

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS DE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

Ana Paula Giro Campoy

## **Arte Flamenca em São Paulo**

CELACC – ECA/USP

2014

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
CENTRO DE ESTUDOS LATINO AMERICANOS DE CULTURA E  
COMUNICAÇÃO

## **Arte Flamenca em São Paulo**

Trabalho de conclusão do curso de pós-  
graduação em Gestão de Projetos Culturais e Eventos,  
sob orientação da Prof<sup>a</sup>.Dr<sup>a</sup> Joana Rodrigues.

## **Agradecimentos**

Gostaria de agradecer à minha família pelo apoio durante os 17 anos de vivência com a Arte Flamenca e nos passos iniciais de minha experiência acadêmica.

Aos meus professores e colegas de trabalho do Brasil e da Espanha, pelo companheirismo e incentivo à minha carreira.

Ao meu noivo, Marcelo Rossi Gomes, pelo apoio e compreensão na dedicação desta arte.

À minha orientadora, Joana Rodrigues, pelas coordenadas deste trabalho, considerações com minha profissão e sensibilidade no desenvolver do tema.

Aos entrevistados, Alfonso Losa, Carmen Rivas “La Talegona”, Deborah Nefussi, Juan Vergillos, Milene Muñoz, Pedro Córdoba e Yuri de Oliveira Cayres, pela disponibilidade e atenção ao responder aos questionários, revelando preciosidades para os estudos e pesquisas acadêmicas e, principalmente, aos aficionados do Flamenco. Sempre os admirarei.

## **Arte Flamenca em São Paulo**

Ana Paula Giro Campoy

Graduada em Relações Públicas pela Universidade de São Paulo. Este artigo foi redigido como trabalho de conclusão do curso de pós-graduação lato sensu em Gestão de Projetos Culturais e Eventos, organizado pelo Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, da ECA/USP, no ano de 2014, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Joana Rodrigues.

### **Resumo**

**Palavras-chave: flamenco, arte flamenca, dança, música, cultura.**

O presente trabalho trata da Arte Flamenca em São Paulo, especialmente na capital do estado, procurando focar em suas características, adequações e possíveis deturpações. Buscou-se apontar seu histórico, tendências do cenário contemporâneo e os itens que merecem maior atenção e reflexão por parte de seus integrantes no sentido de compreender como esta manifestação artística tem sido representada e recepcionada em terras paulistanas.

### **Abstract**

**Words: flamenco, flamenco art, dance, music and cultura.**

This articule is about Flamenco Art in São Paulo, looking to its characteristics and adaptations. Tried to indicate its historical, contemporary setting trends and items that deserve further attention and reflection on the part of its members in order to understand how this art has been represented.

### **Resumen**

**Palabras clave: flamenco, arte flamenco, danza, música, cultura.**

El presente trabajo aborda el Arte Flamenco en São Paulo, especialmente en la capital del estado, tratando de concentrarse en sus características, idoneidad y posibles tergiversaciones. Se buscó apuntar su histórico, tendencias del escenario contemporáneo entre otros elementos que merecen mayor atención y reflexión por parte de sus miembros en el sentido de comprender como ésta manifestación ha sido representada y recibida en tierras *paulistanas*.

## Sumário

|                                                                      |       |
|----------------------------------------------------------------------|-------|
| 1. Introdução                                                        | pp.5  |
| 2. O Flamenco: conceituação geral.                                   | pp.6  |
| 3. A pluralidade da origem.                                          | pp.10 |
| 4. Etapas de desenvolvimento                                         | pp.13 |
| 5. Flamenco como Arte                                                | pp.14 |
| 6. As três bases da Arte Flamenca                                    | pp.15 |
| 7. A um passo da América Latina: o Flamenco no Brasil e em São Paulo | pp.19 |
| 8. Observações e considerações do cenário paulista atual             | pp.24 |
| 9. Considerações finais.                                             | pp.28 |
| 10. Referências                                                      | pp.31 |

## 1. Introdução

O Flamenco é conhecido mundialmente por ser uma manifestação artística expressiva e atrativa, que conta com adeptos espalhados por todo o mundo. Abarca uma série de costumes, tradições e práxis que o caracterizam como um fenômeno simbólico cultural complexo e composto pela convergência de diversos povos e seus costumes.

