

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

FABIANO CARLOS ZANIN

**Construções performáticas da *juerga* flamenca:  
transformações e permanências sob uma perspectiva pedagógica**

SÃO PAULO

2023

FABIANO CARLOS ZANIN

**Construções performáticas da *juerga* flamenca:  
transformações e permanências sob uma perspectiva pedagógica**

**Versão Corrigida**

Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da  
Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em  
Artes.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro.

Linha de Pesquisa: Pedagogia do Teatro.

Orientador: Prof. Dr. José Batista Dall Farra Martins

SÃO PAULO

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Zanin, Fabiano Carlos

Construções performáticas da juerga flamenca :  
transformações e permanências sob uma perspectiva  
pedagógica / Fabiano Carlos Zanin; orientador, José  
Batista Dall Farra Martins. - São Paulo, 2023.  
304 p.: il. + CD.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes  
Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade  
de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. juerga flamenca. 2. juerga em performance. 3.  
música flamenca. 4. tradição oral. 5. pedagogia do  
flamenco. I. Martins, José Batista Dall Farra. II.  
Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194



## ATA DE DEFESA

Aluno: 27156 - 4847711 - 1 / Página 1 de 1

Ata de defesa de Tese do(a) Senhor(a) Fabiano Carlos Zanin no Programa: Artes Cênicas, do(a) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Aos 08 dias do mês de maio de 2023, no(a) Aprendizado Eletrônico realizou-se a Defesa da Tese do(a) Senhor(a) Fabiano Carlos Zanin, apresentada para a obtenção do título de Doutor intitulada:

"Construções performáticas da juerga flamenca: transformações e permanências sob uma perspectiva pedagógica"

Após declarada aberta a sessão, o(a) Sr(a) Presidente passa a palavra ao candidato para exposição e a seguir aos examinadores para as devidas arguições que se desenvolvem nos termos regimentais. Em seguida, a Comissão Julgadora proclama o resultado:

Nome dos Participantes da Banca	Função	Sigla da CPG	Resultado
José Batista Dal Farra Martins	Presidente	ECA - USP	<u>aprovado</u>
Maria Helena Franco de Araujo Bastos	Titular	ECA - USP	<u>aprovado</u>
Lino Daniel Evangelista Moura	Titular	UFS - Externo	<u>aprovado</u>
Rejane Harder	Titular	UFS - Externo	<u>aprovado</u>
Luciano Chagas Lima	Titular	UNESPAR - Externo	<u>aprovado</u>

Resultado Final: aprovado.

*referente a referencial à cultura e ao ensino do flamenco no Brasil. A banca indica para publicações, feitas as adições sugeridas*

Parecer da Comissão Julgadora \* Este tese bem argumentada  
Eu, Mirian Zarate Villalba Mirian Zarate Villalba, lavrei a presente ata, que assino juntamente com os(as) Senhores(as). São Paulo, aos 08 dias do mês de maio de 2023.

  
Maria Helena Franco de Araujo Bastos

  
Lino Daniel Evangelista Moura

  
Rejane Harder

  
Luciano Chagas Lima

  
José Batista Dal Farra Martins  
Presidente da Comissão Julgadora

\* Obs: Se o candidato for reprovado por algum dos membros, o preenchimento do parecer é obrigatório.

A defesa foi homologada pela Comissão de Pós-Graduação em 16.05.2023 e, portanto, o(a) aluno(a) fabz jus ao título de Doutor em Artes obtido no Programa Artes Cênicas - Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro.

  
Presidente da Comissão de Pós-Graduação

Prof. Dr. Mario Rodrigues Videira Junior  
Presidente da CPG/ECA  
Nº USP 3031661

À minha companheira, Graziella Rollemberg,  
por seu amor, cumplicidade e ajuda, sempre.

## AGRADECIMENTOS

Aos meus maestros flamencos, *Yoska Santa Ana (in memoriam)*, Amália Moreira (*La Morita*) e Jacobo Giménez León (*El Kiki*), por me ensinarem a sentir o flamenco.

Ao meu orientador, professor Zebba Dal Farra, que acreditou desde o início neste projeto e me incentivou a não o abandonar.

A todos flamencos que dedicaram um pouco de seu tempo e responderam ao questionário de pesquisa, possibilitando o acesso aos seus saberes práticos e pedagógicos.

À *Peña* Flamenca Brasil, em especial à maestra Deborah Nefussi, pela relevância e ineditismo de seu trabalho. Obrigado por fortalecerem, coletivamente, nossas histórias, poéticas e pedagogias.

À Maria Lúcia Milléo Martins, por me disponibilizar o vídeo de uma aula de *La Morita* em Florianópolis.

À Tamara de *La Macarena*, pelas fotos do acervo da Escola de Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana.

À Lavínia Teixeira, coordenadora do Dinter USP/UFS, que com carinho, profissionalismo e muita paciência nos escutou, amparou e ajudou.

À amiga Juliana Cecci, pela revisão e normatização da tese e pela tradução do resumo para o inglês.

Ao Cássio Bucetto, pela tradução do resumo para o espanhol.

Aos professores do departamento de Dança da UFS, companheiros de Dinter, que me receberam com carinho, agradeço aqui nominalmente cada um de vocês.

Fernando Davidovitsch

Jonas Karlos Feitosa

José Mário dos Santos Resende

Jussara da Silva Rosa Tavares

Marcelo Moacyr Ramos

Thabata Marques Liparotti

Aline Szerdello Neves Vilaça

Bianca Bazzo Rodrigues

Edna Maria do Nascimento

À minha companheira, Graziella Rollemberg, pela leitura crítica da tese.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 400075/2017-2"

## **CANTE HONDO**

*A todos nos han cantado  
en una noche de juerga  
coplas que nos han matado...*

*Corazón, calla tu pena;  
a todos nos han cantado  
en una noche de juerga.*

*Malagueñas, soleares  
y seguiriyas gitanas...  
Historias de mis pesares  
y de tus horitas malas.*

*Malagueñas, soleares  
y seguiriyas gitanas...*

*Es el saber popular,  
que encierra todo el saber:  
que es saber sufrir, amar,  
morirse y aborrecer.*

*Es el saber popular,  
que encierra todo el saber.*

Manuel Machado  
(ZOCO FLAMENCO, 2023)



## RESUMO

ZANIN, Fabiano Carlos. Construções performáticas da *juerga* flamenca: transformações e permanências sob uma perspectiva pedagógica. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

A *juerga* flamenca é o momento no qual a coletividade flamenca se diverte e se comunica, cantando, tocando e dançando flamenco. O evento flamenco-*juerga*, manifestação coletiva híbrida que transcende as fronteiras das linguagens da música, da dança e do teatro, é investigado nessa tese a partir de suas próprias práticas e características performáticas peculiares, no sentido de favorecer a percepção desse fenômeno em sua totalidade, de facilitar a análise sobre suas dinâmicas de aplicação e seu potencial pedagógico. Este trabalho apresenta uma perspectiva articuladora dos elementos constituintes da linguagem flamenca (*cante*, baile e guitarra), incluindo o improviso, voltada aos usos da *juerga* flamenca e a sua viabilidade pedagógica no contexto do ensino de flamenco no Brasil. O desenho metodológico compreendeu revisão bibliográfica sobre os elementos constituintes da linguagem flamenca, os métodos de transmissão do flamenco e o flamenco em performance: *juerga*; transcrição e análise de entrevistas de artistas reconhecidos no meio flamenco sobre história e métodos de transmissão do flamenco no Brasil; relato e análise de experiência pessoal de ensino e aprendizagem do flamenco; e análise dos dados resultantes das respostas a questionários estruturados submetidos a *performers*-professores de flamenco brasileiros sobre suas percepções relativas aos saberes e às práticas de ensino. Com base nas análises realizadas, verificou-se que parte significativa dos respondentes considera a *juerga* flamenca importante para a formação dos estudantes de flamenco, principalmente por seu caráter festivo e didático. Ademais, pudemos validar a hipótese de que a utilização pedagógica da *juerga* flamenca é percebida pelos *performers*-professores de flamenco como uma situação de aprendizagem privilegiada para a transmissão dos saberes tácitos, não codificados, do flamenco, assim como para o desenvolvimento de capacidades de improviso idiomático no flamenco.

**Palavras-chave:** *juerga* flamenca; *juerga* em performance; ensino e aprendizagem; música flamenca; tradição oral; pedagogia do flamenco; dança flamenca.

## ABSTRACT

ZANIN, Fabiano Carlos. Performative structures of *juerga* flamenca: transformations and permanences from a pedagogical perspective. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

The flamenco *juerga* is the moment in which the flamenco community enjoys itself and communicates, singing, playing and dancing flamenco. The flamenco-*juerga* event, a hybrid collective manifestation that transcends the boundaries of the languages of music, dance and theater, is investigated in this thesis from its own practices and peculiar performance characteristics, in order to promote the perception of this phenomenon in its entirety, to facilitate the analysis of its application dynamics and its pedagogical potential. This work presents an articulating perspective of the constituent elements of the flamenco language (*cante*, *baile* and *guitarra*), including improvisation, focused on the uses of the flamenco *juerga* and its pedagogical viability in the context of flamenco teaching in Brazil. The methodological approach included a bibliographic review on the constituent elements of the flamenco language, the methods of transmission of flamenco and flamenco in performance: *juerga*; transcription and analysis of interviews with renowned flamenco artists on the history and transmission methods of flamenco in Brazil; report and analysis of personal experience of teaching and learning flamenco; and analysis of data resulting from responses to structured questionnaires submitted to Brazilian flamenco performers-teachers about their perceptions regarding knowledge and teaching practices. Based on the analyses, it was verified that a significant part of the respondents consider the flamenco *juerga* important for the formation of flamenco students, mainly due to its festive and didactic character. In addition, we were able to validate the hypothesis that the pedagogical use of flamenco *juerga* is perceived by flamenco performers-teachers as a privileged learning situation for the transmission of tacit knowledge, not codified, flamenco, as well as for the development of idiomatic improvisation skills in flamenco.

**Keywords:** flamenco *juerga*; *juerga* in performance; teaching and learning; flamenco music; oral tradition; flamenco pedagogy; flamenco dance.

## RESUMEN

ZANIN, Fabiano Carlos. Construcciones performativas de la juerga flamenca: transformaciones y permanencias en una perspectiva pedagógica. 2023. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

La juerga flamenca es el momento en el que la colectividad flamenca se divierte y se comunica, cantando, tocando y bailando flamenco. El evento flamenco-juerga, manifestación colectiva híbrida que trasciende las fronteras de los lenguajes de la música, del baile y del teatro, se investiga en esta tesis desde sus propias prácticas y características interpretativas peculiares, con el fin de favorecer la percepción de este fenómeno en su totalidad, facilitando el análisis sobre sus dinámicas de aplicación y su potencial pedagógico. Este trabajo presenta una perspectiva articuladora de los elementos constitutivos del lenguaje flamenco (cante, baile y guitarra), incluyendo la improvisación, enfocada en los usos de la juerga flamenca y su viabilidad pedagógica en el contexto de la enseñanza del flamenco en Brasil. El diseño metodológico comprendió una revisión bibliográfica sobre los elementos constitutivos del lenguaje flamenco, los métodos de transmisión del flamenco y el flamenco en la interpretación: la juerga; la transcripción y el análisis de entrevistas con artistas reconocidos en el medio flamenco sobre la historia y los métodos de transmisión del flamenco en Brasil; el relato y el análisis de la experiencia personal de enseñanza y aprendizaje del flamenco; y el análisis de los datos resultantes de las respuestas a cuestionarios estructurados presentados a artistas-profesores de flamenco brasileños sobre sus percepciones acerca de los saberes y las prácticas pedagógicas. A partir de los análisis realizados, se verificó que una parte significativa de los encuestados considera que la juergaflamenca es importante para la formación de los estudiantes de flamenco, principalmente por su carácter festivo y didáctico, y se pudo validar la hipótesis de que el uso pedagógico de la juerga flamenca es percibido por los artistas-profesores de flamenco como una situación privilegiada de aprendizaje para la transmisión de los saberes tácitos y no codificados del flamenco, así como para el desarrollo de habilidades de improvisación idiomática en el flamenco.

**Palabras clave:** juerga flamenca; juerga en la interpretación; enseñanza y aprendizaje; música flamenca; tradición oral; pedagogía del flamenco; baile flamenco.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Desenho Metodológico da Pesquisa.....	19
<b>Figura 2</b> – Classificação rítmica dos <i>cantes</i> Flamencos.....	25
<b>Figura 3</b> – Relógio flamenco I.....	27
<b>Figura 4</b> – Relógio flamenco II.....	27
<b>Figura 5</b> – <i>Árbol genealógico del cante flamenco 1</i> .....	38
<b>Figura 6</b> – <i>Árbol genealógico del cante flamenco 2</i> .....	39
<b>Figura 7</b> – <i>Yara Castro</i> .....	58
<b>Figura 8</b> – <i>La Morita</i> .....	58
<b>Figura 9</b> – <i>Fernando de la Rúa</i> .....	61
<b>Figura 10</b> – Deborah Nefussi.....	66
<b>Figura 11</b> – Maestro <i>Farruquito</i> .....	73
<b>Figura 12</b> – <i>Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana</i> .....	80
<b>Figura 13</b> – <i>Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana</i> .....	81
<b>Figura 14</b> – <i>Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana</i> .....	81
<b>Figura 15</b> – <i>Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana</i> .....	82
<b>Figura 16</b> – <i>La Morita Y Santa Ana</i> .....	85
<b>Figura 17</b> – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e apresentação da pesquisa.....	119
<b>Figura 18</b> – Delimitação da atuação Profissional.....	120
<b>Figura 19</b> – Tempo de atuação profissional.....	121
<b>Figura 20</b> – Atuação profissional por região.....	122
<b>Figura 21</b> – Formação Profissional no Flamenco.....	123
<b>Figura 22</b> – Outras formações.....	124
<b>Figura 23</b> – Compreensão da Língua Espanhola.....	124
<b>Figura 24</b> – Expressão em Língua Espanhola.....	125
<b>Figura 25</b> – Áreas de interesse no Flamenco: Dança.....	126
<b>Figura 26</b> – Áreas de interesse no Flamenco: Guitarra flamenca.....	127
<b>Figura 27</b> – Áreas de interesse no Flamenco: <i>Cante</i> .....	128
<b>Figura 28</b> – Atuação profissional em grupos ou coletivos Flamencos.....	129
<b>Figura 29</b> – Áreas de no estudo no Flamenco.....	130
<b>Figura 30</b> – Participação em apresentações artísticas flamencas.....	131
<b>Figura 31</b> – Tradução de letras flamencas como estratégia didática.....	131
<b>Figura 32</b> – Conhecimento dos elementos do baile flamenco.....	133
<b>Figura 33</b> – Ensino dos elementos do baile flamenco.....	134
<b>Figura 34</b> – Conhecimento dos elementos da música flamenco.....	135
<b>Figura 35</b> – Ensino dos elementos da música flamenco.....	135
<b>Figura 36</b> – Capacidade de improviso no baile flamenco.....	136
<b>Figura 37</b> – Ensino do improviso no baile flamenco.....	137
<b>Figura 38</b> – Capacidade de improviso na performance musical flamenca.....	138
<b>Figura 39</b> – Ensino do improviso na performance musical flamenca.....	140
<b>Figura 40</b> – Uso do <i>playback</i> em aulas de Flamenco.....	141
<b>Figura 41</b> – Situações de aprendizagem de improvisação livre.....	143
<b>Figura 42</b> – Incentivo à visualização de vídeos de performances flamencas.....	144
<b>Figura 43</b> – Canto como ferramenta de ensino do Flamenco.....	145
<b>Figura 44</b> – Estímulo ao canto.....	145
<b>Figura 45</b> – Acompanhamento de gêneros musicais flamencos com palmas.....	146
<b>Figura 46</b> – Ensino de acompanhamento de palmas a gêneros musicais flamencos....	148

<b>Figura 47</b> – Participação em <i>juergas</i> flamencas.....	148
<b>Figura 48</b> – Autoconfiança em <i>juergas</i> flamencas.....	149
<b>Figura 49</b> – Estímulo à participação em <i>juergas</i> flamencas.....	150
<b>Figura 50</b> – Organização de <i>juergas</i> .....	151
<b>Figura 51</b> – Organização de <i>juergas</i> como confraternização.....	152
<b>Figura 52</b> – Organização de <i>juergas</i> como formação prática.....	153

#### **LISTA DE QUADROS**

<b>Quadro 1</b> – Critérios de inclusão e exclusão amostral.....	115
--	-----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1. FLAMENCO E <i>JUERGA</i> EM CONTEXTOS TRADICIONAIS.....</b>	<b>21</b>
<b>1.1 A forma musical do flamenco: <i>cantes</i> e <i>palos</i> .....</b>	<b>23</b>
<b>1.2 Os rituais flamencos.....</b>	<b>40</b>
<b>2. FLAMENCO EM PERFORMANCE.....</b>	<b>45</b>
<b>2.1 A <i>juerga</i> na contemporaneidade.....</b>	<b>53</b>
<b>3. FLAMENCO E <i>JUERGA</i> NO BRASIL: PEDAGOGIAS E ESPAÇOS DE ENSINO.....</b>	<b>56</b>
<b>3.1 Panorama introdutório do Flamenco no Brasil: pedagogias e espaços de ensino.....</b>	<b>57</b>
<b>3.2 Relato de Experiência de ensino e aprendizagem do Flamenco.....</b>	<b>76</b>
<b>3.2.1 Itinerário de Ensino e Aprendizagem do Flamenco.....</b>	<b>78</b>
<b>4. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS DA PESQUISA QUANTITATIVA.....</b>	<b>115</b>
<b>4.1 Metodologia e Instrumento de coleta de dados.....</b>	<b>115</b>
<b>4.2 Apresentação e análise dos dados.....</b>	<b>119</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>164</b>
<b>APÊNDICE A – Questionário.....</b>	<b>173</b>
<b>APÊNDICE B – Partituras Musicais &amp; Áudios.....</b>	<b>184</b>
<b>ANEXO A – Entrevista Yara Castro e Fernando De La Rua (SP) – 08/04/2020..</b>	<b>195</b>
<b>ANEXO B – Entrevista La Morita (PR) – 10/06/2020.....</b>	<b>232</b>
<b>ANEXO C – Inventário.....</b>	<b>270</b>

## INTRODUÇÃO

O flamenco é uma arte coletiva e colaborativa, e tem na *juerga*, sua festa popular, uma de suas facetas mais emblemáticas. Conhecida como *jolgorio*, *jarana* ou simplesmente *juerga* flamenca, esse encontro ruidoso e alegre se dá de forma colaborativa na comunidade flamenca: por intermédio da interação do canto, da dança, do violão flamenco (guitarra flamenca) e de uma audiência que participa por meio da percussão corporal e de intervenções orais, todos os agentes da celebração se comunicam.

Em minha trajetória pessoal de mais de vinte anos atuando principalmente como guitarrista flamenco, professor de dança flamenca e diretor musical de diferentes grupos flamencos no Brasil, pude experimentar muitas situações de aprendizagem individuais, coletivas, formais e informais, e constatei que a *juerga* flamenca, por seu dinamismo e ludicidade, promoveu na minha percepção uma maior compreensão sobre as distintas dinâmicas de uso dos elementos constituintes da linguagem flamenca (*baile*, *cante* e guitarra flamenca), bem como das interrelações entre esses elementos. Apoiado nesse percurso pessoal de ensino, aprendizagem e performance no flamenco, me propus a investigar a *juerga* em contextos de ensino não tradicionais do flamenco – como escolas de dança flamenca no Brasil – para verificar a percepção dos *performers*-professores de flamenco sobre a relevância desse tipo de evento nos processos de ensino-aprendizagem, buscando descobrir se a *juerga* poderia ser categorizada enquanto situação de aprendizagem privilegiada para a construção dos saberes tácitos, não codificados do flamenco. Esses saberes tácitos<sup>1</sup>, silenciosos e diretamente relacionados aos conhecimentos práticos e de experiências coletivas e individuais, são fundamentais no estudo das inter-relações entre os elementos constituintes da linguagem flamenca, competência necessária para se expressar na *juerga* por intermédio da improvisação idiomática.

---

<sup>1</sup> Para Cardoso (2020, p. 254), conhecimento tácito é “[...] conhecer algo em função de outra coisa. Ele se manifesta como um saber silencioso, incomunicável. Isso ocorre porque ele pode fazer parte de um aspecto não-consciente de uma ação, ou mesmo de um aspecto automatizado de uma ação. Está presente no conjunto de saberes que alguém tem sobre música, no conjunto de práticas de um gênero musical, nos modos de ser e agir daqueles que fazem e escutam música, no modo como um sujeito conhece algo altamente complexo”. CARDOSO, Renato de C. **O Conhecimento Musical na perspectiva da Complexidade**: possibilidades para a educação musical. Tese – Departamento de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2020. p. 254.

Por meio de pesquisas prévias durante a Dissertação de Mestrado **Aspectos gerais da música flamenca**<sup>2</sup> e de levantamento bibliográfico e documental preliminar não sistemático sobre flamenco e *juergas* flamencas orientados à produção de episódios do programa de rádio sobre música espanhola “*Buena Onda*” da Rádio da Universidade Federal de Sergipe<sup>3</sup>, verificou-se a existência de registros e descrições detalhadas em várias obras, artigos, teses, dissertações e produções audiovisuais que documentam esse tipo de manifestação artística performática em comunidades tradicionais da Espanha, possibilitando a análise das características das performances que ocorrem nesses contextos. Já sobre ensino do flamenco e usos pedagógicos das *juergas* flamencas no Brasil, não foram encontradas, em levantamento preliminar, obras de referência ou de natureza didática.

As *juergas*, enquanto performances adaptadas progressivamente aos diversos contextos situacionais, tais como aulas e oficinas pedagógicas ligadas a espaços de ensino de dança flamenca, têm sido muito pouco documentadas e analisadas, não havendo registros significativos de observações sistemáticas ou mesmo de estudos comparativos entre as características das performances tradicionais andaluzas e as performances realizadas em outras partes do mundo, como o Brasil, principalmente sob a perspectiva dos processos de ensino e aprendizagem.

Nesse contexto, delimitamos a *juerga* enquanto performance como objeto de pesquisa; como problema de pesquisa o uso da *juerga* em performance, tanto em contextos tradicionais comunitários quanto contemporâneos pedagógicos, sobretudo sob as definições propostas por Zumthor (2018); e consideramos relevantes algumas questões de pesquisa, como:

---

<sup>2</sup> ZANIN, F. C. **Aspectos gerais da música flamenca**. Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

<sup>3</sup> Segundo a professora Raquel La Corte dos Santos, coordenadora e diretora do projeto, o programa de rádio *Buena Onda* é um Projeto de Extensão interdisciplinar encabeçado pelo Departamento de Letras Estrangeiras que conta com a colaboração de docentes de outros departamentos e setores da Universidade Federal de Sergipe (UFS), como o Departamento de Música e o Colégio de Aplicação (CODAP). Os programas, apresentados aos domingos pela manhã na rádio (UFS FM, 92,1 MHz), versam principalmente sobre as “vozes do universo multicultural hispânico e brasileiro”, divulgando suas “expressões musicais, literárias, socioculturais e artísticas”. (LA CORTE DOS SANTOS; FLORES, 2022, p. 19). A coordenadora aponta ainda que temáticas de relevância social, como “direitos humanos, questões relacionadas às mulheres, a paz, migrações e fronteiras, meio ambiente” etc., são discutidas nos programas “a partir de uma perspectiva intercultural, traçando diálogos entre produções do universo hispânico e brasileiro” (LA CORTE DOS SANTOS; FLORES, 2022, p. 20). LA CORTE DOS SANTOS, Raquel; FLORES, Célia Navarro (org.). ***Buena Onda***: Música e Cultura nas Ondas do Rádio. Campinas: Pontes Editores, 2022.



- quais dinâmicas se estabelecem, em cada contexto, entre o repertório cultural reconhecido e a transformação construída durante os contextos situacionais em que se dão os fenômenos coletivos das *juergas* com função pedagógica, como escolas e academias de flamenco brasileiras?
- quais são os diferentes contextos de transmissão do flamenco e as transformações advindas da utilização de novas textualidades em seus processos de ensino-aprendizagem, como a fonográfica e a audiovisual, principalmente segundo discussões levantadas por María J. Castro Martín (2018)?
- de que modo se dá o uso da cultura da tradição oral no ensino do flamenco no Brasil?
- quais são as percepções dos *performers*-professores brasileiros de flamenco sobre o uso da *juerga* como estratégia pedagógica de ensino do flamenco?

O objetivo geral desta pesquisa foi analisar, sob perspectiva comparativa, os elementos performáticos das *juergas* flamencas em contextos tradicionais da Espanha e em contextos pedagógicos brasileiros contemporâneos – Escolas de flamenco –, verificando as dinâmicas que se estabeleciam, em cada contexto, entre o repertório de comportamentos artísticos restaurados e a improvisação construída durante a experiência coletiva, sobretudo com base na percepção e avaliação que os *performers*-professores brasileiros de flamenco possuem sobre tais dinâmicas e as relações que elas estabelecem com as práticas de ensino do flamenco.

A metodologia escolhida para alcançar o objetivo proposto foi de natureza aplicada, com objetivos exploratórios, no sentido de proporcionar maior familiaridade com o problema do uso pedagógico da *juerga* no ensino de flamenco no Brasil, e envolveu levantamento bibliográfico e documental sobre o flamenco e as *juergas* em seus contextos tradicionais, incluindo a bibliografia teórica sobre a transmissão geracional dessas manifestações em comunidades andaluzas. Quanto à abordagem, a pesquisa foi quali-quantitativa; isso é, incluiu tanto os métodos quantitativos, que recorreram à estatística para a explicação dos dados, quanto os métodos qualitativos, que lidaram com a interpretação das realidades sociais<sup>4</sup>.

No primeiro e segundo capítulos – “Flamenco e *Juergas* em contextos Tradicionais” e “Flamenco em Performance”, respectivamente –, buscamos aproximar o

---

<sup>4</sup> Cf. SOUZA, K.R.; KERBAUY, Maria Teresa Miceli. Abordagem Quali-Quantitativa: Superação da Dicotomia Quantitativa-Qualitativa na Pesquisa em Educação. **Educação e Filosofia**, v. 31, n. 61, 2017.

leitor do mundo da arte flamenca ao tratar de seu conceito, de seus elementos constituintes de suas interações sociais (sociabilidade flamenca) e de sua performance: *juerga*, com a introdução da análise da música flamenca, facilitando, assim, o acesso posterior ao evento flamenco-*juerga*, objeto de estudo desta tese. Por meio de transposições didáticas, analisamos os elementos musicais utilizando ferramentas comuns à musicologia, à antropologia e às artes performativas, discriminando-os e contextualizando-os a partir de suas formas, gêneros musicais e rituais, possibilitando assim, de modo panorâmico, o levantamento de algumas inter-relações encontradas entre os elementos constituintes desta linguagem, no sentido de promover uma percepção sobre alguns dos conhecimentos tácitos integrantes do flamenco.

No terceiro capítulo, “Flamenco e *Juerga* no Brasil: Pedagogias e Espaços de Ensino”, investigamos os processos de ensino e aprendizagem desta linguagem, com base na perspectiva de seus principais atores: os profissionais da arte e do ensino do flamenco, os quais chamamos nesta tese de *performers*-professores. Tendo a história do flamenco no Brasil como fio condutor, analisamos três entrevistas de artistas reconhecidos pelos seus pares e respeitados no mundo flamenco brasileiro por seus conhecimentos técnicos e saberes práticos, por sua dedicação à docência e por sua contribuição à formação de plateia: *La Morita*, *Yara Castro* e *Fernando de la Rúa*. Por meio dessas entrevistas, apontamos algumas transformações e permanências percebidas sobre os métodos de ensino de flamenco no Brasil, discutindo principalmente seus sistemas de transmissão.

Para dialogar com os dados oriundos das análises das entrevistas e produzir mais informações sobre os métodos de transmissão empregados no ensino de flamenco no Brasil, produzimos um relato de experiência de ensino e aprendizagem do flamenco, no qual investigamos o constructo “ensino-aprendizagem do flamenco no Brasil”, fundamentado em uma abordagem metacognitiva, discutindo o modo pelo qual compreendi e me apropriei de saberes, conhecimentos e técnicas do flamenco. Os dados provenientes dos três primeiros capítulos subsidiaram a construção do questionário de pesquisa submetido aos profissionais de ensino do flamenco no Brasil, apresentado no capítulo seguinte.

No quarto capítulo, “Apresentação e Análise dos Resultados de Pesquisa”, apresentamos os dados (quantitativos) obtidos por meio das respostas ao questionário “Pedagogia do Flamenco”, submetido a *performers*-professores<sup>5</sup> de flamenco, cujo

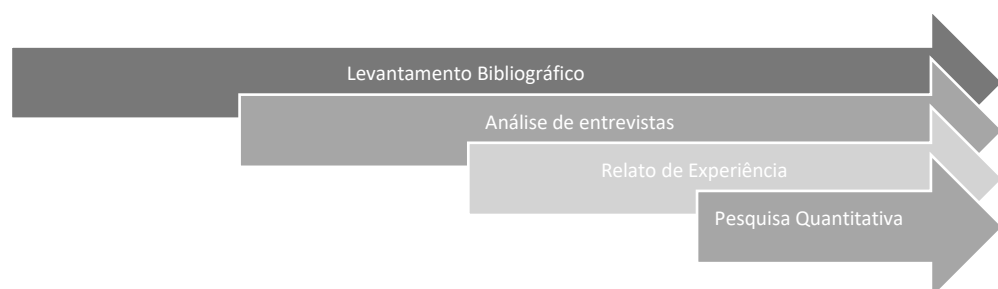
---

<sup>5</sup> Usaremos neste trabalho o termo *performer*-professor para nomear os profissionais que, no que se relaciona aos elementos constituintes do flamenco, reúnem as competências de intérprete, criador e docente,

objetivo foi o de investigar a “autoavaliação dos professores de flamenco sobre seus saberes, práticas e modos de transmissão do flamenco”, a fim de verificar sua percepção sobre o uso pedagógico da *juerga*; e os dados (qualitativos), provenientes da análise dos resultados do questionário, confrontados ao conteúdo encontrado nos outros capítulos desta tese, possibilitaram a formulação de hipóteses e induções sobre nossas questões de pesquisa. Para produzir os capítulos descritos, a pesquisa seguiu um desenho metodológico composto pela seguinte sequência de etapas:

- levantamento e análise da bibliografia e dos registros documentais escritos e audiovisuais sobre as *juergas* flamencas em comunidades tradicionais da Espanha enquanto experiências de caráter estético;
- transcrição e análise de entrevistas de artistas reconhecidos no meio flamenco por seu protagonismo na difusão, ensino e formação de plateia no Brasil;
- relato de experiência pessoal de ensino e aprendizagem do flamenco;
- submissão e análise de questionários estruturados com nível de mensuração ordinal/intervalar por meio de Escala Likert destinado a uma amostra da comunidade de profissionais de ensino do flamenco no Brasil, e que geraram análises paramétricas com agrupamento simples das respostas do espectro positivo e negativo da escala, análise gráfica e levantamento de inferências indutivas que colaboraram para responder ao problema de pesquisa.

**Figura 1** – Desenho Metodológico da Pesquisa



Fonte: Elaborado pelo autor.

---

além de possuir os conhecimentos culturais específicos dessa arte e suas linguagens artísticas e musicais (nota do autor).

Os resultados da pesquisa de campo quantitativa sobre interesses, conhecimentos e práticas pedagógicas contemporâneas de professores de flamenco envolvendo as *juergas*, posteriormente confrontados com os dados coletados na pesquisa bibliográfica sobre flamenco e *juergas* tradicionais, possibilitaram a análise de caráter exploratório e descritivo e a interpretação sob perspectiva comparativa dos dados coletados.

Investigar as construções performáticas da *juerga* flamenca sob uma perspectiva pedagógica pode encorajar o profissional do ensino de flamenco no Brasil a refletir sobre seus próprios processos de ensino-aprendizagem, identificando, com isso, possíveis ruídos e procedimentos pedagógicos estranhos ao alunado brasileiro, explicitando dificuldades encontradas na realização de transposições didáticas e de adaptações aos diferentes perfis de alunos brasileiros que, ao contrário do que ocorre em contextos tradicionais do flamenco, não passaram por uma socialização primária imersa na cultura flamenca, nas *juergas* celebradas pela comunidade.

## 1. FLAMENCO E *JUERGA* EM CONTEXTOS TRADICIONAIS

“É a música desejada  
como o que não adormece:  
o mais contrário do embalo  
e do canto emoliente.  
Na Andaluzia esse canto  
insonífero se atende:  
a contrapelo, esfolado,  
arrepinando a alma e o dente”.  
João Cabral de Melo Neto<sup>6</sup>

O termo “flamenco” tem suscitado muita discussão ao longo do tempo. Segundo Zanin (2005)<sup>7</sup>, a busca pelo significado etimológico da palavra flamenco possui diferentes interpretações. De acordo com Espada<sup>8</sup>, flamencólogos, como o Padre Garcia Bariuso, defendem a hipótese de que o termo vem do árabe *felag-mengu* (camponês nômade), ou *felai-kum* (camponês rústico). Outros autores, como George Borrow e M. García Matos, no entanto, possuem propostas distintas.

Para Borrow<sup>9</sup>, o termo está fortemente ligado aos ciganos provenientes de Flandres; enquanto, para Matos, o termo surgiu no início do século XIX e está estreitamente ligado aos ciganos de uma forma geral (cf. ESPADA, 1997, p. 263). Molina e Mairena<sup>10</sup> defendem a ideia de que se trata de uma gíria surgida no final do século XVIII e significava presunçoso, fanfarrão<sup>11</sup>. Já Vangehuchten<sup>12</sup>, a partir de relatos de outros autores, propõe novas acepções, tais como bom cantor e artista; fabricante de facas (*cuchillo andaluz*) e andaluz “*agitanado*”, aquele que fala e se veste como os “flamencos”.

A variedade de definições etimológicas se deve à escassez de documentos escritos e ao fato de que a transmissão dessa arte, tradicionalmente, se dá oralmente, com suas estruturas formais, musicais e técnicas transmitidas de geração a geração, por imitação direta.

<sup>6</sup> PEDRA, N. T. S. João Cabral e o flamenco ou a arte de fazer no extremo. **Revista Letras**, UFPR, Curitiba, n. 102, p. 27-49, 2020. <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v102i0.75178>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/75178/43171>. pp 27-49. Acesso em: 15 mar. 2023.

<sup>7</sup> Essa dissertação foi um dos primeiros trabalhos sobre flamenco na área de Musicologia no Brasil. Nela foram apresentados os resultados de pesquisas realizadas por mim durante mais de dez anos frente à direção musical da Cia de Dança Flamenca *La Morita Y Santa Ana*, situada em Curitiba/PR. A principal justificativa do trabalho foi a de categorizar as principais características musicais e formais desta manifestação artística. **Este capítulo contém diversas descobertas advindas deste estudo** (ZANIN, 2005).

<sup>8</sup> ESPADA, Rocio. **La Danza Española: su Aprendizaje y Conservación**. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez, 1997.

<sup>9</sup> BORROW, G. **Los Zinkali**. Madrid: Ediciones La Nave, 1932.

<sup>10</sup> MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio. **Mundo y Formas del Cante Flamenco**. Granada-Sevilla: Librería AL-Andaluz, 1979.

<sup>11</sup> “*Fanfarrón*”, aquele que se acha mais que os outros, presunçoso, petulante (nota do autor).

<sup>12</sup> VANGEHUCHTEN, Lieve. ¿Qué canta y baila, corta y vuela, y viene del norte a la vez? El flamenco: un complejo problema de homonimia/polissemia. **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, ResearchGate, v. 59, p. 127-143. 2004.

Fernández (2001) levanta a questão da dificuldade em se estudar as raízes do flamenco. Segundo a autora, os documentos, por serem muito antigos, não são muito precisos, mas estão ligados diretamente às diferentes populações que habitaram a Baixa Andaluzia, principalmente hebreus, bizantinos, mulçumanos e moçárabes. Uma dessas populações, e que está diretamente relacionada ao flamenco, é a cigana.

Segundo Ferreira<sup>13</sup>, mais de 180 mil ciganos chegaram à Espanha no decorrer do século XV; originários, provavelmente, de *Cuenca del Indo*, atual Índia. Para Molina e Mairena (1974), os ciganos vieram, presumivelmente, de uma região ao Norte da Índia chamada *Sid*, que, atualmente, pertence ao Paquistão, e chegaram à Espanha devido às perseguições sofridas no Egito, onde haviam se estabelecido antes. Um dos primeiros documentos que mencionam a entrada dos ciganos na Espanha data do ano de 1447. Sobre isso, Molina e Mairena (1974) descrevem que o “grupo ou grupos” de ciganos foram muito bem recebidos pela nobreza, que se divertia com seus cantos e danças.

Uma característica importante levantada por Grande<sup>14</sup> é a da simbiose ocorrida entre os ciganos e os andaluzes. A aceitação por parte dos andaluzes, para o autor, se deve a algumas semelhanças culturais, como as relacionadas ao trato com divindades, à ideia de grupo, à valorização da família, às emoções exageradas etc. Ferreira (2007) lembra que, após a “diáspora cigana”, apenas na Espanha surgiu essa arte chamada flamenco, reforçando a ideia de que a junção entre essas duas culturas – a cigana e a andaluza – foi a responsável por tal façanha. Manuel Barrios<sup>15</sup> confirma essa hipótese ao afirmar que a arte flamenca não é uma criação genuína dos ciganos. Segundo ele, algumas *coplas*<sup>16</sup> flamencas mais antigas já existiam antes da chegada dos ciganos à Espanha, e vários flamencólogos, artistas e intelectuais concordam com essa ideia, entre eles Pedrell, Turina, José Romero e Federico García Lorca (BARRIOS, 1989, p. 100).

Por outro lado, Roldán (2003)<sup>17</sup> destaca que frequentemente são utilizadas “simplificações estéticas, estruturais e históricas para explicar o flamenco”, e que, por meio de “repetições miméticas”, estas são totalmente aceitas e não questionadas, como é o caso da

---

<sup>13</sup> FERREIRA, Tania. **Dança flamenca: expressividade e cotidiano**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007.

<sup>14</sup> GRANDE, Felix. **Memoria del Flamenco**. Barcelona: Circulo de Lectores, 1995.

<sup>15</sup> BARRIOS, M. **Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco**. Sevilla, J. Rodríguez Castillejo, 1989.

<sup>16</sup> Canção popular formada por quatro versos octassílabos com rima assonate nos pares. Cf. Glossário Flamenco. **Quadra Flamenca**, 2020. Disponível em: <http://www.cuadraflamenca.art.br/glossario.php>. Acesso em: 7 jan. 2020.

<sup>17</sup> ROLDÁN, Cristina Cruces. **El Flamenco y la Música Andalusí**: Argumentos para un encuentro. Barcelona: Ediciones Carena, 2003.

noção de “tradição intocada dos povos autênticos e a ciganização”, tão comumente difundida e defendida ao longo dos séculos XIX e XX.

Apesar do flamenco não ser uma arte genuinamente cigana, a relevância dos ciganos é indiscutível. Segundo Ferreira (2007), o flamenco é, muitas vezes, a principal fonte de renda de algumas famílias ciganas que, de maneira oral, transmite-o de pai para filho.

Os ciganos, atualmente, estão totalmente integrados à sociedade espanhola, exercendo diferentes profissões; ingressando, inclusive, em cargos políticos. Alguns poucos redutos ciganos ainda existem, localizados em bairros e cidades que serviram de refúgio, como *Alcalá*, *Jerez de la Frontera* e o bairro de *Triana*, em Sevilha.

### 1.1 A forma musical do flamenco: *cantes e palos*

Cada manifestação artística popular possui suas próprias estruturas formais músico/poéticas, estruturas essas que as caracteriza e as identifica. Com a arte flamenca se dá o mesmo. Essas formas, pelos espanhóis chamadas de *palos*, são estruturas melódicas, rítmicas e harmônicas, cada qual com suas particularidades e modos próprios: *siguiriyas* ou *seguiriyas*, *soleares* ou *soleá*, *alegrías*, *caña*, *bulerías*, *malagueñas*, *tarantas*, entre outras.

Cada forma possui suas próprias dificuldades e maneirismos, impondo ao artista/intérprete dedicação e estudo para dominá-las. Para Molina e Mairena (1974) existem quatro grupos rítmicos, ou “formas”, fundamentais no flamenco: a *seguiriya*, a *soleá*, o *tango* e as *bulerías*. As principais diferenças, para os autores, estão na maneira como os *palos* desenvolvem o ritmo interno – desenvolvido pelo *cante*<sup>18</sup> – e o externo – desenvolvido pela guitarra flamenca. Essa distinção entre ritmo interno e externo não é muito fácil de ser percebida e compreendida pelos ouvintes acostumados à música popular ocidental, posto que nesta música, a popular ocidental, o ritmo interno frequentemente reafirma o externo, e vice-versa, e estão quase sempre sincronizados. A música flamenca, em virtude de suas origens, possui certas características que possibilitam uma maior liberdade melódica, desvinculando, muitas vezes, o ritmo da melodia ao do acompanhamento harmônico. Segundo os mesmos autores, a guitarra flamenca é frequentemente responsável pela manutenção do tempo e pelo acompanhamento harmônico das peças. Esse ritmo externo, para os não iniciados, muitas

---

<sup>18</sup> *Cante Flamenco*, ou *cante jondo*, denomina o conjunto de composições musicais em diferentes estilos que surgiram entre o último terço do séc. XVIII e a primeira metade do séc. XIX, devido à justaposição de modos musicais e folclóricos existentes na Andaluzia. Cf. GLOSSÁRIO, 2020.

vezes é a única pista que se tem do estilo musical de cada *palo* flamenco. Para eles, na *seguiriya*, por exemplo, existe um contraponto rítmico entre a voz e a guitarra flamenca; na *soleá*, esse contraponto não existe, os dois são simultâneos; nos *tangos*, a característica seria a de um tempo mais flexível do *cante*, particular a cada intérprete; e nas *bulerías*, que possuem um ritmo binário composto (6/8), a carência de ritmo interno seria em virtude da velocidade com a qual a forma musical se desenvolve. Ritmos como o *tarantos*, a *farruca* e a *petenera* são considerados tangenciais (MOLINA; MAIRENA, 1974). Essas diferenças, por vezes, não são claras e específicas, e sua análise e compreensão, por esses motivos, são difíceis para os não iniciados.

Fernández<sup>19</sup> concorda com o número de grupos rítmicos propostos por Molina e Mairena (1974), que são quatro, mas propõe algo novo. Para a autora, os grupos seriam: *compás*<sup>20</sup> binário; ternário; de 12 (acéfalo, anacrústico ou tético) e, *compás* livre ou interno. Mercader<sup>21</sup> utiliza a proposta de Faustino Nuñez<sup>22</sup>, que acrescenta mais um grupo aos quatro existentes, o dos *palos* polirrítmicos. Já a classificação de Fernández (2004), quando trata do compasso de 12 tempos<sup>23</sup>, separa-o seguindo a lógica do *ictus* inicial musical (acento forte que caracteriza o ritmo inicial de cada compasso). Segundo o **Dicionário musical Grove**<sup>24</sup>, na música ocidental, temos três tipos de ritmos iniciais; o tético – quando a melodia inicia no tempo forte do primeiro compasso; o anacrústico – quando uma nota, ou grupo de notas, precede o primeiro tempo forte do ritmo ao qual pertence; e o acéfalo – quando não possui o *ictus* inicial e inicia em pausa. Essa classificação, seguindo o *ictus* inicial, parece-nos mais didática e assertiva. Outra característica encontrada na classificação de Fernández (2004) é a indicação das articulações dos ritmos internos (binários e ternários) de cada variação do grupo rítmico de 12 tempos, ou seja, tético, anacrústico e acéfalo, conforme Figura 2.

<sup>19</sup> Cf. FERNANDÉZ, Lola. **El Flamenco em las aulas de música: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio**. Disponível em: <http://www.flamenconews.com>. Acesso em: 20 jul. 2003. FERNANDÉZ, Lola. **Teoría Musical del Flamenco**. Madrid, Edición Acordes Concert, 2004.

<sup>20</sup> Compasso musical flamenco (nota do autor).

<sup>21</sup> MERCADER, NAN. **La Percusión en el Flamenco**. Madrid: Nueva Carisch España, 2001.

<sup>22</sup> NUÑES, Faustino. Compreende el flamenco. **Youtube**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEtQeMmZh08>. Acesso em: 7 jan. 2020.

<sup>23</sup> Na música popular ocidental, os compassos mais utilizados são o quaternário, ternário e binário. A assimilação, por parte dos estudantes do flamenco, dos compassos de 12 tempos é tarefa árdua e contínua. Os profissionais do flamenco não contam esses compassos, eles sentem – em seus corpos – os diferentes ciclos de 12 pulsações (nota do autor).

<sup>24</sup> SADIE, Stanley. **Dicionário grove de música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.



## Figura 2 – Classificação rítmica dos *cantes* Flamencos

### *Tipo de compás*

#### BINARIO 4/4 (2/4):

Tangos, Tientos, Marianas, Tanguillos<sup>7</sup>, Zapateado, Taranto, Farruca, Garrotín, Milonga, Vidalita, Colombiana, Rumba.

#### TERNARIO 3/4:

Fandangos, Malagueñas, Jaberías, Verdiales, Sevillanas.

#### COMPÁS DE 12: 3+2+2+2+3<sup>8</sup> (acéfalo o anacrúsico):

Soleá, Bulerías, Caña, Polo, Bamberas, Cantiñas, Alegrías, Mirabrás, Caracoles, Romeras, Alboreás, Nanas.

#### COMPÁS DE 12: 2+2+3+3+2 (tético):

Seguiriya, Serrana, Liviana, Cabales, Martinete.

#### COMPÁS DE 12: 3+3+2+2+2 (tético):

Guajiras, Peteneras, Bulerías, algunos cantes y bailes del folclore andaluz.

#### COMPÁS INTERNO O DE MÉTRICA APARENTEMENTE LIBRE:

Fandangos, Malagueñas, Granaínas, Rondeñas, Taranta, Minera, Cartagenera, Murciana, Levantica.

Fonte: Fernández (2004).

As três possibilidades de articulação do compasso de doze tempos, apresentadas por Fernández (2004), mostram-nos um pouco da complexidade rítmica que cada *palo* flamenco pode apresentar. Segundo a autora, a alternância de acentuações binárias e ternárias é uma das características mais singulares da música flamenca. Apresentamos a seguir alguns exemplos ilustrativos.

No exemplo musical 1 – *Compás* de 12 tempos<sup>25</sup>, temos o compasso de 12 tempos sem indicações de articulação (acentos métricos). Os próximos exemplos ilustram outras possibilidades de articulação do compasso de 12 tempos, com articulações internas binárias e ternárias.

O exemplo musical 2 é o *Compás* de 12 tempos: 3+3+2+2+2 (tético)<sup>26</sup>; o exemplo musical 3 é o *Compás* de 12 tempos: 2+2+3+3+2 (tético)<sup>27</sup>, e o exemplo musical 4 é o *Compás* de 12 tempos: 3+2+2+2+3 (anacrústico e acéfalo)<sup>28</sup>. O exemplo musical 5, *Compás de bulerías*<sup>29</sup>, indica a maneira usual de contar os 12 pulsos no *palo de bulerías* segundo Fernández (2004). Temos também uma articulação em outro *palo* flamenco, a *Soleá*, conforme o exemplo musical 6 – *Compás de soleá*<sup>30</sup>.

Um recurso muito utilizado para estudar o compasso de 12 tempos, segundo Fernández (2001, 2004), é o relógio flamenco, representado nas Figuras 3 e 4, que mostra a circularidade do compasso e suas variações de ritmos iniciais (tético, anacrústico e acéfalo).

---

<sup>25</sup> Todas as partituras e áudios dos exemplos musicais citados neste capítulo encontram-se disponíveis no Apêndice B. Você pode escutar o áudio do Exemplo 1 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgLcoD-vDqgFS6aS?e=e6WZTh>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>26</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 2 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgOSJnjOzuaWnOLN?e=TSiWT8>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>27</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 3 aqui:

[https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgSA9c\\_kfv8tSE8A?e=KoeO54](https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgSA9c_kfv8tSE8A?e=KoeO54)

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>28</sup> O último grupo de três colcheias indica o início do ritmo anacrústico ou acéfalo (nota do autor). Você pode escutar o áudio do Exemplo 4 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgAU8jXYPk6xYUUK?e=R2MQcM>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>29</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 5 aqui:

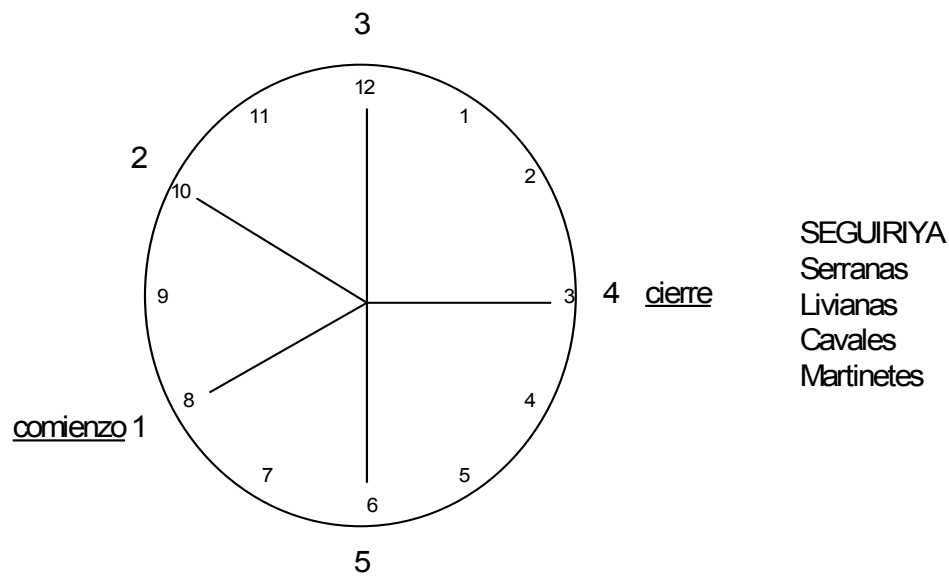
<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgGCHeVd7JE8bqJ2?e=IomW0t>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

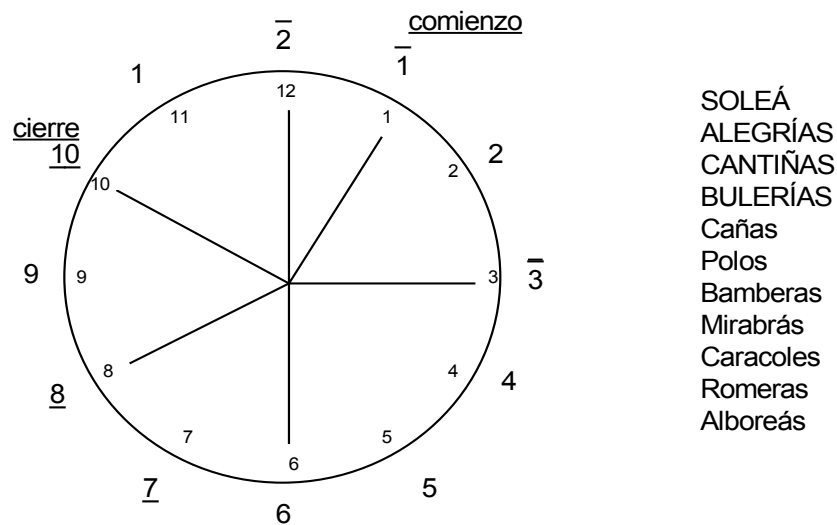
<sup>30</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 6 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXW9XLnGbbNbGrpw?e=naaBao>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

**Figura 3 – Relógio flamenco I**

Fonte: Fernández (2001).

**Figura 4 – Relógio flamenco II**

Fonte: Fernández (2001).

Os termos *comienzo* e *cierre* significam começo e final, respectivamente. As linhas em negrito indicam as acentuações fortes (tempos fortes), as pequenas linhas sobre alguns números indicam que os mesmos devem ser acentuados e os números fora do círculo, como os “flamencos” (artistas profissionais/amadores), contam o *compás*.

No Relógio flamenco II, representado na Figura 4, todos os *palos* descritos, como *soleá*, *alegrías*, *cantiñas*, *bulerías* etc., utilizarão o mesmo *compás* de 12 tempos explicitado

nos exemplos musicais 5 e 6, isto é, o mesmo ostinato rítmico representado no exemplo musical 2 – *Compás* de 12 tempos: 3+3+2+2+2 (tético), e exemplo musical 4 – *Compás* de 12 tempos: 3+2+2+2+3 (anacrústico e acéfalo).

Esse ostinato, conjunto de 12 figuras musicais, é compreendido como **1 (um) compás** do *palo* de *soléa*, ou *alegrías*, ou *cantiñas* ou *bulerías*. Como dito anteriormente, a cada doze pulsações, o corpo do músico ou dançarino flamenco percebe o ciclo como 1 (um) *compás*. Nesse caso, ouvindo apenas o ostinato rítmico, o *compás* de 12 tempos, o músico ou dançarino constata que se trata de 1 (um) *compás* de 12 tempos, mas não teria condições de afirmar, precisamente, a qual *palo* flamenco, forma musical flamenca, pertenceria. Poderia especular, em virtude da velocidade das pulsações, que se trata de uma forma musical com andamento rápido (*bulerías*), moderado (*alegrías*) ou lento (*soléa*). Isso se deve ao fato de que muitos *palos* flamencos só são totalmente reconhecíveis se forem apresentados por meio do *cante* e *compás*, elementos primários da arte flamenca.

Já no Relógio flamenco I, representado na Figura 3, todos os *palos* descritos no exemplo, como *seguiriyas*, *serranas*, *cavales* [*sic*], *martinetes* etc. utilizarão o mesmo *compás* de 12 tempos, isto é, o mesmo ostinato rítmico representado no exemplo musical 7 – *Compás de 12 tempos*<sup>31</sup>.

O *compás* de 12 tempos do grupo rítmico das *seguiriyas* é totalmente diferente ao do grupo rítmico pertencente ao da *soleá*. Nesse grupo, o das *seguiriyas*, o *compás* se inicia no número oito do Relógio flamenco, acentuando os números 8, 10, 12, 3 e 6. O *compás* completo, com todas as pulsações, poderia ser descrito da seguinte forma: **8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7**. No entanto, os artistas flamencos não contam esse *palo* dessa maneira. Por mais que saibam que o *compás* das *seguiriyas* deriva do *compás* de 12 tempos, a maneira usual de se contar é representada conforme o exemplo musical 8– *Compás de seguiriyas*<sup>32</sup>

A primeira possibilidade, **1 e 2 e 3 e e 1 e e 2 e**, é a mais difícil de se dominar, em virtude da repetição dos números 1 e 2. Isso possibilita, para os estudantes principiantes, muitos erros e incertezas. A segunda possibilidade, **1 e 2 e 3 e e 4 e e 5 e**, é mais didática, pois evita a repetição dos números 1 e 2 da parte final do ostinato.

<sup>31</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 7 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXQFXhletgtODbKO?e=ICq3ek>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>32</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 8 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXqZM6yPmNtWqsN2?e=IIAr6C>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

Assim como descrito no exemplo do Relógio flamenco II, Figura 4, ouvindo apenas o ostinato rítmico, *compás* de 12 tempos, descrito acima, o músico ou dançarino perceberia que se trata de **1 (um) compás** do grupo rítmico das *seguiriyas*, mas não teria condições de afirmar, precisamente, sem escutar o *cante*, a qual *palo* flamenco do grupo em questão pertenceria.

Outro elemento constituinte da forma musical flamenca é a cadência andaluza, representada no exemplo musical 9 – Cadência andaluza<sup>33</sup>.

A cadência andaluza surge a partir do modo frígio e seu tetracorde<sup>34</sup> descendente. O modo frígio é, segundo Sadie (1994):

[...] o terceiro dos oito modos eclesiásticos, o modo autêntico em mi. [...] modo frígio costuma ser usado como uma expressão abrangente para composições polifônicas do Renascimento e do Barroco cuja sonoridade final é uma tríade em mi maior, estabelecida por uma cadência frigia, e dentro do âmbito frígio ou hipofrígio. (SADIE, 1994. p. 345).

Para Fernández (2004) e Roldán (2003) os modos gregorianos, ou eclesiásticos, surgiram na Idade Média e são formados por uma série de sete modos:

- Jônico (modo de Dó)<sup>35</sup>.
- Dórico (modo de Ré).
- Frígio (modo de Mi).
- Lídio (modo de Fá).
- Mixolídio (modo de Sol).
- Eólio (modo de Lá).
- Lócrio (modo de Si).

Todos esses modos pertencem ao sistema musical chamado modalismo, sistema esse muito utilizado no Ocidente até o ano mil da Era Comum. Uma das principais características do modalismo é que, quase que completamente, baseia-se na melodia vocal; o discurso

---

<sup>33</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 9 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXtgPLd176ZIBK2B?e=4pjk1Y>  
Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>34</sup> Uma série de quatro notas, contidas nos limites de uma 4ª justa. Na teoria grega antiga, servia como base para a construção melódica, semelhante à função do hexacorde na música modal e as escalas maiores e menores na música tonal. Cf.: SADIE, 1994.

<sup>35</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo musical – 10 Modos gregorianos ou eclesiásticos aqui:

[https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkX43g4YRNol1QdO\\_?e=h1aTWB](https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkX43g4YRNol1QdO_?e=h1aTWB)  
Acesse a partitura clicando [aqui](#).

musical é horizontal e utiliza notas consecutivas, com poucos saltos intervalares e o âmbito das melodias é bem restrito (FERNÁNDEZ, 2004, p. 55).

A sucessão de acordes no exemplo musical 9 – Cadência andaluza, Am (Lá menor), G (Sol maior), F (Fá maior) e E (Mi maior), não pertence ao Sistema Tonal, isto é, ao sistema musical usualmente encontrado na Europa nos últimos quatro séculos. Tal cadência, formada por um tetracorde descendente, é bem mais antiga e está ligada a um sistema anterior ao tonalismo, o sistema modal. As regras e convenções da música modal não são as mesmas da música tonal, por isso alguns dos *palos* flamencos nos parecem tão diferentes.

Segundo Zanin (2005), Fernández (2001, 2004) e Molina e Mairena (1974), uma das escalas musicais utilizadas no flamenco é a do modo frígio, bem diferente da escala maior (modo jônico), utilizada em quase 100% da música popular ocidental. Os autores ressaltam, porém, que a escala jônica também pode ser encontrada em algumas formas musicais flamencas mais modernas, como as *alegrías*, *guajiras*, *colombianas*, *milongas* e *rumbas*, entre outras. Molina e Mairena (1974) destacam que o modo frígio, exemplo musical 11<sup>36</sup>, seria mais cromático em comparação ao Jônico, exemplo musical 12<sup>37</sup>, que seria mais dramático e foi o que a igreja moçárabe manteve na cidade de Córdoba até o século XIII, influenciando o que, mais tarde, seria reconhecido como *cante* flamenco.

Vale destacar que o que conhecemos hoje como modo de “mi”, ou modo frígio, na Grécia antiga era conhecido como modo dórico. Sobre isso, Roldán (2003), Granados<sup>38</sup> e Cortés<sup>39</sup> esclarecem que, nos tempos gregos, os modos de oitava a oitava tinham os nomes de Dórico (Mi), Frígio (Ré), Lídio (Dó), Mixolídio (Si), Hipodórico (Lá), Hipofrígio (Sol) e Hypolydium (Fá), e que, a partir do século X, em virtude de maus entendidos e equívocos de tradução, o autêntico Ré (Frígio grego) passou a ser chamado de Dórico (gregoriano ou medieval) e o autêntico Mi (Dórico grego) tornou-se Frígio (gregoriano ou medieval).

A partir do relatado acima, alguns autores, musicólogos e pedagogos da música flamenca optam pela utilização do termo modo Dórico grego, ou modo Dórico flamenco.

---

<sup>36</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 11 aqui:

[https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXyqURzn\\_5ntVrRE?e=WOayLY](https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXyqURzn_5ntVrRE?e=WOayLY)

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>37</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 12 aqui:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXnFdRWK2ta8S8ha?e=zR3hzi>

Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>38</sup> GRANADOS, Manuel. **Teoría Musical de la Guitarra Flamenca: Fundamentos de Armonía y Principios de Composición**. Barcelona: Casa Beethoven Publicaciones, 1999.

<sup>39</sup> CORTÉS, Norberto. **Guitarra Flamenca**. Volumen II: Lo Contemporáneo y Otros Escritos. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2005.

Contudo, nesta tese optamos pela manutenção do termo Frígio gregoriano ou Frígio medieval.

A escala Frígia e a cadência andaluza geram um sistema musical próprio e *sui generis*, que caracteriza o flamenco e o difere de outras manifestações musicais ocidentais. Fernández (2004), para categorizar e facilitar o estudo, propõe três sistemas musicais flamencos:

- Sistema Modal;
- Sistema Tonal;
- Sistema Modal + Sistema Tonal.

No Sistema Modal estariam os *palos* que utilizam o modo Frígio; o modo Frígio maior (com 3ª maior entre o mi e o sol#); o modo Jônico; os modos mistos, com dois modos no mesmo *cante*, como modo Frígio/Frígio maior + Jônico, ou vice-versa) e o modo flamenco<sup>40</sup>.

No Sistema Tonal, como dito anteriormente, muito utilizado na música popular e de concerto, estariam os *palos* que utilizam o modo maior e menor. No Sistema Modal + Sistema Tonal, estariam os *palos* que utilizam o modo flamenco + modo maior (bimodal) e do modo flamenco + modo menor (FERNÁNDEZ, 2004, p. 58).

Segundo Zanin (2005), as principais diferenciações entre o modo Jônico e os modos modais utilizados pelo flamenco estão nas leis que regem o universo tonal, que não se aplicam aos modos utilizados na música flamenca.

Nesse sentido, o exemplo musical 13 – *Sevillanas*<sup>41</sup> ilustra o Sistema Tonal proposto por Fernández (2004). Esse trecho musical está na tonalidade de lá maior, bem caracterizado pela subdominante e dominante do tom, os acordes de ré maior (D) e mi maior com sétima menor (E7), respectivamente.

Já no exemplo musical 14 – *Salida por Seguiriyas*<sup>42</sup>, temos a transcrição de uma *salida*<sup>43</sup> por *Seguiriya*. Esta melodia, executada pelo *cantaor*, serve de introdução à *copla* flamenca (ZANIN, 2005, p. 24). Vale ressaltar que, enquanto o *cante* executa a escala Frígia, a guitarra flamenca utiliza a escala Frígia e a escala Frígia maior, além da cadência andaluza em lá, formada pelos acordes Ré menor (Dm), Dó maior (C), Si bemol maior (Bb) e Lá maior

<sup>40</sup> Para Fernández (2001, 2004), o modo flamenco diferiria do frígio apenas no primeiro acorde do modo. No frígio seria Em, e no flamenco, E.

<sup>41</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo 13 – *Sevillanas* aqui: <https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXcUSnoACs6V0vmO?e=Cu2mma>  
Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>42</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo musical 14 – *Salida por Seguiriyas* aqui: <https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXZu6WPgG-rZHyTn?e=T7alF3>  
Acesse a partitura clicando [aqui](#).

<sup>43</sup> Lamento produzido pelo *cantaor* flamenco ao iniciar seu *cante* (nota do autor).

(A). Essa sobreposição de escalas possibilita, em alguns momentos da música, a utilização de dois intervalos musicais de terça, um maior e outro menor. O intervalo de terça, na música ocidental, identifica o acorde como maior ou menor, isto é, se pertence ao modo maior ou ao modo menor.

Hobsbawm<sup>44</sup>, em seu livro **História Social do Jazz**, diz que a escala de blues, provavelmente, é uma adaptação de escalas europeias às escalas africanas, e a melhor maneira de perceber isso seria através da *blue note*, que possui a terça e a sétima “bemolizadas”, isto é, abaixadas, menores. Essa “bemolização” se daria na melodia, mas não na harmonia, que, segundo ele, seria europeia, e por essa razão manteria a terça maior. Para o autor, esse conflito entre as duas terças é uma das características do blues (HOBSBAWM, 2017, p. 128). Deste modo, a utilização de duas terças simultâneas na música flamenca, uma maior na harmonia e outra menor na melodia, parece não ser tão incomum assim.

A próxima transcrição (exemplo musical 15 – *Compás y copla*<sup>45</sup> - *fandango de Huelva*<sup>46</sup>) exemplifica o Sistema Modal + Sistema Tonal proposto por Fernández (2014). Nele percebemos, nos primeiros quatro compassos, o *compás* de *fandango de Huelva* na cadência andaluza (acordes E, Am, F e E), indicado como Mi flamenco. Aqui, neste exemplo, não temos o acorde do 3º grau da escala Frígia, Sol maior (G); mesmo assim, o efeito modal está presente e caracteriza o trecho como pertencente ao Sistema Modal de Fernández (2004). No compasso 5, discriminado como *copla* 1, parte que seria cantada pelo *cantaor*, agora na tonalidade de Dó maior, percebemos a mudança de escala, logo, não se trata mais da escala Frígia/Frígia maior ou flamenca. Aqui, na *copla* 1, temos a escala maior de Dó maior, confirmada por sua subdominante (F, compasso 5) e sua dominante (G7, compasso 20). Dois sistemas musicais utilizados na mesma forma musical flamenca, no *palo de fandangos de Huelva*.

A proposta de Fernández (2014), por seu didatismo e embasamento teórico, traz luz às dúvidas recorrentes sobre os sistemas musicais do flamenco, que, por suas tradições orais, muitas vezes não se comprometem totalmente com questões epistemológicas.

---

<sup>44</sup> HOBSBAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 15 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

<sup>45</sup> Gênero musical ou estrofes de uma canção espanhola (nota do autor).

<sup>46</sup> Você pode escutar o áudio do Exemplo musical 15 – *Compás y copla* - *fandango de Huelva* aqui: <https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXgScFYgUFZe0Sip?e=A1g2hZ>  
Acesse a partitura clicando [aqui](#).



O último elemento formal do qual trataremos é o *cante*. Entre alguns flamencólogos – como José Blás Vega (1982)<sup>47</sup>, Manfredi Cano (1983)<sup>48</sup>, Faustino Nuñez (2019)<sup>49</sup>, Molina e Mairena (1974), por exemplo – há um consenso sobre uma das principais características dos *cantes* mais antigos. Tal particularidade seria a de que são executados *a palo seco*, ou seja, à capela. Isso se deve, tudo parece, ao fato de que o acompanhamento ao violão – à guitarra flamenca – se deu depois do surgimento do *cante*, isso é, a guitarra se adaptou ao *cante* e trouxe novas possibilidades melódicas e harmônicas aos intérpretes do flamenco (ZANIN, 2005).

Os temas tratados no *cante Jondo* – literalmente “*cante* profundo” – são, em quase sua totalidade, gritos de desespero, lamentos pela vida difícil e miserável, pelo infortúnio e pelo sofrimento. O objetivo não é o belo, sua principal inspiração é o homem (ZANIN, 2005, p. 11). Segundo Molina e Mairena (1974), um dos principais motes é o amor, mesmo quando as letras flamencas não estejam tratando diretamente desse assunto.

A seguir, temos a classificação dos principais grupos temáticos do *cante* flamenco proposta por (MOLINA; MAIRENA, 1974, p. 101):

- letras amorosas;
- maldições e ameaças;
- mãe;
- gente;
- dinheiro e pobreza;
- saber e experiências inúteis ante o amor e a morte;
- sentenças morais;
- a morte;
- fatalismo e destino;
- honra e desonra;
- religiosidade e irreligiosidade;
- burla e humor;
- vaidade das coisas mundanas;
- astros e forças naturais;
- paisagens e criaturas naturais.

---

<sup>47</sup> VEGA, José Blas. **Magna Antología del Cante Flamenco**. Madrid: Hispavox, 1992.

<sup>48</sup> CANO, Manfredi. **Cante y Baile Flamencos**. León: Editorial Everest, 1983.

<sup>49</sup> NUÑES, Faustino. Compreende el flamenco. **Youtube**, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEtOeMmZh08>. Acesso em: 7 de jan. 2020.

A partir do trabalho de alguns autores – como José Blás Vega (1982); Manfredi Cano (1983); Faustino Nuñez (2019); Molina e Mairena (1974) e Zanin (2005, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d, 2017e, 2018a, 2018b, 2018c, 2018d, 2018e, 2018f, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d) –, seguem abaixo alguns exemplos<sup>50</sup> de *coplas* flamencas, segundo a classificação temática proposta por Molina e Mairena (1974):

- Amorasas:

*“Gitana té estas poniendo celosa  
y no sé por qué,  
mi cariño es como el aire  
que se siente  
pero no-se ve.”*

- Maldições e ameaças:

*“De lo que tú a mí me has hecho,  
a nadie contaré ná.  
De lo que tú a mí me has hecho.  
Confiesa a Dios la verdad,  
mete la mano en tu pecho.  
Y Él te lo perdonará”.*

- Mãe:

*“Lo que yo quiero a mi mare,  
lo que la camelo yo.  
Lo que yo quiero a mi mare,  
lo que la camelo yo.  
Que yo presente la tengo,  
metía en el corazón.  
A mi mare yo la quiero,  
lo que la camelo yo.”*

---

<sup>50</sup> Vale ressaltar que vários desses exemplos nos parecem, atualmente, bem machistas e misóginos. Não cabe aqui, neste trabalho, em virtude de seu foco, analisá-los mais profundamente sob tal perspectiva (nota do autor).

- Gente:

*“Los gitanos son primores,  
los gitanos son primores.  
Le hacen a la gitana,  
en el pelo caracoles.  
Le hacen a la gitana,  
En el pelo caracoles.”*

- Dinheiro e pobreza:

*“Gitana sé mi quisiera,  
gitana si mi quisiera.  
Té compraría en Graná,  
la mejor cueva que hubiera.  
Té compraría en Graná,  
la mejor cueva que hubiera.”*

- Saberes e experiências inúteis ante o amor e a morte:

*“Moraíto como un lirio,  
moraíto com un lírio.  
Mi cuerpecito yo lo tengo,  
moraíto como un lirio.  
Y si Dios mi diera la muerte,  
acababa mi martirio.  
Y si Dios mi diera la muerte,  
acababa mi martirio.”*

- Sentenças morais:

*“Eres bonita y no te has casado,  
alguna falta te han encontrado.”*

- Morte:

*“Quien se tenga por grande,  
que se vaya al cementerio.”*

*Y veras lo que es el mundo,  
mare de mi corazón.  
Y veras lo que es el mundo,  
es un palmo de terreno.”*

- Fatalismo e destino:

*“A quien le voy a contar yo mis penitas,  
a quien le voy a contar yo mis penitas.  
Que yo a nadie se la puedo contar.  
Yo tengo mi mare, loquita,  
la llevan para un hospital.”*

- Honra e desonra:

*“A mí que me importa que el rey me culpe,  
si el pueblo es grande y me abona,  
voz del pueblo voz del cielo.  
No hay más ley que son las obras,  
que con el mirabrás.”*

- Religiosidade e irreligiosidade:

*“Una niña sé perdió,  
camino de santa Eulalia.  
Una niña se perdió.  
si me la encontrara,  
yo una salve le rezaba,  
válgame la candelaria.”*

- Burla e humor:

*“Esta niña es muy bonita,  
esta niña es muy bonita.  
Pero la miro a la cara,  
la tiene de señorita,  
pero la miro a la cara la tiene de señorita.”*

- Vaidade das coisas mundanas:

*“Tengo en mi casa un almendro,  
tengo en mi casa un almendro,  
que toíto que entra en mi casa.  
Almendras sale comiendo,  
que toíto que entra en mi casa,  
almendras sale comiendo.”*

- Astros e forças naturais:

*“Al cielo que es mi morada déjame,  
déjame pasar al cielo déjame.  
al cielo que es mi morada déjame,  
yo soy el lucero del alba.  
Por donde quiera que voy déjame,  
déjame pasar al cielo déjame.”*

- Paisagens e criaturas naturais:

*“Sentao en un río, sentao en un río,  
sobre un viejo tronco.  
Vi que un pajarillo quería cantar,  
pero estaba ronco.  
Lloraba de pena, lloraba de pena  
y en mis manos le di de beber  
agüita del río con hojas de menta.”*

O flamenco, por ser uma arte em transformação, não fossilizada – por mais que alguns *palos* possam ter essa característica, como a *Debla* e os *verdiales antiguos* – adapta-se e hibridiza-se a outras formas musicais e artísticas e, sempre em movimento, expande suas fronteiras estabelecidas pela oralidade (ZANIN, 2005, 2017a, 2017b, 2017c, 2017d, 2017e, 2018a, 2018b, 2018c, 2018d, 2018e, 2018f, 2019a, 2019b, 2019c, 2019d).

As Figuras 5 e 6 a seguir mostram, graficamente, dois exemplos da diversidade e quantidade de *cantes*.

Figura 5 – Árbol genealógico del cante flamenco 1

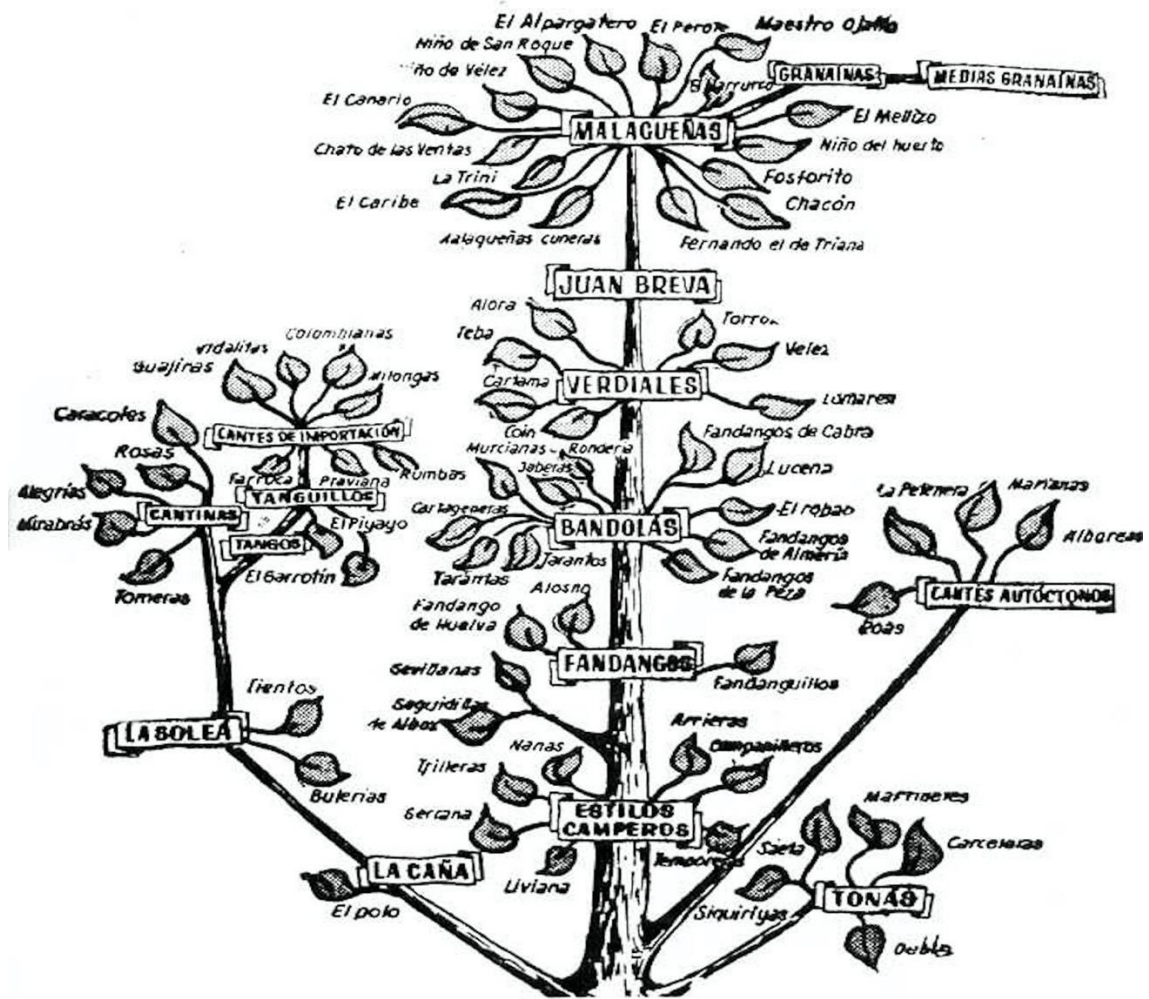


Fonte: *Árbol del cante flamenco* de José Blas Vega<sup>51</sup>.

Neste primeiro exemplo, proposto pelo flamencólogo *Blas Vega*, os grupos rítmicos estão separados por cores nos troncos da árvore genealógica do *cante*. Cada grupo desses, separados por cores, possui características de parentesco a partir da maneira como tratam os elementos rítmicos, harmônicos e melódicos.

<sup>51</sup> VEGA, José Blas. *Flamenco Viejo*, s.d. Árbol del cante flamenco. Disponível em: <https://www.flamencoviejo.com/arbore-del-cante-flamenco>. Acesso em: 7 jan. 2020.

Figura 6 – Árbol genealógico del cante flamenco 2



Fonte: *Árbol del cante flamenco* de Manfredi Cano<sup>52</sup>.

No exemplo acima, proposto pelo flamencólogo *Manfredi Cano*, os grupos estão discriminadamente separados pelos troncos e o número de exemplos de derivação é maior; aqui encontramos uma maior variedade de estilos.

Toda essa diversidade e número de *cantes* é potencializada a partir dos “intérpretes/criadores”. Diferentes maneiras de se cantar, ou criações próprias de grandes *cantaores*, são rapidamente imitadas e assimiladas por outros artistas ou aficionados do flamenco. No tronco das *seguiriyas*, por exemplo, podemos ter estilos de vários artistas que se destacaram a partir de suas criações e maneirismos: temos as *seguiriyas* de *Silverio*,

<sup>52</sup> CANO, Manfredi. **Flamenco Viejo**, s.d. *Árbol del cante flamenco*. Disponível em: <https://www.flamencoviejo.com/arbore-del-cante-flamenco>. Acesso em: 7 jan. 2020.

do *Viejo de la Isla*, de *Francisco la Perla*, de *Manuel Torre* etc<sup>53</sup>. Todas essas variações estilísticas aumentam, ainda mais, os troncos das árvores genealógicas do *cante* flamenco.

## 1.2 Os rituais flamencos

O flamenco é uma manifestação artística popular consagrada na Espanha, que abarca uma variedade de gêneros artísticos como canto, toque, baile, percussão e acompanhamentos oriundos de diferentes tradições musicais das populações da Baixa Andaluzia. Seu caráter cultural híbrido está ligado às influências que recebeu dos povos que viveram nesse território ao longo dos séculos, dentre os quais os árabes, os gregos, os castelhanos e os ciganos. Por se tratar de uma tradição oral, sem registro sistemático, o flamenco teve suas estruturas musicais, técnicas da dança, do *cante* etc. perpetuadas no tempo por meio de performances coletivas realizadas pelas comunidades tradicionais andaluzas, podendo ser classificado como uma manifestação etnicitária, procedente do folclore tradicional e caracterizada como elemento de construção intencional de identidades pessoais e coletivas da cultura local, segundo Martí (2000)<sup>54</sup>.

No contexto das comunidades tradicionais andaluzas, a *juerga*<sup>55</sup> flamenca é uma expressão espontânea de celebração, na qual os participantes não costumam ser profissionais do *toque*, *cante* ou *baile*, mas se expressam com maestria nessas artes com a colaboração ativa de uma audiência participativa que realiza intervenções rítmicas e orais a todo o momento.

Segundo Roldán (2002)<sup>56</sup>, poucos autores se debruçaram sobre as interações sociais que geraram o flamenco, e os poucos que o fizeram, em sua maioria, eram estrangeiros. Os principais relatos se concentravam principalmente na *fiesta* e na *juerga*, partindo de experiências pessoais e valorizando os “rituais flamencos”, principalmente em espaços privados: festas e reuniões de *cabales*<sup>57</sup>. Isso, segundo a autora, demonstra um problema, pois é a visão pessoal de estrangeiros tratando de uma cultura não familiar a eles.

<sup>53</sup> Disponível em: <http://canteytoque.es/sigclac.htm>. Acesso em: 7 jan. 2020.

<sup>54</sup> MARTÍ, J. **Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain**, Yearbook for Traditional Music: 29, 1997.

<sup>55</sup> Você pode escutar o áudio do programa *Buena Onda* sobre *Juerga* em: <https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgUtlonLanMcG9Dg?e=KdBGzV>

O roteiro radiofônico do programa encontra-se disponível no Apêndice B.

<sup>56</sup> ROLDÁN, Cristina Cruces. **Más allá de la Música: Antropología y Flamenco (I)**. Sevilla: SignaturaEdiciones de Andalucía, 2002.

<sup>57</sup> Entendidos em *cante* flamenco (nota do autor).



Roldán (2002) relata, ainda, que a nova geração de estudiosos do flamenco deveria revisar o que já foi escrito, mas, principalmente, expandir a investigação científica em campos históricos, musicológicos, sociais e culturais, buscando analisar também temas como o mercado de trabalho do flamenco, os processos de transmissão, entre outros, com o intuito de compreender essa manifestação como arte e modo de vida. Corrales (2015)<sup>58</sup> nos mostra a importância de algumas dessas relações sociais e culturais por meio de um minucioso estudo sobre os *cantes campesinos* na Andaluzia. *Cantes campesinos* de trabalho (*cantes de Trilla; Temporeras; Arrieras* etc.), em grande parte cantados à capela e acompanhados por um pulso constante, marcado por instrumentos de trabalho. Neste sentido, Molina e Mairena (1974) relatam uma série de *cantes* vinculados a determinadas profissões, muitas vezes comuns aos ciganos, como a de ferreiro (*cantes de fragua*).

Investigar o “modo de vida”, relatado por Roldán (2002), é fundamental para compreender a importância do flamenco para essas comunidades. O “cantar e dançar” não está preso a espaços físicos e temporais pré-determinados, ele faz parte da maneira como os indivíduos interagem entre si e se compreendem como atores sociais. Isso pode ser percebido também em outras manifestações populares no Brasil e na Argentina, segundo Conegundes de Souza (2007)<sup>59</sup> e Benedetti (2015)<sup>60</sup>, respectivamente.

Para Roldán (2002), o estudo sobre a sociabilidade flamenca pode responder a uma questão importante: por que o flamenco se desenvolveu na Andaluzia e não em outras regiões? Segundo a autora, pode ser em virtude, exatamente, dessa “sociabilidade andaluza”. Para ela, certas características como a tendência à segmentação social; o domínio do componente masculino nos contextos entendidos como “públicos”; inter-relações privadas x coletivas, entre outras, podem vir a dirimir questões como a citada acima. Para ela, a música e a cultura flamencas não nasceram na Andaluzia apenas por existirem, naquela terra, tradições musicais prévias que lhe serviram de “esqueleto”, ou pela influência da população cigana, mas, também, “pelos formas particulares de inter-relação por meio das quais se compreende e manifesta a sociabilidade andaluza” (ROLDÁN, 2002, p. 23).

---

<sup>58</sup> CORRALES, Carmen Malpartida. **Entre la voz y la palabra: análisis interdisciplinar de los cantes campesinos andaluces**. Tese - Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad de Sevilla. Sevilla, 2015.

<sup>59</sup> SOUZA, Eduardo Conegundes de. 2007. “Roda De Samba: Espaço Da memória, educação E Sociabilidade”. **Resgate: Revista Interdisciplinar De Cultura** 15 (1). Campinas, SP:103-10.

<sup>60</sup> BENEDETTI, Héctor. **Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI**. Bueno Aires: Siglo XXI Editores, 2015. *E-book*.

Cada espaço físico de sociabilidade, onde os rituais flamencos – como a *Juerga* – acontecem, possui suas próprias características e particularidades, isto é, fatores próprios que influenciam sua dinâmica. Roldán (2002) relata que, hoje, o acesso a recitais e festivais transmitidos de forma televisiva é mais comum, mas que o ingresso a Festivais musicais, certames, clubes privados (*Peñas* flamencas), reuniões ou festas privadas, tablados flamencos etc. ainda é complicado. Algumas das razões, segundo a autora, seriam em virtude de seus modelos de agrupamento, quantificação numérica, objetivos e interesses, redes sociais próprias e espaços e tempos sociais em que se desenvolvem (ROLDÁN, 2002, p. 24). Com o intuito de estudar essa “pluralidade de ritualizações do flamenco”, a autora propõe, como marco teórico, a análise de pelo menos três variáveis:

1. Nível de institucionalização e formalização.
2. Grau de participação e os vínculos entre as partes que os integram.
3. Distinção entre o “valor de uso” da expressão flamenca e seu “valor de troca”, em virtude de se transformar em mercadoria.

A primeira variável diz respeito ao nível de institucionalização e formalização alcançado nos vários espaços físicos onde se dão os rituais flamencos. Para a autora, existem duas possibilidades: **sociabilidade flamenca institucionalizada** e **sociabilidade flamenca não institucionalizada**. A institucionalizada acontece quando há interação dentro de um marco predeterminado; e a não institucionalizada quando o único motivo aparente para que aconteça é a busca por essa interação.

Expandindo o conceito, Roldán (2002) sugere ainda, dentro da sociabilidade flamenca não institucionalizada, o ingresso dos termos sociabilidade formalizada, e não formalizada. Na sociabilidade formalizada, que se apresenta de forma mais explícita, teríamos, como exemplo, os clubes privados (*Peñas* flamencas); e na sociabilidade não formalizada, cuja principal característica seria o imediato, o não projetado, não institucionalizado e formalizado, teríamos, como exemplo, uma reunião em um bar, ou pátio de uma casa (ROLDÁN, 2002, p. 24). Este último estaria mais relacionado à espontaneidade e às interações comuns à *juerga*.

A segunda variável diz respeito ao grau de participação e aos vínculos entre as partes integrantes. A partir dessa variável, dependendo do espaço de sociabilidade, isto é, se se trata de um festival musical, certame, clube privado (*Peña* flamenca), reunião ou festa privada (*juerga*), tablado flamenco etc., o grau de participação e os vínculos entre as partes integrantes no ritual flamenco seriam distintos.

Como exemplo, Roldán (2002) cita duas situações extremas. A primeira seria a do flamenco-espetáculo, nesta não haveria participação do indivíduo, ele seria apenas um espectador, não teria compromisso com o ritual. A segunda, seria exatamente o oposto da primeira situação, e poderia se dar em um quarto ou festa familiar (*juerga*), “onde todos são flamencos, ainda que nem todos sejam capazes tecnicamente de executar o *cante*, o *baile* e o *toque*, **em uma situação de alto compromisso emocional**” (ROLDÁN, 2002, p. 25, grifo nosso). Nesta situação, segundo a autora, caso não aconteça uma performance perfeita, pode-se ainda obter aceitação entre os indivíduos do ritual flamenco, mas não identificação como um igual; os atores sociais – artistas ou não – entenderiam essa situação como intrusiva, posto que a comunicação por meio da linguagem flamenca não se dá de modo adequado.

Para Roldán (2002), a terceira variável – isso é, distinção entre o “valor de uso” da expressão flamenca e seu “valor de troca”, em virtude de se transformar em mercadoria – seria a mais importante das três variáveis e determinaria a diferenciação do “valor de uso” e o “valor de troca” da expressão flamenca. Para a autora, uma das principais riquezas da experiência flamenca, de modo geral, é a possibilidade de desfrutar, **coletivamente**, de algumas formas musicais flamencas e de recursos expressivos sem outro propósito aparente. Para essas pessoas, a experiência flamenca não é intercambiável, ou seja, não é possível mensurá-la monetariamente.

Roldán (2002), com o intuito de facilitar a compreensão das “pluralidades das ritualizações do flamenco”, propõe o seguinte exemplo:

[...] uma reunião em uma taberna seria a mostra não institucionalizada nem formalizada do flamenco em seu valor de uso, com um alto grau de participação; uma reunião de *cabales*, um ato formalizado não institucional, impregnado de uma alta participação e de um generalizado valor de uso da forma flamenca; um recital em uma *peña*, um momento de participação ininterrupta, na qual o flamenco se paga (portanto, se converte em mercadoria), dentro de um marco de sociabilidade não institucionalizada mas formalizado; um espetáculo flamenco em um teatro como um ritual onde predomina o valor de troca, com um nível de participação dificultado pelo seu caráter institucionalizado, e assim em diante (ROLDÁN, 2002, p. 26, tradução nossa)<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> “[...] una reunión en una taberna sería la muestra no institucionalizada ni formalizada del flamenco en su valor de uso, con un alto grado de participación; una reunión de *cabales*, un acto formalizado no institucional, impregnado de una alta participación y de un generalizado valor de uso de la forma flamenca; un recital en una *peña*, un momento de participación intermedia; en el que el flamenco se paga (por tanto, se convierte en mercancía), dentro de un marco de sociabilidad no institucionalizada pero formalizada; un espectáculo flamenco en un teatro como un reitual donde predomina el valor de cambio, con un nivel de participación dificultado por su carácter institucionalizado, y así sucesivamente”.

Segundo a autora, essa classificação mostraria que algumas correlações são mais evidentes que outras e que, mais importante, possibilitariam analisar o modo como essas variáveis se combinam nos rituais flamencos (ROLDÁN, 2002, p. 27).

