estes dois grandes artistas.

O Baile Flamenco de Hoje

Seguindo as novas estéticas propostas pelos bailarinos Antonio Gades e Mario Maya nos anos 70 do século passado, através das inovações musicais trazidas, principalmente, pela guitarra de Paco de Lucia, que incorporou elementos jazzísticos em suas composições, e através da entrada da dança contemporânea nas criações coreográficas, a arte flamenca não parou mais de evoluir. Os virtuosismo técnicos chegam a extremos, tanto no sapateado quanto na técnica corporal. Tudo é feito à perfeição por um número cada vez maior de profissionais.

A partir dos anos 90 do século passado surgiram vários nomes importantes que foram se destacando no cenário mundial do flamenco, com espetáculos sofisticados, apresentando uma linguagem flamenca, carregada de influências não só da dança, mas da arte contemporânea de forma geral. Tem início o Nuevo baile Flamenco.

O bailarino **Antonio Canales** (Sevilla 1961) é um dos nomes mais importantes do novo momento inaugurado nos anos 90 do século passado. Foi solista do Ballet Nacional e seu espetáculo "Torero" foi indicado ao Emmy em 1995. Este espetáculo, como já dito antes, foi um marco no universo flamenco. Antonio Canales teve uma carreira internacional de muito sucesso, dançando com figuras como Nureyev e Julio Boca. Ele segue coreografando e dividindo o palco com muitas estrelas atuais do flamenco, e por seu ballet também passaram jovens talentos de destaque na cena flamenca. Produziu e coreografou muitos espetáculos importantes, entre eles uma irreverente encenação da Casa de Bernarda Alba de Garcia Lorca, cujo elenco era todo masculino. Ministra cursos eventualmente.

Outra bailarina que também surgiu nos anos 90 do século passado e segue como um dos expoentes do flamenco atual é **Eva Yerbabuena**²⁵. Esta bailaora nasceu me 1970, em Frankfurt na Alemanha, para onde seus pais granadinos haviam migrado, mas foi criada em Granada. Ela foi uma das primeiras bailaoras a trazer a dança contemporânea para o flamenco de forma mais marcante, desenvolveu uma profunda amizade com Pina Bausch e foi convidada por ela para participar de trabalhos anualmente em Wuppertal. Trouxe novas movimentações para dentro do flamenco, agregando nova estética para o baile flamenco, o que lhe rendeu um estilo único e personalíssimo, sem deixar de ser extremamente flamenca. E por sua companhia passaram importantes nomes do flamenco atual.

Uma das coreógrafas mais brilhantes e representativas do flamenco moderno é **Maria Pages** (Sevilla 1963). Iniciou sua carreira na Cia de Antonio Gades. Esta grande *bailaora* e coreógrafa sevillana, da mesma geração de Antonio Canales, têm trabalhos premiados no mundo todo. Em termos de coreografias para companhia seu trabalho é dos mais ricos e sofisticados, tendo feito projetos envolvendo obras de outros artistas, como no espetáculo

_

²⁵ disponível em http://www.evayerbabuena.com/sobre-eva-yerbabuena acesso em 02 de agosto de 2018 (tradução nossa).

Utopia (2011) que se baseou nas obras de Oscar Niemeyer. Maria Pages é conhecida por trabalhar com outros tipos de músicas para coreografar, como quando dançou como convidada do Riverdance. Dirige sua própria companhia há 27 anos, tendo realizado mais de 20 espetáculos que viajaram o mundo inteiro.

Sara Baras também é um nome de destaque surgido nos anos 90 do século passado e tem bastante prestígio internacional, sendo uma das únicas coreógrafas que consegue manter uma companhia permanente, além de Maria Páges.

Javier Latorre é outro grande nome da coreografia teatral. Foi dirigido por Antonio Gades no Ballet Nacional, do qual chegou a ser primeiro bailarino. Ganhou vários prêmios em importantes festivais de flamenco. Colaborou e coreografou para vários artistas flamencos, entre eles: Vicente Amigo, Eva Yerbabuena, Mario Maya, Enrique Morente e participou do filme Flamenco Flamenco de Carlos Saura com a sensacional coreografia *Tiempo*. Já realizou alguns trabalhos com Soji Koyima, o primeiro bailarino de flamenco japonês, dos quais se destaca Celestina e Fatum. Seu trabalho mais recente é bastante revolucionário, pois montou uma companhia internacional de flamencos estrangeiros (não espanhóis) chamada Flamenconautas, com a qual apresentou o espetáculo *vamo allá* no Festival de Jerez em fevereiro de 2018. A companhia é composta por bailaores do mundo inteiro, com dois integrantes brasileiros: Fabio Rodrigues e Gabriel Matias. Também fazem parte desta companhia a mexicana Karen Lugo e a americana Christine Hall, que já são *habitués* da cena flamenca espanhola, e ambas possuem trabalhos com estilos bem pessoais e definidos. Karen Lugo participou inclusive do filme Flamenco Flamenco de Carlos Saura.

Das gerações mais novas do teatro dança espanhol destaca-se Rafaela Carrasco com um trabalho coreográfico belíssimo e muito respeitado e premiado. Iniciou sua carreira com Mario Maya. Foi diretora do Bale de Andaluzia e coreógrafa convidada do Ballet Nacional. Segue com sua companhia apresentando-se pelos teatros do mundo todo. Vem ao Brasil desde 1998 ministrar cursos. Manuel Liñan, Marco Flores, Olga Pericet, Belen Maya, Rafael Amargo são outros nomes de destaque na produção de espetáculos mais contemporâneos.

E das novíssimas gerações do flamenco contemporâneo temos Rocio Molina, com um trabalho audaz e virtuoso. Esta bailaora domina uma técnica absurda tanto de pés quanto de corpo, além das linguagens de dança contemporânea. Suas propostas causam muitas controvérsias, por serem extremamente irreverentes e inovadoras. Israel Galván também ocupa um lugar proeminente no cenário do flamenco contemporâneo. Ambos são internacionalmente conhecidos.

Atualmente existem varias formas de classificar os estilos flamencos. Além de flamenco contemporâneo, moderno, tradicional, o termo baile de raiz é também muito utilizado. Como representantes do baile de raiz femininas estão as grandes Juana Amaya e Manuela Carrasco. E das gerações mais jovens temos Farruquito e seus irmãos Farru e Carpeta, netos do famoso Farruco, criador de um estilo que também é muito admirado, respeitado e buscado por um grande número de jovens talentos. Outra representante deste estilo com fama crescente é a mexicana Karime Amaya, sobrinha neta de Carmen Amaya.

Nem mil páginas seriam suficientes para citar a quantidade de novos talentos e nem tão novos assim, com os mais diversos trabalhos no cenário espanhol e mundial do flamenco. Certo é que o flamenco não para de crescer e se desenvolver através destes coreógrafos e bailaores/as geniais, dentro e fora das fronteiras espanholas, na criação de espetáculos cada vez mais incríveis, e que apresentam uma linguagem que se sofistica e lapida cada vez mais e um sapateado e percussão corporal que alcançam níveis de técnica e musicalidade inacreditáveis e apaixonantes.

Se, até pouco tempo atrás, algumas pessoas se queixavam de que tudo estava muito técnico, rápido e sem alma, agora isso está superado, pois no baile flamenco de hoje há como uma sede de recuperar tudo que é belo e bonito, e buscar o equilíbrio para o excessivo virtuosismo de nossa época, e assim alcançar um todo harmônico e que agrade a todos os gostos. Há bailarinos que querem dar mais velocidade e frenesi a seus bailes, mas há outros que buscam o calmo e fazem o movimento parecer poesia. Há, todavia, aqueles perfeitos, que conseguem juntar tudo escolhendo o melhor gesto que pode haver depois de tanto caminho andado (por esta arte) para expressar o seu flamenco. O certo é que o flamenco está em seu auge, um novo auge, pois já teve outros. E certo também é que se dança, agora, em diversos estilos que podem ser classificados como: moderno, antigo, estilizado, clássico espanhol, regional, flamenco mais contemporâneo, mais de raiz, mais austero, mais tradicional, menos

floreado ou mais movimentado, enfim, agradando e abarcando todos os gostos. E também certo é que elementos que haviam caído em desuso como as *castanholas*, a *bata de cola*, o *mantón* e o *abanico* ganharam, na última década, um novo olhar e estão sendo utilizados por quase todos aqueles que praticam flamenco. Numa revisão permanente, esta arte se veste e desveste de tantos quantos elementos possa abarcar, e abrindo um leque infinito de possibilidades, segue angariando adeptos por todo o mundo.

CAPITULO 2: CHEGADA DO FLAMENCO NO BRASIL

2.1 PRIMEIROS MAESTROS DE FLAMENCO

O Flamenco e a dança espanhola chegaram ao Brasil pelas mãos de alguns espanhóis, hispano-americanos ou filhos de espanhóis que aqui ensinaram e desenvolveram seus trabalhos com a dança flamenca, a partir da segunda metade do século passado. Estes artistas cumpriram a belíssima e, para nós, artistas da cena flamenca paulista e brasileira, fundamental função de disseminar e nos contaminar com tudo aquilo que pertence a esse universo tão sonhado por nós, que é o flamenco. Hoje, pleno século XXI, esta arte já é tão próxima a nós, até pelo fato dos meios de comunicação terem se desenvolvido enormemente com o advento da internet, que é difícil imaginar o tamanho da sede que tínhamos, aqueles que havíamos sido capturados pelo flamenco. E naquele então, quando eu tinha 19 anos, no Rio de Janeiro não se ouvia falar de escolas de flamenco e em São Paulo pouca coisa havia também. Portanto estes primeiros maestros tiveram um papel quase estoico, como agentes disseminadores da arte flamenca. Tudo era distante, tudo era uma fantasia cheia de clichês, que estes maestros tiveram a responsabilidade de passar adiante, e fizeram isso sendo eles próprios a nossa fonte. Pois, se na Espanha, precisamente na região da Andaluzia, o flamenco corria solto e as fontes jorravam a diário, para que seus intérpretes se apropriassem a seu bel prazer, e pudessem imprimir seu estilo e interpretação, aqui, até princípios dos anos 90 do século passado, tudo era uma raridade. Qualquer informação valia ouro, qualquer fita de vídeo era uma relíquia, passada de mão em mão, e um simples passo tinha o valor de uma coreografia inteira. Mas foi assim, nesse cenário onde não havia praticamente nem cante, nem guitarra e apenas uns pouquíssimos bailarinos, que a minha geração recebeu das mãos destes primeiros e incríveis maestros, os primeiros pingos que podíamos sentir de uma fonte longínqua.

Aqui citarei alguns dos nomes que deram início à transmissão e contaminação da arte flamenca em terras paulistas. São eles: Ana Esmeralda, Laurita Castro, Imperio Montenegro, Pepe de Córdoba e Carmen de Ronda. Sabemos que não foram somente estes professores, pois volta e meia escutamos histórias de alguns outros nomes, mas estes são os de maior destaque. Por suas mãos passaram muitos dos profissionais que ainda hoje atuam bailando e ensinando, sendo que eu sou uma delas, pois fui aluna da Ana Esmeralda e também fiz alguns cursos com Pepe de Córdoba.

- Ana Esmeralda- atriz, bailarina, coreógrafa e maestra de Dança Espanhola e Flamenco.



Ana Esmeralda. Foto cedida pelo Acervo Ana Esmeralda

Ana Esmeralda teve, além de mim, muitos outros alunos que se profissionalizaram e, que em sua maioria ainda estão atuantes e tem relevância no atual cenário flamenco de São Paulo, seja dando aulas, ou dançando também, mas que, com certeza, são nomes conhecidos do ambiente flamenco. São elas: Cylla Alonso, Andrea Guelpa, Priscila Assuar, Ana Marzagão, Angela Menta, Adriana Agi, as irmãs Cynthia e Andrea Diaferia e Bruna Ricardi La Buru. Dona de uma forte personalidade, bem ao estilo flamenco, Ana Esmeralda ensinou muito a todos nós que tivemos a oportunidade de passar por suas aulas, sobre ser flamenco e ter estilo. Ela foi uma excelente maestra, e sua aula era completíssima. Ministrava uma aula que tinha quase duas horas de duração, incluindo uma parte na barra, depois técnica de pés, castanholas e por último, repertório. Soube transmitir muito bem as bases de uma boa formação. Além de nos contar histórias incríveis sobre o flamenco, vê-la dançar era uma aula de duende e flamencura. Uma mulher lindíssima e de presença arrebatadora.

Ana Esmeralda foi minha primeira professora, e como já disse na introdução deste trabalho, guardo por ela um imenso respeito, carinho e gratidão pelos primeiros e preciosos ensinamentos que dela recebi, além do tempo que trabalhei com ela, depois de já ter me

profissionalizado. Quando iniciei meus estudos com ela na Rua Dr. Mário Ferraz, numa academia onde ela retomou suas atividades flamencas, após uma longa pausa, eu fui sua primeira aluna inscrita no curso. Lembro-me como se fosse hoje, o momento em que nos encontramos, após um primeiro contato telefônico, para a minha primeira aula de flamenco. De aí em diante minha vida nunca mais seria a mesma. Eu passava o dia inteiro fazendo aulas com ela, muitas vezes passava eu acabava as aulas e passava o resto do meu dia ouvindo suas histórias. Lembro-me do baú que ela tinha na sala da casa dela, onde guardava fotos e recortes de toda sua vida artística, tinha fotos maravilhosas e histórias incríveis, era como estar com uma estrela de Hollywood, só que de flamenco, especialmente para uma menina de 21 anos, idade que eu tinha e que estava começando a viver seu sonho de virar uma bailarina de flamenco²⁶.

Filha de pai granadino e mãe sevilhana, Ana Esmeralda passou grande parte de sua infância em Sevilha, mas nasceu em Tanger em dezembro de 1931, no Marrocos, onde seu pai tinha sido alocado por um cargo militar. Bailarina nata, aos 13 anos começou a dançar e em um curto período inicia sua carreira profissional em Madrid. A convite do produtor Marquês de Montemar, participa do elenco "Rapsódia Espanhola", e, dada a grande receptividade do público, o espetáculo segue em turnê pela Europa. Ao constatar seu grande talento e potencial, Montemar a aconselha a aperfeiçoar-se na dança. Ana passa a se dedicar seis horas diárias ao estudo do balé clássico, clássico espanhol, "escuela bolera" com Luisa Pericet e flamenco com La Kika, El Estampio e Enrique "El Cojo". Nesta época Ana Esmeralda estreia como solista na Holanda, e segue para Bélgica, Noruega, Suíça, França, Escócia e Inglaterra. Durante a apresentação na BBC de Londres e no Savoy Theater, recebe o convite para estrelar o filme "El Amor Brujo", em Madrid.

Já internacionalmente consagrada, após a rodagem do filme, Ana prepara um espetáculo de balé baseado no filme. Com a participação da bailarina Pastora Império e coreografia de Luísa Pericet (irmã de Angel Pericet); o êxito lhe rendeu contrato para se apresentar em Istambul e Ankara, na Turquia. Após ter estrelado vários filmes, entre eles "Maria Dolores" e "Bronce y Luna", Ana Esmeralda representa a Espanha nos festivais de Cannes e Veneza. A coprodução ítalo-espanhola, "Carmen Proibita" é sucesso internacional e

-

²⁶ Apesar de eu ter convivido durante um período intensamente com Ana, as informações biográficas sobre Ana Esmeralda tem como fonte material concedido por seu filho Marco Antonio Audrá e disponíveis em . https://studioanaesmeralda.wordpress.com/ana-esmeralda/.

exibida também com o título "Por siempre Carmen" na Espanha, e "O ladrão de Esmeraldas", no Brasil.

Representando a Espanha no Festival de Cinema de Porto Alegre nos anos 50 do século passado, Ana apaixona-se pelo Brasil, casa-se com o cineasta Mario Audrá e protagoniza dois grandes filmes: "Quem Matou Anabela", com Carlos Zara e Eva Wilma e "São Paulo S/A", de Luis Person, com Valmor Chagas. Ana Esmeralda torna-se uma das grandes pioneiras no ensino de dança flamenca no Brasil, e São Paulo é seu ponto de partida.

Ballet Ana Esmeralda: Seguindo seu propósito de difundir o flamenco e de promover o intercâmbio entre Brasil e Espanha, em 1985 Ana prepara um grande espetáculo, no qual participam artistas e bailarinos como Faíco, Jorge Luis e Conchita Espana, o cantor Tony Maia e o guitarrista Juan Gimenez (E foi nesse espetáculo que eu dei meus primeiros passos profissionais). Perseverante e fiel aos seus ideais, Ana cria o Ballet Ana Esmeralda em 1986.

- Laurita Castro ²⁷ - Coreógrafa e professora de dança espanhola e flamenco

Iniciou desde a infância os estudos básicos de Dança Espanhola, tendo como maestra sua mãe, a cantora e "bailaora flamenca" Dolores Coesta, nascida em Almería (província de Andaluzia- Espanha). A influência materna foi intensa quanto à fidelidade aos costumes, tradições, energia e força do povo Andaluz. Criada respirando esta cultura, Laurita adquiriu uma concepção artística autêntica. Foi orientada com veracidade quanto aos preceitos e elementos sociais dos andaluzes, e principalmente dos gitanos (ciganos que se instalaram no sul da Espanha- Andaluzia) que tanto participaram na formação da essência de toda Cultura Flamenca. Aos 16 anos começou a lecionar Dança Espanhola, tendo como aluno e "pareja de baile" David Dupré, então dirigente do Ballet do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Montou sua própria escola, desenvolvendo um método próprio para crianças. Durante anos organizou espetáculos com alunos em conservatórios e grandes teatros. Entre seus alunos figuram os nomes de importantes profissionais da cena flamenca paulista como: sua filha Yara Castro,

-

²⁷ Informações colhidas no site de Laurita Castro Disponível em http://www.lauritacastro.com.br/laurita-castro/acesso em 09/07/2018.

Deborah Nefussi, Gisele Assi, Andre Pimentel, Ale Kalaf, Priscila Assuar, Milene Muñoz e o cubano Miguel Alonso.

- Pepe de Córdoba²⁸ - bailarino e coreógrafo espanhol.

Chega ao Brasil, na década de 50 do século passado, aos onze anos de idade. Nascido José Rodrigues Muñoz em Córdoba (Espanha), chega aqui munido de alguns conhecimentos de dança espanhola e segue seus estudos com o professor Luiz Bermudes, atuando em festas e apresentações nos clubes espanhóis da cidade paulistana. Bermudes lhe dá o nome profissional de Pepe de Córdoba, com o qual segue sua intensa carreira. Entre idas e vindas da Espanha vai se aperfeiçoando com mestres como Angel Pericet, que o incentiva a continuar a desenvolver-se. Numa de suas idas à Europa recebe oferta para integrar-se e viajar com a companhia de seus maestros Morales e Marichu Garcia, mas decide ficar no Brasil, declinando o convite. Trabalhou em prol da arte Flamenca ao lado de nomes como Consuelo Leandro, e foi contratado por Abelardo Figueiredo para representar a cultura espanhola em seus espetáculos. Logo em seguida à sua chegada ao Brasil, em 1956, as atividades das artes espanholas em terras paulistas eram intensas. Após um período de calmaria, na década de 80, Pepe decide abrir seu estúdio em Embu das Artes. No início da década de 90 conhece Laurita Castro, Yara Castro e Fernando de La Rua e juntos desenvolvem diversos trabalhos para promover a arte flamenca.

Nessa mesma década Pepe de Córdoba abre o Centro Flamenco Pepe de Córdoba, que não se limitava só a difusão de aulas de flamenco, mas tinha o intuito de propagar toda a arte flamenca, por meio de vídeos, fonoteca, biblioteca, e shows com a criação dos *viernes flamencos*, além do fato da casa estar localizada numa casa no bairro do Bexiga do arquiteto José Cucê, o que dava um ar todo especial ao Centro Flamenco. O Centro foi palco de um grande intercâmbio cultural entre Brasil e Espanha, e recebeu várias personalidades do mundo artístico brasileiro e espanhol como: La China, Antonio Reyes, Dinah Perri, Paulo Goulart Filho, Mário Vargas, Blanquita Serrano, Enrique Espanã, Jorge Pardo, Ruben Dantas, Pepe e Paco de lucia. Pepe de Córdoba reuniu todos os profissionais atuantes da época para darem aula lá: Andrea Guelpa, Déborah Nefussi, Ana Morena, Georgia Gugliota, Priscila Assuar, Roberto Angerosa, Yara e Laurita Castro, Fernando de La Rua.

²⁸Informações colhidas de seu livro Palos Flamencos (Cordoba, Pepe. São Paulo Edicon 2008).

Mesmo tendo uma breve existência, o Centro marcou época, pois Pepe de Córdoba conseguiu reunir muitos profissionais bons em um único local, fazendo uma movida muito benéfica para a cena flamenca paulista, mas não somente paulista. Muitos dos profissionais que lá deram aulas foram seus alunos durante o período que o Centro Flamenco existiu. Eu mesma que naquela época morava no Rio, vinha fazer aulas com ele, e com o material de um desses cursos montei um solo que dancei por mais de 15 anos. Suas aulas eram cheias de paixão, entrega e muito sentido flamenco. Quando cheguei a São Paulo em outubro de 1997, Pepe me ligou pessoalmente e me convidou para começar a dar aulas lá, mas infelizmente o Centro fechou em 1998 por problemas burocráticos e administrativos.

2.2- A importância dos filmes de Carlos Saura como propagadores do meme flamenco.

Assim como vários amigos e colegas de profissão, e mais outros milhões de pessoas de minha geração espalhadas pelo mundo todo, meu primeiro contato mais forte com o flamenco se deu através dos filmes de Carlos Saura. E, assim como eu me apaixonei pelo flamenco através de sua filmografia, não surpreende que este genial diretor espanhol tenha atraído tantos adeptos para a arte flamenca. Sua filmografia reuniu nomes muito representativos desta arte, como o bailarino Antonio Gades e o guitarrista Paco de Lucia, artistas destacados e conhecidos mundialmente, sendo ambos responsáveis pelas grandes inovações desta arte na segunda metade do século XX. Carlos Saura e estes dois artistas utilizaram importantes obras do repertório espanhol e andaluz para compor a definitiva trilogia que levou o flamenco para o mundo inteiro, transformando-se em seu mais potente agente contaminador de todos os tempos. Esta trilogia está composta dos seguintes filmes: Bodas de Sangue, baseada na obra teatral do andaluz Federico Garcia Lorca, escritor, poeta e músico, representante universal da Espanha e do povo andaluz; Amor Brujo, ballet composto por Manuel de Falla; além do famoso Carmen de Prosper Merimee, com música de Georges Bizet. É ponto pacífico que esta trilogia deu um forte impulso para que o flamenco contaminasse toda uma geração e provocasse paixões fulminantes por esta arte, e não restam dúvidas de que os filmes de Carlos Saura assim como os nomes de Antonio Gades e Paco de Lucia se transformaram em símbolos mundiais e definitivos do flamenco.

Após estes filmes seguiram-se *Ibéria, Sevillanas, Flamenco e Flamenco-Flamenco* do mesmo diretor, que também contribuíram fortemente para disseminar o flamenco, mas nada

se compara a contaminação feita pelos três primeiros filmes deste brilhante diretor espanhol sobre a arte flamenca. A filmografia de Carlos Saura dedicada à cultura espanhola, é capaz de dar ao leigo um belíssimo conhecimento do que a Espanha produz em termos de arte flamenca. Não há quem questione a importância de seus filmes para a difusão desta arte desde as décadas de 80 do século passado até os dias de hoje.