Diante de tal complexidade, o presente artigo propõe uma leitura que dialogue com os conceitos de cultura sob os olhares críticos das autoras Isaura Botelho, Marilena Chauí e Lúcia Santanella o termo cultura e, assim, aproximar o Flamenco destas abordagens antropológicas e sociológicas. O intuito é destacar as diversas vertentes e exaltar a complexidade e importância deste fenômeno cultural, ainda erroneamente definido como folclore espanhol. Somam-se a este aspecto, os conceitos de hibridismo e transcrição apontados pelos autores Stuart Hall e Néstor Canclini. E será a partir desta segunda aproximação teórica a realização de um exercício crítico com olhar mais ajustado ao Flamenco. Pois mediante a tais pressupostos teóricos torna-se possível compreender a autenticidade de suas manifestações em países além de suas origens, como Japão, Rússia e, claro, o Brasil. Aspectos que reunidos sob o contexto de uma sociedade pós-moderna, se justifica então o Flamenco como um fenômeno cultural e artístico devidamente presente e incorporam no ambiente globalizado do século XXI.

Para uma análise da Arte Flamenca no Brasil, especificamente em São Paulo, foi necessária uma revisão bibliográfica de diversos autores espanhóis que procuraram definir a manifestação artística e transcrever sua trajetória histórica de diversos séculos. Tal material foi consultado em bibliotecas espanholas especializadas na divulgação da arte flamenca, durante visitas à Espanha. Importante destacar que, ao longo de 17 anos de carreira como bailarina, diretora, produtora e professora especializada em Flamenco, procurando estudar e acompanhar este fenômeno cultural em sua máxima amplitude, a autora igualmente lançou mão de uma ampla vivência no meio artístico espanhol e brasileiro, ponto de muita relevância como contribuição nos estudos, pesquisas e reflexões dessa manifestação artística. Parte desse conhecimento se somou a registros de depoimentos pessoais de vários profissionais envolvidos com esta expressão artística, assim como registros pessoais da autora, elementos que poderão compor uma pequena contribuição acadêmica a esta cultura baseada na

transmissão oral, fator que dificulta um pouco as pesquisas em relação a sua trajetória pela Espanha e pelo mundo.

Embora haja uma bibliografia considerável quanto à história do Flamenco, e sobre seus principais intérpretes e suas características, este conteúdo está bastante restrito ao ambiente espanhol. Quanto à manifestação no Brasil, pouco são os registros e, mesmo para uma breve análise de como tal manifestação chegou e vem sendo recebida neste país, se fez necessária a aplicação de entrevistas semiestruturadas com artistas espanhóis, brasileiros e um flamencólogo (pesquisador especializado em Flamenco). Todos estiveram recentemente em São Paulo ministrando cursos e, assim, puderam se expressar pontos de vista, perspectivas, questões históricas e conceituais em relação ao Flamenco que vem sendo desenvolvido, interpretado e cultivado no Brasil. Destes significativos apontamentos, somados a diversos artigos disponíveis na internet, juntamente com as pesquisas junto às fontes teóricas mais o diálogo estabelecido junto aos pensadores contemporâneos como anteriormente citados foi possível iniciar uma reflexão cultural sobre o tema.

Com isso, pretende-se discutir alguns desses aspectos, em particular no tocante a recepção de tal manifestação artística em território brasileiro, especificamente na cidade de São Paulo, estabelecendo da mesma forma um diálogo que nos leve, quiçá, à organização de um novo paradigma do Flamenco brasileiro.

## **2. O Flamenco: conceituação geral**

A cultura, segundo um conceito antropológico, é resultado da interação social de indivíduos; de uma experiência coletiva que define modos de pensar e sentir, valores, identidades e diferenças, além de estabelecer rotinas e atividades. Em outras palavras, “cultura é tudo que o ser humano elabora e produz simbólica e materialmente falando” (BOTELHO, 2001), incluindo sua forma de viver.