A partir do exposto acima, percebemos que ter ciência sobre as diferentes particularidades encontradas nos rituais flamencos pode nos auxiliar a compreender como os artistas e a plateia participativa atuam, o que contribui para nosso estudo sobre *juerga* e/como performance flamenca.

## 2. FLAMENCO EM PERFORMANCE

“A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido”.

(Paul Zumthor).

A pesquisa artística pode ser definida, segundo (LÓPEZ-CANO, 2015)<sup>62</sup>, como um processo de produção de conhecimento que se dá a partir da experiência prática. Com base nessa definição, López-Cano (2015) destaca o surgimento de duas correntes de pensamento teórico-metodológico na pesquisa em artes, particularmente na área musical.

A primeira corrente defende que “[...] a atividade artística é produtora de conhecimento e [...] este é transmitido por seus próprios meios através das obras”, deste modo “[...] toda criação artística deve ser considerada como pesquisa e, portanto, deve ser avaliada e pontuada como tal pelas instituições educativas”. A segunda corrente defende a “[...] pesquisa artística como uma atividade distinta da criação ou pesquisa acadêmica”, pontuando ainda que “[...] existe uma tensão e inclusive uma contraposição entre criação e pesquisa, [...]” visto que “[...] a criação se apresenta como forma privilegiada de produção na arte, diferentemente do trabalho de ‘pesquisa’ que os artistas podem realizar para sua criação [...]” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 71).

Outra característica importante ressaltada por López-Cano (2015) na pesquisa artística é que esta, frequentemente, se debruça sobre questões relacionadas aos processos criativos e reflexivo-investigativos dos artistas. O autor destaca, entretanto, que “nem tudo na arte é criação”, pois:

[...] existe uma grande quantidade de reprodução acrítica de técnicas, cânones estéticos e clichês. Também, a arte é transmissora de valores, discursos e princípios culturais destinados a controlar os sujeitos ou desagregar dogmas culturais. Historicamente, por exemplo, a música e a dança tiveram um papel importante no exercício do biopoder, promovendo a heteronormatividade patriarcal hegemônica, ao colaborar na construção de corpos arquetípicos do masculino e do feminino [...]. Também colabora na construção de subjetividades hegemônicas, através da unificação do gosto por meio de cânones dogmáticos ou músicas e danças “nacionais” (LÓPEZ-CANO, 2015, p. 72).

---

<sup>62</sup> LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, ARJ / Brasil, v. 2, n. 1, p. 69-94. jan./jun. 2015.

O relato de López-Cano (2015) foi amplificado a partir de Moura (2021)<sup>63</sup>, ancorado em Parga (2018)<sup>64</sup>, por meio da afirmação de que a pesquisa artística realizada por artistas vinculados a instituições universitárias, “[...] normalmente professores, enfrentam um conflito administrativo cuja necessidade de descrever, explicar e sistematizar os seus processos investigativos, submete suas pesquisas a protocolos que atendem demandas valorativas pertinentes ao sistema do qual fazem parte” (MOURA, 2021, p. 06). Moura (2021) comenta ainda que “pesquisadores guiados pela prática, constroem pontos de partida empíricos a partir dos quais a prática segue” (MOURA, 2021, p. 16); e “o que emerge é individualista e idiossincrático” (MOURA, 2021, p. 14).

A arte flamenca, manifestação artística *sui generis*, que se dá pelo *toque, cante e baile*, e tem na oralidade sua principal forma de transmissão, utiliza “suas técnicas, cânones estéticos e clichês”, bem como seus “princípios culturais [...], cânones dogmáticos ou músicas e danças nacionais” como matéria-prima e pré-requisito para o estudo consciente de sua linguagem cênica-performática<sup>65</sup>. A afirmação de López-Cano (2015) de que “nem tudo na arte é criação” também é válida para o flamenco. Porém em virtude de uma série de particularidades encontradas na dinâmica de execução (performance) e nos métodos de transmissão dessa manifestação, que frequentemente utilizam a criação, a recriação e a improvisação como procedimentos metodológicos, tal afirmação é subvertida.

A pesquisa artística sobre a arte flamenca realizada por *performers*-professores, vinculados ou não a instituições de ensino superior, enfrenta desafios em várias frentes, sendo a metodológica uma das mais relevantes. Sob perspectiva metodológica, analisar o evento “flamenco-juerga” com base nas práticas nela envolvidas, e de sua forma, de sua “individualidade e características idiossincráticas”, como relatado por Moura (2021), ou seja, sob uma abordagem performativa, pode oferecer importante suporte à compreensão das dinâmicas do evento flamenco-juerga em performance.

---

<sup>63</sup> MOURA, D. Um texto cheio de práticas contraditórias: performances e metodologias para abranger os assuntos de gênero no fazer artístico. **(pensamiento), (palabra)... Y obra**, [S. l.], n. 26, 2021. DOI: 10.17227/ppo.num26-13299. Disponível em: <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/13299>. Acesso em: 30 jan. 2023.

<sup>64</sup> PARGA, P. **InvestiCreación artística: metodología para la investigación artística en el ámbito universitario y de la educación superior**. 2018 (versão preliminar). Disponível em: [http://2018congressathens.cid-world.org/cloud/Mr.%20Pablo%20Parga\\_Mexico\\_22813/VERSI%C3%93N%20RECIENTE%20INVESTICREACI%C3%93N%20ART%C3%8DSTICA.pdf](http://2018congressathens.cid-world.org/cloud/Mr.%20Pablo%20Parga_Mexico_22813/VERSI%C3%93N%20RECIENTE%20INVESTICREACI%C3%93N%20ART%C3%8DSTICA.pdf). Acesso em 30 de jan. de 2023.

<sup>65</sup> Vide capítulo 1.2 Os rituais flamencos.

Para Guzmán (2015)<sup>66</sup>, o vocábulo performance, usualmente compreendido no meio artístico como o ato de “executar” ou “atuar”, pode ser compreendido de muitas outras formas, por ser um termo polissêmico. A autora ressalta que “a polissemia do termo e os distintos usos que lhe foram conferidos evidenciam um maior número de qualificações para a dança [flamenca]”, o que contribuiria diretamente para a pesquisa artística, expandindo suas categorias de análise (GUZMÁN, 2015, p. 42).

Tal expansão, reforça Guzmán (2015), em concordância com Díaz (2014)<sup>67</sup>, pode ser percebida principalmente com base em propostas encontradas nas áreas das Ciências Sociais, como a de “fluxos e conexões, experiências e processos”, que fornecem “novas possibilidades para o pensamento e a ação”, e promovem a busca pela “mirada mais distante do que [as palavras]<sup>68</sup> diretamente dizem; [ao]<sup>69</sup> não se deter sobre a realidade a que, desde o início, nos enviam”; isto é, tais propostas levam à “ruptura do modelo criptológico de interpretação” (DÍAZ, 2014, p. 69). Esse modelo, segundo Guzmán (2015, p. 43) concordando ainda com Díaz (2014), assume que “os símbolos possuem significados intrínsecos, imóveis, fixados pela tradição, e que apelam a uma espécie de reafirmação ou operação mecânica por parte de seus usuários”, eliminando “a voz desses usuários dos símbolos”<sup>70</sup>, e nos mostrando que “os símbolos não se esgotam em seus próprios conteúdos proposicionais”<sup>71</sup>.

Para Schechner (1985)<sup>72</sup>, a performance é um conceito referente a eventos definidos e delimitados, marcados por contexto, convenção, uso e tradição específicos. No entanto, qualquer evento, ação ou comportamento pode, no limite, ser examinado “como se fosse” performance. Para o autor, tratar algo como performance significa investigar o que esse algo faz e como interage com outros objetos e seres. Schechner (2006)<sup>73</sup> afirma ainda que, na arte, o performer é aquele que atua num espetáculo de

---

<sup>66</sup> GUZMÁN, A. Performance de la danza: el flamenco. **Diario de Campo**, [S. L.], N. 6-7, p. 42-49, 2015. Disponível em:

<https://revistatest.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6360>. Acesso em: 10 jan. 2023.

<sup>67</sup> DÍAZ-CRUZ, Rodrigo. **Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner**, México, UAM/Gedisa, 2014.

<sup>68</sup> Nota da autora.

<sup>69</sup> Nota da autora.

<sup>70</sup> DÍAZ-CRUZ, Rodrigo. **Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner**, México, UAM/Gedisa, 2014. p. 216.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 278.

<sup>72</sup> SCHECHNER, R. **Between Theater and Anthropology**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

<sup>73</sup> SCHECHNER, R. **O que é performance?** In Performance studies: an introduccion. Trad. Almeida, R. L.. 2<sup>nd</sup>. edition. New York & London, Routledge, 2006.

teatro, dança ou música; já na vida cotidiana, o performer exhibe-se ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem.

Nesse sentido, alguns rituais flamencos descritos anteriormente, como as *juergas*, podem ser considerados performances, e poderiam reunir as duas acepções, a da arte e a da vida cotidiana, a depender do contexto e dos grupos envolvidos. Sobre isso, Guzmán (2015, p. 46) pontua que “pensar o flamenco enquanto performance nos direciona a outra característica substantiva da dança, em especial do flamenco, que é sua qualidade de ser forma”. Segundo a autora, lembrando Díaz (2008)<sup>74</sup>, os rituais “[...] são sobretudo uma **forma** (grifo nosso) em que se vertem conteúdos, ou seja, princípios, valores, realidades, fins e significados constituídos de outra forma e em outro lugar, mas que os rituais expressam, para olhares atentos, com relativa transparência” (DÍAZ, 2008, p.35). Para Guzmán (2015) o flamenco apresenta “em suas formas” essa conceituação proposta por Díaz (2008).

Expandindo a análise, Zumthor (2018, p. 30)<sup>75</sup>, de certa forma, amplia e ao mesmo tempo delimita a visão da performance proposta por Schechner quando, lembrando o trabalho de Dell Hymes, “*Breathrought into Performance*”<sup>76</sup>, assinala quatro definições de performance:

1. [...] refere a realização de um material tradicional conhecido como tal.” [...] é reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade.
2. [...] se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: [...] aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar.
3. [...] pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo cultural: *behavior*, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; [...] *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais [...]; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade.
4. A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. [...] modifica o conhecimento. [...] não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.

A performance flamenca realizada na *juerga* transita, sob vários aspectos, pelas quatro definições de Zumthor (2018): é realização de material tradicional, reconhecido; é “emergência”, fenômeno que se criou, atingiu sua plenitude e ultrapassou a dimensão

<sup>74</sup> DÍAZ-CRUZ, Rodrigo, “La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance”, *Nueva Antropología*, vol. XXI, n. 69, 2008, p. 33-59.

<sup>75</sup> ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção, Leitura*, São Paulo: Ubu Editora, 2018.

<sup>76</sup> BEN AMOS, Dan & Kenneth S. GOLDSTEIN (orgs.). *Folklore: Performance and Communication*. La Haye: Mouton, 1975.



situacional, ingressando no contexto cultural; é também parte, tanto dos comportamentos culturalmente interpretáveis e inteligíveis por parte dos grupos em que são reconhecidos, quanto dos padrões de conduta socialmente aceitos nesses grupos. Sob o aspecto artístico, ainda, as *juergas* podem ser consideradas performances em que os sujeitos – *performers* e audiência participativa – assumem abertamente e funcionalmente sua parte da responsabilidade no todo.

O caráter polissêmico do termo performance, novamente citando Guzmán (2015), em concordância com Díaz (2014), dá margem a interpretações que corroboram as de Zumthor (2018) – que são, por sua vez, fundamentadas em Dell Hymes (1975). Uma das interpretações é a de que “sem agentes humanos, sem lugares, momentos e ações específicas, as realidades não se realizam, nada acontece, o presente não tem presença” (DÍAZ, 2014, p. 69). Tal proposta, segundo Díaz (2014, p. 43), “implica na incorporação de um sujeito ativo, da ação humana”. Outra interpretação é a que “procura estabelecer pontes entre a análise das estruturas, dos processos, [...] da ação humana, entre a sociedade e a intenção [no sentido de motivação das ações individuais], entre a cultura e a subjetividade” (DÍAZ, 2014, p. 69).

Nesse ponto, pode-se considerar a proposição de Costa (2009)<sup>77</sup>, de que na *juerga* flamenca ocorre uma “improvisação idiomática”, isto é, aquela que tem nome e território bem delimitado e na qual os intérpretes realizam de modo original as possibilidades que existem potencialmente no idioma enquanto contexto cultural – no caso, o flamenco, um idioma reconhecido pelo grupo, que reúne de modo particular elementos de várias artes, e que resulta da dinâmica das práticas interativas envolvendo os agentes que as atualizam em um contexto situacional.

Por fim, a *juerga* flamenca pode ser tomada como performance também no sentido da quarta definição de Zumthor (2018), ou seja, não apenas comunicando o conhecido (e reconhecido), mas marcando e transformando o próprio conhecimento compartilhado pelo grupo e recriando sua comunicação.

Uma importante constatação de Zumthor – também explorada por Díaz (2008) e Guzmán (2015) – relatada a partir de suas próprias experiências juvenis, é a de que a performance é **forma** (grifo nosso), e essa forma não é regida por regras, “[...] ela é a regra” (ZUMTHOR, 2018, p.28). Mas o que vem a ser “forma”, ou “forma-força” relatada pelo autor? Para exemplificar seu conceito, Zumthor descreve uma trupe de artistas que

---

<sup>77</sup> COSTA, R. L. M. *A ideia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação*. Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009.

realizavam apresentações nas ruas de Paris. Nessas apresentações, a audiência participava cantando em coro e interagindo com os integrantes do espetáculo. O autor relata a tentativa de evocar as sensações que experimentou na ocasião, cantando de memória a canção da trupe ou lendo um texto adquirido à época por meio de um dos integrantes do grupo artístico, que, no entanto, revelaram-se insuficientes: “[...] a ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente” (ZUMTHOR, 2018, p.28).

Zumthor conclui, então, que o que foi percebido por ele, mesmo que não compreendido intelectualmente naquele momento, poderia ser condensado a partir de um termo: “no sentido pleno da palavra, uma ‘forma’: não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado, uma forma finalizadora [...]” (ZUMTHOR, 2018, p.28).

Todas as análises posteriores da experiência relatada pelo autor – como as que versam sobre a forma da canção, os versos, as melodias, as mímicas interpretativas – são por ele consideradas importantes, constituindo “um trabalho pedagógico útil e talvez necessário, mas, [que] de fato [no nível em que o discurso é vivido], nega a existência da forma. Essa, com efeito, só existe na “performance” (ZUMTHOR, 2018, p.28). Para o autor, a recriação do(s) evento(s) por ele vivido(s), a partir de análises individuais, proporcionariam a negação da forma, o todo não seria percebido, o “dinamismo formalizado” desapareceria. A forma, ou forma-força, que não é regrada, é regra, só existiria efetivamente na “performance”.

A análise individual de cada elemento feita de modo seccionado, como relatada por Zumthor (2018), se for aplicada diretamente à *juerga* flamenca, comprometerá a sua interpretação, pois a experiência coletiva dos agentes – os artistas e a audiência participativa – em seus diferentes espaços físicos de sociabilidade (Roldán, 2002)<sup>78</sup>, amalgamados por “suas técnicas, cânones estéticos e clichês” (LÓPEZ-CANO, 2015) e pela “improvisação idiomática” (COSTA, 2009), se interpretada desse modo, resultará em uma “negação da forma” e causará o desaparecimento do “dinamismo formalizado” conceituado por Zumthor (2018), ou seja, o todo da *juerga* não será percebido, o que comprometeria a experiência vivenciada.

A performance, segundo Zumthor (2018), está diretamente ligada à prática, e exatamente por isso foi utilizada em pesquisas “cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica [...]”, como dança, rito ou canção. A forma é inerente à performance, e quando “um fato observado em performance é, por motivos práticos, transmitido, como

---

<sup>78</sup> ROLDÁN, Cristina Cruces. **Más allá de la Música: Antropología y Flamenco (I)**. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2002.

objeto científico, por impressão ou conferência, então de maneira indireta e segunda, a forma se quebra” (ZUMTHOR, 2018, p.29). A forma se quebra, portanto, em virtude exatamente da fragmentação e relatos de segunda ordem, mediados, isto é, a performance como experiência é peça fundamental “no estudo da comunicação oral”, como nos exemplos descritos acima, e na *juerga* flamenca respectivamente.

Para o autor, performance “[...]se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual”, e o principal elemento para que isso seja possível é “a ideia de presença de um corpo”. Estudar a performance implica em recolocar o corpo no estudo da obra, e, a partir desse corpo, estudar sua relação com o espaço. Para Zumthor, “o mistério primitivo e sacral”, vivido por ele a partir de sua experiência com a trupe, continua acontecendo hoje, a despeito do que chamamos de progresso (ZUMTHOR, 2018, p.36 - 37).

A partir da relação entre corpo e espaço, Zumthor insere outro termo importante para o estudo da performance e do flamenco, a noção de teatralidade (2018, p.39). Para explicar o termo, o autor utiliza alguns exemplos propostos por Josette Féral em artigo publicado em 1988 na revista *Poétique*<sup>79</sup>.

Féral (1988) expõe diversas situações, e duas delas são lembradas por Zumthor. Na primeira situação, alguém entra em um teatro e percebe “uma disposição cenográfica”, mas nenhum ator está presente, posto que a peça ainda não começou. Segundo a autora do artigo, mesmo sem a presença do ator, o espectador percebe que o espaço está carregado de teatralidade, pois identifica “a teatralização da cena e teatralidade do lugar” e as relações implícitas deste espaço, compreendendo que se trata de uma encenação.

Na segunda situação, mais complexa e ambígua, a ação ocorre em um metrô, em um espaço público. Nela testemunhamos uma agressão, alguém está fumando e tem seu cigarro violentamente arrancado de sua mão. Para a multidão que presencia a ação “trata-se de um acontecimento”, mas para as pessoas ligadas à associação antitabagista – que patrocina a cena – tudo faz parte de um jogo. Féral (1988) então pergunta, há teatralidade? “Para a multidão não. Mas para o espectador a par do plano, sim” (ZUMTHOR, 2018, p. 39). Zumthor cita a explicação de Féral<sup>80</sup> sobre teatralidade nessa situação:

A teatralidade neste caso parece ter surgido do saber do espectador, desde que ele foi informado da *intenção de teatro* em sua direção. Este saber modificou seu olhar, forçando-o a ver o espectador lá onde só havia até então o

<sup>79</sup> FÉRAL, Josette. “La Théâtralité”. *Poétique*, Paris, n. 75, 1988, p. 347-61.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 348-50.

acontecimento. Ele transformou em ficção aquilo que parecia ressaltar do cotidiano, ele semiotizou o espaço, deslocou os signos que ele então pode ler diferentemente... A teatralidade aparece aqui como estando do lado do *performer* e de sua intenção firmada de teatro, mas uma intenção cujo segredo o espectador deve partilhar (ZUMTHOR, 2018, p.39).

A noção de teatralidade de Zumthor (2018), com base em Féral (1988), nos mostra a importância da experiência, do acontecimento – em um ambiente teatralizado ou não – na fruição da performance. Nesse sentido, a experiência vivenciada na *juerga* flamenca – que se dá a partir da dinâmica de seus entes nos diferentes espaços físicos da sociabilidade flamenca – subverte o olhar do espectador sobre o “acontecimento” *juerga* quando facilita sua atuação como *performer*, isto é, como audiência participativa, propiciando sua interação com os outros entes flamencos por meio do toque de palmas [percussão corporal] e *jaleando*<sup>81</sup>; o espectador se soma à atuação, à festa, criando, atuando e se comunicando.

Guzmán (2015, p. 45), ponderando sobre a complexidade de enquadrar o flamenco em parâmetros artísticos predeterminados, afirma que esta arte “se restaura graças à experiência dos que a aprendem e dos que a realizam”. A autora ressalta ainda que não se trata de qualquer experiência, mas sim de *uma* experiência<sup>82</sup>. Apoiada nisso, Guzmán (2015, p. 45), baseada em Díaz (1997)<sup>83</sup>, afirma que o flamenco – pensado enquanto arte – é “uma totalidade” que, segundo Díaz (1997), apresenta:

1) significado ou sentido, valor ou fim; 2) passado, presente e futuro; e 3) cognição, afeto ou sentimento e volição [vontade injustificada, capricho], [...] e no qual a noção de significado ou sentido surge na memória e é condição do passado autorreflexivo; a noção de valor surge do sentimento presente e é inerente ao gozo do presente [...] (DÍAZ, 1997, p. 14, tradução nossa)<sup>84</sup>.

Pensar o flamenco, ou a experiência de fazer flamenco enquanto performance, para Guzmán (2015), baseada em Díaz (1997), se configura “um todo em movimento”, com “os significados e valores que lhe atribuímos”, “com os efeitos que nos provocam, as expressões com as quais o organizamos – sempre cambiantes e reconstituídas no tempo – constituem um todo, um todo em movimento” (DÍAZ, 1997, p. 13).

<sup>81</sup> Encorajar com tocar de palmas, gestos e expressões os que dançam e cantam (nota do autor).

<sup>82</sup> Guzmán (2015, p. 45) esclarece que tal diferença foi estabelecida em estudos da performance realizados por Dewey e recuperados posteriormente por Turner.

<sup>83</sup> DÍAZ-CRUZ, Rodrigo. “La vivencia en circulación”, *Revista Alteridades*, vol. 7, núm. 13, 1997.

<sup>84</sup> 1) significado o sentido, valor o fim; 2) pasado, presente y futuro; y 3) cognición, afecto o sentimiento y volición [...] la noción de significado o sentido surge en la memoria y es condición del pasado autorreflexivo; la noción de valor surge del sentimiento y es inherente al disfrute del presente [...].

A *juerga*, por ser uma manifestação cultural etnicitária coletiva, e de tradição oral, que contempla música e dança, é essencialmente **forma**, e não poderia ser estudada à luz apenas da música ou exclusivamente da dança. A forma-força, contida na performance da *juerga* se perderia, conforme a concepção de Zumthor (2018). A evocação de uma *juerga* experimentada por meios analíticos, como os descritos pelo autor, negaria a forma, impossibilitando sua interpretação enquanto todo.

## 2.1 A *juerga* na contemporaneidade

A partir da década de 1920 o flamenco ultrapassou as fronteiras da Andaluzia e da Espanha e chegou a várias regiões do mundo, ganhando adeptos das mais variadas origens e incorporando influências de outros gêneros musicais, o que resultou em transformações mais acentuadas nas performances flamencas, que adaptaram-se progressivamente às diferentes situações culturais por meio de diversas novas combinações entre seus elementos fundamentais (Zumthor, 2018) e novas dinâmicas em relação aos espaços.

As *juergas* continuam sendo realizadas de modo mais tradicional por comunidades locais andaluzas até o presente, tendo sido documentadas por pesquisadores provenientes das mais diversas áreas do conhecimento, como a Antropologia e a Etnomusicologia, interessados na riqueza e complexidade cultural, social e artística de tais manifestações. Nesses contextos, a *juerga* flamenca, como afirma Machin-Autenrieth (2013)<sup>85</sup>, não apresenta nenhuma barreira entre *performers* e audiência, e o senso de comunidade que se constitui durante esses eventos os tornam o “Santo Graal” das performances do flamenco, reunindo dimensões sociais, culturais e simbólicas, atualizando o patrimônio cultural e consolidando as interações e dinâmicas próprias das comunidades locais.

No cenário globalizado, entretanto, as *juergas*, uma vez liberadas de sua dimensão exclusivamente nacional e tornadas elementos flutuantes de representação e de identificação em nível global, sob novas coordenadas culturais, e sendo distribuídas e percebidas como mercadoria, convertem-se em novas construções performáticas, com

---

<sup>85</sup> MACHIN-AUTENRIETH, M. **Flamenco, Regionalism and Musical Heritage in Southern Spain**, Tese (Doutorado em Etnomusicologia), 2013.

diferentes dinâmicas artísticas, interações e significados para seus participantes (STEINGRESS, 2002)<sup>86</sup>.

Sob a perspectiva desses estudos, pode-se considerar que a *juerga* flamenca, onde quer que se realize, reúne em uma mesma performance a música, o *baile* – a dança flamenca –, o *cante* – canto de natureza teatralizada que expressa os sentimentos desenhados pelo poema que dá letra à canção flamenca –, e a colaboração da audiência – *palmeros* –, constituindo-se, então, uma manifestação artística híbrida, no sentido de transcender as fronteiras das linguagens (COHEN, 2014)<sup>87</sup> da música, da dança e do teatro. Ainda sob tal perspectiva, identifica-se a possibilidade de considerar a *juerga* como uma experiência de caráter estético (DEWEY, 1934)<sup>88</sup>, na qual se insere a perspectiva do fruidor enquanto participante, instaurando a possibilidade de uma estética colaborativa em uma manifestação artística de origem tradicional que é atualizada e transformada em novos contextos de transmissão<sup>89</sup>.

Nesse cenário, de um lado estão as expressões de comportamentos restaurados, previamente experienciados e calcados no contexto das tradições locais das comunidades andaluzas e do improviso construído ao longo da experiência coletiva desses grupos, junto a audiências a que poderíamos chamar especializadas, e que interagem na performance em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento artísticos podem ser organizadas e executadas; de outro lado estão as *juergas* realizadas em novos contextos, diferentes das encontrados nas comunidades tradicionais nas quais se originaram, tais como os festivais e eventos artísticos de grupos flamencos brasileiros, que constituem performances sujeitas a novas influências musicais e às diferentes dinâmicas e interações entre os performers e destes com a audiência.

É preciso destacar que nos novos contextos, como o brasileiro, os performers não são o que podemos chamar de “nativos”, ou seja, não estão imersos desde a infância no idioma e na trama social e cultural tradicional do flamenco, como ocorreria durante a socialização primária dos indivíduos em contextos tradicionais, como o andaluz. A audiência brasileira também não compartilha dos conhecimentos tácitos que a audiência

---

<sup>86</sup> STEINGRESS, G. **Una construcción artificial más de la identidad andaluza**, Revista Andaluza de Ciencias Sociales vol. 1, 2002.

<sup>87</sup> COHEN, R. **Performance como linguagem criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

<sup>88</sup> DEWEY, J. **Art as Experience**, New York, Capricorn Books, 1939.

<sup>89</sup> Sobre métodos de transmissão no flamenco *vide* capítulo 3.2 Relato de Experiência de ensino e aprendizagem do Flamenco.

especializada das *juergas* andaluzas possuem, posto que também não são “nativos” das comunidades tradicionais.

Nota-se, ainda, que as *juergas* flamencas recriadas por “não nativos” em novos espaços – na acepção de Certau (1994)<sup>90</sup>, de configuração de posições que implica em indicação de estabilidade –, ainda que reproduzam e atualizem os elementos essenciais do idioma artístico do flamenco reconhecidos, interpretados e reiterados por esses novos grupos, incorporam elementos inéditos, afetando o que é conhecido, e criando novas ordens simbólicas e novos sentidos subjetivos e coletivos que se refletem no jogo performativo de improvisar na música, no *cante*, no baile, no gestual, e reverberando na dinâmica de interação com a audiência. Tais performances, no contexto brasileiro, portanto, são e não são *juergas* flamencas, mas compõem-se, sem dúvida, de especificidades artísticas e interrelações performáticas ricas e complexas, dignas de análise mais aprofundada.

Esse cenário sugere, sob certos aspectos, que a *juerga*, no contexto dos espaços performáticos e educacionais do flamenco, pode constituir-se em e revelar uma pedagogia do flamenco *em performance*, em processo contínuo, pois com a experiência da *juerga* “não há intenção de instaurar-se uma experiência estética de treinamento para a conquista de uma forma estética pré-concebida. [...] (nela) Todos vivem uma experiência de pico, cada qual em um lugar no processo. [...] o que será liberto é assunto de cada um.” (ANDRÉ, 2014, p. 160)<sup>91</sup>.

Com base no exposto até aqui, delimita-se como meta mais ampla deste trabalho a identificação das permanências e transformações da *juerga* flamenca enquanto *performance*, nos sentidos atribuídos por Zumthor (2018) a esse conceito, em contextos tradicionais e em espaços brasileiros de ensino e *performance* do flamenco e, sobretudo, a análise da pedagogia *em performance* representada pelas *juergas* realizadas em tais espaços. Cabe também considerar o levantamento de outras eventuais categorias de análise que deem conta dos novos significados assumidos pelas *juergas* na expressão coletiva em tais espaços pedagógicos, e das transformações nas regras de conduta que envolvem o papel dos intérpretes, do pedagogo/professor e das intervenções ativas da audiência nas performances enquanto responsabilidades assumidas abertamente no grupo de aprendizagem.

---

<sup>90</sup> CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

<sup>91</sup> ANDRÉ, C. **O mar alto de pulsão**: Um ensaio sobre pedagogia em *performance*. *Sala Preta*, 14(1), 2014.

### 3. FLAMENCO E *JUERGA* NO BRASIL: PEDAGOGIAS E ESPAÇOS DE ENSINO

*"Dijo a la lengua el suspiro: échate a buscar palabras que digan lo que yo digo".*  
(Canto Popular)

A história da arte flamenca no Brasil é vasta e diversa, composta por muitos artistas, amadores e profissionais, que ao longo do tempo atuaram, ou ainda atuam, ensinando e propagando esta arte em nosso território.

Para subsidiar a construção da primeira seção deste capítulo utilizaremos duas entrevistas realizadas pela *Peña Flamenca Brasil*<sup>92</sup> com pioneiros do flamenco no país. Ambas entrevistas foram realizadas pela bailarina, coreógrafa e pesquisadora brasileira Deborah Nefussi, diretora e fundadora da *Peña Flamenca Brasil*, Associação Privada criada em 2021 cujo objetivo principal visa o fomento de pesquisas e difusão do flamenco em nosso território, resgatando a história de artistas pioneiros no ensino do flamenco e suas respectivas pedagogias.

No sentido de favorecer a fluidez da leitura, posto que as entrevistas foram transcritas, optou-se por realizar pequenas adaptações nas falas dos entrevistados suprimindo interjeições, vícios de fala e outros elementos frequentes em situações de exposição de fala. Todas as citações deste capítulo foram retiradas das informações verbais constantes nas referidas entrevistas, que estão disponíveis na íntegra nos Anexos A e B.

A primeira entrevista<sup>93</sup> foi dada pela bailarina e coreógrafa brasileira *Yara Castro* e seu marido, também brasileiro, o guitarrista flamenco *Fernando de la Rua*. Radicados na Espanha desde os anos 2000, ambos atuam como professores e *performers* do flamenco desde a década de 1990, viajando e promovendo essa arte no Brasil e no mundo.

A segunda entrevista<sup>94</sup> foi dada pela bailarina e coreógrafa argentina *Amália Moreiras, La Morita*. Bailarina de origem argentina, com vasta formação conservatorial

<sup>92</sup> Associação sociocultural brasileira de Arte Flamenca no Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCNLIYYVJ1RUvTRytJCRftCg/videos>. Acesso em: 19 abr. 2022.

<sup>93</sup> CASTRO, Yara; RUA, Fernando de la. Entrevista. [abr. 2020]. Entrevistador: Deborah Nefussi. São Paulo, 2020. 1 arquivo de vídeo (101'e 38''). A transcrição da entrevista se encontra no Anexo A. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3i3xMabj8sA&t=1067s&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=3i3xMabj8sA&t=1067s&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil). Acesso em: 2 abr. 2020.

<sup>94</sup> MORITA, La. Entrevista. [jun. 2020]. Entrevistador: Deborah Nefussi. São Paulo, 2020. 3 arquivos de vídeo (107'e 24''). A transcrição da entrevista se encontra no Anexo B. A entrevista foi divulgada em três partes, disponíveis nos seguintes links: *Peña Flamenca Brasil*. Entrevista La Morita. **Youtube**, 2020. Disponível em:



em danças regionais espanholas, escola bolera, clássico espanhol e flamenco, *Morita* atua no Brasil desde a década de 1980, ensinando e formando praticamente uma geração inteira de profissionais do flamenco.

*Morita*, *Yara* e *Fernando* são artistas com vasta experiência nacional e internacional, com carreiras duradouras no flamenco. Os entrevistados têm seu trabalho de difusão e de capacitação de profissionais, tanto na dança quanto na música flamenca, reconhecido em seu meio, e contribuíram para a ampliação da visibilidade e do interesse do público em geral, e para a formação de plateia especializada neste gênero artístico, sendo considerados o que, no meio flamenco, denomina-se de “*maestros de maestros*”, isto é, “professores de professores”. Suas trajetórias podem fornecer importantes informações sobre o ensino e a prática desta arte em nosso território.

### 3.1 Panorama introdutório do Flamenco no Brasil: pedagogias e espaços de ensino

Um dos principais responsáveis pela difusão do flamenco no mundo foi o cineasta espanhol Carlos Saura. Sua trilogia, *Bodas de Sangre*, *Amor Brujo* e *Carmen* alcançou sucesso de crítica e lançou o bailarino e coreógrafo *Antonio Gades* ao estrelato. *Gades* já era um bailarino e coreógrafo reconhecido em seu meio, mas com os filmes de Saura, tornou-se uma estrela pop. *Yara Castro*, em sua entrevista, relata que foi influenciada pela obra de Saura, “a minha mãe volta a dar aulas de flamenco quando ela vê o filme do *Gades*, a *Bodas de Sangre*, nós nos consideramos dessa geração”. Essa “geração” mencionada por *Yara Castro* se refere aos estudantes de flamenco que foram fortemente influenciados pelos filmes de Saura. *Fernando de la Rúa* também se considera dessa “geração”:

É importante dizer isso, eu me considero da geração *Carmen*; por quê? Foi o filme *Carmen* que me despertou pro flamenco, porque nessa época eu ainda tocava violão clássico, como te falei, mas quando eu vi o *Paco* tocando, eu nunca tinha visto o *Paco* tocando ao vivo, ou seja, em imagem, aquela cena que está a *Marisol*, a *Pepa Flores*, o *Lorenzo* foi uma grande referência pra mim, aliás, a arte flamenca, foi uma grande referência para nós, que ficaram dois meses em temporada no extinto Olímpia, então minhas duas referências foi [sic] o *Lorenzo* e *Paco Cruz*, eles que me desenvolveram, o meu conceito de tocar pra baile, falando tudo isso, era para chegar nesse ponto.

---

[https://www.youtube.com/watch?v=bvkV1QZIQII&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=bvkV1QZIQII&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil).

[https://www.youtube.com/watch?v=bV8xIcisNNG&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=bV8xIcisNNG&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil).

[https://www.youtube.com/watch?v=W5E-O2YGQoU&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=W5E-O2YGQoU&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil).

Acesso em: 11 abr. 2020.

**Figura 7 – Yara Castro**



Fonte: Página web de *Laurita Castro*<sup>95</sup>.

Uma verdadeira “Flamenco Mania” surgiu a partir dos filmes *Bodas de Sangre*, de 1981; *Carmen*, de 1983 e *Amor Brujo*, de 1986. A procura por aulas e *shows* de flamenco cresceu e as academias de dança se encheram de alunos. *Morita* relata que

foi uma explosão com o flamenco, praticamente na América do Sul, Argentina... chegou até aqui a notícia, mas não era conhecido o flamenco. Como começaram a dar os filmes de *Gades* aqui, aí eu comecei a dizer, puxa vida... *Antonio Gades* foi meu professor.

**Figura 8 – La Morita**



Fonte: Perfil de *La Morita* no *Facebook*<sup>96</sup>.

<sup>95</sup> Disponível em: [http://www.lauritacastro.com.br/wp-content/uploads/2008/10/img\\_02782.jpg](http://www.lauritacastro.com.br/wp-content/uploads/2008/10/img_02782.jpg). Acesso em: 28 ago. 2022.

<sup>96</sup> Disponível em: <https://www.facebook.com/flamencomorita/photos/233589750130634> Acesso em: 28 ago. 2022.

*Morita* declara ainda que teve aulas com *Gades* durante um curto período em seu país de origem, a Argentina.

Sim, na Argentina. Então eu disse, mas como pode? Eu procurei material que eu tinha da época, daquelas aulas que eu fiz com *Antonio Gades* e a *Cristina Hoyos*... foi em um teatro de *Buenos Aires* quando eles vieram com *Bodas de Sangre*, na primeira vez que fizeram a turnê pela América do Sul, indo para o aeroporto, o *Güito*, que era quem fazia o personagem da luta em câmara lenta com *Antonio Gades*, iam para o aeroporto, em uma folga que eles tiveram, e eles tiveram um acidente. [...] morreu o empresário de *Gades*, e *Güito* quebrou o fêmur. Então o que aconteceu, *Antonio* não tinha como continuar com *Bodas de Sangre*, e ele queria sair da Argentina, não queria nem saber de ficar, foi terrível aquilo, uma desgraça. E o que aconteceu? O empresário lhe disse: “eu tenho trinta dias, vendido pelo teatro, com opção de outros 30. Você deve ser uma pessoa com experiência suficiente para poder sair dessa etapa, porque não vou devolver a renda dos ingressos vendidos. Então, dê um jeito, invente outro repertório, não apresente *Bodas de Sangre*, o público sabe o que aconteceu.”, porque aquilo que aconteceu foi uma notícia fantástica. [...] o próprio *Antonio Gades* teve que montar um espetáculo de dança que não tinha história, e também estavam dando aulas, como é costume de todo profissional, geralmente quando chegam, como *Antonio Márquez*, que somos muito próximos de *Antonio Márquez*, e eles quando vêm, sempre dão aulas no teatro Guaíra. *Antonio Gades* ficou muito tempo por causa da montagem que ele teve que fazer, uma montagem nova de danças. Então começaram a dar aulas e foi aí que eu fui fazer aula com eles, por causa desse infortúnio eu tive essa sorte.

O flamenco, antes da explosão midiática citada pelos entrevistados, estava circunscrito a espaços voltados particularmente a emigrantes espanhóis. Esse tipo de espaço, conhecido em alguns estados brasileiros como “centro espanhol”, ou “clube espanhol”, e formado, em sua grande maioria, por espanhóis de diferentes origens e classes sociais, todos imigrantes, promovia as diversas culturas originárias dos seus participantes, provenientes das diferentes regiões da Espanha. Música, dança, culinária, literatura, artes plásticas e visuais tinham nesses espaços incentivo, e criavam um público cativo entre os frequentadores.

Um dos centros espanhóis mais representativos para o flamenco brasileiro foi o Clube Hispano de São Paulo. *Yara Castro* relata que foi lá que conheceu seu futuro marido, o guitarrista flamenco *Fernando de la Rúa*.

[...] nós fomos pro Hispano, já que vocês querem guitarrista, vocês têm que ir pro Hispano, e vai ter um ensaio de teatro com o Laureano, que é um diretor de teatro, que com certeza vão estar todos os guitarristas do Hispano, filhos de imigrantes. [...] lá tava o Fernando, o Miguel, Adriano e o Ricardo Sampaio, que era o outro também filho de imigrante. [...] eu entrei e vi o Fernando de longe, com uma “gorrinha”, com a cabeça abaixada, magrinho, e eu falei para minha mãe: “minha vida vai mudar” ... “o que é isso? Fica quieta”. [...] quando acabou o ensaio eles desceram todos e veio a Iraci, começaram a tocar um

pouquinho, brincaram e todos foram embora, fizeram uma *patadinha*<sup>97</sup>, até o pai da Iraci [...] cantou um pouquinho, a Iraci fez uma coisinha por *bulerías*, eu fiquei: “ái meu Deus do céu, eu vou conseguir dançar assim com guitarra?” Aí começou, e o Fernando foi fazer o show no Sírío Libanês, e ficou. [...] a 2ª fase é com ele. E quem veio cantando foi o *Enrique Alonso*, chamavam de barbeiro, e na época o *Enrique España* estava muito ocupado, tinha vários eventos.

A dinâmica do encontro de *Yara e Fernando* demonstra como o flamenco, por se tratar de uma manifestação popular, favorece a espontaneidade, a união, o “contato”, isto é, a festa, a *juerga*. No Brasil, país não hispanófono, esses espaços de encontro, de sociabilidade, descritos por Roldán (2002) como espaços de “sociabilidade flamenca institucionalizada”, foram responsáveis pela capacitação técnica e artística de toda uma geração. Podemos verificar isso também a partir do exposto por *Morita*.

[...] quando cheguei aqui no país, foi no ano 81, mais ou menos, tinha gente fazendo flamenco em São Paulo, na *Casa de España*, que eram Mabel e Beto *malagueño*, mas pouco tempo depois eles foram para o Rio, tenho muito orgulho disso porque Beto Bianco já não está conosco, e Mabel também não. Mas Beto, na Argentina, foi meu guitarrista por muito tempo, muitos anos. Eles depois acabaram indo pro Rio, mas eles não viajaram para nenhum lado, eles ficaram somente no Rio, que já é bastante, não? O que aconteceu comigo, é que estava em Curitiba, por coisas do destino, comecei a telefonar por todos os lados, porque não tinha quem ensinasse flamenco. [...], mas tudo isso veio depois para trazer as consequências de ir para Curitiba, contratado pelo consulado da Espanha, por *Saturnino Gordo*, que hoje quem é cônsul honorário é a filha, que é madrinha da minha menina, da minha filha, [...] então conheci pessoas aqui, coisas aconteceram e de repente estávamos por partir... não, verdade, fomos para a Argentina e então voltamos novamente, voltamos novamente contratados pelo consulado, com meu marido.

*Morita* menciona a importância, em especial, de um desses espaços para o seu regresso e estadia permanente no Brasil.

Também *Fernando de la Rúa*, lembrando do início de sua carreira, descreve a importância desses espaços de sociabilidade para a sua formação como guitarrista flamenco.

[...] meu pai ficou sócio do Hispano, por isso o Hispano é importante para a gente, foi quando eu comecei a ter contato com filhos de espanhóis e dos imigrantes como eu, como o *Adrian*, o *Miguel*, que são os que eu conheci, o meu primeiro show, a primeira vez que eu toquei *bulerías* foi com a Iraci, que eu comecei a participar de um trabalho de um grupo de teatro, de protesto, de política, na época da guerra civil etc., que tinha um diretor espanhol chamado *Laureano Mandarás*, ele que organizou esse grupo, nessa eu conheci o *Quique Valencia*, filho do *Enrique España*, que eu fui conhecer depois. O *Enrique*, eu conheci, ele tinha acabado de trabalhar nesse grupo de teatro, foi em um desses

<sup>97</sup> Nota do autor: Pequena sequência de passos com começo (*llamada*), fim (*remate*) e saída (*coletilla*).

ensaios que a *Yara* me conheceu. Eu comecei a fazer um trabalho de teatro flamenco, foi aí que eu comecei a pesquisar no flamenco, na realidade, porque não tinha material. Vocês lembram? ...isso foi em 88, 89, não, isso... foi de 87 pra 88, quer dizer, não existia material.

**Figura 9** – *Fernando de la Rúa*



Fonte: Página<sup>98</sup> web de *Laurita Castro*.

Nesses espaços podia-se aprender, isto é, estudar a linguagem musical de modo imersivo e trabalhar de modo a conhecer novos artistas e expandir a rede de contatos, visando novos projetos. Estar em contato com artistas e músicos flamencos, fazendo parte de seu cotidiano e compreendendo suas idiossincrasias é uma das principais estratégias utilizadas no ensino desta arte, que se dá, principalmente pela oralidade. A música flamenca é originalmente aprendida por meio da tradição oral, e estar inserido em um ambiente que propicie isso é fundamental.

O próximo relato de *Fernando de la Rúa* ilustra esse processo.

[...] os shows no Hispano, eram mais dentro do clube, festa da Andaluzia etc. O primeiro show meu, profissional mesmo, foi com a *Carmen de Ronda*, que é uma artista uruguaia que mora em São Paulo, que dança flamenco, e quem me indicou para ela foi o *Enrique*, o *Enrique Alonso*, ele que me levou lá porque eu conheci o *Enrique* no Hispano, nesse projeto do teatro: “então vamos lá para a *Carmen de Ronda*”, [...] tinha um guitarrista argentino lá que chamava *Ricardo Sorondo*, que tocava um pouquinho com o *Pedrinho de Jaén*, porque nessa época eu não conhecia o *Pedrinho*, porque o *Pedrinho* tinha acabado de sair da *Carmen* com o *Enrique España*, que eram eles os que trabalhavam oficialmente com a *Carmen de Ronda*, aí eu conheci a *Blanquita Serrano*, madrilena, imigrante, que cantava, uma tremenda artista, foi quando a *Carmen de Ronda* pediu pra montar uma *Caña*. Foi meu primeiro baile profissional.

<sup>98</sup> Disponível em: [http://www.lauritacastro.com.br/wp-content/uploads/2008/10/\\_mg\\_47901.jpg](http://www.lauritacastro.com.br/wp-content/uploads/2008/10/_mg_47901.jpg). Acesso em: 28 ago. 2022.

Era uma fita cassete gravada pelo *Enrique* e o Pedrinho, ela disse: “tá aí, tira” ... e tava o *Ricardo Sorondo* e o *Ricardo Sampaio*, um rapaz que você conheceu, de óculos, voltei a ver ele depois de muitos anos, ele toca muito bem, ele tocava mais tradicional, gostava muito do jeito que ele tocava. Nessa época, eu tive pouco contato com o *Adrian* e o *Miguel*, começamos mais ou menos na mesma época, o *Adrian* começou antes de mim. [...] foi o primeiro show oficial, foi em um circo, Águas de Santa Bárbara.

A assimilação da linguagem flamenca acontecia de modo contínuo e dialético. O contato com os artistas favorecia o aprendizado do repertório tradicional – fundamental para a compreensão do flamenco enquanto arte musical – e sua aplicabilidade ao baile flamenco. Literalmente, aprendia-se fazendo, “fuçando”, criando e recriando músicas aprendidas de modo oral. Essa abordagem metodológica privilegiava a ação prática e favorecia a composição e improvisação musical.

Sobre sua formação musical, Fernando diz que

foi meio “de ouvidão” mesmo, não tinha gente que dava aula nessa época. O Pedro era muito reticente para dar aula, por causa da idade. Os mais velhos tinham medo, você sabe que isso existia, como o meio flamenco era muito restrito, a uma comunidade x, era complicado ampliar, por causa do trabalho, o trabalho tava todo medido ali, então eu comecei sozinho, estudando. Eu peguei um método do *Paco Peña*, imagina, por partitura, porque eu lia, mas tirar de ouvido era muito complicado, o flamenco, por causa da *cejilla*<sup>99</sup>, era uma linguagem diferente, eu tinha fitas do Paco, tudo, mas era muito complicado, pra mim era coisa de outro planeta, de outro universo, foi quando eu comecei com partitura aprender um pouquinho, aí fui no Hispano, foi um processo meio assim, típico dos anos 80, não é? Imaginação, depois da *Carmen de Ronda* o *Enrique* mesmo me levou para a [*Ana*] *Esmeralda*, que o Pedrinho trabalhava com ela, foi quando eu conheci a *Ana Esmeralda*. A gente fez uma temporada no Jana Café Concerto, em Aldeia da Serra, foi quando eu conheci a *Vera Lerandra*, que ela contou na *live* dela. Porque a *Ana Esmeralda*, ela convidava, ela como solista, foi um baile por *tangos*, acho. Eu tive que ensaiar com ela lá, nesse lugar ficamos um mês em cartaz, nesse café, muito legal, e estava o Pedrinho, o artista principal era o Pedro, eu entrei meio de segundo guitarrista, pra mim foi ótimo, porque a gente acaba pegando alguma coisa, é normal, a gente vai assimilando. Isso foi de 87 pra 88, e foi em 88 que eu conheci a Yara, nesse trabalho, quando ela me chamou para o teste, na verdade ela foi me ver com a *Ana Esmeralda* e foi me ver com a *Carmen de Ronda*, eu toquei no Enda, lembra, nós ganhamos, foi com a *Carmen de Ronda*, uma coreografia que ela montou para um monte de gente lá, ganhamos e a Yara foi me assistir e foi aí que teve o click.

O relato de *Fernando* exhibi, *grosso modo*, alguns procedimentos do método tradicional de transmissão oral do flamenco, “aprendia-se de ouvido”, escutando, vendo e imitando. Por esse motivo, estar exposto à coletividade flamenca – que se assemelhava ao modo como o flamenco é, em geral, vivenciado e aprendido na Espanha – era tão

---

<sup>99</sup> Capotraste móvel, “braçadeira”, modifica o tom musical preservando a execução dos mesmos desenhos intervalares dos acordes [*voicings*] (nota do autor).

importante. O contato com outros guitarristas, cantores, bailarinos e bailarinas promovia uma aprendizagem significativa da linguagem flamenca, não apenas da música. A tentativa de autodidatismo – do estudo da guitarra flamenca por partituras, referindo-se à coleção de peças musicais de *Paco Peña*, – que não se caracteriza como conjunto de saberes e estratégias de ensino e aprendizagem de flamenco *strictu senso* – se mostrou infrutífera, posto que a coleção de partituras era incapaz de proporcionar o mesmo modelo de assimilação do flamenco enquanto linguagem artística e musical<sup>100</sup> proporcionado pelos diferentes métodos de transmissão utilizados na tradição oral.

Uma das principais estratégias de ensino utilizadas na pedagogia oral da guitarra flamenca é a de acompanhar um músico mais experiente como segundo guitarrista. Esse procedimento possibilita reforçar o aprendido em aulas tutoriais ou coletivas e treina o músico na sua “prática de repertório”. Essa prática, para o artista flamenco, é basilar e propicia o desenvolvimento de uma série de habilidades musicais. Tais como:

Reconhecer os *palos* flamencos bem como seus *toques* básicos, acompanhamentos mais usualmente utilizados e tradicionais.

Capacidade de escolher, entre os *toques* básicos, o melhor acompanhamento rítmico-harmônico – levada rítmica e harmônica utilizada pelo guitarrista para sustentar a melodia cantada pelo *cantaor* – nas diferentes seções da dança e adaptá-los sempre que necessário.

Conhecer os códigos característicos dos três elementos que formam o flamenco, *el baile, el toque y el cante*, e como interagem entre si. Esses códigos são assimilados e, principalmente, dominados depois de muitos anos de prática e estudo contínuos.

A compreensão, assimilação e domínio dessas habilidades musicais são vitais não só para o músico flamenco, cantor e guitarrista flamenco, mas também para o dançarino flamenco, que, sem controle dessas habilidades, será incapaz de improvisar, condição *sine qua non* para fruir em uma *juerga* flamenca.

Com o intuito de buscar uma maior capacitação, *Yara Castro* e *Fernando de la Rúa* relatam a experiência de estudar flamenco na Espanha.

[...] no ano 81 o *Pepe* carregou a gente para Espanha, nós fomos a primeira vez para estudar, e entramos de cabeça mesmo. Daí a gente voltava para o Brasil, trabalhava o ano inteiro... fizemos isso durante 10 anos, comprava dólar pra comprar peseta... no ano, não tenho certeza, foi 91? É que o *Pepe* falou: “é que eu vou criar um centro flamenco, porque eu quero ter um lugar em São Paulo que todo mundo venha”.

<sup>100</sup> Para mais informações *vide* capítulo 3.2 Relato de Experiência de ensino e aprendizagem do Flamenco.

*Pepe de Córdoba*, mencionado pelos entrevistados, é também “*maestro de maestros*”, imigrante espanhol, *bailaor* e figura basilar para a pedagogia do Flamenco brasileiro.

*Yara Castro* conta que o contato com *Pepe de Córdoba* foi paradigmático para ela.

[...] minha mãe falou assim: “tem um mocinho que dança, ele é espanhol, ele é de Córdoba, me falaram que ele é um arraso, me falaram que ele está dançando no mercado com *Enrique España* e mais um, mais duas pessoas, duas moças, e o *Quique*”, e vamos nós pro mercado central, e quem é o mocinho arrasando, dançando? Que me senti na Espanha, senhor *Pepe de Córdoba!!!* E aí então nos apresentamos, ele foi muito gentil com a gente, a minha mãe, que emoção, aquela tremedeira. [...] a gente foi assistir, ficamos encantadas, minha mãe não aguentou, ela conversou com o Pepe, falou assim: “olha eu sonho que a minha filha tenha aula com um professor da Espanha, um espanhol será que você não poderia, a gente paga aula particular, o que for”; o *Pepe* pegou e falou: “imagina eu moro em Embu, eu tenho meu estúdio no Embu, vocês venham lá visitar a gente”, nossa, nós fomos lá, os 3, o “trio parada dura” (risos), eu lembro que aquela primeira vez que a gente teve lá, no Embu, eu não dormi, voltei para casa, era uma coisa, meu Deus, era como um reencontro. Eu senti ali naquele momento, com o *Pepe* e com o Renato, é algo muito parecido com o que eu senti com o Fernando, mas era algo como se fosse um reencontro mesmo, como se fosse algo assim, essas pessoas já estiveram na minha vida, a gente não sabe em que acreditar, mas existem algumas conexões assim, não é?

O acesso a uma figura da estatura artística de *Pepe de Córdoba* possibilitou, mais tarde, a *Yara Castro*, e a *Fernando de la Rúa*, a realização de um grande sonho. Viver na Espanha trabalhando com o flamenco.

O sucesso comercial dos espaços voltados para o flamenco, e o trabalho desenvolvido por artistas flamencos no Brasil, impulsionou a produção artística e de ensino em nosso território. Por meio de cursos, oficinas e espetáculos, o público de várias cidades brasileiras teve acesso ao flamenco, promovendo com isso uma melhor formação dos alunos – dançarinos, dançarinas e músicos – plateia e aficionados. *Morita* relata que durante muitos anos viajou pelo Brasil trabalhando,

então veio o momento em que o *Enrique España* nos convidou para ir à pousada do Rio Quente e assim fomos trabalhando, tudo era novidade, e fomos semeando, e chegou uma hora que eu não sabia para onde ir. Porque eu estava viajando pra Pato Branco, eu estava viajando para Belo Horizonte. Eu estava viajando para tudo, que eu não sabia para onde ir primeiro. Aí acabei dando aulas em Pinheiros, que comecei com a *Elsa*, depois fui para uma escola, que era um antigo supermercado *Morita*, aquela rede de supermercados de japoneses, (risos). [...] o grupo *Tarantos*, foi formado por nós, em São Paulo, foi o primeiro grupo de dança flamenca que se formou em São Paulo. Quem batizou o grupo foi meu marido, [...] *Tarantos*, que a diretora e a produtora era a *Angela Menta*, não é? [...] em Porto Alegre, eu trabalhei lá por mais de quase



cinco anos. Eu trabalhei, dei muitas aulas em São José dos Campos. [...] em Florianópolis trabalhei quase oito anos.

Como consequência dessa expansão, artistas latino-americanos começaram a vir ao Brasil para trabalhar. Deborah Nefussi comenta que “eu ia te perguntar isso, teve uns argentinos que vieram, *Fernando Herrera* – o *Pablo* –, e o *Hector Romero*, vieram trabalhar no *Laurita Castro*, me lembro de fazer show com eles”. *Fernando de la Rua* lembra de outro artista, “depois apareceu o *Luciano de Paula*”. Esse crescente interesse do público brasileiro pelo flamenco possibilitou o aumento do intercâmbio, principalmente com artistas e professores latino-americanos e, posteriormente, espanhóis.

Com toda essa efervescência, surge em São Paulo o “Centro Flamenco de *Pepe de Córdoba*”, espaço voltado ao ensino e prática do flamenco. Deborah Nefussi relata que “*Pepe de Córdoba* convidou vários professores pra dar aula lá, e foi um centro maravilhoso, fora que foi um lugar lindo lá no Bexiga”.

Esse contexto possibilitou a criação de vários espaços voltados ao ensino do flamenco no Brasil e um dos mais relevantes, na região sul, foi a “Escola de Flamenco *La Morita y Santa Ana*”, em Curitiba, Paraná.

Sobre *La Morita*, *Yara Castro* diz que

a gente tinha um grupo muito bom, que era o *Tarantos*. A Ângela, tinha uma forte influência da *Morita*. [...] desenvolvemos um trabalho muito legal em Campo Grande, que era o grupo *Enbrujos* de Espanha, que era da *Morita*. A *Morita* foi madrinha delas.

Para compreender o significado e os impactos da criação da “Escola de Flamenco *La Morita y Santa Ana*” é interessante analisar a história artística de *La Morita*.

Sobre o começo de sua carreira *La Morita* diz que

eu comecei quando tinha oito anos, com uma professora do bairro, perto de casa. Depois passei pra professora dessa professora, depois fui pro conservatório dessa outra professora, até que cheguei à *Marinês, la Madrid*, com 15 anos, que tinha sido bailarina de *Mariema*, e discípula de *Luisa Pericet*. [...] lá comecei a ter a escola dos *Pericet*, com essa professora. Fiquei no *Ballet* dela por seis anos. [...] eu comecei com a *Luisa Pericet*, aí um dia, chegou uma pessoa, um empresário, procurando uma bailarina para substituir outra, para entrar no ballet de *Juan Manuel*. Eu entrei no ballet de *Juan Manuel Amado* e, em uma semana, tive que aprender todo o repertório. Eu não dormia, eu não comia, depois disso eu me tornei a primeira bailarina em um mês. Fiquei lá por quase quatro anos.

*Morita* relata ainda que estudou danças regionais, espanholas e argentinas no conservatório de dança; e flamenco com artistas como *Marinês, la Madrid*; os irmãos *Pericet, Antonio Gades, Cristina Hoyos, Rafael de Córdoba, Juan Manuel Amado*, entre outros, além de atuar profissionalmente junto a grandes artistas de sua geração. Essa sólida formação profissional de *Morita* – que abarcava diferentes gêneros e estilos de dança – não foi, segundo ela, muito valorizada no Brasil.

*Morita* menciona que

porque na nossa época, tínhamos que aprender tudo. Os professores *Pericet* não te deixavam, se não aprendiam regional... escola *Bolera*; hoje, sabemos que isso praticamente não existe, porque se dedicam mais ao flamenco, em si. Então, foi uma escola muito completa.

Deborah Nefussi confirma o relato de *La Morita* quando diz que

a minha geração aprendeu um pouco, ou seja, um pouco de clássico espanhol, escola clássica, um pouco da escola *Bolera*<sup>101</sup>, mas depois, isso se perdeu, não? Lembro que tinha a Paula Martins, era uma professora de folclore, eu lembro do Pedro falando muito dela.

**Figura 10** – Deborah Nefussi



Fonte: Página web do *Raies*<sup>102</sup>.

Sobre a profissional relatada por Nefussi, *Fernando de la Rúa* lembra que

<sup>101</sup> Gênero de dança espanhol muito popular na segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX (nota do autor).

<sup>102</sup> Escola de dança e espaço cultural paulistano. Disponível em: <http://raies.com.br/a-escola/>. Acesso em: 28 ago. 2022.

Dança *Bolera*. [...], mas era dança *bolera* o forte dela. A gente foi ver uma apresentação dela, lembra uma vez, de flamenco também, tinham dois guitarristas, que era esse *Ricardo Zorongo* e outro senhor, também de idade, não era o Pedrinho, era outro, que também tocava, mas a gente teve muito pouco contato com ela, infelizmente.

Ainda sobre Paula Martins, *Yara Castro* menciona que “o *Pepe [de Córdoba]* teve muito contato com ela, ela teve contato com a escola dos *Pericet* da Argentina, ela tinha uma linha mais clássica”. A escola dos *Pericet*, mencionada por *Yara Castro*, também fez parte da formação de *La Morita*, como já citado.

A formação técnico-artística de Deborah Nefussi, bem como da “geração Saura”, ou “geração *Carmen*”, como relatado por *Fernando de la Rúa*, provavelmente por influência de seus primeiros *Maestros*, foi obtida por intermédio de uma grade curricular, mesmo que de maneira informal, muito próxima às grades de escolas de dança de países hispanófonos, como Argentina, Paraguai, México, entre outros. Essa grade contemplava os diferentes gêneros e estilos da dança espanhola, prolífico e diverso. Vergillos (2021)<sup>103</sup> afirma que

podemos dizer que na Europa Ocidental encontramos, principalmente, duas manifestações relacionadas à dança antes do século XX. A que vem de Marie Taglioni (1804-1884), com suas barras, suas pontas e tutus, e que hoje denominamos como *ballet*; e a dança espanhola, que no século XVIII, e começo do XIX, era denominado *bailes nacionales*, ou de *palillos* [castanholas], exatamente para diferenciá-los dos de influência francesa, e que desde a metade deste século começa a ser conhecido como bailes flamencos, também em virtude de uma moda francesa: o Romantismo e o Ciganismo (VERGILLOS, 2021, p. 15, tradução nossa)<sup>104</sup>.

Mesmo sendo reconhecida e valorizada, principalmente em países hispanófonos, a dança espanhola – rica e diversa em estilos – não despertou o mesmo interesse que o flamenco em território nacional, como já mencionado por *La Morita* e Deborah Nefussi. Hipóteses especulativas que poderiam explicar tal fracasso seriam a falta de interesse do público e dos gestores de espaços de ensino de dança – formais e informais, além da quase inexistência de profissionais capacitados com a formação específica demandada. A falta de interesse pode, no entanto, não estar diretamente relacionada ao desconhecimento da

<sup>103</sup> VERGILLOS, Juan. **Nueva Historia del Flamenco**. Córdoba: Editorial Almuzara, 2021.

<sup>104</sup> *Podemos decir que en Europa Occidental encontramos, principalmente, dos manifestaciones dancísticas antes del siglo XX. La que deriva de Marie Taglioni (1804-1884), sus barras, sus puntas y sus tutús, y que hoy denominamos ballet. Y la danza española, que en el siglo XVIII y a principios del XIX se llamava bailes nacionales o de palillos, precisamente para diferenciarlos de los de influencia francesa, y que desde mediados de esa centuria se empiezan a conocer como bailes flamencos, también a consecuencia de una moda francesa: el Romanticismo y el gitanismo.*

cultura hispanófono, mas sim a uma possível obliteração das danças espanholas barrocas e clássicas causadas pelo interesse no flamenco que, mais midiático, expressivo e sensual – apelando muitas vezes a clichês mais facilmente reconhecidos pela cultura pop –, acaba por ofuscar as outras danças.

Buscando aprimorar seus conhecimentos sobre flamenco, *Yara Castro* e *Fernando de la Rúa* viajam periodicamente à Espanha. Sobre isso *de la Rúa* lembra que

em 91, em 92 não fomos, de 93 até o ano 2000, todos os anos nós fomos pra Espanha. [...] era uma epopeia, uma história inteira, imagina, foi uma loucura, a gente ficou 3 meses girando, pra nós foi importante, porque eu tive meu primeiro baque, de dar de cara com o bicho de 7 cabeças, que eu já cortei todas hoje, mas, o primeiro baque foi importante, tem que fazer a reciclagem, dá um *reset* na cabeça, então foi importante, nós ficamos três meses entre a *Amor de Dios*, a antiga, na *calle Amor de Dios* ainda, antes de mudar para a *Freos de León*. *Ciro* e *China* foram as únicas pessoas que me deixaram entrar na aula pra tocar.

O relato de *Fernando de la Rúa* menciona algumas das dificuldades encontradas por ele nesse processo, como as relacionadas à mobilidade e ao acesso a professores de renome, mas veladamente pode sugerir outras, como os baixos orçamentos de viagem, infraestrutura precária e, possivelmente, preconceitos. *De la Rúa* não menciona explicitamente qualquer tipo de preconceito sofrido, mas o fato de que *La China*<sup>105</sup> tenha sido uma das poucas a lhe oferecer uma oportunidade, sugere o quão fechado era esse ambiente. A “epopeia” e “loucura” citadas por *De la Rúa* explicita o que tacitamente não foi dito.

*De la Rúa*, ainda sobre *Olga Marcioni*, *La China*.

[...] eu tocava na *Amor de Dios*, nessas idas que a gente fazia, ela deixava, já conhecia e tudo, e o *Ciro*<sup>106</sup>, os dois, nessa a gente acabou criando uma amizade e foi quando ela falou para nós: “eu acho que eu vou para o Brasil, [...] tem um rapaz de Belo Horizonte”... passamos o contato do Marcelo, e passou o contato da Cadica e foi quando nós ligamos; até hoje, eu não esqueço, de um orelhão em frente ao congresso nacional lá da Espanha em Madri, falando com o Marcelo para poder acertar com ele: “eu vou tocar aí com vocês, com a *China*”.

<sup>105</sup> *Olga Marcioni*, “*La China*”, maestra de flamenco de origem argentina, atuou durante mais de uma década como professora no *Centro de Arte Flamenco Y Danza Española Amor de Dios*, uma das mais prestigiadas escolas de dança flamenca do mundo. Disponível em: <https://amordedios.com/maestros/maestros-historicos/la-china/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

<sup>106</sup> *Ciro Diezandino*, figura célebre do flamenco e um dos mais renomados maestros da *Amor de Dios*. Disponível em: <https://amordedios.com/maestros/maestros-historicos/ciro/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

*Fernando de la Rúa* lembra da importância de *La China* para o flamenco brasileiro: “ela trouxe outra linguagem, ela trouxe a *Amor de Dios* pro Brasil! Ela era uma das mais importantes, era ela e o *Ciro*”.

*Yara Castro* também relembra esse episódio,

a *Cadica*, na época Cláudia Borgueti, ela falou assim: “isso é um luxo, vai trazer guitarrista”, aí o Fernando falou assim: “não gente, se vocês me pagarem a passagem para ir junto e arrumar um lugar para dormir e me derem de comer eu quero ir porque eu quero aprender”. [...] é humildade de quem queria aprender ela era uma maestra com um ritmo absurdo.

O relato de *Yara* reforça a necessidade de se ter acesso a um professor e a oportunidade de acompanhá-lo para aprender. Acerca disso, *de la Rúa* lembra de *Pepe de Córdoba*.

O *Pepe* é uma maravilha, aprendi muito com ele, de linguagem, porque ele tinha uma linguagem muito tradicional, ele vem dessa referência, daqueles que dançavam *zapateado*, o *zapateado* como *palo*, aquela pegada, *alegrías*, porque o baile mais completo é as *alegrías*, [...] a *caña*; uma vez fizeram uma *serranas*, ele se atreveu a dançar uma *serranas*, putz, que maravilha! *Tangos de Málaga*...

A “linguagem tradicional” citada por *de la Rúa* pode ser entendida, a partir de uma perspectiva pedagógica e normativa, como as referências, as bases, o conjunto de estruturas formais e estéticas que caracterizam o flamenco enquanto manifestação artística não fossilizada, viva e dinâmica. Progressivamente, a partir do estudo desse repertório tradicional – que contempla a música produzida pelo canto e pela guitarra flamenca, e as coreografias realizadas pela dança – o artista flamenco desenvolve a capacidade de fluir pelas estruturas formais flamencas e reconhecer suas particularidades estéticas, bem como investigar as diferentes maneiras de explorá-las, incorporá-las e subvertê-las, as resignificando em seu processo criativo.

*De la Rúa* reconhece esse processo,

[...] eu vim de uma escola de montagem, assim como a *Yara*, é aquela coisa do decoreba, desde a época da *caña* da *Carmen de Ronda*, como é que se falou no comecinho, era decoreba, até entender a estrutura e o sistema de trabalho nosso era a montagem, não era improvisação, eu fui desenvolvendo, pouco a pouco, mais na música até do que na dança, só que por exemplo, a *Yara*, você montava: “mas no palco você fazia outra coisa” [dirigindo-se à *Yara*], você conhece a *Yara*, você sabe como é, sempre era uma história nova, cada show era [um] show, loucura, porque a gente ainda não tinha essa linguagem do tablado como hoje em dia no Brasil já tá mais disseminado, o que mais improvisava era o *Pepe*, então a gente pegou essa pegada de improvisação com

*Pepe*, isso sim foi um aprendizado que eu tive, embora que sempre que eu fui para Espanha eu tinha um trabalho, alguém me chamava e tal, mas sempre era montagem, não era para tocar no tablado, era um ambiente mais fechado ainda mais do que é hoje, então o *Pepe* montava: “vamos montar umas *alegrias*, eu quero bailar por *alegrias*, monta-me uma *caña*”. Beleza, montava todo o baile, cada ensaio era uma *caña*, (risos), e no palco, outra coisa (risos), como a gente ia pegando o jeitão dele, a gente já sabia onde ele ia *rematar*, onde não ia, e ele ia deixando se levar também pela guitarra, e isso me ajudou muito nessa atitude de solucionar um problema na hora que o bicho pega, isso era bom, esse pique realmente o *Pepe* me proporcionou trabalhando com ele, e a parte disso as coreografias de grupo eram todas montadas, tanto que eu ajudava até no sapateado, acredito que tem gente até que faz os sapateados que eu montei (risos).

A “escola de montagem e decoreba”, citada por *de la Rúa*, – abordagem metodológica e pedagógica comumente utilizada por muitos professores de dança flamenca – propicia o ensino do repertório de modo progressivo e didático, porém, focado na memorização. O aluno estuda, decora as coreografias e aprimora novas técnicas simultaneamente, podendo em alguns casos, quando disponibilizadas pelo professor, frequentar aulas específicas de técnica. Essas aulas são seguidamente dirigidas às técnicas características do estilo flamenco, por exemplo: aulas de *zapateados*, nas quais se estudam *remates*<sup>107</sup>, *llamadas*<sup>108</sup>, *desplantes*<sup>109</sup>, *escobillas*; aulas de expressão corporal, nas quais se estudam *braceos*, piruetas, mãos; *palillos* (castanholas); aulas de composição coreográfica, entre outras. Essa abordagem pedagógica, repetidamente utilizada e difundida, muitas vezes privilegia a coreografia em detrimento da improvisação, pois as fronteiras que delimitam a coreografia são bem delimitadas. Isso não impede, no entanto, que haja algum grau de improvisação, como relatado por *de la Rúa*, quando diz: “a *Yara*, você montava, mas no palco você fazia outra coisa, sempre era uma história nova, a gente ainda não tinha essa linguagem do tablado como hoje em dia no Brasil já tá mais disseminado.”

A distinção entre “escola de montagem e decoreba” e “linguagem de tablado” fica clara a partir de uma experiência de trabalho. *Yara*, sobre isso diz: “alguém indicou o Fernando pra substituir na emergência um cara que tinha faltado, foi um desespero: “como que eu vou tocar sem ensaiar nada, quem que vai cantar? Não sei o que elas vão dançar”. *Fernando de la Rúa*, lembrando do ocorrido, menciona que: “na verdade eu acho que isso acontece com todos nós, a gente tem que reaprender e avaliar e reciclar os

<sup>107</sup> Ação de rematar, conclusão de uma ideia coreográfica e/ou musical (nota do autor).

<sup>108</sup> Códigos de comunicação utilizados pelos bailarinos flamencos cujo objetivo visam suscitar mudanças coreográficas (nota do autor).

<sup>109</sup> Remate mais impetuoso e contagiante, pode ou não finalizar uma seção coreográfica e/ou musical (nota do autor).

conceitos, “dá um *reset* nos conceitos que a gente já tinha”, sempre foi assim, lá na Espanha.”

O terror vivenciado por não saber quem vai cantar e tocar sem ensaiar é dirimido a partir do conhecimento e proficiência adquiridos durante toda uma vida dedicada ao estudo do flamenco, mas, principalmente, mostra o caráter popular dessa linguagem, atualizando as sensações vivenciadas pelo guitarrista principiante nos primeiros encontros no Hispano, e revela que tal situação “favorece a espontaneidade, a união, o encontro”, isto é, a festa, a *juerga*. A necessidade de reaprender e “dar um *reset*”, verbo muito bem escolhido por *de la Rúa*, exemplifica que a “reinicialização”, e a “revisão de conceitos” são condicionantes do processo de aprendizagem e assimilação da linguagem flamenca.

O estudo das escolas “de montagem” e “de tablado”, citados anteriormente, antes acessível apenas a estudantes na Espanha, começou a ser ofertado no Brasil por meio da promoção de cursos, minicursos e oficinas. Por intermédio de profissionais brasileiros da dança flamenca, que produziam e promoviam tais eventos, o acesso a reconhecidos professores, de diferentes estilos e vertentes, espanhóis ou não, foi finalmente possível. Sobre esse momento importante para o ensino do flamenco no Brasil, *Yara Castro* comenta que:

a gente se responsabiliza por ter trazido ela [*La China*] pro Brasil e em parceria com você [Deborah] e também com o *Marcelo Rodriguez*, de Belo Horizonte, e a primeira vez que ela veio foi em parceria com você [Deborah] e com a *Cadica*, em Porto Alegre.

*Yara* reforça a ideia:

você [Deborah] sempre trazendo gente, depois em um segundo momento, a *Andrea Guelpa*<sup>110</sup> trouxe artistas maravilhosos pro Brasil, que todo mundo ia fazer aqueles cursos, artistas de primeira linha, uma nova geração, a vinda da *Talegona*<sup>111</sup> foi importantíssimo, ela marcou uma outra fase, depois da *China*, eu acho que é um antes e um depois dela, no Brasil.

Quanto à dinâmica dos cursos, Deborah Nefussi lembra que

<sup>110</sup> Andrea Guelpa, bailarina, coreógrafa e professora de dança flamenca. Disponível em: <https://www.trianaflamenca.com.br/andrea-guelpa-bailarina-de-flamenco-e-coreografa-triana/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

<sup>111</sup> Carmen Rivas, “*La Talegona*”, bailaora espanhola de renome internacional. Disponível em: <https://cordobaflamenca.com/bailaores/carmen-la-talegona/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

os cursos duravam muito, a gente tinha 15 dias de aula, a *China* fazia duas semanas de aula. [...] ela montou *palos* de A a Z. Eu lembro que tinha uma *escobilla* de estudo, gigantesca, que não era da coreografia, enorme, a gente estudava aquilo anos e anos, muito material, ainda era uma coreografia inteira completíssima, porque eram doze dias de aula, de segunda a sábado, um privilégio.

*Yara* reitera a relevância desses eventos.

Eu acho que essas pessoas, a Vera, a *Andrea Guelpa*, depois em uma outra fase a *Ana Guerrero*, elas tiveram um espírito de muita valentia, em uma época que não existia o público flamenco que você tem hoje, hoje você tem eventos da *Peña* flamenca, eventos como o de São José dos Campos, mas por quê? Porque existe público, se formou público, nós tínhamos poucos, dava muito medo trazer gente da Espanha, por que será que a gente vai conseguir pagar?

O Festival Internacional de Flamenco de São José dos Campos, lembrado por *Yara*, é atualmente um dos mais bem estruturados e importantes do Brasil, promovendo desde 2002, cursos, minicursos e apresentações artísticas, favorecendo o intercâmbio entre artistas flamencos brasileiros e estrangeiros.

O trabalho prestado pelos espaços de ensino de flamenco no Brasil propiciou, direta e indiretamente, o sucesso artístico e comercial de eventos como o Festival Internacional de Flamenco de São José dos Campos. A possibilidade de estudar, coreografar e compor a música – muitas vezes simultaneamente –, produzir e dividir o palco com figuras do flamenco, capacita e atualiza os profissionais brasileiros.

Em relação a isso *Fernando de la Rúa* recorda que

era você [Deborah] e o *Tito* tocando palma, o show da *China*, um show histórico, era você, o *Tito*, eu, o Luciano e o Miguel, os três guitarristas ali, e tem mais a *Marisol* cantando... Toda a *soleá* que ela tinha, “Putá *soleá!*” Com o perdão da palavra, *Hostia!* e um *tarantos* de 20 minutos, eu lembro que ela dava uma *patada por bulerías*, durava quase um minuto inteiro de *patada*, era que ela tinha tanto trabalho rítmico que uma coisa puxava outra. Era impressionante, aquele dia foi, para mim, histórico. Foi maravilhoso! Quem pudera a gente voltar no tempo... Vivenciar aquele momento.



Figura 11 – Maestro *Farruquito*



Fonte: Página web do Festival internacional Flamenco Brasil SJC<sup>112</sup>.

A composição coreográfica e musical, bem como a produção necessária à realização de um show como o relatado, ensaiado em um curtíssimo espaço de tempo, evidencia o profissionalismo alcançado pelos profissionais brasileiros sob a direção da *maestra* estrangeira.

O aprendizado com *La China* habilitou *de la Rúa* e o direcionou a novos desafios, como lembrado por *Yara Castro*.

Eu acho que você teve muita sorte, partindo da *China* em cair com o *Domingo Ortega*, e principalmente com o *Manuel Reyes*, que tem uma cabeça muito aberta, eu acho que o *Manuel Reyes* te deu muito aval, primeira temporada que você foi pro Japão.

*Fernando de la Rúa* recorda que

[no] primeiro mês nas *Carboneras* eu conheci a *Tacha*, no *Al Andalus*, esse tablado que ela falou, que foi a primeira vez que eu fui em pânico tocar. Porque era um tablado, tinha dois guitarristas que eram o pai e o filho, era o *Jesus Bermudes*, que era o pai, e o *Jony*, tinha o *Enrique Bermudez* que tocou muito tempo no Ballet Nacional da Espanha, eu toquei com o *Jesus* e o *Jony*, e eu como terceiro guitarrista, uma amiga nossa até que me chamou, a *Pegoña Castro*, aí eu conheci a *Tacha*, ela era umas das *bailaoras* e a *Helena Santoja* dos “*Arrieritos*”, e quando ela me viu lá tocando ela disse: “puxa, você não

<sup>112</sup> Cartaz de divulgação. Disponível em: <https://festivalflamenco.com.br/workshop-internacional-farruquito-master-class-especial-de-tangos-2021/>. Acesso em: 03 set. 2022.

quer participar da inauguração de um tablado, vamos inaugurar agora”, era as *Carboneras*, *Tacha*, *Ana Romero* e a *Manuela*, aí eu falei: “poxa, legal”, mas eu lembro que eu tive que vir para o Brasil para ajeitar uma papelada para poder voltar para Espanha, mas no ano 2000, em novembro, eu fiz o mês inteiro, o mês inteiro com o *Manuel Reyes* como atração, e eu já tocava nas aulas dele, diretamente, eram as aulas dele... teve uma época que eu vivia da *Amor de Dios*, praticamente, eu tocava nas aulas da *China*, nas aulas da *Tacha*, do *Manuel Reyes*, da *Farruco*.

O contato com *La China*, figura do flamenco mundialmente conhecida, capacitou ainda mais *de la Rúa* como músico e artista, mas, principalmente, o apresentou formalmente ao ambiente flamenco madrileno, restrito e altamente qualificado. *Yara*, de forma jocosa, recorda algumas das estratégias utilizadas por ela para promover seu marido junto a outros professores de dança flamenca.

Posso contar uma coisa? Eu ia fazer as aulas, e as aulas que não tinham guitarra eu dizia: “*mira, mi marido es guitarrista*”, e ele ficava sentadinho assim, esperando (risos), “*quieres guitarra? Quieres guitarra?*” “*Sabe tocar, tu marido?*”, e eu: “sim, sabe tocar um pouquinho”, “*dale, que entre!*”, ele começou assim, tocando pro *Ciro*, nas aulas do *Cristóbal Reyes*; a melhor aluna dele, de uma primeira fase era a *Concha Jareño*, fiz muita aula do lado dela. [...] depois ele [*Fernando de la Rúa*] começou com o *Domingo Ortega*, ele gostou do jeito dele: “você vai começar a trabalhar comigo”, mas ele começou, tudo assim, pedindo para tocar, pedido... aprendizado dele. Eu lembro que uma vez eu pedi pra ele tocar também em uma aula que tava a *Belén Maya*, uma aula de linguagem corporal, e ela falou: “*mira, yo no necesito guitarra, pero si quereis entrar*”, ela tava dando só “*corpitcho*”, coisa “modernoza”, que pra nós, misericórdia (risos). [...] enfim, esse “pânico” da *Amor de Dios*, também fez a gente aprender muito.

O relato anedótico de *Yara* ilustra que, mesmo para um artista com sólida formação, o acesso aos espaços físicos de sociabilidade flamenca, onde os rituais flamencos como a *juerga* acontecem (ROLDÁN, 2002), possui suas próprias características e particularidades, isto é, fatores próprios que influenciam sua dinâmica<sup>113</sup>. Uma dessas “particularidades” pode ser percebida a partir da confiança que surge por meio do contato cênico, do reconhecimento daquele como igual, como artista (ROLDÁN, 2002). Esse “reconhecimento” assegura confiança na competência do artista e companheiro de palco, condição *sine qua non* para que a “apresentação artística e o trabalho” aconteçam.

O sucesso artístico e profissional de *Fernando de la Rúa* e *Yara Castro* evidencia a excelência alcançada pelos espaços de ensino de flamenco brasileiros, constituídos frequentemente por profissionais com profundo conhecimento da linguagem flamenca e

<sup>113</sup> Vide subcapítulo “Os rituais flamencos”.

com formação acadêmica (Bacharelado ou Licenciatura em Dança). Esses profissionais regularmente realizam pesquisas voltadas à compreensão dos processos de ensino-aprendizagem do flamenco no Brasil, contribuindo na criação de uma epistemologia própria, nacional, mostrando semelhanças e diferenças nas pedagogias desenvolvidas em nosso território em relação às da Espanha. Isso pode ser evidenciado pelo número e variedade de entrevistas encontradas sobre a História do Flamenco no Brasil<sup>114</sup>.

Sobre a busca por novos processos e estratégias de ensino-aprendizagem do flamenco no contexto brasileiro, *La Morita* reflete

quando eu cheguei aqui, não é como se você estivesse na Espanha, agora mesmo, atualmente. Se você deseja formar um grupo de dança flamenca, de repente você tem um projeto, você tem um patrocinador, você tem uma pessoa que entra com dinheiro, você pode formar um show maravilhoso convidando, por exemplo, eu [convido] você e muitas outras pessoas que já dançam; mas na época que eu cheguei, eu tive que ensinar, eu tive que criar métodos para me entenderem, por causa da língua, primeiro; depois, por exemplo, os que passaram pela minha mão, não é “*planta, tacón*”, é um método diferente, é *metatarso, calcanhar, planta, punta*, é tudo abreviado, e é assim que eu escrevo os *sapateios*, para poderem me entender. Eu tive que fazer tudo, porque as pessoas vinham para a escola com aquele desespero do flamenco, e eram pessoas que não sabiam que com dois pés podiam fazer outras coisas além de andar e dançar (risos).

As adaptações e transposições didáticas realizadas por *La Morita* refletem seu interesse em se fazer entender, sua busca por facilitar a aprendizagem e adequar as metodologias de ensino por ela aprendidas à realidade brasileira. Essa reflexão sobre seus próprios processos de ensino provavelmente não aconteceria se ela não residisse no Brasil, pois o entendimento sobre as necessidades específicas do alunado brasileiro viabilizou isso, contribuindo para o desenvolvimento de novas epistemes.

Isso propiciou à *Morita* o sucesso didático de sua nova metodologia, mas também nos mostra a necessidade comercial em se adaptar ao novo mercado, aos novos estudantes, que não possuíam cultura hispanófila. *Morita* continua:

Castanholas! Onde você ia encontrar castanholas? No momento em que eu cheguei, não tinha castanholas. Bem, a questão é que, comecei e acabei formando meu *Ballet* aqui, com muito sacrifício, e sendo a pessoa que... eu era a pessoa que defendia o palco, [...] as coisas que eu montava, de repente, vinham autores, e me diziam que os espetáculos que eu fazia eram profissionais, e eu digo: “não, é um espetáculo com pessoas da escola”, “não,

---

<sup>114</sup> O canal da *Peña Flamenca Brasil* na plataforma de compartilhamento de vídeos Youtube possui, até a data desse acesso, sessenta e duas entrevistas. *Playlist* História do Flamenco no Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL-26K1KREpWydh3QcQ8iaDTyOR23LzY8t/>. Acesso em: 05 set. 2022.

porque você tem que...”, olha, o flamenco não tem autoria, é de domínio popular, então autores aqui não entram. Então era uma guerra com o flamenco, que não sabiam o que que era, as pessoas me entendiam, isso no nível musical, não é, a nível musical.

A formação de plateia, ou “criação de público”, como citado anteriormente por *Yara Castro*, e as adaptações metodológicas realizadas por *La Morita* são apenas dois exemplos da contribuição dos espaços de ensino de flamenco no Brasil. O ensino do flamenco em nosso território, apoiado no trabalho dos *maestros* do passado, da “geração *Carmen*”, e nos que iniciam sua jornada agora, já é relevante, prolífico e multifacetado. Atualmente, *Fernando de la Rúa* e *Yara Castro* dividem seu tempo entre a Espanha e o Brasil, ministrando cursos e promovendo a arte flamenca, fundamentados por décadas de estudo. *La Morita*, figura importante da dança nacional, reside em Curitiba, onde ensina flamenco e, como lembrado por Deborah Nefussi: “é uma pessoa que está se renovando sempre, está ativa, ela continua, ela não vai parar e não pode parar, e isso é muito precioso”.

Destaca-se que, em virtude do recorte metodológico realizado neste trabalho, muitos artistas importantes para a difusão do flamenco em nosso país não foram mencionados, reiteramos, entretanto, a importância desses artistas para o fomento dessa arte no Brasil.

### **3.2 Relato de Experiência de ensino e aprendizagem do Flamenco.**

A explosão midiática fomentada pela trilogia flamenca de Carlos Saura promoveu a expansão e a consolidação de escolas de dança flamenca por todo Brasil, difundindo ainda mais esta arte. Essa expansão propiciou o surgimento de uma nova geração de artistas, a “geração *Carmen*” – denominação inspirada em um dos filmes da trilogia de Saura –, que se profissionalizou por meio de estudos realizados principalmente no Brasil. Essa geração, na busca de resolver suas dificuldades e limitações quanto aos processos de ensino-aprendizagem do flamenco, desenvolveu pesquisas em diferentes áreas do conhecimento, principalmente na Música, na Dança, nas Artes Cênicas e na Educação, como pode ser verificado a partir de uma breve busca em repositórios acadêmicos brasileiros.

Uma dessas pesquisas foi a minha dissertação de mestrado **Aspectos Gerais da Música Flamenca**, defendida no ano de 2005, na Escola de Comunicação e Artes da

Universidade de São Paulo. Nela, expus os resultados de mais de dez anos de pesquisa sobre flamenco desenvolvidos junto à *Compañía de Danza Flamenca La Morita Y Santa Ana*. Nos dez anos subsequentes continuei atuando profissionalmente como guitarrista flamenco e diretor musical em diferentes companhias de dança flamenca no Brasil, trabalhando com artistas brasileiros e estrangeiros, ampliando meus conhecimentos, aprendendo, ensinando e pesquisando.

Nesse sentido, neste subcapítulo pretendo realizar um exercício de metacognição<sup>115</sup> sobre meu percurso de aprendizagem no flamenco, refletindo não só sobre meus próprios processos cognitivos, mas também sobre a influência dos processos socioculturais – que sempre perpassaram meu itinerário particular – nos modos de transmissão pelos quais compreendi e me apropriei de saberes, conhecimentos e técnicas do flamenco, e construir, com base na minha própria trajetória artística, e sob a perspectiva da articulação entre teoria e prática, as categorias de análise para compreender os diferentes aspectos dos processos de ensino e aprendizagem do flamenco. Tal exercício se reflete na estrutura da seção, organizada em duas dimensões essenciais: Relato de Experiência de Ensino e Aprendizagem do Flamenco e Inventário de Produções Artísticas, inspirados na proposta de Itinerário e Inventário de Dal Farra (2020)<sup>116</sup>, respectivamente.

Na obra de Dal Farra, o **Inventário** é a descrição dos “[...] anos de aprendiz, rastros de memória, exercícios, apontamentos, roteiros, projetos de cursos, trilhas, gravações, vídeos, fotografias [...]”; e **Itinerário** a narração “[...] dos anos de aprendiz, ato de escuta sobre o inventário, [...] encaixes, [...] vinte anos de caminhada” (DAL FARRA, 2020, p. 12). No presente trabalho, o Itinerário e o Inventário foram construídos também sob a perspectiva conceitual ligada às noções de auto estudo e construção de identidade profissional docente (FLORES, 2012)<sup>117</sup>, definido como reflexão sobre o próprio itinerário de aprendizagem e de construção dos saberes docentes, de narrativa de vida (GOODSON, 2007)<sup>118</sup>, enquanto busca de um recorte das fontes de aquisição de

---

<sup>115</sup> Cf. DAVIDSON, J. E.; DEUSER, R.; STERNBERG, R. J. The role of metacognition in problem solving. In: MET CALPE, J.; SHIMAMURA, A. P. Knowing about Knowing. Cambridge, Ma: MIT, 1994. p. 207-226.

<sup>116</sup> DAL FARRA, Zebba. **O ser aprendiz: um itinerário com Myriam Muniz**. São Paulo: Giostri, 2020.

<sup>117</sup> FLORES, Maria Assunção. As narrativas na formação de professores e a construção da identidade profissional. In: VEIGA SIMÃO, Ana Maria; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; FRISON, Lourdes Maria Bragagnolo (Org.). Epistemologia, práticas e pesquisas de auto-regulação da aprendizagem. Natal: EDUFRRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 93-113.

<sup>118</sup> GOODSON, I. (2007). Currículo, narrativa e o futuro social. *Revista Brasileira De Educação*, 12 (Rev. Bras. Educ., 2007 12(35)).

saberes e dos processos de transmissão de saberes, habilidades, valores estéticos etc. que formam a base de conhecimento docente (TARDIF, M.; RAYMOND, D., 2000)<sup>119</sup>, no meu caso as bases do meu conhecimento e da minha identidade artística, musical e docente no flamenco, que foi influenciada também por minhas produções artísticas, não só na área estrita da arte flamenca, como também na da música de concerto e outros gêneros da linguagem musical.