Este é o momento em que podemos lançar mão da teoria de Richard Dawkins sobre a memética para falarmos da transmissão do meme flamenco. Esta teoria estabelece um paralelo entre a transmissão genética e a cultural e propõe que a cultura pode ser transmitida assim como os genes, através de unidades que ele chamou de memes. Para Richard Dawkins esses memes, da mesma forma que os genes, são retirados de um caldo, só que, nesse caso, trata-se de um caldo cultural e não biológico. Ou seja, Dawkins propõe que o desenvolvimento das características e manifestações culturais de um determinado grupo, se dá através da criação de um fundo que reúne diversas possibilidades para a ocorrência de uma manifestação cultural, sendo que neste fundo estão os memes que darão as características que farão parte de uma determinada cultura. Nenhuma teoria poderia explicar melhor como o flamenco surgiu a partir do caldo cultural formado pelos diversos DNAs de povos que ocuparam o solo espanhol. Sabemos que o flamenco foi transmitido e se desenvolveu através de seu poderoso exército de agentes transmissores, representados na dança flamenca por majos, boleros e flamencos. E, assim, o flamenco tem, desde seus primórdios, um caldo cultural disponível a seu alcance, que produz replicadores no cotidiano de todos os andaluzes. Os memes flamencos estão fortalecidos por esses agentes replicadores que fazem parte do cotidiano do povo espanhol, permitindo que o flamenco se mantenha vivo e em permanente processo de ebulição e transformação. E isso acontece sem, praticamente, esforço nenhum da parte dos interessados nessa arte, uma vez que os espanhóis tem toda a tradição musical andaluza, a partir da qual o flamenco se desenvolveu, sempre disponível.

Os *memes flamencos* foram replicados e transmitidos de diversas formas, através das festas populares, dos espetáculos em academias, Salões, Cafés Cantantes, teatros, nas praças, e, desta forma, a arte flamenca sempre contou com um grupo enorme e variado de agentes transmissores e contaminadores. E em termos de cante flamenco, esta arte se formou pela contaminação e transmissão não acadêmica, através das *matrizes* flamencas. Aqui a matriz flamenca se refere mais ao cante do que baile e toque flamencos. E, assim a matriz aqui deve ser entendida como uma mãe ou pai, ou tia, ou avó, ou qualquer pessoa que passa os cantes, para frente, como ocorre dentro de muitas famílias *gitanas*. É muito comum que um *cantaor*

fale que aprendeu a cantar de algum familiar, ou vizinho que ele escutou desde criança, ou em alguma *peña* ou *tertúlia* de bairro, ou seja, ele foi sendo contaminado por esse entorno flamenco, lentamente. A contaminação do flamenco é por cópia, imitação e/ou convívio, assim como de todo *meme*, de acordo com a teoria memética. Portanto o flamenco se transmite por cópia em várias circunstâncias, não só numa academia ou sala de aula.

Mas, sabendo que fora das fronteiras espanholas não temos as matrizes de cante, nem as academias, tertúlias, peñas e nem a tradição musical andaluza que formam o flamenco, é fácil entendermos a força e fascínio que os filmes de Carlos Saura exerceram sobre nós, amantes do flamenco, absurdamente carentes de replicadores naquele então. Essa trilogia nos abriu uma janela para um mundo ao qual só teríamos acesso se viajássemos para a Andaluzia.

Portanto, além da importância primordial dos imigrantes espanhóis, e filhos de imigrantes no processo de transmissão e contaminação desta arte, tivemos outros fatores que nos contaminaram com o meme flamenco. E os filmes de Saura foram, sem sombra de dúvida, num primeiro momento, excelentes substitutos desse convívio com a cultura espanhola, e tiveram um papel definitivo em nosso encantamento.

E não só isso, através das lentes deste incrível diretor, a minha geração particularmente, que teve sua iniciação no flamenco durante a década de 80 do século passado, pôde ter acesso ao genuíno ambiente flamenco, das juergas, dos toques, dos processos coreográficos de gênios da vanguarda de então, como Antonio Gades, e da música incrível de Paco de Lucia. Lembro-me que, depois de ter assistido a estreia de Carmen no cinema, pensei o que muitos de minha geração pensaram: "quero isto para mim!", e foi então iniciei minhas aulas com Ana Esmeralda. Até hoje, me recordo de um dia que uma grande amiga me presenteou com o aluguel da fita de vídeo do filme Carmen, ao qual assisti sete vezes seguidas no mesmo dia, passando em câmera lenta algumas partes, na esperança de "pegar" os passos. Fomos nos aferrando a tudo que pudesse nos transmitir os ares da arte flamenca.

Aos poucos, bem aos poucos, fomos tendo um acesso mais amplo, através de fitas de vídeo, geralmente trazidas por artistas que, muito raramente, naquele então, viajavam para Espanha. Essas fitas eram como ouro em pó, ou produto raro, e rezávamos para que chegassem em nossas mãos. Os áudios também eram raros. Lembro-me que quando morei na Argentina, antes de ir para a Espanha, ficava entrando em todas as lojas de disco para perguntar se tinha algum disco ou fita cassete de flamenco.

Fui para a Espanha em 1987, e sei que fui umas das primeiras estudantes de flamenco, entre os profissionais daqui, a partir a estudar neste pais. Mas, a partir da década de 90 do século passado muitos adeptos do flamenco começaram a se mudar para a Espanha, para passar temporadas estudando esta arte *in loco*. Isso trouxe grandes transformações em termos de conhecimento e desmistificações, além de fazer o nível do flamenco fora da Espanha subir rapidamente, pois estes artistas voltavam e começavam a ensinar tudo que tinham aprendido. Estas viagens foram aumentando, trazendo grandes transformações para o flamenco local.

Tudo isso, obviamente, foi antes da internet, pois com o advento desta ferramenta tudo mudou drásticamente, e o acesso foi ficando cada vez maior e mais amplo. Existem espetáculos inteiros no youtube. A internet é hoje, sem dúvida, uma ferramenta poderosa e fonte infinita de consulta e atualização. Podemos dizer sem medo que há um antes e um depois da internet para o desenvolvimento e acesso à arte flamenca, quando você não pode viajar o tempo inteiro para a Espanha.

Também a partir da década de 90 do século passado, os cursos internacionais produzidos por artistas e professores locais foram ficando mais constantes. E se naquele então podermos fazer um curso aqui com maestro espanhol era um acontecimento espetacular, agora as escolas e produtores locais tem que combinar, a priori, o período que estão planejando seus eventos, para que as datas não coincidam, devido à quantidade imensa que temos agora desses cursos, especialmente em São Paulo, mas não somente. Os cursos foram e seguem sendo de grande importância para o desenvolvimento e crescimento do flamenco fora da Espanha.

Passaram-se quase 40 anos desde o primeiro filme de Carlos Saura sobre flamenco. Em 2010, o flamenco foi declarado patrimônio imaterial da humanidade e arte universal. Atualmente o flamenco é uma arte mundialmente apreciada e praticada. Dizem, por exemplo, que no Japão há mais tablados que na Espanha, e a prova disso é que muitos artistas flamencos passam longas temporadas lá, dando aulas e se apresentando em shows e tablados japoneses. Conheço alguns artistas que compraram suas casas com o dinheiro que ganharam por lá na década de 90. Na Rússia há muitas companhias, assim como no México e nos E.U.A. Desde a década de 90 do século XX, muitos intercâmbios culturais são feitos no mundo inteiro com artistas espanhóis que fazem residências artísticas além de montar espetáculos com artistas locais. Também na América do Sul há muitos adeptos ao flamenco e o Brasil, apesar de não ser colônia espanhola, e, portanto, ser o único país da América latina que não fala espanhol, é um forte adepto ao Flamenco, com uma produção de conhecimento

bastante fértil. E, como dito anteriormente, há artistas flamencos brasileiros que moram na Espanha e trabalham com flamenco lá.

Portanto hoje, o Flamenco é definitivamente uma arte universal, e muitos artistas do mundo inteiro trabalham com essa linguagem. Mesmo assim ainda existem lugares onde as pessoas que amam esta arte e sonham em aprender mais e mais, ainda lutam por conseguir as informações e ter acesso a uma prática plena e satisfatória. Por outro lado, já existem lugares como São Paulo, onde a cena flamenca é consideravelmente grande e tem uma participação importante na vida cultural da cidade. Espero que com os próximos capítulos desta monografia os interessados nesta arte, saibam um pouco mais sobre os artistas flamencos da cena flamenca que temos em São Paulo.

CAPÍTULO 3: CENA FLAMENCA ATUAL EM SÃO PAULO E OS PROCESSOS E CONTEXTOS ARTÍSTICOS PROPRIAMENTE DITOS.

O Flamenco contaminou muitos paulistas, e hoje temos vários artistas que trabalham com esta arte em São Paulo. Pretendo deixar aqui registrado alguns aspectos relevantes quanto à produção de conhecimento flamenco local, e as maneiras como estes artistas abordam a arte flamenca e produzem seus trabalhos. Para isto, entrevistei vários flamencos. E como não teria tempo hábil para entrevistar todos, fiz um recorte e selecionei alguns profissionais que considero relevantes na cena flamenca paulista e brasileira. Escolhi um grupo de artistas que, assim como eu, em sua maioria, possuem suas próprias escolas e/ ou desenvolvem trabalhos relevantes no sentido de se contaminarem com seu ambiente para produzirem seus espetáculos e pesquisas.

Meu olhar sobre esses processos artísticos encontra ressonâncias na teoria corpomídia, a qual propõe que o corpo se estabelece e define, justamente, na troca com seu ambiente, ou seja, compreendendo que aquilo que nos rodeia está em nós e, portanto, nós somos nosso `ao redor`, no sentido de compreender quais são as singularidades que formam o corpo flamenco dos artistas paulistas e brasileiros (*GREINER*, 2005).

Através das entrevistas com os artistas escolhidos, pretendo expor a rede flamenca que já existe em terras paulistas, buscando entender algumas nuances de seus processos criativos, conhecer como estes artistas buscam suas fontes, quais atravessamentos culturais experimentam ou provocam, e como ocorrem as trocas com o ambiente em suas pesquisas e produções. Através de suas trajetórias, saber como estes artistas produzem conhecimento flamenco fora da Espanha, e como eles se sentem fazendo parte dessa rede flamenca paulista, que se mostra cada vez mais produtiva, e que, justamente, sejam eles os principais responsáveis por fazer com que o flamenco venha conquistando, desde o século passado, um destaque maior na cena cultural paulista.

Busco com este trabalho, contribuir com o ambiente flamenco, no sentido de comprovar, que apesar de estarmos longe da fonte espanhola, e, apesar de não sermos nascidos e criados na Espanha, nós, profissionais e amantes de Flamenco, brasileiros e latino americanos, estamos produzindo, atualmente, um montante considerável de trabalhos e projetos que envolvem a arte flamenca, e que o flamenco que fazemos aqui já caminha independente da fonte primordial. E que, apesar de não podermos prescindir ou desconectar-

nos completamente dessa fonte espanhola, somos capazes de gerir e realizar trabalhos que encontram referências próprias.

Este trabalho pretende enfatizar que os artistas locais de flamenco já temos um percurso razoavelmente longo, e que conseguimos nos manter nesse percurso, justamente, porque nos debruçamos sobre a nossa própria cultura, seja ela brasileira ou latina. Com os depoimentos das entrevistas pretendo apontar para o fato de que estes artistas, particularmente na dança, ao contrário do que muitos imaginam, produzem seu flamenco em contextos cada vez mais nacionais, e que seus projetos estão contaminados com referências artísticas locais e pessoais. E, que, portanto, o fato de conseguirem realizar seus projetos mesclando-se e contaminando-se de brasilidades e latinidades, confere aos seus trabalhos um valor que acaba reforçando o próprio fazer flamenco, posto que a arte andaluza, em sua gênese, já possui o mecanismo da (hibridação cultural) mescla, mestiçagem e atravessamentos culturais.

O Flamenco vem conquistando espaços artísticos novos e cada vez maiores, ocupando a programação de locais que antes não admitiam em suas agendas, espetáculos com a linguagem flamenca. A cada ano vem aumentando o número de praticantes profissionais e amadores em São Paulo e no Brasil, e, por isso, a arte flamenca está sendo apresentada a públicos cada vez mais numerosos e menos restritos. Esse aumento constante do cenário flamenco nacional vem ocorrendo de forma paulatina, e creio que isso esteja ocorrendo, justamente, por que os artistas envolvidos vêm estabelecendo práticas mais singulares e *encarmadas*, pois não buscam apenas reproduzir um estilo de dança considerada, equivocadamente, simples folclore espanhol, mas, ao contrário, suas práticas artísticas se revelam com diferentes estilos na produção dos mais variados trabalhos que, apesar de utilizarem a linguagem da dança flamenca, se voltam para o seu dia a dia. Acredito poder afirmar que aqui já se faz Flamenco com hibridações novas e interessantes, e através das histórias e das entrevistas com os artistas, e também através do relato da minha experiência e vivência profissional, pretendo expor alguns detalhes sobre esses processos e contextos criativos que caracterizam a cena flamenca local.

Para falar dessa prática local, e de como os artistas daqui se apropriam de uma linguagem estrangeira como é a arte flamenca, utilizarei alguns aspectos da teoria corpomídia de Helena katz e Christine Greiner, além de complementar meu embasamento teórico com textos sobre mestiçagem e hibridação cultural dos autores Amálio Pinheiro e Sonia Maria Lanza.

A teoria corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner, que traz novas maneiras de pensarmos as artes do corpo, propõe que olhemos o corpo não mais como simples recipiente ou invólucro, onde as informações simplesmente são depositadas, mas nos faz refletir sobre um corpo que, ao trocar informação com o ambiente, se modifica com essas informações, e no próprio ato da troca com o ambiente se contamina de forma contínua, encarnando e corporificando as experiências vividas. Sendo essa troca com o ambiente permanente e ininterrupta, produz, nesse fluxo contínuo, material metafórico que possibilita ao corpo produzir novos discursos e movimentos. Portanto, se pensarmos no que essa teoria propõe, podemos entender que, por mais que busquemos aprender a linguagem flamenca em suas premissas tradicionais (cante, toque e baile andaluzes), a partir do momento em que passamos a desenvolver nossa prática em terras brasileiras, e que não estamos expostos às fontes de cante, toque e bailes andaluzes, ou seja, ao ambiente flamenco espanhol, nos vemos impelidos a produzir um outro flamenco. E este "outro" flamenco é fruto desta contaminação, dos fazeres artísticos e culturais daqui, pois quando recebemos uma informação vinda de outro local, essa informação se contamina com elementos locais. Esse processo de mescla e hibridação é capaz de transformar a informação chegada do fora em uma nova informação que carrega características de ambos os locais, de onde veio, e elementos novos do local onde acaba de chegar, num transito que constrói novos conhecimentos.

Busco, portanto, entender e conhecer as expressões flamencas daqui e suas singularidades, os processos artísticos com a linguagem flamenca que se produzem com referenciais próprias, pois que de outra forma, os artistas não conseguiriam realizar suas experiências plenamente.

Espero assim, entender um pouco melhor onde e como esses corpos produzem ou buscam seu material metafórico para realização de seus trabalhos. E quanto deste material metafórico é elaborado a partir de seus cotidianos, de suas formações profissionais e vivências pessoais, e quanto dessas experiências determinam o perfil e estilo de seus trabalhos. De que forma a busca e o encontro de um estilo próprio, possibilita que estes artistas brasileiros se autorizem francos criadores e coreógrafos flamencos, e não meros reprodutores ou copiadores de uma arte estrangeira.

[...] A noção de contexto também varia muito. Sebeok define contexto como o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens... O pensamento metafórico se organiza a partir de sucessivas e incessantes representações do real e desloca a ação cotidiana para os domínios do simbólico.[...] O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. [...] As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional, etc.), de nossas interações com nosso ambiente [...] Nessa perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (GREINER, 2005. pg.125-133)

3.1- ARTISTAS E ESCOLAS EM SÃO PAULO

Trini Fumero

Formação: Trini tem 31 anos de idade, nasceu em São Paulo em 1987, se dedica ao flamenco há 16 anos. Iniciou seus estudos de dança flamenca aos 15 anos de idade, na Rueda Flamenca. Teve como maestros: Monita Ruedas e seu filho Ulisses Ruedas, bailaor de



Trini Fumero. Foto Daniel Valenti.

destaque no cenário nacional. Em 2004 Trini trabalhava como vendedora de uma casa de tintas e quando estava saindo para suas primeiras férias, andando pelas ruas, parou em uma esquina para esperar o semáforo abrir, e, enquanto esperava, escutou um barulho estranho vindo da esquina e pensou: "quando eu voltar de férias passarei aí para ver o que é esse barulho", era o barulho do sapateado. Durante essas férias ela assistiu a um programa da MTV, onde o entrevistado era um rapaz que fez algo que ela identificou com o mesmo som que havia escutado naquele dia em que esperava o semáforo abrir, na tal esquina. O rapaz contou, durante a entrevista, que ele fazia flamenco. E assim, um mês depois, quando suas férias acabaram, Trini voltou à esquina da Rua Coriolano com a Rua Monteiro de Melo, onde se localizava a academia Rueda

Flamenca, e iniciou seus estudos de flamenco com a bailarina Monita Ruedas. Começou fazendo aulas duas vezes por semana, e, logo, em bem pouco tempo, estava fazendo aulas todos os dias. Ela não tinha nenhuma formação anterior em dança. Começou a se dividir entre o trabalho e as aulas de flamenco, e, aos poucos, foi se envolvendo cada vez mais, até que

largou seu trabalho e foi se dedicar completamente ao flamenco. Contou-me que passava o dia sapateando na loja onde trabalhava, e levava broncas diárias de seu chefe, que a mandava parar, e que, curiosamente, sabia o que era flamenco, pois sua esposa também fazia aulas de flamenco. Após o primeiro ano de estar frequentando as aulas de flamenco, Trini me contou que desistiu, pois começou a achar tudo muito difícil, resolveu que não conseguiria aprender essa arte, e então abandonou as aulas. Porém, após um tempinho, a própria Monita Ruedas e seu marido Carlos, guitarrista de flamenco, foram buscá-la na loja de tintas onde trabalhava, e a convenceram a voltar. Disseram que ela era muito talentosa e queriam que ela voltasse, inclusive para fazer parte dos shows com eles. E assim ela voltou para nunca mais parar.

- Atividade artística e como professora de flamenco: após os primeiros dois anos de intensos estudos começou a dar aulas de flamenco e a participar em shows amadores e profissionais. O primeiro lugar onde deu aula foi numa ONG em Carapicuíba, e ganhava, de cada aluna, dez reais por mês. Depois deu aulas em outros lugares com o objetivo de ganhar experiência para, somente então, poder dar aulas na Rueda Flamenca. Trini ficou na Rueda Flamenca por anos. Monita e Ulisses foram seus únicos maestros. Trini se considera um tanto autodidata, e diz que aprendeu a ser assim com Ulisses Ruedas, pois ele dizia que ela deveria estudar sozinha, senão, nunca desenvolveria a capacidade de criar suas próprias coreografias. Trini começou a fazer pequenas participações em shows e apresentações da Rueda Flamenca, muitas vezes ainda não se sentia preparada, mas era sempre estimulada pela família Ruedas,

especialmente por Ulisses, a agarrar todas oportunidades surgissem. E, assim ela fez, que `mergulhando de cabeça' na vida flamenca. Contou-me que foi então que surgiu uma oportunidade que ela considerou crucial maturidade sua aperfeiçoamento. Uma escola de inglês na Rua Brigadeiro Luis Antonio queria implementar o idioma espanhol, e assim resolveram contratar dois casais para que se apresentassem durante o dia inteiro nas aulas da escola, e então, ela foi contratada, junto com o Ulisses Ruedas e mais um casal, para fazer intervenções com



Trini Fumero. Foto Daniel Valenti.

números de flamenco nas aulas da escola. Ela considera que foi aí que aprendeu a dançar de *abanico* (leque), pois, até então, nunca havia dançado com um. Ulisses, seu parceiro, a obrigou a utilizá-lo, mesmo sem saber. Ou seja, aprendeu a usar o *abanico* por força da

circunstância e improviso, sendo que hoje é um de seus adereços preferidos. Após essa enriquecedora experiência de dançar na escola de idiomas, Monita começou a dar-lhe solos nos shows. E foi nessa época (por volta de 2007) que a Rueda Flamenca começou a fazer shows nos restaurantes Los Molinos, no Ipiranga, e no El Colmao, no Bairro do Belém. Trini passou a apresentar-se com eles toda sexta e sábado. Ela diz que essas apresentações deram-lhe uma vasta e sólida experiência de palco. Por tudo isso Trini considera que sua primeira grande escola, em termos de prepará-la e dar-lhe experiência foi a Rueda Flamenca. Após três anos de se conhecerem e já convivendo, Trini e Ulisses se apaixonaram e começaram a namorar até que se casaram, portanto, sempre estavam estudando e trabalhando juntos. Aos poucos, foram descobrindo que queriam experimentar novas formas de trabalhar e desenvolver sua prática flamenca com novas linguagens artísticas, e assim, juntos criaram e fundaram o grupo **Rama Nueva.**

- Rama Nueva (Flamenco e Hermeto Paschoal): Grupo criado em 2009. A ideia do grupo fundado por Trini e Ulisses era trabalhar com pessoas novas e diferentes, tanto no que diz respeito a músicos, quanto a bailarinos. Queriam desenvolver seus próprios shows, de forma diferente do que se fazia no Rueda Flamenca. Tiraram o nome Rama Nueva das alegrias de Duquende, cantaor de flamenco. Começaram a mandar propostas para vários lugares. Quando perguntei o que eles queriam propor de inovador, ela me disse que, acima de tudo, queriam convidar outros músicos, pois no Rueda Flamenca eles trabalhavam sempre com os integrantes do Rueda Flamenca. Ela contou que Ulisses queria desenvolver o trabalho do Rama Nueva com base no improviso, e ela lembrou que no início apresentou grandes resistências, mas que depois a experiência com esta nova proposta foi moldando de uma forma inovadora seu baile e suas aulas, pois ela começou a se relacionar de outras maneiras com o flamenco. Ela me contou que os estudos desenvolvidos com Ulisses no Rama Nueva influenciam até hoje suas aulas, quando, por exemplo, ela fala para que seus alunos busquem um centro corporal, e que façam seus movimentos a partir desse centro, ou seja, a pesquisa do Rama Nueva não ficou restrita a passos flamencos, mas incorpora toda uma abordagem inovadora. Ela mencionou que isso está presente, por exemplo, nos estudos de Klauss Vianna, que lhe foi apresentado pela própria Monita Ruedas, quando esta estava fazendo faculdade de dança. Desta maneira, Trini pôde ter acesso a este material, e lendo bastante sobre a técnica Klauss Vianna, foi percebendo que tinha desejos de passar para seus alunos muito daquilo que estava lendo. A partir dessas leituras tratou de incorporar certos conceitos em suas aulas, e nos ensaios com os integrantes do Rama Nueva. Musicalmente o Rama Nueva foi se voltando

para artistas da música brasileira, e trazendo influências destes artistas para sua pesquisa. Trini apresentou Arrigo Barnabé e Nana Vasconcelos para o Ulisses, e disse que foi muito enriquecedor para a pesquisa deles. Depois, juntos, eles descobriram Hermeto Paschoal e passaram a utilizar a musicalidade desses artistas para fazer a pesquisa do grupo. O grupo sempre busca um trabalho de fusão musical, sempre tomando cuidado para não cair em fusões ritmicamente óbvias. Hoje o Rama Nueva não conta mais com a participação do Ulisses Ruedas, mas continua desenvolvendo-se com essas influências musicais. Hermeto Paschoal continua sendo uma referência muito grande para o trabalho do grupo, tanto em termos musicais quanto filosóficos. Atualmente o Rama Nueva conta com os seguintes integrantes: Andi el canijo (Anderson Alves), Lucas Ruedas, Trini Fumero, Guilherme Monteiro e Marcio Bonefon. O grupo utilizará músicas de Hermeto Paschoal em seu novo projeto: "Sentir para saber". A linguagem de dança sempre é o flamenco, pois esta é a formação dela e dos outros bailarinos do grupo.