Baseando-se neste conceito, pode-se afirmar que o Flamenco é uma cultura proveniente de Andaluzia, região sul da Espanha, formada por oito províncias: Almeria, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén, Málaga e Sevilha, e que, ao longo dos séculos permanece viva e em constante transformação, espalhando-se por diversos países. Como definiu a bailarina e coreógrafa Deborah Nefussi, uma das principais artistas do Flamenco no

Brasil, em entrevista a autora deste artigo: “Flamenco é uma cultura que nasceu no sul da Espanha e hoje transpôs as fronteiras desta região, espalhando-se pelo mundo e que se expressa na forma de música, dança, artes plásticas e visuais, poesia, literatura etc.”.

Mais que uma dança, o Flamenco se apresenta sob uma manifestação artística mais complexa, pois reúne canto, gestual, figurino específico, andar, falar, e sobretudo, a maneira como seus seguidores e praticantes encaram a vida. Flamenco é acima de uma manifestação cultural.

Bastante difundida em várias partes do mundo, a partir das origens espanholas essa manifestação é estruturada basicamente pelo *baile* (em português traduzido como dança), a música - com presença marcante da *guitarra* (tradução em português como violão) e o *cante* (traduzido como canto na língua portuguesa).

A questão da terminologia dos elementos que compõem o Flamenco se manter em língua espanhola é mais um dos aspectos que ressaltam a importância da manutenção da cultura espanhola viva. Tal vertente se estende a um conjunto de bens materiais vinculados a esta expressão artística: o piso apropriado para executar o sapateado, construído em madeira, chamado de *tablado* ou *tablaó*; os sapatos desenhados e confeccionados de forma muito particular com acabamento de tachas e pregos com o objetivo de produzir um elemento a mais para a percussão; os trajes femininos – saias, blusas e vestidos – e masculinos – ternos e peças sociais - são complementados com adereços e objetos que saíram das ruas para o palco. Como por exemplo: pentes para cabelos (*peinetas*), xales de diversos tamanhos (*mantones* e *picos*), *batas de colas* (saias que imitam os trajes do século XVIII), leques de diversos tamanhos (*abanicos* e *pericones*), castanholas (conhecidas como *palillos*), bengalas (*bastón*) e chapéus (*sombreros*).

A confecção de figurinos e adereços, assim como a elaboração de instrumentos musicais mantém tais elementos em versões personalizadas e, muito embora sejam aprimorados ao longo das décadas, mantêm suas características artesanais. Esse procedimento na manutenção de tais aspectos assim como as atuações, as formas de expressões e ambientes são fundamentais para definir a atuação de um grupo que cresce não mais apenas em fronteiras espanholas, mas em todo o mundo. O conjunto desses elementos é o que efetivamente assegura a essência do Flamenco, fator destacado pela estudiosa Cristina Cruces Rodan:

Su valor cultural e identitario es una construcción histórica de interdependencias



mutuas entre los objetos, las acciones de los grupos sociales y el significado e interpretación que tales grupos otorgan a objetos y acciones. Sólo desde esta perspectiva integradora del Flamenco como complejo cultural, tiene sentido acometer la tarea de explicarlo como marcador cultural de Andalucía. (RODAN)

Para que todos esses elementos se submetam à sincronicidade e permitam que a comunicação também circule entre os grupos de estudiosos, de praticantes, de bailarinos, cantores e músicos a Arte Flamenca faz uso de um elemento arraigado às suas origens, a oralidade, segundo a qual grande parte do conhecimento e da experiência coletiva foi transmitida, permitindo o desenvolvimento de uma linguagem e musicalidade próprias, adequadas ao canto e com expressões que revelam a trajetória histórica de seus integrantes.

A ambiência, ou seja, os locais em que ocorrem as práticas desta cultura são muito importantes para definir rituais e formas de relacionamento, transmissão social e formação de grupos. Destacam-se as *peñas*, tabernas, tablados, estúdios e escolas de dança e música, os conservatórios de formação profissional, as festas populares, festivais e concursos de Flamenco.

As *peñas flamencas* são encontros regulares, geralmente de característica não formal, muito embora possam apresentar uma organização administrativa regulamentada. Reúnem *aficionados* – termo utilizado para definir pessoas que gostam, seguem e estudam Flamenco pelo próprio prazer. Incluem os intérpretes que não se dedicam profissionalmente (ESTEBAN, 2007, p.135) – e profissionais que procuram estudar, compreender, admirar e vivenciar esta manifestação. Podem durar horas, desde que haja uma programação atraente e, um dos traços marcantes é que aqueles que assistem à *peña* podem interferir em seu conteúdo, desde que tenham conhecimento sobre o tema em questão. As tabernas são bares em que grupos de Flamencos aproveitam o ambiente descontraído, para discutir, conversar e apreciar o toque, o canto e, até mesmo, a dança. Diferem das *peñas* porque não são reuniões agendadas e os encontros são de fato espontâneos e estão incluídos nas atividades do cotidiano.