### 3.2.1 Itinerário de Ensino e Aprendizagem do Flamenco

Como referencial teórico para as categorias de análise dos meus percursos de aprendizagem no flamenco aplicadas ao Itinerário, utilizaremos o artigo *El duende no se aprende”: los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual*, de María J. Castro Martín<sup>120</sup>, trabalho de grande relevância para a compreensão das diferentes formas de transmissão oral promovidas pelo flamenco. A organização do Itinerário segue uma linha cronológica das minhas experiências de aprendizagem no flamenco, mas também retrata meus processos de reflexão sobre a complexidade dos métodos de transmissão do flamenco e, sob perspectiva principalmente afetiva, revela o que representaram meus três mestres – que nomeiam os tópicos da seção – para a minha vivência das sociabilidades e rituais do flamenco.

#### *Maestro del jondo*<sup>121</sup>

*El día que yo me muera que no doblen las campanas,  
que me toque una guitarra por soleá de Triana.*  
(Canto Popular)

O contato com *Yoska Santa Ana*<sup>122</sup> foi breve, pouco mais de dois anos, quando eu tinha entre 20 e 22 anos. Durante esse curto espaço de tempo, ensaiamos, compusemos e tocamos juntos em Curitiba e no interior do Paraná. A dinâmica de nossos encontros era

<sup>119</sup> Tardif, Maurice; Raymond, Danielle. Saberes, tempo e aprendizagem do trabalho no magistério. **Educação & Sociedade**, ano XXI, n 209 o 73, Dez, 2000.

<sup>120</sup> CASTRO MARTÍN, María J. “El duende no se aprende”: los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual. **Sociedad Española de Musicología**, Madrid, Sección: Ediciones Digitales, vol. 3, p. 2181-2296, 2018.

<sup>121</sup> Adjetivo que se aplica ao cante flamenco mais puro. Instituto Andaluz del Flamenco, 2022. Disponível em: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/vocabulario-b%C3%A1sico> . Acesso em: 30 de set. 2022.

<sup>122</sup> Guitarrista flamenco nascido em Sevilha, diretor musical da “Escola de Danças Espanholas Flamenco de La Morita Y Santa Ana”.

pragmática e diferente de tudo que eu havia vivenciado até ali. Eu já tocava violão, era musicalizado, havia estudado no Conservatório de Música Carlos Wesley, curso que só terminei mais tarde. Na época, por volta de 1989, não tínhamos acesso a discos ou partituras de música flamenca, e com muita dificuldade podia-se encontrar discos de *Paco de Lucía*, *Manitas del Plata*, *Carlos Montoya* ou outro artista com mais renome no flamenco. As primeiras partituras de música flamenca a que tive acesso me foram disponibilizadas por *Murillo da Rós*, guitarrista flamenco, produtor musical e grande aficionado do flamenco. Eram dois álbuns de partituras dos guitarristas *Mario Escudero* e *Sabicas*, ambas transcritas e editadas por *Joseph Trotter*. Estudei a fundo esses dois álbuns e devo a esse estudo o aceite de *Santa Ana* como *Maestro*.

Nossos encontros eram fascinantes, ensaiávamos na escola de *Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana*, no bairro Alto São Francisco, em Curitiba, região histórica da cidade. Toda escola lembrava a Espanha, era decorada com xales, fotos, antiguidades, leques... eu me sentia no filme *Carmen* de Carlos Saura. Naquele momento, entretanto, eu não falava espanhol, e o contato com eles, *Yoska* e *La Morita*, era truncado. Ambos falavam um portunhol carregado, o que para mim era ainda mais atraente, ganhando contornos cinematográficos.

Ensaiávamos à tarde, quando a escola quase sempre estava silenciosa e vazia. Eu tocava as peças musicais dos álbuns de partitura e *Yoska* algumas vezes as acompanhava como segunda guitarra, e outras tocava a primeira guitarra, compondo para mim a segunda guitarra. Algumas dessas sessões de estudo eram gravadas em fita cassete, e esses áudios eram cuidadosamente escutados e analisados, muitas vezes tomando café ou mate; tentávamos tirar de ouvido algumas *falsetas* ou ideias musicais de CDs ou discos também, mas como tínhamos vasto material impresso – partituras musicais – dedicávamos maior tempo na produção de arranjos musicais para tais partituras. Eu não compreendia bem o que estava fazendo, não sabia o que era uma *falseta* (pequenas frases e interlúdios musicais), mas tudo para mim era novo e apaixonante; eu sentia a força expressiva daquela música e tentava, a partir de meus referenciais musicais, compreendê-la e tocá-la.

**Figura 12** – *Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana*



Fonte: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

Depois de algum tempo eu já estava tocando os gêneros musicais flamencos *sevillanas*, *fandangos de Huelva*, *zapateado jerezano*, *guajiras* e *alegrías*, mas era incapaz de tocar sozinho, precisava do *maestro* ao meu lado, e não entendia como a coreografia se adequava à música, apenas imitava *Santa Ana*, utilizando deste modo a imitação direta de mestre do flamenco como portal de acesso à linguagem musical flamenca.

O primeiro *palo* flamenco que dominei parcialmente foram as *sevillanas*, isso me possibilitou acompanhar as aulas de dança tocando sozinho nos ensaios, e, por meio da repetição constante, assimilar o *compás* e compreender, mesmo que de modo empírico, a estrutura da dança. As *sevillanas*, por sua singeleza, eram a primeira dança ensinada na escola de *La Morita*, e todos a estudavam com e sem castanholas, o que propiciava a incorporação do ritmo e preparava os alunos para o próximo *palo*, mais complexo e desafiador.



**Figura 13** – *Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana*



Fonte: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

Todas as músicas que tocávamos eram instrumentais, pois *Santa Ana* não cantava e não tínhamos acesso a um *cantaor*. Tocávamos, frequentemente, *falsetas* que simulavam o *cante* flamenco em uma performance, respeitando o número de compassos e estrutura de cada gênero, e adequando-as às danças. Ele não me dava explicações teóricas relacionadas às escalas ou cadências próprias do estilo musical, o ensinamento se concentrava na imitação direta, eu apenas tocava o que era indicado e solicitado pelo mestre.

**Figura 14** – *Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana*



Fonte: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

Depois de alguns meses, eu já compreendia o que *Santa Ana* queria apenas com um olhar. Ele dirigia toda a cena com os olhos, e eu sabia quando tinha que encerrar uma

introdução e começar a próxima *falseta*, ou quando precisava alongar uma introdução para esperar a dançarina chegar; com isso, ele me ensinou uma das principais características do flamenco: o caráter cambiante e improvisatório. A escuta atenta se converteu em premissa para a imitação, associada a um pacto do olhar, que se tornou condição exigida tacitamente pelo mestre para o improviso.

**Figura 15** – *Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana*



Fonte: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

Eu percebia que *Santa Ana* estava sempre me avaliando, me instigando, me desafiando. Certa vez fomos para o interior do Paraná, na primeira viagem para um show que realizei com eles, e pouco antes de começarmos a apresentação *Santa Ana* me disse, com seu portunhol carregado: “vai lá e toca aquela *soleá* que você está estudando, mas não use as *falsetas* que tocamos juntos.” Me assustei com a ordem, pois ele queria que eu iniciasse nossa apresentação com um solo de guitarra flamenca. Eu questionei o *maestro*, mas ele insistiu. Depois do solo, voltando para a coxia, ele aprovou minha performance: “!Muy bien! Vámonos!”, e entramos novamente no palco para dar continuidade ao espetáculo.

À época, eu não tinha uma guitarra flamenca, e tocava nas aulas com meu violão *Di Giorgio*, modelo estudante. Isso me incomodava, pois o volume sonoro e timbre eram totalmente diferentes do de uma guitarra flamenca, e falei com *Santa Ana* sobre isso; ele em seguida me entregou um de seus violões flamencos, um *Francisco Barba* de 1978,

guitarra flamenca produzida em Sevilha, ao que protestei, dizendo que não podia aceitar. *Santa Ana* retrucou: “*no te preocupes.*”

Algum tempo depois, em 1992, participei do show “*Duende Y Mistério del Flamenco*<sup>123</sup>”, no grande auditório do teatro Guaíra, em Curitiba. Foi a primeira vez que toquei em um teatro tão grande e famoso. Ensaíamos durante um ano para esse espetáculo, e toquei por *guajiras*, junto ao guitarrista flamenco e multi-instrumentista Dario Knopfholz e um corpo de baile de dez dançarinas. Foi também a primeira vez que vi a performance de um *cantaor* flamenco ao vivo, *Mario Vargas*, vindo diretamente de São Paulo, e o impacto desse espetáculo em mim foi bastante intenso.

*Yoshka Santa Ana* faleceu em 1993, aos 39 anos, em um acidente de carro, e passei de segundo guitarrista a primeiro guitarrista e diretor musical do *Ballet Español Flamenco de La Morita Y Santa Ana*. Além de me ensinar guitarra flamenca, *Santa Ana* me mostrou que, no flamenco, ser músico é diferente de ser artista, pois para ser artista é necessário compreender o *jondo*, urge sentir *el cante*, é nele que está a verdadeira poesia do flamenco.

Até esse momento, eu não refletia sobre os processos de ensino-aprendizagem do flamenco, apenas percebia as diferenças profundas entre o sistema normativo do conservatório, organizado de modo didático e progressivo, e a transmissão oral ou oralidade, característica da escola de *La Morita*. Isso me incomodava e me motivava a buscar respostas, que só pude começar a sistematizar anos depois, com base, por exemplo, nos estudos de Castro Martín (2018), cujo artigo “*El duende no se aprende*”: *los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual*, questiona vários aspectos do que usualmente conhecemos como transmissão oral.

[...] o flamenco deixou de ser exclusivamente uma cultura de transmissão oral a partir da introdução de novas práticas de transmissão, como a oralidade parcial e a literalidade<sup>124</sup>. Nos diferentes contextos de transmissão do flamenco, a transcrição, a textualidade fonográfica ou os textos audiovisuais, entre outros relacionados com a transmissão oral-escrita, interagiram com a oralidade e, em decorrência disso, torna-se pertinente questionar se a afirmação usual de que a transmissão do flamenco é oral vem a ser um constructo ou uma realidade. Caso a “oralidade” do flamenco seja uma construção social, temos de considerar que este conhecido axioma é o resultado da seleção de vários métodos em detrimento de outros, do oral em detrimento do escrito, é o resultado da escolha por elementos culturais com maior valor representativo e que são considerados como próprios e exclusivos da cultura musical; razão

<sup>123</sup> Vide Anexo C, Inventário: PCPF.1 e PCPF.2.

<sup>124</sup> A oralidade parcial e a literalidade, para Castro Martín, são práticas de transmissão usualmente utilizadas na música artística ocidental e no flamenco atual – esses conceitos serão mais bem desenvolvidos à frente (nota do autor).

pela qual o constructo “transmissão oral” nos remete a um contexto socializado através das linhagens étnicas e do folclore. De modo diferente, a observação da realidade atual do flamenco mostra a diversidade de práticas e de contextos de transmissão nos quais o flamenco se difunde, se faz necessário promover uma ressignificação do conceito sobre os métodos de transmissão do flamenco, redefinindo-o como um sistema de transmissão transcultural que abarca o auditivo e o visual (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2181, tradução nossa)<sup>125</sup>.

A abordagem pedagógica aplicada por *Santa Ana* exemplifica os argumentos de Castro Martín. A utilização de gravações musicais de outros guitarristas flamencos (textualidade fonográfica); textos musicais – partituras ou outros métodos de grafia musical, como tablaturas –; gravações (em áudio e vídeo) de nossas sessões de estudo com o intuito de verificar possíveis equívocos (textos audiovisuais); etc. somada às abordagens puramente orais, também utilizadas, exibem a complexidade do constructo “transmissão oral” relatado.

Esse constructo, entendido como “uma construção social”, é o “o resultado da escolha por elementos culturais com maior valor representativo”, esses elementos culturais pré-selecionados a partir de critérios como “valor representativo” e “próprios ou exclusivos” deste gênero musical, caracterizam a música flamenca e a remete ao “contexto socializado” das “linhagens étnicas e do folclore”, em suma, contribuições dos ciganos e música autóctone.

A autora retoma e conclui que a realidade observável mostra outra coisa, há uma “diversidade de práticas e de contextos de transmissão nos quais o flamenco se difunde”, e urge a necessidade de “promover uma ressignificação do conceito sobre os métodos de transmissão do flamenco, redefinindo-os como um sistema de transmissão transcultural que abarca o auditivo e o visual”<sup>126</sup>.

---

<sup>125</sup> [...] *El flamenco dejó de ser exclusivamente una cultura musical de transmisión oral con la introducción de nuevas prácticas de transmisión como la oralidad parcial y la literalidad. La transcripción, la textualidad fonográfica o los textos audiovisuales, entre otros relacionados con la transmisión oral-escrita, han interactuado con la oralidad en los diferentes contextos de transmisión del flamenco. En consecuencia, es pertinente cuestionar si la afirmación habitual sobre la transmisión oral del flamenco es un constructo o una realidad. Si la "oralidad" del flamenco es un constructo social, se ha de tener en cuenta que dicho axioma es el resultado de la selección de unos métodos en detrimento de otros, lo oral ante lo escrito, como resultado de resaltar aquellos elementos culturales que tienen un mayor valor representativo y que se consideran como propios y exclusivos de la cultura musical, por lo que el constructo "transmisión oral" nos remite a un contexto socializado a través de los linajes étnicos y el folclore. Por el contrario, si la observación de la realidad actual del flamenco confirma la diversidad de prácticas y contextos de transmisión en los que el flamenco se difunde, es necesario llevar a cabo una reconceptualización de los métodos de transmisión en el flamenco y redefinir el mismo como un sistema de transmisión transcultural que abarca lo auditivo y lo visual.*

<sup>126</sup> O termo transculturação foi cunhado pelo antropólogo e etnólogo cubano Fernando Ortiz no livro “*El Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*”, de 1940. Posteriormente, em 1982, o uruguaio Ángel Rama utilizou esse mesmo conceito para analisar os processos transculturadores nas obras literárias latino-americanas, expandindo deste modo os estudos sobre o tema. Segundo Ortiz (1940), as dinâmicas impostas

**Figura 16** – *La Morita Y Santa Ana*<sup>127</sup>



Fonte: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

Castro Martín (2018) refere-se, portanto, a um conceito mais amplo sobre os métodos de transmissão do flamenco, a qual

[...] junto a outros elementos como a pertinência étnica, a classe ou idade, encontra-se em contínua construção das significações musicais, [...] o receptor é que constrói, por meio de sua experiência, os distintos significados das culturas musicais, e estas, por sua vez, variam os modos de transmissão (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2182, tradução nossa)<sup>128</sup>.

O relato acima aponta, *a priori*, uma das principais dificuldades identificadas por mim enquanto pedagogo desta arte: como promover, de modo satisfatório, a “contínua construção das significações musicais” realizada pelo receptor, e a eleição dos melhores “modos de transmissão”? Uma hipótese especulativa, formulada com base em minha experiência empírica e acadêmica, é a necessidade, por parte do mestre-professor<sup>129</sup>, do

---

por culturas dominantes impactam as culturas subalternas, modificando-as e substituindo-as pelas dos dominantes. ORTIZ, F. **Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar** (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación). Prólogo e cronología Julio Le Riverend, introdução Bronislaw Malinoski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987.

<sup>127</sup> *Yoska Santa Ana* com sua guitarra Francisco Barba, de 1978.

<sup>128</sup> *Esta transmisión, junto a otros elementos como la pertinencia étnica, la clase o la edad, se halla en continua construcción con las significaciones musicales, es decir, que es el receptor el que construye a través de su experiencia los distintos significados de las culturas musicales y éstas, a su vez, variarán los modos de transmisión.*

<sup>129</sup> A possibilidade de se ter acesso simultâneo à tradição oral (ação que caracterizaria o mestre) e ao conhecimento sistematizado (que caracteriza o professor), pode oferecer ao estudante de música e de dança flamenco uma aprendizagem mais significativa caso essas duas abordagens, metodológicas e de visão de mundo, não sejam tratadas de modo excludente ou preconceituoso. O relato de *Fernando de la Rúa* sobre

domínio total de sua área específica (conteúdo), bem como da capacitação didática para promover essa experiência (estratégias pedagógicas bem elaboradas e experienciadas).

A exequibilidade dessa hipótese/proposta poderia ser facilitada pelo crescente número de documentos impressos voltados à pedagogia do flamenco:

[...] a realidade atual dos sistemas de transmissão no flamenco mostra o papel central que os meios de difusão massiva tiveram e ainda têm desde o abandono paulatino da oralidade pura, na segunda metade do século XIX, e a relevância da transmissão escrita como recurso pedagógico desde os princípios do século XX, particularmente nas escolas de guitarra flamenca bem como de outros instrumentos vinculados ao flamenco (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2182, tradução nossa)<sup>130</sup>.

Nesse sentido, para Castro Martín (2018), houve uma mudança de paradigma. Essas transformações foram percebidas por mim por meio do contato com *Yoska Santa Ana*, que, a sua maneira, mesclando diferentes recursos pedagógicos, valorizava a criatividade composicional autoral bem como as variações criadas por mim ou por ele em nossos encontros/aulas. Essa abordagem valorizava sobremaneira o que surgia de nosso encontro, convertendo deste modo nossa sessão de estudo em um momento privilegiado de aprendizagem.

### ***Maestra de la vida***

*Cuando baila mi gitana: Por “tangos” y “bulerías”,  
por “soleá” y “siguiriya”, se emociona de alegría.  
Olé la gracia, olé la gracia y la armonía.  
Viajando por el mundo, ha roto muchas fronteras;  
los buenos bailes flamencos, ella tiene por bandera.  
Y se merece, y se merece ay, que la quieran.  
Mare no sé que tiene ésta gitana, tiene un arte bailando,  
que va alegrando los corazones.  
(Tangos de Pastora)*

De maneira análoga, minha trajetória no flamenco sofreu também uma mudança de paradigma. A morte de *Yoska Santa Ana* foi um choque e nos atingiu a todos. *La Morita* estava inconformada, *Tamara de la Macarena*, a filha do casal, era uma criança, mas já percebia que algo não estava bem, e eu, que vivia um sonho artístico e musical,

---

o método de música flamenca de *Paco Peña* – no capítulo 3.1 – ilustra a dificuldade na busca por essa abordagem simultânea e mais transdisciplinar (nota do autor).

<sup>130</sup> *Sin embargo, una observación de la realidad actual de los sistemas de transmisión en el flamenco denota el papel principal que los medios de difusión masiva han tenido y tienen desde el abandono paulatino de la oralidad pura en la segunda mitad del siglo XIX y la importancia de la transmisión escrita como recurso pedagógico desde principios del siglo XX, principalmente en los estudios de guitarra flamenca así como de otros instrumentos musicales vinculados al flamenco.*

materializado naquelas pessoas e na escola de flamenco, fui dragado novamente para a dureza da vida ordinária. Aulas pela noite na Faculdade de Economia e estágio em um banco: o sonho havia acabado.

Após alguns meses, porém, *La Morita* entrou em contato comigo e me fez uma proposta. Ela precisava de um guitarrista para dar continuidade ao seu trabalho e se comprometia a me ajudar no aprendizado do flamenco. Minha nova *maestra* não sabia música, não era musicalizada, mas conhecia a fundo sua arte, a dança, e precisava de mim. E eu, dela.

Nesse período, a transmissão escrita foi um dos principais recursos didáticos utilizados por mim para aprender guitarra flamenca, posto que no final da década de 1990 o acesso a textos audiovisuais e fonográficos para aprender flamenco ainda era restrito no Brasil. Os primeiros métodos de guitarra flamenca, segundo Castro Martín (2018), datam da primeira metade do século XX e representaram um grande avanço na pedagogia da música flamenca, convivendo com os sistemas de transmissão oral e a fonografia flamenca, procedimentos metodológicos que já eram amplamente utilizados por *Santa Ana*, e posteriormente por mim.

[...] no flamenco a publicação dos métodos pedagógicos introduziu um sistema de transmissão alternativo à oralidade, especificamente para a transmissão de guitarra flamenca. Na primeira metade do século XX, os métodos para guitarra flamenca de Rafael Marín (1902) e Luis Maravilla (1969) foram os primeiros a usar uma transmissão escrita do flamenco com fins didáticos, que nessa primeira etapa conviveu junto aos sistemas de transmissão oral do toque, como o oral e o da fonografia flamenca. A partir dos anos setenta e oitenta do século XX, os métodos de Juan Grecos (1973), Patricio Galindo (1974), Paco Peña (1976), Antonio Francisco Serra (1979) e Andrés Batista (1979) deram início a um segundo período no qual a transmissão escrita foi adquirindo uma maior presença como método de transmissão do toque, um processo que culminou nas publicações, nos anos mil novecentos e noventa, dos métodos de Manuel Granados (1991), Juan Serrano (1994), Alberto Vélez (1997) e Óscar Herrero junto a Claude Worms (1997) (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2190, tradução nossa)<sup>131</sup>.

---

<sup>131</sup> *En el flamenco la publicación de los métodos pedagógicos introdujo un sistema de transmisión alternativo a la oralidad y específicamente para la transmisión de la guitarra flamenca. En la primera mitad del siglo XX, los métodos para guitarra flamenca de Rafael Marín (1902) y Luis Maravilla (1969) fueron los primeros en hacer uso de una transmisión escrita en el flamenco con fines didácticos, primera etapa en la que convivieron junto a otros sistemas de transmisión del toque, como la oral y la fonografía flamenca. A partir de los años setenta y ochenta los métodos de Juan Grecos (1973), Patricio Galindo (1974), Paco Peña (1976), Antonio Francisco Serra (1979) y Andrés Batista (1979) dieron inicio a un segundo período en el que la transmisión escrita fue adquiriendo una mayor presencia como método de transmisión del toque, proceso que culminó con las publicaciones en los años noventa de los métodos de Manuel Granados (1991), Juan Serrano (1994), Alberto Vélez (1997) y Óscar Herrero junto a Claude Worms (1997).*

Tive contato com alguns dos métodos citados, dentre os quais estão o de *Rafael Martín* (1902), *Paco Peña* (1976), *Juan Grecos* (1973), *Manuel Granados* (1991), *Juan Serrano* (1994) e *Óscar Herrero* (1997). Alguns deles, como o de *Paco Peña* e *Manuel Granados*, influenciaram imensamente meu estilo de toque flamenco e me mantiveram engajado no estudo. Infelizmente eu não possuía, à época, os áudios de tais métodos, o que representou mais um obstáculo na busca pela “contínua construção das significações musicais” deste repertório<sup>132</sup>.

De modo não linear, julgo ter vivenciado, a partir do falecimento de *Santa Ana*, algo similar ao descrito anteriormente, principalmente de 1992 a 1994. Nesse período eu não dominava totalmente o repertório musical do *Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana*, o que demandou muito esforço e empenho da *maestra* na correpetição, para mim, de seu repertório coreográfico. Tive de aprender “de ouvido” algumas *falsetas* de *Santa Ana*, e *La Morita* não se opunha às pequenas variações ou alterações. Após algum tempo o repertório musical criado por *Santa Ana* já estava assimilado, e eu já o tinha apropriado e dotado da minha personalidade. É preciso destacar nesse ponto que as estratégias pedagógicas de imitação direta e de recomposição são frequentemente utilizadas no ensino de músicas de tradição oral; isso será mais bem explicado e exemplificado à frente.

O trabalho árduo desenvolvido nos cinco anos posteriores à morte de *Santa Ana* se materializou no show “*Gracias: 50 anos de Flamenco*”, de 1994, e no “*Concerto de Castanholas*<sup>133</sup>”, de 1996. O espetáculo “*Gracias*<sup>134</sup>”, estrelado por *La Morita*, *Luis Mariño* e corpo de baile teve como convidados especiais a cantora de coplas *Ilde Gutierrez* e o guitarrista *Pedro Ruys*, artistas espanhóis de renome residentes na cidade de São Paulo. Esses dois artistas foram citados anteriormente por *Fernando de la Rua* em sua entrevista, quando trata dessas duas personalidades da música espanhola-brasileira. O contato com eles me impactou fortemente. O repertório por eles tocado, em quase sua totalidade, era de canções populares espanholas, conhecidas também como *coplas*

---

<sup>132</sup> Os primeiros conservatórios superiores espanhóis que introduziram a guitarra flamenca [...] foram o Conservatório Superior “Rafael Orozco” de Córdoba, em 1978, com a cátedra ensinada por Manuel Cano e, em seguida, o Conservatório Superior de Música do Liceu de Barcelona, entre 1992 e 1993, com aulas ministradas por Manuel Granados, sendo este o primeiro deste tipo na Catalunha (Castro Martín, 2018, p. 2196, tradução nossa). *Los primeros conservatorios superiores españoles que introdujeron la guitarra flamenca como especialidad fueron el Conservatorio Superior "Rafael Orozco" de Córdoba, en el año 1978 con la cátedra impartida por Manuel Cano, y a continuación el Conservatorio Superior de Música del Liceu de Barcelona, en el curso 1992-1993 bajo el magisterio de Manuel Granados, siendo el primero en Cataluña en instaurar dicha especialidad.*

<sup>133</sup> Inventário: PCPF.3, PCPF.5 e PCPF.6.

<sup>134</sup> ZANIN, F.; MOREIRAS, A. *Gracias: 50 anos de Flamenco*. **Youtube**, 1997. Disponível em: <https://youtu.be/i4NYNr-dr2Q>. Acesso em: 25 jan. 2023.



andaluzas ou canções andaluzas, gênero musical que eu desconhecia até aquele momento. A performance ao vivo me agradou muito por sua alegria e leveza. Foi para mim um show tão marcante quanto a performance de *Mario Vargas e Santa Ana* em 1992.

O “Concerto de Castanholas<sup>135</sup>”, de 1996, foi a concretização de um sonho para *La Morita*, a demonstração efetiva de sua “tese” de que as castanholas podem ser consideradas instrumentos de concerto, como já relatado por *La Morita* em seu depoimento a Deborah Nefussi, referindo-se a *Lucero Tena*, bailarina de flamenco de origem mexicana. Para este recital, preparamos dez peças musicais, sendo oito flamencas – *soleá, seguiriyas, tarantas e tarantos, sevillanas, rumbas, fandangos de Huelva e bulerías* –, uma peça do repertório de violão clássico, *El Colibri*, de *Julio Sagreras*; e uma peça do repertório popular brasileiro, *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo. *La Morita* utilizou em suas performances várias castanholas com tamanhos e timbres diferentes, combinando-as aos diferentes gêneros musicais tocados.

Algumas músicas desse repertório foram compostas por mim, outras eram estruturadas por coletâneas de *falsetas* populares de guitarristas flamencos conhecidos, como *Paco de Lucía, Paco Peña, Niño Ricardo, Manolo Sanlúcar* etc. Essas *falsetas* podiam ter seu tempo de duração estendidos ou diminuídos, conforme a reação e o interesse da plateia. *La Morita*, algumas vezes, me indicava com um olhar que “aquela audiência não estava muito receptiva” e, com isso, uma peça que costumava durar de 5 a 7 minutos, acabava por durar de 3 a 5, ou ainda menos. O domínio do palco e a capacidade de detecção do humor da plateia por *Morita*, durante os vários recitais que realizamos juntos, foi uma das grandes aprendizagens cênicas que tive em minha carreira como musicista.

A *maestra* sempre me encorajou a estudar, nos mais de quinze anos em que trabalhamos juntos em sua escola de dança. Pude regressar ao conservatório de música Carlos Wesley para finalizar meus estudos de Violão, Teoria Musical e Solfejo; estudei formalmente a língua espanhola, e ingressei no curso de Bacharelado em Violão Clássico na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap). Na Faculdade de Música, mergulhei no estudo da música de concerto e expandi meus conhecimentos. Os resultados desses estudos puderam ser verificados no espetáculo “Poemas de la Dança Flamenca<sup>136</sup>”,

---

<sup>135</sup> ZANIN, F; MOREIRAS, A. Recital de Castanholas. **Youtube**, 2000. Disponível em: <https://youtu.be/htlK-LexNuM> e <https://youtu.be/nKjlyZjEPH0>. Acesso em: 7 jan. 2023. Gravação de vídeo realizada em 2000 (nota do autor).

<sup>136</sup> Inventário: PCPF.7, PCPF.8 e PCPF.9.

de 1997<sup>137</sup> e 1998, realizado com base nas canções recompiladas pelo poeta, dramaturgo e músico *Federico Garcia Lorca*. Essas canções, rearmonizadas pelo poeta, frequentemente voltam à moda por meio de gravações de artistas renomados, como *Paco de Lucía*, *Carmen Linares* ou *Ana Belén*. Para o show tivemos a participação do *cantaor* granadino *Jacobo Jiménez León*, “*El Kiki*”, e de minha colega de Embap, a soprano *Kalinka Damiani*.

Esse trabalho, desenvolvido a partir das partituras de Lorca adaptados a diferentes gêneros musicais flamencos, nos remete novamente aos problemas relacionados aos métodos de transmissão do flamenco e à dicotomia oralidade *versus* escrita. Sobre isso, Castro Martín (2018) salienta que

[...] situar a oralidade e a escrita como opositores distorce a relação que existiu entre esses conceitos ao longo da história, as equivalências que se produziram em contextos sociais específicos, e cuja escolha corresponde a diferenças nos modos de expressão e de transmissão motivados por causas diversas (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2182, tradução nossa)<sup>138</sup>.

Essa compreensão distorcida fragiliza a investigação sobre os métodos de transmissão no flamenco. Na visão de Martín, a perspectiva de Ramón Pelinski (2000)<sup>139</sup> sobre oralidade é a que melhor ilumina o tema:

[...] a oposição audição/visão contém uma dicotomia primordial entre duas categorias diferentes: enquanto o auditivo se caracteriza pelo ouvido, pela cultura pré-escrita, pela tradição oral, pelo misticismo, pela intuição, pelo espaço acústico esférico, pelo espaço limitado e pela vida emocional; o visual introduz as categorias do olho, da cultura literária, da tradição escrita, das unidades de medida, da observação do espaço acústico plano, do espaço limitado [sic] e da vida intelectual. Tal oposição é compreendida mais como o uso de estratégias de comunicação do que expressão de características universais. [...] neste sentido, tal dicotomia corresponde a uma perspectiva evolucionista, na qual o constructo social se confunde com a realidade, visão simples que entende a oralidade como um estado prévio ao letramento – à escrita – que adota como próprios os conceitos de “pureza” e “autenticidade” segundo um ponto de vista monolítico e excludente do conjunto de sistemas de transmissão em uma cultura musical determinada (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2183, tradução nossa)<sup>140</sup>.

<sup>137</sup> ZANIN, F; MOREIRAS, A. Poemas de la Dança Flamenca. **Youtube**, 1997. Disponível em: <https://youtu.be/uDt1TgRPRnI>. Acesso em: 8 jan. 2023.

<sup>138</sup> *La consideración de la oralidad y la escritura en términos de oposición distorsiona las relaciones que han existido entre ellas a través de la historia, correspondencias que se produjeron en contextos sociales específicos, y cuya selección concierne a diferencias en los modos de expresión y transmisión motivadas por causas diversas.*

<sup>139</sup> PELINSKI, Ramón. **Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil?**. Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Akal ediciones, Madrid, p. 73-81, 2000.

<sup>140</sup> *Según esta perspectiva, la oposición oído-vista contiene una dicotomía primordial entre lo auditivo y lo visual con categorías diferenciadas: mientras que lo auditivo se caracteriza por el oído, la cultura*

Os conceitos de “pureza” e “autenticidade”, frequentemente relacionados ao *cante jondo*, regularmente promovem debates acalorados entre aficionados e estudiosos do flamenco, principalmente quando, por meio de artistas mais ligados às correntes vanguardistas, limites impostos como paradigmas estéticos são movidos<sup>141</sup>.

Refletindo sobre meu percurso de aprendizagem no flamenco, percebo que a minha formação artística formal, por meio do Bacharelado em Música, de um Mestrado em Musicologia, e no doutorado em Artes, foram fundamentais para a consolidação de meu fazer musical performático e para a expansão de meus paradigmas estéticos, levando-me a problematizar de modo mais consistente questões como “pureza” e “autenticidade”, que sempre estiveram presentes nas concepções e no trabalho de *La Morita*. Afirmações como “isso não é flamenco”, ou “isso não é puro” sempre nortearam meu fazer musical junto à *maestra*. Essa rigidez na formação flamenca imposta por *Morita*, que era aceita, de certo modo entendida, e incorporada por mim na época, articulava-se harmonicamente à minha formação conservatorial, porém passou a ser subvertida a partir de meu contato com artistas de arte e música de vanguarda, gerando, algumas vezes, atritos com a *maestra*. Para contornar tais atritos, passei a buscar, fora da esfera do flamenco, experimentações por meio de formações camerísticas e cênicas, com grupos de música de vanguarda, duos, trios, quartetos musicais e grupos teatrais<sup>142</sup> que pudessem responder ao meu interesse por inovações no âmbito das linguagens artísticas. Acredito que, talvez de modo indutivo, a ortodoxia de *La Morita*, e as discussões geradas a partir disso, tenham me levado à pesquisa acadêmica sobre o flamenco, na busca por respostas sobre as fluídas margens fronteiriças entre o “puro” e o “híbrido” nessa arte.

Com base nas experiências citadas anteriormente, em 2002, com patrocínio da empresa de Petróleo Brasileiro S.A., por intermédio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, Lei Rouanet, *La Morita* produziu e dirigiu o espetáculo “*Mistérios del Flamenco*”<sup>143</sup>. Essa

---

*preliteraria, la tradición oral, el misticismo, la intuición, el espacio acústico esférico, el espacio limitado y la vida emocional, lo visual presenta las categorías del ojo, la cultura literaria, la tradición escrita, la medida, la observación, el espacio acústico plano, el espacio limitado y la vida intelectual. [...] en consecuencia, esta dicotomía corresponde a una perspectiva evolucionista en la que el constructo social se confunde con la realidad, visión lineal que entiende la oralidad como un estado previo a la literalidad y adopta como propios los conceptos de "pureza" y "autenticidad" según un punto de vista monolítico y excluyente.*

<sup>141</sup> YBARRA, Luis. La Bienal de Flamenco de Sevilla para los de fuera. **ABC**, Sevilla, 15/09/2022. Cultura. Disponível em: [https://www.abc.es/cultura/abci-bienal-flamenco-sevilla-para-fuera-202209150123\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-bienal-flamenco-sevilla-para-fuera-202209150123_noticia.html). Acesso em: 05 de out. de 2022.

<sup>142</sup> Inventário: PCPF.4, PCPF.12, PCPF.13, PCPF.14, TST1, TST2, TST3, TST4, PPM1, PPM2, PPM3, PPM4, PPM5, RPMRD1 e RPMRD2.

<sup>143</sup> Ibid, PCPF.10, PF2, CMIA1 e CMIA2.

montagem, realizada nos dias 25 e 26 de setembro de 2002, teve seu vídeo e áudio gravados ao vivo e, posteriormente, subsidiou a produção do primeiro CD musical de *La Morita*.

O projeto levou mais de um ano para ser realizado e foi um dos trabalhos mais complexos feitos pela *Compañia de Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana*, em virtude do número de pessoas envolvidas, como solistas, músicos, corpo de baile, e do aparato tecnológico para gravação. A direção musical e a produção das partituras – arranjos musicais para duas guitarras flamencas, violino, violoncelo e *cante* flamenco – foi um grande desafio. O “oral e o literal”, ampararam a confecção e execução desse projeto e me impulsionaram, mais ainda, na continuidade de minhas pesquisas sobre flamenco, que acabaram por ser privilegiadas em função de doenças ocupacionais.

Infelizmente, em virtude de cargas enormes de trabalho, pré-disposições fisiológicas e fatores ocupacionais, padecia – desde a faculdade de Música – de doenças ocupacionais como Lesões por Esforços Repetitivos (LER) e Distúrbios Osteomusculares Relacionados ao Trabalho (DORT). Isso me forçou a interromper todos meus projetos voltados à performance musical, me levando, forçosamente, para outras frentes: a pesquisa acadêmica e a dança<sup>144</sup>.

Durante esse recesso musical forçado, produzi a dissertação de Mestrado **Aspectos Gerais da Música Flamenca**, defendida no ano de 2005, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, e me dediquei mais seriamente aos estudos de dança flamenca<sup>145</sup> com *La Morita*. Na época, vi na dança uma maneira de continuar conectado ao flamenco e à vida artística, e isso me manteve ativo e focado, auxiliando de modo significativo em meu tratamento e contribuindo para a ampliação da minha compreensão do flamenco enquanto sistema, um sistema vivo e em constante transformação. Nesse sentido, a compreensão do papel do *cante*, enquanto elemento de tal sistema, e o mais expressivo do sentir flamenco, me foi facilitada sobretudo por outro mestre e suas histórias.

---

<sup>144</sup> ZANIN, F; MOREIRAS, Aula de dança. **Youtube**, 2004. Disponível em: <https://youtu.be/bbq19k04z28>. Acesso em: 27 jan. 2023.

<sup>145</sup> Inventário: RFPF2 e PCPF.11.

## *Maestro de la libertad*

*Se fue perdiendo la alhambra,  
Con el llanto de mis ojos,  
Se fue perdiendo la alhambra,  
Yo me acorde de aquel rey moro,  
Que lloro por ti graná,  
Lo mismo que yo te lloro.*

*Dicen que fueron del niño,  
Aquellas lágrimas moras,  
Dicen que fueron del niño,  
Pero en llegando la hora,  
No puede ser bien nacido,  
Quien por su tierra no llora.  
(Granáina y Media Granáina)*

“Como você não conhece a história do rei mouro que perdeu Granada?”, me pergunto *Kiki*. E começou a contá-la: “A mãe do Rei *Boabdil* lhe disse: chore como uma criança o que você não soube defender como homem!”

Lembro-me de *Jacobo Jiménez León*, “*El Kiki*”, narrando essa história enquanto estudávamos um gênero musical flamenco chamado *granáinas*, e me informando em um portunhol menos carregado que o de *La Morita* sobre uma performance famosa do gênero: “Tem a gravação do *Joselito*<sup>146</sup>, mas a do *Calixto Sánchez*<sup>147</sup> é a melhor”.

*Kiki* nasceu em Granada e trabalhou como *cantaor* para *La Morita* em Buenos Aires. A história que contavam, e que *Morita* relata em sua entrevista com Deborah Nefussi, é a de que *Yoska Santa Ana*, *La Morita* e *Kiki* pretendiam ir para o México, mas o casal preferiu ficar no Brasil. Depois de anos separados, *Kiki* e *La Morita* se reencontraram em Curitiba e voltaram a trabalhar juntos.

Durante anos, não sei precisar quantos, estivemos eu e *Kiki* escutando flamenco e ensaiando na academia de dança de *La Morita*. Fitas cassete, cadernos para anotação, partituras musicais, café, chimarrão, cachorros correndo, sons de castanholas, sapateados e uma infinidade de carteiras de cigarro nos acompanhavam pelas tardes. Eu não tinha de início praticamente nenhum conhecimento sobre *cante* flamenco, e diferenciava alguns gêneros mais pelos toques característicos da guitarra flamenca do que pelos *cantes* melismáticos distintos de cada *palo* (gênero musical flamenco); tudo para mim era novo e extraordinário.

<sup>146</sup> JOSELITO. Granáinas., 2022. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/joselito/1815978/>. Acesso em: 6 de out. 2022.

<sup>147</sup> SÁNCHEZ, Calixto. Granáinas. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yfVb3rx5iO8>. Acesso em: 6 out. 2022.

*Kiki* não conhecia nada sobre teoria ou pedagogia musical, cantava o que gostava e o que se lembrava: “minha mãe cantava isso, ou era minha avó?”. Me contava que sua família fugiu da guerra civil espanhola e encontrou na Argentina um lar, que ele era criança e sua mãe lavava seu uniforme depois de chegar da escola, pois não tinha outro. Relatos de vida que me marcaram e me emocionaram profundamente. *Kiki* me ensinou a entender e sentir o *cante* flamenco, sua pedagogia foi a do afeto, da paciência e do interesse genuíno, pois percebia que eu queria aprender e que, quanto mais aprendia, mais sentia *el cante*.

Eu não era um aficionado ao *cante* flamenco antes de conhecer o *maestro*, via o *cante* com perplexidade, não conseguia, a partir de meus referenciais musicais, estabelecer uma conexão satisfatória com aquela arte, percebia a conexão estabelecida e parcialmente consolidada com a guitarra flamenca, mas o *cante* era um enigma.

Refletindo sobre esse processo, percebo que meu estranhamento frente ao *cante*, à época, está diretamente ligado às especificidades das práticas de transmissão do flamenco. Para Castro Martín (2018), Brain Stock (2010) oferece uma visão bastante adequada sobre as práticas de transmissão, segundo a qual os “métodos ou práticas utilizadas para transmitir a música incidem diretamente nos processos de interpretação, composição e recepção da música”. Martín destaca que

[...] diante da dualidade oral/escrito, Brain Stock propõe uma dupla classificação da transmissão oral: uma da oralidade pura, que ocorre naquelas culturas musicais que não utilizam nenhum tipo de notação musical; e outra da oralidade parcial, que o autor situa como intensamente presente na história da música artística ocidental a partir do início da escrita (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2184, tradução nossa)<sup>148</sup>.

Castro Martín (2018) aponta ainda que García Manzano (2010), no mesmo sentido proposto por Stock, “estabelece três níveis diferentes de transmissão musical: a oralidade pura, a oralidade parcial, e a escrita”. Enquanto

[...] Antonio Viñao (1996), estabelece uma proposta de subdivisão da transmissão oral em três tipos: oralidade primária, oralidade mista, e oralidade secundária, com base na premissa de que a transição da oralidade para a escrita

---

<sup>148</sup> Frente a la dualidad oral/escrito, autores como Brain Stock proponen una doble diferenciación de la transmisión oral, entre una oralidad pura, en aquellas culturas musicales que no utilizan ningún tipo de notación musical, y una oralidad parcial, que el autor sitúa de una manera acentuada en la historia de la música artística occidental en el período de los comienzos de la escritura.

é um processo que se estabelece mediante a combinação de letras e oralidade (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2184, tradução nossa)<sup>149</sup>.

A partir de sua revisão bibliográfica, Castro Martín (2018) conclui que

a análise dos métodos de transmissão no flamenco depende das diferentes manifestações nas quais a oralidade se apresenta e de seus diferentes contextos de uso, assim como da constatação da importância da notação como texto, com equivalência nas diversas representações textuais – da fonografia, do audiovisual ou da escrita – formas simbólicas que apresentam um conteúdo semiótico (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2184, tradução nossa)<sup>150</sup>.

Uma importante particularidade (**contexto**) que modificou sobremaneira a relação de *Kiki* com o flamenco, e, por consequência seus **métodos de transmissão**, é que o *maestro* não retirava desta arte sua subsistência. Sua relação com o *cante* era mística, transcendental, quase religiosa. Isso influenciava de modo significativo seu fazer artístico; “*estar a gusto*” (estar à vontade) era condição essencial para participar de qualquer projeto, de modo que reconhecer os “artistas, músicos, dançarinos etc.” participantes como iguais –, “como flamencos”, era fundamental<sup>151</sup>. Os métodos de transmissão utilizados pelo *maestro* aludiam às experiências de aprendizagem por ele vividas, relacionando esse conjunto de saberes diretamente à **oralidade pura**. Cada sessão de estudo era vivenciada de modo único, e dificilmente conseguíamos reproduzir a mesma performance musical *ipsis litteris* mais de duas ou três vezes; a “intuição” do *maestro* o direcionava para outros rincões. Isso impossibilitava o uso de seu *cante* em coreografias flamencas hermeticamente fechadas – como *Pas de Deux*, trios, quartetos etc. – posto que para que isso fosse possível, todos os integrantes da companhia deveriam se adaptar à sua performance, compreendendo e interiorizando os matizes peculiares de cada *cante*, bem como sua interação com a guitarra e a dança, o que seria empreendimento de estudo para uma vida toda.

Especulo que um dos principais obstáculos que tive em compreender/aprender os/com (os) métodos de transmissão utilizados por *Kiki* está diretamente relacionado à

---

<sup>149</sup> *Siguiendo a Stock, García Manzano establece tres niveles diferentes en cuanto a la transmisión musical: la oralidad pura, la oralidad parcial y la escritura. Por su parte, Antonio Viñao establece una propuesta de división de la transmisión oral entre una oralidad primaria, una oralidad mixta y una oralidad segunda, según la premisa de que la transición de la oralidad a lo escrito es un proceso que se establece mediante la combinación de letras y oralidad.*

<sup>150</sup> *El análisis de los métodos de transmisión en el flamenco precisa de observar las distintas manifestaciones en las que se presenta la oralidad en los diferentes contextos de uso, así como constatar el valor de la notación como texto, con su equivalencia en las diversas representaciones textuales de la fonografía, el audiovisual o la escritura misma, formas simbólicas que presentan un contenido semiótico.*

<sup>151</sup> Para mais informações, Vide capítulo Os rituais flamencos.

minha ignorância, na época, sobre a Oralidade Pura enquanto sistema. Castro Martín (2018), aponta que Oralidade Pura é o

[...] sistema de transmissão oral puro ou de oralidade primária, na qual não existe nenhum tipo de interação com a escrita, envolvendo exclusivamente os processos de criação, interpretação, composição e recepção de maneira áudio-oral pelos quais a modalidade ou o tipo de escala se inserem na estrutura profunda da linguagem musical para unir as estruturas generativas e condicionar seus parâmetros principais (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2184, tradução nossa)<sup>152</sup>.

Como neste sistema não há escrita, os elementos musicais constituintes são estudados de modo áudio-oral, sendo a escala e a cadência andaluza (flamenca) as mais representativas. A escala flamenca, estranha para ouvidos não iniciados, é absorvida a partir de quatro pilares didáticos: “criação, interpretação, composição e recepção”, e essa abordagem auxilia o estudante na assimilação das estruturas generativas da linguagem (gêneros musicais flamencos), bem como de seus parâmetros de funcionamento. Para que isso seja factível, um dos procedimentos mais comuns a todo sistema de transmissão oral, segundo a autora, é o “uso de recursos mnemotécnicos, de fórmulas melódicas associadas e combinadas por meio de um protótipo melódico que dá forma aos arquétipos musicais, e que se definem pelo uso da modalidade”. Ela afirma que

o tipo, protótipo ou arquétipo melódico é o elemento gerador estrutural a partir do qual se constrói a improvisação, representando os pontos de partida e de referência pelos quais o intérprete precisa passar, reconstruindo continuamente as melodias (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2185, tradução nossa)<sup>153</sup>.

Refletindo sobre meu processo de aprendizado, buscando explicar os procedimentos de “meta-aprendizagem” utilizados para decifrar a linguagem musical e os métodos de transmissão do flamenco, verifico que uma das principais dificuldades encontradas por mim foi exatamente a percepção da existência desses “arquétipos melódicos” e “elementos geradores estruturais”. Apenas com a compreensão e

---

<sup>152</sup> *El sistema de transmisión oral puro u oralidad primaria, en la que no existe ningún tipo de interacción con la escritura, conlleva en exclusivo los procesos de creación, interpretación, composición y recepción de manera audio-oral, por lo que la modalidad o el tipo de escala se insertan en la estructura profunda del lenguaje musical para cohesionar las estructuras generativas y condicionar sus parámetros principales.*

<sup>153</sup> *[...] es el uso de recursos mnemotécnicos a través de fórmulas melódicas asociadas, combinadas mediante un prototipo melódico que configuran los arquetipos musicales y vienen definidos por el uso de la modalidad. El tipo, prototipo o arquetipo melódico es el elemento generativo estructural a partir del que se construye la improvisación y consiste en el consenso de puntos de partida y de referencia por los que ha de pasar el intérprete, reconstruyendo continuamente melodías.*



assimilação desses protótipos melódicos, que dão forma aos arquétipos musicais do flamenco, é possível improvisar e “reconstruir continuamente as melodias”, principalmente por meio de recursos mnemônicos. A identificação dos nexos encontrados a partir do estudo dos “arquétipos melódicos”, para o estudante acostumado aos métodos de transmissão da oralidade, fundamenta e expande a compreensão sobre os horizontes fronteiriços dos gêneros musicais flamencos, mas para o diletante, esse movimento sincrônico não é claro.

Expandindo o tema, Castro Martín (2018), usando a conceituação formulada por Simha Arom (2001), aponta o que é melodia no sistema de transmissão oral:

estas melodias variantes dão forma a uma família melódica ou a um modelo que apresenta características comuns, entre as quais destacam-se especialmente algumas que se convertem em fórmulas melódicas, modelos que contêm as características pertinentes da cultura musical e que são encontradas tanto individualmente nos intérpretes como na coletividade, e compõem frequentemente a base da transmissão do conhecimento musical, pois é desse modo que as crianças se familiarizam com o repertório tradicional: adquirindo de forma direta tais formas simplificadas (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2185, tradução nossa)<sup>154</sup>.

A assimilação das “formas simplificadas – melodias cambiantes”, cristalizadas como modelos expansíveis, e sua posterior interpretação e “recriação” por meio de pequenas variações rítmicas e melódicas<sup>155</sup>, estimula o estudante, por meio da improvisação, a compor. Desse modo, a composição poderia ser aferida como a resultante deste processo de assimilação, isto é, a verificação do nível de entendimento do estudante sobre a linguagem musical flamenca poderia ser apurada por meio de sua composição autoral. Esse exercício performático e técnico/mecânico constante, unido a uma contínua *afición*<sup>156</sup>, e um espaço de ensino e aprendizagem propício, possibilita ao

---

<sup>154</sup> *Estas melodías variables configuran una familia melódica o un modelo que presenta unas características comunes, entre las que sobresalen especialmente algunas melodías que a su vez se convierten en fórmulas melódicas, modelo que contiene los rasgos pertinentes de la cultura musical y que, según Simha Arom, se encuentran tanto individualmente en los intérpretes como en la colectividad y “constituyen frecuentemente la base misma de la transmisión del conocimiento musical: así, los niños se familiarizan con el repertorio tradicional al adquirir de forma directa esas formas simplificadas”. Por último, la composición en las tradiciones musicales de transmisión oral viene delimitada por unas reglas generales consensuadas a modo de guía, forman parte del sistema generativo y son específicas y singulares para cada género y modo, por la preservación de las reglas de composición del texto y por el uso de fórmulas melódicas que pueden ir creando a partir de una base fijada por la tradición.*

<sup>155</sup> Para Zumthor (2018, p. 60), nas situações de oralidade pura, a variação acontece principalmente em virtude da utilização de recursos mnemônicos para a preservação da “informação”. “Quanto à ‘conservação’, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na ‘reiteração’, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência”. ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**, São Paulo: Ubu Editora, 2018.

<sup>156</sup> Dedicção, empenho (nota do autor).

intérprete/criador conhecer amigavelmente o repertório tradicional desta linguagem musical, e capacitar-se como *performer* – *cantaor*, guitarrista e tocador de palmas, este último fundamental no acompanhamento das *juergas* flamencas.

O processo recém-descrito só passou a ser percebido por mim – embora ainda não sistematizado – a partir de meu contato com *Kiki* e do repertório estudado com ele, primeiramente por meio da oralidade pura e textualidade fonográfica e, posteriormente audiovisual, que promovia uma assimilação apoiada principalmente em recursos mnemônicos. Os trechos musicais a serem estudados, isolados pelo maestro a partir dos versos que seriam cantados, eram repetidos à exaustão, e a audição das fitas cassete que continham as gravações de nossos ensaios eram examinadas e valoradas.

Em relação ao repertório musical do flamenco, Castro Martín (2018) afirma que

a transmissão original do repertório do cante flamenco, desde seu início até aproximadamente as décadas dos anos 80 e 90 do século XX, foi exclusivamente oral, uma oralidade pura que deu lugar ao desenvolvimento de protótipos e fórmulas melódicas, assim como à formação de modelos musicais classificáveis no repertório do cante flamenco. [...] segundo as premissas da semiótica musical sobre os modelos nas músicas de tradição oral, o repertório flamenco pode ser codificado por meio de categorias tais como modelos, variantes, versões e processos de modelização, que são conceitos de classificação que ajudam a realizar uma taxonomia geral, facilitando o aprendizado e o ensino da frondosa árvore musical flamenca (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2186, tradução nossa)<sup>157</sup>.

A total falta de critérios objetivos na escolha dos gêneros musicais flamencos que seriam estudados, bem como a inexistência de um sistema pedagógico progressivo, ao qual eu estava habituado, provocou muitas vezes frustração e ansiedade, diminuindo meu engajamento no processo. Analisando tais situações informais de aprendizagem, compreendo que não havia como exigir de *Kiki* responsabilidade educacional no sentido estrito, como eu estava habituado, já que sua postura em relação ao flamenco e a mim não era a de professor. Percebo, no entanto, que ele se constituiu como grande mestre.

A modelização e a categorização descritas por Castro Martín são atualmente claras e precisamente compreensíveis para mim, o que seria impossível durante a aprendizagem apropriada de modo não linear por meio das experiências vivenciadas com *Yoska Santa*

---

<sup>157</sup> *La transmisión original del repertorio del cante flamenco fue desde su inicio hasta aproximadamente las décadas de los 80 y 90 del siglo XIX exclusivamente oral, oralidad pura que dio lugar al desarrollo de prototipos y fórmulas melódicas, así como a la formación de arquetipos o modelos musicales clasificables en el repertorio del cante flamenco. Según las premisas de la semiótica musical sobre los modelos en las músicas de tradición oral, el repertorio flamenco se puede codificar introduciendo categorías como modelos, variantes, versiones y procesos de modelización, conceptos de clasificación que ayudan a realizar una taxonomía general y facilitan el aprendizaje y la enseñanza del frondoso árbol musical flamenco.*

*Ana, La Morita, Kiki* e, mais tarde com outros artistas. Tais experiências, entretanto, se mostraram fundamentais enquanto ferramentas didáticas na tomada de consciência sobre a existência dos “modelos musicais classificáveis do repertório flamenco” citados pela autora. As comparações entre o flamenco e outras músicas, metodologia analítica utilizada frequentemente por mim durante meus primeiros anos de estudo dessa arte, sempre partindo de meus próprios referenciais musicais, tinham o objetivo de reduzir as dúvidas sobre os processos de transmissão oral no flamenco, mas não costumavam produzir respostas satisfatórias, e reforçavam problematizações acríicas sobre temas como talento inato<sup>158</sup> e apropriação cultural<sup>159</sup>.

Ponderando um pouco mais sobre os processos de transmissão oral, Castro Martín (2018), aplicando o desenho conceitual de Antonio Viñao (1996), esclarece que

a oralidade parcial designa um tipo de transmissão que combina o oral ao uso do texto, de modo similar à dupla classificação de oralidade proposta por Viñao (1996) com os conceitos de oralidade mista – na qual o oral é o meio principal de expressão e o texto o secundário – e de oralidade segunda – na qual a escrita enfraquece o uso do oral como transmissão, compreendendo como texto todo tipo de textualidades semióticas que guardam uma função simbólica, como um significado ou expressão, e um significado ou conteúdo, e que se apresenta em diferentes suportes, como textos escritos, fonográficos, audiovisuais e multidirecionais. [...] na oralidade parcial, a interação com o texto escrito atua como uma ajuda mnemotécnica à transmissão oral, a qual demanda determinada notação para ser transmitida, pois adquiriu complexidade técnica. (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2187, tradução nossa)<sup>160</sup>.

<sup>158</sup> Para Zorzal (2012, p. 207), a crença na existência do talento musical inato não é atualmente verificável, pois “[...] os problemas metodológicos encontrados em estudos que investigam habilidades musicais precoces detalhados por Howe et al (1998) e a não identificação de um gene associado ao talento musical, como pontuado por Sloboda (2005), fragilizam a proposição que esse talento possa ser inato, como propõe Gagne (1999). ZORZAL, R. C. Uma Breve Discussão sobre Talento Musical. **Revista Música Hodie**, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 201-209.

<sup>159</sup> Para Casella (2021, p. 189), apropriação cultural pode ocorrer quando “[...] elementos específicos de uma cultura são adotados fora de seu contexto e sem os seus significados particulares. [...] poderia ocorrer em vários âmbitos: nas artes, na linguagem, na religiosidade etc. [...] fenômeno que está no contexto do capitalismo e da globalização. Por um lado, a cultura seria transformada em mercadoria pela indústria cultural, que a esvaziaria de outros significados e lhe daria um sentido comercial. CASELLA, C. A. A Noção de Cultura em Apropriação Cultural. **Linguagens** - Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 15, n. 2, p. 189-194, maio. /ago. 2021.

<sup>160</sup> *La oralidad parcial designa a un tipo de transmisión que combina lo oral con el uso del texto, similar a la doble denominación de oralidad de Viñao, la oralidad mixta, en la que lo oral es el medio principal de expresión y el texto lo secundario, y la oralidad segunda, en la que la escritura debilita el uso de lo oral como transmisión, entendiendo como texto todo tipo de textualidades semióticas que contienen una función simbólica, con un significado o expresión y un significado o contenido, y que manifiesta en diferentes soportes, como textos escritos, fonográficos, audiovisuales y multidireccionales, principalmente. [...] en la oralidad parcial la interacción con el texto escrito tiene el uso de constituirse éste como una ayuda mnemotécnica a la transmisión oral, ya que necesita de una cierta notación para transmitirse por la complejidad técnica adquirida.*

Analisando os processos de transmissão oral utilizados por *Kiki* à luz do desenho conceitual de *Antonio Viñao* (1996), sob a perspectiva de Martín, percebo que a opção pela oralidade parcial mista ou pela oralidade parcial segunda dependia, principalmente por parte de *Kiki*, de seu domínio ou não sobre os gêneros musicais flamencos estudados, remetendo-nos novamente à ideia de que os métodos de transmissão variam de acordo com os contextos nos quais os atores estão inseridos e de seus conhecimentos prévios.

A dupla classificação de oralidade de *Antonio Viñao* (1996), que se dá pela combinação do oral e do texto, sob a perspectiva de Castro Martín (2018), foi por mim experienciada de modo mais direto a partir da produção dos arranjos do espetáculo “Poemas de la Dança Flamenca<sup>161</sup>”, de 1997. Neste show, os ensinamentos de *Kiki*, somados à produção dos arranjos a partir dos textos musicais de Lorca, e à composição coreográfica de *La Morita*, resultaram em um movimento artístico coletivo de adaptação e criação. Esse processo representou um *tour de force* para mim na época, exigindo constante movimento entre a textualidade escrita e oral. Esse movimento só foi possível graças aos ensinamentos musicais aprendidos formalmente no conservatório e na faculdade de música e posteriormente no Mestrado em Música, que me proporcionaram capacitação técnica e artística.

A textualidade escrita musical, amplamente difundida pelo ensino e aprendizagem da música artística (música de concerto), vivenciada por mim em conservatórios, faculdades de Música e cursos livres, e vastamente utilizada na grafia de diferentes gêneros e estilos musicais ocidentais, foi introduzida no flamenco

com o início do ensino de guitarra flamenca por parte de alguns guitarristas do século XX; tal ensino transformou os procedimentos orais de modo similar ao que ocorrera em instituições pedagógicas, que vinham substituindo os procedimentos dialéticos e retóricos orais pela educação textual (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2187, tradução nossa)<sup>162</sup>.

Essa substituição dos procedimentos dialéticos e retóricos orais pela educação textual sofreu constantes mudanças e adaptações.

[...] as primeiras notações de guitarra flamenca [...] empregavam um sistema de transcrição que impossibilitava sua tradução, pois não indicavam o valor

<sup>161</sup> Inventário: PCPF.7 e PCPF.8.

<sup>162</sup> *En el flamenco, la introducción de la textualidad escrita tuvo lugar con el surgimiento del aprendizaje de la guitarra flamenca por parte de algunos guitarristas del siglo XX, desplazando a los procedimientos orales, de manera similar a cómo en las instituciones pedagógicas se fueron reemplazando los procedimientos dialécticos y retóricos orales por la educación textual.*

das notas correspondentes, posto que seu tipo de transmissão correspondia à oralidade mista, na qual é necessário o oral como meio de expressão. Tal sistema se aperfeiçoou gradativamente com base nas propostas didáticas das gerações posteriores de guitarristas, chegando ao texto escrito completo, embora alguns guitarristas profissionais ainda utilizem seus próprios sistemas de notação como complemento à aprendizagem oral (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2188, tradução nossa)<sup>163</sup>.

A textualidade escrita, portanto, tem sido largamente utilizada no ensino da guitarra flamenca pois promove o rápido acesso às notas musicais, acordes e dedilhados descritos na partitura ou tablatura, facilitando o contato com o texto musical e otimizando o tempo e energia de professores e estudantes, acabando por criar um paradigma que subsidia um processo de ensino-aprendizagem da guitarra flamenca mais dinâmico e complexo. A utilização da textualidade escrita, somada à fonográfica e à audiovisual, promoveu maior acesso a dados e demandou do professor maior comprometimento e preparo.

Esse avanço e aperfeiçoamento dos sistemas de notação musical utilizados no ensino da guitarra flamenca, “gradativamente aperfeiçoados a partir de diferentes propostas didáticas”, resultou no, como relatado acima, “texto escrito completo” da música flamenca. Esse texto musical, para Castro Martín (2018), possui caráter didático e instrumental.

[...] o uso da escrita nos sistemas mistos de transmissão é meramente instrumental, voltado primordialmente para fins didáticos, para facilitar a conexão entre o intérprete-compositor e o aprendiz, e adota um sistema de notação prescritiva, bastante incompleto, mas que apoia a aprendizagem da técnica musical aplicada (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2188, tradução nossa)<sup>164</sup>.

---

<sup>163</sup> *Las primeras notaciones de guitarra flamenca, [...] empleaban un sistema de transcripción que imposibilitaba su traducción al no indicar el valor de las notas correspondientes, por lo que su tipo de transmisión corresponde con una oralidad mixta en la que es necesario lo oral como medio de expresión. Este sistema se fue perfeccionando con las propuestas didácticas de las generaciones posteriores de guitarristas hasta llegar al texto escrito completo, aunque se mantuvo en algunos guitarristas profesionales que hacían uso de sus propios sistemas notacionales siempre como complemento al aprendizaje oral.*

<sup>164</sup> *El uso que se hace de la escritura en estos sistemas mixtos de transmisión es meramente instrumental, con fines didácticos especialmente, facilitando la conexión entre el intérprete-compositor y el aprendiz al adoptar un sistema de notación prescriptivo pero bastante incompleto que es la base del aprendizaje de la técnica musical aplicada.*

Berlanga<sup>165</sup> (2002) relembra a distinção entre notação **prescritiva** e **descritiva** proposta pelo musicólogo e folclorista estadunidense Charles Seeger (1997)<sup>166</sup>, pai de Peter Seeger, cantor *folk* e ativista norte-americano.

[...] a escrita musical [é] usada de modo semelhante ao da tradição da escrita ocidental (na qual a notação se propõe ao intérprete de maneira *prescritiva*, para que seja interpretada segundo os propósitos compositivos do autor). [...] um apontamento de tipo seletivo – transcrição propriamente dita, *descritiva* – [é a] que contém uma proposta de protótipo por escrito de uma música que previamente soou (Berlanga, 2002, p. 149, tradução nossa)<sup>167</sup>.

A notação prescritiva – que possui função didática e instrumental – recomenda, sugere no texto musical caminhos a seguir; enquanto a descritiva expõe o protótipo detalhado de como essa música soou e poderia/deveria soar novamente. Ambas podem e são utilizadas no flamenco, mas a prescritiva – mais utilizada por sistemas mistos de transmissão – por seu dinamismo, promove melhor aprendizagem pois não condiciona o estudante à reprodução passiva do texto musical descrito. Essa liberdade performática otimiza a busca pela proficiência na linguagem musical do flamenco.

O texto musical prescritivo foi muito utilizado por mim durante minha atuação como guitarrista flamenco; minhas partituras de música flamenca tinham, frequentemente, o propósito de servir como ferramenta mnemônica. Muitas ideias e técnicas eram esboçadas nas partituras, não necessitando, deste modo, de uma escrita complexa e prolixa. Diferentemente disso, as partituras confeccionadas para o CD “*Mistérios del Flamenco*<sup>168</sup>”, de *La Morita*, escritas com rigor e complexidade, representavam “o protótipo detalhado de como essa música soou” no momento de sua concepção; no entanto, mesmo configurando-se como transcrição descritiva, o texto musical se propunha, basicamente, à mesma função mnemônica da notação prescritiva,

<sup>165</sup> BERLANGA, Miguel Ángel. «Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia Constructiva. **Patrimonio Musical**, Granada, Artículos de Patrimonio Etnológico Musical, p. 148-160, 2002. Disponível em: [https://www.academia.edu/21225549/Métodos\\_de\\_transcripción\\_y\\_análisis\\_en\\_Etnomusicolog%C3%A1\\_Da\\_El\\_concepto\\_de\\_pertinencia\\_constructiva](https://www.academia.edu/21225549/Métodos_de_transcripción_y_análisis_en_Etnomusicolog%C3%A1_Da_El_concepto_de_pertinencia_constructiva). Acesso em: 12 set. 2022.

<sup>166</sup> SEEGER, Charles. **Studies in Musicology**: 1935 – 1975. Berkeley: University of California Press. p. 168-81, 1977. Disponível em: [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Seeger-Prescriptive\\_and\\_Descriptive\\_music\\_writing.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Seeger-Prescriptive_and_Descriptive_music_writing.pdf). Acesso em: 12 de set. 2022.

<sup>167</sup> [...] *la escritura musical usada a la manera propia de la tradición escrita occidental (en la que la notación se propone al intérprete de manera prescriptiva, para que sea interpretada según los propósitos compositivos del autor). [...] un reportaje de tipo selectivo –transcripción propriamente dicha, descriptiva– que contiene una propuesta de plasmación por escrito de una música que previamente ha sonado.*

<sup>168</sup> Inventário: PCPF.10, PF2, CMIA1 e CMIA2.

principalmente em virtude das modificações e improvisações propostas pela composição coreográfica de *La Morita*.

Os estudos direcionados à textualidade escrita, fonográfica e, posteriormente, audiovisual da música flamenca, somados às orientações pedagógicas e profissionais de *La Morita*, fundamentaram meu fazer musical nesta arte e subsidiaram a construção dos nexos necessários à compreensão da música e da dança flamenca, mas foi principalmente por meio das vivências e situações de aprendizagem com *Kiki* que pude experienciar o caráter ordinário do flamenco de manifestação artística popular, e isso se deu fundamentalmente por meio da *fiesta* flamenca, a *Juerga*<sup>169</sup>.

### ***La Juerga***

*Una fiesta se hace  
con tres personas:  
una baila, otra canta,  
y la otra toca.*

*Ya me olvidaba  
de los que dicen "¡ole!"  
y tocan palmas.  
(Manuel Machado)*

Não precisava confirmar presença, quase toda sexta-feira, depois das aulas, realizávamos uma *juerga* na escola de *La Morita*. Cada participante já sabia o que precisava levar - “*una botella de vino*” – e, provavelmente, já sabiam o que iriam comer – “*bocadillos* ou *tortillas*”. *Kiki* cozinhava e nós, quando ele permitia, o ajudávamos. “*No tarda mucho!*”, dizia ele. Depois de algum tempo já estavam postas à mesa *Tortillas*, *bocadillos* e sangria, todos estavam ali, conversando, rindo e esperando a *Juerga* começar.

*Kiki* nos entretinha contando alguma de suas aventuras pelo mundo, enquanto eu afinava a guitarra e todos se acomodavam; e então:

*Empieza el llanto de la guitarra.  
Se rompen las copas de la madrugada.  
Empieza el llanto de la guitarra.  
Es inútil callarla. Es imposible callarla,  
Llora monótona como llora el agua,  
como llora el viento sobre la nevada*

<sup>169</sup> Na Andaluzia, reunião animada, na qual se canta, se bebe e se dança flamenco. Dicionario de la lengua española. **Real Academia Española**, 2022. Disponível em: <https://dle.rae.es/juerga#QKT2qt2> . Acesso em: 18 de out. 2022.

*Es imposible callarla,  
 Lloro por cosas lejanas.  
 Arena del Sur caliente que pide camelias blancas.  
 Lloro flecha sin blanco, la tarde sin mañana,  
 y el primer pájaro muerto sobre la rama  
 ¡Oh guitarra!  
 Corazón malherido por cinco espadas<sup>170</sup>.*

O poema *La Guitarra*, contido no *Poema de la Siguiriya Gitana*, que faz parte da obra *Poema del Cante Jondo* (Lorca, 1999, p. 50) remete diretamente àquelas *juergas*. Posso vislumbrar a fumaça dos cigarros subindo e entrando em minhas narinas, escuto o som dos carros e das pessoas passando na rua, alheios à performance coletiva que começaria ali. Ouço o som das risadas na sala principal da escola de *La Morita*, que se somavam ao alvoroço de nossa “reunião familiar<sup>171</sup>”. Somávamos quantos? Talvez cinco ou oito, não passavam de dez... Eu tocava o violão, *Kiki* e Júnior<sup>172</sup> – amigo querido e grande aficionado – cantavam, Tamara e Luciana dançavam, ou tocavam palmas, e outras pessoas lançavam “olé!” madrugadas a fio, cantando, dançando e “desfrutando” das *juergas* com os amigos e “*compañeros del arte*”.

A *juerga* era o pretexto que encontrávamos para estarmos juntos, compartilhando nossas alegrias e aflições, mas eram também o canal de expressão desses sentimentos; os *cantes* performados frequentemente descreviam dor e angústia, algumas vezes alegria e frivolidade, mas para nós, relevante era que nos víamos como iguais, “como flamencos”, e percebi naquele momento que, para *Kiki*, a *juerga* era seu palco pessoal e principal, a sua catedral, “*estar a gusto y disfrutar con mis amigos*”, era para ele o mais importante.

Não amplificávamos o som, tudo era acústico e artesanal e era exatamente assim que eu queria que fosse. – “Fabiano! Por que você não amplifica o violão?” perguntavam alguns dos amigos. – “Porque não quero”, eu respondia. Eu não queria dividir e normatizar o ambiente entre palco e plateia, não queria criar distinção entre artistas e audiência, pois no flamenco a audiência é participativa e colaborativa.

Nos sentávamos ao redor da mesa e ali víamos pessoas chegando e indo embora. Eu acendia mais um cigarro e arrumava minhas unhas com cola adesiva, enquanto *Kiki* abria mais uma garrafa de vinho ou se servia de sangria. Júnior nos interpelava: “vamos fazer os *caracoles!*” *Kiki* se animava e começávamos de novo, sempre com o acompanhamento preciso das palmas de Tamara e Luciana: “*era la gloria!*”

---

<sup>170</sup> LORCA, Federico G. **Poema del Cante Jondo - Romancero Gitano**. Barcelona: Editorial Austral, 1999.

<sup>171</sup> Vide capítulo Os rituais flamencos.

<sup>172</sup> Inventário: RFPF3.



Esse relato descreve o protagonismo exercido pela *juerga* em nosso microuniverso, em nossa comunidade da escola de flamenco. O potencial pedagógico dos encontros não era considerado, mas negá-lo hoje seria um absurdo. O repertório estudado durante a semana era executado e “testado” na *juerga*. Por mais que o erro acontecesse, não existia a pressão da perfeição performática, estávamos “*a gusto*”, entre amigos. *Kiki* e Júnior cantavam *las seguiriyas, los tangos, la soleá, los fandangos, los tientos, las alegrías, las bulerías...* tínhamos um repertório imenso, composto por uma miríade de diferentes gêneros e estilos.

Experimentávamos o flamenco enquanto “modo de vida”, como relatado por Roldán (2002), ou seja, o flamenco influenciava a “maneira como interagíamos uns com os outros” e como nos “víamos na qualidade de atores sociais”. Essa equidade possibilitava que em nossas *juergas* não fosse necessário estabelecer regras, pois os que estavam ali, direta ou indiretamente, estavam associados à escola de *La Morita*, gostavam de flamenco, queriam vivenciar conosco aquele momento. Tamara ou Luciana não se incomodavam em ensinar, de modo rudimentar, o toque básico de palmas para algum visitante não iniciado, deste modo todos podiam participar e se divertir.

É preciso dizer que as palmas, ferramenta indispensável ao acompanhamento da performance flamenca, não é simples nem de fácil aprendizagem. É possível, com boa vontade e orientação profissional, aprender rapidamente, mas de modo rudimentar, algumas variações para acompanhar gêneros musicais flamencos menos complexos e ritmicamente mais próximos da nossa música popular, como *rumbas* e *tangos* flamencos, ritmos binários e quaternários respectivamente. Dominar totalmente a execução correta das palmas, no entanto, requer conhecimento profundo sobre a rítmica e o cancionero popular do flamenco, bem como dos códigos tácitos que estabelecem a interação artística entre *cante*, baile e guitarra flamenca, tarefa árdua e complexa, principalmente para não hispanófonos.

Para Cisneros Puig<sup>173</sup> (2020),

as palmas, percussão corporal por excelência, têm efeitos diretos sobre o nosso temperamento: nos mergulham num estado de excitação e de elevada concentração e nos permitem tomar consciência de nosso próprio corpo. Por extensão, o *palmeo* coletivo, ritmicamente coordenado, nos conecta intimamente com o outro, gerando uma consciência coletiva encarnada pelo bater de palmas avassalador. A pulsão coletiva gerada pelas palmas rítmicas vai além da soma de suas partes, da mesma forma que um coro de palmas

---

<sup>173</sup> CISNEROS PUIG, Bernart J. **Las Palmas Flamencas**: aproximación musicológica a través de la fonografía y la praxis contemporánea. Barcelona: Atril Flamenco, 2020.

produz um efeito dinâmico muito mais poderoso do que o resultado de concentrar todas as palmas em um único padrão (uma só voz) (Cisneros Puig, 2020, p. 85, tradução nossa)<sup>174</sup>.

A partir do estudo sério das palmas, o estudante desenvolve a capacidade de elaborar variações e contracantos rítmicos, que somados a outras variações contrastantes, estabelecem o acompanhamento rítmico-polifônico vivo e “avassalador” do flamenco, ampliando com isso o domínio sobre seu *compás* e seu cancionero.

As palmas no Flamenco têm como função essencial “expor a pulsação principal e a estrutura métrica que regula a música, isto é, estabelece a marcha, o caminhar sobre o qual a voz e corpo se desdobram” (CISNEROS PUIG, 2020, p. 80). Essa percussão corporal “desempenha uma função muito mais importante do que a simples criação do sumário rítmico” de um gênero musical, ela estimula “a criatividade e a rivalidade sadia”, gerando com isso um sentimento de “**coesão, de comunidade**”, permitindo com isso,

de forma não verbal, que todos se identifiquem, se confortem e se realizem em torno da mesma linguagem artística, comum a todos, que habita e pertence a todos ao mesmo tempo e igualmente (Cisneros Puig, 2020, p. 80, tradução nossa)<sup>175</sup>.

A instrução dada de forma lúdica e não normativa aos visitantes não iniciados de nossas *juergas*, somada a um ambiente físico que não privilegiava a imposição da organização espacial palco/plateia, resultava em um sentimento de pertencimento a uma comunidade criativa e possibilitava que os participantes se sentissem motivados a atuar diretamente na performance musical, experienciando a mesma linguagem artística “que habitava e pertencia a todos ao mesmo tempo e de modo igual” (CISNEROS PUIG, 2020, p. 80).

Esse ambiente colaborativo era construído por todos, principalmente por *Kiki*, que facilitava nosso entendimento sobre os *cantes* traduzindo-os e contextualizando-os com bases em seus conhecimentos, aproximando-nos ainda mais dos diferentes gêneros e

---

<sup>174</sup> [...] *el palmeo, percusión corporal por excelencia, tiene efectos directos sobre nuestro ánimo: nos sumerge en un estado de excitación y de alta concentración y nos permite tomar conciencia del propio cuerpo. Por extensión, el palmeo colectivo, coordinado rítmicamente, nos conecta íntimamente con el otro, generando una conciencia colectiva encarnada por el subyugador batir de palmas. La pulsión colectiva que genera el palmeo rítmico va más allá de la suma de las partes, del mismo modo que un coro de palmas produce un efecto dinámico mucho más poderoso que el resultado de concentrar todas las palmadas em un solo patrón (una solo voz).*

<sup>175</sup> [...] *de forma no verbal que unos y otros se identifiquen, se reconforten, se realicen en torno a un lenguaje artístico común (que mora en y es propio de todos al mismo tiempo y por igual).*

estilos musicais da frondosa árvore genealógica<sup>176</sup> do *cante* flamenco. Essas ações colaborativas propiciavam maior imersão no estudo do *cante* por parte de todos em nosso ambiente de aprendizagem, e despertavam em mim maior engajamento na busca por respostas sobre como estudar – de modo programático – o repertório musical do flamenco. Esse repertório que, anteriormente aprendido e difundido por métodos de transmissão oral, teve seu acesso facilitado pela textualidade fonográfica, uma das mais utilizadas por *Kiki*.

Castro Martín (2018) relata que

os novos procedimentos de gravação e reprodução do som do fim do século XIX afetaram profundamente os sistemas de transmissão, especialmente nas culturas musicais que faziam uso exclusivamente da metodologia oral. Com a fixação, ao largo da história, das formas flamencas nos suportes de cilindros, discos de 78 rotações, vinil e CD digitais, os processos de criação e composição áudio-orais se viram fortemente modificados, e a fonografia flamenca configurou-se como texto fixado dos cantes e toques flamencos que acabou por influenciar sua transmissão (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2188, tradução nossa)<sup>177</sup>.

É preciso destacar que antes do advento da textualidade fonográfica a única forma de se ter acesso ao repertório flamenco era por meio de suas performances ao vivo, muitas vezes em *juergas* tradicionais, cujas execuções dos *cantes* e toques, nunca de maneira idêntica, reforçavam a transmissão baseada em sua variabilidade. Com as gravações, os *cantes* e toques gravados (fonografia flamenca) se fixaram como modelos, e isso modificou as formas de transmissão, posto que já era possível ter acesso a performances “escritas” nos suportes de gravação, e não mais apenas “vivos” na oralidade. Castro Martín (2018), a partir da formulação de Francisco Aix, descreve que

esta nova prática na transmissão do flamenco, ainda fundamentada na oralidade, mas fazendo uso da textualidade fonográfica, foi descrita por Francisco Aix como uma “emancipação da tradição” (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2188, tradução nossa)<sup>178</sup>.

<sup>176</sup> Vide capítulo A forma musical do flamenco: *cantes* e *palos*.

<sup>177</sup> *Los novedosos procedimientos de grabación y reproducción del sonido de finales del siglo XIX afectaron profundamente a los sistemas de transmisión, en especial a las culturas musicales que hacían uso en exclusivo de una metodología oral. Con la fijación a lo largo de su historia de las formas flamencas en los soportes de cilindros, discos de pizarra, vinilo y CD digitales, los procesos de creación y composición audio-orales se han visto fuertemente modificados, configurándose la fonografía flamenca como un texto fijado de los cantes y toques flamencos que ha influenciado en su transmisión.*

<sup>178</sup> *Esta nueva práctica en la transmisión del flamenco, fundamentada en la oralidad pero haciendo uso de la textualidad fonográfica, ha sido descrita por Francisco Aix como una "emancipación de la tradición".*

Francisco Aix (2022)<sup>179</sup> explica o conceito de “emancipação da tradição”.

[...] o discípulo não precisa mais seguir fisicamente a um professor para escutar determinados *cantes*, por isso pode aprender de forma muito mais autônoma. Por outro lado, esses novos meios possibilitaram uma “diversificação dos referenciais de aprendizagem” (pois acessavam com mais facilidade o repertório de múltiplos artistas) e, ao impor a novidade como propaganda comercial, os novos meios estimulavam a criatividade (e, obviamente, a competitividade). Como compensação, a necessidade de responder a interesses comerciais gerou uma maior padronização musical (Francisco Aix, 2022, tradução nossa)<sup>180</sup>.

A “emancipação da tradição”, produziu fortes rupturas nos processos de transmissão da oralidade no flamenco, a textualidade fonográfica, uma das principais motivadoras disso, democratizou o conteúdo que antes só podia ser experienciado de modo presencial, estipulando, como já indicado, novos paradigmas de ensino-aprendizagem e de comercialização. Castro Martín (2018) relata que

a crise das formas tradicionais orais de transmissão promoveu o desaparecimento da memória e das particularidades da ocasião em que a performance ocorre, como fatores decisivos para a transmissão oral, favorecendo a deslocalização de seus contextos originários (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2189, tradução nossa)<sup>181</sup>.

A crise desencadeada pela “emancipação da tradição” se acentuou e fomentou o emprego de novas tecnologias no ensino do flamenco, interferindo em seus métodos de transmissão, facilitando ainda mais o acesso à textualidade fonográfica e posteriormente audiovisual do flamenco. Uma das principais interferências, e talvez a mais perigosa, é a de que a formação viva e plural subsidiada pelos mestres – que ocorre em situações de aprendizagem absolutamente presenciais, performáticas e comunitárias, como a *juerga* – é desvalorizada e considerada ultrapassada em benefício da busca pelo “novo” –

<sup>179</sup> GRACIA, Francisco Aix. El flamenco en la era de su reproducción técnica. **Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos**. Sevilla: s.d. Disponível em: <http://archivo.pieflamenco.com/el-flamenco-en-la-era-de-su-reproduccion-tecnica/>. Acesso em: 13 set. 2022.

<sup>180</sup> *Es decir, el discípulo no tiene que seguir físicamente a un maestro para escuchar determinados cantes, por lo que puede aprender de forma mucho más autónoma. A su vez, estos nuevos medios posibilitaron una “diversificación de los referentes de aprendizaje” (se accedía con más facilidad al repertorio de múltiples artistas) y, al imponer la novedad como reclamo comercial, estimularon la creatividad (y, por supuesto, la competitividad). Como contrapartida, esa necesidad de responder a intereses comerciales, generó una mayor estandarización musical.*

<sup>181</sup> *Esta crisis de las formas tradicionales orales de transmisión propició la desaparición de la memoria y las circunstancias de la performance, como factores decisivos para la transmisión oral, y la deslocalización de sus contextos originarios.*

fomentada por interesses mercadológicos, o que interfere diretamente nos processos de transmissão do flamenco e na performance da *juerga*.

Vivenciei algumas dessas transformações na prática, na qualidade de estudante de guitarra flamenca, de baile e de *cante*. O acesso restrito a partituras musicais (literalidade), gravações musicais (textualidade fonográfica), vídeos e filmes (textualidade audiovisual), principais entraves experimentados no início de minha formação junto a *Yoska Santa Ana*, *La Morita* e *Kiki*, foi bastante facilitado a partir do advento das Tecnologias Digitais de Informação e Comunicação, as TIDICs.

A utilização desses recursos tecnológicos expandiu meu acesso às diferentes textualidades do flamenco, principalmente a partir de 2010, facilitando a apreciação e o estudo deste gênero musical, porém a falta de uma curadoria analítica, “ausência do mestre”, com o intuito de promover a mediação desse conteúdo entre o aluno e o professor dificultou, por vezes, uma aprendizagem significativa.

Castro Martín (2018), sobre essas modificações, menciona que

a transmissão por meio das novas tecnologias provocou seu afastamento do contexto intrafamiliar – delimitado ao seu ambiente tradicional, ou interprofissional, a artistas que faziam uso da fonografia flamenca como meio de aprendizagem – rumo a uma transmissão global na qual o acesso a múltiplos métodos – desde a oralidade pura, à oralidade parcial ou ao narrativo (com uma tipologia variada de textos), imagens, gravações de vídeo, material sonoro, material gráfico ou material escrito – produzindo uma intertextualidade muito produtiva e que permite o rápido acesso à informação (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2189, tradução nossa)<sup>182</sup>.

A intertextualidade descrita representou, e ainda representa para mim, o principal meio de acesso às diferentes textualidades do flamenco, mas evidenciou também, a partir da “emancipação da tradição”, novos problemas epistemológicos relacionados ao binômio ensino-aprendizagem, tais como os relacionados ao “desenvolvimento de procedimentos metodológicos progressivos que auxiliem nos processos de transmissão do flamenco a partir dessas novas intertextualidades”.

Sobre o novo paradigma estabelecido a partir das novas intertextualidades, Castro Martín (2018) esclarece que

---

<sup>182</sup> *La transmisión a través de las nuevas tecnologías provocó el desplazamiento de dicha transmisión desde un contexto intrafamiliar, delimitada a su ambiente tradicional, o interprofesional, artistas que hacían uso de la fonografía flamenca como medio de aprendizaje, hacia una transmisión global en la que el acceso a múltiples métodos -desde la oralidad pura, a la oralidad parcial y a lo narrativo- con una tipologia variada de textos -imágenes, grabaciones de vídeo, material sonoro, material gráfico o material escrito- ha producido una intertextualidad muy productiva que facilita el rápido acceso a la información.*

a aprendizagem virtual do flamenco na era digital, uma nova forma de transmissão híbrida, pós-moderna e muito eclética, se realiza mediante uma escolha individual por meio da aquisição de conhecimentos que facilitam conexões colaborativas e participativas nas comunidades virtuais por meio de fóruns, blogs e comentários, processo que contribuiu para o desenvolvimento de uma nova metodologia predominante na transmissão do flamenco, ao lado do método de transmissão áudio-oral (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2189, tradução nossa)<sup>183</sup>.

Essa nova forma de transmissão híbrida, “pós-moderna e eclética”, surgida a partir do advento das TIDICs, por seu caráter “colaborativo e participativo”, cresceu e se difundiu, representando atualmente a mais exitosa metodologia utilizada na transmissão da guitarra, *cante* e dança. A autora destaca ainda que

as práticas de transmissão não se produzem por meio das relações intrafamiliares ou geracionais, como nos grupos étnicos, mas sim de modo semelhante às escolas de música e dança, a partir do vínculo mestre-aprendiz, de forma individual ou coletiva. Os métodos utilizados variam segundo a manifestação artística, especialmente a dança e a guitarra flamenca, e em menor medida, o canto. A dança usa quase que exclusivamente a transmissão oral, tanto nas disciplinas de dança como nas de castanholas, e o método mais utilizado na aprendizagem e transmissão da guitarra flamenca segue sendo o oral, definida como um sistema de repetição mnemotécnico – que consiste na observação e na repetição por parte do aluno das falsetas executadas pelo professor –, junto a uma transmissão com métodos mistos, que combinam a oralidade aos sistemas de gravação e de reprodução sonoros, como os gravadores, que facilitam os processos de memorização (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2195, tradução nossa)<sup>184</sup>.

As novas práticas de transmissão, “híbridas, pós-modernas e ecléticas”, democratizaram ainda mais o acesso às “diferentes tipologias de texto utilizados no ensino do flamenco”, como “imagens, gravações de vídeo, material sonoro, material gráfico ou material escrito”, potencializando e cristalizando a utilização da transmissão global na pedagogia do flamenco.

---

<sup>183</sup> *Esta nueva forma de transmisión híbrida y posmoderna, muy ecléctica, del aprendizaje virtual del flamenco en la era digital, que se realiza mediante una elección individual y cuyos conocimientos adquiridos facilitan la colaboración en las conexiones participativas de las comunidades virtuales a través de foros, blogs y comentarios, ha desarrollado una nueva metodología mayoritaria en la transmisión del flamenco en coexistencia con el método tradicional de la transmisión audio-oral.*

<sup>184</sup> *Las prácticas de transmisión no se producen a través de las relaciones intrafamiliares o entre linajes, como en los grupos étnicos, sino que, a semejanza de las escuelas de música y de danza, entre maestro-discípulo de forma individual o colectiva. Los métodos que se utilizan varían según la manifestación artística ya que en especial se transmite el baile y el toque y en menor medida el cante. El baile hace uso casi en exclusividad de la transmisión oral, tanto en las disciplinas de danza como en la de castañuelas. Y en el aprendizaje y la transmisión de la guitarra flamenca el método más utilizado sigue siendo el oral, que podríamos definir como un sistema de repetición mnemotécnico que consiste en la observación y repetición por parte del alumno de las falsetas ejecutadas por el profesor, junto a una transmisión mediante métodos mixtos que combinan la oralidad con los sistemas de grabación y reproducción sonoros, como las grabadoras, para facilitar el proceso de memorización.*

A facilitação ao acesso das “diferentes tipologias textuais do flamenco”, promovida pelas novas práticas de transmissão global, impulsionaram a busca por espaços de ensino e aprendizagem que promovessem o contato direto com essa arte, que convertessem o “virtual em concreto” e instruísem os não iniciados na tarefa de fruir o flamenco. Com isso, o ambiente amigável de nossas *juergas*, sem marcos físicos entre palco e plateia, sem distinções entre artistas e audiência, com produção coletiva, participativa e colaborativa, configurou-se como uma importante ferramenta didática com “notável potencial pedagógico”.

Castro Martín (2018), destaca que diferentes ambientes e contextos de ensino, como a *juerga*, interferem diretamente na eleição dos tipos de transmissão utilizados, pois

os espaços ou contextos nos quais acontecem as práticas de transmissão definem em grande medida o tipo de transmissão que se realiza em seu ambiente, principalmente pela confluência dos agentes ativos, já que o contexto delimita a tipologia dos indivíduos que intervêm no processo de transmissão. Essa correspondência entre os contextos distintos nos quais ocorre a transmissão e os diferentes métodos de transmissão se caracteriza pelo uso de um método principal auxiliado por uma prática complementar, como a transmissão oral pura com auxílio da parcial, ou a transmissão escrita com auxílio da oral parcial. Isso ocorre porque não existe nenhum método que contenha toda informação, ainda que se possa encontrar o uso de um sistema em exclusividade, o oral puro (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2191, tradução nossa)<sup>185</sup>.