- Qual é o flamenco de Trini Fumero: Trini Fumero é uma bailarina de flamenco brasileira que nunca esteve na Espanha, e que desenvolve, apesar de nunca ter estado lá, um trabalho sólido e dedicado ao flamenco há pelo menos 15 anos. Ela se mantém financeiramente como bailarina de flamenco. Quando lhe perguntei se ela achava que o Flamenco dependia exclusivamente ou principalmente das fontes espanholas, ela se sentiu constrangida ou desautorizada a responder, justamente, por nunca ter ido para lá. Depois ela me disse que, obviamente, há uma necessidade de buscar informações na fonte, mas que ela mesma é um exemplo vivo de que não é crucial ir para a Espanha para ser flamenco. Então lhe perguntei em que ela se sentia flamenca, e ela me disse que é flamenca por como ela saiu de onde ela nasceu, disse que o flamenco a tirou da favela, de um lugar pobre, de um lugar onde ela não teria muitas perspectivas para escolher uma vida diferente, disse que esta arte levou-a para um mundo elitizado. Disse que o flamenco a 'salvou' de um destino fadado à dureza, de um lugar onde ela poderia estar hoje, atolada em problemas e dificuldades, que é o que ela vê quando volta para lá, onde a maioria de seus amigos de infância está em situação difícil e sem muitas perspectivas. Trini acredita que o flamenco a resgatou de sua origem humilde e de uma vida sem grandes possibilidades. Ela veio de uma comunidade de Carapicuíba e vendia tintas quando foi encontrada e encontrou o flamenco. Antes de encontrar o flamenco, ela planejava fazer uma faculdade de engenharia. Ela acha que as oportunidades não são como nos contos de fadas, no sentido de que não adianta só você buscar as oportunidades, as oportunidades tem que te encontrar também. Quando lhe perguntei se ela achava que o flamenco daqui

estava contaminado por nossa cultura, ela me disse que sim e que seria impossível não estar, além de um desperdício, pois aqui há uma riqueza musical tremenda. Ela acha, inclusive, que conhecemos pouquíssimo nossa própria cultural, e que, às vezes, os brasileiros conhecem mais outras culturas, do que a própria cultura local, e que o artista que não quer mostrar a influência de sua própria cultura em seu trabalho acaba perdendo. Trini encontrou na música de Hermeto Paschoal uma grande fonte de inspiração tanto para o trabalho que desenvolve com seu grupo Rama Nueva, quanto para seus trabalhos solos. Trini acabou conhecendo a exmulher do músico, Aline Morena, que a convidou, recentemente, para uma participação em seu espetáculo: "O amor em música e dança". Trini acredita que o baile flamenco evolui, mas ela acredita que o que mais se modificou no flamenco foi a música, e que foi a música, a grande responsável pelas mudanças mais significativas na arte flamenca.

- Algumas frases de Trini Fumero para esta entrevista:

- "Eu sou flamenca em viver disso até hoje"
- " O Flamenco me resgatou da favela"
- " O flamenco me buscou"

- "Apesar de não conseguir ir para Espanha eu consigo ser flamenca"
- " Quero ir um dia para lá (Espanha) lógico, mas não para buscar formas, pagar por coreografias, isso não, isso eu não quero".
- "Quando coreografei para a música Lejos do guitarrista Conrado Gmeiner, foi para minha mãe, para resolver minha relação com minha mãe, dancei para ela, como se eu fosse uma criança, foi como se tivesse curado algo em mim, com a minha mãe".
- "o flamenco faz muito parte de mim"
- "Meu Deus eu saí da Favela e estou hoje pegando um avião para ir dançar flamenco no Panamá"

- Espetáculos que ela dirigiu e criou:

- Semillas (2013) Trini Fumero e Rama Nueva Teatro do ator SP
- Delaíto (2013) Trini Fumero e Rama Nueva Instituto Cervantes SP
- Coletivo Semillas (2014) Trini Fumero e Rama Nueva (4 apresentações) Auditório
 Livraria da Vila (shopping Higienópolis)

[&]quot;se veio para você.. é para você".

• Con la presencia de Dios, suponemos (2016) Trini Fumero e Rama Nueva - Teatro das Artes SP

Andre Pimentel (El príncipe)



André Pimentel 2017. Espetáculo Sevilla. Foto: Willian Aguiar

- Formação: Andre Pimentel tem 44 anos de idade, nasceu em São Paulo em 1974. É bailarino e coreógrafo de flamenco, além de ser formado em Artes Plásticas e piano. Há dez anos fundou o Atelier Flamenco Andre Pimentel, escola dedicada ao ensino e difusão da arte flamenca no bairro de Pinheiros, zona oeste de São Paulo. Conheceu o flamenco pelas mãos da amiga Simone Gambirazio, bailarina que fazia faculdade de Artes Plásticas com ele, e que estudava flamenco com **Daniela Libâneo**. André conta que eles tinham que fazer um trabalho para a faculdade sobre dança, e assim Simone levou-o para assistir uma aula. Quando eles estavam assistindo a aula, Daniela convidou André para levantar e participar da aula. E foi assim que André iniciou seus estudos de flamenco em 1993. Nunca tinha dançado outras danças. Após iniciar suas aulas com Daniela Libâneo ele ficou tão encantado com esta dança que foi atrás de mais aulas com outros professores indicados por Daniela, os quais faziam parte da companhia Raies dança teatro. Assim seus primeiros professores, depois de Daniela Libâneo foram: Georgia Gugliota, Denise Santoro e Deborah Nefussi. Nessa época o Raies Dança Teatro tinha sede na Alicia Kromberg, em Moema. Entre os anos 1994 e 1998, André entrou para o **Zyriab**- grupo amador do Raies Dança Teatro, fez parte do grupo Laurita Castro, passando a fazer aulas com ela que era filha de espanhóis, e entrou para o grupo Ana Morena. Ele chamou esses seus primeiros professores de "fontes" muito bem solidificadas, ou seja, que todos tinham um belo conhecimento do que era o flamenco na Espanha. E , portanto, ele considera que suas primeiras fontes vinham de fontes muito boas, e que conheciam o que ele chamou de flamenco `puro´. Explicou que essa visão era, justamente, a visão de alguém que era novato, e que ainda não possuía uma identidade própria dentro da linguagem flamenca. Durante essa mesma época fez aulas com o espanhol **Pepe de Córdoba**, que o apadrinhou e incentivou, além de ter-lhe dado o carinhoso apelido de "príncipe". Andre chamou todos esses primeiros maestros de luzes que iluminaram sua busca. Com Pepe de Córdoba, André entrou em contato também.com o idioma espanhol.

André me contou que foi a partir de sua primeira viagem para a Espanha, em 1998, que ele começou a se considerar profissional. Porém antes de ir para a Espanha pela primeira vez, já dava aulas de flamenco no **Ballet Paula Castro**. E, justamente, com o dinheiro ganho nessas aulas, conseguiu fazer sua tão sonhada viagem. Continuou indo para a Espanha praticamente todos os anos para reciclar-se. Atualmente organiza e leva grupos de alunos e amante de flamenco para lá. Em sua primeira viagem, buscou nomes indicados por seus professores daqui, e depois foi conhecendo e se sentindo mais apto a escolher. Entre os profissionais que fez as primeiras aulas na Espanha estão: **Marivi** e **Antonio** em Cordóba (aulas particulares), **Juana Amaya** em Sevilla, Antonio e **Manuel Reyes** no **Centro Amor de Dios**, o oásis do flamenco de Madri. Me contou que começou a buscar professores homens para ter aula, pois sentia falta de uma linguagem mais masculina, porque só havia feito aulas com dois homens no Brasil, Pepe de Córdoba e **Àquilas Mendes**, no Centro Pepe de Córdoba, onde havia uma turma somente para homens.

Depois, no Centro Amor de Dios em Madrid, fez aulas com diversos maestros que também vieram para cá, entre eles se destacam: **Rafaela Carrasco**, **Manuel Liñan** e **Marcos Flores**.

- Atividades artísticas e processos criativos com sua escola: Em 1997, entrou numa peça chamada "*Paixão*, *flor de vênus*," que estava em temporada no antigo Teatro Paulista. Foi indicado para substituir o bailarino de flamenco, Eduardo Ramirez do grupo **Tarantos**. Esta peça foi coreografada por **Andrea Guelpa**, que já havia fundado o **Triana Flamenca**, mas que também havia sido do grupo Tarantos ²⁹.

_

²⁹ Tarantos foi um grupo de flamenco importante aqui de São Paulo, dirigido por Angela Menta, que ajudou na formação de vários profissionais entre o final da década de 80 até meados da decada de 90 do século passado.



Atelier Flamenco. Espetáculo Carmen, 2014. Foto: Leo Barão.

Ele me contou que quando terminou o período de substituição, o diretor Julio Sans gostou tanto dele que, sugeriu então que dividisse a temporada com **Eduardo Ramirez.** A direção da peça pediu para ele levar cartazes nas escolas de dança para ajudar na divulgação, e foi assim que ele chegou na escola de Ballet Paula Castro da rua Monte Alegre. Lá então perguntaram-lhe se ele dava aulas de flamenco, e ele disse que sim. Desta forma começou a dar suas primeiras aulas de flamenco. Hoje ele reconhece que foi muito ousado e atrevido nesse início de carreira, característica, aliás, muito comum a todos nós na nossa fase inicial no universo flamenco, pois muitas vezes nos atirávamos a fazer coisas que sequer dominávamos completamente, justamente por naquele então, não termos praticamente nenhum acesso aos códigos e práticas tão complexas desta arte. Em 1999 começou a dar aulas no Raies dança Teatro e entrou para o grupo profissional desta companhia.

- **Grupo Luceros:** Em 2001 André funda o grupo Luceros Arte Flamenco, ao lado de Ale Kalaf, Priscila Grassi e Priscila Assuar. O grupo está junto há mais de 15 anos, e já participou de vários eventos da cena paulista e brasileira. Nos últimos anos o grupo vem desenvolvendo um trabalho com o músico **Toninho Ferragutti**. Este trabalho conquistou o Boticário na dança, fato inédito para um grupo de flamenco no Brasil. Para este trabalho, Luceros dança Toninho Ferragutti, o grupo convidou **Clarisse Abujamra** para fazer a direção.
- Qual é o Flamenco de André Pimentel?: André acredita que para começar a lidar com qualquer atividade artística e dominá-la é necessário que passemos por um momento, onde temos que copiar, seja um som na música, um desenho na pintura ou um passo na dança. Até para poder entender melhor e sentir, no nosso caso, através da linguagem flamenca, o nosso

corpo e, assim podermos crer-nos aptos a criar com tal linguagem. Ele acredita que assim como os espanhóis fazem flamenco com a guitarra e o cante, nós aqui podemos fazer flamenco com nossa própria música. E que o fato do flamenco ser considerado patrimônio da humanidade, significa que ele pode ser feito em qualquer lugar do mundo. Ele acredita que, particularmente, o corpo e o gesto flamenco podem acontecer e se expressar em diversos contextos, mas que o cante, talvez, seja elemento mais difícil de acontecer plenamente em outro lugar, por ser muito característico e envolver o domínio do idioma. Portanto, ele acha que ir para a Espanha, seja necessário especialmente pela questão do cante, e permitindo que tríade do flamenco aconteça em sua plenitude. Ele acredita que a América latina é muito flamenca.

Quando lhe perguntei porque ele se sentia flamenco, ele me respondeu: "porque eu sou um ser misturado, não sei qual a consciência que veio primeiro, que o flamenco é uma mistura de raças, sabores, religiosidades e geografias, ou se eu já era essa mistura e aí quis o flamenco. Sabemos que o ser flamenco bebeu de muitas fontes para ser o que ele é hoje, foi ou será, essa mistura de mouros e judeus, católicos, norte da África, esse caldo de coisas, que deu o que é o flamenco. E porque aí eu, enquanto brasileiro, trago isso pra mim, para minha identidade nacional brasileira. Porque o que é o brasileiro? brasileiro é essa mistura de tudo e mais um pouco. E eu que sou neto de europeus, bem longe, meus avós italianos vieram para cá trabalhar, e do lado dos portugueses o sobrenome Pimentel que significa árvore de palmito, ou seja descendentes de judeus portugueses. Então eu percebo que eu também sou essa mistura de todas essas coisas, e por isso sou brasileiro, ole! E nisso eu me sinto flamenco, porque na minha essência sou a mistura de um monte de coisas, inclusive na religiosidade que eu amo acender vela para qualquer um. O meu corpo é aquele corpo que gosta de dançar tudo, apesar de ter escolhido essa dança profissionalmente. *Porque me sinto flamenco? porque me sinto misturado.*

André assiste muita dança não flamenca para poder buscar inspiração para seus trabalhos, e vai a muitos espetáculos do grupo Corpo , da São Paulo Companhia de Dança e do Balé da Cidade, os quais adora. Declara-se apaixonado por cinema também, e como toca piano, gosta de ir a consertos.

Disse que *Galos*, espetáculo que criei e dirigi ao lado de Carlos Cardoso, do qual ele participou, lhe deu uma experiência muito rica de teatro dança, assim como os trabalhos que participou no Raies Dança teatro, nos quais foi dirigido por Daniela Nefussi. E que a experiência de ser dirigido por Clarisse Abujamra, no trabalho com o grupo Luceros, lhe

trouxe uma maturidade muito grande, e que lhe deu uma segurança muito maior para dirigir seus próprios trabalhos.

- Espetáculos com seu Atelier Flamenco: Em 2009 montou Sevilha para sua escola, e considera este espetáculo um marco em sua carreira. Nesse trabalho ele sentiu a necessidade de mudar a fórmula, que em sua opinião é tão utilizada nas montagens dos espetáculos de escolas de flamenco, e que até funcionam, mas ele não queria mais. Essa fórmula se resume a relacionar os ritmos aos sentimentos. Um número alegre, por exemplo, depois um triste, um forte seguido de um suave, e assim por diante. Cansado disso, fez então uma viagem para Sevilha e teve a ideia de montar um espetáculo que contasse a história dessa cidade. Escolheu música mecânica em vez de música ao vivo, utilizando, inclusive, músicas não flamencas para falar das diversas influências culturais que habitaram a Andaluzia. Fez uma pesquisa histórica para tal montagem, e disse que a partir desse espetáculo, todos os seus trabalhos passaram a ser, também,mais teatralizados. Andre fez uma releitura da história de Sevilha. Recebeu vários retornos muito positivos sobre essa nova maneira de trabalhar.

A partir do espetáculo Sevilha, Andre adotou a pesquisa e passou a vivenciar os universos dos quais queria falar para se contaminar de tudo que se relaciona com o tema escolhido. Há uma grande influência das artes plásticas em seu trabalho e ele acha que a faculdade lhe deu muito embasamento cultural muito útil. No espetáculo *Verde, Amarillo, azul y Blanco*, mergulhou de cabeça no universo baiano e brasileiro. Viajou para Salvador, e frequentou vários terreiros e missas em Salvador. Na parte musical escolheu músicas brasileiras em gravações com vozes de Maria Bethânia, Gonzaguinha, Marisa Monte e Baden Powell, entre outros, para criar suas coreografias. Convidou a baiana Duda, especialista em samba de roda para participar desse espetáculo.

Um fato curioso foi que, depois que ele vivenciou profundamente o Brasil nesse espetáculo, André me contou que sentiu uma necessidade muito forte de mergulhar de novo no universo flamenco espanhol, e resolveu montar *A Casa de Bernarda Alba de Garcia Lorca*.

Me confessou na entrevista que tem um fascínio especial pelo universo feminino. Ele diz, inclusive, que se sente mais atraído artisticamente por *bailaores* homens que trabalham num estilo mais feminino, mais plástico, do que por *bailaores* que só sapateiam e não desenvolvem o trabalho de braços, por exemplo. Também gosta muito da linha mais teatral dos espetáculos de flamenco. E daí tudo fez sentido para montar um Lorca, e coreografar para essa mulher explorada pela poeta. Este trabalho foi movido por um sentimento de desafio a

montar algo do universo flamenco, justamente por não ser espanhol. Fez uma montagem lindíssima que tive o prazer de assistir, com um trabalho muito singular e uma visão de Lorca muito original.

- Flamenco e Samba: A grande paixão atual de Andre é o samba, universo do qual ele vem se aproximando cada vez mais. Faz alguns anos frequenta quadras de samba. Ele ama o fato das escolas de samba contarem histórias, e especialmente a história do Brasil. Isso o fascina, pois ele acredita que quando subimos no palco para dançar estamos contando uma história. Assim foi se envolvendo cada vez mais com o samba, e, no carnaval de 2018, ele foi convidado a coreografar para duas escolas de Samba: Águia de Ouro e Império da Casa Verde. No Águia de Ouro ele ganhou um carro alegórico para coreografar, onde o tema eram os imigrantes árabes. Enquanto me contava, André observou uma coisa muito interessante sobre o vai e vem dessa história toda, ou seja, ele tinha sido chamado por uma escola de samba (Brasil) para criar uma coreografia estilizada de flamenco (Espanha) sobre os imigrantes árabes, povo que muito influenciou na formação do caldo que originou o flamenco. Ou seja ele estava vivenciando plenamente a mistura que é o flamenco em terras brasileiras. No Império da Casa Verde ele foi chamado para coreografar o carro Abre Alas, e o tema era o universo da revolução francesa. André me disse que encontrou o sagrado no sambódromo no dia do desfile das campeãs, pois se sentiu fazendo parte de uma coisa muito maior, como brasileiro que dança flamenco numa escola de samba. Para ele toda essa experiência foi apaixonante.

André acha que vivenciar o flamenco aqui no Brasil, no lugar que ele vive, ajuda e colaborar para que o flamenco permaneça em sua vida. E que nós, que escolhemos o flamenco como formas de expressão já estamos tão contaminados por ele, que, independente do que estivermos dançando, seja samba ou uma música de Vicente Amigo, ou sendo acompanhados por uma guitarra e um cante, o nosso gesto sempre será flamenco. E que, apesar de todas as dúvidas que possamos ter, de todos os nãos que podemos ouvir por não sermos espanhóis, continuaremos dizendo sim para o flamenco, esta arte que tanto amamos e que escolhemos para nos expressarmos na dança. André acredita que ir para a Espanha é mais uma das ferramentas para que possamos nos contaminar de tudo que é flamenco, mas sabemos que há pessoas que nunca foram para a Espanha e que conseguem ser super flamencos, assim como há pessoas que vão para lá e não se abrem para essa contaminação, ficando limitados a mera reprodução de passos e coreografias.

Ale Kalaf



Ale Kalaf. Foto Daniel Valenti.

- Formação: Alessandra Kalaf nasceu em Poços de Caldas, Minas Gerais, em 1976. Começou a dançar em Poços de Caldas com a professora Luciana Valverde. Ela me contou que essa professora tinha uma abordagem muito própria, e sua aula misturava balé e dança contemporânea, e que, apesar de ser do interior e de uma cidade pequena, tinha uma visão muito especial, e que, por exemplo, dava livros de anatomia para suas alunas analisarem o caminho do movimento. Quando Ale tinha 12 anos, essa professora lhe chamou para ser sua assistente em algumas aulas, pois percebeu o seu talento e gosto por ensinar. Ale utiliza até hoje alguns de seus ensinamentos para dar suas aulas. Aos 14 anos foi registrada como professora de

dança em sua carteira de trabalho pelo conservatório de Poços de Caldas. Aos 15 anos, esta mesma professora lhe orientou a ir para Campinas para aperfeiçoar sua técnica com Lina Penteado. Foi a primeira vez que teve contacto com aulas de bale e jazz mais estruturadas. Então a professora Luciana Valverde montou um grupo chamado "*Entre Nós*", e com esse grupo faziam um trabalho mais contemporâneo e viajavam de kombi pelo interior. Ela me disse que foi um grande aprendizado para ela.

Aos 17 anos veio morar com sua avó em São Paulo para poder estudar mais dança. Esta avó era pianista e sempre a estimulava a dançar e trabalhar com arte, e lhe dizia que ela tinha que fazer flamenco. Começou então a frequentar aulas no **Ballet Stagium** e no **Ismael Guiser**, Fez aulas com **Lilian Benevente** e **Ricardo Ordoñez**, entre outros. Pensou que tinha que começar a trabalhar, mas seus pais exigiam que ela fizesse faculdade. Fez o 2º e o 3º colegial aqui, e tentou adiar o máximo possível o vestibular. Aos 18 anos iniciou seus estudos com **Marize Matias**, e foi logo chamada para o grupo desta professora, com o qual se apresentou muitas vezes. Fez vestibular e entrou para o curso de Artes Plásticas, mas ficou seis meses apenas, pois logo descobriu que não tinha talento para desenhar. Ela contou que, coincidentemente, entrou no ano da formatura de André Pimentel, *bailaor*, com quem no

futuro fundaria o Grupo Luceros. Ficou muito impressionada com o trabalho de formatura dele, mas ainda não o conhecia, e nem sabia que o trabalho era dele.

- Atividades profissionais: Aos 18 anos começou a dar aulas de dança contemporânea no Ballet Paula Castro. Coreografou, inclusive, para as meninas que iam para Cuba e tinham que levar um trabalho mais contemporâneo. Nessa mesma escola Andre Pimentel dava aulas de flamenco, e ainda não foi nesse momento que ela começou suas aulas de flamenco, mas se encantou com as músicas que Andre usava nas aulas, que escutava pois trabalhavam no mesmo prédio. Depois de um tempo foi fazer aulas no Estúdio Nova Dança com Adriana Grechi e outros professores de lá. Ela estagiava trocando aulas por trabalho. Conta que aprendeu muito com os trabalhos que assistiu no projeto Terças de Dança, além de todas as aulas que fez lá. Outra coincidência foi ter dado aulas para Priscila Grassi, a outra integrante do grupo Luceros. Ale Kalaf trabalhou por dois anos no Ballet Paula Castro, dando aulas de contemporâneo. Quando abandonou o curso na Faculdade de Artes Plásticas, sentia-se perdida e foi então que sua tia cantora Denise Kalaf, que mora no México, a chamou para passar uma temporada lá. No México sentiu necessidade de experimentar outras danças, e foi experimentar aulas de folclore mexicano, mas tampouco se identificou.
- **Descobrindo o flamenco:** Estando no México, a tia a convidou para ver um show de flamenco com as alunas da *bailaora* **Cristina Aguirre**. Confessou-me, que nesse primeiro momento ela mesma pensou que o flamenco seria mais uma manifestação folclórica, longe dela. Mas, quando chegou ao tablado e o show começou, ela ficou absolutamente tomada e apaixonou-se instantaneamente pelo flamenco, o qual ela nunca havia visto. Quando acabou o show ela foi imediatamente falar com as bailarinas, estava decidida a fazer aulas. Então sua tia telefonou para a *bailaora* Cristina Aguirre e recomendou Ale kalaf para suas aulas. Ale assistiu às aulas do grupo avançado e, começou suas primeiras aulas em turmas mais iniciantes para entender e conhecer essa linguagem que ela não conhecia. Nos primeiros dias fez uma aula atrás da outra, e foi se identificando cada vez mais. Ela me contou que fez as primeiras aulas com uma bota de coturno, e que no quarto dia a professora lhe emprestou sapatos de flamenco. Ficou no México por seis meses fazendo aulas com Cristina Aguirre. Enquanto esteve lá deu aulas de dança contemporânea e português.

Ela lembrou-se que foi nessa época, anos 90, que o flamenco começou a ser invadido pela linguagem da dança contemporânea, o que para ela foi fantástico, pois ela tinha bastante

bagagem nessa linguagem. A própria Cristina Aguirre lhe mostrou vídeos de espetáculos de flamenco mais contemporâneos e a convidou para dançar em seu espetáculo.

De volta ao Brasil entrou para a faculdade de psicologia, e foi buscar aulas de flamenco, para continuar a se desenvolver, e em 1997 foi parar no Centro Pepe de Córdoba. Fez aulas com Georgia Gugliota, além de experimentar outras aulas. Acabou chegando às aulas da bailaora Yara Castro com quem se identificou rapidamente. Em seguida o Centro Pepe de Córdoba fechou suas portas. Um mês depois, Yara Castro ligou para ela e a convidou para fazer aulas no seu espaço. Assim que chegou ao Espaço da Yara Castro encontrou Andre Pimentel, que ela havia conhecido quando dava aulas no Ballet Paula Castro. Nessa época Laurita Castro, mãe de Yara, estava montando Carmen en siete tiempos, com os alunos da escola. Neste espetáculo, cada bailarina dançava uma Carmen. Laurita gostou tanto de sua dança, que montou um papel para ela. Nessa montagem conheceu Milene Muñoz, Adriana Perez, Priscila Assuar e outros profissionais do ambiente flamenco. O guitarrista Fernando de La Rua trabalhava com eles, e Ale comentou que foi muito enriquecedor o convívio com ele. Ela disse que Yara lhe mostrou muitos vídeos de flamenco com montagens lindas e que a encantavam. Yara Castro e Fernando de La Rua iam constantemente para Espanha e, portanto estavam sempre atualizados.