Os estúdios e escolas de dança são fundamentais para o ensino da dança e música do Flamenco. São responsáveis pela formação e encontros de diversas gerações, que repensam e atualizam a Arte e repassam a todos que desejam conhecê-la. Os conservatórios, muito comuns na Espanha, podem ser comparados a uma formação técnica ou de graduação em danças ou músicas. Bastante importantes na formação de bailarinos e músicos profissionais, apresentam diversas formas de dança/música que embasaram a Arte Flamenca, além de

possibilitar o contato com profissionais que lecionam e também estão inseridos no mercado cultural.

Ainda descrevendo os ambientes em que se insere o Flamenco, estão as festas populares, os festivais e concursos. As festas populares, especialmente em Andaluzia, são locais em que a manifestação artística ocorre espontaneamente. A música e a dança são expressões dos participantes e totalmente importantes para sua interação. Já os festivais e concursos são eventos mais formais em que o encontro de aficionados e profissionais é proposital e, principalmente, com o intuito de difundir a Arte Flamenca. Os festivais oferecem uma multiplicidade de experiências como aulas, grandes espetáculos e pequenos shows com figuras do ambiente Flamenco, promovendo um importante encontro que propicia questionamentos e aprendizados em massa. Os concursos, independente da proporção de sua organização, são fundamentais para definir o nível e a qualidade da manifestação artística. As críticas são importantes para indicar se a conduta do artista é coerente, apresentando propostas fundamentadas no histórico e em toda a simbologia desta arte.

Sua complexa definição, somada à grande contribuição no desenvolvimento econômico e turístico de seus adeptos, inclusive em países, como Japão, Rússia, Estados Unidos e Brasil, permitiu ao Flamenco um posicionamento de destaque no meio simbólico cultural. Sendo, assim, reconhecido como patrimônio imaterial da humanidade pela Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), em 2010.

El Flamenco es el Guadalquivir de la cultura andaluza, que nos identifica dentro y fuera de nuestras fronteras. Está presente en nuestras fiestas públicas y privadas. Es herencia de nuestros mayores a través de las más antiguas herramienta de transmisión de la cultura: la oralidad. Es industria cultural, motor económico, objeto de estudio y reclamo turístico. Es presente, pasado y futuro, tradición y vanguardia y una de las manifestaciones culturales más ricas y complejas del mundo. Por todo ello, la UNESCO le ha otorgado su máximo reconocimiento para de la cultura inmaterial. (Junta de Andaluzia)

### 3. A pluralidade da origem

As origens do Flamenco, segundo relatos de diversos autores e intérpretes, são muito variáveis. O que se pode afirmar é que a Andaluzia, rota comercial de mercadores orientais e ocidentais, sofreu diversas invasões durante séculos, promovendo o encontro de grupos étnicos.

A convergência de costumes, gastronomia, troca de artefatos, diálogos e até mesmo influências artísticas desses “invasores” estruturam as bases da cultura Flamenca. Assim, identifica-se em sua formação uma sociedade multicultural “em que diferentes comunidades culturais convivem e tentam construir uma vida comum, ao mesmo tempo em que retêm algo de sua identidade ‘original’” (HALL, 2003). Portanto está na base da formação da cultura espanhola, a Arte Flamenca, um registro da manifestação multicultural, expressão que nas palavras de Stuart Hall é assim enfocada:

As sociedades multiculturais não são algo novo. Bem antes da expansão europeia (a partir do século quinze) – e com crescente intensidade desde então – a migração e os deslocamentos dos povos têm constituído mais a regra que a exceção, produzindo sociedades étnica e culturalmente “mistas”.

Com registros iniciais no Século XVIII, o Flamenco apresenta raízes de judeus, árabes, mouros, ciganos deslocados da Índia (conhecidos como *gitanos*), andaluzes, grego-bizantinos, hindus, persas, afrocubanos e, posteriormente, latino-americanos. Essa trajetória histórica-cultural-social dá lugar à figura dos ciganos (*gitanos*), como nos relata o pesquisador Juan Vergillos.