A utilização de diferentes métodos de transmissão, combinando um “método principal auxiliado por uma prática complementar, como a transmissão oral pura com auxílio da parcial, ou a transmissão escrita com auxílio da oral parcial”, empregados algumas vezes de modo síncrono, e eleitos a partir dos diferentes contextos de ensino-aprendizagem nos ambientes/espacos físicos, evidencia a complexidade do exercício da docência nesta arte.

Um dos motivos de tal complexidade estaria ligado ao fato de que o gênero musical flamenco possui uma “realidade polissêmica, que aglutina distintas culturas musicais representativas, todas sob o manto do constructo ‘flamenco’, mas cujos métodos

---

<sup>185</sup> *Los espacios o contextos en los que tienen lugar las prácticas de transmisión definen en gran medida el tipo de transmisión que se realiza en su seno, principalmente por la confluencia de los agentes activos ya que el contexto delimita la tipología de los individuos que intervienen en el proceso de transmisión. Esta correspondencia entre los distintos contextos en los que tiene lugar la transmisión con los diferentes métodos de transmisión se caracteriza por el uso de un método principal auxiliado con alguna práctica complementaria, la transmisión oral pura con la parcial o la transmisión escrita con la oral parcial, ya que no hay ningún método que por sí solo contenga toda la información, aunque también se puede hallar el uso de un sistema en exclusividad, como el oral puro.*

e práticas de transmissão evidenciam uma diferenciação interna” (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2197).

O constructo musical “flamenco”, síntese musical de “distintas culturas musicais representativas”, que estimula a criatividade e “impõe a novidade como propaganda comercial<sup>186</sup>” a partir da noção de “emancipação de sua tradição”, é uma “música de origem mista” e seu sistema musical se caracteriza como “transcultural”, dado ao fato que sua origem se deu “por meio do contato cultural de diferentes grupos étnicos, como a povoação autóctone espanhola, os ciganos, os afro-americanos e os árabes” (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2199). Por consequência disso

o flamenco, enquanto síntese musical, adotou processos e formas das distintas culturas musicais contactadas – a música folclórica, popular, e artística espanhola, junto à música étnica cigana, afro-americana e árabe –, resultando em um repertório com componentes claramente diferenciados, um com base nas estruturas ocidentais – como as *alegrías* ou a *farruca* – e outro fundamentado em estruturas não ocidentais – como as *seguiriyas* e os *tangos* – o que modifica os significados musicais e extramusicais originais (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2191, tradução nossa)<sup>187</sup>.

A pluralidade musical do flamenco, com suas bases estruturais “ocidentais e orientais”, diversa em gêneros e estilos, rica melodicamente e ritmicamente, sempre se configurou para mim como uma das principais qualidades desta manifestação artística. A pluralidade que causava estranhamento em um primeiro momento, em virtude do escasso material disponível para estudo, foi valorizada a partir do contato com suas diferentes textualidades, facilitada pelo advento dos novos recursos tecnológicos.

A transmissão global, favorecida pelos novos recursos tecnológicos, revolucionou a pedagogia do flamenco ao, por meio de suas diferentes textualidades, facilitar o acesso ao conteúdo que, anteriormente, era disponibilizado apenas presencialmente e de modo oral. Os métodos de transmissão, intercambiáveis e utilizados muitas vezes sincronicamente, escolhidos a partir de características imateriais encontradas nos diferentes espaços e contextos de ensino, foram impactados pela adição das novas tecnologias em seu *corpus*, possibilitando novos modos de combinação e inter-relação

---

<sup>186</sup> “Novidade” utilizada como estratégia de persuasão, cujo objetivo visa a maior divulgação e potencial de venda do “produto”, Comunicação Mercadológica. Nesse sentido, a noção de “emancipação da tradição” assume uma conotação de “livrar-se da tradição” para alcançar o “novo”, mais vendável. (nota do autor).

<sup>187</sup> [...] *el flamenco como síntesis musical ha adoptado procesos y formas de las distintas culturas musicales contactadas -la música folclórica, popular y artística española junto a la música étnica gitana, afroamericana y árabe-, dando como resultado un repertorio claramente diferenciado entre aquel con base en las estructuras occidentales -como las alegrías o la farruca- de los no occidentales -como las seguiriyas y los tangos- modificando los significados musicales y extramusicales originales.*



entre o oral e o oral parcial. Ter ciência desse processo auxilia o estudante e o professor na escolha dos procedimentos metodológicos e mídias que mais se adequem às suas necessidades, contemplando com isso diferentes perfis e estilos de aprendizagem e promovendo processos educativos mais significativos.

Compreender o flamenco exclusivamente como um “gênero musical com uma única origem, o folclore andaluz ou a música cigana”, que surge a partir de um “processo de translação da cultura ao seu método de transmissão”, “exclusivamente oral”, impossibilita a expansão do olhar à luz das complexidades relatadas até aqui; interpretar o flamenco como um “sistema musical transcultural”, no qual “seus métodos de transmissão se diversificam, pois [...] se originam de culturas musicais diversas e dão origem a um gênero musical totalmente diferente de tais culturas”, propicia um avanço epistêmico sobre o tema (CASTRO MARTÍN, 2018, p. 2200). Esse “gênero musical diferente” pode ser compreendido não como a soma dos elementos de origem, mas sim como uma construção única e “maior que todas as partes”, configurando-se dessa forma, de modo especulativo, em um Sistema Cultural<sup>188</sup> *per se*.

A expansão dos estudos sobre o flamenco em diferentes áreas promoveu novos olhares sobre questões compreendidas anteriormente como herméticas, particularmente sua oralidade pura, sua origem etnicitária única e suas próprias fronteiras geográficas. Pesquisadoras como Roldán (2002) e Castro Martín (2018) demonstraram com seus estudos sobre a sociabilidade flamenca e os métodos de transmissão do flamenco, respectivamente, o quão complexa e dinâmica é essa manifestação artística, o que auxiliou profundamente minha tomada de consciência sobre questões estanques e sua análise, sobretudo considerando a relevância da *juerga* como contexto privilegiado de aprendizagem do flamenco.

A percepção da variabilidade das diferentes “práticas de transmissão atuais do flamenco” e seus respectivos métodos, a resignificação dos termos “flamenco” e “transmissão oral”, bem como a reconceituação dos “sistemas de transmissão do gênero musical flamenco” como “transculturais”, fundamentaram minhas reflexões sobre como meus mestres, *Yoska Santa Ana*, *La Morita* e *Kiki*, desempenharam funções docentes diferentes, mas complementares durante meu percurso de aprendizagem do flamenco.

---

<sup>188</sup> Conjunto de práticas e tradições que agem dentro do sistema de um grupo cultural. O sistema cultural de um povo ou grupo social é um dos temas por excelência das análises das Ciências Humanas (nota do autor).

Na época, eu não via os encontros com *Kiki*, em virtude das diferenças de métodos de transmissão empregados, como situações de aprendizagem, talvez por sua dinâmica colaborativa, democrática e sem normatizações, tão diferentes do que eu havia experienciado com *Santa Ana* e *La Morita*; eu considerava equivocadamente nossos encontros como não propedêuticos e por esse motivo “menos importantes”, o que contraria as conclusões do estudo metacognitivo realizado nessa seção.

As *juergas* vivenciadas na escola de *La Morita* impactaram de modo significativo minha formação musical, promovendo o entendimento orgânico e a fruição desta “manifestação artística popular” de modo dinâmico e catártico, favorecendo seu caráter de entretenimento, de “reunião familiar” e comunitária. A audiência participativa, a improvisação por arquétipos melódicos, o acompanhamento rítmico-polifônico vivo e “avassalador” das palmas flamencas e o ambiente amigável das *juergas* potencializaram minha experiência de aprendizagem, aumentando com isso meu engajamento e senso de coletividade.

A *juerga*, enquanto momento privilegiado, orgânico e coletivo de aprendizagem, pode revelar um modo de potencializar o conteúdo aprendido a partir da “escola de montagem e decoreba”, relatada na seção anterior por *Fernando de la Rúa*, e cristalizada como o principal sistema de ensino utilizado em escolas de dança de flamenco no Brasil, e cuja abordagem pedagógica propicia o estudo do “repertório coreográfico de modo progressivo e didático”. A *juerga* pode, por meio de suas dinâmicas, da performance viva, atualizar, flexibilizar, contextualizar e produzir novos sentidos para tal conteúdo, permitindo a improvisação, a criação coletiva e autoral.

## 4. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DOS RESULTADOS DA PESQUISA QUANTITATIVA

*“A alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo da busca. E ensinar e aprender não podem dar-se fora da procura, fora da boniteza e da alegria”.*

(Paulo Freire)

Antes de apresentar e analisar os resultados da pesquisa quantitativa feita com professores de flamenco no Brasil, no sentido de mapear o uso pedagógico das *juergas*, explicaremos resumidamente seu delineamento metodológico e as características do instrumento de coleta de dados escolhido, assim como os critérios de inclusão e exclusão de respondentes adotados e o encaminhamento da aplicação do instrumento.

### 4.1 Metodologia e Instrumento de coleta de dados

A pesquisa foi delineada metodologicamente de modo a alinhar-se aos métodos usados nos capítulos anteriores desta tese – análise de entrevistas sobre percursos de aprendizagem e ensino do flamenco, relato pessoal de experiência e itinerário de ensino e aprendizagem do flamenco –, que envolvem métodos de coleta de dados não diretamente observáveis – como a autopercepção e a autoavaliação dos professores de flamenco sobre seus saberes, práticas e modos de transmissão do flamenco. Nesse sentido, optou-se por aplicar como instrumento de coleta de dados não diretamente observáveis, sob os moldes da pesquisa quantitativa, **questionários estruturados** com nível de mensuração ordinal/intervalar da **Escala Likert** (Apêndice A), recorrendo à estatística para a explicação dos dados, porém seguindo a estratégia transformativa sequencial, ou seja: após a análise dos dados quantitativos, e a partir de *insights* advindos desta, construíram-se as associações interpretativas dos resultados sob a luz dos construtos e das variáveis indicadoras considerados na elaboração das perguntas do questionário, sempre no sentido de melhor responder ao problema de pesquisa.

A seguir, são apresentados os elementos fundamentais delineados previamente para o questionário.

#### Construtos:

**Nível de interesse** nos diferentes elementos da linguagem flamenca (*baile, cante, guitarra flamenca, percussão flamenca e improvisação idiomática*).

**Nível de conhecimento** dos diferentes elementos da linguagem flamenca.

**Nível de conhecimento da inter-relação** entre os elementos da linguagem flamenca.

**Nível de aplicabilidade e/ou transmissão** dos conhecimentos sobre os diferentes elementos da linguagem flamenca ao trabalho pedagógico (aulas, oficinas e *juergas* didáticas).

Variáveis indicadoras:

1. interesse e/ou estudo e/ou participação dos professores nos diferentes elementos e/ou manifestações da linguagem flamenca;
2. percepção e/ou avaliação dos professores sobre seus próprios saberes e conhecimentos no contexto do flamenco;
3. percepção e/ou avaliação dos professores sobre suas ações pedagógicas no contexto do ensino do flamenco;
4. percepção e/ou avaliação dos professores sobre sua capacidade de improviso com base na inter-relação dos elementos da linguagem flamenca;
5. percepção e/ou avaliação dos professores sobre sua capacidade de ensinar aos estudantes o improviso com base na inter-relação dos elementos da linguagem flamenca.

Cada variável investiga um conjunto diferente de habilidades, bem como suas dinâmicas de uso, e as perguntas do questionário podem se referir a mais de uma variável simultaneamente; tal correspondência será indicada em cada uma delas. É importante notar, que em geral, as questões que envolvem o uso da *juerga* reúnem duas ou três variáveis, o que já revela o caráter integrador de conhecimentos, saberes e práticas pedagógicas desse fenômeno do flamenco.

A análise quantitativa dos resultados, à luz das variáveis, possibilitaram a formulação de induções, hipóteses de explicação e inferências (análise qualitativa) com o intuito de responder nossas questões de pesquisa.

Objetivo geral do questionário:

Analisar o uso da *juerga* como estratégia de ensino sistematizadora da inter-relação dos elementos da linguagem flamenca.

Nível de mensuração do questionário:

Ordinal/Intervalar.

### Escala do questionário:

Likert – Escala que mede o grau de conformidade do respondente com uma questão ou afirmação. As opções de resposta são padronizadas conforme um intervalo de 5 pontos contínuos entre enunciados que exprimem dois extremos. A escala é simétrica, sendo duas opções negativas, uma intermediária e duas positivas.

### Análises quantitativas possíveis:

Paramétricas com agrupamento simples das respostas do espectro positivo e negativo da escala e análise gráfica que possa gerar, por inferências indutivas, conclusões que colaborem para responder ao problema de pesquisa.

O Questionário tem como título “Pedagogia do Flamenco” e é voltado exclusivamente a profissionais do ensino do flamenco. A primeira seção se constitui do Termo de Consentimento Livre e esclarecido (TCLE) cuja concordância do respondente é condição para a continuidade do preenchimento. Na segunda seção, de informações pessoais, são propostas questões sobre área de atuação do professor de flamenco; tempo de atuação docente; região do Brasil na qual atua; formação profissional e nível de proficiência em Língua Espanhola.

Em seguida, as perguntas do Questionário – todas obrigatórias – são organizadas em 3 partes:

Na primeira parte é avaliado o nível de concordância do professor com afirmações referentes às quatro variáveis indicadoras; na segunda parte é avaliado o nível de frequência com que o professor aplica determinadas estratégias pedagógicas no ensino do flamenco; na terceira parte é avaliado o nível de concordância do professor com afirmações referentes à viabilidade pedagógica da *juerga*.

A aplicação dos questionários foi realizada de modo remoto, por meio da ferramenta Google Formulários®, a uma amostra de 46 professores de flamenco. A amostra foi determinada pelos critérios de inclusão e exclusão indicados a seguir no Quadro 1.

**Quadro 1** – Critérios de inclusão e exclusão amostral

<b>Critérios de Inclusão</b>	<b>Critérios de Exclusão</b>
Professores de flamenco (dança flamenca, <i>cante</i> flamenco, guitarra flamenca, <i>cajón</i> flamenco e outros instrumentos musicais flamencos) que atuem regularmente como docentes no Brasil.	Professores de flamenco (dança flamenca, <i>cante</i> flamenco, guitarra flamenca, <i>cajón</i> flamenco, outros instrumentos flamencos) que <b>não</b> atuem regularmente como docentes no Brasil.
Professores que atuam <b>regularmente</b> no ensino de flamenco – em escolas, conservatórios, academias de dança e similares.	Professores que atuam <b>esporadicamente</b> no ensino de flamenco – <i>workshops</i> , eventos e afins.
Professores de flamenco que tenham interesse em responder ao Questionário.	Professores de flamenco que <b>não</b> tenham interesse em responder ao Questionário.

Fonte: ZANIN, 2023.

Conforme o Quadro 1, após o cumprimento dos dois primeiros critérios, ainda será aplicado o terceiro critério, de interesse dos sujeitos, o que torna a amostra não probabilística acidental (Lakatos e Marconi, 1996)<sup>189</sup>.

No projeto de pesquisa, foi previsto o número de 20 respondentes, sendo que na amostra conseguiu-se o número de 46 participantes, o que mostra um retorno positivo. Ademais, recebemos várias mensagens de entusiasmo dos respondentes relatando o quanto consideram importante e útil para a área do ensino do flamenco pesquisas como essa.

Quanto às virtuais ameaças da validade da pesquisa quantitativa, devem ser considerados os seguintes vieses de pesquisa:

Apesar de terem sido aplicados os critérios de inclusão e exclusão de respondentes à amostra, e o questionário apresentar inicialmente instrução detalhada sobre o perfil dos professores convidados a responderem as perguntas, é possível que alguns dos respondentes tenham desconsiderado tais orientações.

As variáveis não diretamente observáveis, às quais se pretende acessar com o questionário, relacionam-se à **autopercepção** e a **autoavaliação** dos saberes e práticas docentes, e não há garantia de que as respostas dos professores correspondam

<sup>189</sup> MARCONI, M. A; LAKATOS, E. M. **Técnicas de pesquisa**: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração e interpretação de dados. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1996.

efetivamente às suas ações e práticas de ensino do flamenco, pois à semelhança do que ocorre em relatos de experiência, o que se obtém – e se deseja obter – é a visão do indivíduo sobre sua própria trajetória, seus nexos e contribuições, pois não se trata da verificação de práticas diretamente observáveis mediante pesquisa qualitativa, como seriam as estratégias aplicadas efetivamente ao ensino do flamenco durante as aulas ou outras práticas. Além disso, é preciso levar em conta, ainda, um possível viés de confirmação dos respondentes, que poderiam ter a tendência de, no processo de autopercepção de suas práticas docentes no flamenco, supervalorizar determinadas evidências no sentido de buscar atender a determinadas expectativas sobre sua atuação docente (BINI, 2016)<sup>190</sup>.

## 4.2 Apresentação e análise dos dados

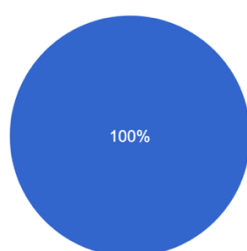
A seguir, serão apresentados, seção a seção, com auxílio de representação gráfica<sup>191</sup> e analisados os resultados da aplicação dos questionários.

### Seção 1: Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

Obrigatório em pesquisas realizadas com seres humanos.

**Figura 17** – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE) e apresentação da pesquisa

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE) O Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar da pe...á confirmada com a concordância no termo abaixo:  
46 respostas



● Concordo, de forma livre e esclarecida, em participar da pesquisa "NOVAS CONSTRUÇÕES PERFORMÁTICAS DA JUERGA FLAMENCA: TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS SOB UMA PERSPECTIVA PEDAGÓGICA", tendo em vista que estou ciente de todas as informações acima descritas e de que todas as minhas dúvidas foram esclarecidas.

Destaca-se que a totalidade dos respondentes concordou em responder ao questionário mediante a aceitação do TCLE.

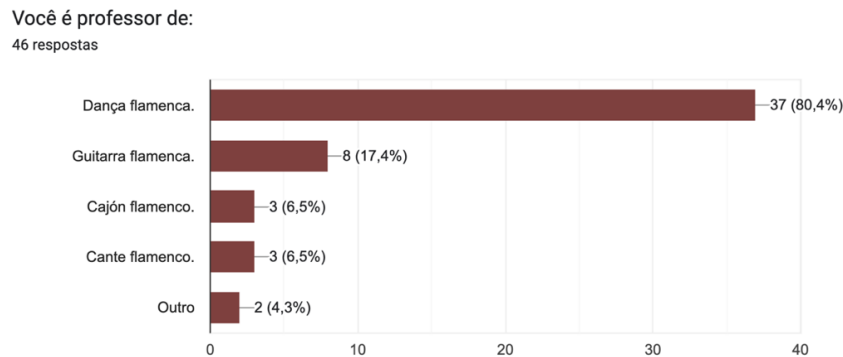
<sup>190</sup> CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes Espanhóis na Paulicéia**: Trabalho e Sociabilidade Urbana (1890-1922). São Paulo, Edusp, 2010.

<sup>191</sup> Produzidos pelo aplicativo de gerenciamento de pesquisas Google Formulários® (nota do autor).

## Seção 2: Perfil do respondente

### Questão 2

**Figura 18** – Delimitação da atuação Profissional



A questão visa contribuir para o mapeamento do perfil dos respondentes, indicando em quais frentes atuam esses profissionais do flamenco, e possibilitar o levantamento de eventuais correlações com outras respostas ao longo da análise.

A grande maioria dos respondentes, 80,4%, se declara professor de dança flamenca, tendo o segundo lugar, professor de guitarra flamenca, alcançado o índice de 17,4%. Uma hipótese explicativa sobre esse dado expressivo da dança flamenca é sua alta exposição midiática – consolidada a partir da “Flamenco Mania” de Carlos Saura, marco da divulgação mundial desta arte e que impulsionou o interesse mercadológico pela dança flamenca –, somada ao livre acesso a informações sobre o flamenco por meio da internet, sobretudo sobre a dança flamenca, que por ter mais apelo visual, predomina nos materiais audiovisuais disponibilizado em plataformas de compartilhamento de vídeos, como o *Youtube*®. A percepção do flamenco enquanto linguagem artística-musical, particularmente a partir do olhar desses profissionais de dança, que constituem a maioria da amostra, pode auxiliar na delimitação dos eventuais problemas práticos relacionados à performance coletiva, ao ensino e ao uso pedagógico da *juerga* flamenca.



## Questão 3

**Figura 19** – Tempo de atuação profissional

O mapeamento do tempo de atuação dos respondentes no ensino do flamenco é relevante para a pesquisa, pois podemos relacionar cada recorte de tempo a determinados contextos de transmissão do flamenco.

Mais da metade dos respondentes, 56,5%, atuam há mais de 15 anos como professores de flamenco e, 17,4%, de 5 a 10 anos. Se considerarmos os diferentes contextos de transmissão do flamenco vivenciados por esses profissionais que constituem a maioria da amostra, provavelmente experienciados por meio de cursos, *workshops* e aulas regulares em escolas de dança, espaços de formação predominantes no período anterior a 2005, ano de lançamento da plataforma *Youtube*® em versão beta no Brasil, podemos levantar a hipótese de que tais profissionais atuantes a mais de 15 anos puderam experimentar tanto o método oral parcial de transmissão, característico do período citado, quanto o método de transmissão global, mais utilizado e difundido a partir de 2005, lembrando que o método global compreende o flamenco como um sistema musical transcultural. Segundo Castro Martín (2018)<sup>192</sup>, o flamenco deixou de ser exclusivamente uma cultura de tradição oral ao incorporar novas textualidades, como a fonográfica e a audiovisual. Essa interação, entre a oralidade pura e parcial, aumentou o número de recursos e procedimentos diretamente ligados ao ensino do flamenco, expandindo sua pedagogia. Para Castro Martín (2018), a escolha por utilizar o método de tradição oral ou oral-parcial está relacionada mais à “diversidade de práticas e de contextos de transmissão nos quais o flamenco se difunde”, deste modo, dependendo da situação, o *performer-*

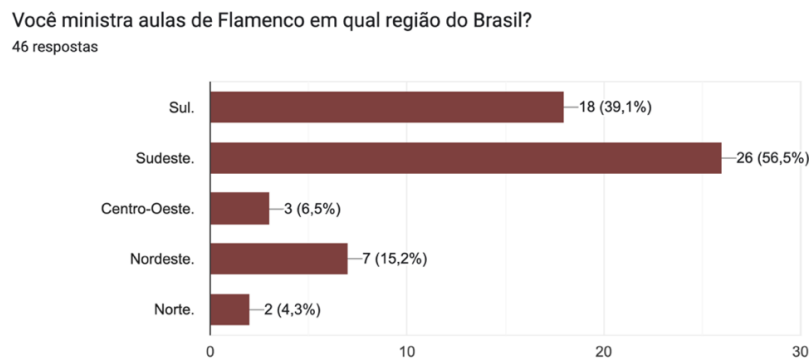
<sup>192</sup> Vide subcapítulo 3.2 “Relato de Experiência de ensino e aprendizagem do Flamenco” (nota do autor).

professor pode ter ao seu dispor (caso tenha noção disso) diferentes formas de abordar metodicamente seu objeto de ensino.

A vivência, por parte desses profissionais, dos diferentes contextos e da variabilidade dos métodos de transmissão do flamenco poderia contribuir, por hipótese, para suas próprias práticas de ensino-aprendizagem, potencializando com isso seu nível de conhecimento **e de aplicabilidade /transmissão** sobre os diferentes elementos da linguagem flamenca.

#### Questão 4

**Figura 20** – Atuação profissional por região



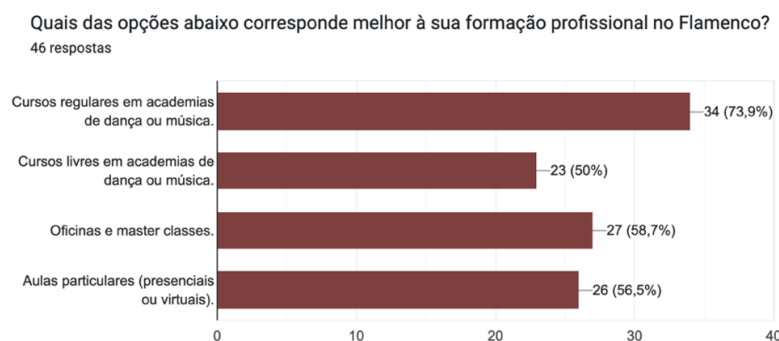
Essa questão pode ajudar a identificar os polos do ensino do flamenco no país. É preciso destacar, no entanto, que dos muitos profissionais atuantes no ensino do flamenco em todas as regiões do Brasil que tiveram acesso ao questionário de pesquisa, nem todos se propuseram a respondê-lo, e não há como mapear as possíveis correlações entre interesse em participar da pesquisa e região de atuação. Dito isso, os resultados mostram que a maior parte dos respondentes está concentrada nas regiões sudeste e sul, 56,5% e 39,1% respectivamente, totalizando 95,6% dos respondentes. É possível que a região Sudeste concentre a maior parte dos professores de flamenco respondentes apenas em função de sua maior densidade demográfica – 86,92 hab./km<sup>2</sup> (IBGE, 2010)<sup>193</sup>, densidade que pode relacionar-se à maior oferta de cursos e *workshops* de grandes artistas estrangeiros, e ao estabelecimento de centros de capilaridade do ensino de flamenco no país, questões tratadas no capítulo 3 “Flamenco e *Juerga* no Brasil: Pedagogias e espaços

<sup>193</sup> BRASIL. IBGE. **Censo Demográfico**, 2010. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=10&uf=00> . Acesso em 20 de jan. 2023

de Ensino”. É viável considerar também o fato de a região Sudeste ter sido a que mais recebeu imigrantes espanhóis nos séculos XIX e XX (FAUSTO, 2000)<sup>194</sup> dos quais 50% eram provenientes da Andaluzia (CÁNOVAS, 2010)<sup>195</sup>, tendo concentrado grande parte dos centros de convivência de espanhóis e seus descendentes, os “Clubes Espanhóis” e os Centros de Estudos da língua hispânica, grandes patrocinadores tradicionais da cultura espanhola e especificamente do flamenco. Na região Sul, apesar da presença de imigrantes espanhóis ter sido em menor número, sua visibilidade étnica e cultural, sua capacidade de manifestar a identidade étnica na “ação social” (FENTON, 2003)<sup>196</sup> foi significativa. Exemplo disso são as festividades periódicas das diversas Sociedades Espanholas espalhadas pelo estado do Rio Grande do Sul (WEBER, 2012)<sup>197</sup>.

### Questão 5

**Figura 21** – Formação Profissional no Flamenco



Essa questão é relevante para delimitar quais são os espaços de sociabilidade flamenca nos quais o profissional brasileiro de flamenco se capacitou/capacita, o que pode nos fornecer dados sobre os diferentes contextos de sua aprendizagem. Os dados nos informam que a busca pela formação, é diversa e **não excludente**, posto que a somatória das porcentagens referentes a cada tipo/espço de formação ultrapassa os 100%, ou seja, parte significativa dos profissionais obteve formação de dois ou mais tipos, abarcando desde a proposta pedagógica normativa e progressiva – que se apresenta por meio de

<sup>194</sup>FAUSTO, Boris. **Fazer a América** – a imigração em massa para a América Latina. São Paulo, Edusp, 2000.

<sup>195</sup>CÁNOVAS, Marília Dalva Klaumann. **Imigrantes Espanhóis na Paulicéia**: Trabalho e Sociabilidade Urbana (1890-1922). São Paulo, Edusp, 2010.

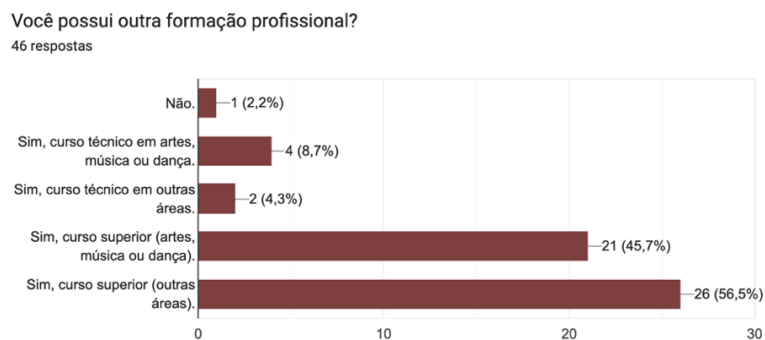
<sup>196</sup>FENTON, Steve. **Etnicidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

<sup>197</sup> WEBER, R. **Espanhóis no Sul do Brasil**: diversidade e identidade. História: Questões & Debates, Curitiba, n. 56, p. 137-157, jan./jun. 2012. Editora UFPR.

curso regulares, cursos livres e aulas particulares – 73,9%, 50% e 56,5% respectivamente, ou mais dinâmica, variada e rápida – que se dá por meio de oficinas e *workshops*, 58,7%, o que resulta em uma formação heterogênea e complementar, encontrada principalmente nos grandes centros urbanos.

### Questão 6

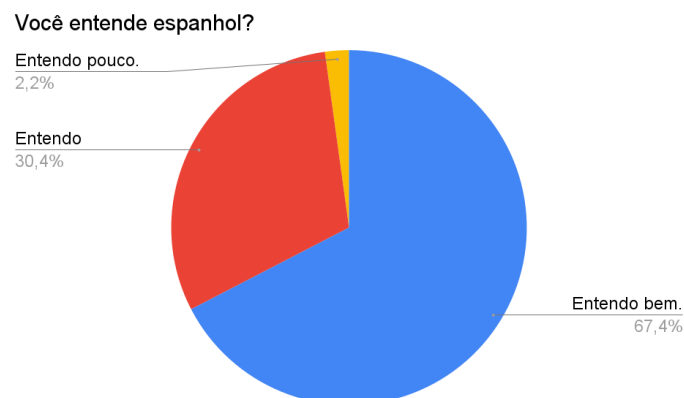
**Figura 22** – Outras formações



A formação superior em outra área do *performer*-professor de flamenco, verificada em 56,5% dos respondentes, pode, por hipótese, revelar as dificuldades encontradas por esse profissional em alcançar sua subsistência exclusivamente por meio de sua atuação como artista e docente. Outro dado relevante é a prevalência de cursos superiores voltados às áreas específicas de artes, 45,7%, capacitação fundamental para o exercício da docência em artes no Brasil.

### Questão 7

**Figura 23** – Compreensão da Língua Espanhola

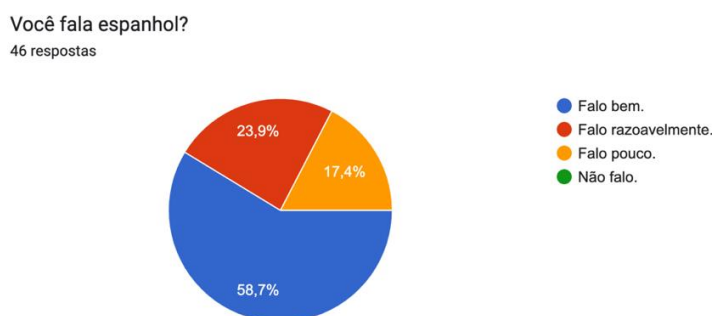


Os resultados dessa questão mostram que entender o espanhol é visto pela maioria dos professores de flamenco (67,4%) como condição necessária para se estabelecer como profissional da área, talvez por perceberem que, sem essa competência, o *performer*-professor não teria acesso completo à linguagem poético-musical do flamenco. Como visto no capítulo 1 “Flamenco e *Juerga* em Contextos Tradicionais”, o cancionero flamenco andaluz é vasto em gêneros e estilos musicais e tem, no “grito de desespero e lamento de seu *cantaor*”, que informa ao mundo como sua vida é “difícil e miserável”, um de seus componentes mais reconhecíveis e catárticos. A compreensão da língua espanhola pode facilitar o acesso do profissional de ensino ao *ethos* poético dos gêneros musicais flamencos, aumentando seu interesse pelo *cante*, elemento primal dessa linguagem artística.

Em nossa avaliação, a falta de entendimento da língua espanhola poderia ainda comprometer o nível de compreensão do *performer*-professor sobre a inter-relação entre os elementos da linguagem flamenca, interferindo deste modo negativamente em sua capacidade de aplicar e transmitir esses conhecimentos.

#### Questão 8

**Figura 24** – Expressão em Língua Espanhola



82,6% dos profissionais de ensino do flamenco têm a percepção de que falam bem ou razoavelmente bem o espanhol, o que demonstra que eles consideram essa competência como importante para sua atuação na área. Apenas 17,4% da amostra se considera com pouco domínio do idioma.

É preciso considerar que a proficiência nessa língua é importante nos processos de intercâmbio entre artistas brasileiros, espanhóis e latino-americanos, na geração de

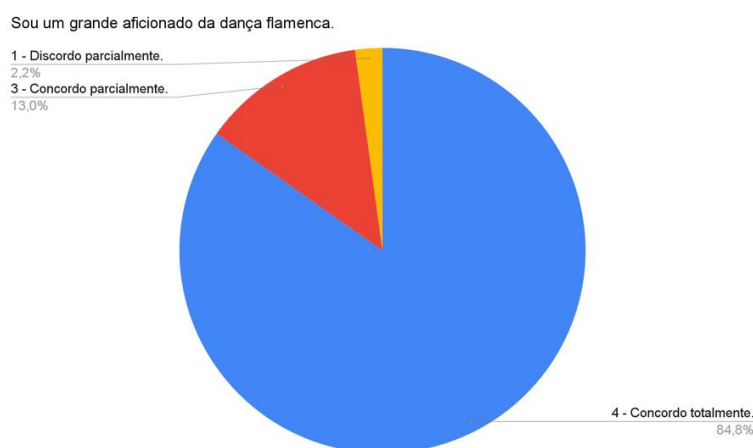
possibilidades de atuação profissional, artística e docente e tem papel decisivo nos processos de imersão dos frequentadores dos diferentes espaços da sociabilidade flamenca – escolas de dança flamenca e espaços de ensino do flamenco –, na cultura flamenca e espanhola.

### Seção 3: Questionário de Pesquisa

#### Questão 9

Referente à variável 1.

**Figura 25** – Áreas de interesse no Flamenco: Dança

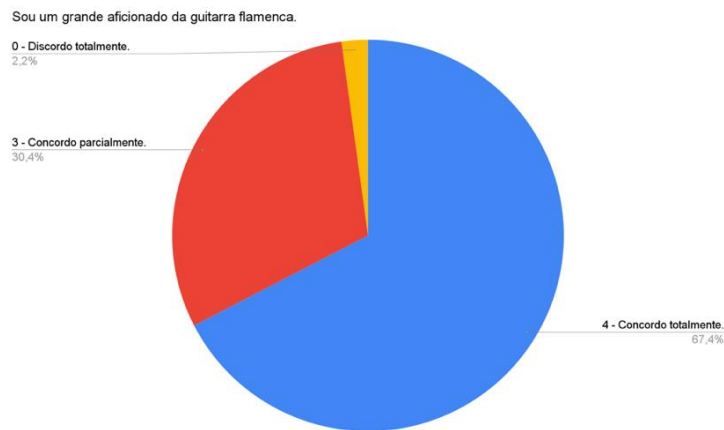


97,8% dos respondentes da amostra se consideram total ou parcialmente aficionados à dança flamenca. Esse resultado pode estar correlacionado ao resultado da questão 2, que revelou que a grande maioria dos profissionais de flamenco no Brasil atuam como professores de dança flamenca.

É possível considerar que ser um grande aficionado da dança flamenca tende a levar o profissional a ampliar/aprofundar seu conhecimento específico sobre esse elemento e suas particularidades técnicas e artísticas, o que pode possibilitar ao *performer*-professor as bases necessárias para compreender as dinâmicas e interrelações entre os diferentes elementos da linguagem flamenca.

## Questão 10

Referente à variável 1.

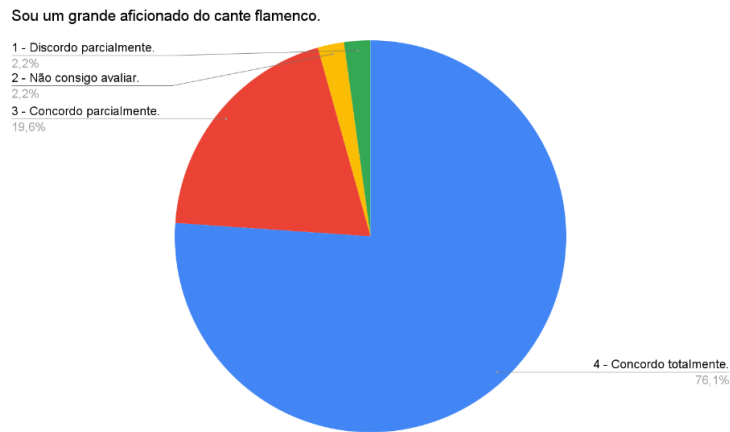
**Figura 26** – Áreas de interesse no Flamenco: Guitarra flamenca

Na questão 2, sobre delimitação da atuação profissional, os resultados revelaram que apenas 17,4% atuam como profissionais da guitarra flamenca; em contrapartida, os resultados desta questão 10 mostram um relevante interesse pela guitarra flamenca, 67,4%, o que pode ser explicado, por hipótese, pela predominância de uma percepção por parte dos respondentes de que tal elemento é fundamental para a performance flamenca e/ou uma avaliação de que conhecer seus códigos e dinâmicas de funcionamento potencializaria a compreensão sobre o flamenco. Se tal hipótese for válida, podemos considerar que tais conhecimentos possibilitariam, para esses 67,4% dos respondentes, uma maior compreensão da interação entre os elementos desta linguagem artística, contribuindo para a ampliação da capacidade de improviso e de utilização da *juerga* como estratégia pedagógica no ensino do flamenco.

### Questão 11

Referente à variável 1.

**Figura 27** – Áreas de interesse no Flamenco: *Cante*



95,7% dos respondentes da amostra se consideram total ou parcialmente aficionados ao *cante* flamenco. Esse número expressivo pode revelar que os profissionais de ensino consideram o *cante* flamenco como elemento fundamental dessa linguagem artística, o que leva à suposição de que, na percepção desses *performers*-professores, o *baile* flamenco, composto essencialmente pela “dança” e pelo *cante*, configurar-se-ia como o centro da performance flamenca, enquanto a guitarra flamenca representaria o “acompanhamento” do *cante*, sendo toda a performance cênico-musical desta arte conduzida pela letra flamenca, por seu lirismo e forma. O conhecimento da inter-relação do *cante* com os outros elementos da linguagem flamenca é essencial tanto para a fruição quanto para o uso pedagógico da *juerga*.



## Questão 12

Referente às variáveis 1 e 2.

**Figura 28** – Atuação profissional em grupos ou coletivos Flamencos

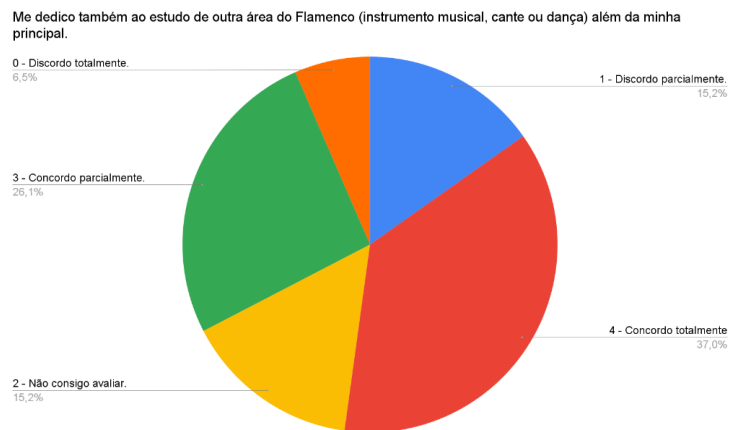


67,4% dos respondentes concordam totalmente com a afirmação da questão de que participam ativamente de um grupo ou coletivo flamenco, e 26,1% concordam parcialmente. Reunindo os dados dos que concordam, totalmente e parcialmente, chegamos à proporção de 93,5% dos respondentes, parcela bastante relevante e que pode mostrar a importância dada pela comunidade docente ao fazer artístico, e pode indicar a percepção de que participar de grupos ou coletivos de flamenco possibilita ao *performer*-professor explorar suas habilidades e competências técnicas e artísticas e a troca de informações com colegas e alunos. Pode-se supor, ainda, que os resultados desta questão podem se correlacionar à avaliação, por parte dos respondentes, de que a participação em grupos ou coletivos de flamenco pode promover o fortalecimento da coletividade flamenca e aprimorar o nível de conhecimento sobre a inter-relação dos elementos constitutivos desta arte.

### Questão 13

Referente às variáveis 1 e 2.

**Figura 29** – Áreas de estudo no Flamenco



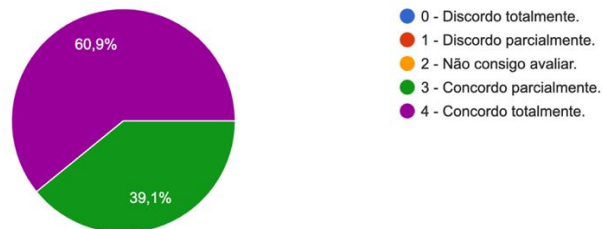
37% dos respondentes concordam totalmente com a afirmação da questão de que se dedicam também ao estudo de outras áreas do flamenco (instrumento musical, *cante* ou dança) além de sua principal área de atuação declarada, e 26,01% dos respondentes concordam parcialmente com a afirmação. Esses resultados podem evidenciar que, para esses profissionais, o estudo dos outros elementos dessa linguagem são relevantes para sua formação, o que pode levar à suposição de que os respondentes consideram que o maior conhecimento sobre as dinâmicas de uso dos vários elementos do flamenco está correlacionada a uma ampliação do seu entendimento sobre a linguagem flamenca e, por consequência, de sua atuação como *performers*-professores de flamenco.

### Questão 14

Referente às variáveis 1 e 2.

**Figura 30** – Participação em apresentações artísticas flamencas

Participo regularmente de apresentações artísticas flamencas.  
46 respostas



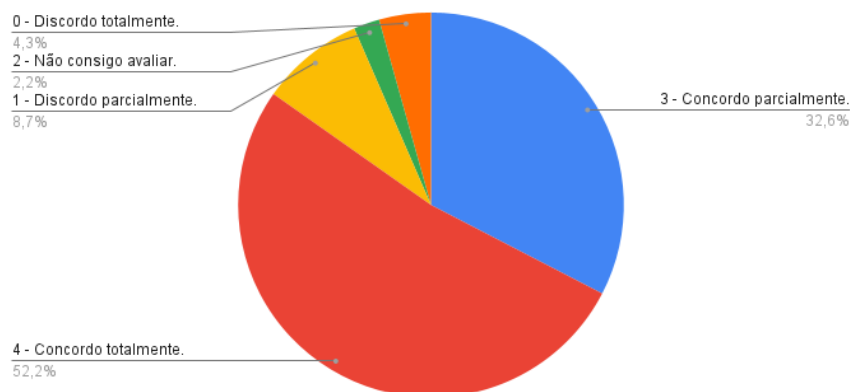
Os resultados desta questão indicam que 100% dos respondentes concordam total ou parcialmente com a afirmação de que participam regularmente de apresentações artísticas flamencas, um resultado que, se analisado juntamente aos da questão 12, atuação profissional em grupos ou coletivos flamencos, pode revelar a percepção de bom nível de comprometimento que os *performers*-professores têm em relação à coletividade flamenco brasileira na promoção do flamenco enquanto arte viva e coletiva, o que pode indicar uma tendência desses profissionais de valorizar o conhecimento sobre a inter-relação dos elementos constitutivos desta arte.

### Questão 15

Referente às variáveis 2 e 3.

**Figura 31** – Tradução de letras flamencas como estratégia didática

Traduzo para meus alunos as letras das músicas flamencas usadas nas minhas aulas.



84,8% dos respondentes da amostra concordam total ou parcialmente com a afirmação de que traduzem as letras das músicas flamencas para seus estudantes durante as aulas, o que mostra que a maioria dos profissionais consideram essa estratégia pedagógica importante, o que pode apontar para uma valorização do conhecimento sobre a inter-relação dos elementos constitutivos do flamenco.

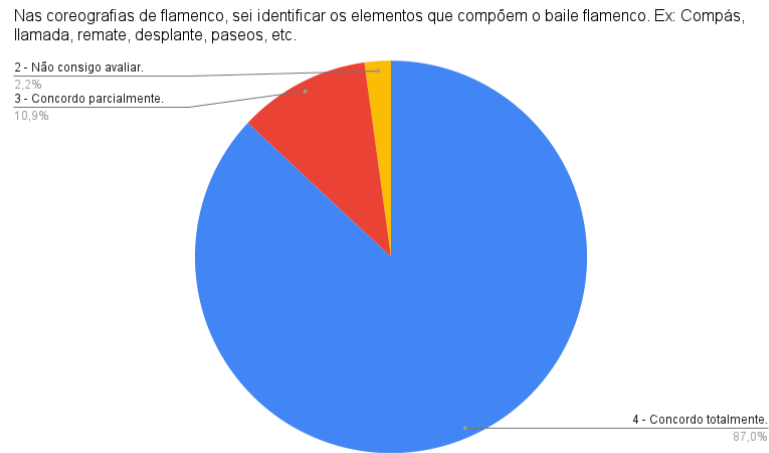
É preciso destacar que a percepção dos professores sobre suas habilidades de entender e falar espanhol, investigadas nas questões 7 e 8, tem aqui na questão 15 uma de suas principais aplicações pedagógicas, a de informar, a si próprio e ao estudante, o *ethos* do *palo* flamenco estudado, isto é, seu caráter e lirismo poético, por meio da tradução das letras. É interessante notar nos resultados da questão 7, que 67,4% do total da amostra declararam se perceber com um bom entendimento do espanhol, enquanto que parcela significativamente maior da amostra – 84,8% – concordam que costumam traduzir para o português as letras em espanhol, o que pode apontar alguma diversidade de estratégias para realizar as traduções, como recorrer a ferramentas digitais de tradução automática, que servem diretamente ao processo de tradução das letras, mas que podem não abarcar a complexidade dos significados da poética presente no cancionero flamenco.

Considerando que o cancionero flamenco é rico e diverso em número de estilos, e conhecê-lo facilita a fruição na performance e, por conseguinte, na *juerga* flamenca, pode-se levantar uma correlação entre a prática pedagógica da tradução das letras flamencas e uma valorização do conhecimento sobre a inter-relação dos elementos constitutivos das linguagens envolvidas no flamenco enquanto performance.

## Questão 16

Referente à variável 2.

**Figura 32** – Conhecimento dos elementos do baile flamenco



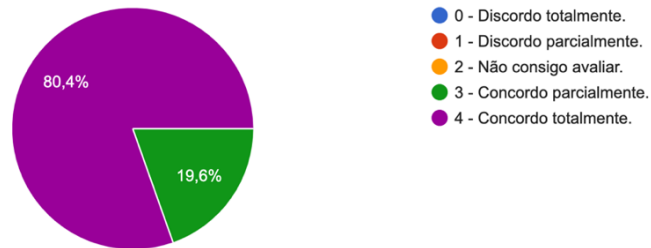
97,9% dos respondentes da amostra concordam, total ou parcialmente, que são capazes de identificar, nas coreografias flamencas, seus elementos constituintes. Essa habilidade possibilita aos profissionais docentes desenvolver a capacidade de, a partir de coreografias estudadas e aprendidas – em aulas particulares, *workshops* etc. – proceder adaptações e rearranjos, competências inerentes ao fazer artístico flamenco. Conhecer a fundo os elementos que compõem a coreografia flamenco possibilita ao *performer*-professor resolver rapidamente problemas relacionados a questões técnicas e estilísticas da dança – enquanto elemento singular e formante do flamenco –, promovendo com isso uma melhor análise crítica sobre a dinâmica de uso da dança com/entre os outros elementos da linguagem flamenco, o *cante* e a guitarra. Tais competências, segundo os resultados, parecem estar presentes de modo integral ou parcial na grande maioria dos participantes da pesquisa.

## Questão 17

Referente à variável 3.

**Figura 33** – Ensino dos elementos do baile flamenco

Aplico nas minhas aulas os conhecimentos sobre os elementos que compõem o baile flamenco.  
Ex: Compás, llamada, remate, desplante, paseos, etc.  
46 respostas



Essa questão se refere à aplicação didática de conhecimentos, cuja percepção foi aferida na questão anterior (Questão 16).

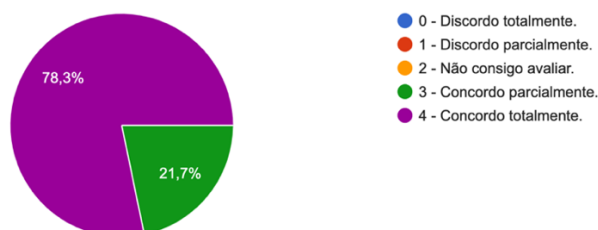
O resultado é bastante significativo: 100% dos respondentes da amostra concordam, total ou parcialmente, com a afirmação de que **aplicam** em suas aulas os conhecimentos sobre os elementos que compõem o *baile* flamenco, o que mostra que os respondentes valorizam esse procedimento didático que pode potencialmente promover o aumento do nível de conhecimento específico sobre o *baile* flamenco dos estudantes. Tal aplicação requer, muitas vezes, transposições didáticas e adaptações dos elementos do *baile* flamenco à realidade cultural brasileira, necessitando por parte do *performer*-professor boa capacitação didática e metodológica.

### Questão 18

Referente à variável 2.

**Figura 34** – Conhecimento dos elementos da música flamenca

Sei identificar os elementos que compõem a música flamenca. Ex: Compás, salida, llamada, remate, versos (tercios), copla (letra), cierre, falseta, etc.  
46 respostas



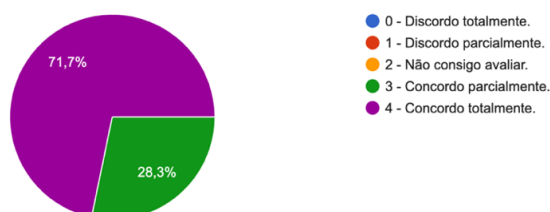
Os resultados mostram que 100% dos respondentes concordam, totalmente ou parcialmente, que são capazes de identificar os elementos constituintes da música flamenca (proporção bem próxima aos 97,9% que se percebem capazes de identificar os elementos do *baile* flamenco). Essa habilidade pode auxiliar o *performer*-professor na apreciação musical da linguagem flamenca, possibilitando com isso um maior engajamento no estudo dos gêneros musicais flamencos. Conhecer a música flamenca, suas dinâmicas próprias de uso e estruturas formais, tende a auxiliar o profissional de ensino do flamenco na compreensão dessa linguagem a partir de suas próprias características idiossincráticas, de suas diferenças e particularidades.

### Questão 19

Referente à variável 3.

**Figura 35** – Ensino dos elementos da música flamenca

Aplico nas minhas aulas os conhecimentos sobre os elementos que compõem a música flamenca. Ex: Compás, salida, llamada, remate, versos (tercios), copla (letra), cierre, falseta, etc.  
46 respostas

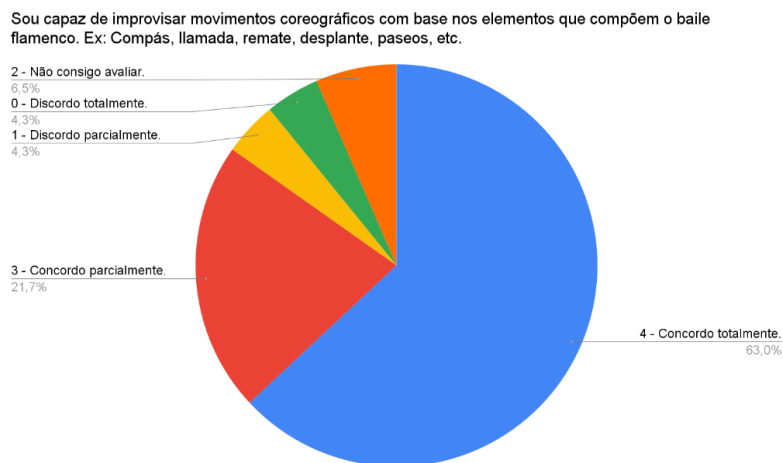


Em tese, conhecer os elementos constituintes da música flamenca (percepção aferida na questão anterior) não garante a capacidade de aplicar pedagogicamente tais conhecimentos. Nos resultados desta questão, entretanto, podemos identificar ao menos a correlação entre os dois fenômenos, pois 100% dos respondentes concordam, total ou parcialmente, que aplicam em suas aulas os conhecimentos sobre os elementos constituintes da música flamenca. A utilização desse procedimento didático pelo *performer*-professor pode promover o entendimento dos estudantes de flamenco sobre as características próprias dos elementos que compõem a música flamenca, e conseqüentemente, a compreensão de sua relação com os outros elementos constitutivos dessa arte. É possível induzir que a partir dos resultados que esses profissionais avaliam que têm boa capacidade de **transmissão** dos conhecimentos sobre os elementos constituintes da música flamenca.

#### Questão 20

Referente às variáveis 2 e 4.

**Figura 36** – Capacidade de improviso no baile flamenco



63% dos respondentes concordam totalmente que são capazes de improvisar movimentos coreográficos com base em seu conhecimento sobre os elementos constitutivos do *baile* flamenco, e 21,7% concordam parcialmente com a afirmação. Apenas 8,6% discordam total ou parcialmente da afirmação, isto é, avaliam que não possuem essa competência, e 6,5% dos respondentes consideram que não são capazes de avaliar se possuem ou não essa capacidade de improviso. Consideramos que essa

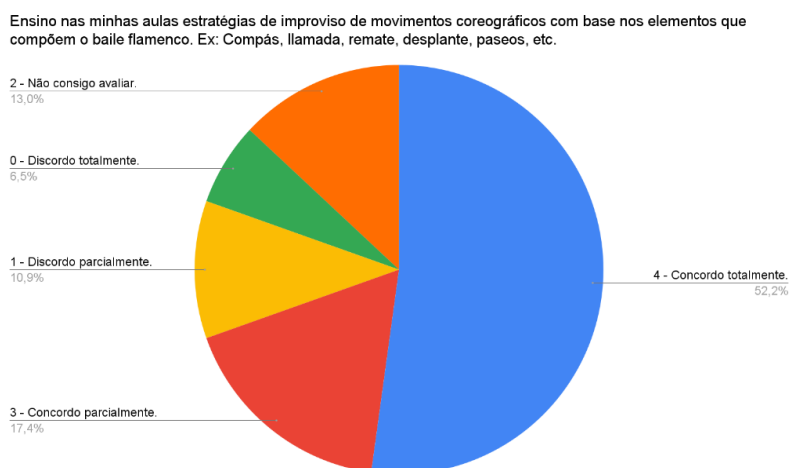


percepção por parte de 6,5% da amostra pode indicar não só a dificuldade dos respondentes em autoavaliar suas competências de improviso, mas também, de perceber sua capacidade de improvisar com base nos elementos que compõem o baile flamenco. A improvisação citada na questão se refere à improvisação idiomática própria da linguagem flamenca, aquela que depende, em sentido mais amplo, de um bom nível de conhecimentos específicos sobre os elementos constitutivos do flamenco – *cante*, *baile* ou guitarra flamenca – somado também a um bom nível de conhecimento sobre a inter-relação desses elementos. *Ajuerga*, por seu dinamismo, tem na improvisação idiomática uma de suas principais características constitutivas.

### Questão 21

Referente às variáveis 3 e 5.

**Figura 37** – Ensino do improviso no baile flamenco



52,2% dos respondentes concordam totalmente que são capazes de ensinar em suas aulas estratégias de improviso de movimentos coreográficos com base nos elementos que compõem o *baile* flamenco, proporção menor do que os 63% dos que avaliam serem capazes de improvisar movimentos coreográficos com base em tais conhecimentos, conforme os resultados da questão anterior. Ou seja: 10,8% dos *performers*-professores, apesar de se perceberem como capazes de realizar os improvisos, avaliam que não são capazes de transmitir essa capacidade aos estudantes de flamenco por meio de estratégias didáticas, o que aponta para as dificuldades de operar especificamente com a improvisação idiomática nas pedagogias do flamenco, nos obstáculos à transmissão dos

conhecimentos relacionados aos elementos da linguagem flamenca e à inter-relação de tais elementos de modo prático, materializados na improvisação cujo lócus privilegiado é a *juerga* flamenca.

Os resultados da questão indicam, ainda, que 17,4% concordam parcialmente com essa afirmação; e 17,4% discordam total ou parcialmente da afirmação. Esse dado poderia indicar uma escolha metodológica por parte desses docentes pela chamada escola de “decoreba”, citada em entrevista no capítulo 3, em detrimento da escola de “tablado”, descrita no mesmo capítulo; e 13% não se consideram capazes de avaliar. Reunindo os que discordam total ou parcialmente da afirmação aos que não são capazes de avaliar temos 30,4% dos professores que julgam ter algum grau de dificuldade em ensinar estratégias de improviso de movimentos coreográficos com base nos elementos que compõem o *baile* flamenco. Consideramos a proporção de 30,4% dos respondentes alta, visto que a amostra é formada majoritariamente por profissionais de ensino de dança flamenca, e a escolha pela não utilização dessa estratégia pedagógica pode empobrecer a experiência discente, questões discutidas no capítulo 3. “Flamenco e *Juerga* no Brasil: Pedagogias e Espaços de Ensino”.

## Questão 22

Referente às variáveis 2 e 4.

**Figura 38** – Capacidade de improviso na performance musical flamenca



Para analisar os resultados desta questão, é preciso, primeiramente, levar em conta que esta parte do questionário que se refere à pesquisa propriamente dita propõe as

mesmas perguntas a todos os respondentes, não oferecendo distinções entre as áreas específicas de atuação, isso é, dança e música, e que as comparações entre resultados das questões desta parte em relação às questões da parte referente ao perfil dos respondentes só pode ser realizada de modo mais amplo, pois as respostas não foram consideradas sob a perspectiva individual de cada respondente, mas sim estatisticamente.

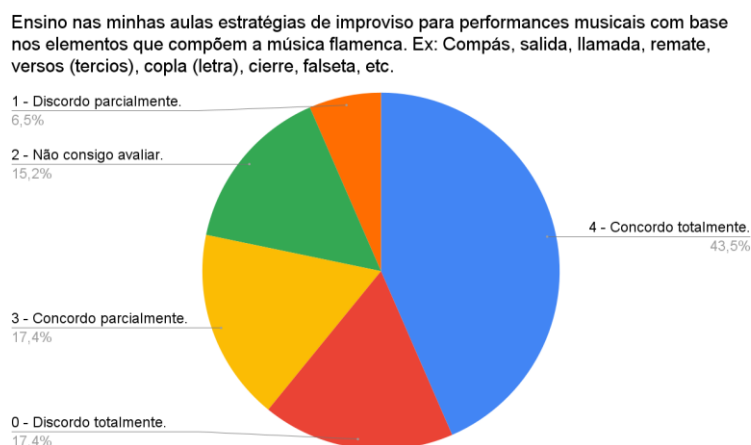
Ao considerar os respondentes que se declararam músicos na questão 2, integrante da parte do questionário voltada para o mapeamento do perfil dos respondentes, perceberemos que – ao reunir os que atuam em guitarra flamenca, *cajón*, *cante* e "outros" – a porcentagem dos participantes que podem ser considerados músicos *strictu sensu* é de apenas 20,6%. Ao comparar esse resultado aos da questão 21, que indicam que 76,1% concordam total ou parcialmente que são capazes de improvisar uma performance **musical** com base nos elementos da música flamenca, chegaremos à conclusão de que 55,5% (76,1% - 20,6%) deles são *performers*-professores que, embora tenham declarado que atuam na **dança**, se julgam total ou parcialmente capazes de improvisar uma performance **musical**. Isso pode ser explicado pela percepção de que o profissional da dança flamenca, em virtude de sua atuação performática que utiliza a percussão corporal – palmeio, sapateado etc. – também é um *performer* musical dessa linguagem, e por esse motivo sua compreensão sobre as dinâmicas de uso da música é considerada por esses profissionais como parte de suas capacidades performáticas no flamenco.

Os resultados da questão apontam ainda que 8,7% discordam parcialmente, 6,5% discordam totalmente e 8,7% não conseguem avaliar se são capazes ou não de improvisar uma performance **musical** com base nos elementos da música flamenca. Reunindo os que discordam total ou parcialmente da afirmação aos que não são capazes de avaliar, temos 23,9% dos professores que tendem a se perceber como incapazes de tal improviso musical, sendo que os resultados da questão 49 mostram que 100% dos respondentes concordam, total ou parcialmente, que são capazes de identificar os elementos constituintes da música flamenca. Nota-se, portanto, que a capacidade de improvisar uma performance musical com base nos elementos que compõem a música flamenca requer mais do que conhecimento de tais elementos, podendo se relacionar à capacidade de articular os elementos das várias linguagens flamencas e a outras eventuais capacidades e habilidades a serem mapeadas.

### Questão 23

Referente à variável 4.

**Figura 39** – Ensino do improviso na performance musical flamenca



60,9% dos respondentes concordam total ou parcialmente que são capazes de ensinar em suas aulas estratégias de improviso para performances musicais com base nos elementos que compõem a música flamenca. Se compararmos esse resultado ao da questão anterior, que mostra que 76,1% concordam total ou parcialmente que são capazes de improvisar uma performance musical com base nos elementos da música flamenca, veremos que 15,2% dos respondentes, apesar de julgarem possuir a capacidade de improviso, avaliam que não conseguem transmitir tais conhecimentos práticos por meio de estratégias de ensino aos seus alunos. Restam, ainda, 23,9% que discordam total ou parcialmente da afirmação e 15,2% que não se consideram capazes de avaliar se conseguem ou não aplicar estratégias de ensino de improviso musical. Reunindo os que discordam total ou parcialmente da afirmação aos que não são capazes de avaliar, temos 39,1% dos respondentes. Fazendo agora a comparação dos resultados dessa questão com os das questões 20 e 21, sob a perspectiva de que as três questões avaliam variáveis referentes à autoavaliação das capacidades de ensino, de transmissão de conhecimentos teóricos e/ou práticos envolvidos na improvisação idiomática no flamenco por meio de estratégias didáticas, veremos que a soma dos que discordavam total e parcialmente dos que não se consideravam capazes de avaliar as afirmações são próximas, entre 30% e 40% de modo aproximado, o que consideramos uma proporção alta de respondentes com dificuldade real na concepção de propostas pedagógicas/estratégias didáticas voltadas à

inserção da improvisação idiomática em seus procedimentos metodológicos e práticas de ensino.

Ainda que estejamos, sob o recorte metodológico deste capítulo, desconsiderando as demais variáveis intervenientes nos processos de ensino e aprendizagem do flamenco, podemos levantar hipóteses explicativas para explicar tais dificuldades com base nas análises realizadas nos capítulos anteriores deste trabalho. As dificuldades de ensino citadas podem estar relacionadas diretamente aos diferentes contextos de transmissão do flamenco experimentados e perpetuados por esses respondentes. Como descrito em meu relato de ensino e aprendizagem do flamenco e nas análises das entrevistas de *Yara Castro* e *Fernando de la Rua*, as experiências que os *performes*-professores brasileiros tiveram na aprendizagem do flamenco muitas vezes influenciam seu modo de ensino, e acaba privilegiando a utilização em suas aulas de texturas fonográficas, audiovisuais e escritas, recursos que lhes são familiares, em detrimento da improvisação idiomática da linguagem. Essa escolha pode, sob perspectiva especulativa, reforçar no alunado a ideia de que o flamenco é uma arte estanque, fixa e hermética, e não uma arte viva, em constante transformação, e que a improvisação idiomática é muito complexa ou para poucos, noções que podem comprometer negativamente o processo de ensino-aprendizagem desses estudantes e privá-los de experiências ricas no flamenco.

#### Questão 24

Referente à variável 3.

**Figura 40** – Uso do *playback* em aulas de Flamenco



Antes de analisar os resultados desta questão, é preciso considerar que trabalhar prioritariamente com música mecânica (*playback*) é uma realidade nas aulas de flamenco no Brasil. Por sua praticidade, muitos professores utilizam discografias gravadas voltadas exclusivamente para aulas de dança flamenca, sendo uma das mais famosas a do selo *Solo Compás*®. Nessas discografias o professor encontra gravações de vários *palos* flamencos (gêneros musicais específicos dessa arte) executados em andamentos variados – mais lentos e mais rápidos –, com e sem o *cante*, com e sem o acompanhamento da guitarra flamenca, com e sem palmas e *cajón* etc. Esse material didático possibilita o estudo lento e progressivo das danças e músicas dessa arte, sendo muitas vezes a única opção encontrada por profissionais de ensino do flamenco para ter música em suas aulas.

Dito isso, os resultados mostraram que 28,3% dos respondentes concordam totalmente que trabalham prioritariamente com *playback* em suas aulas e 26,1% concordam parcialmente com essa afirmação. 21,7% discordam totalmente, 19,6% discordam parcialmente e 4,3% não conseguem avaliar a afirmação. Reunindo os que concordam total ou parcialmente com a afirmação temos 47,8% dos respondentes, o que podemos considerar uma proporção relativamente alta. Por outro lado, reunindo os que discordam total ou parcialmente da afirmação, temos uma proporção bastante significativa de 41,3% dos respondentes, o que revela que o uso de música ao vivo nas aulas é uma estratégia usual, apesar de não ser predominante. De modo especulativo, podemos levantar a hipótese de que parte significativa dos *performers*-professores consideram a utilização prioritária de *playback* em detrimento da utilização da música ao vivo nas aulas de flamenco como não satisfatória ou, ainda, não eficiente sob a perspectiva pedagógica.

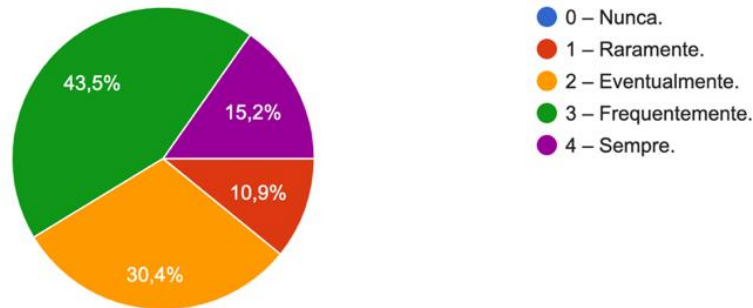
## Questão 25

Referente à variável 5.

**Figura 41** – Situações de aprendizagem de improvisação livre

Promovo situações de aprendizagem utilizando improvisação livre em minhas aulas.

46 respostas



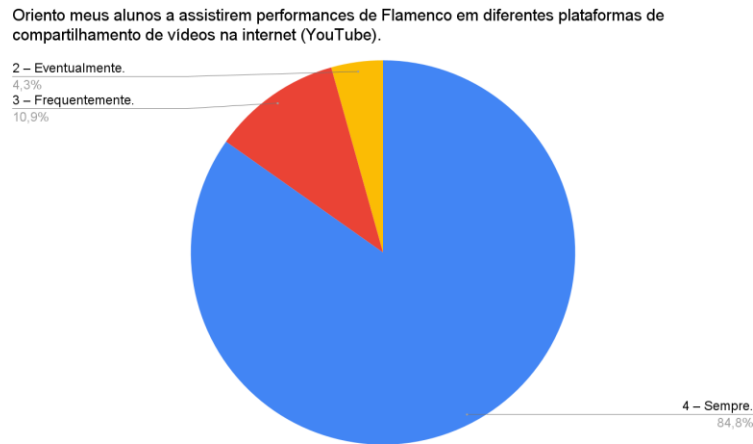
Reunindo os respondentes que sempre promovem e frequentemente promovem situações de aprendizagem utilizando improvisação livre em suas aulas, chegamos ao número de 58,7%. Essa proporção alta reflete a importância dada por esses professores à utilização da improvisação livre enquanto estratégia pedagógica no ensino do flamenco, e podemos levantar a hipótese, com base no que foi abordado no capítulo 3 deste trabalho, de que os respondentes reconheçam uma diferença entre promover situações de aprendizagem de improvisação livre e aplicar estratégias didáticas específicas de improvisação, como descrito na questão 22.

A soma dos que eventualmente promovem aos que raramente promovem, chegamos a 41,3%, proporção que também pode ser considerada significativa, mostrando que a utilização desse procedimento pedagógico, mesmo que com pouca frequência, é considerado válido pela comunidade docente.

## Questão 26

Referente à variável 3.

**Figura 42** – Incentivo à visualização de vídeos de performances flamencas



84,8% dos respondentes afirmam que sempre orientam seus alunos a assistirem performances de flamenco em diferentes plataformas de compartilhamento de vídeos na internet, como o *Youtube*®; 10,9% afirmam que frequentemente orientam e 4,3% indicam que raramente os estimulam. Reunindo os respondentes que sempre orientam seus alunos a assistirem performances na internet aos que eventualmente orientam, chegamos à proporção de 95,7%, número significativamente alto e que pode indicar a relevância dada pelos professores a essa ferramenta tecnológica de acesso a performances flamencas, entre as quais estão as *juergas*, retratadas em diversos vídeos disponíveis nas plataformas digitais, conforme abordado no capítulo 1, “Flamenco e *Juerga* em Contextos Tradicionais”.

Como visto no capítulo 3, “Flamenco e *Juerga* no Brasil: Pedagogias e Espaços de Ensino”, as novas práticas de transmissão do flamenco revolucionaram o ensino dessa arte e facilitaram o acesso às diferentes tipologias de texto utilizadas em seu ensino. Esses procedimentos foram assimilados pelos professores enquanto recurso didático, promovendo assim o acesso do estudante às diferentes texturas audiovisuais do flamenco.



### Questão 27

Referente à variável 3.

**Figura 43** – Canto como ferramenta de ensino do flamenco



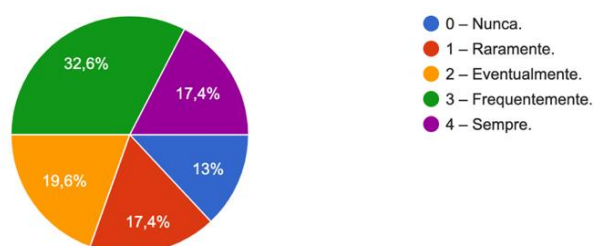
Reunindo os respondentes que sempre utilizam aos que frequentemente utilizam o canto como ferramenta didática em suas aulas de flamenco, chegamos à proporção de 73,9%, significativamente alta. Considerando os demais índices de frequência, “eventualmente”, 23,9%; e “raramente”, de apenas 2,2%, podemos induzir que os professores consideram esse procedimento pedagógico – amplamente utilizados em métodos de musicalização em geral – eficiente para o ensino da linguagem musical flamenca.

### Questão 28

Referente à variável 3.

**Figura 44** – Estímulo ao canto

Estimulo meus alunos a cantarem durante as aulas.  
46 respostas

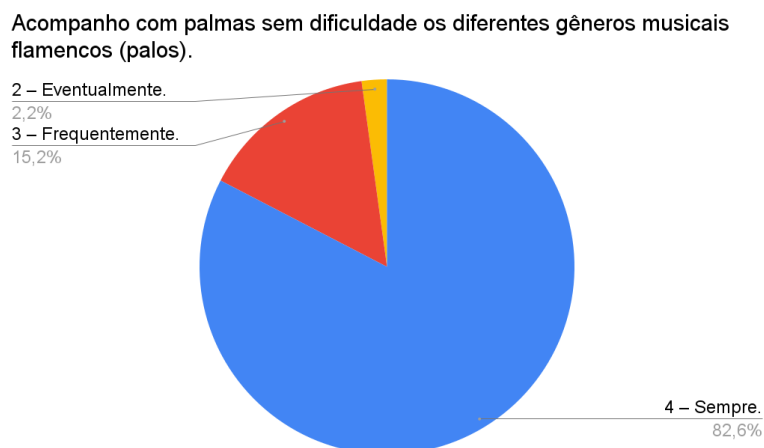


Reunindo os respondentes que sempre estimulam aos que frequentemente estimulam seus alunos a cantarem nas aulas, chegamos à proporção de 50%; se consideramos todos os respondentes que utilizam esse procedimento em suas aulas, excluindo-se os que nunca utilizam (13%), a proporção é maior ainda, de 87% da amostra, o que pode apontar que esse procedimento é bem aceito pela comunidade docente, pois facilita, com base no canto coletivo ou individual, o acesso ao flamenco enquanto linguagem musical viva, dinâmica e mutável, favorecendo deste modo o estudo das dinâmicas de uso dos elementos constitutivos dessa arte, cujo momento privilegiado é a *juerga*, conforme discutido no tópico 3.2.1. “Itinerário de Ensino e Aprendizagem do Flamenco”.

#### Questão 29

Referente às variáveis 2 e 4.

**Figura 45** – Acompanhamento de gêneros musicais flamencos com palmas



Reunindo os respondentes que sempre acompanham com palmas, sem dificuldades, os diferentes gêneros musicais flamencos (*palos*), aos que frequentemente acompanham, chegamos ao número proporcional de 97,8%, indicando desse modo que a utilização deliberada dessa percussão corporal pelos *performers*-professores é considerada de extrema importância para o estudo do flamenco.

Dominar essa percussão corporal não depende apenas de conhecimentos técnicos e saberes práticos, mas também de capacidade de improviso para, a partir de alguns elementos conhecidos, criar acompanhamentos com palmas de modo autônomo e

alinhado aos outros participantes das performances, sejam *juergas* ou não. Tais competências possibilitam ao *performer*-professor se comunicar, fortalece o senso coletivo e estimula a competitividade sadia e colaborativa do alunado. Esse recurso musical, aliado ao *jaleo* – estímulos dados aos que dançam e cantam, como “¡olé!” e “¡vamos!” –, amplamente utilizados nas *juergas*, promove a tomada de consciência sobre o próprio corpo, sobre a própria performance corporal, atuando diretamente no temperamento, aspectos já levantados e discutidos no capítulo 3.2.1.

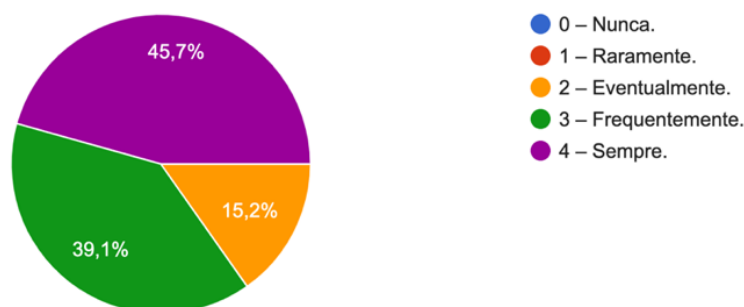
### Questão 30

Referente às variáveis 2, 3 e 5.

**Figura 46** – Ensino de acompanhamento de palmas a gêneros musicais flamencos

Ensino meus alunos a acompanharem com palmas diferentes gêneros musicais flamencos (*palos*) em minhas aulas.

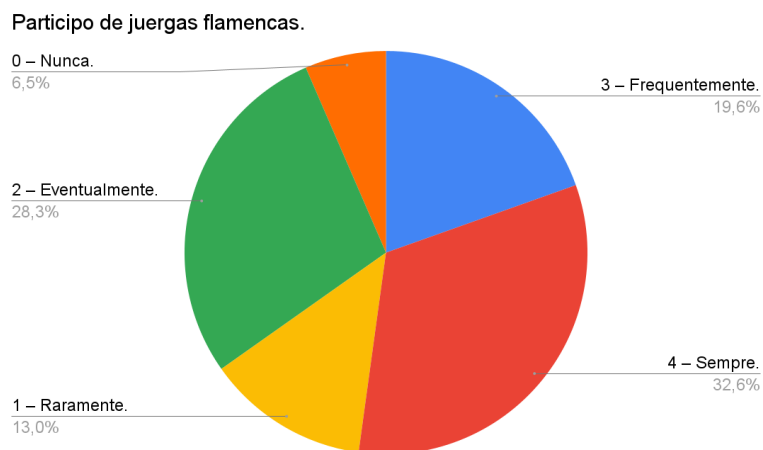
46 respostas



Reunindo os respondentes que sempre ensinam aos que frequentemente e eventualmente ensinam seus alunos a acompanharem com palmas diferentes gêneros musicais flamencos (*palos*) em suas aulas, chegamos à proporção significativa de 84,8%, o que pode complementar a análise dos resultados da questão anterior, apontando que a maioria dos respondentes considera importante o ensino do acompanhamento com palmas. É preciso destacar que o estudo da palma flamenca oportuniza ao estudante de flamenco, seja ele da dança, da guitarra ou do *cante* flamenco, o desenvolvimento da rítmica característica da linguagem flamenca, competência essencial para fruir e participar da *juerga*.

## Questão 31

Referente à variável 1.

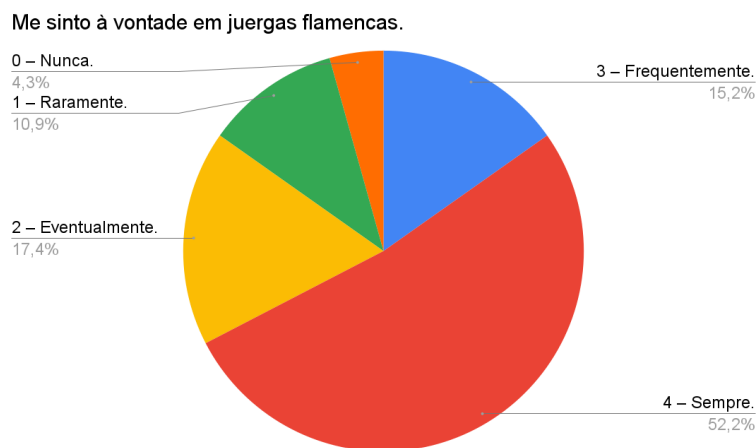
**Figura 47** – Participação em *juergas* flamencas

Reunindo os respondentes que sempre participam de *juergas* flamencas aos que frequentemente participam, chegamos à proporção de 52,2% da amostra, e se somarmos esse número aos que indicaram que eventualmente participam, chegamos a uma proporção ainda mais significativa de 80,5%, o que pode indicar a importância – didática ou não – dada à *juerga* pela maior parte dos respondentes. Não é possível averiguar, nessa questão, se a escolha por não participar das *juergas*, referente a 6,5% dos respondentes da amostra, se dá por dificuldades externas ou escolha própria, dúvidas que podem ser iluminadas pelas questões subsequentes.

### Questão 32

Referente às variáveis 1, 2 e 4.

**Figura 48** – Autoconfiança em *juergas* flamencas



Reunindo os respondentes que sempre se sentem à vontade em *juergas* flamencas aos que frequentemente se sentem à vontade, chegamos à significativa proporção de 67,4%, que pode apontar que para esses *performers*-professores a *juerga* não oferece nenhum tipo de ameaça, e que, com base em seus estudos e conhecimentos das linguagens flamencas e em suas capacidades de improviso no flamenco, sentem-se autoconfiantes em participar ativamente de *juergas*, sendo que mais da metade dos respondentes o faz sempre. Tais resultados podem apontar também que a maior parte dos *performers*-professores reconhecem as potencialidades da *juerga* no sentido de promover o fortalecimento de laços sociais e colaborativos, questões já discutidas no capítulo 1. Por outro lado, se reunirmos os respondentes que raramente se sentem à vontade em *juergas* flamencas aos que nunca se sentem à vontade, chegamos a 15,2% da amostra, que pode ser considerado próximo dos 19,5% dos respondentes da questão anterior que nunca ou raramente participam de *juergas* flamencas, apontando para a possibilidade de correlação entre os dois resultados, ou seja, de que o fato de não sentir-se à vontade em *juergas* esteja associado ao fato de preferir não participar delas, ou participar raramente.

Considerando que sentir-se à vontade em uma *juerga* pode depender do quanto o profissional julga possuir conhecimentos e competências específicas nas linguagens e performance flamenca, sobretudo de improviso, para dela participar efetivamente, uma hipótese para explicar os dois resultados é a de que, posto que a maioria da amostra julga

possuir tais saberes, a falta de autoconfiança para delas participar, que atinge 15,2% dos respondentes, possa ser explicada pelos resultados relativos às capacidades de improviso. Os resultados da questão 21 apontam que exatamente 15,2% discorda total ou parcialmente da afirmação de que são capazes de improvisar musicalmente no flamenco; e na questão 19, uma parcela levemente superior, de 17,4%, discorda total ou parcialmente da afirmação de que são capazes de improvisar no baile flamenco. Com base nessas comparações, podemos levantar a hipótese de que a parcela de respondentes que não se sente à vontade ao participar de *juergas* tem motivações ligadas, ao menos em parte, à autopercepção de que não possui capacidades de improviso no flamenco suficientes para sentirem-se confiantes para participar ativamente de *juergas*. É possível imaginar que, para esses profissionais, o ambiente social e colaborativo das *juergas* pode oferecer alguma ameaça a sua imagem enquanto *performer*.

No capítulo 3.2.1, relatei algumas de minhas experiências com *juergas*, e no capítulo 1.2 levantamos questões importantes sobre os diferentes espaços da sociabilidade flamenca e a pluralidade de ritualizações encontradas no flamenco. Sentir-se à vontade em uma *juerga* flamenca, ser reconhecido pela comunidade como artista flamenco e interagir como um “igual”, questões levantadas nos capítulos indicados, podem nos dar pistas sobre o porquê de 15,2% da amostra não se sentir à vontade nesses ambientes, mas em virtude do recorte metodológico e da opção de instrumento de coleta de dados, não há como verificar motivações específicas de cada respondente.

### Questão 33

Referente às variáveis 3 e 5.

**Figura 49** – Estímulo à participação em *juergas* flamencas



Reunindo os respondentes que sempre estimulam aos que frequentemente estimulam seus alunos a participarem de *juergas* flamencas, chegamos a 63%, proporção próxima aos 67,4% que, na questão anterior, afirmaram que sempre ou frequentemente se sentiam à vontade nas *juergas*. Sobre a proximidade dos dois resultados podemos levantar a hipótese de que os *performers*-professores que se sentem à vontade nas *juergas* tendem a estimular seus alunos a frequentarem essas festas flamencas, reforçando neles o senso de coletividade flamenca que eles próprios valorizam. Por outro lado, os 6,5% que declararam que nunca estimulam seus alunos a participarem de *juergas* flamencas, também se aproximam dos 4,3% que, na questão anterior, declararam não se sentir à vontade nas *juergas*, o que pode apontar uma tendência de correlação entre não se sentir à vontade nas *juergas* e não estimular seus estudantes a delas participarem.

Esses resultados analisados à luz do que já foi exposto nas análises dos resultados das questões 30 e 31, que tratavam da frequência com que o profissional participava de *juergas* e se sentia à vontade em *juergas*, respectivamente, podem, portanto, apontar para a ideia de que o contato com esse espaço da sociabilidade flamenca, em virtude de uma série de características – já tratadas nos capítulos 3.2.1, e 1.2 –, pode provocar algum constrangimento, ou mesmo receio de não acolhimento em virtude das dinâmicas e sociabilidades específicas de cada espaço.

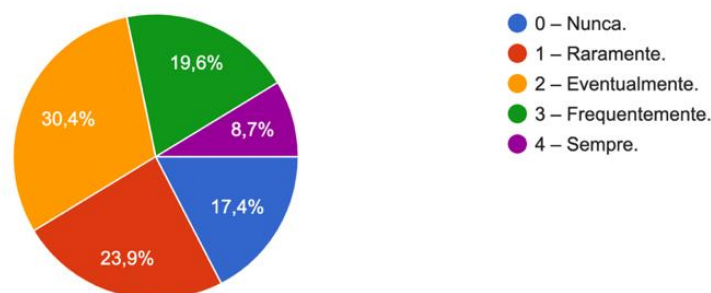
#### Questão 34

Referente às variáveis 3 e 5.

**Figura 50** – Organização de *juergas*

Organizo *juergas* com os meus alunos.

46 respostas



Esses dados, analisados a partir dos resultados encontrados nas questões 31 e 32, podem apontar para uma tendência que, segundo a percepção de grande parte dos respondentes, não há correlação direta entre participar de *juergas*/estimular a participação dos alunos em *juergas* e organizar *juergas* junto com os alunos. Pode-se levantar, como uma das possibilidades de explicação para tais resultados, a percepção de que a organização de uma *juerga* é por demais trabalhosa e envolve custos de infraestrutura, contratação de músicos, alimentação etc., além de envolver determinados riscos e responsabilidades em relação aos alunos participantes, como em qualquer evento festivo.

No capítulo 3.2, relato algumas experiências vivenciadas com *juergas* realizadas na *Compañía de Danza Flamenca La Morita Y Santa Ana*, organizadas de modo comunitário, encabeçadas muitas vezes por mim e *Kiki*, e que demandavam trabalho e vários gastos, e indico que sua periodicidade, por esses e outros fatores, não era constante, mas eventual, do mesmo modo que 30,4% da amostra, referente à organização eventual de *juergas* juntamente com o alunado. Sob outra perspectiva, entretanto, a periodicidade da iniciativa do professor de organizar *juergas* com seus alunos pode relacionar-se ao modo como ele vê esse tipo de evento e os objetivos que ele busca alcançar com a *juerga*, como analisaremos nas próximas questões.

### Questão 35

Referente à variável 3.

**Figura 51** – Organização de *juergas* como confraternização





É preciso considerar, antes de proceder à análise dos resultados desta questão, que o respondente, mesmo concordando que busca objetivos de confraternização, que pode constituir-se em aprendizados diversos, como os socioafetivos, quando organiza uma *juerga* com seus alunos, pode visar também outros objetivos, incluindo os didático-pedagógicos.

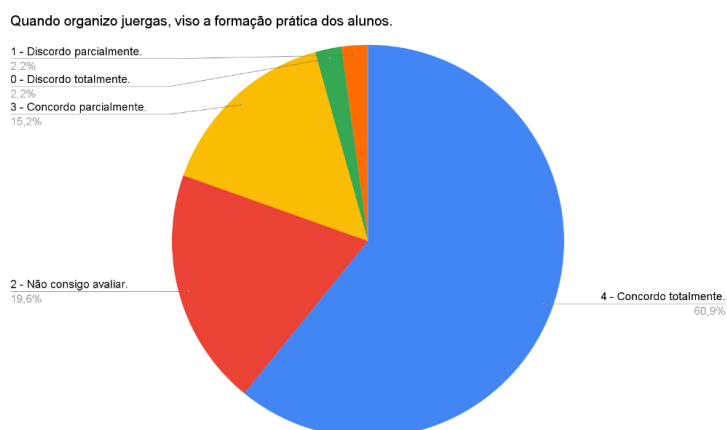
Considerando os resultados das questões 31, 32 e 33 podemos especular que o *performer*-professor de flamenco julga a *juerga* importante. Mas sob quais aspectos? 50% dos respondentes concordam totalmente com a afirmação de que quando organizam *juergas* visam a confraternização dos alunos, o que aponta que uma parcela significativa da amostra valoriza o caráter festivo – de confraternização – da *juerga* flamenca quando se propõe a organizar com os alunos esse tipo de evento, o que não exclui o caráter pedagógico intrínseco do encontro, como já relatado no capítulo 3.2. Já 19,6% concordam apenas parcialmente com a afirmação, o que aponta para um possível questionamento desses professores de que a *juerga* deva ter primordialmente o objetivo de confraternização.

Podemos interpretar que, talvez, os 23,9% que não conseguem avaliar qual é seu objetivo quando organizam *juergas* com os alunos e os 6,5% de que discordam totalmente da confraternização como objetivo, tendem a problematizar a intencionalidade deliberada de promover a confraternização dos alunos, como ocorre quando ela é usada, por exemplo, como encerramento letivo.

### Questão 36

Referente à variável 5.

**Figura 52** – Organização de *juergas* como formação prática



60,9% dos respondentes concordam totalmente com a afirmação de que quando organizam *juergas* visam a formação prática dos alunos, parcela significativamente superior aos 50% dos respondentes que, na questão anterior, concordaram totalmente com a afirmação de que quando organizam *juergas* visam a confraternização dos alunos, o que pode apontar para uma percepção da maioria da amostra da importância dos aspectos didáticos das *juergas* que organizam.

15,2% concordam parcialmente com a afirmação, o que pode apontar para uma percepção de que eles também buscam outros objetivos, como a confraternização dos alunos, ao organizar *juergas*. 19,6% não conseguem avaliar quais são seus objetivos, o que levanta uma dúvida relevante quanto ao conhecimento, por essa parcela, das dinâmicas próprias das *juergas*; e parcelas pequenas da amostra, 2,2% discordam parcialmente da afirmação e 2,2% discordam totalmente da afirmação, o que também pode apontar para uma significativa valorização do potencial didático das *juergas*. Os resultados dessa última questão, diante de todos os anteriores, pode indicar a tendência dos profissionais de ensino de flamenco de perceberem a *juerga* como um momento carregado de significados, que pode reforçar o senso de comunidade, permitindo que “de forma não verbal todos se identifiquem [...] em torno da mesma linguagem artística, comum a todos, que habita e pertence a todos ao mesmo tempo e igualmente (Cisneros Puig, 2020, p. 80)<sup>198</sup>, e de reconhecerem que a *juerga* possui potencial pedagógico, e pode, se assim for considerado pelo professor, se configurar em um momento privilegiado de aprendizagem. Ao mesmo tempo, parte dos professores demonstra dificuldade em ensinar modos de improviso adequados às linguagens flamencas, o que é essencial para a participação e a performance nas *juergas*. Tal percepção dos respondentes pode se dever à falta de familiaridade com estratégias de ensino do improviso, às suas visões sobre o flamenco como manifestação “estática”, ou a outros fatores que carecem ainda de pesquisa qualitativa específica para serem esclarecidos.