Em 1998 foi pela primeira vez para Espanha junto com Andre Pimentel e outros integrantes do grupo de Yara e Laurita Castro. Desde então Ale Kalaf viaja praticamente todos os anos para a Espanha, a fim de se reciclar e trazer novos materiais.

- Atividades profissionais e Grupo Luceros Arte Flamenco: Quando a bailarina Yara Castro, seu marido, o guitarrista Fernando de La Rua e outros integrantes do grupo como Milene Muñoz, se mudaram para a Espanha, as atividades do grupo diminuíram bastante, e o grupo se dispersou. Então em 2001 Ale Kalaf comentou com Andre Pimentel que tinha o desejo de montar um grupo para que pudessem desenvolver seus próprios trabalhos. Em seguida os dois marcaram uma reunião com todos os bailarinos que eram do grupo da Yara Castro, e propuseram, para quem quisesse, montar um grupo novo. Mas no final acabaram ficando apenas Ale Kalaf, Andre Pimentel, Priscila Assuar e Priscila Grassi. Juntos fundaram o grupo Luceros Arte Flamenco. Eles ensaiavam na Academia Promenade, em Higienópolis, onde André dava aulas. E foi nessa época que eu convidei Priscila Assuar para fazer parte dos Galos, e ela me indicou os outros integrantes do Luceros para formar o elenco dos Galos. E assim conheci Ale kalaf.

Ale considera muito importante o momento em que fundaram o grupo, pois começaram a desenvolver vários trabalhos com uma tônica mais experimental, mais vanguardista. Apresentaram-se no bar Tapas durante sete meses logo em seguida a sua fundação. Ela considera que o primeiro momento mais importante em seu processo criativo, foi quando o grupo Luceros recebeu o convite para abrir o Festival internacional de Flamenco de São José dos Campos, no Teatro Gazeta aqui em São Paulo. Ale teve a ideia de falar com o músico **Toninho Ferragutti**, seu amigo de infância. Com o CD de Toninho em mãos, e autorizada por ele, Ale propôs que o grupo coreografasse a suíte "Na sombra da asa branca" para apresentar no Festival. O grupo se apresentou com grande sucesso, com um figurino também inovador e uma coreografia muito bem montada na música. Desde então o grupo vem trabalhando com Toninho Ferragutti e se apresentando por vários teatros de São Paulo e Brasil, conquistando vários editais e projetos da prefeitura.



Grupo Luceros Arte Flamenco. Na foto da esquerda para a direita Andre Pimentel, Priscila Grassi e Ale Kalaf. Foto Ricardo Ragi.

- Espetáculos e processos artísticos de Ale Kalaf: Ale sempre acreditou na busca de sua verdade para estar em cena. Por isso ela conta que durante o início de sua carreira como bailarina de flamenco, ela se sentiu presa por estar "obrigada" a dançar dentro de um molde pré-determinado. Ela explica que o fato de ter que respeitar as premissas do flamenco, e dançar respeitando as regras ditadas pela relação entre cante guitarra e baile, a faziam, de uma certa forma, se sentir limitada na sua expressão. Como se criar algo fora disso, fosse um

desrespeito ao flamenco. Mas ela acredita, também, que quando você começa, você necessita ter aulas com quem conhece muito destas regras, e que a fase de reproduzir estas convenções, pura e simplesmente, é necessária, justamente, para que você possa se apropriar desta linguagem, e possa se conhecer, e saber o que é teu e o que é do outro.

O trabalho com Toninho Ferragutti, num primeiro momento foi, para ela, como levantar uma bandeira de inovação, no sentido de utilizar elementos de sua cultura para criar, no que se refere à música de Toninho que não é flamenca. A criação deste trabalho dava-lhe uma sensação de estar enfrentando um "embate" dentro do ambiente flamenco. Para ela a inovação é muito importante. E ela tinha mesmo a intenção de se colocar na cena como flamenca brasileira que cria flamenco com música brasileira. Ela disse que o fato de trabalhar com músicos do gabarito de Toninho Ferragutti e todos os seus músicos lhe trouxe muita segurança, pois embasou suas criações.

- Estúdio Flamenco Ale Kalaf:

Além de todo o trabalho de criação, Ale se dedica, assim como a maioria dos profissionais daqui, ao ensino da dança flamenca. Inaugurou seu estúdio há 12 anos, mas antes deu aulas de flamenco em vários lugares, entre eles, a escola de Yara Castro, no Anhembi Tênis Clube, e por fim, alugou uma salinha na Vila Madalena para dar suas aulas até ter seu próprio estúdio. Sente que a escola é um lugar de criação muito frutífero, pois lhe permite experimentar suas ideias. Ela utiliza suas aulas para suas pesquisas pessoais.

- Qual o flamenco de Ale Kalaf? A partir do trabalho com Toninho Ferragutti, Ale Kalaf foi se apaixonando pela criação baseada na mescla, mas sempre utilizando como linguagem principal a movimentação flamenca. Ela contou que, então, Toninho Ferragutti ficou tão encantado pela montagem que eles haviam feito com a música "Na sombra da asa branca", que se interessou por desenvolver o trabalho com eles ao vivo. E foi então que criaram o espetáculo "Luceros dança Ferragutti" e o espetáculo acabou sendo selecionado pelo Boticário na Dança, e muitos outros projetos culturais promovidos por leis de incentivo.

Outro espetáculo importante para seus processos artísticos foi o "Con Alma", que surgiu do encontro com a cantora espanhola **Irene Atienza**, que é uma apaixonada pela música brasileira, e que não é uma *cantaora* de flamenco. Ale contou que foi nesse trabalho que ela conseguiu encontrar e se apropriar de um sotaque corporal mais próprio. Escolheram músicas do repertório brasileiro que falavam de amor.

Ale Kalaf se alimenta desde sempre da dança contemporânea, permanentemente. Ela nunca parou de fazer aulas de dança contemporânea, e toda sua bagagem nesta dança faz parte de seu processo artístico. Ale kalaf gosta dos encontros, não é apaixonada por trabalhos solitários. Se sente mais criadora do que intérprete. Ale acha que os bailarinos brasileiros, muitas vezes, tem muito mais conhecimento do próprio corpo do que os espanhóis. Os brasileiros tem uma intimidade com o movimento e a dança, muito rico.

- Frases e falas de Ale Kalaf sobre sua arte e sobre o flamenco

"Essa é a dança de hoje"

"A arte é de quem faz a arte"

"Sinto-me flamenca quando estou em cena de verdade, quando estou conectada com meu corpo, é quase uma meditação. Tem a ver com a minha conexão com meu corpo. Preciso saber o que sinto no meu corpo para estar em cena. Não sou flamenca quando penso"

"Tenho que estar calma em cena, para poder dançar e improvisar, pois aí posso ouvir e perceber meu entorno."

"O desejo é o funeral do improviso" (frase que ela ouviu e nunca esqueceu)

"Também tenho a flamenca personagem. Alimento-me dos adereços flamencos, a flor, a peineta. Vou me armando dessa personagem. Porque o flamenco é muito teatral"

"Ser flamenca para mim tem duas facetas: uma estética e uma de percepção".

-Espetáculos mais importantes de sua carreira.

-Espetáculo Luceros dança Toninho Ferragutti

2010 espetáculo "Yendo" no Circuito Cultural Paulista e na Virada Cultural Estadual.

-Espetáculo Luceros dança Toninho Ferragutti:

- 2011 edital Proac, com direção de Clarisse Abujamra.
- 2012 Circuito Cultural Paulista e III Plataforma Estado da Dança.
- 2014 Virada Cultural da Cidade de São Paulo
- 2015 o espetáculo é contemplado pelo Edital **O Boticário na Dança**, realizando entre maio e julho cinco shows patrocinados pelo edital.
- 2015 Circuito Paulista de Cultura
- 2016 Sesc Pinheiros.
- 2018 Circuito SESC das Artes.

- Espetáculo Con alma

2015 concebe, coreografa e dança o espetáculo "Con alma" com a cantora espanhola Irene Atienza.

2016 temporada no Circuito Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo

2017 **Abril para Dança** da Secretária Municipal de Cultura

e Circuito Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo

- Espetáculo Puro en la mezcla

2016 Estreia, dirige, concebe e baila o show "Puro en la mezcla" no SESC Pinheiros, SP.

SESC Santo Amaro

2017 Virada Cultural e Semanas da Dança, no CCSP.

2018 no Teatro Zanoni Ferrite

- Espetaculo **Concreto-** trabalho de pesquisa em processo, onde coreografa, dança e dirige com sua **Cia Ale Kalaf**, se apresentou em:

2017 Projeto "Plurais de Dança" na Funarte, SP.

Em novembro de 2017 é contemplada na 23° Edição do Fomento à Dança.

- Espetáculo "Experimentos concretos"

2018 Circuito São Paulo de Cultura e Festival Abril para dança

Monita Ruedas



Monita Ruedas. Foto Ana Nicolau

Formação: Monita Ruedas nasceu em São Paulo, em 1969. Descobriu o flamenco através dos filmes de Carlos Saura, como muitas pessoas de nossa geração. Ela tinha 15 anos, e uma amiga chamada Carmen a convidou para ver o filme Carmen, pela coincidência do nome. As duas cabularam a aula do colégio para ir assistir o filme. Apaixonou-se e disse para si mesma: "Quero isso para minha vida",

"Eu saberia fazer isso", "Isso conta muito como eu sou". Esse fato aconteceu por volta de 1985, quando ainda não existiam muitos locais que ministravam flamenco, e quando encontrou um lugar, não tinha condições de pagar. A partir daí o desejo pelo flamenco foi se cozinhando a fogo lento, e a cada ano que passava e que ela não podia iniciar as aulas, seu desejo aumentava. Começou a trabalhar com livros e foi então que conheceu o marido, Carlos. Casaram-se e com 19 anos ela teve seu filho, o atual bailaor Ulisses Ruedas, postergando seu sonho flamenco pois trabalhava e cuidava do filho. Aos 27 anos de idade, quando seu filho tinha oito anos, ela encontrou um anuncio num jornalzinho da Lapa, sobre aulas de flamenco com a professora Jussara Correa. Ela já havia feito teatro na adolescência e neste curso algumas aulas de jazz, mas nunca havia feito aulas de dança especificamente. Entretanto, em sua familia todos tinham hábito de dançar e frequentar bailes, trazendo assim a dança para próximo de sua vida. Disse-me que escolheu o flamenco, justamente, por ser uma dança muito teatral, onde a expressão é muito importante. Comentou que já tinha uma idade e que acha que começou tarde, em termos de fazer carreira como bailarina. Ainda assim, em 1997 ela iniciou as aulas com uma aluna avançada do grupo da Jussara Correa. No primeiro dia de aula foi entrevistada por um jornal local, que havia ido à escola fazer uma matéria sobre flamenco, o que considerou um sinal de sorte. Na entrevista disse para a repórter que seu sobrenome era espanhol e que seu bisavô havia vindo de Málaga em 1905. Monita me disse que apesar de saber que o bisavô era espanhol, tudo era muito nebuloso, porque ele nunca havia falado de flamenco para a família, e essa relação com o flamenco foi feita por ela mesma. Estudou na Jussara Correa por seis meses, e em seguida foi fazer aulas com a Daniela Libâneo no SESC Pompéia por

dois anos. Neste período, seu marido Carlos ez algumas aulas com o guitarrista que tocava nas aulas. Na sequência estudou com **Yara Castro**, e neste espaço fez aulas com **Priscila Assuar**, **Simone Gambirazio** e **Miguel Alonso**. Também estudou com o **Paulo Santos** no SESC Consolação e com **Iracy Prades**, mas considera que Yara Castro foi sua "mãe´" flamenca. Durante os quatro ou cinco anos em que estudou no Espaço Yara Castro, levava o filho Ulisses, hoje um grande bailaor, pois não tinha com quem deixá-lo. E foi assim que o filho começou a dançar, e o marido também. Ela me contou que tem fotos onde os três estão dançando. Durante todo esse tempo, ela e o marido Carlos trabalhavam na livraria. Trabalhava de dia, e estudava flamenco à noite e nos finais de semana.

- Atividades profissionais: Por volta de 2001 ela começou a dar aulas. Ela descobriu que gostava de ensinar. Quando começou a dar aulas percebeu que não aguentava mais trabalhar na livraria, estava muito infeliz com isso, passava o dia inteiro dançando atrás de uma coluna que tinha no local, e contou-me, rindo, que sempre que seu chefe ia falar algo com ela, a encontrava dançando, e que ela passou a ser conhecida como "a menina que dança". Resolveu então largar a livraria e me contou que Carlos, seu marido, que trabalhava em outra livraria, disse-lhe que ela estava louca de fazer isso. Então ela lhe respondeu que se conseguisse pagar metade de seu aluguel com o flamenco, já se dava por satisfeita.

Alugou uma sala na Lapa, no Estúdio Patrícia Lopes para atuar como professora naquilo que amava. No começo não tinha alunos, então chamava amigos e familiares para fazerem suas aulas. Aos poucos foram chegando alunos interessados de verdade em aprender. Uma de suas alunas dessa época está até hoje com ela. Depois mudou-se para outra escola, onde formou uma turma bem grande, o que a deixou muito feliz. Ainda assim o valor do aluguel dessa sala era bastante alto e Monita começou a dar aulas em casa. Sentiu-se muito culpada em relação ao marido Carlos, que continuava na livraria, pois o via muito infeliz, ao contrário dela que estava mais feliz vivendo de arte. Então ela o estimulou a sair do trabalho para começar a se dedicar ao flamenco. Em 2003 fez seu primeiro espetáculo no Teatro Plínio Marcos, que tinha lotação de 100 pessoas. Lembra-se da emoção de ter suas alunas no palco e de todo o nervoso de produzir o primeiro espetáculo.

- Rueda Flamenca e Estudio família Rueda Flamenca: Após o primeiro espetáculo, ela e o marido abriram sua própria escola com o nome de Rueda Flamenca. Carlos tocava nas aulas, e também passou a fazer toda a divulgação da escola. Carlos foi também, provavelmente, o

primeiro a montar um site - que se chamava Flamenco em São Paulo - onde divulgava todas as escolas que havia na cidade.

- Processos artísticos: Para Monita Ruedas o flamenco é o veículo perfeito para ela expressar suas emoções. Ela acredita que, uma vez que você estuda e conhece os códigos flamencos, esta linguagem resolve muito bem as emoções humanas. Ela me disse que supre o fato de estar longe da fonte, através de youtube, dos cursos e das viagens para a Espanha. Monita se sente numa busca constante pelo que é espanhol, e pelo que está lá, e por sentir que o que é de lá é mais flamenco do que o que ela faz aqui. E que, justamente, o que a faz conseguir fazer flamenco e se sentir flamenca aqui é esse espaço da "falta". A falta de não termos a fonte flamenca aqui. Essa `falta´ faz ela não desistir, faz ela buscar as coisas que estão lá fora. Mas não só isso, Monita foi fazer uma faculdade de dança, movida pelo desejo de buscar um conhecimento mais amplo e profundo sobre o movimento. Foi buscar informação para melhorar suas aulas. Foi para a Faculdade para entender sobre arte, para trabalhar as questões sobre a legitimidade da dança que fazemos, ou seja sobre a prática da dança flamenca aqui. Ela queria entender que arte é essa que fazemos aqui.

Na faculdade, ela observou que a dança flamenca era vista como uma dança menor, e que o pensamento reinante nas faculdades de dança daqui é que só as danças mais contemporâneas, ou danças brasileiras tem valor, e que o flamenco acaba ficando num lugar menos artístico. Logicamente, ela acha super importante todos os estudos de movimentos contemporâneos e todas as descobertas e pesquisas sobre o corpo, mas questiona porque o flamenco, sendo uma linguagem que estuda o corpo na música e a música no corpo, não ser mais valorizado. Porque ela vê uma riqueza musical na dança flamenca muito grande.

Monita já fez alguns trabalhos com música brasileira, onde quis falar do tempo, da passagem do tempo, e inspirou-se na música Oração ao tempo de Caetano Veloso. Ela disse que tentou traduzir a letra e que ela acabou cantando a música num show. O espetáculo se chamou *Vuelta*. Disse que se encantou pela dança contemporânea nas aulas da faculdade, mas acabou não dando continuidade. Formou-se em 2008 em dança na Faculdade Paulista de Artes. Atualmente faz yoga, e está adorando.

- Monita Ruedas como fonte flamenca: Perguntei a Monita Ruedas, então, como ela se sentia, sendo matriarca de uma família que produziu tantos artistas de flamenco, apesar de toda essa falta que ela aponta em si mesma em relação a fonte flamenca. Monita é mãe de Ulisses Ruedas, um dos jovens talentos flamencos do Brasil, e tia de outros três artistas que se dedicam à arte flamenca: Lucas Ruedas, percussionista e seus dois irmãos bailaores:

Mima e **Jonas Ruedas**. Ou seja, Monita acabou transformando vários membros de sua familia em artistas de flamenco, além de seu filho.



Familia Rueda Flamenca Mel Fernandes, Mima Ruedas, Jonas Ruedas, Monita Ruedas, Ulisses Ruedas e Ana Lopez. Foto:Eduardo Guerra

Ela me respondeu, então, que há uma questão de classe social na família dela, e que as pessoas de sua família antes dela, tinham um histórico de vida profissional muito ruim, que ninguém pôde estudar para ter boas profissões. Ela acredita que o flamenco trouxe um status, certa nobreza, para a vida dela e de sua família. Perguntei então como os sobrinhos chegaram nas suas aulas. Ela me contou que o filho dela, Ulisses, teve muita responsabilidade em trazer os primos para as aulas. Ulisses via Monita e o pai Carlos trabalhando e reproduzia os shows junto com os primos, numa grande brincadeira, como as crianças fazem. Ele tinha oito anos de idade, e junto com o primo Lucas Ruedas, o percussionista, ele faziam shows em casa para o resto da família. Monita conta que Lucas pediu para ir tocar em suas aulas, e Monita valorizou a dedicação dele, e assim ajudou o sobrinho a tornar-se profissional. Depois os irmãos de Lucas, Jonas e Mima Ruedas foram também fazer aulas. Atualmente Mima Ruedas está cursando faculdade de dança, e já dá aulas de flamenco. Monita frisou que Ulisses foi o principal responsável pelos primos de dedicarem. E apesar de Monita Ruedas ter sido a grande responsável por trazer a família para a dança flamenca, ela não se sente responsável por isso, pois ela diz que o flamenco é uma arte muito complexa, e que uma pessoa só não pode dar conta de ser o único canal transmissor, mas que ela se sente feliz em ter podido ajudar os sobrinhos. Monita Ruedas me contou que passou por muitos sacrifícios quando resolveu ser profissional de flamenco, mas que é muito feliz pela escolha que fez.

Quando lhe perguntei como ela via o panorama flamenco aqui, ela me disse que a questão que mais temos dificuldade de suprir é relativa ao cante. Apesar disso, ela sente que a cena flamenca paulista é forte. Quando lhe perguntei se ela achava que nós estávamos presos no mecanismo de copiar o flamenco tal qual é feito na Espanha, ela disse que não, e que justamente a falta que nós temos aqui dos elementos que se encontram facilmente na fonte espanhola, é o que faz com que encontremos, no jeito brasileiro de ser, elementos que criam um flamenco diferente. Ela acha que independente que seja um aluno ou um profissional, há algo no fazer flamenco que sempre transcende a simples cópia!



Monita dançando com seu filho Ulisses Ruedas

- Qual o flamenco de Monita Ruedas? Monita sente-se flamenca na coragem, pois quando ela está em cena, o espaço da falta a faz sentir-se corajosa. Ela diz que por não ter nascido lá, por não ter o domínio que eles tem lá, por não ter o figurino e todos demais elementos que eles tem lá, ou seja, por não ter todo o acesso a todas as informações que eles tem facilmente lá, justamente, por isso, ela sente que esse espaço da falta torna-se o espaço que faz possível que ela se sinta flamenca, na coragem de preencher esse espaço.

Deborah Nefussi



Deborah Nefussi. Foto: Simone Adami.

- Formação: Deborah Nefussi nasceu em São Paulo em 1965. É diretora do Raies Dança **Teatro**, umas das escolas mais importantes de São Paulo. É formada em letras pela Usp e pela Puc. Formou-se em Ballet clássico e dança espanhola pela academia Elza Prado. Começou a fazer ballet clássico aos cinco anos de idade na academia de música e ballet Elza Prado. Interrompeu seus estudos de ballet aos 10 anos de idade para dedicar-se aos esportes, porém aos quatorze anos retornou e formou-se em Ballet clássico aos dezoito anos de idade e depois em dança Espanhola nesta mesma escola. Assim como muitos de nossa geração, Deborah também chegou ao flamenco pelos filmes de Carlos Saura. Ela assistiu Bodas de Sangue, e voltou ao cinema sete vezes seguido, pois havia se apaixonado pelo flamenco. Ela lembrou que quando viu aquelas mulheres com coxas grossas, e mais robustas, pensou: "Meu Deus! Esta é a dança para mim!", pois Deborah comentou que, apesar de ter se formado e amar o ballet clássico, ela vivia o conflito do physique de role, pois não tinha o tipo físico para tal dança. Contou-me que era fanática por dança e tinha a coleção completa da revista *Dançar*, e que então começou a procurar por anúncios de aulas de flamenco, e foi aí que encontrou as aulas de Laurita Castro. Nessa época Laurita Castro dava aulas no TBC, e assim Deborah iniciou seus estudos de dança flamenca. Dois anos após Laurita a convidou para fazer parte de seu grupo. Paralelo a ter começado seus estudos de flamenco, Deborah já dava aulas de ballet clássico na Elza Prado. Nessa época a própria Elza Prado, que é de origem espanhola, estava começando a fazer contato com a dança flamenca, e todos anos ela ia para Granada para fazer aulas particulares com a *bailaora* **Tatiana Garrido**, filha de Mariquilla. Elza Prado trazia várias coreografias da Espanha para a escola dela, e começou a dar um curso de formação na dança espanhola muito completo, com aulas de repertório de castanholas e repertório de clássico espanhol. E Assim Deborah contou que teve a oportunidade de fazer esta formação na escola de Elza Prado, enquanto já fazia as aulas com Laurita Castro. Aos poucos, Elza Prado foi instituindo uma formação de dança espanhola, do mesmo jeito que ela fazia com o ballet clássico. Deborah me contou que foi a primeira pessoa a se formar em dança espanhola na escola de Elza Prado.

- Atividades profissionais: Deborah fez parte do grupo Laurita Castro durante aproximadamente cinco anos, até ir para a Espanha pela primeira vez. No grupo Laurita Castro, as coreografias eram montadas com CD, e o repertório era predominantemente clássico espanhol, e ainda se fazia pouco flamenco propriamente dito. Depois o grupo começou a trabalhar com música ao vivo e com cante, e eram os mesmo profissionais que trabalhavam com a bailarina Ana Esmeralda, pois havia pouquíssimos músicos de flamenco naquele então. Depois o guitarrista Fernando de La Rua começou a tocar também, e sua participação foi muito importante para o desenvolvimento e modernização do ambiente flamenco. Antes de Fernando havia um senhor que também tocava um pouco de flamenco e que se chamava Sr. Pedrinho. Deborah contou que, depois vieram para cá dois músicos argentinos: Hector Romero, guitarrista flamenco e Pablo Baldas, percussionista flamenco. A vinda deles trouxe mudanças importantes, pois, de acordo com Deborah, foi pelas mãos de Pablo, que os flamencos daqui tiveram um primeiro contato com o *cajón*³⁰ peruano. Com o grupo de Laurita Castro, Deborah se apresentou em diversas casas noturnas em São Paulo, como a boate Azul da meia noite.