A partir del momento en que los Gitanos se asientan en Andalucía su aportación al Flamenco es fundamental, desde su llegada a principios del siglo XV hasta el siglo XVIII, fueron extendiéndose por toda la región y en cada zona que se establecen forman núcleos y familias que adaptándose a las formas y costumbres del lugar van diferenciándose también sus *cantes* y las diferentes vertientes fueron formando los distintos estilos de acuerdo a cada zona. Esa época de la historia de España, está llena de sucesos, los gitanos son expulsados, lo mismos que los moros nacidos en España, pero por un lado los echaban y por el otro volvían a entrar, los moros porque consideraban que estaban en su patria y los gitanos porque se encontraban muy bien en lo que para ellos era la tierra prometida, los caballeros españoles se dedicaban en la época después de la reconquista a fundar pueblos para recibir grandes extensiones de tierras a cambio, a viajar a las llamadas Indias descubiertas por Colón para conquistar

territorios, por lo tanto son muy pocas las informaciones que se pueden encontrar de ese período, además que habiendo tierras donde radicarse, el terreno fue ocupándose con este tipo de gente, pueblo trabajador y sufrido que encontraba en el *cante* su escape predilecto, cantar sus alegrías y sus penas.(VERGILLOS, 2006)

Observando a origem multicultural do Flamenco, cujas influências culturais são notadas até os dias atuais, pode-se relacioná-lo aos conceitos de Culturas Híbridas e Tradução, apontados por Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006) e igualmente também por Néstor García Canclini em *Culturas Híbridas* (1997).

Em sociedades que sofreram o processo de modernidade tardia observa-se que e “as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (Giddens, 1990). Segundo Hall, “as nações modernas são, todas, híbridos culturais” (Hall, 2006, p.62). Observa-se a imersão de identidades culturais não fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições, fortemente relacionadas ao fenômeno da Globalização. O processo de formação cultural é eminente, com frequentes adequações, visto o grande fluxo de informações e formação de conhecimentos. Porém, o autor também alerta para o cuidado em preservar a raiz, conceitos tradicionais e estruturais, que definem a identidade cultural de um povo, evitando, assim sua homogeneização, deturpação e a formação de sujeitos fragilizados com identidades fragmentadas.

Os pesquisadores e artistas, Yuri Cayres, Alfonso Losa e Juan Vergillos, entrevistados para este artigo, apontam a internet entre as ferramentas da atualidade como importantes fontes de referência e pesquisa para a difusão e os estudos sobre Flamenco facilitando a qualquer pessoa em qualquer parte do mundo o acesso à tal pluralidade cultural. Juan Vergillos, em alusão ao mesmo conceito de híbridos culturais apontados por Hall, complementa ao destacar que há uma nova perspectiva do Flamenco no século XXI:

No se conoce la historia del Flamenco. Por eso la gente se piensa que es exclusiva de una etnia, o de un país. No es así. El Flamenco está en el mundo entero desde sus mismos orígenes. Y siempre ligado a las nuevas tecnologías y a los espacios escénicos. En este sentido, el público de España es igual de ignorante, o más, que el de fuera de España. (VERGILLOS, Apêndice).

No que diz respeito ao quesito da presença globalizada da arte Flamenca em vários territórios fora da Espanha, pode-se recorrer ao aspecto da modernidade para o qual Néstor Canclini (1997) alerta ao afirmar que a modernidade é uma condição que envolve diversos grupos, sejam eles residentes em campos, cidades, metrópoles e países subdesenvolvidos, em que a reestruturação cultural é sempre um fato para garantir a comunicação com diferentes receptores. No trecho que se segue, à continuidade do pensamento de Canclini aponta justamente a questão do hibridismo e da fragmentação nos tempos atuais.