A análise dos resultados nos ajudou a responder várias questões relacionadas ao nosso problema de pesquisa, principalmente as associadas às dinâmicas que se estabelecem, em cada contexto, entre o repertório cultural reconhecido e a transformação construída durante os contextos situacionais em que se dão os fenômenos coletivos das *juergas* com função pedagógica, como escolas e academias de flamenco brasileiras, discutidas nos capítulos 1, 2 e 3; associadas também aos diferentes contextos de

---

<sup>198</sup> CISNEROS PUIG, Bernart J. **Las Palmas Flamencas**: aproximación musicológica a través de la fonografía y la praxis contemporánea. Barcelona: Atril Flamenco, 2020.

transmissão do flamenco e às transformações advindas da utilização de novas textualidades em seus processos de ensino-aprendizagem, como a fonográfica e a audiovisual, discutidas no capítulo 3; e o mapeamento das percepções dos *performers*-professores brasileiros de flamenco sobre o uso da *juerga* como estratégia pedagógica de ensino do flamenco, discutidas neste capítulo 4, que nos informaram sobre a intencionalidade pedagógica do uso da *juerga* em ambientes de ensino de flamenco no Brasil.

As discussões e análises desse capítulo devem ser confrontadas pela coletividade flamenca brasileira, visando sempre a democratização e expansão de seus achados de pesquisa, encorajando assim a coletividade flamenca brasileira a realizar pesquisas sobre suas próprias pedagogias e poéticas.

## CONCLUSÃO

*“Em sua conceituação mais ampla, cultura remete à ideia de uma forma que caracteriza o modo de vida de uma comunidade em seu aspecto global, totalizante”.*

(Teixeira Coelho)

Certa vez, fazendo aula com um guitarrista andaluz, e curioso sobre o *compás* flamenco, perguntei: – *¿Maestro, como és eso del compás?*

Ele me respondeu sem pestanejar: – *Hombre, eso del compás uno lleva adentro*<sup>199</sup>.

Não compreendi a resposta do professor, esperava que houvesse, talvez, naquela época, uma fórmula mágica que decifrasse o enigma do ritmo flamenco. “Carregar dentro de si próprio o *compás*” me soou excludente. Talvez o flamenco não fosse para mim, não carregava o *compás* comigo.

Essa passagem ilustra uma dificuldade encontrada por mim, e talvez também vivenciada por outros colegas estudantes de flamenco, na busca por formação profissional no final da década de 1990. Não passou pela minha cabeça supor que o professor quisesse dizer que para que você fosse capaz de “carregar o *compás* dentro de você”, o flamenco enquanto linguagem deveria necessariamente ter feito parte de sua socialização primária, o que ocorre naturalmente quando se é andaluz. Isso pode possibilitar a assimilação “orgânica” do tempo flamenco, no bojo da sociabilidade flamenca que ocorre enquanto se frequenta o flamenco enquanto “modo de vida”, explorando as várias facetas dos rituais flamencos no cotidiano.

Essa narrativa pessoal ilustra, de maneira sintética, minha perplexidade frente aos sistemas de transmissão oral do flamenco. Acostumado aos métodos de estudo progressivo utilizados no ensino da música de concerto, não percebia o conteúdo tácito da mensagem do professor, considerado por ele como elementar.

Nessa tese, discuti três questões que se relacionam aos conhecimentos tácitos do flamenco. A primeira é pertinente às dinâmicas de uso e articulações entre os elementos constituintes dessa linguagem; a segunda trata de seus métodos de transmissão; e a última e mais importante, meu problema de pesquisa, o uso pedagógico da *juerga* flamenca por profissionais de ensino de flamenco no Brasil.

A primeira questão foi investigada a partir da delimitação do flamenco enquanto arte poético-musical-performática e com a análise de seus elementos constituintes por

---

<sup>199</sup> Professor, como que é essa coisa do tempo flamenco?  
Cara, isso do tempo, você carrega dentro de você. (tradução nossa)

meio de ferramentas comuns à musicologia, à antropologia e à performance. Tratei da escala, da cadência andaluza, do *compás* (ritmo flamenco) e das formas musicais flamencas (gêneros musicais específicos dessa manifestação conhecidos como *palos*) visando aproximar o leitor do mundo flamenco, buscando livrar seu olhar de estereótipos e possibilitar a análise dos rituais e da sociabilidade flamenca, fundamentais para a percepção dessa manifestação enquanto linguagem viva e dinâmica. A investigação da primeira questão de pesquisa avança na exploração do que foi apresentado em minha pesquisa de mestrado “Aspectos gerais da música flamenca” (ZANIN, 2005).

Com base em Cristina Cruces Roldán (2002, 2003), discutimos o flamenco enquanto “modo de vida”, delimitando seus espaços físicos de sociabilidade com o intuito de promover um olhar mais criterioso sobre sua “pluralidade de ritualizações”. Os dados procedentes dessa análise foram utilizados na construção do questionário de pesquisa submetido aos profissionais de ensino de flamenco no Brasil, visando principalmente aferir as distinções entre o que foi documentado pela autora na Espanha e o que foi encontrado aqui no Brasil. Outras constatações advindas dessa análise ajudaram a responder questões pontuadas em toda tese, principalmente relacionadas à segunda questão de pesquisa, referente aos métodos de transmissão oral do flamenco e seus processos de ensino-aprendizagem, buscando demonstrar a importância desses achados para responder nosso problema de pesquisa.

Ainda sobre a primeira questão, relacionada aos conhecimentos tácitos do flamenco, às dinâmicas de uso e articulações entre os elementos constituintes desta linguagem, investigamos a performance no flamenco, principalmente com base em conceitos de Zumthor (2018). Tratamos do “Flamenco *em Performance*”, analisamos o evento “flamenco-juerga” a partir de suas práticas, forma, e de suas “características idiossincráticas”, contribuindo assim para uma visão do fenômeno como um todo. O conceito de forma, encontrado em Díaz (2008) e Guzmán (2015), e forma-força, em Zumthor (2018), apontaram que o evento “flamenco-juerga”, por se tratar de uma manifestação coletiva híbrida, que “transcende as fronteiras das linguagens da música, da dança e do teatro” (COHEN, 2014), e pode ser percebido também enquanto experiência de caráter estético (DEWEY, 1934). Essa experiência estética, bem definida e delimitada pelos espaços de sociabilidade flamenca, carregada de conteúdos – vertidos e aprendidos – com códigos próprios, como a improvisação idiomática característica da linguagem –, dinâmicas de uso e tradições específicas, é viabilizada por meio dos rituais flamencos que, a depender do contexto (de arte e/ou vida cotidiana) e dos grupos envolvidos

(artistas, alunos, audiência, participativa ou não etc.), desenvolvem dinâmicas e caminhos distintos. Exatamente por isso, verificou-se que proceder à análise da *juerga* baseada apenas em seus elementos constituintes, de suas dinâmicas de uso e de sua improvisação idiomática não forneceria dados sobre o evento “flamenco-*juerga*” como um todo, interferindo deste modo diretamente em nosso problema de pesquisa. A análise segmentada do evento performático *juerga*, “em virtude exatamente da fragmentação e relatos de segunda ordem mediados”, como descritos no capítulo “Flamenco *em Performance*”, quebraria a “forma-força” desse acontecimento, interferindo deste modo na percepção da “performance enquanto experiência”, e comprometendo, assim, seu potencial pedagógico.

A segunda questão, relacionada aos métodos de transmissão do flamenco, foi investigada a partir da transcrição e análise de entrevistas de *La Morita*, *Yara Castro* e *Fernando de la Rúa*, três *performers*-professores considerados no meio flamenco como “*maestros de maestros*”, amplamente conhecidos pela comunidade flamenca por seu trabalho em prol da difusão e da capacitação profissional de artistas brasileiros desta arte. Para dialogar com os dados advindos da análise das entrevistas dos três *performers*-professores, escrevi um relato de experiência pessoal de ensino e aprendizagem do flamenco e um inventário de produções artísticas, expandindo deste modo as percepções sobre os métodos de transmissão oral experimentados no ensino de flamenco no Brasil.

As entrevistas dos três professores e meu relato de experiência forneceram dados relevantes sobre a História do flamenco no Brasil – principalmente a partir do final da década de 1980 – e sobre os processos de ensino-aprendizagem experimentados por esses artistas no decorrer de suas trajetórias. Esses dados, tratados nessa tese como fonte primária, nos auxiliaram a identificar os métodos de transmissão oral mais utilizados pelos entrevistados a fim de analisá-los. Com base em María Jesús Castro Martín (2018), discutimos os métodos de transmissão do flamenco e suas principais permanências e transformações ao longo do tempo, e percebemos quão complexos e variados são os métodos de transmissão oral empregados nessa arte, o que contribuiu para um apuramento do olhar sobre seus procedimentos.

O primeiro pressuposto considerado durante os levantamentos preliminares, o que situa a oralidade e a escrita como opostos, foi em certa medida contrariado ao longo da pesquisa e caracterizado como fruto de uma abordagem maniqueísta que não contextualiza a relação existente entre esses dois conceitos/procedimentos, e as

modificações por eles sofridas ao longo da história, principalmente a partir da substituição dos procedimentos orais dialéticos e retóricos pela educação textual.

O segundo pressuposto inicial, que considerava a oralidade um estado prévio ao letramento, foi também de certo modo desconstruído. Essa visão disseminada pelo senso comum em relação ao flamenco foi percebida ao longo da pesquisa como “evolucionista e excludente”, não nos permitindo observar o real campo de ação de cada um desses procedimentos. Enquanto o oral nos remete ao ouvido, à cultura pré-escrita, à tradição oral, à vida emocional; a educação textual nos remete à tradição escrita, ao visual, à cultura literária, às unidades de medida e à vida intelectual (PELINSKI, 2000).

Considerando a desconstrução de tais pressupostos, percebemos, de modo indutivo, que a dicotomia oralidade *versus* escrita foi ressignificada com a inserção de novas textualidades nos métodos de transmissão utilizados no flamenco. O uso da transmissão escrita e das texturas fonográficas e audiovisuais possibilitaram transformações no modo de ensinar e de aprender essa arte. Podemos inferir, de modo especulativo, que a tradição oral, caracterizada pelo “mestre”, se somou ao conhecimento sistematizado oferecido pelo “professor”, possibilitando o acesso aos dois sistemas de transmissão: o que contempla a cultura pré-escrita, a tradição oral, e a vida emocional; e o que contempla a tradição escrita, o visual, a cultura literária, as unidades de medida e a vida intelectual.

Concluimos que a síntese produzida a partir da combinação desses dois métodos de transmissão, pode ter privilegiado o novo sistema de transmissão do flamenco – talvez em virtude da variedade de textualidades disponibilizadas para o estudo dessa arte, com recursos tecnológicos como *blogs*, *sites* e plataformas de compartilhamento de vídeos –, em detrimento aos oferecidos pela tradição oral, tidos pelo senso comum como ultrapassados e antiquados. Esse novo método de transmissão, conceitualizado por Castro Martín (2018) como um sistema de transmissão transcultural, democratizou o acesso a todo tipo de conteúdo produzido sobre o flamenco, proporcionando a primeira grande transformação no ensino de guitarra flamenca, como relatado no capítulo 3.

Essa democratização do acesso à informação colapsou os processos tradicionais de transmissão oral do flamenco ao coletivizar o conteúdo antes obtido de modo presencial, impondo assim, como descrito por Francisco Aix (2022), uma “emancipação da tradição”. A ruptura causada por essa “emancipação” engendrou uma crise nas formas tradicionais de transmissão do flamenco, promovendo o “desaparecimento da memória e

das particularidades da ocasião, nas quais a performance flamenca ocorre, deslocalizando seus contextos originários” (Castro Martín, 2018).

Um possível achado da tese, oportunizado por nossas análises, pode estar exatamente no apontamento de que essa ruptura possa, de algum modo, ter facilitado a desvalorização da “experiência de formação viva e plural subsidiada pelos mestres”, que acontece – como visto no capítulo 3.2 – em “situações de aprendizagem absolutamente presenciais, performáticas e comunitárias, como a *juerga*”, em prol da “novidade”, vista aqui como estratégia mercadológica de persuasão. É importante destacar que, à luz dos dados encontrados nas análises realizadas sobre os distintos métodos de transmissão utilizados no flamenco, percebemos, de modo indutivo, que cada procedimento metodológico, esteja ele ligado à tradição oral ou escrita, possui suas próprias dinâmicas de uso e possibilitam o acesso a diferentes formas de conhecimento.

Deste modo, podemos inferir que desvalorizar as “situações de aprendizagem absolutamente presenciais, performáticas e comunitárias, como a *juerga*”, pode prejudicar a percepção dos estudantes sobre as distintas dinâmicas de uso e inter-relações dos elementos constituintes do flamenco, interferindo diretamente na experiência estética e pedagógica proporcionada por esse evento performático.

A última e mais importante questão, meu problema de pesquisa, o uso pedagógico da *juerga* flamenca por profissionais de ensino de flamenco no Brasil, foi investigado com base na comparação entre a análise dos resultados dos questionários de pesquisa “Pedagogia do Flamenco no Brasil”, e as análises produzidas nos capítulos 1, 2 e 3, “Flamenco e *Juergas* em contextos Tradicionais”, “Flamenco *em* Performance” e “Flamenco e *Juerga* no Brasil: Pedagogias e Espaços de Ensino”, respectivamente, gerando deste modo inferências e hipóteses sobre o problema.

As conexões por mim percebidas a partir das *juergas*, que sistematizaram minha compreensão sobre a linguagem flamenca como um todo, foram possibilitadas por meio de vivências ocorridas ao longo de décadas. Para esta tese, propusemos estratégias para o estudo de algumas dessas “vivências”, entre as quais estão a formulação de estruturas teóricas – constructos e variáveis – que nos auxiliaram no mapeamento dos dados sobre a autopercepção e a autoavaliação dos *performers*-professores sobre seus saberes, práticas e métodos de transmissão utilizados no ensino do flamenco. As respostas do questionário possibilitaram investigar, portanto, a percepção dos *performers*-professores sobre conjuntos de saberes diretamente relacionados aos conhecimentos tácitos do flamenco,



responsáveis em grande medida pela capacitação técnica (conhecimentos práticos e pedagógicos) do profissional desta linguagem atuante no Brasil.

Para que a *juerga* possa ser utilizada como recurso pedagógico no ensino do flamenco, o *performer*-professor necessariamente deve ser capaz de reconhecer o potencial pedagógico desse recurso e valorizá-lo. Os resultados referentes às questões diretamente relacionadas à *juerga* (questões 31 a 36) nos revelaram que nossa amostra de docentes de flamenco reconheceu a importância desse evento e seu potencial didático-pedagógico. Não podemos afirmar, em virtude da metodologia empregada no questionário de pesquisa, que investigou a autopercepção e a autoavaliação dos saberes e práticas dos docentes, que suas respostas “corresponderam efetivamente às suas ações e práticas de ensino do flamenco”, visto que, “não se tratou da verificação de práticas diretamente observáveis mediante pesquisa qualitativa”, podendo também conter, ainda, respostas enviesadas, que “supervalorizariam determinadas evidências no sentido de buscar atender a determinadas expectativas sobre sua atuação docente”.

Dito isso, percebemos que nossa amostra reconheceu também a importância do improviso idiomático<sup>200</sup> para o ensino e para a prática do flamenco, competência indispensável para performar na *juerga*. Verificamos ainda, de modo indutivo, que o *performer*-professor considerou que sua capacidade de “improvisar uma performance musical”, baseada nos elementos que compõem a música flamenca, poderia necessitar não só dos conhecimentos relacionados diretamente à música, mas também das articulações encontradas entre esses conhecimentos musicais e os outros elementos constituintes do flamenco, como os percebidos entre a dança flamenca, a música flamenca e as formas flamencas (*palos*). O aprimoramento dessa habilidade poderia viabilizar que o *performer*-professor pudesse transitar e interferir ativamente na linguagem musical, se colocando enquanto *performer*-musicista, modificando o texto musical flamenco e dialogando com seus agentes musicais mais evidentes – o *cante* e a guitarra. Essa atitude ativa e dialógica possibilitaria que o *performer*-professor se comunicasse por meio da improvisação idiomática, reforçando nele e em seus alunos a ideia de que o flamenco é uma arte viva, não estanque, noção que encontra concretude na *juerga* flamenca.

A nosso ver, algumas das dificuldades e desconfiças percebidas pelos profissionais de ensino do flamenco sobre a improvisação idiomática poderiam estar diretamente relacionadas às suas experiências de aprendizagem, fundamentadas muitas

---

<sup>200</sup> Optamos por tratar desse item sem relacioná-lo diretamente ao ensino e prática da *juerga*, evitando deste modo respostas enviesadas (nota do autor).

vezes na, como relatado por *Fernando de la Rúa*, “escola de decoreba”, que por suas dinâmicas de uso, *grosso modo*, não valorizam a “variação”, item investigado no subcapítulo 3.2 “Relato de Experiência de ensino e aprendizagem do Flamenco”. Para Zumthor (2018, p. 60), a variação acontece principalmente em virtude da utilização de recursos mnemônicos para a preservação da “informação/formação”, em sistemas orais.

Na situação de oralidade pura, tal como pode observá-la um etnólogo entre populações ditas primitivas, a ‘formação’ se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira ‘transmissão’ é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A ‘recepção’ vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado: é, com efeito, próprio da situação oral, que transmissão e recepção aí constituam um ato único de participação, copresença, esta gerando o prazer. Esse ato único é a performance. Quanto à ‘conservação’, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na ‘reiteração’, incessantes variações re-criadoras: é o que, nos trabalhos anteriores, chamei de movência. (ZUMTHOR, 2018, p. 60).

Nesse sentido, o conceito de “movência” de Zumthor (2018) pode nos ajudar na obtenção de respostas sobre a importância do estudo da improvisação idiomática para o flamenco, e por conseguinte, para a *juerga*. Adaptando-o à realidade de ensino de flamenco no Brasil, podemos considerar que a “formação” oferecida pelo *performer*-professor brasileiro, também disponibilizada pelo “gesto”, e a recepção por parte de seus alunos possibilitada pela “audição e visão”, também se configuram em um “momento único de participação”, um “ato performático” que gera prazer e tem a “conservação de seu conteúdo informativo” – carregado de experiências e inferências –, submetido exclusivamente à memória. A “movência” acontece exatamente quando, no ato de tentativa de conservação, reiterariam o “conteúdo informativo” por meio de “incessantes variações recriadoras”. No flamenco, em virtude de seus métodos de transmissão que utilizam procedimentos orais e textuais, a “movência”, que utiliza a memória no ato de preservação da informação, poderia ser substituída por texturas como a fonográfica e/ou a audiovisual, que, por não utilizarem recursos mnemônicos para sua preservação, não privilegiam a reiteração proporcionada pela variação.

Por meio desse exercício teórico, a “movência” pode interferir positivamente sobre o modo como o *performer*-professor/estudante se apropriaria da variação, viabilizando, passo a passo, a construção de seus saberes práticos sobre a improvisação idiomática da linguagem flamenca, e sua utilização na *juerga*.

Baseado em nossas análises quali-quantitativas, pudemos validar, portanto, uma hipótese inicial de que a utilização pedagógica da *juerga* flamenca é percebida pelos

*performers*-professores de flamenco como uma situação de aprendizagem privilegiada para a transmissão dos saberes tácitos, não codificados do flamenco, assim como para o desenvolvimento de capacidades de improviso idiomático no flamenco. É importante destacar que com essa tese buscamos também promover a pesquisa sobre a pedagogia do flamenco no Brasil, privilegiando o conhecimento produzido por nossos *performers*-professores sobre suas próprias práticas e procedimentos pedagógicos, esperando que a comunidade flamenca brasileira possa, por meio de suas próprias pesquisas, confrontar e expandir os achados dessa tese, aumentando, deste modo, a produção científica realizada em língua portuguesa sobre o ensino e aprendizagem do flamenco.

Como possibilidades de investigações futuras, sugerimos estudos que privilegiem abordagens interdisciplinares, favorecendo os estudos sobre os conhecimentos tácitos do flamenco apontados neste trabalho. Uma possibilidade seria a sistematização de uma combinação análoga à taxonomia de Bloom, que classifique os tipos de operações cognitivas (psicomotoras e psicossociais) envolvidas nos processos de ensino e aprendizagem do flamenco em contextos pedagógicos brasileiros, aliada a elementos de metodologias ativas que valorizem o protagonismo do aprendiz de modo semelhante ao que ocorre em contextos tradicionais do flamenco, nos quais a *juerga* já representa um momento privilegiado e intenso de criações e experimentações, funções que essa manifestação pode assumir também nos contextos educacionais contemporâneos. Para finalizar esta jornada, deixo aqui alguns versos de outro brasileiro apaixonado pelo flamenco, que soube, como poucos, traduzir em palavras o sentir flamenco.

*“Como se habita uma cidade  
se pode habitar o flamenco:  
com sua linguagem, seus nativos,  
seus bairros, sua moral, seu tempo.*

*A linguagem: um falar com coisas  
e jamais do oito mas do oitenta;  
seus nativos: toda uma gente  
que existe espigada e morena;*

*seus bairros: todos os sotaques  
em que divide seus acentos;  
sua moral: a vida que se abre  
e se esgota num instante intenso;*

*seu tempo: borracha que estica  
em segundos de passar lento,  
lento de sesta, sesta insone  
em que se está aceso e extremo”.*  
(João Cabral de Melo Neto)

## REFERÊNCIAS

- ANDRÉ, Carminda Mendes. O mar alto de Pulsão: Um ensaio sobre pedagogia em performance. **Sala Preta**, v. 14, n. 1, p. 156-165, 2014. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v14i2p156-165. Dossiê Espetáculo Pulsão – olhares de fora. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81821/85347>. Acesso em: 31 jan. 2022.
- BARDIN, L. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.
- BARRIOS, M. **Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco**. Sevilla: J. Rodríguez Castillejo, 1989.
- BEN AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (org.). **Folklore: Performance and Communication**. La Haye: De Gruyter Mouton, 1975.
- BENEDETTI, Héctor. **Nueva historia del tango: de los orígenes al siglo XXI**. Bueno Aires: Siglo XXI Editores, 2015. *E-book*.
- BERLANGA, Miguel Ángel. Métodos de transcripción y análisis en Etnomusicología. El concepto de Pertinencia Constructiva. **Patrimonio Musical**, Granada, Artículos de Patrimonio Etnológico Musical, p. 148-160, 2002. Disponível em: [https://www.academia.edu/21225549/Métodos\\_de\\_transcripción\\_y\\_análisis\\_en\\_Etnomusicolog%C3%ADa\\_El\\_concepto\\_de\\_pertinencia\\_constructiva](https://www.academia.edu/21225549/Métodos_de_transcripción_y_análisis_en_Etnomusicolog%C3%ADa_El_concepto_de_pertinencia_constructiva). Acesso em: 12 set. 2022.
- BORROW, G. **Los Zinkali**. Madrid: Ediciones La Nave, 1932.
- BRAUN, V.; CLARKE, V. Using thematic analysis in psychology. **Qualitative Research in Psychology**, v. 3, issue 2, p. 77-101, 2006. ISSN 1478-0887. Disponível em: <http://eprints.uwe.ac.uk/11735> <http://dx.doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>. Acesso em: 7 jan. 2020.
- CANO, Manfredi. **Cante y Baile Flamencos**. León: Editorial Everest, 1983.
- CARDOSO, Renato de C. **O Conhecimento Musical na perspectiva da Complexidade: possibilidades para a educação musical**. Tese – Departamento de Artes, Universidad Estadual Paulista (UNESP), 2020. p. 2054. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/192862> . Acesso em: 4 mar. 2023.
- CASELLA, C. A. A Noção de Cultura em Apropriação Cultural. **Linguagens** – Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 15, n. 2, p. 189-194, maio/ago. 2021.
- CASTRO, Yara; RUA, Fernando de la. [Entrevista cedida a] Deborah Nefussi. **Peña Flamenca Brasil**, São Paulo, 08 abr. 2020. 1 arquivo de vídeo (c. 101 min). A transcrição está no Anexo A. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3i3xMabj8sA&t=1067s&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=3i3xMabj8sA&t=1067s&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil). Acesso em: 2 abr. 2020.

CASTRO MARTÍN, María J. “El duende no se aprende”: los métodos de transmisión en el flamenco: entre lo auditivo y lo visual. **Sociedad Española de Musicología**, Madrid, v. 3, p. 2181-2296, 2018. Sección: Ediciones Digitales

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CISNEROS PUIG, Bernart J. **Las Palmas Flamencas**: aproximación musicológica a través de la fonografía y la praxis contemporánea. Barcelona: Atril Flamenco, 2020.

COHEN, R. **Performance como linguagem criação de um tempo-espço de experimentação**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

CORTÉS, Norberto. **Guitarra Flamenca**. Volumen II: Lo Contemporáneo y Otros Escritos. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2005.

COSTA, R. L. M. A ideia de jogo em obras de John Cage e no ambiente da livre improvisação. **Per Musi**, Revista Acadêmica de Música UFMG, Belo Horizonte, n. 19, 2009. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992009000100009>. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/download/25807/14817?inline=1>. Acesso em: 31 jan. 2022.

DAL FARRA, Zebba. **O ser aprendiz**: um itinerário com Myriam Muniz. São Paulo: Giostri, 2020.

DAVIDSON, J. E.; DEUSER, R.; STERNBERG, R. J. The role of metacognition in problem solving. In: MET CALPE, J.; SHIMAMURA, A. P. **Knowing about Knowing**. Cambridge, Ma: MIT, 1994.

DÍAZ CRUZ, Rodrigo. La vivencia en circulación. **Revista Alteridades**, v. 7, n. 13, 1997.

DÍAZ CRUZ, Rodrigo. La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance. **Nueva Antropología**, v. 21, n. 69, p. 33-59, 2008.

DÍAZ CRUZ, Rodrigo. **Los lugares de lo político, los desplazamientos del símbolo**. Poder y simbolismo en la obra de Victor W. Turner. México: UAM/Gedisa, 2014.

DEWEY, J. **Art as Experience**. New York: Capricorn Books, 1939.

ESPADA, Rocío. **La Danza Española**: su Aprendizaje y Conservación. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez, 1997.

FÉRAL, Josette. La Théâtralité. **Poétique**, Paris, n. 75, 1988.

FERNANDÉZ, Lola. **El Flamenco em las aulas de música**: de la transmisión oral a la sistematización de su estudio. Disponível em: <http://www.flamenconews.com>. Acesso em: 20 jul. 2003.

FERNANDÉZ, Lola. **Teoría Musical del Flamenco**. Madrid: Edición Acordes Concert, 2004.

FERREIRA, Tania. **Dança flamenca: expressividade e cotidiano**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007.

FLAMENCO VIEJO. **Árbol genealógico del cante flamenco 1**, 2020. 4 ilustrações: a 1ª é de Manfredi Cano, D. (Cante y baile flamencos, Everest, León, p. 87, 1983); a 2ª é cortesia da Peña Flamenca “El Melón De Oro” de Lo Ferro (Murcia); a 3ª é procedente do restaurante Al Aljarafe (Madrid); e a 4ª de José Blas Vega. Disponível em: <https://www.flamencoviejo.com/arbol-del-cante-flamenco>. Acesso em: 07 jan. 2020.

FLORES, Maria Assunção. As narrativas na formação de professores e a construção da identidade profissional. *In*: VEIGA SIMÃO, Ana Maria; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; FRISON, Lourdes Maria Bragagnolo (org.). **Epistemologia, práticas e pesquisas de auto-regulação da aprendizagem**. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 93-113.

GLOSSÁRIO Flamenco. **Quadra Flamenca**, 2020. Disponível em: <http://www.cuadraflamenca.art.br/glossario.php>. Acesso em: 14 jan. 2020.

GOODSON, I. Currículo, narrativa e o futuro social. **Revista Brasileira de Educação**, v. 12, n. 35, maio/ago. 2007.

GRACIA, Francisco Aix. El flamenco en la era de su reproducción técnica. **Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos**. Sevilla: s.d. Disponível em: <http://archivo.pieflamenco.com/el-flamenco-en-la-era-de-su-reproduccion-tecnica/>. Acesso em: 13 set. 2022.

GRANADOS, Manuel. **Teoría Musical de la Guitarra Flamenca: Fundamentos de Armonía y Principios de Composición**. Barcelona: Casa Beethoven Publicaciones, 1999.

GRANDE, Felix. **Memoria del Flamenco**. Barcelona: Circulo de Lectores, 1995.

GUZMÁN, A. Performance de la danza: el flamenco. **Diario de Campo**, [s. l.], n. 6-7, p. 42-49, 2015. Disponível em: <https://revistatest.inah.gob.mx/index.php/diariodecampo/article/view/6360>. Acesso em: 10 jan. 2023.

HANNERZ, U. **Cultural Complexity: Studies in Social Organization of Meaning**. Columbia University Press, 1992.

HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 15 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2017.

HULLEY, S. B. **Delineando a Pesquisa Clínica**. Porto Alegre: Artmed, 2014.

KELLEY, J. **Childsplay: the art of Allan Kaprow**. Berkeley: University of California Press, 2004.

LA CORTE DOS SANTOS, Raquel; FLORES, Célia Navarro (org.). **Buena Onda: Música e Cultura nas Ondas do Rádio**. Campinas: Pontes Editores, 2022.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A., **Metodologia do trabalho científico**. São Paulo, Atlas, 1996.

LÓPEZ-CANO, Rubén. Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade. **Art Research Journal**, ARJ/Brasil, v. 2, n. 1, p. 69-94, jan./jun. 2015.

LORCA, Federico G. **Poema del Cante Jondo** – Romancero Gitano. Barcelona: Editorial Austral, 1999.

MACHIN-AUTENRIETH, M. **Flamenco, Regionalism and Musical Heritage in Southern Spain**, Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – University of London, Soas Musicology Series, London, UK, 2013.

MALPARTIDA CORRALES, Carmen. **Entre la voz y la palabra: análisis interdisciplinar de los cantes campesinos andaluces**. Tese – Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2015.

Disponível em:

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/41038/TESIS%20%20Carmen%20Malpartida.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 31 jan. 2022.

MARTÍ, J. Folk Music Studies and Ethnomusicology in Spain. **Yearbook for Traditional Music**, v. 29, p. 107-140, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/768300>

MERCADER, Nan. **La Percusión en el Flamenco**. Madrid: Nueva Carisch España, 2001.

MOLINA, Ricardo; MAIRENA, Antonio. **Mundo y Formas del Cante Flamenco**. Granada-Sevilla: Librería AL-Andaluz, 1979.

MORITA, La. [Entrevista cedida a] Deborah Nefussi. **Peña Flamenca Brasil**, São Paulo, jun. 2020. 3 arquivos de vídeo (c. 107 min). A entrevista foi divulgada em três partes, disponíveis em:

[https://www.youtube.com/watch?v=bvkV1QZlQII&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamenc](https://www.youtube.com/watch?v=bvkV1QZlQII&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamenc)

[https://www.youtube.com/watch?v=bV8xIcisNNg&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamenca](https://www.youtube.com/watch?v=bV8xIcisNNg&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamenca)

[https://www.youtube.com/watch?v=W5E-O2YGQoU&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=W5E-O2YGQoU&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil). Acesso em: 11 abr. 2020.

MOURA, D. Um texto cheio de práticas contraditórias: performances e metodologias para abranger os assuntos de gênero no fazer artístico. Revista (**Pensamiento**), (**Palabra**) y **Obra**, Colômbia, n. 26, 2021. DOI: 10.17227/ppo.num26-13299.

Disponível em:

<https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/13299>. Acesso em: 30 jan. 2023.

NARDIM L. T. **Allan Kaprow, performance e colaboração:** estratégias para abraçar a vida como potência criativa. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

NUÑES, Faustino. **Comprende el flamenco.** 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bEtQeMmZh08>. Acesso em: 7 jan. 2020.

ORTIZ, F. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (Advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación). Prólogo e cronología Julio Le Riverend, introdução Bronislaw Malinoski. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987

PARGA, P. **InvestiCreación artística:** metodología para la investigación artística<sup>[1]</sup> en el ámbito universitario y de la educación superior. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Querétaro, 2018 (versão preliminar). Disponível em: [http://2018congressathens.cid-world.org/cloud/Mr.%20Pablo%20Parga\\_Mexico\\_22813/VERSI%C3%93N%20RECIENTE%20INVESTICREACI%C3%93N%20ART%C3%8DSTICA.pdf](http://2018congressathens.cid-world.org/cloud/Mr.%20Pablo%20Parga_Mexico_22813/VERSI%C3%93N%20RECIENTE%20INVESTICREACI%C3%93N%20ART%C3%8DSTICA.pdf). Acesso em: 30 jan. 2023.

PEDRA, N. T. S. João Cabral e o flamenco ou a arte de fazer no extremo. **Revista Letras**, UFPR, Curitiba, n. 102, p. 27-49, 2020. <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v102i0.75178>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/75178/43171>. pp 27-49. Acesso em: 15 mar. 2023.

PELINSKI, Ramón. **Oralidad: ¿un débil paradigma o un paradigma débil?**. Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango. Madrid: Akal ediciones, p. 73-81, 2000.

PEÑA FLAMENCA BRASIL (Canal designado para conteúdo de entrevista com artistas traçando sua história sobre o Flamenco brasileiro), s.d. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCNLiYYVJ1RUvTRytJCRftCg/videos>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ROLDÁN, Cristina Cruces. **Más allá de la Música:** Antropología y Flamenco (I). Sevilla: SignaturaEdiciones de Andalucía, 2002.

ROLDÁN, Cristina Cruces. **El Flamenco y la Música Andalusí:** Argumentos para un encuentro. Barcelona: Ediciones Carena, 2003.

SADIE, Stanley. **Dicionário grove de música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHECHNER, R. **Between Theater and Anthropology**, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

SCHECHNER, R. **Performance studies:** an introduction. London: Routledge, 2002.



SCHECHNER, R. O que é performance? *In: Performance studies: an introduction*, second edition. Tradução de R. L. Almeida (publicada sob licença creative commons, classe 3, abr. 2011) London: Routledge, 2006. Título original: What is performance?. Disponível em: [https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf). Acesso em: 05 jan. 2022.

SEEGER, Charles. **Studies in Musicology: 1935-1975**. Berkeley: University of California Press, 1977. p. 168-181. Disponível em: [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Seeger-  
Prescriptive and Descriptive music writing.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Seeger-Prescriptive%20and%20Descriptive%20music%20writing.pdf). Acesso em: 12 set. 2022.

SOUZA, Eduardo Conegundes de. Roda De Samba: Espaço Da memória, educação E Sociabilidade. **Resgate**, Revista Interdisciplinar de Cultura, Campinas, SP, v. 15, n. 1, p. 103-10, 2007.

SOUZA, K.R.; KERBAUY, Maria Teresa Miceli. Abordagem QuatiQualitativa: Superação da Dicotomia Quantitativa-Qualitativa na Pesquisa em Educação. **Educação e Filosofia**, v. 31, n. 61, 2017.

STEINGRESS, G. Una construcción artificial más de la identidad andaluza. **Revista Andaluza de Ciencias Sociales**, v. 1, 2002.

TARDIF, Maurice; RAYMOND, Danielle. Saberes, tempo e aprendizagem do trabalho no magistério. **Educação & Sociedade**, ano XXI, n. 73, p. 209-244, dez. 2000.

TORRES CORTÉS, N. **Guitarra Flamenca**. Volumen II: Lo Contemporáneo y Otros Escritos. Sevilla: Signatura Ediciones de Andalucía, 2005.

VANGEHUCHTEN, Lieve. ¿Qué canta y baila, corta y vuela, y viene del norte a la vez? El flamenco: un complejo problema de homonimia/polissemia. **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, ResearchGate, v. 59, p. 127-143, 2004.

VEGA, José Blas. **Magna Antología del Cante Flamenco**. Madrid: Hispavox, 1992.

VERGILLOS, Juan. **Nueva Historia del Flamenco**. Córdoba: Editorial Almuzara, 2021.

YBARRA, Luis. La Bienal de Flamenco de Sevilla para los de fuera. **ABC Cultura**, Sevilha, 15 set. 2022. Disponível em: [https://www.abc.es/cultura/abci-bienal-flamenco-sevilla-para-fuera-202209150123\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abci-bienal-flamenco-sevilla-para-fuera-202209150123_noticia.html). Acesso em: 05 out. 2022.

ZANIN, F. C. **Aspectos gerais da música flamenca**. Orientador: Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ZANIN, F. C. Vozes Femininas do Flamenco. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, jun. 2017. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. La guitarra flamenca de Paco de Lucía. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, jul. 2017. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. La Copla espanhola. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, set. 2017. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. La Copla: Vozes Masculinas. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, out. 2017. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. La zarzuela – la boda de Luís Alonso/El baile de Luís Alonso. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, dez. 2017. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Manuel Gerena, 1º programa. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, jun. 2018. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Manuel Gerena, 2º programa. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, jul. 2018. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Lucero Tena, 1º programa. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, set. 2018. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Lucero Tena, 2º programa. Programa radiofônico (c. 50 min). **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, out. 2018. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. La Morita. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, nov. 2018. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Duende, 1º programa. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, dez. 2019. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Duende, 2º programa. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, dez. 2019. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Duende, 3º programa. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, REFemin).

ZANIN, F. C. Duende, 4º programa. **Buena Onda**, Rádio UFS FM 92,1 MHz, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, dez. 2019. Programa radiofônico (c. 50 min).

ZANIN, F. C. Flamenco nas ondas do rádio: A arte flamenca no programa *Buena Onda* da Rádio UFS. In: LA CORTE DOS SANTOS, Raquel; FLORES, Célia Navarro (org.). *Buena Onda: música e cultura nas ondas do rádio*. Campinas: Pontes Editores, 2022.

ZORZAL, R. C. Uma Breve Discussão sobre Talento Musical. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 201-209, 2012.

ZOCO FLAMENCO. Manuel Machado, Poemas Flamencos. 2023. Disponível em: <https://zocoflamenco.com/flamenco-arte/manuel-machado-poemas-flamencos/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

ZUMTHOR, P. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

## **SITES E VÍDEOS**

AULA de Flamenco de La Morita e Fabiano Zanin. Diretor e/ou produtor: La Morita. Florianópolis: Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana, 2004. Disponível em: <https://youtu.be/bbql9k04z28>. Acesso em: 27 jan. 2023.

CARMEN Rivas, “La Talegona”, bailaora espanhola de renome internacional. Cordoba Flamenca. Córdoba: Guia Cultural de Flamenco de Córdoba. [2023?]. Disponível em: <https://cordobaflamenca.com/bailaoras/carmen-la-talegona/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

CIRO. Maestros Históricos. Ciro Diezandino, figura célebre do flamenco e um dos mais renomados maestros da Amor de Dios. Madrid: Centro de Arte Flamenco y Danza Española Amor de Dios, 2020. Disponível em: <https://amordedios.com/maestros/maestros-historicos/ciro/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

CUANDO te Perdió el Rey Moro. Cantor: Joselito. 2003-2023. Publicado pela Ouvir Música. Disponível em: <https://www.ouvirmusica.com.br/joselito/1815978/>. Acesso em: 6 out. 2022.

FESTIVAL Internacional de Flamenco de São José dos Campos (cartaz de divulgação). Direção: Ana Guerrero. São José dos Campos: Festival Internacional de Flamenco de São José dos Campos, 2021. Disponível em: <https://festivalflamenco.com.br/workshop-internacional-farruquito-master-class-especial-de-tangos-2021/>. Acesso em: 03 set. 2022.

LA MORITA. Buenos Aires: Wallet Flamenco de La Morita y Santa Ana, s.d., Disponível em: <https://www.facebook.com/flamencomorita/photos/233589750130634>. Acesso em: 28 ago. 2022.

ENTREVISTAS História do Flamenco no Brasil. Peña Flamenca Brasil. São Paulo: Peña Flamenca Brasil. 2020. Disponível em: <https://youtube.com/playlist?list=PL-26K1KREpWydh3QcQ8iaDTyOR23IzY8t>. Acesso em: 05 set. 2022.

GRACIAS: 50 anos de Flamenco. Diretor e/ou produtor: La Morita. Curitiba: Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana, 1994

GRANAÍNAS. Diretor e/ou produtor: Calixto Sánchez. Granada, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yfVb3rx5iO8>. Acesso em: 6 out. 2022.

OLGA Marcioni, Maestros Históricos. Diretor e/ou produtor: Centro de Arte Flamenco y Danza Española Amor de Dios. Madrid, 2020. Disponível em: <https://amordedios.com/maestros/maestros-historicos/la-china/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

RAIES Escola de Dança Flamenca. Diretor e/ou produtor: Deborah Nefussi. São Paulo: Raies Escola de Dança Flamenca, 2018. Disponível em: <http://raies.com.br/a-escola/>. Acesso em: 28 ago. 2022.

RECITAL de Castanholas. Diretor e/ou produtor: La Morita e Fabiano Zanin. Curitiba: Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana, 2000. (física)

TRIANA Flamenca. Diretora, bailarina flamenca e coreógrafa: Andrea Guelpa, São Paulo, [2023?]. Disponível em: <https://www.trianaflamenca.com.br/andrea-guelpa-bailarina-de-flamenco-e-coreografa-triana/>. Acesso em: 25 jan. 2022.

VOCABULÁRIO básico. Instituto Andaluz del Flamenco. Sevilla: Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, 2019. Disponível em: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/flamenco/content/vocabulario-b%C3%A1sico>. Acesso em: 30 set. 2022.

YARA Castro. Grupo Laurita Castro. São Paulo, s.d. Disponível em: [http://www.lauritacastro.com.br/wp-content/uploads/2008/10/img\\_02782.jpg](http://www.lauritacastro.com.br/wp-content/uploads/2008/10/img_02782.jpg). Acesso em: 28 ago. 2022.

ZANIN, F.; MOREIRAS, A. **Gracias: 50 anos de Flamenco**. 1997. Disponível em: <https://youtu.be/i4NYNr-dr2Q>. Acesso em: 25 jan. 2023.

ZANIN, F.; MOREIRAS, A. **Recital de Castanholas**. 2000. Disponível em: <https://youtu.be/htIK-LexNuM> e <https://youtu.be/nKjIyZjEPh0>. Acesso em: 7 jan. 2023.

ZANIN, F.; MOREIRAS, A. **Aula de dança**. 2004. Disponível em: <https://youtu.be/bbql9k04z28>. Acesso em: 27 jan. 2023.

## APÊNDICE A – Questionário



### SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL

### UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

#### TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

O Sr.(a) está sendo convidado(a) a participar da pesquisa de Doutorado **“CONSTRUÇÕES PERFORMÁTICAS DA *JUERGA* FLAMENCA: TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS SOB UMA PERSPECTIVA PEDAGÓGICA”** desenvolvida na Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC-USP), sob orientação do professor Doutor José Batista Dal Farra Martins.

O objetivo geral do estudo é investigar as pedagogias de ensino do Flamenco no Brasil para ampliar a compreensão sobre ensino e prática do Flamenco no país, e contribuir para a expansão da literatura em língua portuguesa sobre o tema. A abordagem da pesquisa é quantitativa com questionários estruturados com nível de mensuração ordinal/intervalar por meio de Escala Likert.

Solicitamos a sua colaboração para responder ao questionário autoexplicativo e sua autorização para a apresentação dos resultados deste estudo em eventos da área de Artes, em publicação em revistas científicas, e no corpo da Tese em produção.

O/a participante voluntário/a terá direito à privacidade. A identidade (nomes e sobrenomes) do/a participante não será divulgada, assim como demais dados pessoais. Salientamos que a assinatura desse termo também consente que os resultados obtidos com a pesquisa possam ser apresentados em congressos e publicações, mas nesses casos a identidade do/a participante também será resguardada. Os resultados da pesquisa serão utilizados somente para fins científicos.

Sinta-se livre para se recusar a respondê-las ou para abandonar o questionário a qualquer momento.

Esclarecemos que não haverá qualquer despesa ou ônus financeiro aos participantes desta pesquisa, nem qualquer procedimento que possa incorrer em danos físicos ou financeiros, dispensando, portanto, a necessidade de indenização por parte da equipe científica e/ou da instituição de ensino responsável.

Caso decida não participar desta pesquisa, ou resolver a qualquer momento desistir do preenchimento do questionário, não sofrerá nenhum dano ou prejuízo.

O pesquisador (a) responsável está à disposição para qualquer esclarecimento adicional sobre a pesquisa.

Ante o exposto, solicito a sua colaboração na pesquisa, que ocorrerá por meio do preenchimento do questionário a seguir.

Sua autorização será confirmada com a concordância no termo abaixo:

Concordo, de forma livre e esclarecida em participar da pesquisa “NOVAS CONSTRUÇÕES PERFORMÁTICAS DA *JUERGA* FLAMENCA: TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS SOB UMA PERSPECTIVA PEDAGÓGICA”, tendo em vista que estou ciente de todas as informações acima descritas e de que todas as minhas dúvidas foram esclarecidas.

Contato do Pesquisador (a) Responsável:

Caso necessite de maiores informações sobre o presente estudo, favor contatar o pesquisador Fabiano Carlos Zanin

Endereço: Universidade Federal de Sergipe/DMU/Departamento de Música  
Telefone para Contato: (79) 3194-6891 (Departamento de Música)

Telefone para Contato pessoal do pesquisador Fabiano Carlos Zanin: (79) 9 9884-3808

Email: [zaninguitar@academico.ufs.br](mailto:zaninguitar@academico.ufs.br)

## QUESTIONÁRIO

O preenchimento deste questionário é uma contribuição livre para a pesquisa **“CONSTRUÇÕES PERFORMÁTICAS DA *JUERGA* FLAMENCA: TRANSFORMAÇÕES E PERMANÊNCIAS SOB UMA PERSPECTIVA PEDAGÓGICA”**. A participação não é obrigatória. Os questionários não serão identificados com nome do respondente. Por ocasião da publicação dos resultados da pesquisa, seu nome e demais dados serão mantidos em absoluto sigilo e o anonimato em relação às respostas será garantido.

### Perfil do respondente

Você é professor de:

Dança flamenca

Guitarra flamenca

Cajón flamenco

Cante flamenco

Outro

Há quantos anos você atua como professor de Flamenco?

0 a 5 anos

5 a 10 anos

10 a 15 anos

Acima de 15 anos

Você ministra aulas de Flamenco em qual região do Brasil?

Sul

Sudeste

Centro-Oeste

Nordeste

Norte

Quais das opções abaixo corresponde melhor à sua formação profissional no Flamenco?

Cursos regulares em academias de dança ou música.

Cursos livres em academias de dança ou música.

Oficinas e master classes.

Aulas particulares (presenciais ou virtuais).

Você possui outra formação profissional?

Não.

Sim, curso técnico em artes, música ou dança.

Sim, curso técnico em outras áreas.

Sim, curso superior (artes, música ou dança).

Sim, curso superior (outras áreas).

Você entende espanhol?

Entendo bem.

Entendo razoavelmente.

Entendo pouco.

Não entendo.

Você fala espanhol?

Falo bem.

Falo razoavelmente.

Falo pouco.

Não falo.

### **Questionário de Pesquisa**

As questões a seguir referem-se ao seu nível de concordância com as afirmações propostas. Numa escala de 0 a 4, em que 0 significa “Discordo totalmente”; 1 significa “Discordo parcialmente”; 2 significa “Não consigo avaliar”, 3 significa “Concordo parcialmente” e 4 significa “Concordo totalmente”.

Como você avalia as afirmações a seguir?

Sou um grande aficionado da dança flamenca.



- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Sou um grande aficionado da guitarra flamenca.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Sou um grande aficionado do cante flamenco.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Participo ativamente de um grupo de dança e música flamenca.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Me dedico também ao estudo de outra área do Flamenco (instrumento musical, cante ou dança) além da minha principal.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Participo regularmente de apresentações artísticas flamencas.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Traduzo para meus alunos as letras das músicas flamencas usadas nas minhas aulas.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Nas coreografias de flamenco, sei identificar os elementos que compõem o baile flamenco. Ex: *Compás, llamada, remate, desplante, paseos* etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Aplico nas minhas aulas os conhecimentos sobre os elementos que compõem o baile flamenco. Ex: *Compás, llamada, remate, desplante, paseos* etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Sei identificar os elementos que compõem a música flamenca. Ex: *Compás, salida, llamada, remate, versos (tercios), copla (letra), cierre, falseta* etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Aplico nas minhas aulas os conhecimentos sobre os elementos que compõem a música flamenca. Ex: *Compás*, *salida*, *llamada*, *remate*, versos (tercios), *copla* (letra), *cierre*, *falseta* etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Sou capaz de improvisar movimentos coreográficos com base nos elementos que compõem o baile flamenco. Ex: *Compás*, *llamada*, *remate*, *desplante*, *paseos* etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Ensino nas minhas aulas estratégias de improviso de movimentos coreográficos com base nos elementos que compõem o baile flamenco.

Ex: *Compás*, *llamada*, *remate*, *desplante*, *paseos* etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Sou capaz de improvisar uma performance musical com base nos elementos que compõem a música flamenca. Ex: *Compás*, *salida*, *llamada*, *remate*, versos (tercios), copla (letra), cierre, falseta etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Ensino nas minhas aulas estratégias de improviso para performances musicais com base nos elementos que compõem a música flamenca. Ex: *Compás*, *salida*, *llamada*, *remate*, versos (tercios), copla (letra), cierre, falseta etc.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

Trabalho prioritariamente com playback em minhas aulas de flamenco.

- 0 - Discordo totalmente.
- 1 - Discordo parcialmente.
- 2 - Não consigo avaliar.
- 3 - Concordo parcialmente.
- 4 - Concordo totalmente.

As questões a seguir referem-se ao seu nível de frequência com que realizo as ações propostas. Numa escala de 0 a 4, em que 0 significa “Nunca”; 1 significa “Raramente”; 2 significa “Eventualmente”, 3 significa “Frequentemente” e 4 significa “Sempre”.

Com que frequência você realiza as ações a seguir?

Promovo situações de aprendizagem utilizando improvisação livre em minhas aulas.

- 0 – Nunca.
- 1 – Raramente.
- 2 – Eventualmente.

3 – Frequentemente.

4 – Sempre.

Oriento meus alunos a assistirem performances de Flamenco em diferentes plataformas de compartilhamento de vídeos na internet (YouTube).

0 – Nunca.

1 – Raramente.

2 – Eventualmente.

3 – Frequentemente.

4 – Sempre.

Utilizo o canto como ferramenta didática durante minhas aulas de Flamenco.

0 – Nunca.

1 – Raramente.

2 – Eventualmente.

3 – Frequentemente.

4 – Sempre.

Estimulo meus alunos a cantarem durante as aulas.

0 – Nunca.

1 – Raramente.

2 – Eventualmente.

3 – Frequentemente.

4 – Sempre.

Acompanho com palmas sem dificuldade os diferentes gêneros musicais flamencos (*palos*).

0 – Nunca.

1 – Raramente.

2 – Eventualmente.

3 – Frequentemente.

4 – Sempre.

Ensino meus alunos a acompanharem com palmas diferentes gêneros musicais flamencos (*palos*) em minhas aulas.

- 0 – Nunca.
- 1 – Raramente.
- 2 – Eventualmente.
- 3 – Frequentemente.
- 4 – Sempre.

Participo de *juergas* flamencas.

- 0 – Nunca.
- 1 – Raramente.
- 2 – Eventualmente.
- 3 – Frequentemente.
- 4 – Sempre.

Me sinto à vontade em *juergas* flamencas.

- 0 – Nunca.
- 1 – Raramente.
- 2 – Eventualmente.
- 3 – Frequentemente.
- 4 – Sempre.

Estímulo meus alunos a participarem de *juergas* flamencas.

- 0 – Nunca.
- 1 – Raramente.
- 2 – Eventualmente.
- 3 – Frequentemente.
- 4 – Sempre.

Organizo *juergas* com os meus alunos.

- 0 – Nunca.
- 1 – Raramente.
- 2 – Eventualmente.
- 3 – Frequentemente.

4 – Sempre.

As questões a seguir referem-se ao seu nível de concordância com as afirmações propostas. Numa escala de 0 a 4, em que 0 significa “Discordo totalmente”; 1 significa “Discordo parcialmente”; 2 significa “Não consigo avaliar”, 3 significa “Concordo parcialmente” e 4 significa “Concordo totalmente”.

Como você avalia as afirmações a seguir?

Quando organizo *juergas*, viso a confraternização dos alunos.

0 - Discordo totalmente.

1 - Discordo parcialmente.

2 - Não consigo avaliar.

3 - Concordo parcialmente.

4 - Concordo totalmente.

Quando organizo *juergas*, viso a formação prática dos alunos.

0 - Discordo totalmente.

1 - Discordo parcialmente.

2 - Não consigo avaliar.

3 - Concordo parcialmente.

4 - Concordo totalmente.

## APÊNDICE B - Partituras Musicais & Áudios

As partituras musicais e os *links* com os áudios correspondentes de cada exemplo musical seguem indicados neste Apêndice B.

Exemplo musical 1– *Compás* de 12 tempos



Para voltar ao capítulo [clique aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgLcoD-vDqgFS6aS?e=e6WZTh>

Exemplo musical 2 – *Compás* de 12 tempos: 3+3+2+2+2 (tético)



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgOSJnjOzuaWnOLN?e=TSiWT8>

Exemplo musical 3 – *Compás* de 12 tempos: 2+2+3+3+2 (tético)



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

[https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgSA9c\\_kfv8tSE8A?e=KoeO54](https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgSA9c_kfv8tSE8A?e=KoeO54)

Exemplo musical 4 – *Compás* de 12 tempos: 3+2+2+2+3 (anacrústico e acéfalo)



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:



<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgAU8jXYPk6xYUUK?e=R2MQcM>

Exemplo musical 5 – *Compás de bulerías*



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgGCHeVd7JE8bqJ2?e=IomW0t>

Exemplo musical 6 – *Compás de soleá*



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXW9XLnGbbNbGrpw?e=naaBao>

Exemplo musical 7 – *Compás de 12 tempos*



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXQFXhletgtODbKO?e=1Cq3ek>

Exemplo musical 8– *Compás de seguiriyas*

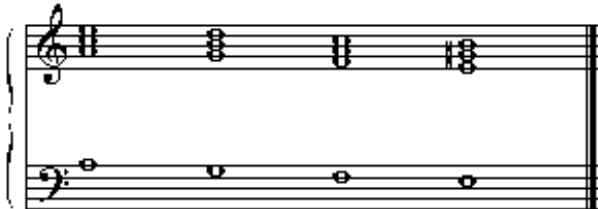


Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXqZM6yPmNtWqsN2?e=IIAr6C>

Exemplo musical 9 – Cadência andaluza



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXtgPLd176ZIBK2B?e=4pjk1Y>

Exemplo musical 10 – Modos gregorianos ou eclesiásticos.

Jônico (modo de Dó).

Dórico (modo de Ré).

Frígio (modo de Mi).

Lídio (modo de Fá).

Mixolídio (modo de Sol).

Eólio (modo de Lá).

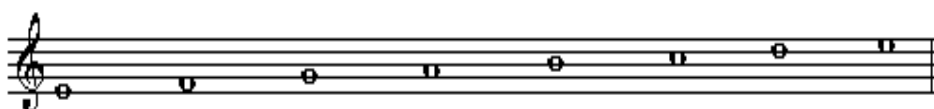
Lócrio (modo de Si).

Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

[https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkX43g4YRNo1IQdO\\_?e=h1aTWB](https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkX43g4YRNo1IQdO_?e=h1aTWB)

Exemplo musical 11 – Modo frígio

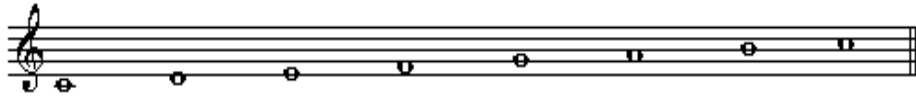


Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

[https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXyqURzn\\_5ntVrRE?e=WOayLY](https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXyqURzn_5ntVrRE?e=WOayLY)

Exemplo musical 12 – Modo jônico



Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXnFdRWK2ta8S8ha?e=zR3hzi>

Exemplo musical 13 – *Sevillanas*

Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXcUSnoACs6V0vmO?e=Cu2mma>

Exemplo musical 14 – *Salida por Seguiriyas*

## Seguiriyas

Musical score for Seguiriyas, featuring Cante and Guitarra flamenca. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *ff* and *mf*. The Cante part is in the upper staff, and the Guitarra flamenca part is in the lower staff. The score is divided into three systems, with measures 1-4, 5-8, and 9-12. The guitar part includes various rhythmic patterns and chordal structures.

Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXZu6WPgG-rZHyTn?e=T7alF3>

Exemplo musical 15 – *Compás y copla - fandango de Huelva*

Musical score for Exemplo musical 15, featuring compás de Fandangos and copla. The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The score is divided into two parts: compás de Fandangos (Mi flamenco) and copla (Dó maior). The compás de Fandangos part is in the upper staff, and the copla part is in the lower staff. The score is divided into three systems, with measures 1-6, 7-13, and 14-26. The guitar part includes various rhythmic patterns and chordal structures.

Para voltar ao capítulo clique [aqui](#).

Disponível em:

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkXgScFYgUFZe0Sip?e=A1g2hZ>

**ROTEIRO PARA PROGRAMA RADIOFÔNICO – RÁDIO UFS**  
**Programa “Buena Onda”**

<i><b>A JUERGA FLAMENCA</b></i>	
Roteiro finalizado no dia 18/02/2023 Gravação realizada no dia 27/02/2023	
Fabiano Zanin	
1h	
TÉCNICA	AÚDIO
<b>BLOCO 1</b>	
Locutor	<p>Olá a todos! Meu nome é Fabiano Zanin, sou professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe e, no <i>Buena Onda</i> de hoje, falaremos sobre a <i>Juerga</i> flamenca.</p> <p>A <i>juerga</i> flamenca é a festa flamenca. Nela, as pessoas cantam, dançam, bebem, se divertem e se expressam por meio dos gêneros musicais flamencos. É uma reunião ruidosa, alegre, festiva, que possibilita o encontro, a comunicação e o reconhecimento de pertencimento a uma comunidade.</p> <p>Mas, como reconhecemos uma <i>juerga</i> flamenca? Quais são seus elementos constituintes?</p> <p>Sobre isso, os versos do poeta espanhol Manuel Machado (ZOCO FLAMENCO, 2023) nos dão uma pista.</p> <p><i>Una fiesta se hace con tres personas: una baila, otra canta, y la otra toca. Ya me olvidaba de los que dicen "¡ole!" y tocan palmas.</i></p> <p>Em uma tradução livre, o poema diz:</p> <p>Uma festa se faz com três pessoas: uma dança, a outra canta, e o outra toca. Já me esquecia das que dizem “olé” e tocam as palmas.</p> <p>Os elementos constituintes da <i>juerga</i> flamenca são três, segundo o poeta: a dança, o canto e a guitarra flamenca. Mas, o poeta se esquece, propositalmente, dos que dizem “olé” e dos que tocam as palmas, para</p>

	<p>fazer graça, como se os outros participantes da festa fossem menos importantes.</p> <p>Poderíamos definir os elementos da <i>juerga</i> deste modo: <i>el baile</i>, que é a dança flamenca; <i>el cante</i>, que é o canto flamenco, <i>el toque</i>, que é a guitarra flamenca, e os que dizem “olé” e tocam palmas, que são a chamada audiência participativa, o público da festa, que participa ativamente da performance musical gritando “olé” e batendo palmas no ritmo correto.</p> <p>Os que batem palmas e dizem “olé”, e outras expressões usadas para encorajar e estimular os artistas flamencos, são fundamentais na dinâmica da <i>juerga</i>. Esses encorajamentos são conhecidos no meio flamenco como <i>jalear</i>, ou <i>jaleo</i>, e fortalecem a comunicação coletiva, expressando que o público compreende a linguagem artística poético-musical do flamenco, e que, por meio dela, todos se reconhecem como grupo.</p> <p>Para exemplificar essa dinâmica, vamos escutar agora as <i>Bulerías “Fiesta Por ‘Jeré’” (Bulería)</i>, com Enrique Soto, Manuel de la Nina, Enrique Remache, Rafael del Zambo e Enrique el Zambo.</p> <p>1. <i>Fiesta Por “Jeré” (Bulería) 5’32”</i></p>
Sobe o som	1. <i>Fiesta Por “Jeré” (Bulería) 5’32” 332</i>
Locutor	<p>Acabamos de escutar as <i>bulerías Fiesta Por “Jeré”</i>, acompanhadas por palmas e <i>jaleos</i>. <i>Bulerías</i> é um dos gêneros musicais do flamenco mais vibrantes e festivos, e cujo título da faixa faz menção à cidade de origem das <i>bulerías</i>, <i>Jerez de la Frontera</i>.</p> <p>As palmas flamencas, percussão corporal mundialmente utilizada em manifestações artísticas populares, é um elemento constituinte da <i>juerga</i>. É o principal (mas não o único) meio de acompanhamento rítmico utilizado no flamenco.</p> <p>As percussões corporais mais utilizadas para acompanhar ritmicamente o flamenco são: as palmas flamencas, conhecidas no meio flamenco como <i>palmeo</i>; o estalar de dedos, conhecido como <i>pitos</i>; a percussão tocada pelo bater dos nós dos dedos nas mesas, conhecido como <i>nudillos</i>; e o percutir dos pés contra o chão, conhecido como <i>sapateados</i>.</p> <p>Vamos escutar agora “<i>Soleá por Bulería</i>”, gravação ao vivo do <i>cantaor</i> José Valencia, acompanhado ao violão flamenco por Manuel Parrilla, e na percussão corporal com <i>nudillos</i> e palmas por Manuel Valencia e Bobote.</p> <p>2. <i>Soleá por Bulería – José Valencia 7’08”</i></p>
Sobe o som	2. <i>Soleá por Bulería – José Valencia 7’08” 428</i>

Locutor	<p>Acabamos de escutar a performance ao vivo do <i>cantaor</i> José Valencia cantando <i>Soleá por bulerías</i>, acompanhado ao violão flamenco por Manuel Parrilla, e percussão corporal com <i>nudillos</i> e palmas de Manuel Valencia e Bobote.</p> <p>Para finalizarmos o primeiro bloco desse programa, ouviremos duas gravações da “<i>Bulerías de Cádiz</i>” de la Perla na performance de Alberto García, José Sánchez e Juan Manuel Cortes; sendo a primeira gravação acompanhada apenas com percussão corporal, palmas e <i>nudillos</i>; e a segunda acompanhada com palmas, <i>nudillos</i> e guitarra flamenca.</p> <p>3. <i>Bulería de Cádiz a palo seco</i> – Alberto García 1’ 17”  <i>Bulería de Cádiz</i> – Alberto García 1’ 17”</p>
Sobe o som	<p>3. <i>Bulería de Cádiz a palo seco</i> – Alberto García 1’ 17” 154  <i>Bulería de Cádiz</i> – Alberto García 1’ 17”</p>
Locutor	<p>Ouvimos duas gravações da <i>Bulerías de Cádiz</i> de la Perla na performance de Alberto García, José Sánchez e Juan Manuel Cortes.  5’ 300</p> <p>O <i>Buena Onda</i> faz um pequeno intervalo e volta já.  <b>22:00</b></p>

<b>BLOCO 2</b>	
Locutor	<p>Você está na rádio UFS. Eu sou Fabiano Zanin, e hoje estamos conhecendo a <i>Juerga</i> flamenca.</p> <p>Como vimos no bloco anterior, a percussão corporal mais utilizada no flamenco é a palma flamenca, fundamental para acompanhar e manter o tempo do ritmo flamenco. As palmas marcam o pulso para a guitarra flamenca, bem como para a dança e o canto flamenco, e podem ser executadas de duas maneiras: <i>sordas</i> e <i>brillantes</i>. Quando executadas com as mãos em forma de “concha”, são chamadas de <i>sordas</i>. Desta maneira, obtém-se um som abafado e grave (tocar). Já as <i>brillantes</i>, que são executadas com as mãos abertas, possuem um som estridente e agudo (tocar).</p> <p>O <i>palmero</i>, isto é, o responsável por tocar as palmas, deve dominar o tempo flamenco, conhecido pelos flamencos como <i>compás</i>. Deste modo, ele poderá, de maneira satisfatória, usar os dois tipos de palmas para acompanhar a música flamenca.</p> <p><i>Grosso modo</i>, utilizam-se as <i>sordas</i> quando o cantor flamenco está cantando ou a guitarra flamenca está tocando uma melodia, chamada de <i>falseta</i>; e as <i>brillantes</i> quando o baile flamenco está mais sonoro e vibrante. Um bom <i>palmero</i> deve ter sensibilidade para utilizar as palmas de modo a ressaltar a dança flamenca e a música como um todo.</p>



	<p>Ouviremos, a seguir, duas performances ao vivo acompanhadas pelas palmas flamencas. A primeira performance é do <i>cantaor</i> cigano <i>Juan Cantero</i>, cantando “<i>tangos extremeños</i>”, e a segunda é da <i>cantaora</i>, <i>bailaora</i> e atriz espanhola <i>Josefa Cotillo Martínez</i>, conhecida como “<i>La Polaca</i>”, cantando “<i>rumba flamenca</i>”.</p> <p>A qualidade das gravações não é a ideal, mas, por meio delas, percebemos a força e dinâmica da <i>juerga</i> flamenca sem filtros.</p> <p>4. <i>Tangos extremeños</i> – <i>Juan Cantero</i> 5. <i>Nada más (rumba flamenca)</i> – <i>La Polaca</i></p>
Sobe som	<p>4. <i>Tangos extremeños</i> – <i>Juan Cantero</i> 4’18” 258 5. <i>Nada más (rumba flamenca)</i> – <i>La Polaca</i> 3’02” 182</p>
Locutor	<p>Ouvimos “<i>tangos extremeños</i>”, cantados por <i>Juan Cantero</i> e “<i>rumba flamenca</i>”, cantada pela <i>cantaora</i>, <i>bailaora</i> e atriz espanhola <i>Josefa Cotillo Martínez</i>, conhecida como “<i>La Polaca</i>”. Todas as performances acompanhadas ao vivo por palmas flamencas e <i>jaleos</i>.</p> <p>Os gêneros musicais mais alegres e festivos quase sempre são os mais executados nas <i>juergas</i>, mas isso pode variar com base em uma série de fatores, tais como o espaço físico de sociabilidade onde os rituais flamencos como a <i>juerga</i> acontecem; o grau de participação e os vínculos entre as partes que interagem na <i>juerga</i>; e, por último, mas não menos importante, o caráter mercadológico da <i>juerga</i>, isso é, se os artistas foram pagos para realizar a apresentação artística ou estão ali pelo prazer da festa.</p> <p>Dependendo de alguns desses fatores, a escolha dos gêneros musicais flamencos pode variar e o festivo pode dar lugar ao contemplativo, modificando, assim, o caráter da experiência sensorial de apreciação do flamenco.</p> <p>Para exemplificar isso, vamos escutar a performances do <i>cantaor</i> cigano <i>Manolo Caracol</i> cantando “<i>seguiriyas</i>”.</p> <p><i>Manolo caracol</i> foi um dos mais cultuados <i>cantaores</i> de sua época, atuando nos mais representativos tablados da Espanha.</p> <p>6. <i>Seguiriyas</i> – <i>Manolo Caracol</i></p>
Sobe o som	<p>6. <i>Seguiriyas</i> – <i>Manolo Caracol</i> 6’26” 386</p>
Locutor	<p>Acabamos de ouvir a performance gravada ao vivo de <i>Manolo Caracol</i> cantando “<i>seguiriyas</i>”.</p> <p>Dentre os vários espaços de sociabilidade flamenca, a taberna talvez seja um dos mais valorizados. Nele, os artistas flamencos ganham o pão de cada dia atuando para distintos públicos e, algumas vezes, após essas atuações obrigatórias, pode surgir a <i>juerga</i> como um momento de descontração e diversão dos artistas, de modo espontâneo, como momento de confraternização, e também pode significar uma experiência de comunhão, de reconhecimento e de pertencimento.</p>

	<p>Para finalizarmos nosso primeiro programa sobre a <i>juerga</i> flamenca, ouviremos “<i>Fiesta por bulerías</i>”, na qual atuam o escritor, poeta e flamencólogo Fernando Quiñones, e vários artistas flamencos, entre eles: El Lebrijano, Fosforito, Carmen Mora, Juan Habichuela, Paco Cepero, Chaquetón, María Vargas, Merche Esmeralada, Luis Habichuela, Carmen Linares, José Menese.</p> <p><i>7. Fiesta por bulerías</i> – vários artistas</p>
Sobe o som	<i>7. Fiesta por bulerías</i> – vários artistas 6’40” 400
Locutor	<p>Escutamos “<i>Fiesta por bulerías</i>”, performance ao vivo do escritor, poeta e flamencólogo Fernando Quiñones e de vários artistas flamencos, dentre eles estão: El Lebrijano, Fosforito, Carmen Mora, Juan Habichuela, Paco Cepero, Chaquetón, María Vargas, Merche Esmeralada, Luis Habichuela, Carmen Linares, José Menese.</p> <p>O programa de hoje teve pesquisa e produção de Fabiano Zanin, traduções livres e revisão de Fabiano Zanin e Graziella Rollemborg, edição de áudio de Clayton Cavalcante, coordenação de rádio de Marcos Cardoso e direção Geral da Professora Máira Bitencourt.</p> <p>Até o próximo programa! 23’</p>

Disponível em:

Áudio programa *Buena Onda – Juerga Flamenca*

<https://1drv.ms/u/s!AgykYBZ76JCSkgUtlonLanMcG9Dg?e=KdBGzV>

## ANEXO A

Entrevista Yara Castro e Fernando De La Rua (SP) – 08/04/2020<sup>201</sup>

**Deborah Nefussi:** [...] hoje eu tenho duas pessoas aqui muito especiais para mim como eu falei para vocês porque a gente começou junto, eu comecei no Laurita Castro e eu devo muito a dona Lita e eu queria convidar Yara Castro e Fernando de la Rua que são duas pessoas formadoras né, do flamenco aqui no Brasil, apesar de viverem na Espanha eles nunca se separaram do Brasil, eles continuam até hoje fazendo a ponte, do trabalho deles, Brasil-Espanha, e viajaram para vários lugares do Brasil levando o flamenco para lugares que nem tinham flamenco, então eles são dois superdesbravadores. Olá Fernando, Yara, [...] super agradeço estarem aqui, para mim realmente é uma emoção [...] a gente começou junto, eu comecei no *Laurita Castro*, [...] e eu lembro, já querendo começar, [...] eu fazia aula na Laurita acho que há um ano um tempo x, [...] e de repente a Laurita falou um dia, a minha filha vai vir para o grupo, falei nossa [...] você estudava se não me engano na Bahia, acho, que na universidade federal, [...] dança moderna [...] eu não sei se era bem isso, que eu tô lembrando, Yara, você agora, [...] como é que foi o começo [...].

**Yara Castro:** [...] e aí e quando ela viu o filme *Bodas de Sangre*, é como a Vera falou [...].

**Deborah Nefussi:** [...] me conta uma coisa antes, você, [...] sua avó era a [...] como que rolava essa coisa do flamenco, se cantava e dançava, como que era?

**Yara Castro:** A minha avó Dolores era de Almería, ela cantava muito, tocava castanholas, a minha avó não era muito de dançar, cantava muita copla e cantava um pouquinho de Flamenco. Ela foi passando muito dessa cultura pra minha mãe, e naquela época começaram a vir alguns imigrantes, desde o comecinho da sociedade espanhola e a minha vó convidava todo mundo, aquela coisa legal [...] a primeira vez que veio a companhia da *Carmen Amaya*<sup>202</sup> e ela veio almoçar na casa da minha avó [...].

<sup>201</sup> Peña Flamenca Brasil. Entrevista Yara Castro e Fernando de la Rua. **Youtube**, 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=3i3xMabj8sA&t=1067s&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=3i3xMabj8sA&t=1067s&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil). Acesso em: 2 abr. 2020.

<sup>202</sup> Dançarina e cantora de flamenco da primeira metade do século XX, obteve reconhecimento internacional por suas atuações no cinema e em alguns dos principais teatros do mundo.

**Deborah Nefussi:** Você tá brincando que a *Carmen Amaya*, [...] almoçar na casa da sua avó? Eu não sabia [...]...

**Yara Castro:** A minha mãe tinha 16 anos, A *Camem Amaya* disse, dança algo, é aí ela disse que tocava um pouco de castanhola, aí ela foi tocar na frente da *Carmen Amaya*, [...], ela não era famosa..., aí ela deu um monte de toque, [...] ela mostrou para minha mãe, ela tinha o elástico preto, elástico branquinho de calcinha..., [...] a gente botava elástico da calcinha, não lembra? [...] a minha mãe ficou com isso gravado o resto da vida que ela teve esse contato com a *Carmen Amaya*. Minha mãe cresceu nesse ambiente, [...] quando ela se casou, ela teve 5 filhas e aí ela largou, mas eu me lembro dela tocando o piano e as meninas dançando, era uma onda meio de clássico espanhol. [...] eu tive que engolir que não adiantava... filha, o dia que você tiver a castanhola igual a da Deborah [...] ...

**Deborah Nefussi:** [...] a e eu amava castanhola, amava sua mãe, ela sentava naquele piano, [...] era a coisa mais linda, [...] e a gente fazia todos os exercícios de castanhola com a *Laurita* tocando piano e repetia [...] e eu falei muito, na entrevista, na minha, o quanto foi importante a base do clássico espanhol que eu não sei se, intuitivamente, ou na forma que a *Laurita* ensinava, [...] aprendia muita coisa, era lindo, [...] que aqui no Brasil, depois que perdeu, com a nossa geração a gente já não ligava tanto para montar os clássicos, os compositores clássicos espanhóis, mas era muito legal.

**Yara Castro:** E aí teve essa primeira fase que eu voltei da Bahia e aí montou-se o grupo *Laurita Castro*, e ela começa a desenvolver o trabalho dela. A base dela era o *Antonio Gades*, e ela vai desenvolvendo isso e a gente trabalhava com CD, como todo mundo, começamos com gravação. [...] um dia nós fomos na 25 de março, comprar tecido e o dono de uma loja disse, você tem um grupo? Eu quero fazer um show. Ele era do Sírio Libanês.

**Deborah Nefussi:** Eu lembro, é porque a gente não tinha música ao vivo, a gente tinha todas as coreografias gravadas na fita cassete...

**Fernando de la Rúa:** Já tinha dançado com o *Adrian Almarado*, e o Miguel, lembra do Miguel? Foi em Tatuí, antes de mim.

**Deborah Nefussi:** É verdade Fernando, nós fizemos aquele show...

**Fernando de la Rua:** No teatro do conservatório de Tatuí.

**Deborah Nefussi:** A tua mãe montou um *Manolete*, [...] era a história do toureiro *Manolete*? [...] eu vou ser sincera, um trabalho de vanguarda, porque ela já fazia naquela época dança teatro com o flamenco, [...] era incrível, era lindo [...], era maravilhoso. A hora que o Fernando entrou tudo mudou [...]

**Yara Castro:** [...] foi com o *Miguel Aragón*<sup>203</sup>, o *Adrian Alvarado* que também tocou um pouco, e o *Luiz Jimenez*, que fazia *sevillanas*...

**Deborah Nefussi:** Ele era perfeito, espanhol, para nós, quando ele entrava em cena [...]

**Yara Castro:** [...] nós fomos pro Hispano, já que vocês querem guitarrista, vocês têm que ir pro Hispano, [...] vai ter um ensaio de teatro com o Laureano, que é um diretor de teatro [...], que com certeza vão estar lá todos os guitarristas do Hispano, filhos de imigrantes. [...] lá tava o Fernando, o Miguel, Adriano e o Ricardo Sampaio, [...] outro filho de imigrante. [...] eu entrei e vi o Fernando de longe, com uma “gorrinha”, com a cabeça abaixada, magrinho, e eu falei para minha mãe minha vida vai mudar... “o que é isso? Fica quieta”. [...] quando acabou o ensaio eles desceram todos e veio a Iraci, [...] começaram a tocar um pouquinho, brincaram e todos foram embora, [...] aí fizeram uma *patadinha*, até o pai da Iraci [...] cantou um pouquinho, [...] a Iraci fez uma coisinha por *bulerias*, [...] eu fiquei, ai meu Deus do céu, eu vou conseguir dançar assim com guitarra? Aí começou, e o Fernando foi fazer o show no Sírío Libanês, e aí ficou. [...] a 2ª fase é com ele. E quem veio cantando foi o *Enrique Alonso*, chamavam de barbeiro, [...] na época o *Enrique España* estava muito ocupado [...] tinha vários eventos...

**Fernando de la Rua:** Tem que falar uma coisa, antes de tudo isso elas foram fazer um teste comigo lá no Hispano, porque eu já tocava no Hispano [...]

---

<sup>203</sup> Yara Castro e Fernando de la Rua citam, nessa entrevista, vários artistas flamencos que atuavam em São Paulo à época.

**Deborah Nefussi:** Vamos fazer um parêntesis maior, eu quero saber de você como você começou no flamenco [...]....

**Fernando de la Rúa:** [...] até chegar aí eu já estava trabalhando com duas coreógrafas em São Paulo, a *Carmen de Ronda* e a *Ana Esmeralda*. Voltando um pouquinho, aqui em casa, em Itapeva, meu pai é espanhol, é imigrante, veio pra cá com 24 anos, eu sempre convivi com esse universo, Itapeva e Espanha [...] esse universo da minha família [...] o meu pai, espanhol, e a mãe brasileira rural, caipira. Sempre tive a música espanhola na casa. Meu pai toca *bandurria* e *laúd*, e minha mãe toca violão, desde sempre, [...] não era de caráter profissional, na família só eu decidi assumir e fazer, [...] quando eu fui para São Paulo estudar eu fiz faculdade dois anos, faculdade de violão clássico, na faculdade Carlos Gomes, que já não existe mais, na Aclimação, e na escola municipal de música, [...] minha professora foi até uma que faleceu esses dias, a Naomi, uma japonesa [...] foi uma outra época, e aí então eu morava em São Paulo, estudava violão clássico e aí meu pai ficou sócio do Hispano, por isso o Hispano é importante para a gente, [...] foi quando eu comecei a ter contato com filhos de espanhóis e dos imigrantes como eu, como o *Adrian*, o *Miguel*, que são os que eu conheci, [...] o meu primeiro show, a primeira vez que eu toquei *bulerías* foi com a Iraci, que eu comecei a participar de um trabalho de um grupo de teatro, de protesto, de política, na época da guerra civil etc., que tinha um diretor espanhol chamado *Laureano Mandarás*, ele que organizou esse grupo, [...] nessa eu conheci o *Quique Valencia*, filho do *Enrique España*, [...]. O *Enrique*, eu conheci, ele tinha acabado de trabalhar nesse grupo de teatro, foi em um desses ensaios que a Yara me conheceu. Eu comecei a fazer um trabalho de teatro flamenco, foi aí que eu comecei a pesquisar no flamenco, [...] porque não tinha material. Vocês lembram? ...isso foi em 88, 89, não, isso... foi de 87 pra 88, quer dizer, não existia material...

**Yara Castro:** Só uma coisa, Débora, você começou com a minha mãe em 86, foi isso?

**Deborah Nefussi:** 85 ou 86, por aí...

**Yara Castro:** Em 86 minha mãe fez “Carmen com filtro”, com a filha [sic] do Abujamra...

**Deborah Nefussi:** E a gente fazia preparação junto com os atores, eu me lembro, foi uma experiência maravilhosa, [...] com a Bete Coelho,

**Fernando de la Rúa:** E os shows no Hispano, eram mais dentro do clube, festa da Andaluzia etc. O primeiro show meu, profissional mesmo, foi com a *Carmen de Ronda*, que é uma artista uruguaia que mora em São Paulo, que dança flamenco, e quem me indicou para ela foi esse, o *Enrique*, o *Enrique Alonso*, ele que me levou lá porque eu conheci o *Enrique* no Hispano, nesse projeto do teatro, [...] aí ele me levou, “então vamos lá para a *Carmen de Ronda*”, [...] tinha um guitarrista argentino lá que chamava *Ricardo Sorondo*, que tocava um pouquinho com o *Pedrinho de Jaén*, porque nessa época eu não conhecia o *Pedrinho*, [...] o *Pedrinho* tinha acabado de sair da *Carmen* com o *Enrique España*, que eram eles os que trabalhavam oficialmente com a *Carmen de Ronda*, aí eu conheci a *Blanquita Serrano*, paulista, imigrante, que cantava, uma tremenda artista, [...] aí foi quando a *Carmen de Ronda* pediu pra montar uma *Caña*. Foi meu primeiro baile profissional. Era uma fita cassete gravada pelo *Enrique* e o *Pedrinho*, ela disse “tá aí, tira” ... e tava o *Ricardo Sorondo* e o *Ricardo Sampaio*, um rapaz que você conheceu, de óculos, voltei a ver ele depois de muitos anos, [...] ele toca muito bem, ele tocava mais tradicional, gostava muito do jeito que ele tocava. Nessa época, eu tive pouco contato com o *Adrian* e o *Miguel*, começamos mais ou menos na mesma época, o *Adrian* começou antes de mim. [...] o primeiro show oficial, foi em um circo, Águas de Santa Bárbara...

**Deborah Nefussi:** Você estudou, você por sua conta, tirando aquela *Caña*? Foi aprendendo flamenco assim? Você não foi aluno do *Pedrinho*...

**Fernando de la Rúa:** Foi meio “de ouvido” mesmo, não tinha gente que dava aula nessa época. O *Pedro* era muito reticente para dar aula, por causa da idade. Os mais velhos tinham medo, você sabe que isso existia, como o meio flamenco era muito restrito, a uma comunidade x, era complicado ampliar, por causa do trabalho, o trabalho tava todo medido ali, [...] aí eu comecei sozinho estudando. Eu peguei um método do *Paco Peña*, imagina, por partitura, porque eu lia, mas tirar de ouvido era muito complicado, o flamenco, por causa da *cejilla*, era uma linguagem diferente, eu tinha fitas do *Paco*, tudo, mas era muito complicado, pra mim era coisa de outro planeta, de outro universo, [...] foi quando eu comecei com partitura, aprender um pouquinho, [...] aí fui no Hispano, foi um processo meio assim, [...] típico dos anos 80? Imaginação, [...] depois da *Carmen de*

*Ronda* o *Enrique* mesmo me levou para a *Esmeralda*, que o Pedrinho trabalhava com ela, e foi quando eu conheci a *Ana Esmeralda*<sup>204</sup>. A gente fez uma temporada no Jana Café Concerto, em Aldeia da Serra, foi quando eu conheci a *Vera Lerandra*, que ela contou na live dela. Porque a *Ana Esmeralda*, ela convidava, ela como solista, foi um baile por *tangos*, acho. Eu tive que ensaiar com ela lá, nesse lugar ficamos um mês em cartaz, nesse café, muito legal, e tava o Pedrinho, o artista principal era o Pedro, eu entrei meio de segundo guitarrista, pra mim foi ótimo, porque a gente acaba pegando alguma coisa, é normal, a gente vai assimilando. Isso foi de 87 pra 88, e foi em 88 que eu conheci a Yara, nesse trabalho, quando ela me chamou para o teste, na verdade ela foi me ver com a *Ana Esmeralda* e foi me ver com a *Carmen de Ronda*, eu toquei no Enda, lembra, nós ganhamos, foi com a *Carmen de Ronda*, uma coreografia que ela montou para um monte de gente lá, né, e aí ganhamos e a Yara foi me assistir e foi aí que teve o click, né...

**Deborah Nefussi:** Eu estava nessa época, eu vi tudo...

**Yara Castro:** [...] aí a gente começa a se encantar fazendo show, [...] algumas vezes que o *Enrique Alonso* não podia, ele tinha uma barbearia, ele trabalhava sábado à noite até tarde, aí ele disse assim, olha vocês têm que conhecer o *Enrique España*...

**Fernando de la Rua:** Porque o mafioso era o Enrique Espanha, (risos) mafioso no bom sentido...

**Deborah Nefussi:** Como era boa aquela época, era muito legal eu lembro com saudade de todo o carinho por ele por essas pessoas, [...] porque a gente aprendeu muito com ele.

**Yara Castro:** [...] o *Enrique*, nos apresentaram [...] minha mãe falou assim, [...] tem um mocinho que dança, ele é espanhol, ele é de Córdoba, me falaram que ele é um arraso, me falaram que ele está dançando no mercado com *Enrique España* e mais um, mais duas pessoas, duas moças, e o *Quique*, e vamos nós pro mercado central, e quem é o mocinho arrasando, dançando? Que me senti na Espanha, [...] *Pepe de Córdoba*!!! E aí então, nos apresentamos, ele foi muito gentil com a gente, a minha mãe, ai que emoção, aquela

---

<sup>204</sup> Dançarina flamenca e atriz de renome internacional radicada no Brasil. Atuou no cinema espanhol, principalmente entre as décadas de 1950 e 1960.



tremedeira. [...] o Pepe foi fazer um show naquela boate *Gallery*, com a *Ana Martinez* e o *Paco de Málaga*...

**Deborah Nefussi:** Outros maravilhosos, eu nunca vou esquecer também...

**Fernando de la Rua:** Moram em Washington, tão lá atualmente.

**Yara Castro:** [...] a gente foi assistir, ficamos encantadas, aí minha mãe não aguentou, ela conversou com o *Pepe*, falou assim, [...] eu sonho que a minha filha tenha aula com um professor da Espanha, um espanhol será que você não poderia, a gente paga aula particular, o que for, [...] o Pepe pegou e falou, imagina eu moro em Embu, eu tenho meu estúdio no Embu, vocês venham lá visitar a gente, [...] aí nós fomos lá, os 3, o trio Parada Dura (risos), eu lembro que aquela primeira vez que a gente teve lá, no Embu, eu não dormi, voltei para casa, era uma coisa, meu Deus, era como um reencontro. Eu senti ali naquele momento, com o *Pepe* e com o Renato, é algo muito parecido com o que eu senti com o Fernando, mas era algo como se fosse um reencontro mesmo, como se fosse algo assim, essas pessoas já estiveram na minha vida, a gente não sabe em que acreditar, mas existem algumas conexões assim...

**Deborah Nefussi:** Foi muito lindo...

**Yara Castro:** Aí o *Pepe* entrou na onda com a gente, ficou encantado com a guitarra do Fernando, e aí ele disse: então traz o grupo para cá, e aí começou, né, Deborah? Aí começou o circuito da Pousada, mas antes disso o *Pepe* fez um show no Embu, e ele nos apresentou ao *Mario Vargas*...

**Fernando de la Rua:** Foi no *Los Honorables* [...] que ele foi ver a gente? Lembra?

**Deborah Nefussi:** Uma série de shows memoráveis...

**Fernando de la Rua:** Tinha o Banana-Banana, [...] hoje não sei o que é. Era o antigo Hipopótamos, muita gente nasceu nessa época (risos).

**Yara Castro:** Quando minha mãe conheceu o *Mario*, viu cantar o *Mario*, ela ficou louca. Meu Deus, esse homem!!

**Fernando de la Rúa:** Foi outro passo, foram vários passos que a gente foi dando, [...] desde que entrou o *Enrique*, quando entrou o *Pepe*, o *Mario*, [...] a gente mudava o formato dos shows, do grupo. É importante dizer isso, eu me considero da geração *Carmen*, por quê... Foi o filme *Carmen*, para mim, foi quando você me perguntou... queria falar isso, que eu acho interessante, foi o filme que me despertou pro flamenco [...], porque nessa época eu ainda tocava violão clássico, como te falei, mas quando eu vi o *Paco* tocando, eu nunca tinha visto o *Paco* tocando ao vivo, ou seja, em imagem, aquela cena que está a *Marisol*, a *Pepa Flores*, o *Lorenzo* foi uma grande referência pra mim, aliás, a arte flamenca, foi uma grande referência para nós, que ficamos dois meses em temporada no extinto Olímpia, [...] minhas duas referências [...] o *Lorenzo* e *Paco Cruz*, eles que me desenvolveram, o meu conceito de tocar pra baile, então, enfim, falando tudo isso, era para chegar nesse ponto...

**Deborah Nefussi:** [...] a gente foi subindo, essas pessoas que foram entrando no grupo Laurita Castro foram acrescentando, cada vez mais informação...

**Yara Castro:** [...] no ano 81 o *Pepe* carregou a gente para Espanha, nós fomos a primeira vez para estudar, e aí entramos de cabeça mesmo. Daí a gente voltava para o Brasil, trabalhava o ano inteiro...

**Fernando de la Rúa:** Fizemos isso durante 10 anos, comprava dólar pra comprar peseta...

**Yara Castro:** No ano, não tenho certeza foi 91? É que o *Pepe* falou, é que eu vou criar um centro flamenco, porque eu quero ter um lugar em São Paulo que todo mundo venha...

**Fernando de la Rúa** Foi concretizado em 94 até 97, ou 93 até 97 [...], mas é importante falar do grupo. Na época o grupo atuava muito. Teve um ano que a gente fez 120 shows, você lembra quando vocês faziam aquele quadro do sapateado...

**Deborah Nefussi:** Teve uma época que a gente não parava de dançar...

**Fernando de la Rúa:** O *Ney el Moro*, tava todos, a *Yarinha Fortuna*, [...] era a primeira formação do *Laurita Castro*. Eu lembro que foram 120 shows contados, [...] a gente tem que falar de várias fases que nós tivemos, a fase da Pousada do Rio Quente, [...] até o Adriano Lemos, que era coordenador da Pousada da parte artística, nós fomos vários anos, a fase do rio Belém também, que você lembra, [...] em São Paulo teve uma noite que a gente fez três show, em uma semana a gente fez três shows por noite, lembra que tava o *Hector* e o *Pablo*, os dois argentinos que vieram...