Em 1991, Deborah foi convidada por **Vitor Costa** e **Luciana Lambert** para participar de num espetáculo do **grupo Vértice**, no Sesc Pompeia. O espetáculo misturava linguagens diferentes de dança, como tango, flamenco e dança árabe. Durante essa época, ela estava com 25 anos e já dava aulas de flamenco na academia Elza Prado e na academia Gimnasium. Deborah havia se formado em russo pela USP, e dava aulas de russo, além das

_

³⁰ Instrumento de percussão peruano, incorporado ao flamenco pelo percussionista brasileiro Ruben Dantas na banda de Paco de Lucia.

aulas de dança. Contou-me que naquele momento estava aguardando a resposta de uma bolsa de estudos para ir para Moscou, onde pretendia realizar um antigo sonho de estudar ballet em terras russas. Mas com as mudanças políticas na União Soviética, a bolsa foi cancelada e ela teve que abandonar seu antigo sonho. Deborah disse-me que esse episódio foi um marco superimportante na sua vida, porque ela estudava Letras e queria muito ir para lá, e que nessa época a dança ainda não ocupava um tempo integral de seu dia, e o sonho de ir para a Rússia era muito forte. Mas quando viu seu sonho se desfazer, decidiu então assumir a paixão pelo flamenco e ir para a Espanha.

Em 1992 Deborah parte para a Espanha para aprofundar seus conhecimentos. Através da Elza Prado, ela conseguiu uma bolsa para estudar na academia da Mariquilla em Granada. Deu aulas de ballet na academia da Mariquilla em troca de fazer todas as aulas de flamenco que ela quisesse. Com essa oportunidade ela pôde passar seis meses fazendo uma formação bastante completa. Depois de Granada, foi para Madrid encontrar outras meninas que eram do grupo da Laurita Castro e que também tinham ido para a Espanha estudar. Juntas fizeram aulas no famoso Centro Amor de Dios. Nessa primeira estadia em Madrid, Deborah observou que o nível das latino americanas era muito mais baixo que o nível dos estudantes espanhóis. Após dez meses de estadia na Espanha, voltou para o Brasil, e descobriu que o grupo de Laurita Castro havia se dividido. Fez alguns shows com Laurita Castro, mas ela não queria mais fazer parte de grupo nenhum, queria dedicar-se a estudar tudo que havia aprendido na Espanha. Em dez meses ela fundou o Raies Dança Teatro com as bailaoras dissidentes do grupo Laurita Castro. Chamaram o guitarrista Miguel Aragón, brasileiro de ascendência espanhola, que tocava com o grupo **Tarantos**, para fazer a direção musical do novo grupo que elas estavam fundando. A cantaora **Marisol Jardim** também fez parte da fundação do grupo. Deborah comentou que este grupo mudou um pouco o padrão de comportamento da época onde, geralmente, os professores não permitiam que os alunos fizessem aulas com outros professores, e nem que assistissem a trabalhos de outras escolas, e o grupo quebrou esse padrão e passou a estimular um intercâmbio maior no ambiente flamenco.

- Fundação da sede do Raies Dança Teatro e processos artísticos: Com essa primeira formação do Raies, o grupo montou um trabalho mais elaborado com a participação da irmã de Deborah, a atriz Dani Nefussi. Sua irmã trouxe para o grupo algumas abordagens mais teatrais para desenvolver o projeto, como, por exemplo, algumas técnicas corporais contemporâneas com exercícios do método Laban e outros. E assim conceberam o primeiro espetáculo importante do Raies que se chamou Flamencas- uma história de Mulheres,

baseado em aspectos do feminino e algumas cenas inspiradas em Garcia Lorca. Estrearam em 1996 na Sala São Luis, e fizeram uma pequena temporada de cinco apresentações. Nessa época o guitarrista Miguel Aragón foi embora para a Espanha junto com a bailarina Georgia Gugliota, e o guitarrista argentino **Luciano de Paula** veio para o Brasil e assumiu a direção musical. O percussionista **Luciano Khatib**, que havia sido do grupo Tarantos, também entrou para o grupo. Um tempo depois Deborah e Luciano se casaram.

Em 1997 o Raies tinha sua sede na escola de Alicia Kromberg em Moema. Nessa época o pai de Deborah sugeriu que ela e sua irmã Daniela abrissem uma escola na casa que a família tinha na Rua Capote Valente, em Pinheiros. E assim, em 1998, fundaram o Raies Dança Teatro. Deborah chamou a *bailaora* **Denise Santoro**, aluna do Raies, para ser sua sócia. E, a partir de 2001 o guitarrista **Yuri Cayres** entrou para o Raies para substituir o guitarrista Luciano de Paula, que havia se mudado para a Espanha.

O Raies completou 20 anos em 2018 e é uma das escolas mais importantes na difusão de flamenco em São Paulo, e por suas aulas passaram muitos bailarinos de flamenco que se profissionalizaram. A escola sediou vários grupos amadores, além de ter a companhia profissional que sempre manteve uma intensa agenda de shows.

Deborah contou que depois dessa primeira montagem com Lorca que ela concebeu com sua irmã: *Flamencas- uma história de mulheres*, ela continuou a pesquisa com Lorca e desenvolveu um trabalho em parceria com um grupo de dança contemporânea de Santos que também estavam pesquisando Lorca. Juntos montaram o espetáculo: *Canções do Amargo* com direção de **Roberto Peres**. O espetáculo era encenado dentro das casas, conduzindo a plateia pelos diversos ambientes das casas, numa encenação itinerante.

Em 1994 Deborah participou do *Projeto Dança*, do governo de São Paulo, no Teatro Sergio Cardoso. Disse que o projeto dava uma formação maravilhosa, e que durante um ano ela teve aulas incríveis com vários profissionais das artes.

Em 2002 Deborah ganhou primeiro lugar com o solo *Persecusión* que ela montou para o I Festival de Dança Flamenca do Brasil. A partir desse solo ela tentou retomar e desenvolver mais a relação com a dança contemporânea. Deborah sempre sentiu uma necessidade de expandir seus conhecimentos com estudos de outros movimentos. Começou então a fazer yoga, e participou de um grupo de estudos de improvisação. Deborah comentou que sempre quis desenvolver um trabalho de teatro - dança, e, justamente, nessa época a convidei para participar do espetáculo *Galos*.

Deborah falou-me de um tema tão comum a todos nós que temos escolas, que é a dificuldade de administrar e dar aulas na escola e, ao mesmo tempo, encontrar tempo para

desenvolver os projetos criativos, e falamos da enorme dificuldade de conseguir os patrocínios e verbas para montar os espetáculos. Em 2008 a família de Deborah vendeu a casa da Capote Valente e ela mudou a escola de lugar. Hoje o Raies está sediado numa das salas da casa de Laurita Castro no Sumaré.



Deborah Nefussi foto Simone Adami

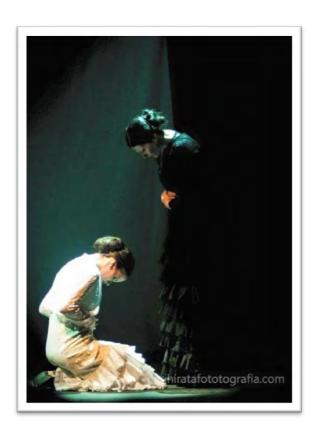
Qual o flamenco de Deborah Nefussi? Deborah Nefussi busca outras linguagens, como as técnicas de teatro e outras pesquisas corporais, e já elaborou alguns projetos importantes, mas comentou que passou uma temporada muito desestimulada pela dificuldade em conseguir verba para as criações e montagens artísticas e que, por isso, abandonou algumas pesquisas que havia iniciado com sua irmã para a companhia, como por exemplo os

espetáculos com textos de Garcia Lorca. Deborah fundou a produtora **Kabal** junto com as bailarinas **Simone Gambirazio**, **Ana Paula Campoy** e **Carolina da Mata**. A Kabal é responsável pela organização da **Feira Flamenca**, evento superimportante que já acontece há dez anos, e que reúne grandes profissionais da cena flamenca brasileira e internacional para dar aulas e se apresentar, estimulando grandes trocas no ambiente.

Deborah, assim com muitos de nossa geração, acredita que a internet facilitou muito o acesso às fontes espanholas, que quando nós começamos era praticamente inacessível, a não ser que você viajasse, ou que algum professor viesse para cá. Atualmente está desenvolvendo uma pesquisa sobre a Técnica Klauss Vianna e retomando, aos poucos, seu desejo de fazer um trabalho de flamenco mais brasileiro. Comentou-me que, com essa pesquisa, busca desenvolver um método que facilite o aprendizado da dança flamenca. Esta pesquisa está sendo realizada com Silvana Santos, que ministra para Deborah aulas de técnica Klauss Vianna, e com a bailarina de flamenco Renata Nunes, que dá aulas de flamenco junto com a Deborah para a Silvana e desta forma vão observando os resultados da troca em seus corpos. Fizeram uma primeira aula experimental na Feira Flamenca, e aplicaram as descobertas da pesquisa com os alunos de flamenco. Estão buscando novas abordagens para as técnicas de corpo dentro da linguagem flamenca.

Deborah disse-me que nunca quis dançar igual aos espanhóis, e que não anseia isso porque o flamenco é uma arte muito mais ampla, não está só na dança, e que copiar o que se

faz lá nunca foi seu desejo. Deborah se identifica com a arte flamenca, e diz que o flamenco é sua existência, sua vida. Ela se sente flamenca em sua atitude em relação à sua vida e seu trabalho.



Deborah Nefussi e Luciano Khatib tem uma filha que se chama **Isadora Nefussi** e está com dezoito anos. Isadora começou a dançar flamenca bem pequenininha, nas aulas de sua mãe e de todos os outros professores do Raies Dança Teatro. Isadora é bastante talentosa, sendo considerada um dos grandes expoentes do flamenco jovem. Já dá aulas e dança flamenco profissionalmente. Atualmente está cursando a faculdade de dança da Anhembi Morumbi.

- Frases de Deborah:

[&]quot; Eu não me vejo sem flamenco"

[&]quot; Flamenco é minha vida"

- Espetáculos mais importantes

- 1994- 1° Encontro dos Amantes da Arte Flamenca -Teatro Pirandello; 1a Mostra de Dança Flamenca de SP
- 1996- Espetaculo "Flamencas-uma História de Mulheres" Sala São Luiz e Sesc de Santos
- 1998 Espetáculo Lorca na Rua; Espetáculo Canções do Amargo inspirado na obra de Garcia Lorca - encenado na sede do Raies e no Estúdio Nova Dança e na Casa da Dança em Santos
- 2001 e 2002 duas temporadas como preparadora corporal e bailaora das recitas da Ópera Carmen, Teatro Municipal de SP sob direção de Carla Camuratti
- 2002 1°lugar solo festival Nacional de Dança Flamenca no clube Hispano
- 2008 como bailarina convidada do espetáculo Comfluência Centro Cultural Vergueiro direção de Sônia Galvão e Betty Gervitz;
- 2010 a 2016 Coreógrafa e bailaora da Casa da Ópera das receitas da Ópera Carmen
- 2017 Espetáculo Tal Mãe Tal Filha no Sesc Consolacao

Carolina Zanforlin



Carolina Zanforlin. Foto Lailson Santos.

- Formação: Carolina Zanforlin nasceu em Avaré, interior de São Paulo, em 1985 e mudouse para São Paulo aos cinco anos de idade. Nessa época iniciou atividades de esporte na modalidade de ginástica rítmica, e depois jogou handball chegando a viajar para o exterior para competir. Contou-me que sempre teve muita inteligência corporal e que sempre praticou esportes. Quando ela tinha sete anos de idade, sua mãe, vendo que ela tinha jeito para as atividades físicas, a colocou na aula de balé na Escola Paula Castro. Fez dois anos de ballet paralelamente ao esporte. Como era sócia do Clube Paineiras, passava o dia inteiro fazendo todas as atividades esportivas que eram oferecidas pelo clube. Um dia, passando pela sala de dança viu aquelas pessoas, com saias e flores no cabelo, fazendo uma dança super interessante e ficou apaixonada. Era uma aula de flamenco. Ela tinha onze anos de idade, e lembra-se de chegar mais cedo no clube só para assistir as aulas dessa dança que a encantava. Priscila Assuar, a bailaora que dava as aulas, percebeu aquela menina fascinada a olhar as aulas, e chamou-a para fazer as aulas, mas a idade mínima para começar era treze anos. Percebendo que Carolina tinha muita vontade de fazer aula, Priscila pediu autorização para que ela pudesse começar naquele ano mesmo, antes da idade permitida. Carolina contou-me que ficou tão feliz, que levou o papel da inscrição para mostrar para as suas amigas na escola, pois finalmente iria começar as aulas de flamenco, sua nova paixão. Ela é muito grata à Priscila, pois foi graças a intervenção desta professora junto à diretoria do clube, que Carolina pôde começar a aprender a tão sonhada dança. Lembrou que, nessa mesma época, escreveu uma redação na escola dizendo que quando crescesse queria ser advogada, morar na Espanha e ser

bailarina de flamenco. Um ano depois dela ter iniciado as aulas no Clube, a professora Priscila Assuar saiu e Carol começou a ter aulas com **Eduardo Ramirez**. Este professor foi muito importante para ela, pois a incentivou a se tornar profissional, levando-a para fazer apresentações junto com ele, fora do clube. Aos treze anos Carol começou a fazer teatro e contou-me que seu professor de teatro também a incentivou muito. Carol fazia todas as aulas de Eduardo Ramirez no clube, e quando ela tinha quatorze anos ele a aconselhou a fazer aulas fora do clube para aprofundar seus conhecimentos. Eduardo recomendou que ela estudasse com a diretora do grupo *Tarantos*, do qual ele havia feito parte. Carol fez aulas com **Angela Menta** dos quinze até os dezoito anos de idade, e disse que foi uma fase importante, pois esta professora lhe deu as primeiras noções de consciência corporal para dançar flamenco, além de colocá-la em contato com o material que trazia da Espanha. Depois aconselhou a própria Carolina a ir também para a Espanha.

Aos dezoito anos, em 2003, foi para a Espanha pela primeira vez e disse que quando chegou lá, teve a sensação de que não sabia nada, mesmo após sete anos de estudos de flamenco no Brasil. Foi fazer aulas com La Truco, Cristobal Reyes e Manuel Reyes. Carol lembrou-se que se sentiu super perdida nas aulas de lá, e como não dominava o idioma, não entendia nada do que falavam e que tudo foi muito frustrante nessa primeira viagem. Passou um mês na Espanha e no final dessa primeira viagem a mãe dela foi encontrá-la e o maestro Cristobal Reyes disse para sua mãe que ela era muito talentosa, mas que precisava passar uma temporada maior, para ter mais contato com o flamenco. Apesar das frustrações, Carolina foi embora com o desejo de voltar para morar na Espanha. Seus pais nunca se opuseram a que ela fosse bailarina, mas o pai lhe exigiu que fizesse uma faculdade, mesmo que fosse de arte. Foi então que o irmão dela, que cursava Multimeios na PUC, lhe falou do curso Comunicação e artes do corpo. Carolina me contou que assistiu a uma aula chamada as mãos e o corpo, se apaixonou, fez o vestibular e se inscreveu no curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

- Atividades profissionais: Carolina já havia dado aulas como assistente de Angela Menta, eo que considerou um grande aprendizado. Chegou a ter sua própria turma, mas Angela acabou fechando sua escola, e foi então que Carolina reencontrou a sua primeira professora Priscila Assuar, num curso internacional promovido por Andrea Guelpa, no Shopping Eldorado. Era 2004 e Priscila e eu estávamos no processo de abrir a Cuadra Flamenca, e então nós a convidamos para dar aulas na Cuadra. Carolina disse que ganhou muita experiência na Cuadra flamenca, tanto como professora quanto como bailarina, pois durante esse período eu

tinha o projeto **Convite ao Flamenco no Café Piu Piu**. Carolina dançou muitas vezes no Café Piu Piu com a **Cia. Cuadra Flamenca**, que nesse época era dirigida pela Priscila Assuar e por mim. Ela me disse que o palco do Café Piu Piu lhe deu muita tarimba, e que foi o primeiro lugar onde ela teve a oportunidade de experimentar-se coreograficamente e buscar um baile mais próprio.

Durante o período que cursou Artes do Corpo, dos dezoito aos vinte e dois anos de idade, continuou dando aulas na Cuadra Flamenca e dançando no Café Piu Piu e em outros lugares. Viajava todas as férias para a Espanha, para passar temporadas de dois meses estudando, e foi se desenvolvendo cada vez mais. Estudou com vários maestros, mas considera importantes em sua formação os seguintes *bailaores e maestros* espanhóis: **Maripaz Lucena**, **La Truco**, **Maria Juncal** e **Manuel Reyes**.

- Processos artísticos de Carol Zanforlin: Depois que terminou a faculdade, Carol morou na Espanha por três anos. Durante esses três anos, ela fez aulas diárias com Maripaz Lucena, Maria Juncal e La Truco. Fazia aulas de técnica e baile com essas *maestras* que lhe deram toda a base sobre a qual ela trabalha até hoje. Maripaz Lucena a convidou para dançar em seu tablado em Madrid, e já fazendo parte da companhia desta maestra, se apresentou no festival Suma Flamenca de Madrid. Em 2008, ainda na Espanha, conheceu a bailaora brasileira Talita Sanches, de família espanhola, que estava prestes a trazer a bailaora Truco para o Brasil. Talita convidou Carolina para fazer parte do espetáculo Cinco Puntales, que foi realizado aqui no Brasil com a participação de bailarinas brasileiras e direção e coreografia da bailaora espanhola. Carolina contou que participar deste projeto foi um marco importante em sua vida profissional. Durante 2009, seu último ano de Espanha foi repetidora da maestra Truco. Me contou que nesse último ano vários projetos em que ela se envolveu acabaram não acontecendo, e foi então que ela decidiu voltar para o Brasil, pois sentiu que sua temporada na Espanha havia chegado ao fim, pois artisticamente, não estava mais encontrando espaços e experiências que valessem à pena. Ainda na Espanha deu aulas na academia da brasileira Patrícia Passo, que dirigia uma escola de danças orientais em Madrid. Sentiu que era o momento de começar o seu próprio caminho artístico, e quis voltar para o Brasil para criar um espetáculo.

De volta ao Brasil Carolina foi convidada para dar aulas na escola de Ale Kalaf. Deu aulas na escola de Ale Kalaf de 2010 até 2017. Saiu para abrir sua própria escola, o **Estúdio Caló** que inaugurou em março de 2018. Ela considera muito importante a fase que trabalhou em escolas de outras bailarinas antes de abrir sua própria escola.

- Criação do espetáculo Toro Negro - flamenco com literatura brasileira



Carolina Zanforlin e Miguel Alonso. Espetáculo Toro Negro. Foto Bernardo Paglia.

Toro Negro foi o primeiro espetáculo que Carolina criou. O espetáculo é baseado no Texto *Espanha* de Clarice Lispector e tem direção de Debora Dubois. Ela já havia tido contato com esse texto numa aula da faculdade enquanto cursava Artes do Corpo, e nunca mais esqueceu. Enquanto estava na Espanha alguém lhe apresentou os textos de **João Cabral**, e no início do processo pensou em juntar os dois autores para criar um espetáculo de flamenco com literatura brasileira. Ela chegou a escrever o projeto incluindo os dois, mas quando terminou, percebeu que seria uma tarefa muito grande dar conta de tanto material, e achou melhor ficar só com o texto de Clarice Lispector. Em 2011, enquanto elaborava seu projeto, ela foi convidada a participar de uma peça infantil, " O silêncio em apuros" escrito pela atriz Vanessa Prieto, quem havia escrito um personagem para ela. Carolina contou que a atriz Vanessa Prieto, que era sua cunhada à época, a ajudou a escrever o projeto do Toro Negro para captar patrocínio, e que, inclusive, foi ela que batizou o espetáculo com o nome Toro Negro. Foi trabalhando na peça infantil da cunhada, que ela conheceu a diretora **Debora Dubois**. Contou que, apesar desta diretora não conhecer muito a linguagem flamenca, a troca

artística entre ambas foi muito intensa e rica durante os ensaios da montagem. Carolina convidou o bailarino cubano **Miguel Alonso**, residente no Brasil, para fazer o espetáculo com ela, e chamou a espanhola Truco, com quem havia estudado nos últimos anos para coreografar o espetáculo. Em Janeiro de 2013 ela conseguiu o patrocínio. Quando estava tudo pronto para a *maestra* Truco vir, ela se machucou e não pôde coreografar. Carolina acabou, ela mesma, coreografando muitas partes do espetáculo junto com o bailarino Miguel Alonso. Debora Dubois, diretora, trouxe um especialista em Clarice Lispector e, Carol comentou que essas aulas foram muito ricas e fundamentais para criar o roteiro do espetáculo. Disse que os ensaios com os músicos foram também momentos muito ricos na montagem do espetáculo. Carolina Zanforlin considera que o teatro é uma forte base em seu trabalho, pois a ensinou a estar em cena, a respeitar o outro e a ter disciplina. Apesar de ser bailarina, Carolina Zanforlin fez a formação em teatro no curso da faculdade Comunicação e Artes do Corpo.

- Qual o flamenco de Carolina Zanforlin?

Ela acha que o flamenco daqui está crescendo muito e que estão surgindo talentos incríveis,

que agora conseguem viver e trabalhar na Espanha, e ela acredita que isso é fruto de um trabalho feito aqui e não lá. Ela diz que a história do flamenco no Brasil está vivendo um período de transformação muito grande em um curto espaço de tempo, e que todas as escolas têm feito muito por este crescimento, e que temos cada vez mais espetáculos, shows e tablados. Carol acha que ir buscar na fonte espanhola é fundamental, e que para o seu processo criativo, ir para a Espanha é muito importante, e que se emociona cada vez que vai para lá com tudo que é espanhol, o cheiro, a cor, a comida, e tudo mais; mas que, apesar disso, acredita que o fato de ser brasileira e poder criar as coisas dela aqui gera um processo muito mais rico do que se ela fosse uma brasileira que morasse lá e criasse as coisas dela lá. Ela



Carolina Zanforlin. Foto José Silikas

considera que lá seria apenas mais uma, e que aqui pode fazer uma diferença maior.

Carolina acha muito importante usar a cultura brasileira em seu processo criativo e diz que aprendeu isso quando estava cursando a faculdade na PUC. Ela frisou que esse foi o grande aprendizado durante o curso. Ela também contou que quando estava nas aulas, sentia que não era muito compreendida como bailarina de flamenco dentro do curso, que os professores eram todos incríveis, mas que não tinham muitos elementos para ajudá-la, e que isso a levou a mudar a formação para teatro. Ela acredita que há uma tendência, as vezes limitadora, a classificar o flamenco como folclore. Mas que, por outro lado, o curso enriqueceu profundamente o conhecimento dela sobre a arte brasileira. Elogiou muito essa abordagem da cultura brasileira no curso e que foi muito importante para a sua formação. Ela acha que o fato de conhecer melhor a cultura brasileira enriqueceu seu processo artístico, no sentido de trazer elementos que sofisticam seu olhar sobre sua prática flamenca, lhe dando uma capacidade maior de apropriar-se desta arte, e especialmente, de uma forma diferente dos espanhóis.

Ela acha que se você traz elementos da cultura local você consegue atingir mais a plateia, como ela buscou fazer no Toro Negro, por exemplo, apresentando o flamenco pelo olhar do texto de Clarisse Lispector para a plateia brasileira. É um olhar local sobre uma dança que não é daqui. Com a montagem do espetáculo Toro Negro, Carolina comprovou a importância de se ter um texto para criar. Ela acha que o texto ajuda embasar teatralmente os bailarinos, pois assim ele pode entrar em cena mais fortalecido, e isso enriquece muito seu baile, especialmente no flamenco que é uma dança tão teatral. Ela gosta de criar com música, e utiliza o espaço das aulas para criar e experimentar, pois adora o processo coletivo. Carolina se sente flamenca na conexão com o divino, com o algo maior. Para Carolina dançar flamenco é sua meditação, é seu equilíbrio e sua religião.