Mas em geral todos reformulam seus capitais simbólicos em meio a cruzamentos e intercâmbios. A sociabilidade híbrida que as cidades contemporâneas induzem nos leva a participar de forma iminente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos. A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias.” para um perspectiva pluralista, especialmente no contexto latino-americano no fim do século XX, “que aceita a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade. (CANCLINI, 1997, pp.354)

Ao se retomar as reflexões desse pensador argentino e estabelecer-se um diálogo com o Flamenco, fica evidente que o Flamenco não é, portanto, algo restrito ao folclore andaluz e, sim, uma soma de experiências coletivas que provocaram uma nova rede simbólica e que, em certos aspectos, mantém-se viva e adepta a influências e conseqüentes transformações. Mas, independentemente destas alterações, há um eixo, uma essência que deve ser observada e respeitada para que todo o processo cultural não sofra simplificações, generalizações e restrinja-se a um estereótipo. Como bem expresa o *bailaor* Alfonso Losa em seu depoimento, “(...) que esta esa fusión sea Flamenca, depende totalmente del trabajo que se está haciendo ahora que es conocer la raíz y trabajar sobre ella. Anticiparse en la fusión sin un conocimiento grande del Flamenco no es válido porque dejaría de ser Flamenco.”

Importante notar que, ao longo de sua trajetória, o Flamenco também assume um marco sociológico, revelando as resistências políticas e o descontentamento de povos reprimidos que, por meio de suas manifestações artísticas e costumes, exprimem suas angústias e revoltas frente às classes dominantes. Como é contemplado no livro “História Social do Flamenco” (CRIMALDOS, 2010)

El carácter social del Flamenco es, sin duda, una de sus más ilustrativas claves históricas. Basta un simple escrutinio de urgencia en torno a su voluble pasado para

apreciar la validez de ese juicio. En efecto, desde sus inciertos orígenes hasta sus más recientes modos de manifestarse, las fortunas y las adversidades artísticas del Flamenco han dependido normalmente de la aventura vital de los intérpretes, de sus necesidades expresivas, pero sobre todo de su grado de integración en una determinada sociedad. Podría decirse que la evolución cíclica del Flamenco – del *cante*, del *baile*, del *toque* – ha estado supeditada en todo momento a las condiciones ambientales en que fue desarrollándose.

A partir dessa exposição, identifica-se o conceito de cultura popular, baseando-se nos pensamentos de Santaella (1982), cuja produção subentende diferentes modos de vida de um grupo social, refletindo seus valores e crenças, mas contextualizados em um quadro político de hierarquização social consequente de sociedades capitalistas. Sob esse aspecto de luta hegemônica, a cultura popular é uma ferramenta ideológica que se opõe aos valores burgueses. E, justamente esse tema é apresentado por Grimaldos como uma das principais frentes das manifestações artísticas flamencas no ambiente pós-moderno:

Después de 1975, durante los años inmediatamente posteriores a la muerte del dictador, la efervescencia política y social que se vivía en la calle impregnó también, en parte, al mundo del Flamenco. Y algunos artistas que nunca se habían significado políticamente empezaron a manifestar con timidez su orientación ideológica. No era el caso de Pepe Menese, que ya llevaba muchos años dando la cara, proclamándose comunista de forma abierta y cantando las inequívocas letras de Francisco Moreno Galvan. (GRIMALDOS, 2010, pp.69)

Essa manifestação artística marcada pela complexidade cultural pode ser entendida da mesma maneira como uma ferramenta de luta de classe, fortemente defendida por *gitanos* e *payos* (grupos de indivíduos não pertencentes à etnia de ciganos) de origens diversas, que buscam preservar suas identidades, resistindo às imposições do mercado cultural, ao modo de vida das sociedades modernas. Reconhece-se o Flamenco também como cultura do povo, conceito fundamentado pelos pensamentos de Chauí (1994). É evidente que se trata de algo produzido por uma parte da população e, não necessariamente, por classes subalternas com pouca ou nenhuma representatividade nacional. Porém, na amplitude do Flamenco, distribui-se essa identidade a mais de um grupo que interferiu e ou interfere em sua organização e difusão, espalhados por diversas localidades do mundo.