**Deborah Nefussi:** Eu ia te perguntar isso, teve uns argentinos que vieram, *Fernando Herrera* o *Pablo* e o *Hector Romero*...vieram trabalhar no *Laurita Castro* [...] eu me lembro de fazer show no hotel *Honorabile Societá* com eles, não era? Uma temporada.

**Fernando de la Rúa:** Na rua *Franz Schubert*, a gente fez um show lá, fizemos uma temporada lá, mas teve um dia que teve três shows seguidos, não me lembro exatamente, mas era uma loucura, porque a gente coreografava música, foi um ano que a gente desenvolveu bastante. Dentro das nossas limitações, obviamente, porque era muito difícil, no Brasil, o intercâmbio, [...]...

**Yara Castro:** E quando entrou o primeiro percussionista aqui, foi *Pablo*, argentino, que tocava *cajón*...

**Deborah Nefussi:** Acho que nunca tinha visto um *cajón*, pelo menos dentro do flamenco...

**Fernando de la Rúa:** E o primeiro flautista flamenco do Brasil foi o “*Baule*”! Isso sem dúvida. Foi você, Yara, que convidou ele, eu era mais jaco, eu tinha medo (risos). Eu conheci o *Baule* primeiro que a Yara, conheci ele na escola municipal de música, quando a Naomi dava aula lá. Ficou uma amizade legal.

**Deborah Nefussi:** Aí o *Baule* veio com a flauta, o *Pablo* veio com o *cajón*, o *Hector* também...

**Yara Castro:** Depois apareceu o *Luciano de Paula*, o Flavinho foi pra Argentina. Vocês não lembram que eu contei na minha história que a gente ficou na Argentina um tempo.

**Fernando de la Rúa:** Você tendo aulas com *El Chino*, o pai do *Adrian Galia*, com a *Contita*, não é? Ficamos a mil por hora, uma semana na argentina, em 1990.

**Yara Castro:** E depois em 1994 nós trouxemos pro Centro Flamenco o *Antonio Reyes*, e a *Ester Ponce*.

**Deborah Nefussi:** [...] vamos contar um pouco do começo [...] do Centro flamenco do *Pepe de Córdoba*, [ele] convidou vários professores pra dar aula lá, e foi um centro maravilhoso, fora que foi um lugar lindo lá no Bexiga, tão bem cuidado, era um centro que nós tivemos que reunir todo mundo, depois nunca mais nos reunimos dessa forma, foi muito legal.

**Fernando de la Rúa:** Deu muitos frutos depois, [...] o Flavinho<sup>205</sup>, falando a parte de cá, [...] o Flavinho apareceu lá com 15 anos. Falando a parte de guitarra, [...] são vários, o *Flavio Moraes*, quem mais? É que eu tinha muitos alunos, não lembro os nomes agora. Tinha vários professores? Tinha o *Tito Gonzales* que foi meu companheiro sempre no *Laurita Castro*...

**Yara Castro:** A gente teve a primeira fase da *Laurita Castro* que foi a fase que você estava antes do Raies, foi o primeiro momento depois que eu fui pra Granada...

**Deborah Nefussi:** Final de 92, quando eu voltei da Espanha.

**Yara Castro:** Aí você forma o Raies, monta a escola e tem o seu grupo, mas antes disso a gente tinha um grupo muito bom, que era o *Tarantos*.

**Deborah Nefussi:** A minha entrevistada da semana que vem, Ângela Marimenta.

**Yara Castro:** A Ângela, tinha uma forte influência da *Morita*. A *Morita* foi muito madrinha delas. A *Andrea Guelpa* participava do grupo.

---

<sup>205</sup> Flávio Rodrigues, compositor, guitarrista flamenco e diretor musical brasileiro.

**Fernando de la Rua:** [...] tinha 4 polos, era o *Laurita Castro*, o *Tarantos*, a *Ana Esmeralda* o grupo *Rocio* do Hispano, [...] mais no circuito mesmo mais forte, profissional eram esses 3 polos, *Tarantos*, *Laurita Castro* e *Ana Esmeralda*.

**Yara Castro:** [...] e a minha mãe, porque antes tinha a *Império Montenegro*, que dava aula no Hispano...

**Fernando de la Rua:** A gente nem mencionou outros artistas, na época que eu comecei, tinham muitos outros artistas, tinha muita gente, espanhola, muitos moravam aqui, em São Paulo.

**Yara Castro:** [...] e a minha mãe foi dar aula no Hispano, ela ficou alguns anos no Hispano. Depois quando foi na época do centro flamenco a minha mãe então falou [...] “é muito para mim, eu tô com idade, é muito longe”, então a minha mãe se retirou do Hispano. [...] minha mãe ficou só no centro flamenco, e [...] foi um período muito importante, por muitas coisas, teve no centro noites memoráveis, do flamenco teve a segunda formação...

**Fernando de la Rua:** A gente chama de segunda formação do *Laurita Castro*...

**Deborah Nefussi:** A segunda formação depois desse primeiro momento, mas espera um pouquinho, vocês foram pra Espanha em 1991, conta a volta depois da Espanha?

**Fernando de la Rua:** Em 91, em 92 não fomos, aí de 93 até o ano 2000 todos os anos nós fomos pra Espanha.

**Deborah Nefussi:** [...] a ida pra Espanha, as pessoas acham que a gente ia pra Espanha como a gente vai hoje? *Ida y vuelta*, vai pra lá, volta pra cá, naquela época ir pra Espanha era um acontecimento.

**Fernando de la Rua:** Era uma epopeia, uma história inteira, imagina, foi uma loucura, a gente ficou 3 meses girando, pra nós foi importante, porque eu tive meu primeiro baque, de dar de cara com o bicho de 7 cabeças, que eu já cortei todas hoje, [...] mas [...] o primeiro baque foi importante, per aí, agora tem que fazer a reciclagem, dá um *reset* na

cabeça, então foi importante, nós ficamos três meses entre a *Amor de Dios*, a antiga, na *calle Amor de Dios* ainda, antes de mudar para a *Freos de León*, [...] eu entrei, foram o [...] *Ciro* e [...] *China*, foram as únicas pessoas que me deixaram entrar na aula pra tocar.

**Deborah Nefussi:** [...] é mesmo, que legal!

**Yara Castro:** A gente teve alguns momentos importantes, [...] do *Paco de Lucia*, a gente teve aula com o *Grilo*, quem vinha a gente dava um jeito de ter aula.

**Deborah Nefussi:** Eu lembro do *Grilo* dando aula lá no centro do *Pepe*.

**Yara Castro:** Foi uma coisa [...] maravilhosa que aconteceu, o *Pepe* criou os, *Viernes Flamencos*...

**Fernando de la Rua:** Sem microfone, sem nada...

**Deborah Nefussi:** Porque na escola, além de ter a sala de aula, a sala se transformava num auditório pequeno de apresentação, então sempre fazia um monte de apresentação, a gente dançou muito lá.

**Fernando de la Rua:** Era sala *Córdoba*, sala *Sevilla* e tinha aquele corredor que chamava *Callejon de los Arcos*.

**Yara Castro:** E nessa época aparece o Flavinho. Aparece ali na mesma época do Beto Algerossa, eles eram do *Gipsy Kings cover* naquela época, e nós [nos] conhecemos porque eu fui assistir o show *Gipsy Kings cover*...

**Fernando de la Rua:** Porque me chamaram, porque o primo do Flavinho tinha queimado a mão, aí conheci o Betão.

**Yara Castro:** Aí a gente trouxe o Betão.

**Fernando de la Rua:** Foi a Yara que disse, chama o Beto.

**Yara Castro:** Ele disse, “eu não tenho *cajón*”. O *Pepe* tinha uma grande amiga que fabricava os *cajóns*, e ele comprou o cajonzinho dela e assim começou,

**Fernando de la Rúa:** Ele tocava tabla na época, ele adaptava a tabla, eu me lembro que até um show que ele fez com o *Antonio Reyes* [...] ficou superinteressante com ele, porque o jeito que ele empregou a tabla, como utilizou nos arranjos, era flamenco.

**Deborah Nefussi:** O Betão é incrível! Deixa eu perguntar uma coisa que eu queria saber, eu lembro que tinha a Paula Martins, eu não conseguia lembrar muito dela porque eu não cheguei a conhecê-la, mas vocês tiveram contato com a Paula Martins? Era uma professora de folclore, eu lembro do Pedro falando muito dela...

**Fernando de la Rúa:** Dança Bolera.

**Yara Castro:** O *Pepe* teve muito contato com ela, ela teve contato com a escola dos *Pericet* da Argentina, ela tinha uma linha mais clássica...

**Fernando de la Rúa:** Mas era dança bolera o forte dela. A gente foi ver uma apresentação dela, lembra uma vez? [...] de flamenco também, tinham dois guitarristas, que era esse *Ricardo Zorongo* e outro senhor, também de idade, não era o Pedrinho, era outro, que também tocava, mas a gente teve muito pouco contato com ela, infelizmente.

**Deborah Nefussi:** A *Ilde Gutierrez* também, cantando com a gente nos shows...

**Fernando de la Rúa:** A *Ilde*, *coplera*. O cenário era *blanquita*, *Blanca Serrano*, *Ilde Gutierrez*, *Enrique España*, *Mario Vargas*. Na minha época tinha *el Canario*, era um senhor, que cantava muito bem, o pai da *Ana Martins* também, que eu vi, que conheci, e tinha um guitarrista antes da geração do Pedrinho que chamava *Manuel Collado*, cheguei a conhecer antes de tocar flamenco. Eram os *Hermanos Collados*, dois irmãos que eram super... quando eu comecei eles já estavam terminando [...] a carreira deles; voltando então...

**Yara Castro:** Na época do centro aparecem dois jovens supertalentosos, a *Marisol Jardin*, uma menina do Rio de Janeiro que voltou para a Espanha e ficou muitos anos com a gente...

**Fernando de la Rua:** Fizemos muitos shows, Marisol e *Quique*, era uma dupla que funcionava muito, porque o *Quique* tinha uma potência e a *Marisol* tinha aquela doçura, e tinha um *ayeo*<sup>206</sup> flamenco muito legal.

**Yara Castro:** Ela cantava muito bem e depois a gente fez muitos shows [...] é quando aparece o Flavinho.

**Fernando de la Rua:** Aí [o] Flavinho é no centro flamenco. A primeira aula que ele tocou foi a sua, né? Foi meu aluno, começou comigo, [...] eu lembro que ele tinha uns 10 alunos [...] eu dava aquele show de final de curso com os alunos, um monte de alunos tocando por *soleá*, todos juntos, [...] era bem interessante.

**Yara Castro:** [...] e o Fernando falava assim para mim, “nossa esse menino vai ser a cara do centro flamenco”, porque ele é o mais novinho que apareceu ali, com 15 anos, esse menino é um ‘bicho’, você vai ver o que que vai virar isso aí”. E virou o que virou, e a gente já sabe o que ele é, e fora ele, assim de fora a *Marisol*...

**Deborah Nefussi:** Fala agora da segunda fase, que você tava falando do grupo *Laurita Castro*, quanto vocês voltam da Espanha...

**Yara Castro:** Sai do Hispano, sai do Centro flamenco e [...] aparece *Sandra Calace*, *Milene Muñoz*, *Pádua Shuf*, *Ricardo Moraes*, *Adriana Perez*, todas essas meninas [...] *Cinthia Ruela*... Agora eu tenho que contar, a castanhola mais perfeita pra minha mãe era a da Deborah, e o pé mais limpo do Brasil era o da Cinthia...

**Deborah Nefussi:** Cinthia era metralhadora...

---

<sup>206</sup> Canto melismático realizado no começo de cada *cante* flamenco.



**Yara Castro:** [...] então vamos contar de uma pessoa importantíssima [...], que a gente considera também, que é o flamenco antes e o depois, que é a *China*. A gente se responsabiliza por ter trazido ela pro Brasil, e em parceria com você e também com o *Marcelo Rodriguez*, que tá aí, de Belo Horizonte, que a gente ama, e a Cadica, e a primeira vez que ela veio foi em parceria com você e com a Cadica, em Porto Alegre.

**Fernando de la Rua:** Eu lembro que eu estava na Espanha nessa época, com a Yara, em uma dessas viagens, [...] que foi, Deborah, 95?

**Deborah Nefussi:** Primeira vez que a *China* veio foi em 94, ou 95...

**Yara Castro:** [...] 94 veio o *Antonio Reys*, 95 veio a *China*, 94 a *China* já tinha vindo, foi a segunda vez que ela tinha vindo que ela dançou no centro flamenco.

**Fernando de la Rua:** [...] quando eu tocava na *Amor de Dios*, nessa idas que a gente fazia, a *China*... eu chegava lá e já tocava junto na aula dela, ela deixava, já conhecia e tudo, e o *Ciro*, os dois, [...] nessa a gente acabou criando uma amizade [...], e foi quando ela falou para nós, “[...] eu acho que eu vou para o Brasil... na temporada [...] provavelmente com a Deborah, e tem um rapaz de Belo Horizonte [...] passamos o contato do Marcelo, e passou o contato da Cadica e foi quando nós ligamos, até hoje eu não esqueço de um orelhão em frente ao congresso nacional, lá da Espanha, em Madri, falando com o Marcelo para poder acertar com ele, [...] “eu vou tocar aí com vocês, com a *China*” [...] 95, Marcelo?

**Yara Castro:** [...] “eu não tenho verba pra isso, eu não sei como pode ser feito”, e a Cadica, na época Cláudia Borgueti, [...] ela falou assim, “[...] a gente não tem, isso é um luxo, vai trazer guitarrista [...]” ..., aí o Fernando falou assim, “não gente, se vocês me pagarem a passagem para ir junto e arrumar um lugar para dormir e me derem de comer eu quero ir porque eu quero aprender [...]”.

**Fernando de la Rua:** [...] acabando com o mercado (risos)...

**Yara Castro:** [...] é humildade de quem queria aprender... ela era uma maestra com um ritmo absurdo...

**Fernando de la Rúa:** [...] era muito importante, pra mim era muito importante.

**Yara Castro:** [...] estar perto dela, pra aprender. Eu aprendi muito com a *China*, [...] tanto na *Amor de Dios* quanto no Brasil, com os cursos que ela deu, primeiro foi em Belo Horizonte lá no Caiçara, na escola do Marcelo, e depois [...] fui para Porto Alegre na escola da Cadica, e por último em São Paulo, com você, no Raies, não foi? Foi em Pinheiros?

**Deborah Nefussi:** A primeira vez que a *China* veio eu ainda estava na [...], o Raies só abriu em 98, a *China* eu acho que ela veio 94, 95... ela vinha quase todos os anos...

**Yara Castro:** [...] eu fiz a aula e ele estava tocando, a primeira vez, depois teve o Luciano...

**Fernando de la Rúa:** Depois vai mudando...eu fiz vários cursos...mais uma pergunta?

**Deborah Nefussi:** O Micael tá perguntando [...] como era a relação no palco com os espanhóis da época?

**Fernando de la Rúa:** De nós com eles? Era uma relação muito boa, [...] de aprendizado. Principalmente de aprendizado, muito respeito, porque para mim, quando fui trabalhar a primeira vez com o *Enrique España*, que maravilha, e com o *Mario Vargas*, [...] a primeira vez que ele assistiu a gente no [...] para mim foi maravilhoso, sempre foi um aprendizado. Com a *Blanquita Cerrano* também, embora ela pedisse pra mim, “[...] como faz essa melodia aqui?”...porque ela não cantava flamenco, [...] mas cantava algumas, tinha um vozeirão, que a *Ilde* não tem, ela é mais *coplera*...

**Yara Castro:** [...], mas acho que o Micael falou que é uma relação dos espanhóis depois, porque com o *Pepe* você sempre foi muito fácil se relacionar...que com os artistas, os cantores da época [...] mas eu acho que a pergunta é [...] como lidar com os estrangeiros...

**Fernando de la Rúa:** Ele tá falando dos espanhóis imigrantes...

**Deborah Nefussi:** Imigrantes, é isso mesmo, ele escreveu aqui...

**Fernando de la Rúa:** O *Pepe* é uma maravilha, aprendi muito com ele, de linguagem, porque ele tinha uma linguagem muito tradicional; ele vem dessa referência, daqueles que dançavam *zapateado*, o *zapateado* como *palo*, aquela pegada, *alegrías*, [...] ele fazia...porque o baile mais completo é as *alegrías*, [...] a *caña*. [...] uma vez fizeram uma *serranas*, ele se atreveu a dançar uma *serranas*, [...] que maravilha! *Tangos de Málaga*... a gente coreografou, eles coreografaram...

**Deborah Nefussi:** Era uma referência total pra todo mundo...

**Fernando de la Rúa:** [...] são argumentos diferentes, eu lembro a primeira vez que eles tocaram, você lembra Deborah? Era você e o Tito tocando palma [...] o show da *China*...

**Deborah Nefussi:** Quase morri aquele dia...

**Fernando de la Rúa:** Um show histórico, a *China* montou, era você, o *Tito*, eu, o Luciano e o Miguel. Os três guitarristas ali, e tem mais a *Marisol* cantando...

**Deborah Nefussi:** A *Marisol* ensinando para todo mundo, porque a gente tinha que aprender com ela, aquela “metralhadora maravilhosa”, incrível, humildade e paciência.

**Fernando de la Rúa:** [...] a *soleá*, inteira dela, que ela tinha, puta *soleá*! Com o perdão da palavra, [...] *!Hostia*<sup>207</sup>! [...] e um *tarantos* de 20 minutos, eu lembro que ela dava uma *patada por bulerías* [...] durava quase um minuto inteiro de *patada*, [...] era que ela tinha tanto trabalho rítmico que uma coisa puxava outra. Era impressionante, aquele dia foi, para mim, histórico, foi um dia ou dois? [...] Foi maravilhoso! Quem pudera a gente voltar no tempo? Vivenciar aquele momento.

**Yara Castro:** Eu acho que existiam algumas atitudes daquela época, de uma grandeza, e eu lembro que o espaço... foi dentro do centro flamenco. O *Pepe* e o Renato, dando um apoio total, [...] todo espaço e aquela estrutura e de repente era repassado o dinheiro pros

---

<sup>207</sup> Palavra de baixo calão em espanhol.

artistas, e quando foi da época da *China*, eu lembro que a gente foi conversar com ela, porque o espaço não era tão grande, que a gente pudesse ter uma entrada de dinheiro, “um lucro”... e eu lembro que eu fiquei tão impressionada que ela... “eu exijo ensaio, vocês vão ter que estar impecáveis domingo no palco, mas eu não quero um tostão, eu vou dançar por prazer com vocês, mas eu quero trabalho!”

**Fernando de la Rúa:** [...] e como nós também fizemos por prazer, e atenção, aquela atenção boa, aquela atenção “*que uno se aprieta*” pra fazer, “*con ganas*”...

**Deborah Nefussi:** [...] ela falou, eu não quero dinheiro! Eu falei assim, como? *China*, Pelo amor de Deus! Foi incrível!

**Fernando de la Rúa:** [...] “*no digas nada a nadie que no he cobrado, porque van a creer que...*” agora contamos, (risos)...

**Yara Castro:** [...] tinham alguns valores que eu acho de importância, de humildade, que ajudou muito a gente a ter o que a gente tem hoje, hoje a gente tem Youtube, Deborah! [...] a gente tem um acesso [...] a essas pessoas maravilhas, [...] você sempre trazendo gente, depois em um segundo momento a Andrea Guelpa trouxe artistas maravilhosos pro Brasil que todo mundo ia fazer aqueles cursos lá com ela. Artistas de primeira linha, uma nova geração, a vinda da *Talegona* foi importantíssimo, [...] ela marcou uma outra fase também depois da *China*, eu acho que é um antes e um depois dela no Brasil. Foi muito importante, a credibilidade [...] que ela deu pros brasileiros, [...] ela trouxe um outro conceito...

**Fernando de la Rúa:** [...] ela trouxe outra linguagem, ela trouxe a *Amor de Dios* pro Brasil! Ela era uma das mais importantes, era ela e o *Ciro*.

**Deborah Nefussi:** [...] os cursos duravam muito também, a gente tinha 15 dias de aula, a *China* fazia duas semanas de aula. Inacreditável...

**Fernando de la Rúa:** [...] com *falseta*<sup>208</sup> e tudo, com primeira letra, segunda letra, [...] eu não sei o que ela montou na época, *Tientos*? Não lembro mais...

**Deborah Nefussi:** [...] ela montou *palos* de A a Z. Eu lembro que tinha uma *escobilla* de estudo, gigantesca, que não era da coreografia, enorme, a gente estudava aquilo anos e anos, muito material, ainda era uma coreografia inteira completíssima, porque eram doze dias de aula, de segunda a sábado, um privilégio, era incrível isso.

**Fernando de la Rúa:** [...] era a China da *Amor de Dios*, ela passava em todos os cursos que ela ia, né...

**Yara Castro:** Eu acho que essas pessoas, [...] a Vera, como a Andrea Guelpa, depois em uma outra fase a *Ana Guerrero*, elas tiveram um espírito [...] de muita valentia, em uma época que [...] não existia o público flamenco que você tem hoje, hoje você tem eventos da *Peña* flamenca, eventos como o de São José dos Campos, mas por quê? Porque existe público, se formou publico, nós tínhamos poucos, né, Déborah? Dava muito medo trazer gente da Espanha, por que será que a gente vai conseguir pagar?

**Fernando de la Rúa:** [...] a gente trouxe uma vez o amigo do *Antonio Reys*, uma vez só, a Vera foi parceirona nossa, isso já é outro tema.

**Deborah Nefussi:** [...] essa [pergunta é] do Micael, [...] “se trabalhava mais com montagem ou com improviso, Fernando” ...

**Fernando de la Rúa:** [...] eu vim de uma escola de montagem, assim como a Yara, [...] é aquela coisa do *decoreba*, então desde a época da *caña* da *Carmen de Ronda*, como é que se falou no comecinho lá, [...] era *decoreba*, até entender a estrutura, então normalmente é, [...] o sistema de trabalho nosso era a montagem, não era improvisação, o que acontece aqui, [...] eu fui desenvolvendo, pouco a pouco, mais na música até do que na dança, só que por exemplo, a Yara, você montava, mas no palco você fazia outra coisa, você conhece a Yara, você sabe como é, [...] sempre era uma história nova, cada show era um show [...] porque a gente ainda não tinha essa linguagem do *tablado* como hoje

---

<sup>208</sup> Frases musicais flamencas.

em dia no Brasil já tá mais disseminado, [...] o que mais improvisava era o *Pepe*, então a gente pegou essa pegada de improvisação com o *Pepe*, isso sim foi um aprendizado que eu tive, embora que sempre que eu fui para Espanha eu tinha um trabalho, alguém me chamava e tal, mas sempre era montagem, não era para tocar no tablado, por exemplo, era um ambiente mais fechado ainda do que é hoje. [...] então o *Pepe* montava, “vamos montar umas *alegrias*, eu quero bailar por *alegrias*, monta-me uma *caña*”. [...] montava todo o baile, cada ensaio era uma *caña*, (risos), e no palco, outra coisa (risos), como a gente ia pegando o jeitão dele a gente já sabia onde ele ia *rematar*<sup>209</sup>, onde não ia, e ele ia deixando se levar também pela guitarra, e isso me ajudou muito nessa atitude de solucionar um problema na hora que o bicho pega, isso era bom, esse pique realmente o *Pepe* me proporcionou, trabalhando com ele, [...] as coreografias de grupo eram todas montadas, tanto que eu ajudava até no sapateado, acredito que tem gente até que faz os sapateados que eu montei (risos)...

**Yara Castro:** [...] eu queria conversar uma coisa... é uma das épocas que a gente tava na Espanha, não tinha mudado pra lá, mudamos no ano 2000...

**Fernando de la Rúa:** [...] quando começou as *Carboneras*.

**Yara Castro:** Tinha um tablado que se chamava *Al Andalus*, não é?

**Fernando de la Rúa:** Exatamente.

**Yara Castro:** [...] alguém indicou o Fernando pra substituir na emergência um cara que tinha faltado, [...] foi um desespero, uma dor de barriga, meu deus, “[...] como que eu vou tocar sem ensaiar nada, quem que vai cantar? Não sei o que elas vão dançar, pela primeira vez”...

**Fernando de la Rúa:** [...] na verdade eu acho que isso acontece com todos nós, a gente tem que reaprender e avaliar e reciclar os conceitos, dá um *reset* nos conceitos que a gente já tinha, sempre foi assim, lá na Espanha, [...] nessa época, eu lembro que eu já trabalhava lá quando eu ia nessas idas e vindas, então uma vez por exemplo, uma família de *gitanos*,

---

<sup>209</sup> Finalizar um trecho ou seção do baile flamenco.

lá na época, me chamou pra “gravar”; o pai, porque assim... o fato de você já tá na *Amor de Dios*, na recepção, já pintava trabalho, era [...] assim a coisa lá em Madri, [...] “Que cê tá fazendo aí, quer fazer um trabalho?” [...] várias vezes [me] chamaram...

**Deborah Nefussi:** Mesmo você sendo brasileiro não tinha esse preconceito, mesmo sendo brasileiro não tinha esse problema? Porque era muito pior naquela época, quando a gente entrava pra fazer aula lá na *Amor de Dios*, sentava na recepção e aí todo mundo olhava assim... porque não é que nem é hoje... quase a maioria era espanhol, não era estrangeiro, [...] era minoria...

**Fernando de la Rúa:** [...] era muito difícil, porque... essa mesma família de ciganos me chamou, mas um cigano me chamou. [...] para tocar para filha dele. Eu falei, puxa, para mim foi, imagina, a glória, [...] peguei mas eu [...] sofri, de certa maneira a gente sofre um pouquinho, mas faz parte de um ambiente que você não é de lá, acho que é uma primeira reação...

**Yara Castro:** Eu acho que você teve muita sorte, partido da *China* em cair com o *Domingo Ortega*, e principalmente com o *Manuel Reyes*, que tem uma cabeça muito aberta, eu acho que o *Manuel Reyes* te deu muito aval, primeira temporada que você foi pro Japão...

**Fernando de la Rúa:** Primeiro mês nas *Carboneras*... eu conheci a *Tacha* no *Al Andalus*, esse tablado que ela falou, que foi a primeira vez que eu [fiquei] em pânico [de] tocar. Porque era um tablado, tinha dois guitarristas que eram o pai e o filho, era o *Jesus Bermudes*, que era o pai, e o *Jony*, tinha o *Enrique Bermudez* que tocou muito tempo no Ballet Nacional da Espanha, então aí eu toquei com o *Jesus* e o *Jony*, e eu como terceiro guitarrista, uma amiga nossa até que me chamou, a *Pegoña Castro*, aí eu conheci a *Tacha*, ela era umas das *bailaoras* e a *Helena Santoja* dos “*Arrieritos*”, e quando ela me viu lá tocando ela disse, “puxa, você não quer participar da inauguração de um tablado que vamos inaugurar agora?” [...] era as *Carboneras*. *Tacha*, *Ana Romero* e a *Manuela*... aí eu falei, poxa legal, mas aí eu lembro que eu tive que vir para o Brasil para ajeitar uma papelada para poder voltar para Espanha, mas [...] no ano 2000, em novembro, eu fiz o mês inteiro, o mês inteiro com o *Manuel Reyes* como atração, e eu já tocava nas aulas

dele, [...] teve uma época que eu vivia da *Amor de Dios*, praticamente eu tocava nas aulas da *China*, nas aulas da *Tacha*, do *Manuel Reyes*, da *Farruco*...

**Yara Castro:** [...] posso contar uma coisa? Eu ia fazer as aulas, e as aulas que não tinham guitarra eu dizia, “*mira, mi marido es guitarrista* [...]”, e ele ficava sentadinho assim, esperando (risos)...

**Fernando de la Rúa:** [...] e eu com que vergonha (risos)...

**Yara Castro:** [...] *quieres guitarra? Quieres guitarra? “Sabe tocar, tu marido?”*, e eu, “sim, sabe tocar um pouquinho”, “*dale, que entre!*” Ele começou assim, tocando pro *Ciro*, nas aulas do *Cristóban Reyes*, [...], *Cristóban Reyes*, a melhor aluna dele, de uma primeira fase era a *Concha Jareño*, fiz muita aula do lado dela.

**Deborah Nefussi:** Yara, parêntesis, eu e você na aula do *Critóban*, todo o corpo de baile do *Joaquin Cortez*, eu e você e mais uma outra lá, “que eu tô fazendo nessa aula, gente?” (risos).

**Yara Castro:** [...]a Deborah era mais controlada, [...] sempre alta, muito mais esperta, ela pegava as coisas, eu toda atrapalhada, não pegava nada. Ficava ali atrás, [...] e ele ficava com uma olhar assim, de vergonha, porque eu não pegava nada...

**Fernando de la Rúa:** [...] eu era o maltratador flamenco...

**Yara Castro:** [...] sempre foi, depois ele começou com o *Domingo Ortega*, ele gostou do jeito dele, “você vai começar a trabalhar comigo”, mas ele começou, [...] assim, pedindo para tocar, pedido, aprendizado dele...

**Fernando de la Rúa:** [...] quem pedia era ela, ela que pedia...

**Yara Castro:** [...] eu pedia, eu lembro que uma vez eu pedi pra ele tocar também em uma aula que tava a *Belén Maya*, uma aula de linguagem corporal, e ela falou, “*mira, yo no necesito guitarra, pero si quereis entrar...*”, ela tava dando só “corpicho”, coisa



“modernoza”, que pra nós, misericórdia... porque antes de vir esse corpo todo corporal...  
[...] *Rafaela Carrasco* é bem mais nova que a *Belen Maya* [...].

**Deborah Nefussi:** [...] fofoca, quando a *Rafaela Carrasco* entrou para dar aula na *Amor de Dios*, e eu estava lá, uma vez nas andanças, porque eu também ia para Espanha que nem vocês, juntava o dinheiro, dinheirinho por dinheirinho, ia para lá, ficava 3 meses [...], a cada dois anos para juntar, demorava dois anos... ela colocou aqueles *carteles* lá, já era *Amor de Dios*, da *embajadores*, *Rafaela Carrasco* [...] eu não vou falar os nomes, mas, chegaram todos os professores, antigos, “quem é essa que acha que pode usar sobrenome Carrasco?”, então, quando ela apareceu lá, a *Rafaela Carrasco* era uma ameaça para muitas pessoas, e eu logo fui fazer aula com ela, gostei do jeito dela, foi incrível, mas naquela época, *Rafaela*... quem ela acha que ela é?

**Fernando de la Rúa:** A *Rafaela* eu conheci em Brasília, quando fui tocar pra ela no curso, lembra?

**Yara Castro:** [...] nós vimos primeiro no *Casa Patas*...

**Fernando de la Rúa:** [...] nós vimos no *Casa Patas*, quando nós aprendíamos olhando ainda, nos tablados, foi aí que a gente aprendeu... [...] eu fui tocar com a *Rafaela* lá, 95 foi? Não sei mais, não é desculpa [...] foi depois da *China*, a *Patrícia* tá, acho...

**Yara Castro:** [...] enfim, esse pânico da *Amor de Dios* também fez a gente aprender muito, lembro que quando... uma semana, a *China* [...] teve uma viagem, parece que ela foi para França, e ela botou *Manuel Liñas* de substituto...

**Deborah Nefussi:** [...] ele era aluno da *China*...

**Fernando de la Rúa:** [...] ele chegou nas *Carboneras* detonando, 2000, 2001, já detonava, tinha uma *soleá por bulerías, bulerías por soleá* que era tremenda, super! E a *soleá* que ele tinha? A *soleá* lenta, [...] aquele estilo de Madrid, estilo *Guito*. impressionante!

**Yara Castro:** [...] naquela época também uma das quentes da *Amor de Dios* era a *Belén Fernández*...

**Deborah Nefussi:** Nossa, também... a *Belén Fernández*, na aula do *Ciro*, era de parar o corredor da *Amor de Dios*, lembram? Era a coisa mais linda do mundo...

**Fernando de la Rúa:** A *Fernández* era tremenda também. Eu trabalhei uma vez com ela nas *Carboneras*.

**Deborah Nefussi:** Tem uma pergunta [...]... só um minutinho, André... Vocês têm a dimensão da importância dos grupos que saíram de vocês? Tão ouvindo?

**Fernando de la Rúa:** Sim.

**Deborah Nefussi:** Vocês tão ouvindo? André Pimentel... (sons de Beijos), *Te quiero!*

**Yara Castro:** Obrigado, querido, te amamos!

**Fernando de la Rúa:** [...] o André... a gente interrompeu a resposta...

**Yara Castro:** A terceira fase do *Laurita Castro*, a gente não entrou nessa fase ainda, [...] a terceira fase, depois do centro flamenco, então, o meu pai correu e reformou a casa, embaixo da casa deles, e a gente tinha um quarto baixo que era um quarto de brinquedo nosso, e tinha uma lavanderia grande e tinha um quarto pra dormir, era o quarto da minha funcionária, aí o pai quebra todas as paredes e vira a sala de aula, aí a minha mãe falou assim, [...] eu falei... “Mãe! Então agora que fechou o centro flamenco, então agora vamo botar o nome espaço flamenco *Laurita Castro*, né?”. Porque a gente já tinha o grupo, a casa seria o espaço da *Laurita*, a casa da minha mãe, aí ela falou, “[...] ah não, já tem o centro flamenco, grupo flamenco de *Córdoba*, grupo *Laurita Castro*, agora é sua vez, antes que você fique muito passada, minha filha. Por enquanto você ainda tá moça [...].” [...] (risos), minha mãe com aquela sinceridade básica...

**Fernando de la Rúa:** Sinceridade asquerosa (risos)...

**Yara Castro:** [...] espaço flamenco Yara Castro, aí então começa a terceira fase, algumas já vieram conosco, do centro, tipo a Calaf, e a Milene, e a Priscila Soar, [...] a Pri tava com a gente também, a Adriana Peres, muitas já vieram conosco, aí nesta terceira fase aparece [...] que trabalhava com você, trabalhava no Raies, vem o André Pimentel, trazido pela Simone Gambirazio, trás o André Pimentel, [...] ela começou no centro flamenco, ela era aluna da minha mãe no Hispano...

**Fernando de la Rúa:** [...] e a Priscila Soar...

**Yara Castro:** É, o Ricardo Morais, aí vem o Fernando César, a Priscila, aí a gente começa, e aí tem o *Áquiles* e a Shirley, lembra? São da segunda... da primeira fase, [...] acho...

**Fernando de la Rúa:** O *Áquiles* e a Shirley iam e saiam, [...] o *Áquiles* nunca foi apegado em um grupo, ele não era de um núcleo só, ele era meio independente [...].

**Deborah Nefussi:** [...] ele começou com a gente, Fernando, ele ficou bastante tempo no *Laurita Castro*, acho que uns dois anos, na primeira fase [...] aí depois ele montou um grupo com a *Shila*, Luciano de Paula. Vocês lembram?

**Fernando de la Rúa:** [...] alma flamenca... Betão, a Ana...

**Yara Castro:** Que era a Ana Moreno, foi a época do *Amor Brujo* que a Andrea Guelpa dirigiu...

**Fernando de la Rúa:** [...] foi onde o Betão conheceu a Ana...

**Yara Castro:** [...] o Betão teve o romance com a Ana e o bum do Flavinho também. Aí a gente já tava morando na Espanha...

**Fernando de la Rúa:** [...] nossa, mas é muita coisa...

**Yara Castro:** [...] essa terceira fase, do *Laurita Castro*, o *Pepe* já... montaram loja na Espanha, eles já começaram a ficar mais tempo na Espanha, desde que fechou o centro flamenco, eles começaram a ficar muito mais tempo na Espanha...

**Deborah Nefussi:** [...] mais uma pergunta...ah, o *Cassius de la Cruz* tá aí... “com a pauta de mídias sociais e contatos via internet, como foi a divulgação, em termos de Brasil do grupo *Laurita Castro*, sabendo que vocês iam dançar em Belém em 1992?”

**Yara Castro:** [...] nós fomos pra Belém com o *Enrique España*...

**Fernando de la Rúa:** [...] é o que eu falei, o *Enrique España* era o mafioso da época...

**Yara Castro:** [...] então a primeira vez, [...] a primeira vez que fomos dançar em Belém do Pará, foi o trio que minha mãe fez... foi eu, a Deborah, o Ney e a Viviane, [...] que é da primeira fase, que depois da primeira fase é a Jorgia, a Cristina Trevisan, a Cláudia Barnabé, a Denise, a Teresa [...] todas essas são da primeira geração. E aí vamos pra Belém do Pará com o senhor *Enrique España* fazer o show, temático, no hotel Hilton [...] o Ney quebrando tudo, ele detonava, esse momento aí, e ele ficou tão famoso lá que começou a desenvolver, em Belém... o pessoal sempre chamava ele, o Ney desenvolveu e criou o público flamenco, e esse público, e esse moço, *Cassius de la Cruz*, é hoje o que leva o flamenco em Belém, leva aliás, com muita propriedade e muita seriedade, um moço lindo e talentoso que tá aí, lutando e mantendo o flamenco em Belém.

**Fernando de la Rúa:** [...] é isso aí, é que eu não sei, talvez eu esqueça de muita gente...

**Yara Castro:** [...] tem algumas coisas que eu preciso falar rápido, peraí... a gente precisa dizer que tivemos um trabalho muito lindo com a Cláudia Costa, onde o Flavinho era nosso parceiro, em Porto Alegre trabalhamos muito com ela, onde nós conhecemos o Fernando de Marília, que tava começando, a *Andréia del Puerto*, o Robson, a Silvia Canarin, o Pedro, acho que usava fralda naquela época (risos)..., desenvolvemos um trabalho muito bonito em Porto Alegre, depois desenvolvemos um trabalho muito legal também em Curitiba, na mão da Cíntia, fizemos muitas coisas com o clube espanhol de Curitiba... também desenvolvemos um trabalho legal lá, desenvolvemos um trabalho muito legal em Campo Grande, que era o grupo *Enbrujos* de España, que era da Morita,

[...] em Belo Horizonte com Marcelo Rodrigues, temos a nossa história muito carinhosa lá também...

**Fernando de la Rua:** [...] em Belo Horizonte? Foi em função da *China*, que o Marcelo levou, o primeiro contato que tive foi com o Marcelo, né? Tivemos um trabalho grande, inclusive ele levou o grupo pra Pousada do Rio Quente com a gente.

**Yara Castro:** [...] uma passagem muito linda viu, com a *Carmen Doto*, com todos os companheiros nossos do Rio...

**Fernando de la Rua:** [...] nós fizemos um show grande lá, no teatro da UFRJ, com a Carmen e o *Áquilas*... Você estava?

**Deborah Nefussi:** [...] eu estava...

**Fernando de la Rua:** [...] era eu, o *Fernando Herrera*, e o Miguel de guitarristas, o *Quique* e a *Marisol*, aquela dupla que eu falei, que funcionavam muito bem, e de *cajón*, de percussão eu não lembro mais... mas era o corpo do *Laurita Castro*, a *Carmen Doto* e o *Áquilas*... [...] uma coisa...quando eu toquei com a *Ana Esmeralda*?

**Deborah Nefussi:** [...] a Vera perguntou, Fernando, se você já tocava... se você começou com a *Ana Esmeralda* ou não... você já tocava com outras pessoas?

**Fernando de la Rua:** [...] eu contei isso na *live* anterior, eu comecei no Hispano, com a Iraci, no grupo de teatro, [...] dentro do Hispano, daí fui levado para *Carmen de Ronda*, através do *Enrique Alonso* e o *Enrique Alonso* me levou para *Ana Esmeralda*, [...] quando eu contei isso, Vera, eu falei do [...] café concerto em Aldeia da Serra, deram um mês inteiro de show lá, [...] e que você veio como convidada solista, foi aí que eu te conheci, você deve ter bailado por *tangos*.... a gente montou...

**Yara Castro:** [...] junto como convidado com a Vera veio o *Marcelo Rodriguez*, eu lembro que minha mãe falava, tem uma moça, uma argentina, que ela dança muito, eu tava na Bahia ainda...

**Fernando de la Rúa:** [...] é isso aí...

**Yara Castro:** [...] então, foi aí que eu conheci você, Vera, eu tocava com a *Carmen de Ronda* antes, [...] e a Yara foi assistir um desses shows, [...] eu trabalhei com os três grupos até eu sair da *Carmen de Ronda* e da *Ana Esmeralda*, né? Enfim, isso (risos).

**Deborah Nefussi:** Tenho mais uma pergunta... gente, o Ricardo Samel, querido, do Rio de Janeiro... desculpa... Adriano, da Pousada do Rio Quente! “Nos anos 90 a Yara já tinha parado de usar *bata* e disse que o flamenco estava se renovando, hoje, o que é usado?” [...] a gente tinha a questão da *bata* nos anos 90, que na verdade era meio “não está na moda, né?”

**Yara Castro:** [...] nessa época houve um grau de importância muito grande para o trabalho de pés, para sapateado, então nesse período houve um período muito grande, é de uns 5 anos, que existe uma importância muito grande da mulher sapateando, eu acho que foi o momento que a mulher do Brasil começa a sapatear muito, sapatear como homem, porque [...] a gente tinha mais uma coisa de colocação de corpo, bonita, castanhola, *mantón*, *abanico*... [...] foi aí que a *bata* ficou um pouco recolhida, mas essa época coincide com a [...] da *bata* na Espanha também, nos anos de 90 até 95, 96, foram seis anos que você quase não via [...] a mulher começa a dançar e a fazer *remates* como os homens...

**Fernando de la Rúa:** [...] a subida técnica foi tremenda...

**Yara Castro:** [...] a subida técnica da mulher foi nesse período, foi quando a *bata* fica em repouso. A *bata* hoje, de 10 anos para cá, [...] acho que não são nem dez anos, de 2010 pra cá, a *bata* estourou na Espanha outra vez, é porque é a volta ao antigo, todo mundo, todas as grandes figuras...

**Fernando de la Rúa:** [...] todo mundo que vai pra Espanha, todo tablado, todo quadro flamenco no tablado tem que ter um baile com *bata*, sempre, em Sevilha sempre teve, eu lembro que nos anos 90 a gente foi pra Sevilha, eles mantinham lá, *soleá* com *bata*, *garrotín* com sombrero, tudo, *caracoles* com *bata* e *mantón*, isso tudo tinha em Sevilha, nos *Gallos*, que é uma referência importante, que segue sendo uma referência importante

em Sevilha, nos *Gallos*, no *El Arenal*; eram os tablados que a gente conhecia, que a gente ia lá visitar, a gente morava ainda na Espanha, mas em Madri, nessa época. Estava muito em alta, na *Amor de Dios* principalmente, *Amor de Dios* era uma fábrica de artista, fábrica de técnica, técnica, técnica, muita técnica, a gente sabe disso, era a época, cada momento do flamenco teve essa época também, época de mais valores rítmicos, outro valores estéticos, então, e isso reflete na música também, muito, e foi quando a guitarra evoluiu muito, em termos de quantidade de guitarristas, em Madri, num quarteirão de Madri, se você chacoalhasse, saia uns 20 guitarristas bons, [...] naquela época do *lava Piés*, [...] o famoso *Candela*, que eu nunca pude entrar em uma festa dessas secretas que tinham, lá na *cueva*, que... “*juergas*”, todas as drogas do mundo passou [sic] por ali, [...] aquele porão do *candela*, famoso, tinha aquelas festas... o Paco, aquele duelo de guitarristas então, essa foi uma época muito produtiva, vamos dizer assim, para Madri, [...] tô falando especificamente de Madri, não só de Andaluzia. Andaluzia sempre conservou essa linguagem, porque senão o flamenco não estaria até hoje, assim como tá, mas é importante ter, é importante ter essa ousadia, vamos dizer assim, e claro, o nível técnico em todos os sentidos.

**Yara Castro:** A mesma coisa aconteceu, quando estava falando da *bata*, aconteceu com a castanhola também, [...] era a castanhola e a *bata*, porque a gente não podia, quando volta o movimento dessas “novas modernas”, detonando com castanholas, tipo a *Olga Pericet*, da família dos *Pericet*, que tem uma tradição tão grande... Quando de repente você tem uma *Olga Pericet*, fazendo uma *caña* com castanhola, você fica assim, (interjeição de espanto) começa a voltar, uma *Talegona*, dançando com a castanhola absurda, e a volta da castanhola e a volta da *bata*...

**Deborah Nefussi:** [...] eu lembro que uma época, aí no começo dos anos 90, todo mundo só dançava *alegrías*, *soleá por bulerías*, ou *soleá*, e aí de repente, a Eva (*La Yerbabuena*) veio pra cá, e bailou por *fandangos*, os *abandolaos*, [...] um resgate de ritmos, e não eram a moda; lindos maravilhosos, então, tem que se trazer de novo, né?

**Fernando de la Rúa:** [...] pois é, exatamente. É, enfim, que mais?

**Deborah Nefussi:** Então, mais alguma? [...] Eu queria assim... história maravilhosa, incrível, e eu queria que vocês deixassem, cada um, uma mensagem, porque eu acho que

daqui para frente a gente tem muitas pessoas se formando, pessoas que já dão aula e a minha maior preocupação, que eu tava falando no começo, dessa entrevista, e a ideia deste trabalho, é que as pessoas conheçam o passado, porque, mesmo que a minha filha por exemplo, que já começou a dançar quando tinha cinco anos... vem toda uma história antes dela, que eu acho fundamental ela conhecer, ela saber, ela presenciar e respeitar, não só eu, você, o Fernando, mas quem foi *Pepe de Córdoba*, quem é *Mário Vargas*, quem é *Ana Esmeralda*, todas essas pessoas que, e milhares de outras que a gente não falou, que a gente precisa reverenciar e agradecer, porque eles; é o flamenco que tem hoje, é por causa dessas pessoas, e acho que a nossa geração foi privilegiada, porque a gente ficou bem no meio entre os imigrantes e tudo que veio depois. Muitos deles a gente formou, mas a gente pode aproveitar, e acho que era uma época que a gente desbravou. Gente, porque, a época da fita k7, de não ter internet, nossa, foi um sacrifício! Então também é isso que a Yara tava falando, [...] existia entre todo mundo, não passava pelo dinheiro, passava por: vamos aprender juntos, isso era muito legal.

**Yara Castro:** [...] e só contar a última historinha, que é muito linda, Deborah, você lembra nós duas dançando, e quem estava na plateia? O senhor *Paco de Lucía*, assistindo...

**Fernando de la Rúa:** [...] foi no teatro do Crowne Plaza, em 1992, [...] eu acho, que foi 1 e 2, que o Paco veio com o “Solo, Duo e Trio”, o *Canizares* e o *Jose Maria Bandera*, [...] e quem trouxe eles foi o *Mario Vargas*. O *Mario*, super chegado do *Paco*...

**Deborah Nefussi:** [...] *Mario Vargas*, [...] sentando do lado do *Paco de Lucía*, nossa...

**Fernando de la Rúa:** [...] essa foi uma das vezes...a Yara tinha um aluno na *Steps*, [...] tinha um aluno dela que trabalhava na direção do teatro, na produção do teatro, aquele teatrinho do Crowne Plaza, [...] eles cederam o teatro, que era o Sérgio Mamberti na época o diretor do teatro, [...] vamos organizar uma *Jam* de flamenco, de artistas espanhóis, porque o *Paco* vai estar hospedado lá, [...] que vergonha né, será que ele vai? Aí o *Mario* falou, pode deixar comigo, eu levo ele lá...aí o *Mario* contactou, logo depois que eles fizeram o show no memorial da América Latina, aí chamaram e eles foram, numa boa... o *Banderas*, o *Canizares* e o *Paco*, [...] e eu era o anfitrião, imagina...



**Yara Castro:** [...] minha mãe, a gente tinha um quadro, que era do *Carmen*, [...] a famosa “releitura” [...] então [...] ela sempre foi a que me matou, porque ela [...] alta, poderosa, ela era a aluna queridinha da *Laurita*, e eu, como a filha, sempre tinha que morrer, com a faquinha, do punhalzinho da lojinha de mágica. Tinha uma mágoa da minha mãe porque... “eu não vou poder matar a Deborah? Não, ela vai te matar!” E aí, a gente fez um pedacinho da peleia na cara do *Paco de Lucía*...

**Fernando de la Rúa:** [...] a cena do filme *Carmen*... por isso que eu falo que somos daquela época... todos nós somos da geração *Carmen*.

**Yara Castro:** [...] eu precisava deixar isso registrado, o *Paco de Lucía* viu eu e a Deborah dançando...

**Fernando de la Rúa:** [...] isso tem em VHS, em Itapeva, tem esse vídeo gravado, preciso passar pra DVD...

**Deborah Nefussi:** [...] precisa passar tudo isso para DVD, para não perder esse material... registro maravilhoso...

**Fernando de la Rúa:** [...] aí veio [sic] a *Ilde Gutierrez*, o *Enrique España*, o *Mario Vargas* e vários músicos, era uma *Jam*...

**Yara Castro:** [...] e nós tivemos um churrasco na casa do *Pepe*. [...] foi a minha mãe, meu pai... tava muito nervosa, quase subindo a pressão [...] até hoje o Fernando tem [...] a foto, ele, o pai dele e o *Paco*, daquele churrasco...

**Deborah Nefussi:** [...] o *Paco* era tímido... que pessoa, generosa...

**Yara Castro:** [...] nesse momento, ele falou para o Fernando... ele viu o Fernando tocar e ele conversou e falou, olha...eu vou dar um conselho pra você, toque muito para baile, porque se um dia você quiser ser guitarrista solista, o baile é fundamental para qualquer guitarrista do flamenco...

**Fernando de la Rúa:** [...] todo guitarrista flamenco tem que tocar pra baile, tem que conhecer, deve conhecer a linguagem, é muito importante, claro...

**Yara Castro:** [...] então vocês, às vezes que ficam com uma carinha meio chatinha, de tocar pra gente, tem que tocar... Então vamos pra mensagem...

**Fernando de la Rúa:** [...] que mensagem que eu deixo? [...] tem tanta geração boa agora, no Brasil, [...] de muito tempo [...] que a gente foi embora para Espanha, a gente vê que cada ano surge um guitarrista bom, uns *bailores* bons, coreógrafos, gente talentosa, essa força jovem, eu penso que o Brasil, não é como na nossa época, porque a linguagem mudou, tudo mudou, os recursos são outros. [...] os que eram amigos nossos, que estudavam com a gente, artistas novos, como é o teu caso... da Isadora, [...] a mensagem que eu deixo é: sempre vejam a história do flamenco, sempre lembrar que aqui teve uma trajetória que aconteceu, sempre, desde antes da nossa geração, desde a época desses artistas antigos, como eu mencionei, *Manuel Collado*, *Los Hermanos Collados*, antes também, o flamenco sempre era o que a gente pensa, era mais antigo, acho que vem desde a época das *Zarzuelas*, que veio pra cá com os navios, com as companhias artísticas espanholas, acho que já vem dessa época aí, então... Ah é! O *Juan Vergillos* [...] ele fez um trabalho sobre isso, [...] ele fez um trabalho sobre a história do flamenco do Brasil nessa época, e até citou a *Laurita Castro*, a *Ana Esmeralda*, citou várias pessoas, então é muito importante conhecer esse passado, isso fez parte da nossa formação, como artista e como pessoas, é muito importante respeitar esses artistas, todos eles, todos, sem esquecer nenhum, e eu esqueci de citar vários, como o *Jose Maria Madrid*, que era um *cantaor*, que tinha em São Paulo, o *Paco*, *el africano*, que era um guitarrista. Quem mais? Todos os que a gente nem conheceu, a gente não chegou a conhecer, desculpe se eu esqueci alguns, vocês podem lembrar... como foi, [...] do Alberto, da Mabel, o Mága, cheguei a conhecer o Mága, que chegou a tocar na casa de Espanha, tudo, enfim, tem muita gente no Brasil, o que acontece é que nós somos dessa geração, e eu falo sempre da geração *Carmen*, isso para mim vai ser sempre, porque é nossa, é a nossa...

**Yara Castro:** [...] e o líder dessa geração foi o *Pepe de Córdoba*...

**Fernando de la Rúa:** [...] e o Pedrinho, *Pedro de Jaén*, que trabalhou com *Mario Vargas*, trabalhou com *Enrique España*, trabalhou com a *Mabel*, com o Alberto, era uma geração forte. Era importante...

**Deborah Nefussi:** [...] com a *Carmen Romo*...

**Yara Castro:** [...] foi um momento muito importante, eles prepararam pra gente chegar...

**Fernando de la Rúa:** [...] eu acho assim, o gráfico... teve um auge deles, uma caída, já nos 80, nos 90 foi quando a gente começou, foi esse auge e agora é uma curva ascendente...

**Yara Castro:** [...] eu queria colocar só [...] que eu sei que tem muitos professores, no sentido que os nossos alunos viraram professores, e eles têm alunos deles que são professores, e a gente, assim, tem muito orgulho de ainda estar na ativa, ele (Fernando) muito mais do que eu, porque trabalha hoje no conservatório superior, ele é professor lá...

**Fernando de la Rúa:** [...] professor guitarrista, toco nas aulas de baile lá...da Rafaela...

**Yara Castro:** [...] e eu tenho meus aluninhos lá na Espanha, desenvolvo um trabalho aqui... queria deixar duas mensagens, a primeira... eu queria deixar para os meus colegas, os professores, que eu acho assim, que tá fazendo um trabalho maravilhoso no Brasil, a gente fala com certeza, é independente das produções dos espanhóis que estão vindo pra cá, há muitos anos já, e o que se faz no Brasil hoje, não deixa nada a desejar no que se faz na Espanha, então, primeiro, o aluno brasileiro tá muito bem servido com os professores nacionais, hoje todo mundo entende de *cante*, todo mundo se interessa para saber como que faz, [...] todo mundo tá num canal de atualizações de um nível muito bom, o flamenco brasileiro, gente! Parabéns pros produtores que têm trazido [...] os artistas maravilhosos que hoje em dia nem vai [sic] para Espanha, e dança de um nível que nunca pisou na Espanha, tem guitarristas que nunca pisaram na Espanha e tocam divinamente bem, tem gente que tá cantando muito bem que nunca pisou na Espanha. Gente que dança, [...] uma coisa maravilhosa... [...] facilidade hoje, então eu acho que esse é o recado mais importante, é que os alunos brasileiros saibam a qualidade que eles têm aqui, delivery, veja bem, o euro agora a 6, e esse esforço que vocês fazem que eu acho que é uma valentia

tremenda, de trazer gente da Espanha tendo que pagar essa gente em euro. Meu Deus, eu fico impressionada, com essa valentia, reverenciem! Agora para os alunos... reverenciem, ponham um tapete vermelho pros professores de vocês, [...] o que essa gente aqui tá fazendo, pra trazer flamenco, simultaneamente, é, ao mesmo tempo que tá acontecendo na Espanha, vem acontecendo aqui, essa juventude que veio, louca de sapateados, tudo é maravilhoso aqui, então gente, é isso que o flamenco brasileiro, [...] só não gostei, não sei se gostei ou não gostei, de uma coisa que eu ouvi do *Alfonso Losa* falar, faz uns dias, antes de eu vir pra cá, [...] antes da história do vírus da desgraça, ele falando na *Amor de Dios*, assim, “[...] *tenemos que mimar mucho Brasil, porque Brasil va a ser nuestro futuro, porque com el ‘nivelazo’ que ay allí, com la afición, y con la valentia de la gente que nos lleva, no va haber para nadie. Brasil, hoy, ya pienso que esta por delante de Japón*”. Um cara desses falar isso, porque [...] a grana que japonês sempre teve a vida inteira pra ter o melhor flamenco do mundo, e comparar o nosso, o nosso país... tudo bem dizer que a gente tem um nível maravilhoso, mas comparar? Coitado, tadinho, ele não sabe [...] é comparar o Brasil a uma potência que compra flamenco, com essa seriedade, com o Japão?... eu acho bom, mas acho ruim porque eles pensam que a gente tá nadando... não é verdade, mas, enfim, eu acho importante ouvir isso dentro de uma *Amor de Dios*, “uma referência”, um cara como o *Alfonso Losa*, ele não estava falando isso pra mim, ele estava conversando na recepção, e eu de butuca ouvindo, então é verdade...

**Fernando de la Rua:** [...] Deborah, obrigado...

**Deborah Nefussi:** [...] não tem como agradecer, amanhã eu vou assistir tudo de novo, anotar tudo que vocês falaram, eu quero que todo mundo veja duas vezes, [...] essa *live* fica 24 horas, é muita informação importante...

**Fernando de la Rua:** [...] se alguém tiver pergunta...

**Deborah Nefussi:** [...] entra no Instagram do Fernando, no Instagram da Yara que eles respondem depois [...] eles não vão dormir cedo...

**Fernando de la Rua:** [...] queria mandar um beijão pro Ney...

**Yara Castro:** [...] queria perguntar um coisa, quanto tempo o Raies ficou lá, Deborah? Na casa da minha mãe...

**Deborah Nefussi:** Acho que uns 7 anos a gente ficou né, [...] 2009, 2010, 7 anos, 8...

**Yara Castro:** [...] posso falar? Foi muito bom ter você lá com a gente, Deborah...

**Deborah Nefussi:** [...] prazer imenso.

**Yara Castro:** [...] a gente tá morando na Espanha há 20, durante 14 anos o Miguel esteve lá, aí você 14, não... 12 anos, a Deborah deve estar oito, o Miguel montou a escola dele faz seis, então eu acho que você... é um momento que... é que o Miguel saiu [...] eu acho que foi muito bom, foi muito bom, e para minha mãe, você dá seguimento, porque eu não poderia ter uma escola, seguir com uma escola sem estar presente. Eu tive 2 anos a Renata Nuis, que foi maravilhosa, que segurou alguns alunos dela ali, que segurou pra mim, que até eu coloquei o nome “*Cassio de la Rua*”, porque era uma nova fase, e depois eu tive as meninas que são suas alunas, a Débora Rack, a Laura Spagnuolo, que tiveram as alunas delas também, agradeço muito essas meninas. A Renata e essas meninas que tiveram ali, nós tentamos muitos profissionais, mas a gente não conseguia horário, os profissionais, todos tinham horários já ocupados, e eu quero agradecer muito, Deborah, você ter ficado até agora, e eu sei [que] disse que não ia chorar mas não vou aguentar... é, eu sei que você estaria com a gente até agora, se a gente não tivesse tido problema com ruído, com “vizinho do mal”, mas que foi muito bom e eu tenho que te agradecer muito, você ter mantido aquilo...

**Deborah Nefussi:** [...] eu nunca vou esquecer, também vou falar que quando eu precisei ir embora correndo da onde eu tava, porque me mandaram embora, eu tinha três meses para sair, foi [...] o Raies na vila Madalena, você foi a única escola que abriu a porta para mim, isso eu nunca vou [...], uma gratidão imensa, porque eu procurei várias pessoas, eu fiquei desesperada, eu fui para um monte de lugar, e você falou: “[...] não Deborah! Vem, vem que vai ter uma sala para você!” Isso nunca vou esquecer, isso realmente foi muito importante para mim, porque só a gente que não tem um espaço, que aluga espaço sabe como é difícil de você levar uma escola, e você não ter de uma hora para outra, você tá no meio da rua e não tem para onde levar a escola, e eu tenho uma gratidão imensa e

principalmente por ter sido na casa da *Laurita*, [...] contar de onde eu saí, que foi incrível maravilhoso.

**Yara Castro:** A minha mãe tava muito lúcida ainda quando você chegou lá, e eu lembro que a Beatriz Galves, na época que coordenava a escola, o Miguel morava lá e dava aula, a Beatriz ligou avisando, e aí nós conversamos e a minha mãe falou: “[...] minha filha, meu Deus! A Deborah tem que vir hoje já para cá!” [...] ela tava muito lúcida, e ela tinha uma paixão por você... “eu quero ela de volta”, que coisa boa. Meu pai... “Claro filha, a Deborah tem que voltar!” Então foi com muita alegria que a gente recebeu o Raies, não era uma coisa assim, vamos dar uma força... ou, que ela tá precisando, ou ela vai pagar um aluguel [...], não! Existia um motivo amoroso de te receber, era isso que queria te deixar... muito obrigada por você ter mantido isso tudo, e agora você tá seguindo e a gente está seguindo também com o flamenco “*Cássio de la Rúa delivery*”, por favor, continue chamando a gente...

**Fernando de la Rúa:** [...] queria mandar um abraço pro Renato, se ele tá aí... porque ele escreveu agora, há pouco tempo, e o *Pepe*, um abraço para eles dois... que a gente falou bastante deles aqui, e foi importante para gente, então é isso, abraço para todos nossos amigos.

**Deborah Nefussi:** [...] pessoas maravilhosas passaram hoje por aqui, a gente queria agradecer a todo mundo que passou, e depois eu vou assistir tudo de novo para ver todo mundo e agradecer todo mundo.

**Yara Castro:** [...] não dá pra salvar isso? Eu queria que minha mãe ouvisse, poder levar....

**Deborah Nefussi:** [...] então, Yara, você assiste de novo no Instagram do Raies, e aí eu vou até filmar outra vez, você pode filmar porque vai passar tudo como tá aqui, vai passar tudo de novo, só que tem que ser 24 horas depois.

**Fernando de la Rúa:** Ah, ok!

**Yara Castro:** [...] a gente ter esse registro guardado pra eu mostrar pra ela, pra minha mãe, ela vai ouvir...

**Fernando de la Rúa:** Oi, só queria pedir desculpa se a gente esqueceu alguém, [...] é muito complicado, tem que fazer uma pesquisa grande e...

**Deborah Nefussi:** [...] temos uma certa idade também, né? Dá para gente esquecer. Trinta e quantos anos de flamenco, 35 anos de flamenco cada um, gente?

**Fernando de la Rúa:** [...] trinta e algo... eu tenho 33, que comecei depois de você...

**Yara Castro:** [...] eu e a Deborah temos 35 anos de flamenco, você não tinha nem nascido, [...] usava fraldinha ainda [...] respeitem a gente, por favor (risos)!

**Deborah Nefussi:** Gente, super obrigada, obrigada todo mundo que tava aqui, e uma boa noite para vocês. Yara, Fernando, vocês moram no meu coração. Obrigada por tudo que vocês falaram e independente de a gente ter tido caminhos diferentes, a gente tem uma história linda juntos e eu agradeço muito por tudo.

**Fernando de la Rúa:** Queridos todos!!!

ANEXO B<sup>210</sup>Entrevista Morita (PR) – 10/06/2020<sup>211</sup>

**Deborah Nefussi:** Boa noite, gente, tudo bem? [...] hoje nós temos uma convidada muito especial, mas antes quero falar um pouquinho do nosso projeto, “A História do Flamenco no Brasil”, contadas por pessoas que fizeram essa história. A gente está começando pelos anos 80, 90... a formação do flamenco quando começaram a aparecer as primeiras pessoas que davam aulas de flamenco, que criaram o ensino da dança flamenca no Brasil; e a gente está conseguindo, através das entrevistas, ter uma ideia do panorama geral da formação em cada estado, como foi bem diferente essa história em cada estado, que a gente já entrevistou, por onde a gente passou, e é muito rico, é muito bonito toda essa trajetória, que os artistas tiveram, as pessoas que eles formaram, e eu estou muito feliz e agradeço por várias pessoas que estão aqui hoje, que estão seguindo a gente direto, sempre que podem estão nas *lives*, ouvindo essas entrevistas, e quero agradecer muito à equipe que está trabalhando comigo, agradecer de coração, porque esse trabalho aqui é feito por amor, [...] não quero esquecer de ninguém, que cada vez somos mais. Obrigada, Gisele Nogueira, *Manu Assengiu*, que também está com a gente, obrigada Micael Pancrácio, músico, super pesquisador, obrigado Isadora Nefusi, que ajuda toda essa parte aqui da produção das *lives*, começou a fazer nosso arquivo também, junto com a Gi e a *Manu*. Super obrigada para a Ana Nicolau, que acabou de entrar na nossa equipe ajudando na edição dos vídeos. Obrigada, Yara Castro! Porque a Yara está sempre comigo, conversando, lembrando detalhes, lembrando de pessoas, com o maior interesse nesse trabalho, nessa pesquisa, e o meu super parceiro Ricardo Samel, que estamos juntos nessas *lives*. O Ricardo está fazendo um trabalho primoroso com a história do flamenco carioca, pegando todos os detalhes dessa história no Rio de Janeiro, e a parceria do trabalho dele com nosso trabalho é muito importante, então ele vai [...] como ele está focado na história do Rio, ele está entrevistando as pessoas de lá, então essas entrevistas nem vão passar muito por mim, porque é como se fôssemos já uma família, tudo que ele

<sup>210</sup> Para maior compreensão das falas da entrevistada, que mistura as línguas portuguesa e espanhola, optou-se por apresentá-las inteiramente em língua portuguesa.

<sup>211</sup> A entrevista foi divulgada em três partes, disponíveis nos seguintes links: *Peña Flamenca Brasil*. Entrevista La Morita. **Youtube**, 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=bvkV1QZIQII&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=bvkV1QZIQII&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil). [https://www.youtube.com/watch?v=bV8xIcisNNg&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=bV8xIcisNNg&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil). [https://www.youtube.com/watch?v=W5E-O2YGQoU&ab\\_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil](https://www.youtube.com/watch?v=W5E-O2YGQoU&ab_channel=Pe%C3%B1aFlamencaBrasil). Acesso em: 11 de abr. 2020.



está fazendo lá vai ser de nossa pesquisa, e nossa pesquisa vai ser pra ele, tudo uma coisa só. Nesse sentido é muito legal. Obrigado por todas as pessoas que estão sempre apoiando, que estão incentivando, não só participando das *lives*, como sempre lá, nos bastidores, me mandam mensagem pra gente continuar, pra gente não desistir, pra gente seguir nesse trabalho. E agora eu queria chamar minha convidada, *La Morita*, eu acho que é a primeira entrevista que a gente vai fazer com uma *Maestra*. A *maestra* da minha geração não foi minha *maestra* diretamente... *maestra* de vários colegas, da minha geração e é com muita honra que a gente vai tá recebendo ela aqui, então vou chamá-la. [...] oi Amália!

**Amalia Moreiras:** Como você está?

**Deborah Nefussi:** Muito bem, muito feliz de você estar aqui...

**Amalia Moreiras:** É um prazer e uma honra para mim que você me tenha convidado. Muito obrigado! Sinceramente, estou muito feliz que alguém se ocupe de fazer um, digamos, uma história, assim, do flamenco no país, é muito importante, para que não se perca, certo? Estou feliz de te ver de novo, parece que já nos conhecemos... você deveria ser muito pequena...

**Deborah Nefussi:** [...] anos...

**Amalia Moreiras:** [...] você estava estudando na escola da Elsa Prado...

**Deborah Nefussi:** Sim, sim...

**Amalia Moreiras:** Eu sou muito agradecida à Elza, estive muitos anos com ela, sou muito agradecida a ela por ter me dado uma oportunidade de trabalhar na casa dela. E eu sei que ela fez um bom trabalho, era uma profissional... não sei mais nada dela, mas uma profissional de primeira, dedicada etc., e sua mãe, tenho muitas lembranças da mãe dela. Bom, Deborah, aqui estamos, é um prazer estar contigo.

**Deborah Nefussi:** Bom, muito obrigado, por estar conosco, eu vou falar um pouco em espanhol, um pouco em português, para que todos entendam...

**Amalia Moreiras:** [...] eu vou falar em “portunhol”, (risos)...

**Deborah Nefussi:** Nos entendemos... bom, uma honra, como estava dizendo antes, você é de outra geração, antes da minha, e é superimportante que as pessoas conheçam toda a sua história, e você formou vários *maestros* que hoje... você é a *maestra* de muitos *maestros*...

**Amalia Moreiras:** [...] bom, quando cheguei aqui no país, foi no ano 81, mais ou menos, tinha gente fazendo flamenco em São Paulo, na *Casa de España*, que eram Mabel e Beto *malagueño*, mas pouco tempo depois eles foram para o Rio, tenho muito orgulho disso porque Beto Bianco, já não está conosco, e Mabel também não. Mas Beto, na Argentina, foi meu guitarrista por muito tempo, muitos anos...

**Deborah Nefussi:** Ah, é verdade?

**Amalia Moreiras:** Sim, sim. Tenho muitas fotos com ele, com Beto. Nessa época, meu *cantaor* era *Pedrito Ruiz*, na argentina e *Rafael de Triana*, todos os de antes, não... *Rafael de Triana* foi *cantaor* dos *Pericet*, de *Angel Pericet*. Eles depois acabaram indo pro Rio, mas eles não viajaram para nenhum lado, eles ficaram somente no Rio, que já é bastante, não? O que aconteceu comigo é que estava em Curitiba, por coisas do destino, e comecei a telefonar por todos os lados, porque não tinha quem ensinasse flamenco. Só no Rio, que estava Beto e Mabel, certo... inclusive, Mabel tinha a mesma escola que eu, porque ela dançava todas as danças, porque na nossa época, tínhamos que aprender tudo. Os professores *Pericet* não te deixavam se não aprendiam regional... escola *Bolera*, era saber todos os instrumentos que utilizavam, saber os estados, Andaluzia, Espanha... Tínhamos geografia, história, era uma coisa muito completa. Hoje, sabemos que isso praticamente não existe, porque se dedicam mais ao flamenco em si. Então, foi uma escola muito, muito completa que a Mabel tinha, igual a que eu tinha, e me encontrei com eles em duas oportunidades, no Rio e em São Paulo, me lembro muito do grupo que Mabel tinha com o Beto, era maravilhoso, maravilhoso; me lembro muito bem das *Muñeiras* que dançavam, porque eles dançaram tudo. A gente da Mabel dançava tudo, igual a gente. Só que aqui, quando eu cheguei, as pessoas...

**Deborah Nefussi:** Isso é muito bonito, Morita? A minha geração aprendeu um pouco, ou seja, um pouco de clássico espanhol, escola clássica, um pouco da escola *Bolera*, mas depois, isso se perdeu, não?

**Amalia Moreiras:** Na verdade, aqui quando eu cheguei, as pessoas... me vi obrigada, pelo destino, a ficar em Curitiba, [...] por hoje agradeço a Deus, porque, honestamente, fiz uma carreira fora da que fiz na Argentina, foi outra carreira que eu tinha aqui.

**Deborah Nefussi:** Em que ano você chegou aqui no Brasil?

**Amalia Moreiras:** Foi no ano de 1981. Em 1980 eu estava no Paraguai, porque meu Ballet na Argentina, que se chamava “Amália Moreira, *La Morita*”, no ano 71, eu formei meu Ballet [...], e viajei quase 10 anos com a Secretária de Cultura da Nação, representando a Espanha, porque este espaço havia sido deixado pelo Ballet de *Angel Pericet*. Como eu tinha toda a escola dos *Pericet*, então eu fui convocada para substituir *Angel*, e isso para mim foi um tremendo compromisso, [...] porque, embora eu tenha toda a escola deles, eu não tinha experiência, além disso eles eram meus professores, era um compromisso muito grande. Eu sempre fui uma pessoa que, embora admire tudo o que eles faziam, eu não queria fazer minha carreira com a coreografia deles. Então a única coisa que utilizava deles eram as *Sevillanas*, que era de domínio popular, mas o resto de todo o repertório que foram apresentados durante esses dez anos foram todas coreografias minhas, e foi um trabalho muito, muito grande, de muita responsabilidade. Foi 10 anos pelo governo da Argentina, então foi uma carreira maravilhosa, mas com muita responsabilidade e muito empenho, porque foi ao nível do governo, [...] e isso foi até 1979, que em 80 chegamos ao Paraguai, para um intercâmbio cultural. O governo paraguaio mandou um Ballet paraguaio, folclórico, e a Argentina nos enviou. Só que o dia em que chegamos no Paraguai, foi em 18 de setembro de 1980... estávamos cruzando a fronteira para *Villa Rica* quando ouvimos no rádio que haviam assassinado o presidente *Somoza*, da Nicarágua, então o que aconteceu foi um estado de sítio em todo o país, tivemos que aguentar a contínua suspensão de todos os espetáculos com o exército nas ruas, foi terrível, [...] e foi muito triste, porque o exército estava na rua e não tínhamos nenhuma saída, além disso se fechou a fronteira, e nós dentro, com todo o Ballet. Graças a Deus, que foi um intercâmbio entre governos, porque foi uma coisa que estávamos todos em perigo de vida. Porque diziam que os assassinos eram argentinos, inclusive se

comprovou isso depois. Foi terrível, estivemos três 3 meses sem poder sair do Paraguai, perdemos todos os contratos porque estavam suspensos, nosso patrocinador era *Benson & Hedges*, os cigarros, [...] e isso foi terrível. Graças a Deus, [...] perdi todo o vestuário (figurino) no Paraguai, perdi tudo. Conseguimos sair depois de cerca de três, quatro meses depois, cinco... fizemos um show em um hotel chamado Hotel Catedral, na fronteira, agora é Cidade Do Leste, antes de ser *Puerto Stroessner*. Então conseguimos sair, com uma mala, com 3, 4 roupas, para poder trabalhar no Brasil. Conhecemos um empresário e saímos do Paraguai [...] como conseguimos, ajudados por algumas pessoas do Brasil, e foi aí que começamos a nos conectar, aqui no Brasil. Nosso empresário na época era o empresário de um cantor famoso, não vou lembrar agora, já vou lembrar. Então começamos a fazer pequenos contatos, depois que tudo isso acabou as fronteiras foram abertas etc., e voltamos, depois de alguns meses para o Paraguai, para ver se conseguíamos pegar as roupas de novo, o figurino...

**Deborah Nefussi:** Que loucura isso...

**Amalia Moreiras:** Fiz muita amizade na época com pessoas maravilhosas do Paraguai que ajudaram muito. Um deles foi a *Suli Vinader*, que lhe mando um beijo enorme, tenho um amor intenso pela família de *Suli Vinader*, porque é um eterno agradecimento, eterno porque foi um momento muito triste. Então começamos a trabalhar dando aulas com (*Yoska*) *Santa Ana*, que já era meu guitarrista. Não éramos um casal formado ainda, eu tinha acabado de me separar do meu primeiro marido, por problemas gravíssimos... Ele era meu empresário, meu primeiro marido, *Jorge Valero*, então nós estávamos nos separando... e estava de guitarrista, de uma audição que eu tinha feito na Argentina, *Oscar Santa Ana*, depois de dois anos ele escolheu ser meu marido e a filha que tenho hoje é dele, de *Yoska Santa Ana*.

**Deborah Nefussi:** Linda!!!

**Amalia Moreiras:** Claro... então quem me ajudou a dar aulas nas casas particulares de pessoas com muito dinheiro no Paraguai... *Suli Vinader*, eu ficava na casa dela, a Cida [...], e *Glória Duarte Vera* também. São pessoas que eu não posso esquecer na vida, tenho muito carinho por todas elas. A única que sempre tenho notícias é de *Suli*. *Suli Vinader*, porque me encontrei com ela no festival de Folclore e de Dança no Paraguai, que eu fui

jurado. Convidada com a *Estrella*, uma grande bailarina clássica, aí me reencontrei com ela depois de tantos anos. Eu nunca mais tinha pisado no Paraguai, desde aquela história eu não tinha pisado mais no Paraguai. Foi uma coisa, um episódio terrível que eu tive...

**Deborah Nefussi:** Muito triste, Morita...

**Amalia Moreiras:** Mas tudo isso veio depois para trazer as consequências de ir para Curitiba, contratada pelo consulado da Espanha, por *Saturnino Gordo*, que hoje quem é cônsul honorário é a filha, que é madrinha da minha menina, da minha filha, *Blanca*... então conheci pessoas aqui, coisas aconteceram e de repente estávamos por partir... não, verdade, fomos para a Argentina e então voltamos novamente, voltamos novamente contratados pelo consulado, com meu marido...

**Deborah Nefussi:** Então, essa primeira vez que você esteve aqui, quanto tempo você ficou?

**Amalia Moreiras:** Depois que eu vim, em 81, [...] eu vim pra cá [...] no ano 81. Bom, nós fizemos esse espetáculo em um Natal, na casa de *Saturnino*, houve pessoas que nos convidaram para ficar, para poder dar aulas, e eu não podia porque eu queria seguir com minha turnê, não é?

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** Eu tive um problema de saúde, tive um desfalecimento no camarim do Teatro Guaíra e veio um médico que estava na sala, e acabei com um exame profundo que tive que fazer, exames porque se suspeitava que poderia haver algo muito ruim, só que mais tarde, com tudo isso, nasceu minha filha. Nasceu e eu fiquei aqui em Curitiba, por causa desse episódio da minha saúde que acabei virando mãe, e acabei ficando em Curitiba. Bem, Deborah, como a vida é difícil para os artistas, mas acima de tudo para um de um gênero como a dança flamenca, que não era conhecido [...]. Então eu dava aulas no consulado, e dava aulas particulares... chegou uma hora, quando nasceu minha *Tamara*, minha filha, o nome dela é *Tamara De La Macarena*, porque rezava pra *Macarena* para ter um filho, porque no meio de toda essa história surgiu uma grande paixão por meu guitarrista, como sempre. Eu já estava separada de meu marido, depois

que voltamos do desastre do Paraguai, e terminei me separando, mas foi dois anos depois que decidimos nos formar como um casal, pessoal, foi uma coisa muito bonita, nasceu minha filha, mas tínhamos que trabalhar, eu não podia... eu tinha que cancelar a turnê que eu tinha para a América Central, que íamos até o México, e ficamos aqui. Aí, como te disse, eu comecei a dar aulas particulares, e um dia eu disse, “não, eu tenho que buscar uma escola”. Então eu fui bater na porta das escolas de Curitiba, primeiro fui na mais importante, como é lógico, aí a pessoa me disse que eu estava, assim... ela me olhava de cima a baixo e disse: “flamenco? Eu não conheço essa dança, eu não sei do que se trata,” (risos). Então foi por isso que acabei dando aulas particulares. Só que essa mesma pessoa, um ano depois, veio rogar para mim que eu ensinasse na escola dela. Porque foi quase no mesmo tempo que chegaram os filmes, a trilogia de *Antonino Gades*.

**Deborah Nefussi:** Ah...

**Amalia Moreiras:** Então foi uma explosão com o flamenco, praticamente na América do Sul, Argentina... chegou até aqui a notícia, mas não era conhecido o flamenco. Como começaram a dar os filmes de *Gades* aqui, aí eu comecei a dizer, puxa vida... *Antonio Gades* foi meu professor...

**Deborah Nefussi:** Verdade?

**Amalia Moreiras:** Sim, na Argentina. Então eu disse, mas como pode? Eu procurei material que eu tinha da época, daquelas aulas que eu fiz com *Antonino Gades* e a *Cristina Hoyos*... foi em um teatro de *Buenos Aires* quando eles vieram com *Bodas de Sangre*, na primeira vez que fizeram a turnê pela América do Sul, indo para o aeroporto, o *Güito*, que era quem fazia o personagem da luta em câmara lenta com *Antonio Gades*, iam para o aeroporto, em uma folga que eles tiveram, e eles tiveram um acidente. Aí morreu o empresário de Gades, e *Güito* quebrou o fêmur. Então o que aconteceu, *Antonio* não tinha como continuar com *Bodas de Sangre*, e ele queria sair da Argentina, não queria nem saber de ficar, foi terrível aquilo, uma desgraça. E o que aconteceu, o empresário lhe disse: “eu tenho trinta dias, vendido pelo teatro, com opção de outros 30. Você deve ser uma pessoa com experiência suficiente para poder sair dessa etapa, porque não vou devolver a renda dos ingressos vendidos. Então, dê um jeito, invente outro repertório, não apresente *Bodas de Sangre*, o público sabe o que aconteceu”; porque aquilo que aconteceu

foi uma notícia fantástica. Então, o próprio *Antonio Gades* teve que montar um espetáculo de dança que não tinha história, e também estavam dando aulas, como é costume de todo profissional, geralmente quando chegam, como *Antonio Márquez*, que somos muito próximos de *Antonio Márquez*, e eles quando vêm, sempre dão aulas no teatro Guaíra.

*Antonio Gades* ficou muito tempo por causa da montagem que ele teve que fazer, uma montagem nova de danças. Então começaram a dar aulas e foi aí que eu fui fazer aula com eles, por causa desse infortúnio eu tive essa sorte.

**Deborah Nefussi:** Que linda essa história, [...] linda!

**Amalia Moreiras:** Sim, e então, voltando aos anos 80, comecei a dar as aulas e falar sobre os filmes, que tinham sido meus professores e foi assim que consegui seguir, mas quando começaram a ver os filmes, as pessoas começaram a se interessar pelo flamenco, foi isso que trouxe o flamenco aqui para o Brasil...

**Deborah Nefussi:** Foi o meu caso, *Morita!* Eu não sabia nada de flamenco, nunca tinha escutado sobre isso; e eu era [...] na academia de Elza Prado, aí vi o filme e me encantei. E fui para o flamenco.

**Amalia Moreiras:** Claro, [...] e bom, a partir daí comecei a trabalhar. Porque o que acontece, Deborah, é o seguinte, quando eu cheguei aqui, não é como se você estivesse na Espanha, agora mesmo, atualmente. Se você deseja formar um grupo de dança flamenca, de repente você tem um projeto, você tem um patrocinador, você tem uma pessoa que entra com dinheiro, você pode formar um show maravilhoso convidando, por exemplo, eu a você e muitas outras pessoas que já dançam; mas na época que eu cheguei, eu tive que ensinar, eu tive que criar métodos, para me entenderem, por causa da língua, primeiro; depois, por exemplo, os quem passaram pela minha mão, não é “*planta, tacón*”, é um método diferente, é *metatarso, calcanhar, planta, punta*, é tudo abreviado, e é assim que eu escrevo os *sapateios*, para poderem me entender. Eu tive que fazer tudo, porque as pessoas vinham para a escola com aquele desespero do flamenco, e eram pessoas que não sabiam que com dois pés podiam fazer outras coisas além de andar e dançar (risos). Isso é alguma coisa folclórica (risos); então eu tive que fazer tudo...

**Deborah Nefussi:** Do zero, né?

**Amalia Moreiras:** Castanholas! Onde você ia encontrar castanholas? No momento em que eu cheguei, não tinha castanholas. Bem, a questão é que, começou e acabei formando meu *Ballet* aqui, com muito sacrifício, e sendo a pessoa que... eu era a pessoa que defendia o palco, porque eu era a figura que defendia o palco, as coisas que eu montava, de repente, vinham autores, e me diziam que os espetáculos que eu fazia eram profissionais, e eu digo: “não, é um espetáculo com pessoas da escola!”, “não, porque você tem que...”, olha, o flamenco não tem autoria, é de domínio popular, então autores aqui não entram. Então era uma guerra com o flamenco, que não sabiam o que que era, as pessoas me entendiam, isso no nível musical, não é, a nível musical.

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** Bem, e a partir daí fiquei. Então chegou uma hora em que alguém se interessou em nos chamar, mas antes o que aconteceu foi o seguinte, eu fiz uma temporada no *Holiday Crowne Plaza*, na avenida Frei Caneca. Lembro-me que era a *paella* com aquele, *Alan Villaespejo*, um querido também, que sempre ele...ele estava no grupo da escola Cervantes, com o povo do folclore. A *Nati*, [...] então veio o momento em que o *Enrique España* nos convidou para ir à pousada do Rio Quente e assim fomos trabalhando, tudo era novidade, e fomos semeando, e chegou uma hora que eu não sabia para onde ir. Porque eu estava viajando pra Pato Branco, eu estava viajando para Belo Horizonte, eu estava viajando para tudo, que eu não sabia para onde ir primeiro. Aí acabei dando aulas em Pinheiros, que comecei com a *Elsa*, depois fui para uma escola, que era um antigo supermercado Morita, aquela rede de supermercados de japoneses, (risos)... Deborah, eu juro por Deus que tinha em uma aula de uma hora e meia, quase uma hora e quarenta e cinco, cento e vinte alunos juntos. Eu não tinha condições.

**Deborah Nefussi:** Maravilhosa!

**Amalia Moreiras:** “Você tem que dar essa aula, sim ou sim!” Bem, não ganhava um centavo a mais. Eu nunca tive percentagem que me tirassem. Dava as aulas, o aluno me pagava na mão. Agora, se eles tinham outro acordo com o aluno que entrava, não sei, mas essa [...] que eles negociavam [...]. Eu falei: “eu preciso de um microfone, não tenho



condições de trabalhar assim.” Tinha que fazer uma roda enorme, porque era um recinto de um supermercado, um ex-supermercado, enorme [...], com piso de mosaico, [...].

**Deborah Nefussi:** Nossa!

**Amalia Moreiras:** [...] terminei com laringite aguda, seis meses sem abrir a boca. Foi terrível. Bom, e assim fomos andando por todos os lados, e semeando e todo mundo queria, e ninguém sabia fazer um sapateado, ninguém sabia tocar castanholas. Ninguém sabia nada. Hoje é diferente, não?

**Deborah Nefussi:** Totalmente.

**Amalia Moreiras:** E depois, tudo isso, digo a você até hoje, agora, nos meus começos, eu comecei quando tinha oito anos, com uma professora do bairro, assim, perto de casa. Depois passei pra professora dessa professora, depois fui pro conservatório dessa outra professora, até que cheguei à *Marinês, la Madrid*, com 15 anos, que tinha sido bailarina de *Mariema*.

**Deborah Nefussi:** Ah, sim!

**Amalia Moreiras:** [...] e discípula de *Luisa Pericet*. Então, lá comecei a ter a escola dos *Pericet*, com essa professora. Fiquei no *Ballet* dela por seis anos. Abandonei porque me casei. Tive uma decepção dentro do baile e me retirei logo depois que me casei, por dois anos. Tive problemas de depressão, e não sei o que mais, meu marido disse que: “o que você tem de errado é que você não quer dançar mais pelo que te aconteceu, mas eu te trouxe aqui a matrícula pra começar com *Luisa Pericet*.” Eu quase morro! Então eu comecei com a *Luisa Pericet*, e eles estavam com o *ballet* de *Angel Pericet*, e era um *ballet* grande, enorme. Eu entrei com a *Luisa*, e justo quando ela me selecionou para entrar no *ballet* de *Angel*, *Angel* voltou da Espanha e disse que ia desfazer o *ballet* e armar o quarteto. Então eu não tive a oportunidade de entrar no *ballet* de *Angel*. Estava na porta para entrar e eles formaram o quarteto com *Amparito*, *Angel*, a *Carmelita* e *Eloy*. Bom, e eu fiquei fazendo minhas aulas. Aí um dia, chegou uma pessoa, um empresário, procurando uma bailarina para substituir outra, que estava lá, ficou doente, para entrar no *ballet* de *Juan Manuel*, que tinha trazido um tal de *Pipo Mancera*, que era um programa

como o do Faustão, na Argentina. Eu entrei no ballet de *Juan Manuel Amado* e, em uma semana, tive que aprender todo o repertório. Eu não dormia, eu não comia, [...] depois disso eu me tornei a primeira bailarina em um mês. Fiquei lá por quase quatro anos, até que, na verdade eu era casada, com meu primeiro marido, [...] só que um dia, ele (*Juan Manuel*) me beijou no palco dançando, e tive que me retirar do *ballet*. Porque ele estava apaixonado por mim e tive que me retirar do *ballet*. Tive que sair (risos).

**Deborah Nefussi:** (Risos), que problema!

**Amalia Moreiras:** [...] porque eu era bonita, agora não (risos).

**Deborah Nefussi:** É linda! Você está linda!

**Amalia Moreiras:** (Risos), e assim foi que eu tive que parar, e disse: “o que faço agora?” E meu marido me disse: “agora você vai formar o seu *ballet*, porque você passou dois anos ajudando a montar as coreografias de *Juan Manuel*”, porque ele não sabia regional, eu montava as coreografias de regional...

**Deborah Nefussi:** Verdade?

**Amalia Moreiras:** Sim. Eu desenhava as coreografias e ele se sentava, como um professor com o livrinho, assim, e a coreografia era minha. Sempre tive jeito de anotar bem as coreografias. Bom, aí formei meu *Ballet* na Argentina, e meu marido começou a se movimentar, ele deixou seu emprego, que era de Químico Industrial, para me dar apoio. Meu primeiro marido que estou falando, e foi assim que ficamos quase, não sei... foram quase dez anos que trabalhei para a Secretaria de Cultura. E um belo dia meu marido teve um caso com uma bailarina minha, e terminou o empresário...

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** Continuamos trabalhando para cumprir contratos e chegamos à história da morte de *Somoza*, que eu te contei antes. Agora quando eu tinha 18 anos... [...] bom, Deborah, no meio de tudo isso, fiz uma audição aos 18 anos com *Rafael de Cordova*, que ele é argentino, e ganhei a audição no baile, que ele ia para a feira mundial,

em Nova Iorque, com flamenco, e... mas não pude viajar, porque estava com anemia, de tanto que dançava estava com anemia e não conseguiu tomar a vacina internacional.