- Frases de Carol Zanforlin

" Ali é meu talento "

"Deus olhou para mim e pôs a mão em mim, e disse: é isso que você tem que fazer"

" quando estou dançando não penso em nada"

"Eu nunca posso parar de dançar!"

" é minha missão"

- Espetáculos mais importantes:

- 2008 Cinco Puntales Teatro Municipal de São José dos Campos e teatro Gazeta de São Paulo; Mari Paz Lucena COMPAÑIA
- 2009 -Suma flamenca Madrid

- 2013 Toro Negro Teatro Itália
- 2015/2016 Viagens do Sesi
- 2013 Espetáculo com Antonio Canales Campinas/SP
- 2015 Oro Molido com Carmen la Talegona São Paulo
- 2016 Espetáculo com Domingo Ortega Teatro Gazeta
- 2015/2016 Viagens do Sesi com Toro Negro
- 2016/2017/2018 Espetáculo Puro en la Mezcla Sesc São Paulo

Depoimento Priscila Assuar



Priscila Assuar, 2016. Foto Ignácio Aronovich.

- Formação: Priscila Assuar nasceu em São Paulo em 1964. Sempre praticou ballet e esportes, chegando a ser campeã brasileira de natação. Iniciou seus estudos de flamenco com Ana Esmeralda, depois participou de diversos grupos importantes de São Paulo, e se reciclou permanentemente com viagens para Espanha e Argentina, e com workshops internacionais realizados no Brasil. Priscila deu aulas para muitos profissionais que hoje atuam na cena flamenca, inclusive duas das entrevistas: Monita Ruedas e Carolina Zanforlin. Atualmente dá aulas no Galpão da Dança, no Atelier André Pimentel e no Clube Paineiras, além de se apresentar em diversos shows e espetáculos na cena flamenca paulista.

- Depoimento de Priscila sobre a prática de flamenco no Brasil :

"O flamenco no Brasil, nunca será o flamenco da Espanha, inclusive porque o flamenco na Espanha não é o flamenco que vemos nos tablados, não é o flamenco que vamos estudar nas aulas do Centro Amor de Dios em Madrid, ou nos workshops, quando vamos para lá. Porque o Flamenco é uma cultura onde a pessoa nasce dentro do flamenco. Estou neste momento em Jerez de la Frontera, e em qualquer 'boteco' que vou o garçom sai cantando por *bulerias*, porque ele respira flamenco desde que nasceu, flamenco é o dia a dia dele. Porque o ser flamenco não é aquele que dança flamenco nos teatros daqui ou nos tablados. Ser flamenco é ter o flamenco no teu dia a dia. É a tua mãe te cantar uma *nana* no teu berço. E nós no Brasil, nunca teremos isso. Isso não nos pertence, e inclusive o idioma não é o nosso, portanto como você vai ser flamenco se a base do flamenco é o cante e você não domina a língua daquilo que você quer fazer parte."

"Portanto eu vejo o flamenco como uma linguagem, eu sou uma bailarina e uso a linguagem flamenca para contar minha história de vida, eu estudo a técnica, as estruturas, os cantes, enfim tudo para poder me expressar através dessa linguagem. Eu me emociono e sinto o flamenco, e assim tento passar essa emoção para o publico quando eu danço. Mas eu uso o flamenco para contar a minha história de vida brasileira, sul americana. Eu não venho de uma família flamenca. Então eu tenho o flamenco como uma linguagem, e a partir do momento que eu tenho o flamenco como linguagem, eu posso contar a história que eu quiser."

"Eu não sei se eu sou flamenca, acho um pouco pretensioso dizer que sou flamenca nisso ou aquilo. E também acho difícil no Brasil analisarmos se somos flamencos ou não, e acredito que esse tema pode abrir outras questões. Mas se tivesse que dizer algo sobre ser flamenca, eu diria que me sinto flamenca na forma de contar a minha história!"

3.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE AS ENTREVISTAS

Após finalizar as entrevistas e ouvir os relatos tão preciosos sobre as trajetórias e processos criativos destes artistas, com os quais, muitas vezes dividi o palco, pude perceber e comprovar alguns traços comuns em seus processos artísticos. Um dos aspectos mais relevantes sobre essas trajetórias é que a maioria destes artistas, estão mobilizados por uma necessidade consciente ou não, de encontrar sua própria singularidade ao expressar-se na linguagem flamenca, e, assim, foram se apropriando desta arte sempre conduzidos por essa busca. Alguns, inclusive, falaram que, durante a elaboração de seus projetos, sempre buscam algo que possa fazer seu flamenco ser mais brasileiro, e todos concordam em que ficar se dedicando tentando, apenas e somente, alcançar a excelência espanhola não satisfaz seu anseio artístico, e que este não poderia ficar reduzido a buscar algo que somente se encontra na Espanha. Todos concordam que muitas vezes, é difícil fazer flamenco aqui, e que num primeiro momento de formação é necessário buscarmos fontes espanholas, mas todos acreditam, com diferentes nuances, na necessidade de se buscar fontes e material de pesquisa em seu próprio cotidiano, especialmente em sua própria história, e que esta, obviamente passa pela cultura local, pelo menos em algum momento.

Gostaria também de ressaltar que o recorte que fiz na cena flamenca paulista, para escolher os profissionais entrevistados foi conduzido pelo olhar que buscava se aprofundar nos processos artísticos, e que se o tempo e o espaço permitissem, eu teria entrevistado muitos mais profissionais atuantes em São Paulo. E por isso, abaixo cito profissionais de flamenco que não foram entrevistados, e que são ou foram atuantes na cena paulista nos últimos vinte e cinco anos, e que certamente contribuíram e muito para o desenvolvimento da arte flamenca em São Paulo e no Brasil.

- Guitarristas flamencos: Conrado Gmeiner, Allan Harbas, Davi Caldeira, Yuri Cayres, Luciano de Paula, Gabriel Soto, Andre Rodrigues, Fabio Moraes, Carlos Ruedas, Gabriel Simões, Thomas Howar, Humberto Lincoln, Luccas Martha Guilherme Monteiro, Flávio Rodrigues, Fernando de La Rua e Miguel de Aragon. Os últimos três desenvolveram carreiras muito sólidas na Espanha.
- Cantaores flamencos: Elsa Maya, Fernando de Marília, Helena de los Andes, Marcyo Bonefon, Isadora Arruda, Jeff Lima.

- Percussionistas: Luciano Khatib, Roberto Angerosa e Lucas Ruedas.
- Bailaores: Miguel Alonso, André Pimentel, Jonas Ruedas, Andi el Canijo, Carlinhos Rowlands, Ulisses Ruedas, Fabio Rodriguez, Newton Junior, Jackson Murifran, Paulo Santos, Eduardo Ramirez.
- Bailaoras: Ana Marzagão, Carolina Correa, Ximena Espejo, Maissa Bakri, Andrea Guelpa, Ana Paula Campoy, Cylla Alonso, Lu Garcia, Mariana Abreu, Iracy Prades, Carol da Mata, Nina Molinero, Beatriz Carraza, Camila Monte, Karina Maganha, Priscila Grassi, Priscila Assuar, Gisele Assi, Denise Santoro, Adelita Parra, Adriana Agi, Gabriela Menezes, Natalia Martins, Milene Muñoz, Simone Gambirazio, Isadora Nefussi, Mima Ruedas, Thaís Caniati, Thalma Di Lelli, Yara Castro, Debóra Hack, Laura Spagnuolo, Deborah Nefussi, Roberta Minieri, Adriana Rabello, Carol Zanforlin, Ale Kalaf, Alba Marin, Tania Ferreira, Angela Menta, Ursula Correa, Ana Morena, Georgia Gugliota, Renata Nuñes, Jussara Correa, Ana Nicolau e Vera Alejandra.

E muitas outras pessoas que amam o flamenco e que se dedicam a esta arte, e que talvez não estejam citadas na lista acima. Algumas das pessoas citadas talvez não atuem mais, mas de alguma maneira foram importantes na formação da cena paulista de dança flamenca, nos últimos trinta anos.

• Algumas escolas especializadas de São Paulo: Atelier Flamenco, Raies Dança Teatro, Associação Cultural de Dança Espanhola Cuadra Flamenca, Castro de La Rua casa Flamenca, Estudio Flamenco Ale Kalaf, Galpão da Dança, Studio de Arte Flamenco Alhambra, Villa Flamenca Núcleo de Arte e Cultura, Estúdio Rueda Flamenca, Triana Flamenca, Espaço Multicultural Ursula Correa, Espaço Priscila Grassi Flamenco, Centro de Arte e Dança Flamenca Adriana Rabelo, Studio Ana Esmeralda, Atelier La Bruja Gitana Atelier Flamenco Antonio Benega, Estudio Caló.

CAPITULO 4. VERA ALEJANDRA - UMA HISTÓRIA EM PROCESSO



Vera Alejandra, 2016. Espetáculo las Imprecindibles, Teatro Folha. Foto Ignácio Aronovich.

Bailarina; coreógrafa e professora de dança flamenca; preparadora corporal e atriz. Nasci em 09 de agosto de 1963 na cidade de Buenos Aires, Argentina. Em dezembro de 1964 meus pais se mudaram para o Brasil. Criei-me no Rio de Janeiro, e há vinte anos moro em São Paulo.

Família de artistas e paixão pela dança. Chegamos em São Paulo, onde meus tios Aida e Elias Slon já viviam desde 1954 do século passado, vindos da Argentina. Ela era irmã de minha mãe, e por isso, nós aportamos primeiramente na casa deles, antes de nos mudarmos para o Rio. Meus tios se conheceram no Teatro Colón, onde ambos eram parte da companhia, ela bailarina e ele violinista.

No curto período que passamos em São Paulo antes de nos mudarmos para o Rio, minha tia me estimulava muito a dançar, e desde muito pequenina eu ficava vendo ela dar aulas de dança moderna na gigantesca sala do apartamento situado na Rua Duque de Caxias, no centro de São Paulo. Eu passava o dia dançando e correndo pela sala, tentando imitá-la. E mesmo depois que nos mudamos para o Rio, quando eu vinha passar minhas férias na casa dela aqui, eu mantinha o hábito de dançar na sala, inclusive com alguns de seus figurinos.

Minha tia trabalhou como preparadora corporal e coreógrafa do TBC de São Paulo, além de desenvolver trabalhos coreográficos com companhias em Israel, Los Angeles e Paris. Apresentou-se com sua companhia no Teatro Municipal de São Paulo, no Masp e Teatro Cultura Artística. Seu marido Elias, Lucha, como era carinhosamente chamado pela família e por amigos mais íntimos, foi spalla da sinfônica da USP por 25 anos, e até pouco antes de morrer tocava na Orquestra Jazz Sinfônica. Meu primo Claudio Slon, filho mais velho deles, era baterista e foi para Los Angeles com o músico Sergio Mendes, e por lá ficou desenvolvendo trabalhos com diversos músicos internacionais e brasileiros. Na casa de meus tios respirávamos música e arte o tempo todo, hábito muito forte na família de ascendência ucraniana de minha mãe. A outra irmã de minha mãe, Eugenia, foi pianista. Meus avos maternos, ambos nascidos na Ucrânia, sempre incentivaram a prática de música, leitura e o xadrez no ambiente familiar. Tenho uma prima que é campeã de xadrez e tem um blog de literatura dedicado a causas femininas, e seu irmão é um destacado fotógrafo, Ignácio Aronovich. Meu irmão, Victor Biglione, está considerado um dos maiores guitarristas do Brasil. Começou a tocar com doze anos de idade, e aos vinte e dois anos foi convidado a ser guitarrista da Gal Costa. Gravou e trabalhou com uma quantidade enorme de artistas da cena brasileira e internacional, como por exemplo. Chico Buarque, Fagner, Luis Melodia, Maria Bethânia, João Bosco, o grupo Manhattan transfer, além de gravar dois discos com Andy Summers, ex-guitarrista do grupo Police. Já ganhou vários prêmios com suas trilhas para cinema, a destacar-se o Kikito de melhor qualidade artística no Festival de Gramado, pela trilha do filme Operação Condor, do diretor Roberto Mader.



Victor Biglione e Vera Alejandra, Torre de Babel, Rio de Janeiro, 1992.

Do lado de meu pai minha bisavó espanhola, era pianista, e viveu de tocar e dar aulas de piano até morrer, sustentando inclusive, sua filha, minha avó, quando esta ficou viúva com seus quatro filhos, entre eles meu pai. Minha bisavó era formada pelo Real Conservatório de Madrid, e dava aulas num colégio de freiras de dia e à noite tocava no cinema mudo da pequena cidade onde nasceu meu pai, Cañada Rosquin, província de Santa Fé, Argentina. A família de meu pai, assim com a de minha mãe era de esquerda. Meus pais se conheceram, muito jovens, numa reunião do partido comunista, e, após atividade política intensa, movida por um franco desejo de mudar o mundo, se viram forçados a migrar e, assim, viemos para cá. Eles haviam visitado o Brasil em 1962, e haviam se encantado, o que ajudou a definir a escolha do lugar para onde iriam.

Tive a sorte de ser criada em um ambiente onde o interesse pela arte e pela dança foi extremamente bem recebido, não só isso, minha mãe me ajudou muito e nunca me colocou nenhum tipo de empecilho para que eu fosse bailarina ou artista.

Formação em Dança, Canto e Teatro

Vera Alejandra, 2014, Tteatro Folha. Foto Flavio Yamamoto

Já instalada no Rio de Janeiro, aos três anos de idade, minha mãe me matriculou numa pequena academia de dança em Copacabana. Fiz ballet clássico ininterruptamente até os 15 anos de idade, e amava dançar qualquer estilo, mas o balé clássico não era minha dança preferida, fazia porque sabia que era importante para minha formação, e inclusive, nunca tive o *physique du role*. Meus principais professores de clássico foram: Tatiana Leskowa, Angel Vianna e Heloisa Vasconcellos. Ainda menina estudei modern jazz e tap dance com Nino Giovannetti e Vilma Vernon. Aos treze anos passei uma temporada de três meses na Inglaterra, interna na Bush Davies School, escola preparatória para o Royal Ballet. Na volta fui estudar na academia dirigida por Lennie Dale e Marly Tavares no alto do Teatro da Praia, em Copacabana. Fiz aulas com ambos e com Cristina Heydt. As aulas com Marly Tavares e Lennie Dale marcaram época, e fizeram importante parte de minha formação. Ambos eram grandes artistas e suas aulas tinham uma dimensão especial. Mesmo sendo apenas uma menina podia sentir isso.

Aos 16 anos iniciei aulas de canto e teatro na escola de teatro O Tablado, de Maria Clara Machado. Sempre amei teatro, e acredito que tenha escolhido o flamenco por ser a dança mais teatral de todas. Também sempre gostei de cantar. Passei um curto período sem

dançar, mas aos 17 anos voltei para as aulas de jazz com Cristina Heydt, sem abandonar o teatro e o canto. Aos 18 anos fiz cursos livres em Boston, nos Estados Unidos, de clássico e com alguns mestres de jazz and modern dance, entre eles: Judith Jamison do Alvin Ailey. Na volta fui fazer a faculdade de letras, e de novo fiquei sem dançar, sentia muita falta, mas queria algo que fizesse sentido, e sabia que o jazz não me daria esse sentido. Foi então que, aos 19 anos de idade, assisti ao filme Carmen de Carlos Saura, e me apaixonei perdidamente pela dança flamenca e, foi tão forte o impacto deste encantamento que, após largar tudo que estava fazendo (na época cursava Letras na PUC), passei a dedicar-me *full-time* ao flamenco.

O flamenco me deu a direção e sentido que eu nunca havia encontrado até então. Tudo passou a fazer sentido na minha vida, tudo entrou nos eixos. Foi mágico mesmo, era como se aquilo sempre tivesse feito parte de mim, da minha vida, da minha expressão, do meu *modus vivendi*. Às vezes penso que a escolha de me expressar através flamenco tem a ver com o fato de eu ser argentina e da minha língua materna ser o espanhol, e que talvez o flamenco me possibilite expressar aquilo que eu trazia da minha história de família, que se viu forçada a migrar. Ou seja, que o flamenco me permite ocupar um espaço, um espaço arrancado do ser que é forçado a migrar, pois ao sentir-me por vezes estrangeira, o flamenco me aterra, e me leva de volta a alguma origem perdida. Todos se surpreendem quando falo que ainda me sinto muito argentina, pois vim bebê para cá, mas há memórias afetivas em mim de uma família que ficou para trás e que não consigo esquecer, é uma saudade de uma vida que nunca vivi, e que apenas senti o aroma.

Minha vida e o Flamenco

Iniciei meus estudos com a grande bailarina espanhola Ana Esmeralda, radicada em São Paulo. Após os primeiros meses de aula, Ana me convidou para fazer parte de seu grupo. Disse-me então que estava preparando um espetáculo onde atuariam bailarinos daqui e artistas espanhóis, e que queria que eu participasse. Eu aceitei imediatamente. Eu passava o dia inteiro com ela e fazia todas as suas aulas, além de escutar todas as histórias maravilhosas que ela me contava sobre sua vida artística.

Ana montou então o espetáculo Rapsódia Espanhola e fiz minha primeira turnê de flamenco em 1986, percorrendo diversas capitais brasileiras. No espetáculo, eu dançava clássico espanhol, flamenco e folclore. Havíamos tido aulas com uma especialista em folclore espanhol para o espetáculo, e como eu tinha uma boa formação, me chamaram para dança

todas as modalidades. Além de ganhar uma vasta experiência com as apresentações em vários teatros brasileiros, atuei ao lado de importantes nomes da cena flamenca de Madrid, como o *bailaor* Faíco Manzano, da dinastia de los Pelaos, (com quem estudaria no ano seguinte na minha estadia em Madrid), e do *cantaor* de Granada Tony Maya. Foi uma experiência e tanto para quem estava começando.



Vera Alejandra com Ana Esmeralda e Conchita España no Espetáculo Rapsódia Espanhola, 1986, Teatro Sérgio Cardoso.

Na volta da turnê, parti para a Argentina buscando um aprofundamento na dança espanhola. Lá estudei com Luisita Pericet (repertório flamenco e clássico espanhol), Marines Lamadrid (flamenco), e ballet clássico com Alfredo Gurkel do Teatro Colón, além de escola bolera com René Nouché.

No início de 1987 viajei para a Espanha onde permaneci até 1988. Assim que cheguei a Madrid procurei Faico Manzano, com quem havia trabalhado no espetáculo dirigido por Ana Esmeralda no Brasil. Ele me acolheu muito bem e durante um ano fiz aulas diárias em seu estúdio na calle Carretas 33, Puerta del sol, centro de Madrid. Em seguida ele me chamou para ser sua assistente com alunos mais iniciantes. Também fiz aulas no famoso estúdio Amor de Dios, com Maria Magdalena, *maestra* muito conceituada à época e muito procurada por todos que queriam aprofundar seus conhecimentos técnicos. Fazia todas as aulas dela, e após um período ela me chamou para ser sua assistente em algumas ocasiões. Nessa escola, que até hoje é o centro de referência mundial de dança flamenca, também fiz aulas com Cristobal Reyes. Como buscava conhecer os diversos ramos da dança espanhola, resolvi continuar os estudos de escola bolera que havia iniciado na Argentina, e fiz aulas de clássico espanhol e escola bolera com Carmen Segura, especialista nesses estilos.



Vera Alejandra e Faico Manzano, 1987, Espanha.

Desde então, me reciclo continuamente em cursos internacionais realizados aqui, para manter-me atualizada com as tendências do flamenco, além de fazer viagens para a Espanha e Argentina. Entre os maestros mais importantes com quem me reciclo estão: Olga Marcioni `La China´, Rafaela Carrasco, Manuel Liñan, Domingo e Inmaculada Ortega, Javier Latorre,

Carmen La Talegona, Juana Amaya, Torombo, Manuela Rios, Juan Paredes e Guadalupe Torres entre outros.

Acreditando numa formação mais completa como artista, que nunca deve parar de se desenvolver, realizei um antigo sonho, e desde fevereiro de 2016 estou cursando Comunicação e Artes do corpo na PUC – São Paulo. Paralela a minha formação em dança, sempre estudei teatro e, além dos cursos no Tablado, fiz o curso de formação na Cal, Centro de Artes de Laranjeiras no Rio de Janeiro e atuei em algumas montagens teatrais. Estudei canto e cheguei a gravar alguns jingles e locuções, pois sempre tive paixão por cantar. Desde o final dos anos 80 do século XX, além de um intenso trabalho de ensino e difusão da arte flamenca no cenário carioca e paulista, realizo trabalhos como bailarina, coreógrafa, atriz e preparadora corporal para o teatro, televisão e cinema, e me apresento em inúmeras casas noturnas, me mantendo sempre ativa no eixo Rio - São Paulo.

Atividades profissionais e processos artísticos.



Espetaculo Las Imprescindibles. Cuadra Flamenca 2016 Teatro Folha. Foto Ignacio Aronovich

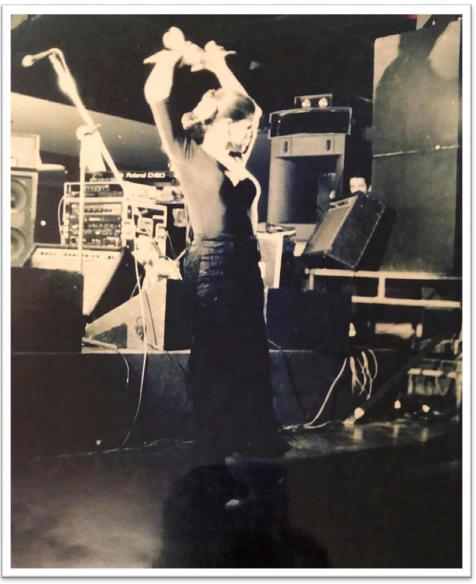
Retornei da Espanha em 1988, e imediatamente comecei a dar aulas e criar shows e espetáculos com a linguagem flamenca, e aos poucos fui criando uma rede de atuação no cenário cultural carioca, e um trabalha conduzia ao outro. Meus trabalhos foram se desenvolvendo, sempre, a partir das trocas com artistas locais, fossem eles músicos, atores, bailarinos, cantores e diretores de teatro. Isso foi treinando e fazendo com que meu olhar se voltasse, cada vez mais, para as manifestações locais. O meu *pensamento-gesto*, provocado por este olhar contaminado, foi estabelecendo uma ponte permanente entre o meu entorno imediato e todos os conhecimentos da arte flamenca que eu havia adquirido e sigo adquirindo. Lembro-me, por exemplo, de um dos meus primeiros trabalhos na volta da Espanha, quando o cantor Hyldon me chamou para coreografar sua música *A Caminho de Santiago*, com letra de Paulo Coelho. Ou seja, imediatamente após chegar da Espanha, fui fazer um trabalho com um cantor que teve uma grande importância para a música soul brasileira, ao lado de Tim Maia, e com uma música que tinha letra de um escritor brasileiro que falava sobre o famoso caminho de Santiago (Espanha). Nesse show fui dirigida por Stepan Nercessian. Portanto, a mescla já começava a marcar meus trabalhos, e, daí para frente, os atravessamentos seriam constantes.



Vera Alejandra, Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro, 1988. Foto: Katia Vampre.

Logo após esse primeiro trabalho que fiz em 1988, meu irmão, o guitarrista Victor Biglione, me chamou para participar de seu show. Escolhemos então a música Tostão, de Milton Nascimento, e ele fez o arranjo e eu coreografei. E lá estava eu, inserida no meio de um monte de instrumentos elétricos e músicos de jazz, dançando uma música de um

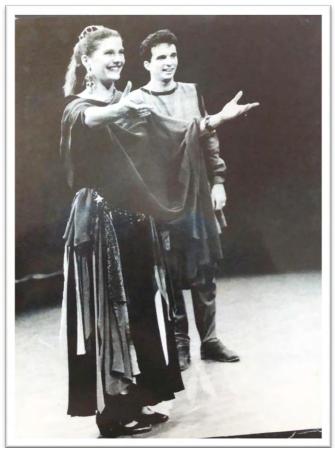
compositor tão representante da cultura brasileira como é Milton Nascimento, e executada por destacados músicos do jazz brasileiro. Victor fez um arranjo valorizando o ritmo ternário para fazermos a ponte com o flamenco, mas sem perder a onda mineira e brasileira que essa música tem. Essa participação nos shows de meu irmão durou muitos anos, até eu vir para São Paulo. Mas naquela época começou minha paixão por coreografar o cancioneiro mineiro, que tem muita influência espanhola. Toninho Horta, por exemplo, fala da influência do violão flamenco na música mineira.



Vera Alejandra em show de Victor Biglione no Iate Clube de Niteroi, RJ,1989.

Meu irmão influenciou minha vida profissional, especialmente no que tange a maneira de conduzir meus trabalhos, me dando uma orientação artística muito valiosa, particularmente no início de minha carreira. Nessa mesma época, por volta de 1990, montei o show "Andanças Flamencas" com participação e direção dele, poesias de Garcia Lorca, participação do percussionista peruano Julio Gamarra e músicas de Miles Davies, para ser apresentado no Torre de Babel. É importante lembrar que quando comecei minha vida profissional, praticamente não haviam músicos de flamenco no Rio de Janeiro. Torre de Babel era uma casa noturna dirigida pelas atrizes Patricia Travassos e Cristina Aché, onde eu me apresentava bastante, tendo sido um importante local de encontro e de shows de artistas cariocas nos ano 90 do séc. XX.

A partir daí não parei mais de fazer participações em trabalhos de artistas locais. Em paralelo aos shows eu dava aulas no Petit Studio, em Ipanema, dirigido por Rossela Terranova, onde fiquei por quase dez anos. Nas minhas aulas havia sempre atores e atrizes, pois o flamenco sempre foi considerado, pelos atores, um trabalho de corpo muito complementar ao teatro. Foi então que conheci Caio de Andrade, escritor e diretor teatral que resolveu escrever um papel para mim em sua peça: "A Caminho de Damasco".



Vera Alejandra e Andre Reis na peça A Caminho de Damasco Teatro Cacilda Becker, RJ, 1991.

Depois, esse mesmo diretor me chamou para participar do espetáculo "Ternas e eternas serestas" do cantor lírico Paulo Fortes, numa temporada no teatro Rival, onde dancei ritmos bem brasileiros, inclusive chorinho, sempre utilizando a linguagem da dança flamenca.

Outra experiência incrível foi coreografar a Comissão de frente da escola Unidos do Cabuçu para o carnaval de 1995. Levei as bailarinas de meu grupo para dançarem ao lado dos passistas que formavam a comissão de frente. Eu não pude ir para a avenida desfilar, pois estava grávida e na época meu médico não permitiu. Mas os ensaios foram uma experiência única. O enredo era uma homenagem a Francisco Serrador, arquiteto espanhol que projetou a maioria dos prédios do centro do Rio de Janeiro. Consegui fazer uma adaptação muito interessante das *Sevillanas* (baile típico espanhol), juntando as bailarinas de meu grupo com os passistas, sendo que alguns eram ex-jogadores de futebol. Fusionamos samba e flamenco.



Cia Cuadra Flamenca, Comissão de Frente da Escola de Samba Unidos do Cabuçu, RJ, 1995.

Além de participar como bailarina de vários espetáculos, fiz muitas preparações corporais, onde diretores como João Falcão e Guel Arraes, por exemplo, me pediam que eu contaminasse seus atores com o tal gesto flamenco, "para dar um clima", me diziam algumas vezes. Fiz diversos trabalhos para teatro e tive o privilégio de trabalhar com atores como Marco Nanini e Aderbal Freire, entre outros. Estas experiências me carregavam de novos significados, enriquecendo muito minha formação, pois em sua maioria eram trabalhos que buscavam um deslocamento da linguagem flamenca para outras linguagens e contextos.

Assim segui meu percurso cheio de mesclas, encontros impensados e novas possibilidades. Fui descobrindo minha prática em solo brasileiro, sem nunca me desconectar dos signos flamencos, sem nunca deixar de estudar e me reciclar nesta arte que norteou toda minha vida de bailarina profissional, a partir dos 21 anos de idade. Sempre mantive também trabalhos onde desenvolvi a linguagem flamenca mais tradicional, mas, certamente, a mescla foi uma marca importante na minha experiência artística.

Quando cheguei de minha primeira temporada de estudos na Espanha, em 1988, havia pouquíssimos profissionais de flamenco no Brasil, e no Rio de Janeiro tínhamos um ou dois guitarristas. Mas encontrar um *cantaor* flamenco era como buscar uma "agulha no palheiro". Acredito que esse fato tenha colaborado e muito para que eu me voltasse ainda mais para a cultural local para desenvolver meus trabalhos. Portanto, sempre trabalhei com músicos e músicas não flamencas, e mesmo alguns dos guitarristas flamencos com quem trabalhei durante longos períodos, como Fábio Nin ³¹ no Rio de Janeiro, e Conrado Gmeiner ³² em São Paulo, são músicos de flamenco que trabalham com outras linguagens, como música popular brasileira, por exemplo. Com Conrado Gmeiner fizemos vários trabalhos interessantes de fusão, como para a música *Sertão do Caíco* do folclore brasileiro_(ANEXO A-3). Também realizei algumas parcerias muito interessantes com o grande acordeonista paulista Gabriel Levy.

_

³¹ Fábio Nin é violonista brasileiro, é violonista (6 e 7 cordas), arranjador e guitarrista **flamenco.**Bacharel em violão clássico pela UNI-RIO, é professor de História da Música Popular Brasileira e Prática de Conjunto no Conservatório Brasileiro de Música (CBM – Centro Universitário). Premio Shell direção musical 2008. Disponível emhttp://www.flamenconorio.com.br/profissionais/fabio-nin/ acesso 2307/2018

³² Conrado Gmeiner violonista e compositor, iniciou seus estudos em música aos sete anos de idade e desde 1996 vem pesquisando a escola flamenca de violão. Desde 1998 atua como guitarrista flamenco e diretor musical em diversas atividades ligadas à cultura espanhola. Disponível em ttps://soundcloud.com/conrado-gmeiner acesso 23/07/2018.



Coreografia Caico, Espetaculo America Flamenca, 2014- Cuadra Flamenca. Foto Ignacio Aronovich

Projeto "Convite ao Flamenco" no Café Piu Piu (2002 a 2012)



Vera Alejandra no Café Piu Piu. Foto Ignácio Aronovich 2007

Outro projeto que considero muito importante na minha trajetória profissional foram as apresentações na tradicional casa noturna **Café Piu Piu**. Levei a ideia para a dona da casa e assim comecei a me apresentar com meu grupo em shows mensais, sempre convidando outros artistas do flamenco nacional, divulgando e incentivando a formação de plateia para o Flamenco paulista. Muitas pessoas se apresentaram e adquiriram experiência profissional neste projeto, que durou, aproximadamente, nove anos (de 2002 até 2011). Em 2009 produzi o "Noche Flamenca" que reuniu vinte e quatro artistas de flamenco no palco do Café Piu Piu, numa memorável noite que marcou história na cena flamenca paulista. A maioria dos profissionais atuantes de São Paulo se apresentaram nesse projeto.



Café Piu Piu. Priscila Assuar, André Pimentel e Vera Alejandra. Foto Ignacio Aronovich, 2005



Vera Alejandra no Café Piu Piu. Foto: Ignacio Aronovich, 2007.



Café Piu Piu (esq para direita) Deborah Nefussi Andre Pimentel Vera Alejandra, Miguel Alonso , AnaMarzagão e foto Ignacio Aronovich 2008



Café Piu Piu Vera Alejandra e Cia Cuadra Flamenca. Foto: Isabel Armani, 2010.



Café Piu Piu , Vera Alejandra, 2008. Foto: Ignacio Aronovich



Café Piu Piu. Luciano Khatib, Elsa Maya e Conrado Gmeiner- foto Ignácio Aronovich 2008



Café Piu Piu Vera Alejandra com Conrado Gmeiner e Elsa Maya foto Ignacio Aronnovich 2005

No início deste ano, Ale Kalaf sugeriu que retomássemos o projeto no Café Piu Piu, e, assim numa parceria entre o Estúdio Ale Kalaf, o Raies Dança Teatro de Deborah Nefussi e a minha escola Cuadra Flamenca, o palco desta tradicional casa do bairro do Bexiga, volta a receber artistas de flamenco no projeto reinaugurado com o nome de Domingos Flamencos.

Como o número de alunos de flamenco cresceu muito, o projeto busca dar uma oportunidade aos alunos de flamenco de subirem ao palco, e as escolas poderem mostrar seus trabalhos.

Galos - Espetáculo de Teatro Dança



Vera Alejandra no Espetáculo "Galos", 2002. Foto: Fernanda Curi





Vera Alejandra no Espetáculo "Galos", 2002. Foto: Fernanda Curi

Considero um marco muito importante em minha carreira o espetáculo *Galos*, o qual desenvolvi a partir do universo das rinhas de galos. Tudo começou quando vi os quadros de uma aluna pintora, com galos, que me despertaram um forte desejo de coreografar esse universo, pois havia algo no gestual dessas aves que era extremamente flamenco. Comecei

uma pesquisa, lendo todos os textos que pude encontrar, mas como as rinhas são proibidas não era fácil encontrar material. Apesar de ser proibido, consegui, através de uma amiga que morava no litoral do RJ, visitar uma rinha, aliás, bem antiga. Fui acompanhada de dois fotógrafos que se interessaram pelo projeto e assim, assistimos e fizemos um registro do evento. A partir daí, concebi o espetáculo, que teve direção de Carlos Cardoso e música tema de Gabriel Levy. Foi uma experiência muito rica e intensa, pois explorava todos os aspectos do universo das rinhas. Tive a sorte de contar com bailarinos incríveis e estreamos o trabalho no Festival de Inverno de Ouro Preto em 2003, e depois apresentamos no Auditório do Club Athlético Paulistano aqui em São Paulo. Participaram deste espetáculo os *bailaores:* André Pimentel, Priscila Assuar, Deborah Nefussi, Priscila Grassi, Ale Kalaf, Denise Santoro e Miguel Alonso.



Espetáculo "Galos", 2003 (5 fotos abaixo). Fotos: Fernanda Curi









Associação Cultural de Dança Espanhola Cuadra Flamenca



Espetáculo Donde nos Encontremos , 2009. Cuadra Flamenca. Foto: Conceito A.



Vera Alejandra. Espetáculo Carraspana , 2015. Foto: Tomas Kolisch.



Silvana Perdomo, Vera Alejandra e Maissa Bakri, 2016. Foto Ignacio Aronovich

No final de 2004, minha irmã Ana Bianca Biglione me propôs abrir uma escola de flamenco. Assim como meu irmão, minha irmã sempre foi uma grande incentivadora e admiradora de meu trabalho, e foi graças a ela que a Cuadra Flamenca existe. Nessa época, a bailarina Priscila Assuar também estava pensando em abrir um espaço, e juntou-se a nós. Em 2005 inauguramos a Cuadra Flamenca na Rua Ignácio Pereira da Rocha, Vila Madalena. Após três anos Priscila Assuar saiu da sociedade.



Priscila Assuar, Ana Biglione e Vera Alejandra, 2005.

Hoje vejo a importância de ter fundado a Cuadra Flamenca, já tendo vinte anos de carreira, e com uma experiência bastante sólida, tanto como bailarina quanto como professora de flamenco, pois essa experiência me deixou muito mais preparada para dirigir a Cuadra. Tendo uma sede, pude desenvolver minhas ideias com um grupo mais permanente, formado por bailarinos profissionais e amadores, pois como é comum na prática flamenca local, alunos avançados e semi profissionais também participam de trabalhos profissionais.



Cia Cuadra Flamenca, Espetáculo La Tasca, 2011. Foto: Guilherme Godoy.

Além de contribuir na formação e desenvolvimento de bailarinos que escolheram a arte flamenca como forma de expressão, a escola me permitiu pensar e produzir espetáculos semi profissionais, de uma forma mais ampla e teatral, me possibilitando experimentar ideias, que de outra forma eu não poderia. Pois se por um lado, manter uma escola e dar tantas aulas pode limitar teu tempo de criação, também pode ampliar as tuas possibilidades de experimentar utilizando o espaço das aulas.



Cia Cuadra Flamenca, espetáculo Con Aires, 2013. Foto Ignacio Aronovich.



Vera Alejandra, Ana Marzagão e Cia Cuadra Flamenca, 2008. Foto: Fabio Figueiredo

Foram integrantes da Cia Cuadra Flamenca, dando aulas e/ou participando da companhia seguintes nomes: Priscila Assuar (como fundadora, bailaora, professora e codiretora durante os três primeiros anos), Fernando Carolina Cesar, Zanforlin, Mariana Rosito, Miguel Alonso, Ana Marzagão, Ursula Correa, Myllene

Bossolani, Carla Catap, Dora Smek, Isabel Pato, Gisele Petty, Anna Miranda, Ulisses Ruedas e Veronica Donoso. Atualmente dão aulas e dançam na companhia: Maissa Bakri, Carolina Corrêa e Ximena Espejo, além de mim. Atualmente o guitarrista Allan Harbas está como diretor musical e toca nas aulas, pois no flamenco é importante termos aulas com música ao vivo.



Maissa Bakri, Denise Ilha e Gisele Mazzi Espetaculo Anita Garibaldi foto Ignacio Aronovich 2017

Desde sua inauguração já produzi vários cursos e eventos internacionais com artistas espanhóis e sul americanos, como Juana Amaya, Juan Paredes, La China e Adrián Galia, entre outros, promovendo o flamenco e a arte em geral.



Ana Marzagão, Vera Alejandra e Eliane Carvalho. Curso Internacional Juana Amaya na Cuadra Flamenca, 2015.

Com a Cia. Cuadra Flamenca já participamos de diversos eventos, entre eles, dois Circuitos Culturais e turnês pelos CEUs, levando a linguagem flamenca para algumas plateias que nunca haviam visto flamenco. A Cuadra Flamenca foi a primeira companhia de flamenco a participar de um Circuito Cultural.



Coreografia Volver, Cuadra Flamenca, 2014. Foto: Tomas Kolisch Jr.



Cia Cuadra Flamenca e André Pimentel, Espetáculo América Flamenca, 2014. Foto: Tomas Kolisch.



Cia Cuadra Flamenca, Espetáculo America Flamenca, 2014. Foto: Ignacio Aronovich.



Cia Cuadra Flamenca em Lorena, São Paulo, 2013. Foto: Gabriela Ciolini

Em 2014, na volta de minha terceira viagem à Espanha, e para celebrar os dez anos da Cuadra Flamenca, concebi o espetáculo América Flamenca (Anexo A-4). mescla Como a os atravessamentos culturais sempre marcaram meu trabalho, foi natural incluir neste espetáculo, coreografias arranjos para "flamencos" das músicas Cio da Terra (Milton Nascimento e Chico Buarque), Canção do sal (Milton Nascimento), Volver (Le pera e Gardel), e Cantigas em Décimas (Victor Biglione) entre outros, pois justamente era meu desejo realizar um trabalho que resumisse meu percurso e falasse do ser latino americano!



Silvana Perdomo, Marcyo Bonefon e Vera Alejandra, Espetáculo Las Imprescindibles, 2016. Foto: Ignacio Aronovich.



Cia Cuadra Flamenca: Veronica Donoso, Ulisses Ruedas e Anna Miranda, 2014. Foto:Gabriela Cioloni.



Cia Cuadra Flamenca, Espetáculo Carraspana, 2015. Foto: Tomas Kolisch.



Cuadra Flamenca, Espetáculo América Flamenca 2014. Foto Ignacio Aronovich.

Tablado Cuadra Flamenca



1º tablado Cuadra Flamenca: Elsa Maya, Myllene Bossolani, Lili Almendary, Anna Mirandae Maissa Bakri 2016. Fot:o Marastoni.



Allan Harbas Tablado Cuadra Flamenca, 2016. Foto Marastoni.

Em 2016 estreamos o projeto de tablado na sala da Cuadra Flamenca (ANEXO A-5). Sempre com o intuito de divulgar a arte flamenca, a cada mês os profissionais da Cia. Cuadra Flamenca se apresentam no tablado, além de convidar um ou mais artistas da cena

paulista e brasileira para se apresentar no projeto. Mais de dezoito artistas já se

apresentaram. Muitas vezes os alunos da casa também se apresentam, pois assim tem oportunidade de vivenciar seu baile neste formato (*tablado*) tão típico da arte flamenca, que propicia um contato mais íntimo com a plateia. O Tablado proporciona para alunos e

profissionais a oportunidade de trabalhar com a música ao vivo e com artistas diferentes, num formato mais improvisado, estimulando uma rica troca para o ambiente flamenco.



Cia Cuadra Flamenca, Bruna Trevelin , Roberta Ross, Ximena Espejo, Maissa Bakri, Lisiane Miura, 2018.



Vera Alejandra, Tablado Cuadra, 2018. Foto: Carol Ferrari.

Mercosul música e movimento

Recentemente, em 2017 desenvolvi um dos trabalhos de fusão mais sofisticados de toda minha carreira. A convite de meu irmão Victor Biglione, músico que dispensa apresentações, e que me deu a oportunidade de coreografar diversas de suas composições desde o início de minha carreira, coreografei o espetáculo- Mercosul Música e Movimento (ANEXO A - 7).. Para desenvolver este trabalho, onde mesclamos a linguagem de tango, flamenco, dança de salão, samba e diversos ritmos sul americanos, convidei a coreógrafa Luciana Mayumi, grande representante do tango no Brasil. Num riquíssimo trabalho de experimentação coreográfica, juntamos as companhias Cuadra Flamenca e a Tangará Cia de danças, para pesquisarmos e elaborarmos as movimentações a partir das composições dos discos Mercosul e Operação Condor de Victor, celebrando uma grande homenagem às paisagens latino americanas. A experiência de trabalhar com bailarinos de outras linguagens trouxe uma nova dinâmica para o meu processo coreográfico, me fazendo olhar o gesto e o movimento de uma forma nova. Luciana Mayumi e eu pretendemos continuar desenvolvendo novos trabalhos com o encontro destas duas companhias.



Victor Biglione ao centr, 201, .Foto: Ignácio Aronovich.



Cia Cuadra em Aconcágua Maissa Bakri, Carol Correa, Ximena Espejo e Vera Alejandra, 2017. Foto: Helyana Manso.



Cantigas em décimas- Cias Cuadra e Tangará, 2017. Foto: Helyana Manso.



Mercosul com Carol Correa e Ximena Espejo.



Lusco fusco com Cias Cuadra e Tangará, 2017. Foto: Ignacio Aronovich.



Mangue Beat com Vera Alejandra e Maissa Bakri. Foto: Helyana Manso.



Tango Bolero Maissa Bakri. Foto: Helyana Manso.



Cantigas em Decimas - Vera Alejandra, 2017. Foto: Helyana Manso.



Tango Bolero Vera Alejandra, Ximena Espejo, Maissa Bakri e Carol Correa. Foto: Ignacio Aronovich.



Mercosul, 2017. Foto: Ignacio Aronovich.



Luciana Mayumi, Victor Biglione e Vera Alejandra , 2017. Foto: Ignacio Aronovich.

Trabalhos mais importantes realizados por Vera Alejandra

- 1988- Show Flamenco na Casa de Cultura Laura Alvim;
 - **Show a Caminho de Santiago do cantor Hyldon** direção de Stepan Nercessian bailarina e coreografa convidada(Boate Let it be)
- 1989 a 1997- Participação no Show de Victor Biglione como coreografa e bailarina na música Tostão de Milton Nascimento
- 1989 a 1993 Andanças Flamencas no Torre de Babel
- 1990 O homem e o cavalo direção de Milton Dobbin. Temporada no Teatro Villa Lobos Copacabana (como bailarina e atriz)
- 1991 Oswaldianas (filme) episódio dirigido por Lucia Murat; como bailarina e atriz.
- 1991 A Caminho de Damasco- direção de Caio de Andrade. Temporada no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro.
- 1991 Barriga de aluguel, novela de Gloria Perez; participação especial
- 1991 Andanças Flamencas no Paço Imperial do Rio de Janeiro
- 1991 Brida direção de Luis Carlos Maciel- como coreógrafa e preparadora corporal.
- 1992 Prêmio de melhor espetáculo de dança na Casa Torre de Babel
- 1992 Espetáculo Nas raias da loucura- de Claudia Raia como coreógrafa e preparadora corporal
- 1992 Ternas e eternas serestas com Paulo Fortes- direção de Caio De Andrade- como bailarina e coreógrafa
- 1993 Recital Andaluz- Espetáculo concebido junto a pianista Clarice Prieto, com obras de Albeniz, Falla, Garcia Lorca e Joaquim Rodrigo, entre outros.
- 1994 Que asi sea espetáculo de flamenco que criou e dirigiu para o tradicional teatro Rival
- 1995 Ay, Carmela- peça dirigida por Aderbal Freire Filho e Jose Sanchis Sinisterra como coreógrafa e preparadora corporal.
- 1995 O burguês ridículo, direção de Guel Arraes e João Falcão; como preparadora corporal.

Espaços onde me apresentei no Rio de Janeiro- Casas noturnas Torre de Babel e Mistura Fina, Museu da República, Casa de Cultura Laura Alvim, Paço Imperial do Rio de Janeiro, Café Laranjeiras, Espaço Cultural Sergio Porto, Teatro Rival, Teatro Villa Lobos, Teatro Ipanema e Teatro Cacilda Becker.

A partir de 1998, já residindo em São Paulo:

- 1998 Festa Lorca direção Carlinhos Antunes, para o projeto Lorca na Rua, patrocinado pelo SESC, que percorreu 30 cidades paulistas em homenagem a Garcia Lorca como bailarina.
- 1999- Projeto Sem fronteiras musica dos povos do mundo no SESC Consolação, espetáculo de Carlinhos Antunes. participação especial como bailarina solista
- 2001 Segunda viagem de reciclagem para a Espanha, onde tive aulas com Eva Yerbabuena e Javier Latorre, além de Manuel Reyes, Domingo Ortega e Belén Fernandez.
- 2002 Pocket flamenco para a Casa das Rosas.
- 2002 Início do projeto "Convite ao Flamenco" Café Piu Piu,
- 2002 Premiação com a coreografia "Galos", no lo Festival Nacional de Flamenco, realizado na sociedade hispano brasileira (casa de Espanha).
- 2002 Os sete gatinhos, direção de Vadim Nikitim. como preparadora corporal
- 2003 Idealizei e coreografei o espetáculo de teatro dança: "Galos" apresentado no festival de inverno de Ouro Preto e no Teatro do Club Athletico Paulistano.
- 2005 Inauguração da Associação Cultural de Dança Espanhola Cuadra Flamenca
- 2006 e 2007 agenda intensa de shows no **projeto Convite ao flamenco** e com shows para empresas e festas particulares com a Cuadra Flamenca.
- 2008 Espetáculo Paisagem Flamenca na Virada Cultural e Circuito Cultural Paulista primeira companhia de flamenco a participar de tal evento.