**Deborah Nefussi:** Entendi.

**Amalia Moreiras:** Então não pude viajar. Muitos anos depois, quando eu me despedi da Argentina, em um espetáculo muito bonito, [...] quando voltei para o Brasil, ele foi outra vez, e ele me convocou para poder substituir a *Carmelilla*, que tinham tido uma briga terrível na turnê pela Argentina, e também não pude ir porque tinha contratos assinados em Buenos Aires. Não podia sair, o patrocinador era uma empresa muito importante, *Campomar* se chamava, tinha muita coisa no meio e não pude ir, então não era meu destino, meu destino era chegar aqui e semear. Então, sintetizando, Deborah, para mim, o que sempre me preocupa é o iniciante, você me entende, amiga? É o iniciante. Porque os profissionais se viram, mas o problema é aquele que começa, aquele que não tem essa informação, de repente ele entra na sala de aula e vê um monte de gente dançando, e tem que se colocar lá no grupo, tentam pegar... o meu sistema é muito artesanal, eu trabalho aluno por aluno, quase sempre grupos de quatro, cinco ou seis pessoas, não tenho mais do que isso na sala de aula, trabalho muito individualmente. Tenho muitos prêmios por coreografias, muitíssimos... o grupo *Tarantos* foi formado por nós, em São Paulo, foi o primeiro grupo de dança flamenca que se formou em São Paulo. Quem batizou o grupo foi meu marido, *Tarantos*, que a diretora e a produtora era a *Angela Menta*, né? Tivemos uma amizade muito legal, muito, muito querida, eu ficava na casa dela sempre... são lembranças muito boas.

**Deborah Nefussi:** Ela falou muito de você aqui. Eu a entrevistei.

**Amalia Moreiras:** Ela é muito querida. Eu guardo muito carinho por todos, todas as pessoas que me abriram as portas, em Porto Alegre, nossa. Em Porto Alegre, eu trabalhei lá por mais de quase cinco anos.

**Deborah Nefussi:** Em quais escolas você esteve?

**Amalia Moreiras:** Ah, em Porto Alegre, eu não me lembro, não consigo lembrar das escolas. Sei que estive quase quatro anos, onde me levavam eu ia. Quem era minha aluna era a mulher de Renato Borghetti.

**Deborah Nefussi:** A Cadica, a Cadica.

**Amalia Moreiras:** A Cadica, claro. Eu ficava na casa deles. O Renato sempre fazia o chimarrão, fazendo churrasco na casa, conheci seus filhos e, muitas pessoas queridas... São muitas lembranças, hoje minha vida está dedicada para a didática para iniciantes. Hoje eu escrevo muitos, muitos exercícios, tive trabalhos profissionais, coreográficos maravilhosos, os prêmios estão com os artistas, eles não estão comigo, porque esse é o grande erro. Quando há um concurso... por exemplo, Joinville, dão os prêmios, mas o coreógrafo não recebe nada, assim foi... então, eu gosto muito da parte didática para as pessoas que entendem bem as bases...

**Deborah Nefussi:** Isso é o mais importante, isso é o mais importante.

**Amalia Moreiras:** Você quer me fazer alguma outra pergunta? Porque me dá vergonha de falar sozinha... (risos), estou tomando um vinho, olha! Você quer? (risos).

**Deborah Nefussi:** Tô tomando água, obrigada (risos).

**Amalia Moreiras:** Tim-Tim...

**Deborah Nefussi:** Morita, sabe... é porque é uma história tão linda, que eu não consigo parar de ouvir você, então as perguntas... e eu, realmente estou um pouco emocionada, porque você fez tanto por nós, para nossa história, no Brasil, que tenho que te agradecer...

**Amalia Moreiras:** Deborah, cheguei e comecei a viajar nas quintas-feiras. Ia e voltava no mesmo dia. Depois para São Paulo, ia quinta e voltava na sexta. Depois ia quinta e voltava sábado, de tarde. Depois comecei, ia quinta, dava oito horas de aula. Eram diferentes grupos, as oito horas. Na sexta era repertório, eram oito horas de oito alunos, que eu criava o repertório... eram o *Águilas Méndez*...

**Deborah Nefussi:** Vou entrevistá-lo na semana que vem.

**Amalia Moreiras:** [...] a *Andrea Guelpa*, o grupo de *Angela Menta*... dei aulas também, aí, eu não me lembro, nas escolas, não lembro agora. Tanta história, e... que que eu posso te dizer... sempre me preocupou com o que acontece com as pessoas que chegam, e tem essa ambição de ensinar o flamenco e vão direto pras *bulerías*, e ficam coisas pelo caminho.

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** Ficam coisas pelo caminho. Vamos ver o problema depois, Deborah, isso é importantíssimo... porque eu vou fazer já, 76 anos. Vou completar 76 agora, no dia 17 de julho. Quando eu parar, o importante são as bases...

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** E a parte profissional, com os profissionais, mas as bases, é muito importante. Porque o aluno fica deixando coisas pelo caminho. Eu obriguei que eles toquem castanholas, mesmo não sendo flamencas, mas hoje em dia não se dança o flamenco sem castanholas. Eu admiro muitíssimo, por exemplo, meu ídolo é a *Blanca del Rey*, e tantas outras pessoas que têm hoje, não é? Depois outra coisa, né? Na época em que eu aprendia não tinha televisão, não tínhamos foto, não tinha filmagem, não tinha nada. Eu estudava com os discos de 78 (rotações), com as castanholas, no escuro do meu quarto.

**Deborah Nefussi:** Que lindo!

**Amalia Moreiras:** Para descobrir como a *Lucero Tena* fazia “*el posticeo*<sup>212</sup>”, “não, essa é a mão esquerda, essa é a mão direita, porque é mais aguda, porque aquela é mais grave... essa bateu com a esquerda, porque...”. Estudava assim, descobrindo o som no escuro, como estudavam os guitarristas antes. Porque todos estudavam às escuras o flamenco, de ouvido.

---

<sup>212</sup> Nota do autor: Ato de chocar uma castanholas contra outra.

**Deborah Nefussi:** De ouvido.

**Amalia Moreiras:** Sim, hoje em dia temos uma janela para o mundo, com essa maravilha [...] que é a comunicação, é uma maravilha. Hoje quem quer aprender, aprende. Nunca é o mesmo que “pessoal” ...

**Deborah Nefussi:** Morita... estão nos perguntando, querem te fazer uma pergunta. A Ana Medeiros...

**Amalia Moreiras:** Eu sempre estou cumprimentando ela, porque tenho admiração pelo seu trabalho. Faz algum tempo que vi uma coisa com um leque, que ela gravou um vídeo em um cantinho, com um leque, maravilhoso. Eu sempre assisto, [...] assisto tudo o que posso, porque hoje temos essa maravilha...

**Deborah Nefussi:** Claro! Ela quer saber o que você acha do flamenco atual. Aqui no Brasil.

**Amalia Moreiras:** Bom, eu sou bailarina, não sou *bailaora*. Então sou um pouco suspeita, não? Admiro o trabalho de hoje em dia, admiro incrivelmente, admiro o que faz *Sara Baras*; gosto mais da *Yerbabuena*... acho que o trabalho do flamenco de hoje é maravilhoso, mas gosto muito do flamenco original. Aquele... um pouco mais o de antes, a guitarra de *El Niño Ricardo*, a guitarra de *Sabicas*... é que eu sou, de antes, não é? O que eu não posso te dizer? (risos)

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** Mas tudo tem que evoluir, eu sou uma admiradora de todas as pessoas novas, porque tudo tem que evoluir, não pode ficar tudo igual. Não é verdade? Agora, às vezes tem exagero, eu não gosto de misturas, aquelas coisas estranhas que são vistas por aí, com elementos que não têm nada a ver... Eu não sei, eu assisto, mas sinceramente, não gosto dessas coisas, essas fusões que têm hoje em dia. Flamenco... essas coisas de<sup>213</sup> ... e,

---

<sup>213</sup> Nota do autor: Neste momento, *La Morita* imita, de modo jocoso, gestos de danças contemporâneas estilizadas.

eu não lembro nesse momento, não lembro o nome dessa menina, que era, quando pequena, ela dançava que era uma delícia, “*de flamenquita*”, e hoje ela está fazendo algumas coisas que, não posso assistir. Qual é o nome dela, Tamara? Minha Tamara está aqui do lado. Ana Medeiros, parabéns! Para você também, para todas as pessoas que estão trabalhando com amor, por tudo isso. Eu abri a janela para o flamenco aqui, abri a porta, abri meu coração, e hoje vejo os frutos, não? Tem gente que não lembra do meu trabalho. Eu trabalhei, dei muitas aulas em São José dos Campos... ia para São José dos Campos e voltava para minha casa nas manhãs de domingo. Em Florianópolis trabalhei quase oito anos, e sempre um terrível sacrifício, de pegar ônibus e descer, e depois subir, e depois viajar na madrugada, arriscar a vida na estrada, porque não era como hoje, o avião, né? [...] foi muito sacrifício.

**Deborah Nefussi:** Queria saber uma curiosidade. Como você trabalhava com *Santa Ana*, com a guitarra, como era com a dança, vocês coreografavam as coisas juntos com a música, com a dança?

**Amalia Moreiras:** Claro, nós... por exemplo, ele pegava as *falsetas*, porque era muito criativo e tinha muita criatividade para fazer as *falsetas*, e... ele não era músico, de ler, ele tocava de ouvido. Ele criava os passos, porque para mim, tem que ser um diálogo. O que me dá a guitarra é o que eu vou criar. O que me passa a guitarra, inclusive... este foi um trabalho que depois que eu comecei, que surgimos como casal, eu mudei muito o estilo, porque eu era muito mais clássica. Eu tenho uma escola... da Escola Nacional de Dança do *Colón*, sou formada em *ballet* clássico, então, aquele clássico espanhol meu, era maravilhoso, mas com o flamenco eu não conseguia “endurecer”. Quando conheci o *Santa Ana*, que começamos nosso casal, ele me disse: “não, se esqueça do clássico! Endureça!!! Isso tem que ser mais seco!” Ele não dançava, mas sabia muito. Então eu mudei completamente o estilo. Então tudo... ele me inspirava e eu me inspirava também, então ele se inspirava, e fomos crescendo juntos, o casal, tanto para pessoal quanto artístico, e depois, quando ele faleceu, me cortaram os braços, porque foi horrível aquilo, o acidente, ele morreu em um acidente, em seis de julho de 1993, e no dia sete, que foi o enterro, ele completava 39 anos. O enterramos no dia de seu aniversário, então eu fiquei mais morta do que viva, até que surgiu o discípulo dele, que foi o Fabiano Zanin, e estava há pouco tempo estudando com ele e aprendeu todo o repertório [...] com os vídeos. Então choramos juntos, porque eu tinha que trabalhar, não é? A minha mãe me disse: “porque

“você não começa novamente a trabalhar, a dançar, dando aulas apenas não dá! Você vai morrer de tristeza.” E eu chorava, estava morta em vida; e o Fabiano me devolveu a vida.

**Deborah Nefussi:** Que lindo!

**Amalia Moreiras:** Ele me resgatou do poço negro, junto com minha filha. Foi muito importante na minha vida, Fabiano Zanin. Então, o que aconteceu. Eu falei, você vem para a minha casa, que minha mãe está aqui, queremos conversar com você: “se você quiser você vai substituir o *Santa Ana* na direção musical”. E ele começou a estudar o repertório com os vídeos. Foi terrível, foi dolorosíssimo de ver ele ali, porque tinha morrido fazia pouco tempo. [...] aprendeu tudo, até que... muitos anos se passaram, até que... Fabiano Zanin foi meu guitarrista muitos anos. Até que um dia eu disse, que, tem que encontrar o seu caminho, não é? Porque a pessoa... Fabiano Zanin, ele é músico, e nesta época estava fazendo conservatório, depois se formou no mestrado e passou a buscar sua segurança no trabalho de músico, e hoje ele está fazendo doutorado. Ele está cursando doutorado. Ele está em Aracaju, se casou, está com sua esposa, e os dois estão lutando lá, fazendo seu caminho. Fabiano Zanin é de nossa família, foi muito lindo tudo que aconteceu.

**Deborah Nefussi:** Que lindo!

**Amalia Moreiras:** Não perdemos a esperança de que ele volte, porque temos projetos. Quando tudo isso acabar eu estou organizando o espetáculo de *Federico García Lorca*. [...] eu sempre tive paixão pelas coisas de *Federico*, [...] nós, na minha carreira tem muita identificação, de muitos espetáculos... “*De Albéniz a Lorca*”, “*Mistérios del Flamenco*”, que gravei o disco, é importante em nossa vida as coisas [...] de *Federico García Lorca*. Então, as pessoas que estão comigo estão aprendendo as músicas. Agora, novamente, estamos com todo o repertório, aprendendo as músicas de *Lorca*. Tenho duas sopranos que vão cantar, ao estilo que cantava [...]. Bom, esse é o projeto que temos agora, e tenho a coreografia montada toda, mas tem que montar todo o espetáculo..., mas quando sairmos disso, mas estamos nos preparando por aqui.

**Deborah Nefussi:** Ah, que lindo! *Yara* queria te perguntar uma coisa. *Yara Castro* está aqui



**Amalia Moreiras:** *Yara! Yara Castro...* quando eu estava dando aulas naquela escola, que eu te disse, que era enorme, ela veio me cumprimentar, e ela estava aprendendo dança com sua mãe, com *Laurita*. Ela também, a *Laurita* também foi muito querida. Conheci justamente ela e sua mãe, lá no *Crowne Plaza*. Eu estava fazendo aquele espetáculo, elas vieram me assistir e nos conhecemos lá. E uma ou duas vezes ela me levava pra rodoviária de carona, com seu carro, pra voltar pra Curitiba. *Yara Castro*, lhe mando um beijo enorme...

**Deborah Nefussi:** Ela está pedindo para que nos diga todo o povo de Curitiba que você formou.

**Amalia Moreiras:** *Úi* (risos).

**Deborah Nefussi:** [...] *Carmen Romero...*

**Amalia Moreiras:** Deborah, a única que não foi minha aluna foi a *Miriam Galeano*. A *Miriam* é uma pessoa tão querida que eu acho que conheci sua mãe quando dava aulas no Paraguai, acho que conheci sua mãe nesta oportunidade, mas também tenho contato com a mãe da *Miriam* sempre. Eu tenho muito amor pelo Paraguai também, porque é uma história que eu tenho. Aqui, em Curitiba, não sei quem foi, a única foi a *Miriam* que não estudou comigo, depois... olha, depois tem muitas pessoas que estudaram com pessoas que estudaram comigo. Isso sim, mas por exemplo, *Carmen Romero*, a *Blanca Barco*, a que está no consulado, não sei, a *Cristiane Macedo*, *Luís Marinho*, a *Kátia Simões*, a *Izabel* não foi minha aluna não, a *Teresa Prado*. A *Teresa* era pequenininha, ela tinha 16 anos, quando estava comigo, eram todas adolescentes... tenho muito carinho por todas.

**Deborah Nefussi:** E a *Tami*, que está aí do seu lado, a sua filha. Quero que me conte um pouco... Ela dançava também?

**Amalia Moreiras:** Sim, ela dançava muito bem, mas agora não está dançando por enquanto. Aqui deixo ela.

**Tamara De La Macarena:** Oi...

**Deborah Nefussi:** Oi, querida.

**Tamara De La Macarena:** Tudo bem, Deborah?

**Deborah Nefussi:** Tudo bem?

**Tamara De La Macarena:** Tudo bem, tudo bem.

**Deborah Nefussi:** Eu quero que você dê um depoimento sobre sua mãe.

**Tamara De La Macarena:** Então, o que falar de minha mãe, não é?

**Deborah Nefussi:** Primeiro, você me contou que vivia nas coxias, junto com eles.

**Tamara De La Macarena:** É, minha mãe deu aulas até eu nascer, né? Então, ela conta que quando eu era um bebê eu só dormia com as castanholas. Porque ela dava aulas e não tinha com quem me deixar, então ela me deixava em um “Moisés”, no chão, enquanto estavam todos dançando *sevillanas* com castanholas eu dormia, quando ficavam em silêncio, eu acordava (risos), isso é o que ela conta.

**Deborah Nefussi:** Ah, que legal.

**Tamara De La Macarena:** [...] você me perguntou ontem, né, como é ser filha de uma artista? Eu acho que, primeiro de tudo, é um privilégio, poucas pessoas têm o privilégio de nascer em um berço artístico. Porque a gente tem um contato com uma diversidade de pessoas, de culturas, muito grande, não é? Desde pequenininha eu conhecia muitas pessoas, pessoas de muitas idades, de todas as partes do mundo, enfim. Vivia nas coxias, brincando, roubando as fitas crepe de marcação do palco (risos).

**Deborah Nefussi:** Legal (risos).

**Amalia Moreiras:** Temos um vídeo gravado, [...] que havíamos perdido a fita crepe, está gravado, com meu marido, estávamos montando o espetáculo no teatro Guaíra; eu

buscava a fita para marcar o palco e nada da fita, tive que pegar um giz, aí, depois do espetáculo fomos ver o vídeo, era ela que estava passeando, com as “marias-chiquinhas” no cabelo e as fitas crepe na mão (risos). Coitadinha, era terrível, não? Porque eu a amamentava, quando recém nasceu, e saíamos para fazer o espetáculo e dançava, dançava e lhe dava a chupeta, enquanto trocava de roupa e, porque eu tinha três minutos para trocar todas as minhas roupas, eu tinha muitas trocas de roupa, porque éramos poucos no começo. Quando chegamos éramos um trio, então eu tinha muitas mudanças. Siga, Tamara, falando com ela.

**Deborah Nefussi:** Que legal essa história. Tamara, que lindo!

**Tamara De La Macarena:** Aparece eu “filmando” com a fita crepe, assim, [...] no vídeo (risos). Enfim, eu acho que é um privilégio, porque a gente aprende da fonte, e acho que no útero, né? Não tem um privilégio maior do que esse? Eu já sabia todos os ritmos, sempre soube todos os ritmos flamencos, sabia desde pequenininha o que era uma *seguiriya*, *bulerías* e tal, tudo de ouvido. Ninguém precisou me ensinar, era uma coisa automática, muito natural pra mim. Então foi muito fácil. Difícil é “didatizar” isso, né? Quando eu comecei a dar aulas, aí eu tive que, opa! Agora eu preciso passar isso... tive que aprender a “didatizar”, enfim. Eu considero um privilégio, apesar de ter algumas dificuldades também, porque a gente tem uma relação de professora, de *maestra* e aluna também, porque eu preciso me colocar no lugar de aluna, e eu acho que isso também é uma dificuldade? A exigência é um pouquinho maior por parte dela, demorei muitos anos para ter um solo, mas é uma honra, não é?

**Deborah Nefussi:** Você começou a dar aulas com quantos anos?

**Tamara De La Macarena:** Eu comecei a dar aulas com quinze, dezesseis anos, dava aulas ensaiando o grupo, assim, coisa e tal. Dei aulas até os meus vinte e um, vinte e dois anos, que depois eu casei, fui pra universidade, hoje tenho outro trabalho, o que nos possibilita uma renda mais estável, aquela coisa que você sabe o que é, a vida de artista, não é? [...] tem uma frase que a mãe diz sempre e é verdade, eu concordo com isso, que é que: “aquele que entra pro flamenco nunca sai; porque se saiu, é porque não entrou” (risos)...

**Deborah Nefussi:** Você vai voltar, não é?

**Tamara De La Macarena:** Sim, sim. Nós já estamos trabalhando muito agora, nessa época do corona vírus, porque a mãe tem uma idade que a impede de estar presente com seus alunos, e eu tenho o meu trabalho, oito horas de trabalho, mas enfim, nós fizemos toda a sistematização de toda, de todo o conteúdo programático das aulas dela, e estamos fazendo vídeo-aulas, a gente fez um estúdio aqui em casa, então a minha casa está meio virada...

**Deborah Nefussi:** Que legal!

**Tamara De La Macarena:** Investimos em alguns equipamentos e estamos gravando vídeo-aulas, toda a metodologia dela. Então, na verdade, foi uma grande oportunidade de a gente [...] porque se nós não tivéssemos as nossas rotinas normais, de trabalho, nós não conseguiríamos fazer esse trabalho. A oportunidade de estarmos em casa nos obrigou que ela se sente, ela escreve as aulas... aí tem a Ana também que, quero agradecer de coração a Ana, que é uma aluna nossa de mais de dez anos que nos ajuda muito a sistematizar tudo isso que ela escreve, eu corrijo, dou uma finalizada, daí nós mandamos pros alunos semanalmente essas aulas, e é muito legal porque nós estamos documentando na verdade todo o método dela, né?

**Deborah Nefussi:** Se você pensar, sua mãe, da geração dela, é uma pessoa que está se renovando sempre, ela está ativa, ela continua, ela não vai parar e não pode parar, e isso é muito precioso.

**Tamara De La Macarena:** Eu sempre falo pra ela, mãe, se você chegar com cem anos, você mesmo assim vai ter que dar aula. Porque quando ela não dá aula ela fica insuportável (risos), ela tem que dar aulas... ela vai e volta e não sei o quê, tem toda uma rotina que ela coloca pra fora essa identidade que ela tem como artista, e isso é uma coisa que não pode se perder. Nem que seja sentada em um banquinho, coordenando todo mundo, mas tem que dar aulas. Eu digo sempre assim, quem me dera chegar aos setenta e seis anos nesse estado, dançando, sem nenhum problema de coluna, de joanete, de joelho, de nada. Ela está em perfeitas condições, dança que é uma coisa maravilhosa, e

eu sou uma admiradora, assim... acho que a maior fã dela, das castanholas, porque ela tem uma habilidade com os concertos de castanhola que é incrível.

**Deborah Nefussi:** Ela me mandou um vídeo, eu fiquei impressionada com o nível absurdo, incrível!

**Tamara De La Macarena:** Sim, é um nível, tipo *Lucero Tena*. É uma coisa muito peculiar dela, porque eu conheço muitas pessoas que tocam e eu também toco castanholas pra dar aulas, mas é aquela coisa básica, ela tem uma coisa que ela entra em um “*duende*” mesmo, com as castanholas, é uma coisa fantástica. Até ela está com as castanholas aqui (risos). Você pode pedir para ela tocar castanholas...

**Deborah Nefussi:** Sim! Toca um pouquinho, *Morita*!

**Amalia Moreiras:** As castanholas estão sempre comigo, Deborah. Eu sempre falo que o dia que eu morrer que me enterrem com um par de castanholas, que não sejam essas de tela prensada, eu adoro, porque eu adoro as castanholas de madeira e de tela prensada. Eu não gosto de acrílico.

**Tamara De La Macarena:** Aliás, tem uma história meio triste com minha mãe. Ela ia para Florianópolis todos os finais de semana e ela tinha uma castanhola que tinha um som, [...] aquela sua castanhola marrom...

**Amalia Moreiras:** [...] de *Galeano*...

**Deborah Nefussi:** Maravilhosa!

**Tamara De La Macarena:** Tinha um som grave, assim, que nunca vi um som igual. E ela estava no ônibus, e porque ela deixou as castanholas na mala, embaixo, no ônibus, voltando ou indo pra Florianópolis, quando ela chegou lá não estava mais a mala. Roubaram a mala dela, com a castanhola. Até hoje a gente procura essa castanhola no Mercado Livre... vira e mexe a gente tá buscando essa castanhola pra ver se alguém... deve estar na casa de alguém disso. Então eu fico sempre procurando, alguém vendendo...

**Deborah Nefussi:** Essa marca não existe mais. *Galeano* não existe mais.

**Tamara De La Macarena:** Ela era uma castanhola marrom e ela tinha um som único, eu nunca vi. Era um som grave que era uma coisa maravilhosa. Claro que ela toca bem qualquer castanhola. Até as de acrílico, qualquer coisa ela toca bem.

**Amalia Moreiras:** Eu gosto das de madeira, de ébano, eu gosto das de tela prensada. Agora, as de *Galeano*, imagina. Foi *Galeano* quem me deu essas castanholas, me presenteou com as castanholas e o livro dele, de castanholas, de *José Udaeta*, da história que tenho das castanholas. Eu entrei em depressão por causa dessas castanholas. [...] uma coisa que te digo, Deborah, que Deus sabe quando a gente tem que parar. Porque eu tinha sessenta e cinco anos quando eu fiz um espetáculo em Florianópolis, que o público ficou de pé no teatro, sessenta e cinco anos. Depois de dois dias eu tive um acidente, eu estava com esporão nos dois pés, porque eu estava trabalhando demais, sapateava muito. E fui ao ortopedista, que me acompanhou trinta anos, está velhinho, não está mais atendendo, ele me manteve até os dias de hoje, tenho minha saúde em dia. Então eu fiz o tratamento, infiltração, porque... ele era nicaraguense, é, e fazia o tratamento sem dor, mas aquela vez foi horrível. Depois de dois dias depois de me dar a injeção, eu caí, rompi os ligamentos do pé esquerdo e o tendão de Aquiles quase foi cortado. [...] parei de dançar no palco, porque não tenho certeza do equilíbrio. Nas aulas eu danço, acompanho minhas alunas, mas eu não tenho segurança e perdi musculatura, e isso é muito difícil de recuperar em nossa idade. É terrível com a minha idade agora, mas eu me viro, eu danço, se tenho que fazer um concerto de castanholas e dar uma *patadita*, eu dou. Não sei se faz dois anos que a Miriam Galeano fez uma homenagem para mim, tão querida...

**Deborah Nefussi:** Que linda...

**Amalia Moreiras:** Sim, ela é muito querida e eu gosto muito do trabalho dela. Eu mandei a Tamara para estudar com a Miriam. “Vai com a Miriam, para ver outras coisas. Coisas diferentes, por favor!” E ela foi, e bem, é isso. Eu não sei quando teria parado, porque acho que com sessenta e cinco já era hora de [parar de] fazer espetáculos por aí, mas como estava bem...

**Deborah Nefussi:** Não vai parar nunca!

**Amalia Moreiras:** Mas isso fez parar. Eu tive que parar porque eu não tinha mais confiança.

**Tamara De La Macarena:** Deixa eu afastar a câmera pra ela poder ver as castanholas aqui.

**Deborah Nefussi:** Pode tocar só um pouquinho para nós?

**Amalia Moreiras:** (sons de castanhola) ... Pronto...

**Deborah Nefussi:** (Sons de aplauso). Bravo!!!

**Amalia Moreiras:** Eu sempre tenho a castanhola na bolsa..., mas o dia que minha mala foi roubada, no bagageiro do ônibus, cheguei em Curitiba com o tique na mão, esperando e me disseram: “senhora, o que está esperando?” “Minha mala!”; ele disse: “Não tem mais malas!” Deve ter sido roubada em Joinville. Quando parou o ônibus. Eu estava voltando de dar um curso, e tinha quinze pares... eu tinha trinta CDS, que eu gravei um CD, todas as roupas, sapatos, tudo. Fiquei seis meses em uma terrível depressão, bem, nem te conto.

**Tamara De La Macarena:** Deixa eu contar uma coisa. Ela tem feito, nessas vídeo-aulas que a gente tá fazendo, ela tem escrito muitas aulas, coisas que ela sempre deu, mas nunca escreveu. Então é uma oportunidade muito grande de registrar tudo isso. E ela criou quarenta exercícios... quarenta ou sessenta? Sessenta! Sessenta exercícios só pra castanholas. [...] independência dos dedos. É uma coisa maravilhosa, assim, pra quem quer tocar nesse nível, né? Tem que estudar muito, né?

**Deborah Nefussi:** Tá publicado, Tami?

**Tamara De La Macarena:** Não, por enquanto ainda a gente tá gravando e disponibilizando para os alunos particulares, por enquanto, mas eu penso assim, depois que eu tiver o primeiro módulo de flamenco básico, depois que tivermos encerrado a base toda, nós vamos colocar isso em uma plataforma e vender isso como um curso. Porque

hoje em dia a linguagem é essa. Ensino a distância, e tal. Quando a gente tiver os outros módulos, intermediário e avançado também vamos colocar nessa plataforma. Mas é impressionante, eu como filha, que acompanho ela de sempre, fiquei impressionada com a habilidade que ela tem de criar esses exercícios, são coisas que não tem. Se você for ver na internet você acha o básico...

**Deborah Nefussi:** Lógico...

**Tamara De La Macarena:** [...] como ela faz... é uma didática maravilhosa. Deixa eu passar pra ela.

**Amalia Moreiras:** Eu tenho um método para escrever o sapateado também. Meus alunos sabem. Até em São Paulo sabem como eu escrevia, só que, as pessoas sabem, só que, Deborah, “como você está aí”, não se preocupam em dizer, “puxa, vou escrever”. Deixaram de lado. Todas essas coisas foram coisas que ao longo dos anos eu fui fazendo, anotações, tinha que fazer isso, aquilo. Sempre pensando nas bases, pensando no aluno básico, que não aprende errado, porque depois, lá na frente, eles sentem, percebem, que pularam etapas. Então, por isso que quando comecei a fazer as gravações das aulas, agora, por essa situação, eu disse, não, eu tenho alunos adiantados, [...] que me seguem há muitos anos, a Rafa, a Ana, Renata..., mas a maioria que são iniciantes, na aula, duas vezes por semana, de uma hora, você não tem tempo para ver todas essas coisas.

**Deborah Nefussi:** Claro! Claro!

**Amalia Moreiras:** Querem dançar, querem suar, querem sapatear, querem coreografia, e é tão importante, a técnica, a técnica é importantíssima...

**Tamara De La Macarena:** Tanto que essa aulas de básico, que você está gravando, servem para todos nós, [...] inclusive mais avançados....

**Amalia Moreiras:** [...] inclusive os avançados dizem: “porque você não escreveu isso antes?” (Risos), “porque eu não tenho como escrever, vocês querem que eu dê aula... não dá pra eu estar escrevendo, parece que você está querendo matar aula.” E não é isso, (risos). Toda a vida eu dava duas aulas de uma hora por semana e uma terceira, que era



de técnica, e meu marido dava uma quarta, que era de história. Quando ele morreu, a de história, eu não sei, eu não sou muito boa com coisas escritas, mas é claro que sei da história da Espanha, a história dos instrumentos, esse tipo de história, não a história do flamenco, que todos nós sabemos, como tudo começou, assim, em linhas gerais, pra entrar em detalhes tem que ler, escrever, mas, isso está fazendo [...] Fabiano Zanin, vou te dizer, foi a primeira vez na história da USP, Universidade de São Paulo, que se defendeu uma tese de mestrado com flamenco.

**Deborah Nefussi:** Certo.

**Amalia Moreiras:** Ele apresentou a tese, quis que eu o acompanhasse a São Paulo: “porque qualquer coisa que aconteça você vai me dar uma ajuda, não?”

**Deborah Nefussi:** Claro.

**Amalia Moreiras:** E eu disse que a única coisa que pode ter um choque, é com a palavra *palos*, porque os músicos não vão entender o significado de *palos*. Então ele não me deu bola... porque antigamente não se falava *palos*, se falava ritmos. Não usavam a palavra *palos* antigamente. Então ele estava lá, com a banca: “porque o *palo* de não sei o que...”, “Por favor, senhor Zanin, o que que é *Palos*?” “Ritmos...”, “então fale ritmos.” (risos), foi terrível! Eu falei: “Ó, eu avisei!” Reclamaram disso. [...] ele está fazendo doutorado de Artes Cénicas e Flamenco.

**Deborah Nefussi:** Que lindo, eu vou... eu quero o contato dele pra eu entrevistá-lo também.

**Amalia Moreiras:** Sim, claro que vai querer, com certeza. Ele vai aceitar, com muito prazer. Te direi uma coisa, Deborah, a contribuição que Fabiano Zanin está fazendo para o flamenco em Aracaju é incrível. Ele trabalha na universidade, porque ele passou no concurso, como músico, professor de música, mas além disso, ele pratica flamenco, tem um grupo lá, ele toca guitarra para o grupo e canta, canta muito mal, mas sabe onde entra o cante (risos)...

**Tamara De La Macarena:** [...] (risos) um adendo aqui, minha mãe colocou ele pra dançar pra aprender a tocar pra baile...

**Deborah Nefussi:** Ótimo!

**Tamara De La Macarena:** Eu acho muito importante que o guitarrista saiba dançar alguma coisa, pra ele entender a estrutura do baile, então o Fabiano dança muito bem, toca castanholas, dança *sevillanas*, *fandangos*,

**Deborah Nefussi:** Nossa!

**Tamara De La Macarena:** Tudo!

**Amalia Moreiras:** A estreia do Fabiano Zanin no teatro Guaíra foi com um solo de *Astúrias* de *Albéniz* com castanholas, imagina só... Eu falei: “se você não quer ter briga no futuro, eu vou morrer um dia, se um dia, não estiver mais comigo, e não quer briga com bailarina, aprende a dançar.”

**Deborah Nefussi:** (Risos).

**Amalia Moreiras:** (Risos). Eu o ensinei a dançar com um solo, e... ele me disse: “meu pai vai me dizer que eu sou... como que fala? Gay!” E eu disse: “qual o problema?” (Risos).

**Deborah Nefussi:** (Risos).

**Amalia Moreiras:** Hoje em dia [...], não tem mais problema, pra mim, para todo mundo... cada um tem seu jeito, não é? Mas nessa época tinha muito preconceito, nós sabemos e graças a Deus vencemos essas coisas. E então ele começou a dançar, começou a aprender, dança por *seguiriyas*, dança qualquer coisa, mas não dança mais, mas entende, sabe, e às vezes monta alguma coreografia.

**Tamara De La Macarena:** Dá umas aulinhas de dança também...

**Amalia Moreiras:** Dá sim. Engraçado que... “você entra quando começar a cantar, entra aqui” (*Morita* cantando uma melodia flamenca), (risos) ele estava ensinando... (risos).

**Deborah Nefussi:** (Risos). Que lindo!

**Amalia Moreiras:** Eu fico feliz, sabe? Quando ele quis fazer o doutorado aqui, em São Paulo, os professores e coordenadores falaram: “não pode, escolha outra música, erudita. Porque aqui, não temos ninguém que possa examinar você.”

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** “Não sabemos flamenco! Você teria que ir para o México, Espanha, fazer o doutorado, aqui não dá! Quem vai examinar você?”, mas agora parece que ele está conseguindo, e a contribuição dele, maravilhosa [...], é que através da faculdade de Sergipe, em Aracaju, ele tem um programa chamado “*Nueva Onda*”...

**Tamara De La Macarena:** “*Buena Onda*”!

**Amalia Moreiras:** “*Buena Onda*”! Programa de rádio, então é cultural, porque ele passa toda a música flamenca, que ele passa, por exemplo, ele pega, vamos dizer, *António Mairena*, quem é *António Mairena*, quando nasceu, quando morreu, o que canta, que ritmo canta? Vamos ouvir tal, tal... é cultura flamenca.

**Deborah Nefussi:** Que lindo!

**Amalia Moreiras:** Maravilhosos os programas! Aqui em Curitiba temos outro, [...] com *Murillo Da Rós*, ele também tem um programa de rádio maravilhoso, é uma contribuição aqui em Curitiba e o Fabiano em Aracaju. Inclusive vou te dizer mais, eu tenho uma grande amizade com *António Márquez* e com os bailarinos dele, com *José Huertas*, que vem ao Guaira e, com o povo de *Antonio Gades*, porque, claro, eu conheço a *Stella Araújo* de anos, e eu enviei os programas de rádio do Fabiano para eles verem o que nós estamos fazendo aqui no Brasil, pelo flamenco, não? “*Morita*, que maravilha!” Eles me dizem, “[...] como é bom saber que tem pessoas que... percebem que o flamenco não é uma mera

dança.” O flamenco é uma arte, é uma das danças mais difíceis que existe, eu acho que é a mais difícil que existe, não, Deborah?

**Deborah Nefussi:** Eu acho!

**Amalia Moreiras:** É a mais difícil que existe, porque você tem que dominar os instrumentos, elementos... muito complexo, como disse Tamara, sempre digo que quem entra no flamenco não sai mais, e quem sai é porque nunca entrou. É um turista, e outra coisa que eu sempre digo é que “quando um é jovem, é energia, e quando é mais velho é sabedoria.”

**Deborah Nefussi:** Sim!

**Amalia Moreiras:** É sabedoria, sempre tem alguma coisa para alguém, representar a arte. Quando se é jovem é aquele estresse, aquela briga, essa vivacidade, essa energia, essa força, e quando você é velho te sobra essa sabedoria. Você pode dar uma pequena *patada* por *bulerías* sem fazer muito esforço (risos).

**Deborah Nefussi:** O Flamenco é incrível por isso, né *Morita*? É lindo por isso, é pra todos! Todas as idades, todas as pessoas, todo mundo.

**Amalia Moreiras:** Tem pessoas com 90 anos dançando na Espanha. Quando tem uma *juerga* em Sevilha, que hoje é tudo presente, é maravilhoso, eles se levantam fazem uma coisinha com a mão “a tempo”, e a gente “fica louco”, porque eles são maravilhosos. E eu quero saber uma coisa, se você pode me dizer... quais são suas preocupações, digamos assim, com o futuro? O que você acha que vai acontecer com o futuro do flamenco? Temos que parar com essa onda de palhaçada, falando sinceramente, tem muita palhaçada, não é? (Risos).

**Deborah Nefussi:** *Morita*, eu acho que você... é uma sabedoria que eu não tenho nem como falar, mas... eu espero que as pessoas pensem como você, “a base é o mais importante!” Não podemos construir a casa pelo telhado, isso é princípio. [...] tem muita gente que pula etapas, é o que você está falando, faz três meses de aula e vai dar aula na

escola do vizinho. Isso é muito triste, pra gente que tá... pra mim, que estou há trinta anos no flamenco, imagino pra você! Né?

**Amalia Moreiras:** Dói, dói...

**Deborah Nefussi:** O respeito é o principal!

**Amalia Moreiras:** E dói na alma, você ver uma pessoa que está... da Espanha, hein! Dando aula de flamenco, uma pessoa que se diz, licenciado em flamenco, e sai com os pés para dentro dançando. Porque flamenco [não] se pode dançar com os pés para dentro...

**Deborah Nefussi:** Claro.

**Amalia Moreiras:** Eu não suporto essas coisas. O primeiro que eu falo para as minhas alunas é que “respeitem!” Não é porque é flamenco que tem que dançar “torta”. Coloque bem os pés, e uma coisa que eu gosto é que, eu sempre permito que meus alunos opinem, quando estou montando uma coreografia, eu pergunto: “como fica melhor pra você?” Detalhes, não é? Eu estou fazendo um *fandangos* muito difícil, com dois dos meus alunos mais avançados, que têm “*posticeos*” entre elas, e custou muito, pequenos detalhes, riqueza de coisas, assim, de escola... da escola de antes, sabe? Porque eu tenho muitas coisas da escola do *António Ruiz Soler*, porque foi da época também de *Ángel Pericet*. Era toda a escola fundada de *António Ruiz Soler*, como tem hoje a escola de *António Márquez*. Isso se conserva na Espanha.

**Deborah Nefussi:** Claro.

**Amalia Moreiras:** E às vezes eu digo: “como fica melhor pra você?” “Para mim está melhor fazer isso do outro lado não?” Então, Deborah, eu quase sempre monto uma coreografia base. [...] base! Montar a coreografia base! Independente do nível, aprendem a coreografia base, mas depois vamos coreografar a coreografia, ou seja, o desenho, duplas, a diagonal, linha reta etc. Conservando a coreografia base: “não tirem um pé do lugar!” Podem fazer dando volta, para o outro lado, de costas, de frente, mas o pé tem que ser aquele que fizemos na coreografia base!

**Deborah Nefussi:** *Aham...*

**Amalia Moreiras:** Porque eu escrevo a coreografia. Na Argentina, aqui eu comecei a fazer isso no começo, quando comecei a trabalhar bastante em São Paulo, eu registrava as coreografias. Eu tenho todas as minhas coreografias registradas na Argentina.

**Deborah Nefussi:** *Aham.*

**Amalia Moreiras:** Você sabe como é, não? Com ensaiadores, tem discussões, né? Porque ensaiadores mudam, pela comodidade deles.

**Deborah Nefussi:** *Aham.*

**Amalia Moreiras:** E não pode. Você, quando você pinta um quadro, o quadro tem que ficar como pintou o artista, e na dança não é menos. Tem que ser tal qual! Por que se conservam *Bodas de Sangre*? Por que se conservam um “Lago dos Cisnes”? Por que se conservam as coreografias? Tem que respeitar o autor. Então, as discussões que eu tive com ensaiadores foram sérias!

**Deborah Nefussi:** Claro!

**Amalia Moreiras:** Eu monto a coreografia. Tem que ser feita como eu a montei. Agora, se às vezes o aluno participa e diz: “Morita, pra mim fica mais confortável a mesma coisa, mas para a direita em vez de para a esquerda, ou fazer o braço para a frente e não para trás.” “Perfeito, ótimo! Eu gostei mais ainda!” Então, vários modelos dentro do ajuste, não é?

**Deborah Nefussi:** *Aham.*

**Amalia Moreiras:** [...] é um trabalho, eu adoro coreografar. Eu sempre tive muita facilidade pra coreografar, sempre. Inspiração, muita inspiração. Eu lembro que no disco que gravei, eu tenho uma *seguiriyas*, que minha filha diz: “mãe, porque você não me ensina essas *seguiriyas*?” Ela me diz sempre, e eu digo: “eu nem sei, não me lembro mais!”

**Tamara De La Macarena:** Deixa eu dar um adendo aqui. Nós temos um CD que gravamos, com apoio da lei Rouanet...

**Deborah Nefussi:** Ah, que lindo!

**Tamara De La Macarena:** [...] muito importante pra nós, [...] foi patrocinado pela Petrobrás na época. Chama “Mistérios *del* Flamenco”, infelizmente não temos pra vender mais, porque fizemos uma tiragem só, futuramente faremos outra. Mas é um CD... o Fabiano fez muitas composições de autoria dele, não é? Tem *seguriya*, tem... é maravilhoso, o trabalho...

**Amalia Moreiras:** Esse espetáculo gravamos por pura inspiração. Fabiano criava a música quando via os passos...

**Tamara De La Macarena:** [...] tem violoncelo, tem violino... o *Enrique Espanã* cantando, a Maria Alice Brandão tocando...

**Deborah Nefussi:** O *Enrique Espanã*?

**Amalia Moreiras:** O Quique, o filho... o *Enrique Espanã* já tinha morrido, já. Mas vou te contar uma coisa, Deborah, o que aconteceu. O meu *cantaor*, o que tive sempre, que se chama *Kiki*, *Jacobo Jiménez León*, *El Kiki*, não é um *cantaor* conhecido. Foi um *cantaor* que veio com a gente da Argentina, quando cheguei aqui em 1981. Ensaíamos quase por um ano para o disco. Uma semana antes, uma semana antes, ele teve um acidente e não pôde mais vir aos ensaios, e tive que chamar o Quique, filho do *Enrique España*, e em dois dias aprendeu o repertório.

**Deborah Nefussi:** *Aham*.

**Amalia Moreiras:** “*Morita*, você está me matando, vou errar o tempo!” “Não se preocupe!” Tem uma outra coisinha fora, mas é porque foi uma emergência. E era uma coisa, eu queria que saísse impecável, mas são coisas do destino, mas aconteceu isso, fazer o que? São coisas do destino, não? Mas o disco está aí. Estamos querendo regravar,

[...] estamos em um projeto porque, também estamos com um grupo, duas musicistas amigas, que tem um duo, que se chama “Ave Duo”, de música latino-americana. Elas são muito amigas, e a cineasta que faz os comentários [sic] com elas, e fazem dublagem, e essas coisas. Eles se interessaram pela minha história, então estamos filmando um curta-metragem sobre minhas histórias.

**Deborah Nefussi:** A Tami me comentou.

**Amalia Moreiras:** Isso ficou parado, porque agora não podemos continuar até que passe isso. Então o dia que sair isso eu te aviso (risos).

**Deborah Nefussi:** Que lindo!

**Amalia Moreiras:** Isso é muito gratificante.

**Deborah Nefussi:** Tem que fazer um documentário!

**Amalia Moreiras:** Claro! Deborah, qualquer coisa que você precisar, eu quero que você conte comigo.

**Deborah Nefussi:** Que lindo!

**Amalia Moreiras:** É bem pouco, porque hoje tem tanta informação, vocês têm tantos recursos, tantas coisas. Hoje vão para a Espanha, tudo isso é muito fácil, não? As meninas podem fazer cursos na Espanha, bem que o flamenco não se aprende em um curso. Tem que ir pra Espanha para aperfeiçoar algumas coisas, pegar coreografias, mas já tem que saber dançar, para fazer isso na Espanha, não é? Agora aprender...

**Deborah Nefussi:** A sabedoria toda, que você falou hoje pra nós. Tudo que você contou, a sua história, e essa mensagem linda que você está passando, isso não tem preço que pague. Então, a gente vai, às vezes, pra Espanha, pra aprender passos, não para aprender tudo isso que você falou hoje. Cultura, história, verdade...



**Amalia Moreiras:** Tem que aprender antes. A não ser que você vá morar lá, não é? Se você for morar lá é outra coisa. Porque, ter a oportunidade de estar lá todos os dias... Deborah! O flamenco, você tem que estar todos os dias. Eu estava todos os dias, seis horas no mínimo.

**Deborah Nefussi:** *Aham.*

**Amalia Moreiras:** Eu montava minhas coreografias, alugava uma sala, em *callao 11*, que era famosíssimo, no centro de Buenos Aires, onde passou uma infinidade de artistas, era um prédio de salas de ensaio. Eu alugava por hora e trabalhava minhas coreografias sozinha. E essas coisas... você não tinha a oportunidade de ir para a Espanha. Não tinha a oportunidade. Não tinha a oportunidade de ter vídeos, hoje existem muitas facilidades. Então, este meio é uma grande coisa, não é, Deborah?

**Deborah Nefussi:** Sim.

**Amalia Moreiras:** Eu mando um carinho grande para todas as pessoas que me conhecem, que estão em minha história, eu sou muito agradecida ao Brasil. Eu sou muito agradecida, e a você, que está fazendo esse trabalho, acho maravilhoso...

**Deborah Nefussi:** Imagina...

**Amalia Moreiras:** [...] agora eu vou seguir, todas às quartas-feiras de noite eu vou me sentar aqui...

**Deborah Nefussi:** *Morita, Morita...* a gente vai “derrubar” agora, vai terminar...

**Amalia Moreiras:** Sim, sim.

**Deborah Nefussi:** Eu queria agradecer muito você, de coração, você e a Tami. Gente! Só dizer que hoje, não sabemos por que, hoje, tá dando 40 minutos cada *live*. Mais uma vez, muito obrigado a todos que estão aí! André, Manu, Bia Carraza, super beijo. Ricardo Samel, eu não sei se a *Morita* vai voltar, gente... Ah! Ela voltou! Vamos só terminar, [...]

sabe o que [tá] acontecendo hoje, *Morita*, não sei por que eles estão nos cortando nos 40 minutos. Em geral leva uma hora cada parte.

**Amalia Moreiras:** Sim! Não se preocupe, já conversamos bastante, não é?

**Deborah Nefussi:** E eu falei, bem hoje que a entrevista mais importante de todas, caindo o tempo todo (risos).

**Amalia Moreiras:** Que que isso, não? (Risos). Olha, eu estou super à vontade, eu estou bebendo um vinho aqui, com a minha família. Estou super à vontade. Vamos ver um dia para você vir aqui nos visitar.

**Deborah Nefussi:** Com certeza! Eu quero te agradecer do fundo de meu coração. Foi linda sua história de vida. Você tem que escrever um livro, além de um documentário. Escreva a história de sua vida, que é linda. Cada passagem dessa, que você contou, deve ter mil detalhes, muito legais. Quero agradecer demais! Por tudo o que você fez pelo nosso Flamenco. Muito, muito, muito, muito, muito obrigado!

**Amalia Moreiras:** Eu te agradeço muito o convite e eu fiquei muito à vontade. Você é muito querida, muito simpática, uma pessoa com coração. Uma pessoa humilde de jeito de ser, porque o artista tem que ser assim. Você sabe, Deborah, que o que nós somos nós refletimos no palco, e às vezes, existem artistas que são maravilhosos e o público não gosta. E às vezes é o interior do artista o problema. Isso é incrível, como a gente reflete o que somos no palco. Eu agradeço, mando um abraço grande para todos que nos acompanharam. Um carinho enorme para todos aos alunos que eu tive, que foram muitos. Uma vez estávamos contando em um arquivo e passavam dos três mil alunos, que passaram por minha vida, em um arquivo que nós temos. Então, é um carinho enorme que mando para cada um deles. A você, que se nos conhecemos, você era muito pequena, eu não me lembro, mas, com certeza, estou muito feliz de te ver de novo.

**Deborah Nefussi:** Eu sempre te admirei muito, *Morita*, muito! Muito mesmo!

**Amalia Moreiras:** Eu guardo amor por todos aqueles que amam o que eu amo. Eu amo o que eu faço, então eu guardo amor para todo mundo. Deborah, se você precisa desligar, não se preocupe não. Outro dia podemos conversar mais.

**Deborah Nefussi:** Não!

**Amalia Moreiras:** Deixa passar um tempo aí conversamos mais.

**Deborah Nefussi:** Agradeço muito! Muito, e Tami também. Obrigada, Tamara! Pela sua ajuda toda, que você deu.

**Tamara De La Macarena:** Imagina...

**Amalia Moreiras:** E tua filha?

**Deborah Nefussi:** Tá aqui, minha filha! Isadora!

**Amalia Moreiras:** Ela dança também?

**Deborah Nefussi:** Dança! É a mesma história da Tami! Ela dança desde muito pequena. O pai dela, meu ex-marido, é ou Luciano, que toca *cajón*.

**Amalia Moreiras:** Ah, é? Luciano, qual é o sobrenome dele?

**Deborah Nefussi:** Luciano khatibi.

**Amalia Moreiras:** Ah, tá.

**Deborah Nefussi:** Ela desde pequena sempre dançou. Desde muito pequena.

**Amalia Moreiras:** A Tamara, o sonho dela é abrir uma escola de novo. Eu não quero abrir escola. Eu estou dando aulas em uma escola de uma amiga. Ela quer abrir sua escola um dia. Quando os pés se assentarem.

**Deborah Nefussi:** Que lindo!

**Amalia Moreiras:** Mas é isso aí, Deborah. Te agradeço muito, mando um abraço grande...

**Deborah Nefussi:** Obrigada.

**Amalia Moreiras:** [...] abraço a São Paulo, Belo Horizonte, ao *Quique*, a todo mundo que acompanhou minha carreira. Eu mando um abraço cheio de amor, de carinho e agradecida porque... eles foram, todas as pessoas, conhecidas, foram os que me deram a oportunidade de mostrar meu trabalho. A *Hilde Gutierrez*, que cantou muitas vezes comigo...

**Deborah Nefussi:** Eu vou entrevistar a *Hilde*! Vou entrevistar ela também!

**Amalia Moreiras:** A *Hilde Gutierrez* é uma maravilha! Muitos espetáculos que estive com a gente.

**Deborah Nefussi:** Linda!

**Amalia Moreiras:** Mãe do céu! Não sei, caso me esqueça de alguém, porque é tanta gente. Eu tenho boa memória, porque... *Mario Vargas*! Tantos anos, sim... *Mario Vargas* era muito amigo de *Paco*, quando ele vinha ia na casa do *Mario Vargas*. Telefonava para meu marido, porque eram muito amigos. Sim... temos espetáculos com *Mario Vargas*, sim... aí, tantas pessoas, Deborah. Mando um carinho para todos.

**Deborah Nefussi:** Uma história muito linda. Linda!

**Amalia Moreiras:** Sim, sim.

**Deborah Nefussi:** Muito, muito obrigada! Obrigada a todos que estiveram até agora aqui. [...] vale tudo pra conhecer essa história, não é?

**Amalia Moreiras:** Me mande material para te ver, certo? Me mantenha atualizada, vou te seguir.

**Deborah Nefussi:** Tá bom! Um beijo muito... obrigada Tamara!

**Amalia Moreiras:** Sucesso para o trabalho que você está fazendo! Que tenha muito sucesso! Um beijo grande! Deborah, até logo! Te amo!!!

**Deborah Nefussi:** Eu também! Ái gente, que história mais linda né? Tô aqui emocionada. Só para avisar vocês que semana que vem a gente vai entrevistar o *Áquilas Mendes*, que também foi aluno da *Morita*, foi aluno da *Laurita*, foi aluno da Paula Martins, foi aluno de um monte de gente, e ele vai estar aqui com a gente na quarta-feira, 21 horas. E nesse sábado, dia 13 às 5 horas, a gente vai ter uma *live* especial dos guitarristas *Luciano de Paula* e *Miguel Aragón*. *Luciano* trabalhou bastante tempo aqui no Brasil, hoje voltou para a Argentina, e o *Miguel* está em Sevilha, mas tem toda uma história aqui também, com nosso flamenco brasileiro. Tá bom? Obrigado a todo mundo, super beijo! Obrigada por terem ficado até agora!

## ANEXO C – Inventário<sup>214</sup>

Programas de espetáculos, recitais, fotos, cartazes, artigos, partituras, programas de rádio, CDs, palestras, trilhas sonoras

### PROGRAMAS E CARTAZES DE PERFORMANCES FLAMENCAS

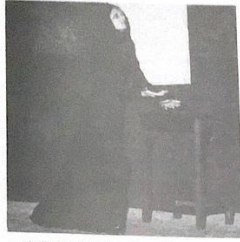
#### PCPF.1

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **Duende Y Mistério del Flamenco**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Yoska Santa Ana, Mario Vargas e corpo de baile. Coreografia: La Morita. Direção: Yoska Santa Ana. Teatro Guáira, 1992.



ELENCO			PROGRAMA
La Morita (Bailaora)	Mario Vargas (Cantaor)	Santa Ana (Guitarrista)	
	(Bailarinas)		I Parte
Adriana Rose		Maria Manuela	Puerta de Tierra (Escola Bolera Séc. XVIII)
Anna Formenti		Maricelma Knopfholz	Sonata para Cravo (Barroco Séc. XVII)
Ariana Murakami		Michele El Ghezz	Baile de Luis Alonso (Clássico Séc. XIX)
Carmen Romero		Rosangela Choinski	Boda de Luis Alonso (Popular Séc. XIX)
Cristiane Macedo		Soraya Afonso	
	(Participação Especial)		II PARTE
	Tamara de La Macarena		Debla, Segirillas
(Guitarristas)		(Flauta Transversal)	Martinete, Segirillas
Dario Knopfholz		Priscilla Lemos	Cante Jondo
Fabiano Zanin			Alegrías
(Ensaíadora)		(iluminação)	Romeras
Soraya Afonso		Santa Ana	Guajiras
	(Figurinos)		Tarantos
	La Morita		Guitarra Gitana
	Martinha		Tangos
	(Calçados)		
	Sapataria Rosário		
	(Montagem)		
	La Morita Y Santa Ana		
	(Coreografia)		
	Amália Moreira		
	(Direção Geral)		
	Santa Ana		

<sup>214</sup> DAL FARRA, 2020, p. 126.



**AMÁLIA MOREIRA  
(LA MORITA)**

Amália Moreira nasceu em Buenos Aires no ano de 1934. Muito cedo despertou seu interesse pela dança espanhola. Formou-se em dança clássica na "Escola Nacional de Danças". Iniciou sua carreira profissional no "Teatro Avenida" de Buenos Aires, aos 16 anos, atuando no Ballet de María Inés La Madrid, no qual permaneceu por 6 anos, realizando várias turnês por toda a América Latina. Entre suas mais destacadas apresentações foi o espetáculo "Caviglada Española", tendo como primeiros figuras Pedro Rico, Angel Del Masó, Fernando Ries, Margarita Padín, Hermana Galindo, Los Daendes Gilman e o maestro Pepe Morenal.

Em 1970, formou o ballet que leva o seu nome, incorporando-se ao âmbito oficial da Secretaría de Cultura da nação, assumindo em 1971, a direção de assuntos culturais do Ministério de Educação de Buenos Aires e, em 1980, a direção de assuntos culturais da Prefeitura de Buenos Aires.

Em 1974 fez uma turnê pelos Estados de Mendoza, San Luis, San Juan e Formosa, nas principais cidades.

No ano de 1975, apresentou-se pela direção de Assuntos Culturais de Buenos Aires, desde o círculo de Mar Y Sierras, terminando a mesma festa de Patagonia na cidade de Carmen de Patagonia.

Em 1977, na festa de gala de Riverson, do dia 09 de julho, no Teatro Municipal, em 1979, temporada oficial de Torreon do Monge, na cidade de Mar Del Plata, a cargo da direção de Cultura do Estado de General Pueyrredon, reatendendo-se a mesma volta oficial no Teatro Alberdi.

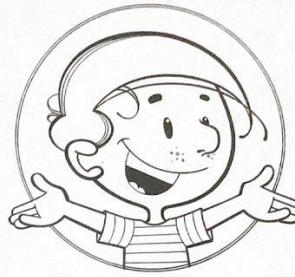
No mesmo ano, participou da volta oficial, pelo governo Paraguai, por toda a República, terminando na festa de gala realizada no Teatro Municipal de Assuncion. Apresentou-se, em dezembro do mesmo ano, em Córdoba, onde em 1981 iniciou uma turnê por todo o Estado. Em junho, juntamente com Santa Ana forma o ballet "Flamenco de La Morita Y Santa Ana".

La Morita foi aluna do grande bailarino e coreógrafo Angel Pericot (pai) e Luz Pericot, no que diz respeito a dança clássica espanhola e Escola Bolera, e Antonio Gades e Rafael de Córdoba no gênero flamenco.

Desde 1967 frequenta diversos cursos de dança antiga e renascença.

Em 1986, em Paris, especializa-se na dança Barroca com Marie Geneviève Massé e em Madrid, dança Flamenco com Juan Antonio de Los Reyes. Também neste ano, realiza uma grande turnê como primeira figura da Companhia Flamenco Los de La Stella Moreira, atuando nas principais cidades de França, Alemanha, Suíça, Roma e Itália.

Agora atua no cargo de diretora, coreógrafa e primeira bailarina do Ballet de La Morita Y Santa Ana, bem como, coreógrafa do Grupo Taramos. Desenvolve, juntamente com o maestro Eder Parente e o professor e pesquisador João Carlos Ribeiro o grupo de dança antiga de cidade de Curitiba.



Salgadinhos  
**Rip-Top**<sup>®</sup>  
Mais amor, mais sabor.



#### AGRADECIMENTOS

Centro Cultural Brasil-Espanha  
Secretaria de Estado da Cultura  
Ibéria Linhas Aéreas da Espanha  
Sociedade União Juventus



**SANTA ANA**

Nasceu em 1954 em Triana, Sevilla. Descendente de uma grande dinastia de ciganos, Santa Ana começou sua carreira artística cedo, acompanhando números bailarinos e cantores em diversos tablados e, também, dando recitais como solista.

Em 1970 integrou-se ao Ballet de Amália Moreira, atuando em turnês oficiais, por seis Estados mais importantes até 1980, patrocinados pela Secretaria da Cultura da República Argentina. Em outubro de 1980 apresenta-se no Teatro Municipal de Assuncion (Paraguai), voltando em novembro para acompanhar o grande bailarino Rafael de Córdoba.

No verão de 1981 realiza uma grande turnê por quase toda América Latina, como primeiro guitarrista do famoso bailarino e coreógrafo Angel Pericot. Em junho de 1981, junto com Amália Moreira criam o Ballet de La Morita, e Santa Ana, atuando pelo Estado de Córdoba e encerrando no seu primeiro coliseu. Desde então dedica-se como diretor do Ballet e musicólogo, fazendo cursos de direção Teatral, cenografia, prática de música antiga e barroca, história da música e regência e, apresentando-se em vários países da América Latina. Atualmente, além de diretor e arranjador musical do Ballet, é diretor e fundador do Coral A Capella, Os Meninos Cantores de Curitiba e, em cooperação com La Morita o grupo de Dança Antiga de Curitiba.

**PCPF.2**

Cartaz do Espetáculo de Dança Flamenca. **Duende Y Mistério del Flamenco**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Yoska Santa Ana, Mario Vargas e corpo de baile. Coreografia: La Morita. Direção: Yoska Santa Ana. Teatro Guaira, 1992.



Foto: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

**PCPF.3**

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **GRACIAS 50 ANOS DE FLAMENCO**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Luiz Mariño, Fabiano Zanin e corpo de baile. Coreografia e Direção: La Morita. Teatro Guairinha, 1994.



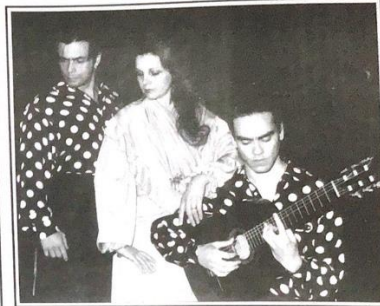


« A VIDA SÓ É VIDA QUANDO ENVOVIDA NA VIDA DE OUTRA VIDA »  
Prêmio Associação Doceres Mágicas  
 O FLAMENCO É VIDA. É UMA FILOSOFIA DE VIDA. GRACIAS POR EXISTIR LA MORITA 94.



**BALLET ESPAÑOL FLAMENCO DE  
 LA MORITA Y SANTA ANA**  
 RUA JAIME REIS, 216 - FONE: (041) 242-2918 - CURITIBA - PARANÁ

EDITORA LAEP - FONE/FAX: (041) 346-9178



**LUIZ MARIÑO AMÁLIA MOREIRA FABIANO ZANIN**  
 ( PARTNER ) ( LA MORITA ) ( GUITARRISTA )

### AGRADECIMENTOS

- \* SECRETARIA DE ESTADO E DA CULTURA
- \* SOCIEDADE UNIÃO JUVENTOS
- \* FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
- \* CENTRO CULTURAL TEATRO GUAIRA
- \* IBÉRIA LINHAS AÉREAS DA ESPANHA
- \* MUSEU DA IMAGEM E DO SOM
- \* CARLOS BRANTES

EDITORA LAEP - FONE/FAX: (041) 346-9178

### ELENCO

**LUIZ MARIÑO AMÁLIA MOREIRA FABIANO ZANIN**  
 ( PARTNER ) ( LA MORITA ) ( GUITARRISTA )

#### ARTISTAS CONVIDADOS

**ILDE GUTIERREZ PEDRO RUVZ**  
 ( CANTORA ) ( GUITARRISTA )

#### BAILARINAS

**AMARILIS BONAMETTI MARICELMA KNOPFOLZ**  
**CHRISTIANNE MACHIAVELLI MONICA DEIS**  
**DANIELLI BETEGA ROBERTA CAMPOS**  
**FABIANA WEISS SORAYA AFONSO**  
**GABRIELA RODRIGUES TAMARA DE LA MACARENA**

#### DIREÇÃO DE

( ENSAIADORA ) ( ILUMINAÇÃO )  
**SORAYA AFONSO LUIZ MARIÑO**

#### FIGURINOS

« LA MORITA »  
**MARTINHA - IVANIRA**

#### COREOGRAFIA E MONTAGEM

« LA MORITA »

#### DIREÇÃO MUSICAL

« FABIANO ZANIN »

#### DIREÇÃO GERAL

« LA MORITA »

EDITORA LAEP - FONE/FAX: (041) 346-9178

### PROGRAMA

#### I PARTE

- 1 - SEGUIRIYAS
- 2 - FARRUCA
- 3 - SOLO DE CANTE
- 4 - GUAJIRAS
- 5 - FANDANGOS

#### II PARTE

- 1 - TARANTOS
- 2 - SOLO DE GUITARRA
- 3 - SOLO DE CANTE
- 4 - ROMEIRAS

EDITORA LAEP - FONE/FAX: (041) 346-9178

<h2 style="text-align: center;">AMÁLIA MOREIRA (LA MORITA)</h2> <p><b>HISTÓRICO</b></p> <p>Amália Moreira nasceu em Buenos Aires no ano de 1944. Muito cedo despertou seu interesse pela dança espanhola. Formou-se em dança clássica na "Escola Nacional de Danças". Iniciou sua carreira profissional no "Teatro Avenida" de Buenos Aires aos 16 anos, atuando no Ballet de María Inês de La Madrid, no qual permaneceu por 6 anos, realizando vários turnês por toda a América Latina. Entre suas mais destacadas apresentações foi o espetáculo "Cavalegada Espanhola", sendo como principais figuras Pedroño Ruco, Angel Del Masfrán, Fernando Reis, Margarita Pafin, Hermanas Galindo, Los Duendes Gitanos e o maestro Pepe Monreal.</p> <p>Em 1970, formou o ballet que leva o seu nome, incorporando-se ao âmbito oficial da Secretaría de Cultura da nação, assumindo em 1971, a direção de assuntos Culturais da Prefeitura de Buenos Aires.</p> <p>Em 1974 fez uma turnê pelos Estados de Mendoza, San Luis, San Juan e Formosa, nas principais cidades.</p> <p>No ano de 1975, apresentam-se pela direção de Assuntos Culturais de Buenos Aires, desde o circuito de Mar Y Sierras, terminando a mesma festa de Patagones na cidade de Carmen de Patagones.</p> <p>Em 1977, na festa de gala de Rawson, do dia 09 de Julho, no Teatro Municipal; em 1979, temporada oficial de Torreon do Monge, na cidade de Mar Del Plata, a cargo da direção de Cultura do Estado de General Pueyrredon, reintegrando-se a mesma volta oficial no Teatro Alberdi.</p> <p>No mesmo ano, participou da volta oficial, pelo governo Paraguai, por toda a República, terminando na festa de gala realizada no Teatro Municipal de Assunção; Apresentou-se, em dezembro do mesmo ano, em Córdoba, onde em 1981 iniciou uma turnê por todo o Estado. Em junho, juntamente com Santa Ana forma o ballet "Flamenco de La Morita Y Santa Ana".</p> <p>La Morita foi aluna do grande bailarino e coreógrafo Angel Pericot (pai) e Luiz Pericot, no que diz respeito a dança clássica espanhola e Escola Bolera, e Antonio Gades e Rafael de Córdoba no gênero flamenco.</p> <p>Desde 1987 frequentou diversos cursos de dança antiga e renascentista.</p> <p>Em 1988, em Paris, especializa-se na dança Barroca com Marie Geneviève Massé e em Madrid, dança Flamenco com Juan Antonio de Los Reyes. Também nesse ano, realizou uma grande turnê como primeira figura da Companhia Flamenca Los de La Sierra Morena, atuando nas principais cidades da França, Alemanha, Suíça, Roma e Itália.</p> <p>Após a morte de Santa Ana, La Morita assume agora o cargo de diretora, coreógrafa e primeira bailarina do Ballet de La Morita Y Santa Ana, bem como, coreógrafa do Grupo Taranos e outros grupos. Desenvolve, juntamente com o maestro Eder Parente e o professor e pesquisador João Carlos Ribeiro.</p> <p><small>EDITORA LAEF - FONE/FAX: (041) 346-7175</small></p>	<h2 style="text-align: center;">APOIO E PATROCINADORES</h2> <table border="1"> <tr> <td data-bbox="821 257 1013 436"> <h3 style="text-align: center;">CANTINA LA JENNEFFER</h3> <p style="text-align: center;">Largo da Ordem, 329 Curitiba - Paraná</p> </td> <td data-bbox="1021 257 1212 436"> <h3 style="text-align: center;">MAISON DOUCE</h3> <p style="text-align: center;"><b>ALMOÇO POR KILO</b> Rua Dr. Carlos de Carvalho, 88 Fone: (041) 244-5082 CEP 80410-180 - Ctba - PR</p> </td> </tr> <tr> <td data-bbox="821 436 1013 593"> <h3 style="text-align: center;">CASA HILU TECIDOS</h3> <p style="text-align: center;">Rua Riachuelo, 244 Fone: (041) 222-7152 Curitiba - Paraná</p> </td> <td data-bbox="1021 436 1212 593"> <h3 style="text-align: center;">PAJOMAR AUTO PEÇAS LTDA.</h3> <p style="text-align: center;">ROD. DOS MINÉRIOS BR. 282, Nº 394 - ABRANCHES FONE: (041) 254-8690 CURITIBA - PARANÁ</p> </td> </tr> <tr> <td data-bbox="821 593 1013 761"> <h3 style="text-align: center;">YES RENTA CAR</h3> <p style="text-align: center;">Uma nova forma de locação de carros. RUA MATEUS LEME, 2318 FONE / FAX: (041) 253-0015 OU 253-0543 - CTBA - PR</p> </td> <td data-bbox="1021 593 1212 761"> <h3 style="text-align: center;">laef</h3> <p style="text-align: center;">Studio Gráfico e Editora Laef Ltda. Citação, Lay-Out, Programação Visual, Ilustração, Ateliê-Final, Composição Layout, Fotolito e Impressão Off-Set FONE/FAX: (041) 346-7175 Rua Otton Raimundo Fichtel, 432 - CEP 81810-160 - Ctba - PR</p> </td> </tr> </table> <p><small>EDITORA LAEF - FONE/FAX: (041) 346-7175</small></p>	<h3 style="text-align: center;">CANTINA LA JENNEFFER</h3> <p style="text-align: center;">Largo da Ordem, 329 Curitiba - Paraná</p>	<h3 style="text-align: center;">MAISON DOUCE</h3> <p style="text-align: center;"><b>ALMOÇO POR KILO</b> Rua Dr. Carlos de Carvalho, 88 Fone: (041) 244-5082 CEP 80410-180 - Ctba - PR</p>	<h3 style="text-align: center;">CASA HILU TECIDOS</h3> <p style="text-align: center;">Rua Riachuelo, 244 Fone: (041) 222-7152 Curitiba - Paraná</p>	<h3 style="text-align: center;">PAJOMAR AUTO PEÇAS LTDA.</h3> <p style="text-align: center;">ROD. DOS MINÉRIOS BR. 282, Nº 394 - ABRANCHES FONE: (041) 254-8690 CURITIBA - PARANÁ</p>	<h3 style="text-align: center;">YES RENTA CAR</h3> <p style="text-align: center;">Uma nova forma de locação de carros. RUA MATEUS LEME, 2318 FONE / FAX: (041) 253-0015 OU 253-0543 - CTBA - PR</p>	<h3 style="text-align: center;">laef</h3> <p style="text-align: center;">Studio Gráfico e Editora Laef Ltda. Citação, Lay-Out, Programação Visual, Ilustração, Ateliê-Final, Composição Layout, Fotolito e Impressão Off-Set FONE/FAX: (041) 346-7175 Rua Otton Raimundo Fichtel, 432 - CEP 81810-160 - Ctba - PR</p>
<h3 style="text-align: center;">CANTINA LA JENNEFFER</h3> <p style="text-align: center;">Largo da Ordem, 329 Curitiba - Paraná</p>	<h3 style="text-align: center;">MAISON DOUCE</h3> <p style="text-align: center;"><b>ALMOÇO POR KILO</b> Rua Dr. Carlos de Carvalho, 88 Fone: (041) 244-5082 CEP 80410-180 - Ctba - PR</p>						
<h3 style="text-align: center;">CASA HILU TECIDOS</h3> <p style="text-align: center;">Rua Riachuelo, 244 Fone: (041) 222-7152 Curitiba - Paraná</p>	<h3 style="text-align: center;">PAJOMAR AUTO PEÇAS LTDA.</h3> <p style="text-align: center;">ROD. DOS MINÉRIOS BR. 282, Nº 394 - ABRANCHES FONE: (041) 254-8690 CURITIBA - PARANÁ</p>						
<h3 style="text-align: center;">YES RENTA CAR</h3> <p style="text-align: center;">Uma nova forma de locação de carros. RUA MATEUS LEME, 2318 FONE / FAX: (041) 253-0015 OU 253-0543 - CTBA - PR</p>	<h3 style="text-align: center;">laef</h3> <p style="text-align: center;">Studio Gráfico e Editora Laef Ltda. Citação, Lay-Out, Programação Visual, Ilustração, Ateliê-Final, Composição Layout, Fotolito e Impressão Off-Set FONE/FAX: (041) 346-7175 Rua Otton Raimundo Fichtel, 432 - CEP 81810-160 - Ctba - PR</p>						

## PCPF.4

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **Gitanerias Tributo à Carmen Amaya**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Fabiano Zanin e corpo de baile. Coreografia e Direção: La Morita. Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha), s.d.

 <p><b>AMALIA MOREIRA</b></p> <p>Nasceu na Argentina e formou-se em Dança Clássica na Escola Nacional de Buenos Aires em 1963. Iniciou sua carreira profissional em 1969, no espetáculo Cavalegada Espanhola do Ballet de Mariela La Madrid. Em 1969, se especializou em danças regionais da Espanha, Escola Bolera, Clássico e Flamenco. De 1968 a 1970, percorreu vários países da América Latina como primeira bailarina da companhia Juan Masfrán su Ballet. Em 1970, formou o ballet que leva seu nome Ballet Espanhol da Amália Moreira - La Morita.</p> <p>Formou-se no Brasil após uma turnê muito bem sucedida no país. Em Curitiba, montou a escola Ballet Espanhol Flamenco de La Morita y Santa Ana, pioneira do flamenco no Brasil. Em 1998, dirigiu coreografias o espetáculo Poemas de La Danza Flamenca, comemorando o centenário de nascimento do poeta, dramaturgo e músico espanhol Federico Garcia Lorca.</p>	<p style="text-align: center;"><b>FICHA TÉCNICA</b></p> <p>Coreografias: Amália Moreira</p> <p>Direção Musical: Fabiano Zanin</p> <p>Concepção Visual: Jairo Santos</p> <p>Iluminação: Equipe Técnica do Teatro Guairã</p> <p>Sonorização: Equipe Técnica do Teatro Guairã</p> <p>Figurinos: La Morita</p> <p>Produção: Jairo Santos</p> <p style="text-align: center;">Uma realização do Ballet Español Flamenco de La Morita y Santa Ana</p>	<h2 style="text-align: center;">GITANERIAS</h2> <p style="text-align: center;">TRIBUTO A CARMEN AMAYA</p>
 <p><b>FABIANO ZANIN</b></p> <p>Formou-se em violão clássico aos 21 anos, no conservatório Carlos Viesler. Iniciou-se na arte flamenca ao lado do guitarrista cigano Louka Sarta Ana. Após o trágico desaparecimento de Santa Ana, em 1992, assumiu a direção musical do Ballet Flamenco de La Morita. Em 1997, ingressou na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, onde está cursando o Bacharelado em violão clássico. Em 1998, realizou, junto com La Morita, o espetáculo Poemas de La Danza Flamenca.</p> <p>Em 1999, participou da estreia mundial da ópera Sarapha, com texto de Ceimarinhas Rosa e música do compositor mineiro realizado em Curitiba, Harry Crowl. Em 21 de outubro ganhou o 2º lugar no Concurso de Violão do Conservatório Souza Lima-SP.</p>	<p style="text-align: center;">Av. Jaime Reis nº 216 São Francisco CEP: 80510-010 Fone: (41) 224-6379 - FAX: 224-2254 Curitiba - Paraná</p> <p style="text-align: center;">Capital Nacional do Flamenco</p> <p style="text-align: center;"> GOVERNO DO PARANÁ SECRETARIA DA CULTURA</p>	

**CARMEN AMAYA** **Espanha**  
50 anos

Suas apaixonantes atuações eram a encarnação do melhor e mais puro Flamenco, deliraram o público de todo mundo...  
Nascida em uma família de ciganos, no outrora baixo pobre de Somsomostro (Barcelona), desde pequena, a levada pelas mãos de seu pai, um guitarrista apelidado de El Chim, para as tabernas dos subúrbios de Barcelona, para dançar e ganhar dinheiro.  
Dançava todos os dias e gostava de recolher as moedas que o público atirava para ela.  
Pequemininha com um pouco mais de um metro e meio de altura.  
40 quilos, assim surgiu para o mundo aquela que seria La Farona nos Ciganos.  
Consagrou sua vida em ensinar ao mundo a conhecer, apreciar e amar a riqueza profunda e antiga do baile flamenco.  
Reconhecida no mundo inteiro como a mais autêntica bailarina de todos os tempos na arte do Flamenco.  
Quando ela subia ao palco, se desmanchava em corações e desgrenada num só ritmo, que ao final de cada dança, sobravam pelo chão pedacinhos de pentes, brincos e até sapatos destrocados de entre sua atuação.  
Casou em Barcelona, com o guitarrista flamenco Juan Antonio Agüero, em 19 de outubro de 1951, que foi seu único amor, com quem foi casada por quase ano, até sua morte.  
La Macaronia e La Malena, duas farona, foram assistidas em 1933, no teatro Variedades, em Sevilla, centro do Flamenco, onde, após sua apresentação, as duas veteranas, chorando lhe grita: "¡es rainha!"  
Pessoas que conviveram e a conheceram pessoalmente e intimamente, afirmam que suas qualidades humanas eram, sem dúvida, melhores que seu talento artístico.  
Sempre tinha uma palavra ou um gesto de carinho para todos.  
Em 1958, esteve no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, onde, com seu hábito rígido de tirar sandálias no camarim, deu-se inúmeras choçadas.  
Analfabeta, tinha dificuldade com outro idioma que não fosse o seu, mas quando atava falava com seu tio, Frágil, pois desde pequena lutava com problemas de visão, os quais acomulavam em seu organismo toxinas, eliminadas somente ao dançar, quando expunha toda a ureia retida.  
Em 1963, recebeu na Espanha a medalha Isabel a Católica, no Teatro Liceo, Monte ou cruza la pa, em seu show na cidade de Bogotá, na Província de Genoa.  
Em 15 de fevereiro de 1959, foi inaugurada em Barcelona, no Pazo Marimó, La Fuente de Carmen Amaya, que, no dia de sua morte, apareceu cheia de flores como última homenagem do povo cigano.  
Seus pés foram cobertos com a bandeira nacional, para ressaltar o povo cigano.  
Barcelona ficou quieta, assim a Espanha. Edición Oficial.  
Barcelona foto quica, em a Espanha. Edición Oficial.  
Foto de Jano Ferrer  
13 de fevereiro de 2009

**CARMEN AMAYA**  
\* SOMOSOSTRO Barcelona 2 de novembro de 1913  
† RAGOS Genoa 19 de novembro 1993

Quando Carmen, Cuando Carmen  
Quedó quieta  
A las dñas del alba  
Y se hizo marmol en su cuerpo  
Mostró de pura raza  
Barcelona Barcelona  
Danzó grito  
Mando volar sus campanas  
Y se quedó sin aliento  
Al compás de la verbenia  
En aquel momento mismo  
Si aquí el son de la zambra

Carmen gitana nació  
De un sombrero y de un coral  
Carmen era la base española  
La cola de un pavo real  
Cuando pisaste la rya  
Y tu llama se apagó  
Ya no cantó la sumpaya  
Ni la guitarra tembló  
Carmen Carmen Carmen  
Se murió Carmen Amaya  
Y España entera lloró

En Sevilla en Sevilla  
Los espejos  
Con su crinida agua verde  
En los tablados comentaban  
Porque ma Carmen no vuelve  
La Malena la Malena  
Habla la rya  
La rya rompió su peine  
Igual La Macaronia  
Encendió la lampá de aceite  
La Granada se le bruto  
Y la Alhambra un ciqñets

Carmen gitana moruía  
De alfileres y de agü  
Carmen era la base una luna  
De alfileres el Albacín  
Cuando pisaste la rya  
Y tu llama se apagó  
Ya no cantó a la sumpaya  
Ni la guitarra tembló  
Carmen Carmen Carmen  
Se murió Carmen Amaya  
Y España entera lloró  
Del Somsomostro en la playa  
Ya tu entera se apagó  
Se detuvo tu marañal  
Como los ameriç  
Carmen Carmen Carmen  
Se murió Carmen Amaya  
Y el mundo entero lloró  
Musica Tributo

## PCPF.5

Programa da Performance Musical. **Concerto de Castanholas**, de La Morita e Fabiano Zanin  
Direção: La Morita. Teatro Palácio Avenida, 1996.

**AS CASTANHOLAS**

Ao falar do baile espanhol, imediatamente se pensa nas castanholas, porque são elas que dão caráter peculiar e único que não tem em nenhum outro baile sobre a terra.

Este pequeno instrumento de percussão é um companheiro inseparável permitindo falar mais com as mãos quando dançamos em silêncio com os pés.

Escutar seu toque é derramar em suas histórias. Supõe-se que as castanholas existem praticamente desde a pré-história, nos bailes mais primitivos, é um dos instrumentos mais antigos criados pelo homem.

Para evolução do toque, a castanhola sofreu várias modificações em suas formas.

A grande variedade do folclore espanhol são suas características distintas que vão enriquecendo com o passar dos anos. Os costumes próprios de cada região, suas músicas, seus trajes tradicionais, suas comidas típicas e bebidas, vem dando origem a distintos bailes quase sempre acompanhados de castanholas.

A castanhola pode ficar na mão de várias maneiras, uma das maiores que se conhece conserva seu tamanho na atualidade e as "chacaras" de Canarias, se coloca nos quatro dedos e sucede o movimento total das mãos, impulsionando por um especial vaivém dos pulsos.

As castanholas tiveram suas primeiras aparições nas catedrais de Toledo e Sevilla durante o século XVIII para celebrar cerimônias religiosas.

No começo do século XVII se produz um grande intercêmbio com o mundo e as castanholas. As razões, se devem ao novo sistema de fixação no dedo polegar e o auge que se tornou As Segúdíllas. Nasceu então o bolero e a Escola Clássica Espanhola.

**Antonia Mercé** (La Argentiña) construiu uma ponte entre a técnica do século XIX e os nossos tempos. A raiz da carrellina seguida e as matizes que ela aprimorou a cada um dos toques da castanhola, os artistas do gênero continuaram trabalhando na nova forma de baile e toque.

**PATROCÍNIO**

**ESPAÑA** CENTRO CULTURAL BRASIL-ESPAÑA

**REALIZAÇÃO**

**BALLET ESPAÑOL FLAMENCO DE LA MORITA Y SANTA ANA**  
Av. Jaime Reis, 216 - Fones 242-2918 - 225-5769  
Curitiba - Paraná

**APOIO**

- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA  
- PALÁCIO AVENIDA

**AGRADECIMENTO**

- MARLENE MONTENEGRO  
- BozzaKapp - Editoração Gráfica

**CONCERTO DE CASTANHOLAS**  
1996  
19 e 20 de Novembro  
PALÁCIO AVENIDA

**LA MORITA** castanholas  
**FABIANO ZANIN** guitarra flamenco



**AMÁLIA MOREIRA - "LA MORITA"**  
"Bailarina-coreógrafa e concertista de castanholas"

Nascida em Buenos Aires, Argentina, em 1944. Formada em Dança Clássica na Escola Internacional de Danças de Buenos Aires, em 1963. Iniciou sua carreira profissional em 1959, no espetáculo "Cavalgada Espanhola", integrando o Ballet de Marinos Lamadrid. Em 1964, já formada, retirou-se do Ballet de Marinos de La Madrid para dedicar-se profundamente a arte espanhola, aperfeiçoando-se com os criadores da Escola Bolera, Angel Pericel(pai) e Lúcia Pericel(filha), esta diretora e coreógrafa do Ballet de Angel Pericel (filho). Permaneceu nesta escola por cinco anos, especializando-se em danças regionais da Espanha, Escola Bolera, Clássico Espanhol e Flamenco. Formou-se em 1969.

Em 1968 é convidada a integrar a Companhia de "Juan Manuel e seu Ballet" como primeira bailarina, de 1968 à 1970, percorrendo vários países.

Em 1970 formou o ballet que levou seu nome, "Ballet Espanhol de Amália Moreira - La Morita", cujo trabalho mereceu incorporar-se ao âmbito da Secretaria de Cultura Argentina, assumindo em 1971 a Direção de Assuntos Culturais da Prefeitura de Buenos Aires. Permaneceu por nove anos (1971/1980) na Secretaria.

Em 1981 passa a integrar o Ballet Yoshka Santa Ana, como primeiro guitarrista da Companhia. Pouco depois formou-se a dupla "La Morita y Santa Ana", transferindo-se para o Brasil depois de uma turnê por esta país, que adotaram depois do nascimento de sua filha Tamara de La Macarena, radicando-se em Curitiba, onde montaram sua escola: "Ballet Espanhol de La Morita y Santa Ana", até hoje pioneira no Brasil em dança flamenco.

De 1981 até hoje o trabalho realizado pela escola é reconhecido em todo o país por sua autenticidade, qualidade e dedicação, sendo lamentável o desaparecimento prematuro de Santa Ana em 1993.

La Morita continua hoje seu trabalho ao lado de Fabiano Zanin, atual guitarrista do Ballet.

Entre seus mestres mais destacados encontram-se: Rafael de Córdoba, Antonio Gades e Cristina Hoyos, estes dois últimos, intérpretes dos filmes "Bodas de Sangue", "Carmen" e "Amor Brujo".

**FABIANO ZANIN**  
"Guitarrista"

Violonista - Diretor musical da Cia de Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana. Formado em violão clássico pelo Conservatório de Músicas Carlos Wesley, sob orientação do professor Ademar Garcia. Iniciou-se na Arte Flamenca com o grande guitarrista cigano, o espanhol Ioshia Santa Ana, de Triana, Sevilha.

Atuou como segundo guitarrista em dezenas de espetáculos e em turnês. Participou do espetáculo "Duende y Mistério del Flamenco", no Teatro Guaíra, em 1992, último espetáculo de guitarrista Santa Ana. Há três anos estudando a história da Arte e a Dança Flamenca com La Morita, a maior bailarina flamenca da América Latina, com quem já atuou em vários espetáculos como guitarrista e Diretor musical.

Ambos artistas participam hoje das Trilhas da Cultura da Secretaria da Cultura do Estado do Paraná, e através da Secretaria de Estado da Educação na Universidade do Professor em Faxinal do Céu.

**PROGRAMA**

- 🎵 Soleares
- 🎵 Seguiryas
- 🎵 Tarantas y Tarantos
- 🎵 Sevillanas
- 🎵 Rumba
- 🎵 Fandangos
- 🎵 Colibri
- 🎵 Bulerías

**FIGURINO**

- Rejane Maria Cavanha
- Elenna

Bailarina - Amália Moreira, 233.0029


Bailarina - Fabiano Zanin, 233.0029

**PCPF.6**

Programa da Performance Musical. **Concerto de Castanholas**, de La Morita e Fabiano Zanin Direção: La Morita. Teatro Palácio Avenida, [entre 2007 e 2009].

Conselho Municipal de Cultura de Piraquara  
Gestão 2007 - 2009

**Círculo das Quintas**



Dia 27 de março (quinta-feira)

**Fabiano Zanin e La Morita**  
Música Flamenca  
(Violão e castanholas)

Local: Câmara Municipal

**19h00**  
Entrada Franca  
(GRÁTIS)

## Músicas

- Soleares
- Fandangos de Huelva
- Sevillanas
- Taranta y Tarantos
- Verdiales y malagueña
- Seguiriya
- Bulerías

Todas as músicas pertencem ao folclore andaluz Região sul da Espanha, e são de domínio público.

### Fabiano Zanin

Nascido em 1973 no Paraná, formou-se em violão clássico e teoria musical pelo Conservatório de música Carlos Wesley. Iniciou os estudos na arte flamenca com Yoshka Santa Ana, guitarrista cigano de Sevilla-Espanha. Atuou ao seu lado em diversas turnês e espetáculos. Desde 1993 estuda danças clássicas e flamenco com La Morita, trabalhando em sua escola flamenco como professor auxiliar. Em 2000 gradua-se na escola de Música e Belas Artes do Paraná no curso superior de Violão. É Mestre em Musicologia pela USP (Universidade de São Paulo). Desde 2006 leciona matérias teóricas e violão na Embap (Escola de Música e Belas Artes do Paraná) e na Fap (Faculdade de Artes do Paraná).

### La Morita

É nascida em Buenos Aires, e estudou, entre outros, com Angel Pericot (Pai), e Luisa Pericot (filha), estes criadores da assim chamada Escola Bolera Espanhola. Também com Rafael de Córdoba, Antonio Gades e Cristina Hoyos, estes dois últimos intérpretes dos filmes Bodas de Sangre, Amor Brujo e Carmen, ambos do cineasta espanhol Carlos Saura. Em 1981 o guitarrista cigano, nascido em Sevilla, Yoska Santa Ana se integra ao Ballet de La Morita como 1º guitarrista. La Morita y Santa Ana adotam o Brasil depois de uma turnê muito bem sucedida neste país. Desde 1981, o trabalho realizado pelos dois em sua escola é reconhecido em todo o país por sua autenticidade, qualidade e dedicação. Em 2002 gravam ao vivo o CD "Mistérios del Flamenco", com direção musical de Fabiano Zanin.

## PCPF.7

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **Poemas de la Dança Flamenca**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Jacobo Jiménez "El Kiki", Kalinka Damiani, Fabiano Zanin e corpo de baile. Coreografia e Direção: La Morita. Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha), 1997.

<p><b>APOIO - AGRADECIMENTOS</b></p> <p>SECRETARIA DE ESTADO E DA CULTURA SECRETARIA MUNICIPAL DO ESPORTE E LAZER FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA CENTRO CULTURAL TEATRO GUAIRA CENTRO CULTURAL BRASIL - ESPANHA IBERIA LINHAS AEREAS CLUBE UNIAO JUVENILS CARLOS AL. BRANTES</p>	
<p><b>PATROCÍNIO:</b></p>	
<p> BALLE ESPAÑOL Flamenco de La Morita y Santa Ana Avenida Jaime Reis, 216 Fones: 242-2918 - 225-5799 Curitiba - Paraná</p>	<p> Comercial, Técnico e Colocador Avenida Jaime Reis, 241 Fone: 224-2254 Curitiba - Paraná</p>
<p><b>RDL</b> COPIADORA E ENCADERNADORA Atendimento: 224-6743 R. Paula Gomes, 434 (Eq. Triunfo Real) Fone/Fax: 233-6977 - Curitiba - PR</p>	<p><b>MIDIA BOARD</b> Pres. Carlos Cavalcante, 572 Fone/fax: 323-2420 - Ciba - PR</p>
<p><b>CABRAL</b> Restaurante e Buffet Buffet completo diário c/ 12 pratos, quentes e 8 frios c/ 2 tipos de carnes à vontade + refri e sobremesa 3,00 Alameda Cabral, 444 - Fone: 225-7157 - Curitiba - PR</p>	<p> <b>CAFE CURACAO!</b> R. Sen. Xavier da Silva, 210 São Francisco - Curitiba Fone: 224-6988</p>
<p><b>Clínica de Terapias Alternativas</b> Acupuntura Moxibustão Dietoterapia Rua Inácio Luffossa, 863 Curitiba - Paraná Fone/Fax: 224-2242</p> <p>Osteofitoterapia Moxibustão Terapia ultravioleta de biofeedback Rua Omar Raimundo Picheth, 632 - Curitiba - PR Fone/Fax: 346-7175 / 961-0461</p>	<p><b>laep</b> STUDIO GRAFICO E EDITORA Rua Omar Raimundo Picheth, 632 - Curitiba - PR Fone/Fax: 346-7175 / 961-0461</p>

**BALLET ESPANHOL FLAMENCO DE "LA MORITA Y SANTA ANA"**

APRESENTA

**LA MORITA**  
EM  
**"POEMAS DE LA DANÇA FLAMENCA"**  
CANCIONES POPULARES - FEDERICO GARCIA LORCA

Ballerina: Amalia Moreira - LA MORITA -  
Guitarrista: Fabiano Zanin  
Cantor: El Kiki  
Homenagem a todas as Criações do Mundo.