- 2008 Passa a se apresentar com sua Cia. no Paellas Pepe, tradicional restaurante-tablado de São Paulo.
- 2009 Cuadra Flamenca no projeto "Infinito na Dança" no SESC Pinheiros.
- 2010 participa como solista do projeto Alma Flamenca, no Rio de Janeiro.
- 2011 Pocket-ópera Carmen apresentada no Club Paulistano direção de Mauro Wrona, como coreográfa e participação especial.
- 2011 Projeto Juerga Flamenca no Espaço Reticom, escola de cinema, onde amantes do flamenco, tiveram a oportunidade de ver e praticar esta arte numa verdadeira "roda" de flamenco.
- 2012 solista convidada no projeto "Flamenco no Rio", no Lapa Café.
- 2012 Apresenta-se com sua Cia Cuadra Flamenca no CEU Agua Azul em São Paulo.
- 2013 Cria e dirige o espetáculo "Evocando" para o projeto: Flamenco no Plural, na série Ícones do Flamenco no Brasil, Teatro do Mube, dentro do MIS em São Paulo.
- 2013 Paisagem Flamenca a Cia. Cuadra Flamenca na Livraria da Vila (Shopping Higienópolis).
- 2013 setembro e outubro: turnê por dez CEUS de São Paulo com o espetáculo Andanças Flamencas e Paisagem flamenca.
- 2014 3a temporada na Espanha (Jerez de La frontera e Sevilla) para ao Festival de Jerez (maior evento mundial) de flamenco.
- 2014 segundo Circuito Cultural Paulista, com a Cia. Cuadra Flamenca.
- 2014 Tablado Cuadra no *De Passagem*, evento produzido pelo Itaú Cultural.
- 2014 Espetáculo *Oro Molido*, dirigido pela"bailaora" espanhola Carmen La Talegona, no Teatro Folha!
- 2014 entrevistada no programa do Jô Soares, celebrando 30 anos de carreira e difusão do flamenco no Brasil.

- 2014 Espetáculo América Flamenca para celebrar os dez anos da Cuadra Flamenca.
- 2015 reedição do espetáculo *Oro Molido*, dirigido pela espanhola Carmen Talegona participação como *bailaora* e produtora Teatro Itália.
- 2016 comecei a cursar Comunicação e Artes do Corpo na PUC
- 2016 lançamento do projeto Tablado Cuadra Flamenca na sede da escola.
- 2016 participação no show de Daniel Grajew no Estudio Oca em Pinheiros.
- 2016 participação no lançamento do CD Mercosul do guitarrista Victor Biglione, no Beco das Garrafas!
- 2017 Estreia espetáculo MERCOSUL música e movimento no Teatro Folha junto a Victor Biglione e os integrantes da Cia. Cuadra Flamenca e Tangará Cia. de dança.
- 2018 Produção da 2a vinda de Juana Amaya ao Brasil em parceria com Ana Marzagão.
- 2018 Lançamento do **Projeto Domingos Flamencos no Café Piu Piu** em parceria com Ale Kalaf e Deborah Nefussi

Além de atuar como bailarina, coreografa e diretora da Cia Cuadra Flamenca, me dedico ao ensino da dança flamenca. Lecionei durante mais de dez anos no Rio de Janeiro, fomentando a dança flamenca na cidade carioca, além de formar diversos profissionais que hoje atuam no cenário cultural carioca, entre eles: Eliane Carvalho, Clara Kutner e Flavia Lopes.

Desde que cheguei a São Paulo (1998), antes de fundar a Cuadra Flamenca (2005), dei aula nos seguintes espaços: Studio Ana Esmeralda, Raies Dança Teatro, SESC Pompéia, Ballet Stagium, Cia. Terra e Club Athlético Paulistano, neste último permaneço até hoje.

Espetáculos amadores dos alunos da Cuadra Flamenca - Realizo todos os anos, espetáculos amadores ao lado dos outros profissionais e alunos da escola. Entre os mais importantes destacam-se:

- **2011 "Lorca com Volantes y Boleros",** utilizando os poemas do Cancioneiro Gitano de Garcia Lorca -
- **2012 "La Argentina- Uma Homenagem a Antonia Merce"** em homenagem a esta grande bailarina espanhola
- 2014 "América Flamenca", espetáculo que criei para celebrar os dez anos da escola, fazendo uma homenagem à América Latina.
- **2016** "Las imprescindibles" em homenagem às mulheres da geração de 27 do século XX espanholas, que tiveram importante atuação ao lado de Lorca, Neruda, Alberti e Dali e que foram deixadas no esquecimento.
 - 2017 "Anita Garibaldi "- uma homenagem à heroína dos dois mundos.

4.1 Alguns pensamentos e conclusões sobre a prática flamenca local

Meu processo artístico sempre contou com a forte influência da música local e latina, e da troca com outros artistas locais. Atualmente muitos flamencos daqui, assim como eu, buscam desenvolver trabalhos utilizando a música brasileira, e, desta forma, permitem que seus trabalhos sejam atravessados pela cultura brasileira, como comprovado nas entrevistas. É importante ressaltar que a grande mudança e renovação no flamenco espanhol, que ocorreu nos anos 80 do século passado, e que fez surgir o flamenco *nuevo*, foi trazida pelas mãos de Paco de Lucia, que, justamente, agregou à música flamenca elementos de outras músicas como o jazz, e a música brasileira, por exemplo, (aliás, os músicos flamencos espanhóis são apaixonados pela música brasileira).

Portanto, a música é, sem dúvida, uma das grandes fontes de renovação no flamenco, é o elemento que abre, constantemente, um espaço para novas hibridações e mestiçagens nesta arte. Isso explica muito bem o fato dos trabalhos feitos pelos artistas daqui partirem, muitas vezes, de parcerias com músicos locais. Conforme Laplantine e Nouss (1991 apud LANZA, 2012) "a arte mais próxima da mestiçagem é a música, pois nela há cruzamentos de vozes, harmonia, acordes, músicas que recorrem à matemática, cantos dos pássaros, sons da voz humana, etc."

As renovações iniciadas nunca mais tiveram fim, fazendo que o flamenco se abrisse a novos ares para sempre, e a globalização só reforçou esse movimento. Mas, além da música, e assim como aconteceu no flamenco na Espanha, aqui também a dança contemporânea e outras linguagens corporais invadiram o flamenco, e hoje fazem parte da rotina de alguns bailarinos. Em anos mais recentes incluí o tango nas minhas pesquisas corporais, e ultimamente tenho buscado aulas de dança contemporânea, e me interessado pela linguagem de Martha Graham. Nas entrevistas também encontrei alguns trabalhos que utilizam a técnica/abordagem Klauss Vianna em suas pesquisas de movimento. É interessante pensarmos que Klauss Vianna é brasileiro, e a sua inclusão em pesquisas de alguns artistas flamencos daqui que pode levar a novos e interessantes trabalhos com esta linguagem, e também no que tange os métodos de ensino desta dança.

Sabemos que o atravessamento cultural, a mestiçagem e a mescla estão profundamente incorporados na prática e formação da arte flamenca, o que faz com que a dança flamenca feita fora das fronteiras espanholas não necessite ficar restrita a uma mera repetição de passos

e coreografias, pois ao migrar para outros locais ela pode absorver os elementos do local onde se encontra. E é por isso que hoje, quando examino minha trajetória artística e a de meus colegas locais de profissão, consigo ver de forma cada vez mais natural, o fato da prática flamenca daqui estar carregada de signos locais, e, assim adquirir características mais singulares e próprias daqui. Pois é justamente esta capacidade que o flamenco tem de mesclar-se, que permite que ele possa acontecer plenamente, incorporando os sentidos destes outros locais onde se manifesta, e longe das fronteiras espanholas. Conforme Lanza (2012) [...] "nenhuma informação é transmitida tal qual foi pensada; são necessários os acordos com o ambiente e nele acontecem as transformações [...]"³³, apesar de ela estar falando, nesse texto, especificamente sobre a dança hip-hop no Brasil, o que ela observa pode aplicar-se perfeitamente aos processos e contextos artísticos do flamenco aqui. O Brasil e toda a América Latina são fruto de muita mescla e mestiçagem, somos a terra aonde tantas culturas vieram aportar, além das que aqui já se encontravam, desde sua descoberta.

Sabemos, também, que o flamenco carrega em seu DNA uma forte influência latino americana, e muitos ritmos flamencos nasceram de uma releitura de ritmos afro ou hispano-americanos, como demonstrado por tantos *flamencologos*, e, portanto, essa arte flamenca que é `nascida lá´, não estaria de todo desprovido do que é nosso. E como bem coloca *Amálio Pinheiro*, (2004).

Já não servem isoladamente, sem readaptações, as aplicações teóricas que examinam as culturas híbridas a partir de binariedades (tradição e ruptura, alto e baixo, centro e periferia...) ainda que seja para invertê-las ou sintetizá-las. As articulações e deslizamentos entre o local/internacional e o internacional/local esquivam-se de qualquer tentativa de explicação dualista ou generalizante. Veja-se, por exemplo, o pequeno mapa de circulação musical (em que se inclui, como é sabido, corpo, gesto, dança, voz, espaços urbanos, filme, vídeo e assim por diante), entre América Latina e Andaluzia, em ida e volta" [...]:³⁴

Desta forma, para que nossa comunicação não se veja esvaziada de sentido, e como propõe a teoria *corpomidia*, que diz que o corpo se constitui onde ele está, podemos acreditar que quando utilizamos a dança flamenca como nossa forma de expressão, mesmo sendo ela, supostamente, uma dança "importada", se nos debruçarmos sobre o que é nosso e sobre o que nos rodeia, para dançarmos e ou coreografarmos com esta ou qualquer outra linguagem, nosso

_

LANZA, Sonia Maria. Arte e Mídia: códigos mestiços, 2012. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/algazarra/article/download/7519/8213 acesso em 15/07/2018.

³⁴ PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e artes, a Cultura - 2004 Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%206/10_pinheiro.pdf acesso em 15/07/2018.

149

movimento carregará muito mais sentido que, se simplesmente importarmos passos ou

sequências prontas vindas de lá (Espanha). Pode parecer um tanto óbvio, mas quando se trata

de uma linguagem que não nasceu aqui, como a dança flamenca, tudo fica mais sutil e

complexo.

Acredito que, se ao vivenciarmos nossa prática flamenca, pudermos nos imbuir

daquilo que somos neste país e continente, tão marcado pelo barroquismo-mestiçagem,

conseguiremos, quem sabe, criar um flamenco cada vez mais próprio, e assim, como nestas

belas palavras de Amálio Pinheiro, poderemos esperar:

"Cada qual escolher seu texto-base de preferência e monte o próprio roteiro

cartográfico: o que ressaltará serão os pigmentos que interligam os textos de fora aos de

dentro e vice-versa", ³⁵e aqui proponho substituirmos a palavra texto pela palavra baile, e a

palavra cartográfico por coreográfico, e então teremos:

"Cada qual escolher seu baile-base de preferência e monte o próprio roteiro coreográfico: o

que ressaltará serão os pigmentos que interligam os bailes de fora aos de dentro e vice-versa".

Através das entrevistas, pude comprovar o que já vinha percebendo ao longo de meus

trinta anos de carreira, que é impossível fazermos flamenco sem refletirmos nosso ambiente

imediato. Para encontrarmos nossas singularidades, nossa expressão mais profunda, devemos

olhar para dentro de nossas vivências. Pois não é isso mesmo que o flamenco espanhol faz

quando canta, dança e toca? Olha para dentro de todo seu entorno e de sua história, buscando

os melhores elementos de sua tradição musical andaluza para expressar-se? E também não é

isso que o lamento sertanejo de Gilberto Gil nos transmite, com uma sonoridade que, de

alguma maneira, nos remete ao quejio do cante flamenco? Ou como os poetas João Cabral e

Murilo Mendes que voltaram seu olhar para a Espanha, e estabeleceram ricas pontes entre as

paisagens ibéricas e brasileiras.

Talvez, esse ser flamenco que tanto buscamos lá, esteja aqui, metido em nós, refletido

em tantas paisagens latinas americanas.

_

³⁵ PINHEIRO, Amálio. **Notas sobre conhecimento e mestiçagem na América Latina**

REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 14 - 2010 (versão eletrônica)

disponível em https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4658/3478 último acesso em

15/07/2018

Poder realizar meu antigo sonho de frequentar o curso Comunicação das artes do corpo, me enriqueceu profundamente, pois me colocou em contato com professores, pensadores e pesquisadores incríveis, os quais vêm despertando em mim novas inquietações, amplificando meu olhar e trazendo novos elementos para o meu *pensamento-gesto*.

Certamente não sou a mesma depois de tudo isso a que fui exposta, nem mesmo consigo olhar tudo que fiz da mesma maneira. Portanto, pretendo continuar as indagações sobre as mesclas e atravessamentos que fazem os corpos flamencos daqui, e acredito que fazer um mestrado possa ser o caminho para tal pesquisa.



Vera Alejandra, 2014. Foto: Tomas Kolisch.

REFERÊNCIAS

Biblioteca Nacional de España. **Patrimonio Flamenco:** La história de la cultura jonda en la BNE. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2017

BIGLIONE, Vera Alejandra **História do Flamenco** - 2005, APÓSTILA DIDÁTICA CUADRA FLAMENCA (feita com as seguintes referências:: *FLAMENCO* . *Biblioteca multimedia de la cultura. CD ROM. 1996*; MEDEROS, Alicia EL FLAMENCO. ACENTO EDITORIAL 1996. España; GRANDE, Felix -MEMORIA DEL FLAMENCO. I. RAICES Y PREHISTORIA DEL CANTE. selecciones Austral ESPASA- CALPE. S.A. MADRID 1979)

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. 21a Madrid, Ed. Espasa-Calpe, S.A1997

ESTEBAN, Jose Maria. Breve Enciclopedia Del Flamenco. Madrid: Libsa, 2007.

GAMBOA, Jose Manuel e NUÑEZ Faustino. Flamenco de La A a la Z. Dicicionario de términos Del flamenco. Madrid, 2007. (Ed. Espasa)

GARCIA, Jose Luis Navarro; PABLO, Eulalia. **EL BAILE FLAMENCO:** Una aproximación histórica. 2. ed. Sevilla: Almuzara, 2010. Garcia e Pablo (2010) (GARCIA; PABLO, 2010)

GREINER, Christine. O corpo: pistas para estudos indisciplinares, São Paulo: Annablume, 2005

KATZ, Helena; GREINER, Christine (Org.). **Arte e Cognição:** (corpomidia, comunicação e política). São Paulo: Annablume, 2015.

MORA, Miguel - La voz de los flamencos- Retratos y autorretratos- Madrid: Siruela, 2008. (El ojo del tiempo).

DAWKINS, Richards. **O Gene Egoísta.**Trad. Geraldo Florsheim, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo. 1978.

Referencias Webgráficas

CISC. Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia. **Ghrebh**-. Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia issn 1679-9100. **Ghrebh**- n. 06. Acesso em 15 de maio de 2018

KATZ, Helena e GREINER, Christine. VISUALIDADE E IMUNIZAÇÃO: O INFRAMINCE DO VER/OUVIR A DANÇA, 2012 Disponível em http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz31343141580.pdf Acesso em: 21 de abril de 2018.

LANZA, Sonia Maria. Arte e Mídia: códigos mestiços, 2012. Disponível em https://revistas.pucsp.br/index.php/algazarra/article/download/7519/8213 Acesso em: 07 de maio de 2018

NUÑES, Faustino. **Cafés de cante 1864 - 1908.** 2011. Disponível em: www.flamencopolis.com/archives/3467>. Acesso em: 07 jul. 2018.

PINHEIRO, Amálio. Por entre mídias e artes, a Cultura - 2004Disponível em http://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/Ghrebh/Ghrebh-%206/10_pinheiro.pdf. Acesso em: 07 jul. 2018.

PINHEIRO, Amálio. **Notas sobre conhecimento e mestiçagem na América Latina.** REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 14 - 2010 (versão eletrônica) disponível em https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/4658/3478. Acesso em: 07 jul. 2018.

http://www.ciudaddeladanza.com/bibliodanza/espanol-y-flamenco/escuelabolera.html Acesso em 16/07/18

Flamencopolis em : !Viva lo Flamenco 1847 - 1864! Disponível em http://www.flamencopolis.com/archives/3464>Acesso em 09 de abril de 2018

http://www.flamencobrasil.com.br Revista de Actualidad Flamenca. Por Juan Vergillos, Premio Nacional de Flamencología http://vaivenesflamencos.com

http://www.flamencoenred.tv/

https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/issue/view/532

http://hispanoteca.eu/Musik-

Spanien/Flamenco/Origen%20de%20la%20palabra%20flamenco.htm acesso em 07/07/2018

GLOSSÁRIO

Andaluza: 1- Natural da andaluzia/2- Pertencente a esta região da Espanha/3- Dialeto que se fala na Andaluzia.

Flamenco: 1- Natural da antiga região de flandres ou das modernas províncias deste nome./3-Diz-se do andaluz que tende a fazer-se parecer "agitanado". *Cante,aire, tipo flamenco.*/7 - Idioma flamenco.

Gitano: 1- Diz-se de certa raça de pessoas errantes e sem domicílio fixo, que se acreditou ser descendentes dos egípcios e parecem proceder do norte da Índia/4- Que tem graça e arte para conquistar as vontades dos outros. Costuma ser usado no bom e mal sentido.

Eis aqui três conceitos que sempre tem deixado os investigadores loucos encontrando problemas e desgosto ao lidar com eles. Estas definições se encontram no *Dicionário de la Real Academia Española*.

Pode-se notar que as definições de *flamenco* e *gitano* são imbuídas de um caráter pejorativo na medida em que *gitano* é, partindo desta definição etimológica, uma característica negativa e que, como tal, em seu contato com o andaluz se torna flamenco. E, apesar destas definições serem utilizadas há longo tempo, ainda há pessoas que resistem em aceitar que a base da arte flamenca se apoia sobre essas três pernas.

Algumas interpretações mais ou menos populares, afirmam que o flamenco é um termo que se adotou na Andaluzia com a chegada do séquito de cavalheiros do imperador Carlos, que se encantaram tanto com os costumes e usos andaluzes, que acabariam por ser mais papistas que o papa, mais andaluzes e mais *gitanos* que os próprios *gitanos* e andaluzes, graças ao que, com o passar do tempo, andaluz, flamenco e *gitano* terminariam por ser a mesma coisa.

Igualmente conhecida é a teoria de que o Flamenco tem sua origem nos primeiros *gitanos* chegados à Espanha e assentados na Andaluzia, *gitanos* oriundos da Bohemia e chamados flamencos, aos quais se atribuíam costumes nômades. George Borrow e Hugo Schuchard, ambos escritores, acreditavam que os *gitanos* eram de procedência germanica, o que explicava que pudessem ser chamados de flamencos, por virem de Flandres.

Porém o significado mais difundido é o proposto por **Blas Infante** em seu livro "**Orígenes de lo flamenco**". De acordo com esse autor, a palavra "flamenco" deriva dos termos árabes "Felah-Mengus", que juntos significam "**campesino errante**". Também comprovado é que o termo *flamenco* tem uma clara raiz provençal, e que significa tanto "chameante" como "encendido (aceso), luminoso".

Para alguns renomados escritores *andaluzistas*, a teoria mais aceitável da origem do termo *flamenco* é a que indica que foi desta maneira que se denominaram os *bailaores* e *cantaores* pelo fato de que vestiam uns trajes justos que lhes faziam parecer umas aves flamencas, pelas figuras empertigadas.

Bastante coerente também é o que diz Manuel García Matos: "Flamenco procede da gíria(argot) utilizada a finais do sec. XVIII e princípios dos sec. XIX para catalogar tudo que significa ostentoso, pretensioso ou fanfarrão ou, como poderíamos determinar de forma genericamente andaluza, **echao p'alante**" (termo que indica uma pessoa que se projeta altaneira e atrevida)"

De qualquer forma, seja qual for sua origem, o que importa para todos os estudiosos é o que se encontra por trás do termo, ou seja, é muito provável que sua origem, esteja em uma

casualidade histórica, um acontecimento derivado de alguma confusão ou mero hábito absorvido pelo popular e que se fixou na denominação dessa arte, e as muitas teorias rebuscadas não deixam de ser uma maneira de buscar-lhe "tres patas al gato".(expressão que quer dizer o mesmo que `cabelo no ovo`).Flamenco" significa en el habla coloquial: chulo, insolente, fanfarrón y "echao p'lante". Referido a una mujer: "un mujer bien puesta / una mujer bandera". La siguiente cita describe el carácter de ciertos grupos sociales o etnias que merecen por ello el apelativo de "flamencos":

Abaixo seguem alguns nomes de *palos* flamencos, ou seja, diferentes estilos que podem ser cantados tocados e/ ou dançados, que aparecem ao longo deste trabalho em negrito. Existe uma infinidade de palos no flamenco, que provavelmente surgiram de outros estilos mais antigos anterior ao período onde o repertório flamenco já se parecia ao que temos hoje:

sevillanas, zapateados, seguidillas, saetas, peteneras, seguiriyas, guajiras, colombianas, vidalitas, milongas e peteneras, soleas, tiranas, fandangos, jotas, gaitas y cumbés, cachuchas, muñeiras, tononés, seguidillas boleras e gitanas, cavallos y princesas, seguidillas boleras, fandangos, jotas, polos, tiranas, jaleos, zorongos e cachuchas, la gallarda, la chacona, el óle, el jaleo, rondeña, os panaderos, óles, boleros, seguidillas, fandangos, jaleo de jerez, el vito, Panaderos, as seguidillas gitanas, Soleares, Polos, Cañas, Juguetillos, Charangas, Aranditos, Panaderos, Romeras, Pregones, Tonadas y Livianas, Serranas, El Zapateado, Rondeñas Malagueña Romeras, Rosas, Zapateado, Jaleos, soleares, alegrias Tangos, bulerias. alegrias, tangos, bulerias, Caracoles, Farruca, Garrotín, tientos, Farruca, entre tantos outros.

Palos- termo que vem sendo usado para definir os diferentes estilos ou variações musicais dentro da arte flamenca, que se dançam cantam e tocam, e são definidos pela união de determinada letra e melodia .ex: por qual palo você vai dançar? vou dançar por soleá!

A palo seco- cantar sem acompanhamento de instrumento

flamencologos - que se dedicam a estudar a história e desenvolvimento da arte flamenca

boleros - bailarinos que dançavam as danças da escola bolera e dos bailes de aire nacional

majos- Termo usado para designar o jovem de Madri, que assemelha ao gitano andaluz, se move no ambiente taurino flamenco das festas, que gosta de aproveitar a vida, frequentador dos ambientes festeiros, simpático e elegante.

cante *jondo* - qualidade mais profunda e dramática do cante flamenco, se refere ao profundo, ao lamento. Termo que marca o grupo desse estilo de cante, que no flamenco pode se dividir entre cantes de *fiesta*, *ligero*, *livianos*- mais alegres *ou cantes jondo*, *hondo* mais tristes.

'a lo flamenco' - fazer algo no estilo flamenco, do jeito flamenco

del moro/ moreria- lugar que reunia mouros, gitantos, judeus, que assim como o termo gitanerias, ficou registrado em muitas poesias e coplas flamencas.

gitanerias- núcleos de gitanos, mouros e provavelmente judeus e outros andaluzes, nos quais, acredita-se foram surgindo os primeiros estilos de cante flamenco.

'cante pa escuchar'. - cante para ouvir

bailes de *aire nacional ou de gitanos*- era o nome que se dava aos bailes flamencos antes de se utilizar a palavra flamenco.

del arte jondo- da arte do flamenco

cajon peruano - instrumento de percussão de origem peruana, e que parece uma caixa.

careo- um passo feito no baile de sevillana do flamenco onde você encara o rosto da pessoas numa troca de lado, e é baseado em gestos similares do toureiro

capote- capa que o toureiro utiliza para torear

cantaor - cantor de flamenco

bailaor- bailarino de flamenco

bailaora- bailarina de flamenco

cuevas- casas incrustadas nas montanhas de Granada onde os gitanos moraram em tempos passados, e algumas, atualmente são locais que mantêm shows de flamenco.

Tablao – local onde as pessoas podem assistir aos shows de flamenco inspirados nos cafés cantantes. Esse nome provavelmente deriva de tablas (madeiras onde se sapateia).

ANEXO A

Sugestões de áudios e vídeos ilustrativos

- 1- audios para letras arabes: https://youtu.be/OLltNDtN49I e https://youtu.be/tV6djXUy-
- 2- Espetáculo Torero de Antonio Canales: https://youtu.be/XAmVyqxMra
- 3-Coreografia Caicó:: https://youtu.be/opduE85hs6
- 4 Clipe do Espetáculo América Flamenca: https://youtu.be/2XXtPSc8mJw
- 5- Tablado Cuadra Flamenca: https://youtu.be/C5ZGZFlkXfU