**CENTRO CULTURAL "TEATRO GUAIRA"**  
DATA: 25 DE NOVEMBRO DE 1997  
HORA: 21:00 HS.  
CURITIBA - PARANÁ  
CAPITAL DEL FLAMENCO DESDE 1982

**AMÁLIA MOREIRA-LA MORITA**  
 Amália Moreira nasceu em Buenos Aires no ano de 1944. Formou-se em Dança Clássica na Escola Nacional de Danças de Buenos Aires em 1963. Iniciou sua carreira profissional em 1959 no espetáculo "Cavaleiros Espanhóis" interpretando o Ballet de Madrid "LA MADRI". Estudou durante 5 anos aperfeiçoando Perico (Pa) e Luisa Pericot (Rina), esta direita e coreografa do Ballet de Angel Pericot. Formou-se em 1969 se especializando em danças regionais da Espanha, escola Bolera, clássico Español e Flamenco.  
 De 1968 a 1970 percorre vários países da América Latina com primeira bailarina da Companhia de "JUAN MANOEL Y SU BALLET".  
 Em 1970 formou o Ballet que levou seu nome "BALLET ESPANHOL DE AMÁLIA MOREIRA-LA MORITA". Em 1971 é convidada a assumir a direção de Assuntos Culturais da Prefeitura de Buenos Aires. Em 1981 O guitarrista ciano nascido em Sevilha, Isola Santa Ana, se integra ao Ballet La Morita y Santa Ana e depois o Brasil de pois de uma turnê muito bem sucedida neste país; nasce "Flamora de La macarena" (líria de La morita e Santa Ana, se radicam em Curitiba e montam sua escola "BALLET ESPANHOL FLAMENCO DE LA MORITA Y SANTA ANA", pioneiro do flamenco no Brasil.  
 De 1981 até hoje o trabalho realizado pela Escola é reconhecido em todo país por sua autenticidade, qualidade e dedicação. Depois do desaparecimento do premiado de SANTA ANA em 1993 Fabiano Zanin passa a integrar o Ballet de La Morita como 1º guitarrista. Entre seus mestres difíceis, intérpretes dos filmes "Bodas de Sangre", "Carmen" e "Amor Brujo".



**FABIANO ZANIN**  
 Violonista, altamente responsável pela direção musical da companhia "Ballet Espanhol, Flamenco de La Morita y Santa Ana". Formado em violão clássico, aos 21 anos pelo Conservatório de Música Carlos Wesley, sob orientação do professor Admar Garcia. Iniciou sua aprendizagem na arte flamenco com o guitarrista espanhol Yopika Santa Ana, cigano de Triana (Sevilha). Atou ao seu lado como segundo guitarrista em inúmeras espetáculos e em turnês. Participou do último espetáculo de Santa Ana (Duante y Misterio del Flamenco) no Teatro Guaíra, em 1992. Atualmente faz o curso Superior de Instrumento na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, estudando com Orlando Fraga.  
 La Morita y Fabiano Zanin participam hoje das Trilhas da Cultura, do Estado do Paraná através da Secretaria do Estado da Educação na Universidade do Professor, em Foz de Iguaçu.

**JACOBO JIMENEZ LEON "EL KIKI"**  
 Nascido em Granada (provincia de Andalucía, sul da Espanha), criado em Sacramento e Baytown, baixos tipos onde moram os ciganos que difundem o flamenco. Entre estes os guitarristas Juan Camarón Habichuela, seus irmãos e filhos, Enrique Melchor e Juan Díaz.  
 Conviveu com os cantores Enrique Morente, El Polaco, El Piki, Chiquito de Caura, entre outros, com os quais, em longas noites de tabernas desenvolveu o ritmo e o talento de uma arte que leva do sangue. Também conviveu com os bailarinos Manó Maya, Manóel Maya Manolete, El Guño.  
 Em 1969 inicia seus trabalhos como cantor, passando por vários grupos de expressão flamenco, em teatro. Em 1971, integra-se ao Ballet Espanhol de Amália Moreira, "La Morita", ballet pertencente à Secretaria da Cultura de Buenos Aires (Argentina).  
 Em 1981 forma-se o grupo flamenco "La Morita y Santa Ana", sendo El Kiki o cantante, realizando várias turnês pela América do Sul e Central.  
 Depois de um longo período de 15 anos reintegra-se ao Ballet Espanhol Flamenco de La Morita y Santa Ana.



**COREOGRAFIA & MONTAGEM**  
 "LA MORITA"  
**ARRANJOS MUSICAIS**  
 "FABIANO ZANIN"  
**ENSALADORES**  
 "ANA CRISTINA REGO BARRIOS, BEATRIZ SIQUEIRA BECKER, JULIA MARTINS GOMES E MAURICIO LUCIANO PEREIRA"  
**FIGURINOS**  
 "EUNICE, ELEENA, HERMINIA, LA MORITA, MARLY E REJANE CAVANHA"  
**ALFAIATE**  
 VILMAR Y PAULO  
**ILUMINAÇÃO**  
 "FABIANO ZANIN"  
**PROJETO CENOGRÁFICO**  
 "MANUEL MOREIRA"  
**CALCADOS**  
 "CALLARDO"- MADRID  
 "SAPATARIA ROSARIO"  
 "SAPATARIA PETITIT"  
**ARRANJOS FLORAIS**  
 "CIA DAS FLORES"  
**FOTOGRAFIA**  
 "ANTONIO CAVALHEIRO"  
**MESTRE DE CERIMÓNIA**  
 "CARLOS ALBERTO BRANTES"  
**APOIO DE PROJETO/MARKETING**  
 "ANDREA MUNHOZ POLONI"  
 "SOLANGE ZANON"  
**DIREÇÃO MUSICAL**  
 "FABIANO ZANIN"  
**DIREÇÃO GERAL**  
 "LA MORITA"

**EL CAFE DE CHINITAS**  
 En el café de Chinitas  
 Dijo Paquito a su hermano,  
 "Soy más valiente que tú,  
 más torero y más gitano."  
 En el café de Chinitas  
 Dijo Paquito a Friscolito:  
 "Soy más valiente que tú,  
 más gitano y más torero."  
 Sai, Paquito el ráo  
 y díle de esta manera:  
 "Este oro ha de morir  
 antes de las cuatro y media."  
 Acar las cuatro en la calle  
 se salieron del café  
 y era Paquito en la calle  
 un torero de carit.  
**ZORONGO**  
 Las manos de mi carilo  
 le están bordando una capa  
 con agradas de abalades,  
 y con esclavina de agua  
 Cuando fusile riego vivo,  
 por la primavera blanca  
 los cascós de la capota  
 cuatro sollozos de plata  
 La luna es un poco chico,  
 los foros no valen más,  
 lo que valen son tus brazos  
 cuando de noche me abrazas,  
 lo que valen son tus brazos  
 cuando de noche me abrazas.  
**LOS CUATRO MULEROS**  
 De los cuatro muleros,  
 que van al campo,  
 el de la media torada  
 moreno y alto.  
 De los cuatro muleros,  
 que van al agua,  
 el de la media torada  
 que roba el alma.  
 De los cuatro muleros  
 que van al río,  
 el de la media torada  
 es mio marío.  
 A qué buscas la lumbre  
 la calle arriba  
 si de la cara sale  
 la brasa viva

**LAS TRES HOJAS**  
 Deajo de la hoja  
 de la verbena  
 tengo a mi amante malo:  
 ¡ Jaleo, qué pena!  
 Deajo de la hoja  
 de la hechuga  
 tengo a mi amante malo  
 con calenera.  
 Deajo de la hoja  
 del peral  
 tengo a mi amante malo  
 y no puedo ir.  
**LOS PELEGRINOS**  
 HACIA ROMA Caminan  
 dos peregrinos,  
 a qué los case el Papa,  
 porque son primos.  
 Sombrieto de hule  
 lleva el mozoelo,  
 y la peregrina:  
 de terciopelo  
 Le ha preguntado el Papa  
 que al fin peccado  
 ya se casaron.  
 El dice que un beso  
 que le había dado  
 Las campanas de Roma  
 ya repican  
 porque los peregrinos  
 ya se casaron.  
**LA TARARA**  
 La Tarara, sí,  
 la Tarara, no,  
 La Tarara, niña,  
 que la he visto yo.  
 Lleva mi Tarara  
 un vestido verde  
 lleno de volantes  
 y de cascabelos.  
 La Tarara, sí,  
 la Tarara, no,  
 La Tarara, niña,  
 que la he visto yo.  
 Luce mi Tarara  
 su coña de seda  
 sobre las retamas  
 y la hierbabuena.  
 Ay, Tarara loca  
 mueve la cintura  
 para los muchachos  
 de las acellunas  
**ANDA JALEO**  
 Yo me subí a un pino verde  
 por ver si la devolaba  
 y sólo divisé el polvo  
 del coche que la llevaba.  
 Anda jaleo, jaleo,  
 ya se acabó el alboroto  
 ya ahora empieza el troteo.  
 En la calle de los muros  
 maraton a una paloma.  
 Yo contaba con mis manos  
 las flores de su corona.  
 Anda jaleo, jaleo,  
 ya se acabó el alboroto  
 ya ahora empieza el troteo.  
 no salgas, paloma, al campo,  
 mira que soy cazador  
 y si te tiro y le malo  
 para mi será el deber,  
 para mí será el quebranto  
 Anda jaleo, jaleo,  
 ya se acabó el alboroto  
 ya ahora empieza el troteo.  
**SEVILLANAS DEL SIGLO XVIII**  
 ¡ Viva Sevilla!  
 Llevan las sevillanas  
 en la marcha  
 un lettero que dice:  
 ¡ Viva Sevilla!  
 ¡ Viva Triana!  
 ¡ Viva los toreros,  
 los de Triana!  
 ¡ Viva los sevillanos  
 y sevillanas!  
 Lo traigo andado,  
 Ma Macarena y todo  
 lo traigo andado  
 Lo traigo andado,  
 caro como la loya  
 no la he encontrado  
 La Macarena y todo  
 lo traigo andado  
 Ay río de Sevilla,  
 qué bien pañace  
 lleno de velas blancas  
 y ramas verdes.

**FEDERICO GARCIA LORCA**  
 Nascou em Fuente Vaqueros em 1898; depois de estudar Direito Filosofia e Letras em Granada; passa a residir em Madrid, quando contava com apenas vinte anos. A partir deste momento inicia sua espetoriosa carreira literária com suas duas manifestações fundamentais: Poesia - Impresiones y Paisagens, livro de poemas, Teatro - El malificio de la mariposa. No ano seguinte o livro "Canciones" e o debutante "El Romancero Gitano (1927)".  
 A principal qualidade de Garcia Lorca era sua intuição somada a sua sábia técnica, isto dá permitiu compreender e assimilar o mais autêntico e profundo da arte de vanguarda, o valioso do Folclore Andaluz e o dramático de certas formas da vida regional.  
 Na madrugada do dia 19 de agosto de 1936, o poeta Federico Garcia Lorca, 38 anos, foi fuzilado de costas, por um grupo de soldados fiéis ao General Francisco Franco, líder da rebelião militar que desencadeou a Guerra Civil Espanhola.

**KALINKA DAMIANI - SOPRANO**  
 Natural de Urumitinga Santa Catarina, é graduada em Licenciatura em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina.  
 Iniciou seus estudos de canto com a professora HELOISA THOMAS com quem estudou ativamente para e estudar em Curitiba com a professora RUTE GIEBEL em Florianópolis. Em 1996 Participou de concursos, oficinas e masterclasses com ROQUEVELLO, TOMÁS SALCO, CARLOS HANAUER E MARCOS TADEU GOMES.  
 Atualmente cursa Bacharelado em canto na Escola de Belas Artes do Paraná. Em 1997 foi solista no encenamento do II Encontro de Música Colonial Brasileira sob regência do maestro GRHAM GIBBITTS. Vem atuando como solista em vários recitais de música de câmara e operas como "Bartolomeu de Sevilla" de Rossini, "Guano Celeste" de Handel e "A Rainha Magica" de Mozart.  
 Associação Paranaense de Apoio à Criança com Neoplasia  
**HISTORICO DA INSTITUICAO**  
 A Associação Paranaense de Apoio à Criança com Neoplasia (A.P.A.C.N.), Entidade filantrópica e sem fins lucrativos, visa a promoção do tratamento do câncer infantil. Foi criada por um grupo de casais com filhos portadores de algum tipo de neoplasia e que, na oportunidade perceberam a existência de outras famílias, com o mesmo problema, mas sem condições financeiras para arcar com as despesas que o tratamento exigia, a longo prazo.  
 O referido grupo de casais, sensibilizados com a situação daquelas famílias carentes, decidiu, juntamente com médicos de área, fundar uma instituição, que desse apoio integral às crianças provenientes dos núcleos familiares em questão. Assim, no dia 01 de outubro de 1983, nasceu a A.P.A.C.N., sendo elaborado o estatuto e diretrizes a sua primeira diretoria.  
 Curitiba abraça e causa e mobiliza o sorriso.  
 Um dos casais fundadores da instituição, cedeu um imóvel de sua propriedade, para abrigar as crianças enfermas, sem prejuízos da presença constante de um membro da família. As despesas necessárias foram reformadas e se adaptaram às necessidades próprias daquele momento, até passou a funcionar a sede administrativa da A.P.A.C.N. e a hospedaria para os que vinham em busca de tratamento. Assim, decorreram onze anos.  
 Hoje, a nova Casa de Apoio à Criança com Neoplasia está situada à RUA OSCAR SCHIRMPPE SENHOR, 259 no bairro do Tumim, em Curitiba. Tem capacidade para 200 pessoas e dispõe de uma estrutura assistencial que permite, aos pequenos enfermos e seus acompanhantes, enfrentar este período difícil - com dignidade e com esperança - pois há, sempre, a possibilidade de cura.



ELENCO	
	<p>AMÁLIA MOREIRA "LA MORITA"</p> <p>FABIANO ZANIN 1º GUITARRISTA</p> <p>JACOBO GUIMENES LEON EL KIKI CANTOR</p> <p>KALINKA DAMIANI SOPRANO</p> <p>MÁRCIO SALMÃO 2º GUITARRISTA</p>
	<p><b>SOLISTAS</b></p> <p>ANA CRISTINA REGO BARROS BEATRIZ SIQUEIRA BECKER REJANE MARIA CAVANHA MAURICIO LUCIANO PEREIRA</p>
	<p><b>BAILARINAS</b></p> <p>ANA CRISTINA REGO BARROS ANNAYARA KELLES CAMPOS ALESSANDRA MARA BERGONÇO ANA LUÍZA MANSOURNAVE ARIANE SALDANHA RAGGIO BEATRIZ SIQUEIRA BECKER CRISTINA KESSLER IVONETE MARENDIA BEUSSE JULIA MARTINS GOMEZ PATRICIA GRAÇA REJANE MARIA CAVANHA RÓCIO INFANTE TAMARA DE LA MACARENA TATIANA LILIA SANTOS MARTINS</p>
	<p><b>BAILARINO</b></p> <p>MAURICIO LUCIANO PEREIRA</p>
	<p><b>HOMENAGEM A TODAS AS CRIANÇAS DO MUNDO</b></p> <p><b>CRIANÇAS</b></p> <p>MARIANA B. S. CORREIA MELINA BORGES PIMENTA NEJA "CAMILIA" GUIMENES LEON</p>
<p><b>1ª PARTE</b> <b>MUERTE Y VIDA</b></p> <p>* 1º - VIBRACIONES - BULERIAS A PALO SECO LLORONAS Y LA MORITA</p> <p>* 2º - REQUIEM POR LA MUERTE DE FEDERICO - PETENERAS - LA MORITA</p> <p>* 3º - "EL CAFÉ DE CHINITAS" - PETENERAS - ARIANE RAGGIO, JULIA MARTINS, TATIANA SANTOS</p> <p>* 4º - "ZORONGO" - PETENERAS POR BULERIAS - REJANE CAVANHA</p> <p>* 5º - "LOS CUATRO MULEROS" - PETENERAS POR BULERIAS - ANA CRISTINA R. BARROS E MAURICIO PEREIRA</p> <p>* 6º - "LAS TRES HOJAS" BULERIAS POR JOTA - ANNAYARA CAMPOS, CRISTINA KESSLER, MARIA INÉS DRUMOND</p> <p>* 7º - "LOS PEREGRINITOS" - BEATRIZ BECKER E MAURICIO PEREIRA 8º - "LA TABARÁ" - ANA CRISTINA R. BARROS</p> <p>* 9º - "ANDA JALEO" PETENERA E BULERIA TODO EL ELENCO</p>	
<p><b>2ª PARTE</b> <b>ESSENCIA</b></p> <p>DEBLA / TONÁ / MARTINETE / SEGUIRIYA</p> <p>SOLO DE GUITARRA FABIANO ZANIN</p> <p>FANDANGOS DE HUELVA ELENCO</p> <p>CAÑA LAMORITA</p> <p>SOLO CANTE EL KIKI Y FABIANO ZANIN</p> <p>TANGUILLO ELENCO</p> <p>ALEGRÍAS LA MORITA</p> <p>SEVILLANAS</p>	
<p>ARRANJOS MUSICAIS FABIANO ZANIN</p>	<p>BULERIAS TODOS</p>
<p>"CANTARES POPULARES RECOGIDAS Y ARMONIZADAS POR FEDERICO GARCÍA LÓRCA</p>	

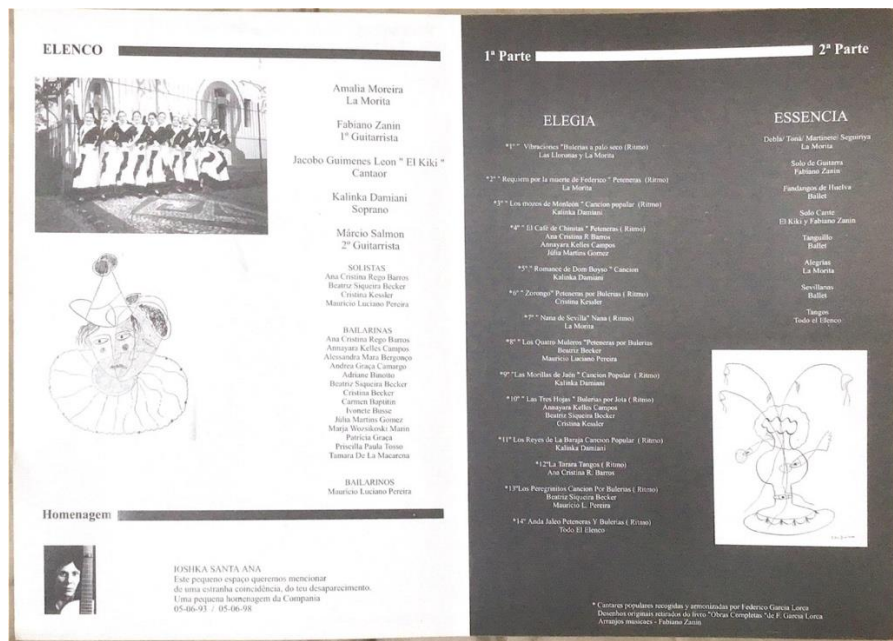
## PCPF.8

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **Poemas de la Dança Flamenca**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Jacobo Jiménez "El Kiki", Kalinka Damiani, Fabiano Zanin e corpo de baile. Coreografia e Direção: La Morita. Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha), 1998.

<p><b>APOIO - AGRADECIMENTOS</b></p> <p>SECRETARIA DE ESTADO E DA CULTURA SECRETARIA MUNICIPAL DO ESPORTE E LAZER FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA CENTRO CULTURAL TEATRO GUARÁ CENTRO CULTURAL BRASIL - ESPANHA IBERIA LINHAS AEREAS CLUBE UNIÃO JUVENUS CARLOS AL BRANTES</p> <p><b>PATROCÍNIO:</b></p>		<p>BALLET ESPAÑOL FLAMENCO DE LA MORITA &amp; SANTA ANA</p> <p><b>POEMAS DE LA DANZA FLAMENCA</b></p> <p>DEDICADO A</p> <p>Federico Garcia Lorca</p> <p>FEDERICO GARCÍA LÓRCA CANTARES POPULARES</p>	
<p><b>BTC BRASIL</b></p> <p>Comercial Técnico e Distribuidor</p> <p>Avenida Jaime Reis, 212 Fone: 224-2954 Curitiba - Paraná</p>	<p><b>IBERIA</b></p> <p>Pq. Generoso Marques, 27 10º andar - Conj. 1001 - CItba - PR Tel: (041) 222-7928 - Fax: 223-5774</p>	<p><b>RESTAURANTE DANÇANTE</b></p> <p><b>PILGRO TRIGO</b></p> <p>Av. Jaime Reis, 134 Sabor histórico São Francisco - CItba Tel. 323-1445</p>	
<p><b>CENTRO CULTURAL BRASIL - ESPANHA</b></p> <p>Av. Silas Jardim, 607 - Fone: 225-3434 Av. Jaime Reis, 531 - Fone: 223-1865</p>	<p><b>Masiero</b> ESPANHA UOLANDU</p> <p>Rua Trajano Reis, 80 - Centro Fone: 233-1575 - Curitiba - PR</p>		
<p><b>BALLE ESPAÑOL</b> Flamenco de La Morita y Santa Ana</p> <p>Avenida Jaime Reis, 216 Fones: 242-2918 - 225-5739 Curitiba - Paraná</p>	<p><b>laep</b></p> <p>SELENIO QUÍMICO E ESTÉTICA</p> <p>Rua Dniz Ramunho Pichin, 652 - Curitiba - PR Fone/Fax: 346-7175 / 981-0461</p>		
<p><b>EM BREVE</b></p> <p><b>TAVERNA ANDALUZA</b></p> <p>Paellas - sangria - tapas - petiscos Show Flomenco</p>	<p><b>CENTENARIO 1898-1998</b></p> <p>AUDITÓRIO SALVADOR DE FERRANTE GUAIRINHA 30 DE JUNHO DE 1998 21:00h CURITIBA - PARANÁ CÓPIA DO FLAMENCO DESDE 1982</p> <p>LA MORITA &amp; SANTA ANA FABIANO ZANIN (GUITARRA) KALINKA DAMIANI (SOPRANO) EL KIKI (CANTOR) CORPO DE BAILE</p>		







### PCPF.9

Cartaz do Espetáculo de Dança Flamenca. **Poemas de la Dança Flamenca**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Jacobo Jiménez "El Kiki", Kalinka Damiani, Fabiano Zanin e corpo de baile. Coreografia e Direção: La Morita. Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha), 1998.



Foto: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

**PCPF.10**

Cartaz do Espetáculo de Dança Flamenca. **Mistérios del Flamenco**. Clinica Pro Music. Elenco: La Morita, Enrique España, Maria Alice Brandão, Aldo Luis Villani, Juan Tomás Álvarez, Fabiano Zanin e corpo de baile. Direção: La Morita. 2002.

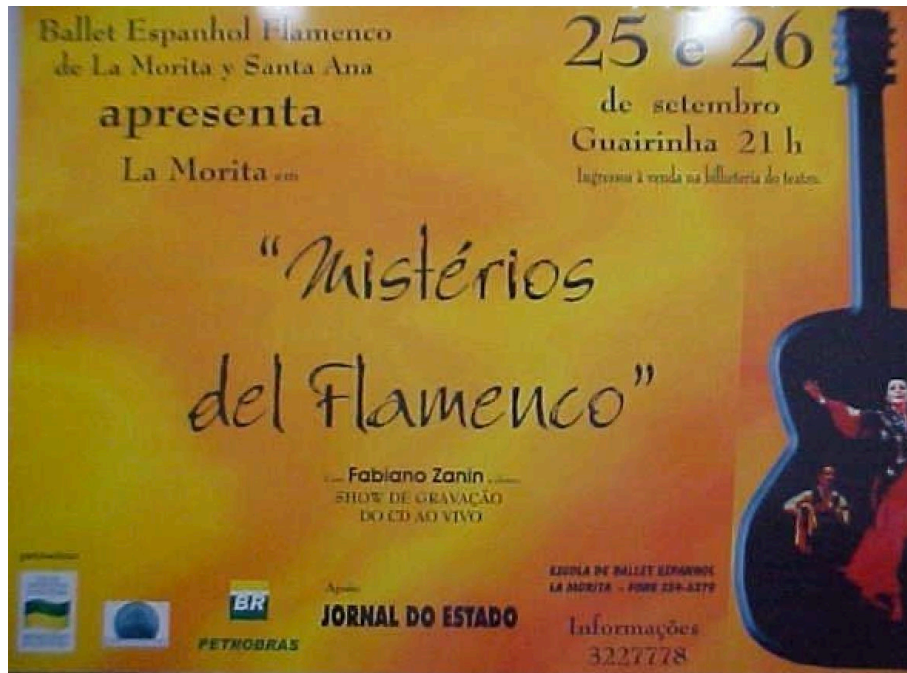


Foto: Tamara de la Macarena. Acervo do Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana.

**PCPF.11**

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **De Albéniz a Lorca**, de Ballet Flamenco de La Morita Y Santa Ana. Elenco: La Morita, Enrique España, Alicia Cupani, Fabiano Zanin e corpo de baile. Coreografia e Direção: La Morita. Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha), 2002.



**Los Cuatro Muleros**

**Bailaoras** - Luciana e Mauricio  
 "De los cuatro muleros  
 El de la mula torda  
 Mamita mia  
 que van al río, que van al río..."

**Tarara**

**Bailaora** - Ana Cristina  
 "Lleva mi tarara  
 un vestido verde lleno de  
 volante y de cascaveles,  
 La Tarara sí, La Tarara no,  
 La Tarara niño que la he visto yo."  
 ....

**Las Tres Hojas**

**Bailaoras** - Annayara, Luciana e Beatriz B.  
 "Debajo de la hoja de la lechuga,  
 Tengo a mi amante malo con calentura,  
 ...."

**Los Peregrinos**

**Bailaoras** - Beatriz B. e Mauricio  
 "Hacia Roma caminan lo Pelegrinos,  
 Hay que los case el papa  
 Porque son primos  
 ...."

**Anda Jaleo**

**Bailaora** - La Morita  
 "Yo me subí a un Pino verde,  
 Por ver si la divisava  
 Solo avisté el polvo  
 Del coche que la llevava  
 ...."

**Bulerías**

**Bailaoras** - Ana Cristina, Annayara, Beatriz B., Beatriz G.,  
 Luciana, Nereida, Mauricio

**Sevillanas del Siglo XVIII**

**Bailaoras:** Andreia, Cintia, Elaine, Estefanía, Fabia, Josiane,

Juliana, Julie, Karen, Maíra, Marcia, Maria de Jesus, Pilar,  
 Simone K., Simone L. e Vanessa

"Viva Sevilla,  
 ¡Viva Sevilla!  
 Llevan las sevillanas  
 en la mantilla  
 un lettero que dice:  
 ¡Viva Sevilla!  
 ...."

**Ficha Técnica**

Coreógrafa - La Morita (Amália Moreira)

Assistente de Coreógrafa - Luciana C. Castro

Ensaiaadoras - Ana Cristina R. Barros

Tamara de La Macarena

Direção Musical - Fabiano Zanin

Produção e Direção Artística - Yury Albrecht

Assistente de Produção - Alexandre Cavalheiro

Cenotécnico - Augusto Premiere

Produção Gráfica - Nereida Pereira

Figurino - Yury Albrecht

Amália Moreira

Confecção - Zenilda R. Macedo

Elenna Rolon

Mari T. Margoti

Adereços - Rosane Maria Joay

Sandra Mello G. de Oliveira

Aparecida S. Miliorini

Cabelos e Maquiagem - Donna e Uomo

Administração - Vera Andrade

**AMÁLIA MOREIRA - LA MORITA**

Amália Moreira nasceu em Buenos Aires no ano de 1944. Formou-se em Dança Clássica na Escola Nacional de Danças de Buenos Aires em 1963. Iniciou sua carreira profissional em 1959 no espetáculo "Cavalcada Espanhola" integrando o Ballet de Marínés "LA MADRI". Estudou durante 5 anos aperfeiçoando seus conhecimentos com os criadores da Escola Bolera, Angel Pericot (pai) e Luisa Pericot (filha), esta, diretora e coreógrafa do Ballet de Angel Pericot. Formou-se em 1969 se especializando em danças regionais da Espanha, escola Bolera, clássico Espanhol e Flamenco.

De 1968 a 1970 percorre vários países da América Latina como primeira bailarina da Companhia de "JUAN MANOEL Y SU BALLET".

Em 1970 formou o Ballet que levou seu nome "BALLET ESPANHOL DE AMÁLIA MOREIRA - LA MORITA". Em 1971 é convidada a assumir a direção de Assuntos Culturais da Prefeitura de Buenos Aires. Em 1981, o guitarrista cigano nascido em Sevilha, Joska Santa Ana, se integra ao Ballet de La Morita como 1º guitarrista.

La Morita y Santa Ana adotam o Brasil depois de uma turnê muito bem sucedida neste país: nasce "Tamara de La Macarena" filha de La Morita e Santa Ana; se radicam em Curitiba e montam sua escola "BALLET ESPANHOL FLAMENCO DE LA MORITA Y SANTA ANA", pioneiro do flamenco no Brasil.

De 1981 até hoje o trabalho realizado pela Escola é reconhecido em todo país por sua autenticidade, qualidade e dedicação. Depois do desaparecimento prematuro de SANTA ANA em 1993, Fabiano Zanin passa a integrar o Ballet de La Morita como 1º guitarrista.

Entre seus mestres mais destacados encontram-se: Rafael de Córdoba, Antonio Gades e Cristina Hoyos, estes dos últimos, intérpretes dos filmes "Bodas de Sangre", "Carmen" e "Amor Brujo".

**FABIANO ZANIN**

Violonista, atualmente responsável pela direção musical da companhia "Ballet Espanhol, Flamenco de La Morita y Santa Ana". Formado em violão clássico, aos 21 anos pelo Conservatório de Música Carlos Wesley, sob orientação do professor Admar Garcia. Iniciou seu aprendizado na arte flamenco com o guitarrista espanhol Yoshka Santa Ana, cigano de Triana (Sevilha). Atuou ao seu lado como segundo guitarrista em inúmeros espetáculos e em turnês. Participou do último espetáculo de Santa Ana (Duende y Misterio del Flamenco) no Teatro Guaíra, em 1992. Atualmente faz o curso Superior de Instrumento na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, estudando com Orlando Fraja.

La Morita e Fabiano Zanin participam hoje das Trilhas da Cultura, do Estado do Paraná e através da Secretaria do Estado da Educação na Universidade do Professor, em Faxinal do Céu.

**ATO I**

De Albéniz...

**Viva Navarra**

Jota - Dança popular regional do norte da Espanha.

**Bailaoras** - Annayara, Beatriz Gil, Cintia, Josiane, Karen,  
 Luciane, Maíra, Marcia, Nereida e Tamara

**Solista** - La Morita

**Astúrias de Albéniz**

Suíte Espanhola: 5º Movimento

**Solista** - Fabiano Zanin

**Bolero de Ravel**

Música de Maurice Ravel

**Bailaoras** - Ana Cristina, Annayara, Beatriz G., Cintia, Elaine,  
 Josiane, Karen, Luciane, Maíra, Márcia, Maria Jesus, Nereida,  
 Simone L., Tamara, Vanessa, Fabiano e Mauricio.

**Solista** - La Morita

**ATO II**

... a Lorca

**Zorongo**

**Bailaoras** - Beatriz G., Josiane, Karen, Luciane, Márcia, Nereida

**Solista** - Tamara

"La luna es un pozo chico

Las flores no valen nada

Lo que valen son sus brazos

Quando de noche me abrazan  
 ...."

**Alegrías**

**Bailaora** - La Morita

**Café de Chinitas**

**Bailaoras** - Beatriz G., Márcia, Nereida

"En el café de chinitas

dijo Paquiro a su hermano,

Soy mas valiente que tú,

Mas torero y mas gitano,  
 ...."

ELENCO	PATROCÍNIO:	
<p>1ª Bailaora "La Morita" Amália Moreira</p> <p>Bailaoras</p> <p>Ana Cristina Rego Barros Andrea Schmidt Annayara Telles Campos Beatriz Becker Beatriz Jerosch Gil Cintia Paula Lopez Elaine Bergmann Estefânia Dias Mendes Fábia Maria de Assis Bueno Juliana Elizabeth Jung Julie Lopez Zacheu Joseane Prezotto Karenn M. M. Armstrong Luciana Cardon Castro Maira Fonseca Marcia Rego Donato Maria Jesus Tardones Nereida Pereira Pilar Alejandra Grasso Rodas Simone da Costa Luetz Simone Koehler Tamara de La Macarena Vanessa Bergmann</p> <p>Bailaores Mauricio Luciano Pereira Fabiano Zanin</p> <p>Cantantes Enrique España Alicia Cupani</p> <p>Guitarras Fabiano Zanin Márcio Salmon</p>	<p>LOS ANGELES / APPA DISTRIBUIDORA MATERIAS HERRÁLMICOS E ACABAMENTOS</p>	
	<p>Lady Lord CABELEIROS E ESTÉTICA</p>	<p>Fabbian</p>
	<p>Incepa REVESTIMENTOS CERÂMICOS</p>	<p>KEUNE THE ART OF HAIR DESIGN</p>
	<p>LABORATÓRIO DA LUZ LUMINÓSCA O</p>	<p>HOTEL GLOBO</p>
	<p>CASA NOVA INTERIORES</p>	<p>Donna Uomo RUBENS DEVEZA RUBENS ROBERTO VALENGA JR.</p>
	<p>IBERIA</p>	<p>Parislux Luminárias</p>
	<p>decormade</p>	<p>FLORICULTURA SEMPRE VERDE</p>

**PCPF.12**

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **Noche de Tablao**, de Instituto Flamenco Brasileiro de Arte e Cultura. Elenco: Paz Beca, Davi Caldeira, Fabiano Zanin, Cláudia Vilagri e Alê Palma. Coreografia e Direção: Paz Beca. Instituto Flamenco Brasileiro de Arte e Cultura, s.d.



**INSTITUTO FLAMENCO**  
Brasileiro de Arte e Cultura – Curitiba

APRESENTA:

**NOCHE DE TABLAO**

25 DE OUTUBRO  
21hs

Na sede do Instituto –  
Rua Dr. Nelson de Souza Pinto, 486

COLEÇÃO DE ALUNOS E ARTISTAS:

Fabiano Zanin    Davi Caldeira    Cláudia Vilagri e Alê Palma

Guitarra    Baile    Guitarra    Canto    Baile

Mais informações: (41) 3252-8849  
www.institutoflamenco.com.br / institutoflamencodecuritiba@gmail.com

**PCPF.13**

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **Noite Flamenca com a Bailaora Gladis Lee**, de Companhia Aire Flamenco e Casa Abierta de Ricardo Carlim. Elenco: Gladis Lee, Rafael Mar, Fabiano Zanin. Coreografia: Gladis Lee e Cristiane Macedo e Direção: Cristiane Macedo. Casa Abierta de Ricardo Carlim, 2013.



Compañía Aire Flamenco e La Casa Abierta de Ricardo Carlim convidam:

**NOITE FLAMENCA  
COM A BAILAORA  
GLADIS LEE**

**30 DE JANEIRO - 21h**

Guitarra/cante: Rafael Mar  
Guitarra: Fabiano Zanin

**CONVITES à venda:  
R\$ 25,00 (show + sangría)**

Rua Carlos de Laet, 4405 Boqueirão  
9681-8620 / 3013 6063 / 9112 7152  
estudioaireflamenco@gmail.com  
www.aireflamenco.jimdo.com

Foto: Lisi Sfair

La Casa Abierta Ricardo Carlim Tablado Flamenco

Aire Flamenco ESTUDIO + COMPAÑIA

**PCPF.14**

Programa do Espetáculo de Dança Flamenca. **Flamenco no Museu**, Coletivo 7 Flamenco. Elenco: Andréia Costa, Ana Paula Bacchi, Fabiola Mann, Fernanda Gimenez, Gabriel Della Latta, Luciana Veiga, Priscila Frehse, Fabiano Zanin e Alexandre Palma.

Coreografia e Direção: Coletivo 7 Flamenco. Museu Guido Viaro, 2012.



A guitarra de  
**Fabiano Zanin** no projeto

**FLAMENCO  
NO  
MUSEU**

MUSEU GUIDO VIARO  
CURITIBA - PR  
**12 DEZ**  
20 HORAS  
entrada franca

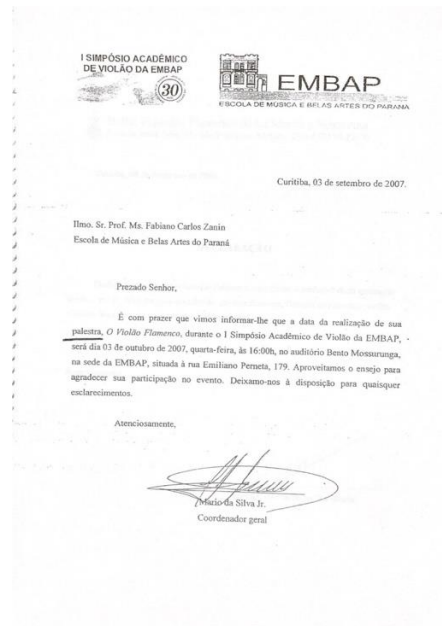
foto: Leticia Volpi

71 SIETE FLAMENCO

## PALESTRAS, RECITAIS DIDÁTICOS E MESAS REDONDAS

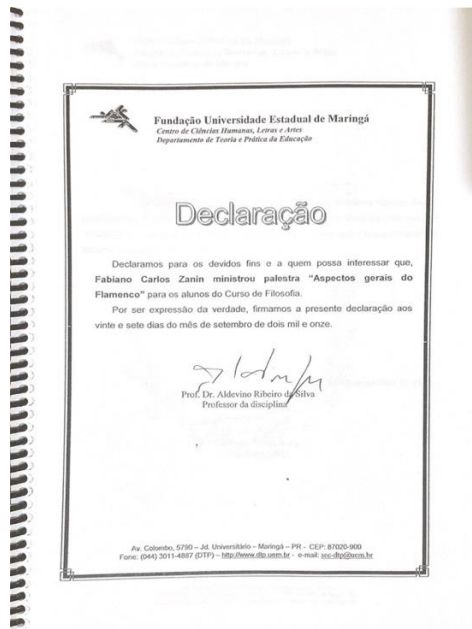
### PRDMR1

Palestra. **O Violão Flamenco**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2007.



### PRDMR2

Palestra. **Aspectos Gerais do Flamenco**. Universidade Estadual de Maringá, 2011.



**PRDMR3**

Palestra. **Talento Musical e Perfil do Professor de Instrumento.** Reciclaria das artes, 2016.

**PRDMR4**


Palestra. **Doenças Ocupacionais e Relaxamento no Estudo da Música.** Conservatório de Música de Sergipe, 2018.



**PRDMR5**

Palestra, Mesa Redonda e Recital Didático. **Projeto Raízes da Música Estadunidense.**  
Universidade Federal de Sergipe, 2019.

VOCÊ GOSTA DE BLUES?



RECITAL & MESA-REDONDA

segunda-feira, 2 de dezembro de 2019  
18h às 21h

Auditório da Adufs

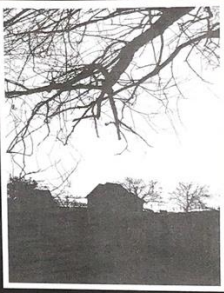

Professor Dr. Romero Venâncio - DFL  
Professor doutorando Fabiano Zanin - DMU  
Professor Me. Saulo Ferreira - DMU  
Professora Graziella Rollemberg - mestranda em Educação  
Professor Paulo Antônio Santos - Licenciado em Música pela UFS  
Mestrando Humberto Luiz Barros Moraes - UFS  
Discente Matheus Viana Jonas - DMU  
Discente Vitor Diniz Jr - DMU  
Discente Pedro Cavalcante - DMU

PARTICIPAÇÃO ESPECIAL - SILVIO CAMPOS (KARNE KRUA & MÁQUINA BLUES)

INSCRIÇÕES NO SIGAA

**TRILHA SONORA PARA TEATRO****TST1**

Trilha sonora e arranjos. **A Casa de Bernarda Alba**, de Companhia de Teatro Palavrção. Elenco: Kely Medeiros, Aline Troiani, Fernanda Albanaz, Mônica Diocondes, Daniele Farah, Eliz Brito, Flávio Longo, Anidria Vielinski, Rita Sales e Cláudia Chociay. Direção: Paulo Farias. Teatro da Reitoria da Universidade do Paraná, 2009.

<p><b>SINOPSE DO ESPETÁCULO</b> "A CASA DE BERNARDA ALBA"</p> <p>A obra de Federico Garcia Lorca sustenta-se por si mesma e vem, até os nossos dias, varando o tempo graças ao seu valor intrínseco.</p> <p>Em "A Casa de Bernarda Alba", seu único texto de teatro escrito em prosa, Lorca recorre ao realismo, à farsa e ao surrealismo para realizar uma nova investida no teatro. Bernarda Alba é uma inquisidora, que mantém as cinco filhas, Angústias, Madalena, Martirio, Amélia e Adela sob vigilância implacável, transformando a casa onde vivem - uma fazenda no interior da Espanha, em um inferno, prestes a explodir a qualquer momento.</p> <p>A rancorosa Bernarda inicia sua sina com a morte de seu segundo marido. Decreta um luto de oito anos e submete suas filhas à escuridão e frieza das paredes da sua casa. As moças, porém, apaixonadas por um galanteador das redondezas, um rapaz de vinte e cinco anos, chamado Pepe Romano, desencadeiam no meio daquele luto uma disputa cruel e perigosa para conquistarem o amor daquele homem que é, como diz uma das personagens, "sem alma". "A Casa de Bernarda Alba" é a última peça, e a terceira da trilogia de dramas folclóricos ("Bodas de Sangue" e "Yerma"), de Federico Garcia Lorca.</p>	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ</p> <p>Vice-Reitora em exercício da Reitoria: Prof.ª Dra. Márcia Helena Mendonça Pró-Reitora de Extensão e Cultura: Prof.ª Dra.ª Sandra Regina Kirchner Guimarães</p> <p style="text-align: center;">AGRADECIMENTOS:</p> <p>Andréia Bernardini, Beto Carminati, Cesar Sarti, Chica Picanço, Eduardo Engelhardt, Prof. Emmanuel Appel, Gabriel Dada, Glénia Albuquerque Cordeiro Cavalcante, Prof. Dr. Hugo Mengarelli, João Francisco da Silva, Jostine Santos, Judite Fioreze, Juliana da Silva, Loja Apoio, Luana Almeida, Luciana De Vertolis, Lucinha Mion, Marcos Aurélio Marques, Max Olsen, Mevelyn Gonçalves, Pedro Bode, Semyramys Monastier, Wal Mayans, William Batista, Wilson M. Voitena e todos os amigos, companheiros e familiares que nos apoiaram ao longo do processo de criação.</p>	<p style="text-align: center; font-size: 0.7em;">COMPANHIA DE TEATRO</p> <p style="text-align: center; font-size: 1.5em; font-weight: bold;">Palavrção</p>  <p style="text-align: center; font-size: 1.5em; font-weight: bold;">A Casa de Bernarda Alba</p> <p style="text-align: center; font-size: 0.8em;">De Federico Garcia Lorca Direção: Paulo Farias</p>
		



**EQUIPE DE CRIAÇÃO**

Direção: Paulo Farias  
 Assistência de Direção: Viviana Mena  
 Coreografia: Amália Moreira (La Morita)  
 Assistência de Coreografia: Tânia de La Morita  
 Músicos: Fabiano Zanin (guitarra flamenca),  
 Nando Lemos (percussão) e Andréia Vilela (voz)  
 Cenografia: Fátima Bonafide e Gabi Windmil  
 Cenotécnico: Percival do Rocio Rei  
 Figurino: Cristiano Gonçalves  
 Costureira: Rose Mary de Castro  
 Iluminação: Lucas Tavares  
 Maquiagem: Soraya Sugayam  
 Assistência de Maquiagem: Deborah Raymuni  
 Preparação Vocal: Alvaro Nadelon  
 Fotógrafo: Douglas Froh  
 Design Gráfico: Mônica Diçonada  
 Produção Executiva: Cláudia Chocia  
 e Marcos Trindade

**ELENCO**

Bernarda Alba: Kelly Medeiros  
 Pôncio: Alino Trolan  
 Adela: Fernanda Albus  
 Angustias: Mônica Diçonada  
 Amélia: Daniela Feral  
 Medecina: Eliz Brito  
 Martirio: Flávia Longo  
 Prudência: Andréia Vilela  
 Maria Josefa: Rita Sales  
 Criada: Cláudia Chocia

Com o espetáculo "A Casa de Bernarda Alba" do dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, produzimos um espetáculo artístico de grande valor. Teatralizar o poema e produzir o drama, como fez Lorca na maioria de suas obras, para que pudéssemos trabalhar acrescentando-lhe "música e dança". Dessa forma, promovemos o convívio criativo de um grupo de artistas visando o desenvolvimento da pesquisa e da criação, despertando o interesse para um trabalho diferenciado, em que se valorizasse a pesquisa da equipe de criação artística.

Em todos seus trabalhos artísticos o grupo de Teatro Palavração da UFPR visa fomentar a discussão sobre a temática de conscientização artística e social. Fomentar e desenvolver a apreciação crítica à linguagem teatral no público espectador, estimulando-o a debater e questionar, dando um ponto de partida para a mudança ampla que deve partir de cada indivíduo.

O espetáculo conta com uma equipe de profissionais da área artística de elevada competência, altamente capacitada com vasta e sólida produção no mercado cultural. A prerrogativa da Cia. de Teatro Palavração da UFPR é a pesquisa; uma intensa preparação de corpo e voz e experimentações que aperfeiçoem o ator. Assim como a leitura e o estudo conceitual da obra encenada que compõem todo o laboratório dos atores e direção para complementação da montagem.

Na montagem de "A Casa de Bernarda Alba", a dramaturgia foi realizada por Viviana Mena, especialista em Garcia Lorca, unindo seu trabalho de preparadora corporal à assistência de direção no espetáculo. Contamos com a parceria de Amália Moreira "La Morita" Escola de Dança Flamenca, uma das pioneiras da dança flamenca no Brasil, que desde o início do processo aceitou a coreografia da peça. Também faz parte da preparação do elenco, uma orientação vocal feita por Alvaro Nadelon maestro do coral da UFPR. A parte musical do espetáculo foi desenvolvida por dois músicos: Fabiano Zanin, especialista em música espanhola e que utilizou em seus arranjos para o espetáculo canções compostas por Lorca e também Fernando Lemos percussionista, que preparou os arranjos de "cajon", e fez toda a percussão da peça. Este trabalho foi realizado em conjunto com a parte coreográfica e dramática do espetáculo.

Além disso, contamos também com o apoio do Diretor da Cia. de Teatro Palavração da UFPR Prof. Dr. Hugo Menescal que nos deu a vontade para realizarmos esta obra prima do espanhol Federico Garcia Lorca. E eu integrante da companhia assino a direção artística deste espetáculo.

Paulo Farias  
 Diretor

## TST2

Trilha sonora e arranjos. **Loricário de Luna**, de TIC-Teatro Independente de Curitiba. Elenco: Ludmila Nascarella, Tâmara Cordeiro, Viviana Mena e Fabiano Zanin. Direção: Viviana Mena. Teatro do Centro Paranaense Feminino de Cultura, 2006.

**AGRADECIMENTOS:**

Clélia Fraga, Fabiano Zanin, Jacobo Jiménez León, La Morita, Macris, Carol, Elifas Elevir Cordeiro, Helenara Bernardini, Tânia, Fabio Lavalle, Diogo Portugal, Genise Strapasson, Rafaeli e Katuscia Canoro, Celso Kataloski, Valkiria Polo, Pedro Hamilton Burbela (seu Pedro), Centro Cultural Brasil - Espanha, Teatro Guaira e Centro Paranaense Feminino de Cultura.

**APOIOS:**

**TIC**  
Teatro Independente de Curitiba

**Centro Cultural Brasil - Espanha Curitiba**  
1922 - Associação de Intercâmbio Cultural

**Futebol de Plástico**

**Chá & Arte**  
o soro/bonito de arrastado

**VINHOS SANTA FELICIDADE**

**VITA CRISTI**  
composições gráficas  
+ 3156-2188

**Estúdio Quatro**  
+ 3224-7281

**Ballet Español Flamenco de La Morita y Santa Ana**

**Loricário de Luna**  
de Viviana Mena

Adaptação de tragédias femininas de Federico GARCÍA LORCA

**TIC**  
Teatro Independente de Curitiba

2006

Ilustração realizada por Carolina Danos sob desenho original de Federico Garcia Lorca (Vita - Obras Completas)

contatos:  
vivimena@hotmail.com  
ludmilanascarella@hotmail.com

(41) 9658-1967  
(41) 9176-9664

Imagem gráfica: carolanascarella@netnet.com.br 04/10/2006 20:03

**"Faltos de Luna"** é uma adaptação de três peças do escritor espanhol Federico García Lorca: *"Bodas de sangre"* (1933), *"Doña Rosita, la soltera"* (1935) e *"La casa de Bernarda Alba"* (1936).

A ação transcorre em um espaço - tempo neutro onde as protagonistas dessas obras revivem inexoravelmente suas histórias. Inspirado na teoria teatral do dramaturgo italiano Luigi Pirandello ("Seis personagens à procura de um autor") este trabalho tem como desafio trazer à existência, em cena, as personagens de García Lorca que nunca antes se encontraram, por pertencerem a universos diferentes.

Em *"Bodas de sangre"* uma mulher abandona o marido na noite da boda para fugir com um antigo amor, o que provoca a morte de ambos; em *"Doña Rosita, la soltera"* as exigências da honra e da moral social e religiosa impedem o desenvolvimento normal dos impulsos amorosos; *"Doña Rosita, la soltera"* mostra o melancólico envelhecimento de uma mulher que fica solteira à espera do noivo que não cumpre a sua promessa de voltar.

**ATTC** - Teatro Independente de Curitiba é uma cooperativa de teatro integrada por atrizes, músicos, artistas plásticos e outros profissionais, sob a direção geral de Viviana Mena. Foi criada em maio de 2006 por ocasião da montagem da peça *"L'ORIGÍARIO DE LUNA"*, em homenagem aos 70 anos de morte do poeta e escritor espanhol Federico García Lorca.

Federico García Lorca nasceu em 5 de junho de 1898 na cidade de Fuentevaqueros, ao sul de Espanha. Estudou Direito, Filosofia e Letras em Granada e em Madrid, onde entrou em contato com destacados elementos da "Geração de '27": Salvador Dalí, Luis Buñuel, Rafael Alberti, entre outros. Criou "La Barraca", uma companhia de teatro popular e itinerante. Em 15 de agosto de 1936 no começo da Guerra Civil Espanhola, foi preso e em 19 de agosto do mesmo ano, aos 38 anos, foi assassinado pelas milícias do governo do ditador Francisco Franco. Na sua obra poética destacam-se: "Romancero Gitano", "Poemas del Cante Jondo", "Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías". Os temas são trágicos: o pressentimento da morte, o amor impossível, a morte de um toureiro. A obra teatral de Lorca baseia-se em três tragédias campestres e uma comédia de costumes do séc. XIX.

**ELENCO:**  
Ludmila Nascarella  
Tâmara Cordeiro  
Viviana Mena

**Doña Rosita,  
La Novia  
Bernarda Alba**

**PARTICIPAÇÃO ESPECIAL:**  
Fabiano Zanin

**El Autor  
El Hombre**

**FICHA TÉCNICA:**  
**TRILHA SONORA:**  
Fabiano Zanin  
Jacobo Jiménez León  
Sérgio Justen  
Andréa Bernardini

**guitarra flamenca  
cantor  
piano  
violão**

**EDIÇÃO:**  
Fabio Lavalle

**DIREÇÃO MUSICAL:**  
Andréa Bernardini

**COREOGRAFIA:**  
Amália Moreira - La Morita

**ILUMINAÇÃO:**  
Macris Bressan

**DESIGN GRÁFICO:**  
Caroline Daros

**PRODUÇÃO:**  
Macris Bressan

**PRODUÇÃO EXECUTIVA:**  
Ludmila Nascarella

**criação, adaptação e direção:**  
Viviana Mena

**"El teatro fue siempre mi vocación. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla, grita, llora y se desespera..." (Federico García Lorca)**

## TST3

Trilha sonora e arranjos. **Brasileirinho**, de Porã Cultural. Elenco: La Morita e Fabiano Zanin. Direção: Pedro Lusz. Auditório Salvador de Ferrante (Guairinha), s.d.

Produção e Realização  
**PORÃ**  
CULTURAL

**BRASILEIRINHO**  
**BRASILEIRINHO**

Apelo  
Ballet Flamenco  
La Morita  
Ruth Ana  
(22-33791)

**JOSÉ O ESTADO DO PARANÁ**

**BARRAKECH**  
Ressurreição e Filhos

**CPM**  
CENTRO CULTURAL BRASILEIRO-ESPANHOLA  
"O outro lado da língua espanhola"  
Av. São João, 807 - Fone: 225-3424

**YNALLIA**  
Luz

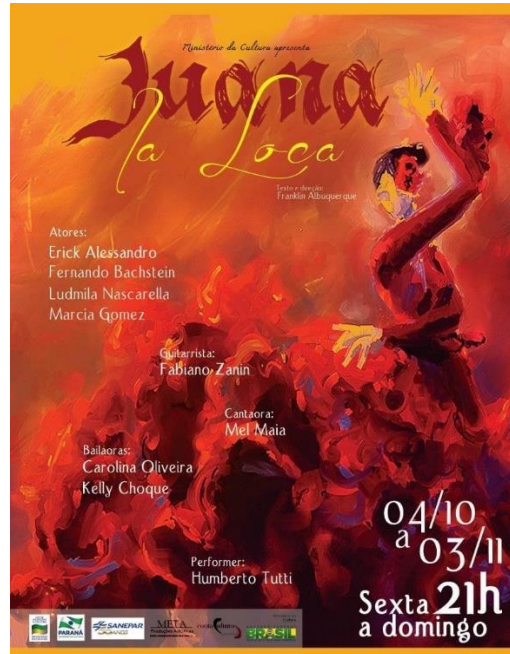
Para *Bra Meneses*

HEITOR VILLA-LOBOS -	Prelúdio nº 1 - Violão	De LEVINO CONCEIÇÃO à VILLA-LOBOS - Teatro, Dança Flamenca e Música Brasileira, num espetáculo mágico, rico e delicioso.
J. S. BACH -	Minueto - Violão	Dedicação, garra, disciplina, competência e mais de mil horas de ensaios. Juntos, La Morita e Fabiano Zanin. No comando, a seriedade e o profissionalismo do dramaturgo e diretor goiano Pedro Lusz. O resultado não poderia ser diferente: chega aos palcos, BRASILEIRINHO, uma obra singular, de valores intraduzíveis!
LEVINO A. CONCEIÇÃO -	Saudades do Rio Grande (Valsa Serenata) - Violão	BRASILEIRINHO - Mágico, alegre, engraçado, sensual, dramático e belo. Pela primeira vez no palco, a fusão de três forças marcantes no universo da arte. A dramaticidade da Dança Flamenca, a sensualidade da Música Brasileira e o Teatro como ponte e ponto de ligação entre cada situação que, num crescendo lógico, ritmado e envolvente, nos conduz aos encantos dos mistérios do Palco e seus bastidores, onde a vida de uma Annamadeira e de um Técnico nos mostram seus sonhos, desejos e dons com os quais nos conquistam, nos emocionam e nos agradam! Isto e muito mais é BRASILEIRINHO!
CONSTÂNCIO DE SOUZA -	Parei Contigo (Samba Choro) - Violão e Castanholas	
DOMINGOS SEMENZATO -	Divagando (Choro) - Violão	
HEITOR VILLA-LOBOS -	Suite Popular Brasileira nº 1 (Mazurka Choro) - Violão	
LUIZ GONZAGA E HUMBERTO TEIXEIRA -	Asa Branca (Prelúdio, Alegro com Rumba e Adagio Finale) - Violão	
WALDIR AZEVEDO -	Brasileirinho (Choro) - Violão e Castanholas	

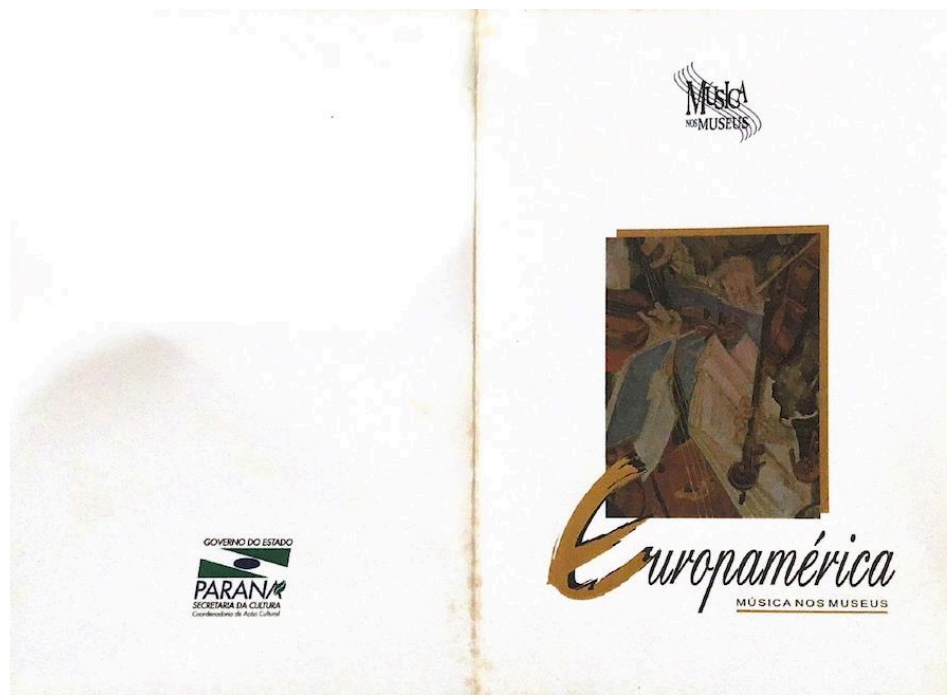
Francisca Berté

**TST4**

Trilha sonora e arranjos. **Juana: la Loca**, de Meta Produções Artísticas. Elenco: Erick Alessandro, Fernando Bachstein, Ludmila Nascarella, Marcia Gomez, Mel Maia, Carolina Oliveira, Kelly Choque, Humberto Tutti e Fabiano Zanin. Texto e Direção: Franklin Albuquerque. Teatro Lala Schneider, 2013.

**PROGRAMAS DE PERFORMANCES MUSICAIS****PPM1**

Performance Musical. **Recital de Duo de Violões**, de Projeto Música nos Museus. Músicos: Luciano Lima e Fabiano Zanin. Auditório Brasília Itiberê, [ca. 1999].



AUDITÓRIO BRASÍLIOTIBERÉ  
1 de junho - 19h

*Luciano Lima e Fabiano Carlos Zanin*  
Duo de Violões

**PROGRAMA**

Radamés Gnattali (1906-1988)	Canhoto
Radamés Gnattali (1906-1988)	Suíte Retratos
Pixinguinha (1897-1973)	Choro
Ernesto Nazareth (1863-1934)	Valsa
A. de Medeiros	Schottisch
Chiquinha Gonzaga (1874-1935)	Corta jaca
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	Nesta rua tem um boque
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	Cirandinhas (nº11) - Transcrição de Luciano Lima
Manuel de Falla (1876-1948)	Danza del molinero
Manuel de Falla (1876-1948)	Danza de la vida breve
George Gershwin (1898-1937)	Prelúdio nº 1
George Gershwin (1898-1937)	Prelúdio nº 2 - Transcrição de Luciano Lima
Radamés Gnattali (1906-1988)	Dança brasileira - Transcrição de Luciano Lima

**INTEGRANTES**

**Luciano Lima**

Iniciou os estudos de violão em Santa Catarina, onde teve como professor Roberto Rezende (Florianoópolis). Em agosto de 1995, foi para os Estados Unidos, onde estudou Jazz e Harmonia na University of Massachusetts, Amherst - MA. Lá aperfeiçoou-se no estudo do violão com Kevin Collins (Amherst-MA) e Richard Provost - Hartford - CT.

Em 1998, ingressou no Curso Superior de Instrumento na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Participou de diversos cursos, seminários e oficinas de música, onde teve como professores: Sérgio Azeite (RJ), Fábio Zanin (SP), Jaime Zenarón (PR/Alemanha), Victor Villadangos (Argentina), Paulo Bellinati (SP), Maurício Carinho (RJ), Baden Powell (RJ) e Scott Tennant (EUA).

Atualmente, desenvolve um trabalho voltado para o choro com a flautista Zélia Brandão e o grupo Retratos, no Conservatório de MPB de Curitiba.

O grupo Retratos participou, em 1998, de eventos ligados ao choro, ao lado de Joel Nascimento e Henrique Cazés.

Em 1998, iniciou o trabalho em duo com o violonista Fabiano Zanin, selecionando um repertório direcionado à música brasileira e clássico-espanhola.

Atualmente cursa o segundo ano de Bacharelado em Violão na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, sob orientação do violonista Luis Cláudio Ribas Ferreira.

**Fabiano Carlos Zanin**

Diretor musical da CIA de Ballet Flamenco La Morla y Santa Ana. Formado em violão clássico pelo Conservatório de Música Carlos Wesley, sob a orientação do professor Admar Garcia. Iniciou-se na arte flamenca com o grande guitarrista cigano Isoska Santa Ana, de Triana, bairro cigano de Sevilha - Espanha.

Atuou ao lado de Santa Ana, como segundo guitarrista, em dezenas de espetáculos e em turnês.

Participou do espetáculo Duende y Misterio del Flamenco, no Teatro Guaita, em 1992, último espetáculo do guitarrista Santa Ana.

Em 1997, ingressou na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, cursando o Bacharelado em Violão Clássico, estudando com Orlando Fraga, Máio da Silva e, atualmente, com Luis Cláudio Ferreira.

Participou de inúmeras master classes, entre elas: Victor Villadangos (Argentina), Jaime M. Zenarón (Brasil-Alemanha), Nicolas de Souza Barros (Rio de Janeiro), Fábio Zanin (São Paulo).

Em 1998, viajou a Bogotá, Colômbia, onde teve a oportunidade de trabalhar com renomados artistas flamencos, como: Duro Arbolado, Tito Montes (baileiro) e Los Chiqueros.

Desde 1998, trabalha com Luciano Lima em um duo de violões, buscando sempre um repertório mais voltado para a música brasileira e espanhola, como Radamés Gnattali (Suíte retratos, Dança brasileira), Manuel de Falla (Danza de la vida breve).

Em 1998, realizou, juntamente com La Morla, o espetáculo Poemas de Danza Flamenca, comemorando o centenário de nascimento do poeta espanhol Federico Garcia Lorca.

## PPM2

Performance Musical. **Recital de Duo de Violões**, de Terça Brasileira no Paiol.  
Músicos: Luciano Lima e Fabiano Zanin. Teatro do Paiol, 1999.

TEATRO  
DO  
PAIOL

Terça Brasileira no Paiol  
**Duo de Violões**  
Fabiano Zanin e Luciano Lima  
11 de maio de 1999, 21h

**PROGRAMA**

Canhoto - R. Gnattali  
Suíte Retratos - R. Gnattali  
Choro - Pixinguinha  
Valsa - Ernesto Nazareth  
Schottisch - Anacleto de Medeiros  
Corta-jaca - Chiquinha Gonzaga

Nesta Rua Tem um Bosque (Cirandinhas nº 11) - H. Villa-Lobos  
Arranjo - Luciano Lima

Danza de La Vida Breve - M. de Falla  
Prelúdio nº 1 e nº 2 - George Gershwin  
Arranjo - Luciano Lima

Dança Brasileira - R. Gnattali  
Arranjo - Luciano Lima

**PPM3**

Performance Musical. **O Violão Plural de Waltel Branco**, de Alvaro Collaço Produções. Músicos: Cláudio Menandro, Hestevan Prado, André Prodóssimo, João Egashira, Fabiano Zanin, Quarteto Zenamon, Mário da Silva e Waltel Branco. Canal da Música, 2011.



### Programa

- |                     |  |
|---------------------|--|
| 1. Cláudio Menandro | Argamassa<br>Moda de Viola                                 |
| 2. Hestevan Prado   | VI variações com laços no Século XVI<br>Prelúdio para Jael |
| 3. André Prodóssimo | Choro pro Rubinho<br>Revelações                            |
| 4. João Egashira    | Choro pro Egashira<br>As cores do Leme                     |
| 5. Fabiano Zanin    | Ponteio e modinha<br>Juan Cabeza de Vaca                   |
| 6. Quarteto Zenamon | Na Trilha do Trem<br>Galope e Fugato                       |
| 7. Mário da Silva   | Estudo em forma de choro<br>Chimarrita                     |
| 8. Waltel Branco    | Valsa para Leide<br>Alma de passarinho                     |

\*Todas as músicas são de Waltel Branco.

### Ficha Técnica



Diretor-presidente da E-Paraná: **Paulo Vítola**  
 Coordenação do Canal da Música: **Luciana Monteiro**  
 Produção do Canal da Música: **Nádia, Nelson e Soevia**  
 Sonorização do espetáculo: **Elton Silva**



Produção executiva: **Alvaro Collaço**  
 Assistente de produção: **Neli Gomes e William Barbosa**  
 Direção de arte: **Adalberto Camargo**

## PPM4

Performance Musical. **Missa Criolla**, de Coro da Camerata Antiqua de Curitiba.  
Músicos: Coro da Camerata e solistas. Capela Santa Maria, s.d.

<p><b>CORO DA CAMERATA ANTIQUA DA CURITIBA</b> <b>MÚSICA CUBANA E LATINA</b> Regente Wagner Polistchuk</p> <p>17 de setembro, às 20h, Capela Santa Maria 18 de setembro, às 18h30, Capela Santa Maria</p> <p><b>Programa</b> <b>Samuel Hernández Duménigo (1956)</b> (Cuba) Padre Nuestro (*)</p> <p><b>Andrés Alén</b> (Cuba) Ave Maria (*)</p> <p><b>Alberto Grau (1937)</b> (Espanha / Venezuela) Magnificat e Gloria (2007) 8'</p> <p><b>Calixto Alvarez</b> (Cuba) Requiem aeternam (*)</p> <p><b>César Alejandro Carrillo (1957)</b> (Venezuela) Crux Fidelis (*)</p> <p><b>Ariel Ramírez (1921)</b> (Argentina) Misa Criolla (1964) (*) 16' 1. Kyrie (vidala – baguala) 2. Gloria (carnavelito – yaravi) 3. Credo (chacerera trunca) 4. Sanctus (carnaval cochabambino) 5. Agnus Dei (estilo pampeano)</p> <p><b>Oscar Escalada</b> (Argentina) Tanguendo (1990) (*)</p> <p><b>Electo Silva Gaínza (1929)</b> (Cuba) Canción (*)</p>	<p>Coro da Camerata Antiqua de Curitiba Maestro Emérito Roberto de Regina Diretor Artístico Wagner Polistchuk</p> <p>Coro Sopranos Ana Vargas* Darci Almeida* Luísa Favero Naura Sant'Ana Silvia Suss Marques*</p> <p><b>Contraltos</b> Ariadne Oliveira Cissa Duboc Daniele Oliveira Fátima Castilho* Mirta Schmitt</p> <p><b>Tenores</b> Alexandre Mousquer* Ivan Moraes* Maico Sant'Anna Marcos Brito* Sidney Gomes</p> <p><b>Baixos</b> Ademir Maurício* Cláudio de Biaggi Fernando Klemann José Brazil* Marcelo Dias Solistas*</p> <p><b>Instrumentistas MÚSICA CUBANA E LATINA</b> Cravo/Piano Clenice Ortigara Violão Fabiano Zanin (convidado)</p> <p><b>Contrabaixo</b> Martinho Lutero Klemann</p> <p><b>Percussão</b> Alexandre Figueiredo (convidado) Vina Lacerda (convidado) Luís Fernando Diogo (convidado)</p> <p><b>Regente do Coro</b> Helma Haller</p> <p><b>Pianista Co-repetidora</b> Clenice Ortigara</p> <p><b>Orientadora Vocal</b> Neyde Thomas</p> <p><b>Textos musicais em Espanhol</b> Tradução Fernando Alejandro M. Lara Revisão Maria Eugênia Gómez</p> <p><b>Ficha Técnica</b> Assistente da Direção Artística da CAC Darci Almeida Assessoria da Coordenação de Música Erudita Márcia Squiba Representantes Ivan Moraes, Francisco de Freitas Jr Coordenador Administrativo e de Produção Agnaldo Oliveira Assistentes de Produção Alício Cardoso, Altair de Oliveira, Elizabete Carlos, Valdecir Pereira Arquivista Cornelis Kool</p> <p>(*) Os nomes estão listados por ordem alfabética, por categoria.</p>
---	---

## PPM5

Performance Musical. **Romancero Gitano**, de Coro da Camerata Antiqua de Curitiba.  
Músicos: Coro da Camerata e solistas. Capela Santa Maria, 2011.

24.05.2011

## Coro da Camerata apresenta música francesa e espanhola

Com um repertório dedicado à música coral francesa e espanhola, o Coro da Camerata Antiqua de Curitiba faz seu primeiro concerto da atual temporada patrocinada pela Volvo, com apresentações na próxima sexta-feira e sábado (27 e 28), na Capela Santa Maria. O grupo formado pelos coralistas da Camerata Antiqua desenvolve um repertório a cappella, produzindo espetáculos que mostram as potencialidades vocais dos seus integrantes. Neste concerto, o coro estará sob a regência da maestrina Eliane Fajoli, de Minas Gerais.

O programa escolhido para o concerto inclui três canções francesas de Gabriel Fauré (1845-1924) – Pavane, Cantique de Jean Racine para Coro e Órgão, e Madrigal para Coro e Piano –, uma obra de Maurice Duruflé (1902-1986) – Quatro motetos sobre temas gregorianos para coro – e a última de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) – Romancero Gitano para Coro Misto e Violão, baseada em poemas de Federico Garcia Lorca.

“O repertório resulta num contraste interessante entre a elegância da música francesa e o tom inflamado da música espanhola. É um concerto muito bonito, o público vai sair satisfeito”, garante a maestrina. Segundo Eliane Fajoli, essas composições são pouco exploradas pelos grupos corais. “Desse período, conhecemos muito as obras de Ravel e Debussy. Pouco se fala em Fauré e Duruflé”, explica.

A obra “Quatro Motetos” tem inspiração nos cantos gregorianos, mas, por ter sido escrita por um compositor contemporâneo, ganhou uma nova vestimenta. A composição de Duruflé, que abre a apresentação, será cantada a cappella. As execuções das obras de Fauré terão acompanhamento de piano, sendo que a Cantique de Jean Racine, baseada em versos de Racine, dramaturgo do século 17, contará também com o violoncelista Faisal Hussien. Na apresentação do Romancero Gitano haverá participação de Fabiano Zanin ao violão.

“Foi um repertório escolhido a dedo para o Coro da Camerata”, diz Eliane Fajoli. “Esse é um grupo especial, que faz música de diversos gêneros e épocas, é eclético e tem muito preparo vocal. Está sendo um prazer trabalhar com a Camerata”, afirma a maestrina, que se apresenta pela primeira vez em Curitiba. Eliane Fajoli é regente titular do Coral da Copasa, do Minas Tênis Clube, do Coral Händel, e regente assistente do Coral Lírico de Minas.

Serviço:

Coro da Camerata Antiqua de Curitiba, na abertura da temporada 2011 de apresentações patrocinada pela Volvo.

Local: Capela Santa Maria Espaço Cultural (Rua Conselheiro Laurindo, 273 – Centro)

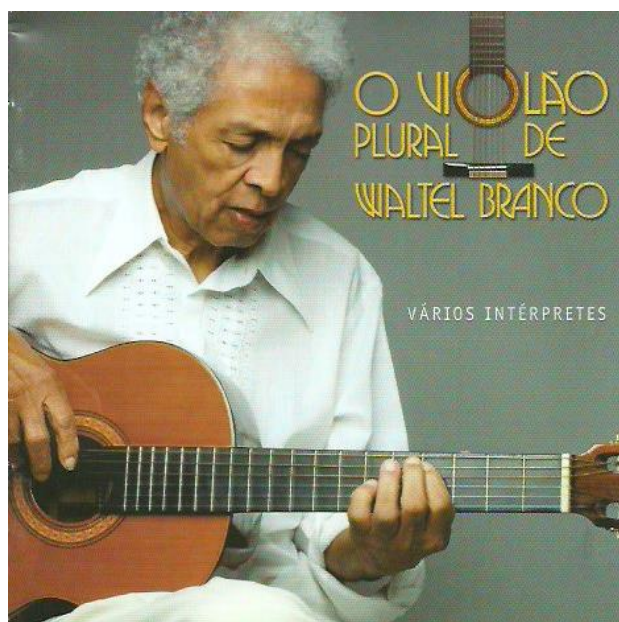
Data e horário: dias 27 e 28 de maio – sexta-feira, às 20h, e sábado, às 18h30.

Ingressos: R\$ 15 e R\$ 7,50

## PRODUÇÃO FONOGRÁFICA

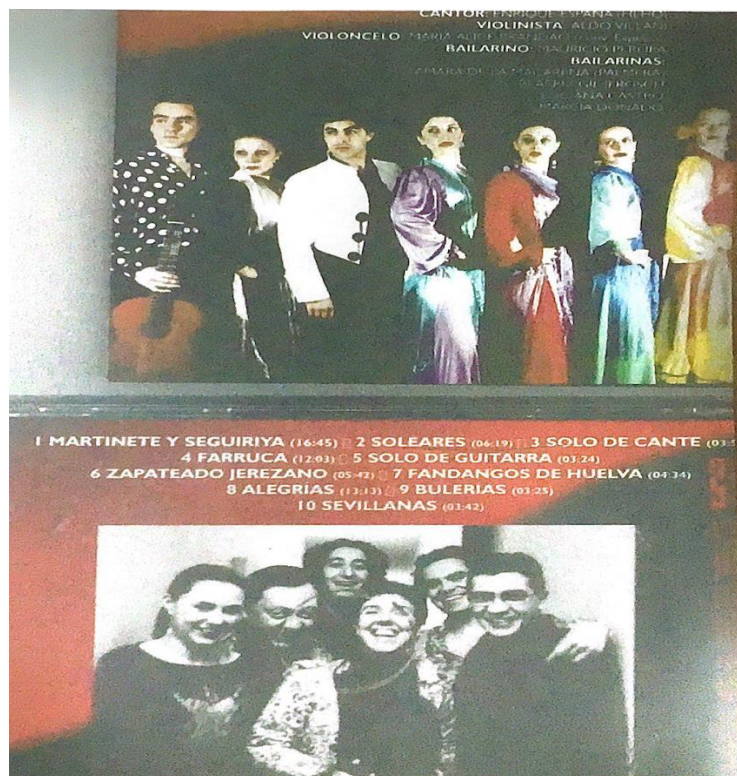
### PF1

CD. **O Violão Plural de Waltel Branco**, Estúdio Trilhas Urbanas. Músicos: Guinga, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Paulo Porto Alegre, Ulisses Rocha, Quarteto Maogani, Israel Bueno de Almeida, Eva Fampas, Marcelo Guima, Alisson Alípio, André Prodóssimo, Cláudio Menandro, Ezequiel Piaz, Fabiano Zanin, Fabrício Mattos, Hestevan Prado, João Egashira, Luiz Cláudio Ribas Ferreira, Mário da Silva e Waltel Branco. Direção: Dirceu Saggin. 2011.



**PF2**

CD. **Mistérios del Flamenco**. Clinica Pro Music. Elenco: La Morita, Enrique España, Maria Alice Brandão, Aldo Luis Villani, Juan Tomás Álvarez, Fabiano Zanin e corpo de baile. Direção: La Morita. 2002.

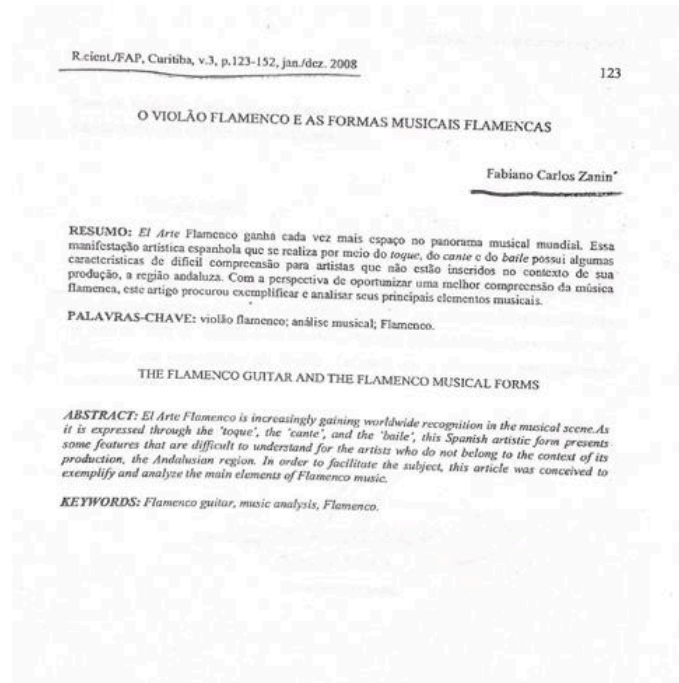




## ARTIGOS & CAPÍTULOS DE LIVRO

### ACL1

Artigo. **O Violão Flamenco e as Formas Musicais Flamencas**. Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, v. 3, p. 123-152, jan/dez. 2008.



### ACL2

Capítulo de livro. **O Flamenco nas Ondas do Rádio: A Arte Flamenca no Programa Buena Onda da Rádio UFS**. *Buena Onda: Música e Cultura nas Ondas do Rádio*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.

**BUENA ONDA** ORGANIZAÇÃO: Raquel La Corte Célia Flores

Raquel La Corte dos Santos  
Célia Navarro Flores  
(Organizadoras)

**Buena Onda**  
MÚSICA E CULTURA NAS ONDAS DO RÁDIO

**LANÇAMENTO**

12 de agosto de 2022

17h | sexta-feira

Anfiteatro do Colégio de Aplicação (CODAP/UFS)

**AUTORAS/ES:**

- Antônio Carlos Silva Júnior (CODAP/UFS)
- Célia Navarro Flores (DLES/UFS)
- Doris Cristina V. da S. Matos (DLES/UFS)
- Fabiano Carlos Zanin (DMU/UFS)
- Mélanie Létochart (DLES/UFS)
- Raquel La Corte dos Santos (DLES/UFS)

Prefácio de Carlos Bonfim (UFBA)  
Quarta Capa de Marcos Cardoso (Rádio UFS)

\* À venda no local do lançamento e no site da Editora Pontes

Inscrições: <https://www.sigaa.ufs.br/> - Área de Inscrição em Eventos de Extensão

## COMPOSIÇÕES MUSICAIS INÉDITAS E ARRANJOS

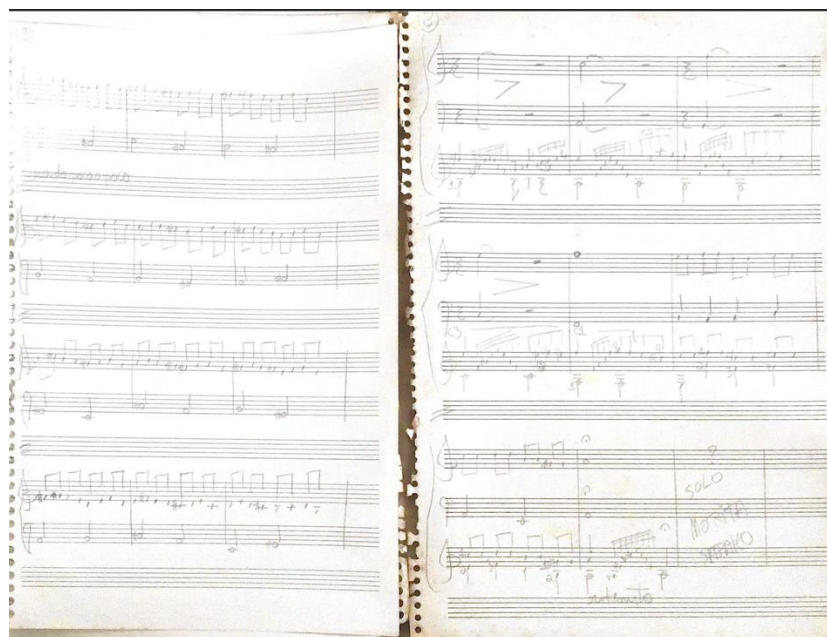
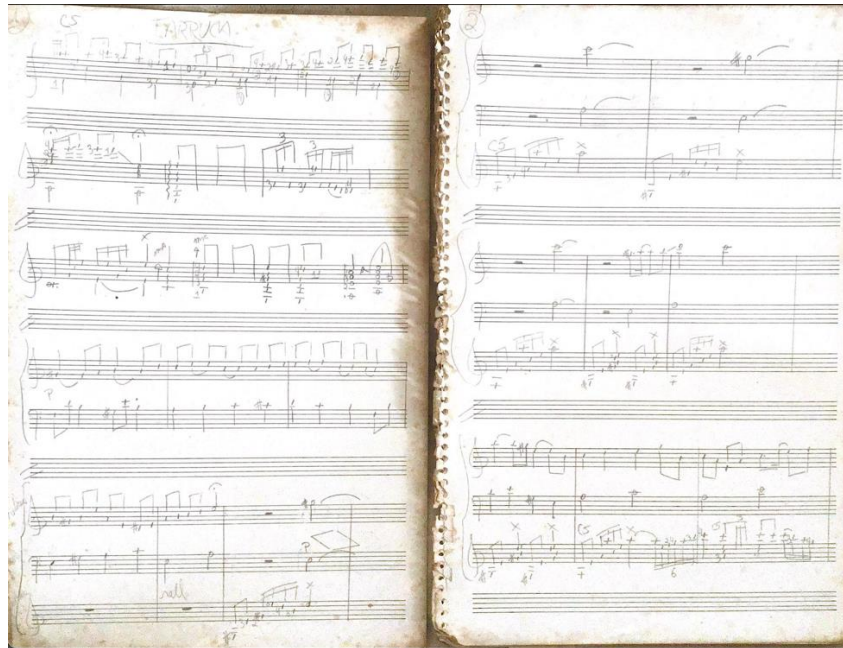
### CMIA1

Composição. **Seguiriyas**. CD Mistérios del Flamenco. Baile: La Morita. Cante: Enrique España. Violino: Aldo Luis Villani. Violoncelo: Maria Alice Brandão. Guitarra Flamenca: Juan Tomás Álvarez e Fabiano Zanin. 2002



**CMIA2**

Composição. **Farruca**. CD Mistérios del Flamenco. Baile: La Morita. Cante: Enrique España. Violino: Aldo Luis Villani. Violoncelo: Maria Alice Brandão. Guitarra Flamenca: Juan Tomás Álvarez e Fabiano Zanin. 2002



## REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE PERFORMANCES FLAMENCAS

### RFPF1

Espectáculo de Dança Flamenca. **Primeira apresentação**, de Companhia Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana. Elenco: La Morita, Yoska Santa Ana, Manuela, Tamara de la Macarena e Fabiano Zanin. Coreografia: La Morita Direção: Yoska Santa Ana. [S.L], [ca. 1990].



**RFPF2**

Espectáculo de Dança Flamenca. **Primeira apresentação de dança**, de Companhia Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana. Elenco: La Morita, Yoska Santa Ana, Manuela, Tamara de la Macarena e Fabiano Zanin. Coreografia: La Morita Direção: Yoska Santa Ana. [S.L], [ca. 1994].

**RFPF3**

Espectáculo de Dança Flamenca. **1º Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**, de Companhia Ballet Flamenco de La Morita y Santa Ana. Elenco: Tamara de la Macarena, La Morita, Júnior Flamenco, Jacobo Jiménez León “El Kiki” e Fabiano Zanin. Coreografia e Direção: La Morita. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2007.



## REGISTROS DE PERFORMANCES MUSICAIS E RECITAIS DIDÁTICOS

### RPMRD1

Performance Musical. **Duo Zanin & Lima**, Músicos: Luciano Lima e Fabiano Zanin.  
[S.L], s.d.



### RPMRD2

Performance Musical. **Duo Zanin & Lima**, com Luciano Lima, Henrique Pinto, Luiz Cláudio Ribas Ferreira, Fabiano Zanin e Paulo Martelli. Seminário de Violão Souza Lima. São Paulo, 2001.



## PROGRAMAS DE RÁDIO *BUENA ONDA*

### PRBO1

Roteiro para Programa Radiofônico. **Vozes Femininas do Flamenco**, de Programa *Buena Onda*. Rádio UFS, 2017.

#### ROTEIRO PARA PROGRAMA RADIOFÔNICO – RÁDIO UFS

##### Programa “Buena Onda, VOZES FEMINIDAS DO FLAMENCO”

Nome do Programa:	Vozes femininas do Flamenco
Locutores:	Fabiano Zanin e Mélanie Letocart
Duração:	1h
TÉCNICA	AÚDIO
	<b>BLOCO 1</b>
Locutor Fabiano	<p>Olá a todos! Meu nome é Fabiano Zanin, sou professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe e estou aqui para falar um pouco sobre o Flamenco.</p> <p>No Buena Onda de hoje, ouviremos grandes vozes femininas do canto flamenco. Notem que, no Flamenco, chamamos o canto de <i>cante</i>, as cantoras de <i>cantaoras</i> e as dançarinas de <i>bailaoras</i>. Começaremos por uma das maiores artistas femininas desse gênero, a cantaora Pastora María Pavón, conhecida como <b>LA NIÑA DE LOS PEINES</b>.</p> <p>Nascida em Sevilha em 1890, foi uma das mais famosas artistas flamencas do século vinte, tendo participado do júri do 1º Concurso de Cante Jondo, em 1922 em Granada, concurso este organizado por nada menos que Federico Garcia Lorca e Manuel de Falla.</p> <p>Escutaremos a seguir os Tangos flamencos Al guruguru, que revela marcada influência caribenha.</p> <p>Sobe som e funde a voz do locutor com a música</p>
Sobe o som	1. Tangos Al guruguru ( 2:54 ).
Locutor Fabiano	<p>Acabamos de ouvir os Tangos Flamencos “Al guruguru” com a <i>cantaora</i> conhecida como <b>LA NIÑA DE LOS PEINES</b>.</p> <p>A seguir ouviremos <b>LA NIÑA DE LA PUEBLA</b>, nome pelo qual ficou conhecida Dolores Jiménez Alcántara, já que havia nascido em La Puebla de Cazalla, Sevilha.</p> <p>A cantaora nasceu em 1908 e debutou aos 20 anos em um festival</p>

**PRBO2**

Roteiro para Programa Radiofônico. **Manuel Gerena 2**, de Programa *Buena Onda*.  
Rádio UFS, 2018.

**ROTEIRO PARA PROGRAMA RADIOFÔNICO – RÁDIO UFS**

Programa “Buena Onda”

<b>MANUEL GERENA 2 02/07/18</b>	
Fabiano Zanin	
1h	
TÉCNICA	AÚDIO
<b>BLOCO 1</b>	
Locutor	<p>Olá a todos! Meu nome é Fabiano Zanin, sou professor do Departamento de Música da Universidade Federal de Sergipe e no Buena Onda de hoje ouviremos o segundo programa de um dos mais representativos <i>cantaores</i> do flamenco, Manuel Gerena.</p> <p>Manuel Fernández Gerena nasceu em <i>Puebla de Cazalla</i>, povoado de Sevilha, em 1945. Estreou como <i>cantaor</i> profissional em 1968 e gravou seu primeiro disco em 1971, ainda no período da ditadura Franquista, contra a qual se levantaria, convertendo-se em um dos principais artistas na luta contra a ditadura Franquista.</p> <p>A principal característica da música de Gerena é sua utilização como ferramenta de protesto, e um bom exemplo disso é sua <i>Nana del despertar</i>, que ao contrário de uma canção de ninar tradicional, pretende despertar seu filho para a exploração a que os trabalhadores da terra estão submetidos.</p> <p>Ouçã agora uma tradução livre da canção <i>Nana del despertar</i>, canção de despertar.</p> <p>Filho de meu sangue e do ventre de sua mãe: Não durma antes, filho de meu sangue, não durma antes, de escutar essa canção de ninar.</p> <p>Não durma meu filho,</p>