#### **4. Etapas de desenvolvimento do Flamenco**

De forma geral, identificam-se quatro grandes etapas de desenvolvimento do Flamenco. A **Etapa Primitiva** (entre 1800 a 1860), quando o Flamenco se desenvolve em ambientes restritos e familiares, como festas e reuniões, com marcas da expressão oral e de sua conceituação como cultura do povo. Na **Etapa dos Cafés Cantantes** (cerca de 1860 a 1920) registra-se a profissionalização dos intérpretes que usufruem de sua arte como fonte de renda em uma sociedade católica e mercantilista. No período identificado como **Ópera Flamenca** (1920 e 1950) o Flamenco sofre a interferência da Indústria Cultural, movimento que prioriza a comercialização da cultura. A arte flamenca é representada no cinema, alcançando diversos países, inclusive o Brasil. Trata-se de uma fase bastante crítica em que se dissemina a estereotipação dos artistas, mas, por outro lado, surge a possibilidade de interferências e transformações frente a outras culturas. Por fim, a chamada **Etapa de Renascimento** (1950-1985), quando se aprimoram *peñas* e *tablaos* e surgem os primeiros festivais, concursos, atuações em colégios maiores e até universidades, novos centros de estudos, fundações e conservatórios que visam o ensino e a difusão da Arte para todos os interessados, independente de nacionalidade ou descendência cultural. (HERNANDÉZ, 2002)

Importante destacar que, de fato, não há rigidez quanto a esses períodos, aliás, em alguns registros históricos as etapas se sobrepõem. Pode-se dizer que todas essas atividades são repensadas e realizadas até hoje e estimulam o desenvolvimento da arte e sua transformação, tornando-a viva: os praticantes e adeptos são motivados a se atualizarem sempre.

## 5. Flamenco como Arte

Antes de abordar a Arte Flamenca, faz-se necessário o conceito geral de Arte. A palavra Arte provém do termo latim *ars* que significa técnica e/ou habilidade. Trata-se de uma atividade humana que é manifestada por meio de diferentes linguagens diretamente relacionada aos conceitos de ordem estética ou comunicativa, cujo processo criativo se dá a partir da percepção, com o intuito de expressar emoções e ideias (SOURIAU, 1969. DISSANAYAKE, 1990).

Segundo o pensamento estético do filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991), a Arte é como um braço do emaranhado de conceitos e valores que definem uma cultura. Dela

emana uma pluralidade de significados espirituais e anuncia uma variedade de funções humanas, com valores e visões de mundo definidos. É a produção de objetos radicalmente novos, que constituem verdadeiros incrementos da realidade, mas que parte da reinvenção do modo e do objetivo de fazer. Ou seja, intrínseco ao conceito de arte está a capacidade do artista em reinterpretar o fazer e, assim, inovar com base em sua práxis. (PAREYSON, 1984, p.176).

A Arte Flamenca é composta por uma interação entre três grandes modalidades: o *cante*, a *guitarra* e o *baile*, todas bastante peculiares devido a sua espontaneidade, intensidade e liberdade de expressão. Traços para os quais Manuel Rios Ruiz chama atenção ao afirmar que: “el Flamenco es la superación musical del folklore andaluz, por lo que considera un arte compuesto de *cante*, *baile* y música, y poseedor de una deslumbrante cantidad de vertientes o estilos, que lo hacen único y sorpresivo”.(RUIZ, 2002, p.7)

A partir desse momento, além do conteúdo teórico encontrado em bibliografia e webgrafia, algumas experiências pessoais na carreira como bailarina e produtora da autora serão referenciadas neste trabalho. A vivência de 17 anos dedicados ao Flamenco, dos quais soma-se os cerca de 12 meses de experiências na Espanha, junto às comunidades flamencas em Madri, Sevilha, Jerez de la Frontera e Barcelona, será portanto utilizado como material referencial deste artigo. Assim como afirmam os profissionais Milene Muñoz e Alfonso Losa em seus depoimentos durante as entrevistas, as vivências “clandestinas” estão intrínsecas à Arte Flamenca e são tão importantes quanto os estudos de técnica, teoria e frequência em teatros e tablados. As conversas informais e os ensinamentos obedecendo às matrizes de uma cultura com base na oralidade são da mesma forma elementos definidores do Flamenco em qualquer parte do mundo.

## **6. As três bases da Arte Flamenca**

A importância da expressão oral na Arte Flamenca se torna ainda mais significativa quando se retoma a melodia como um dos pilares desta expressão cultural.

Assim música e letra são indissolúveis no Flamenco. A letra é a “partitura” da música, como ressalta o músico Yuri Cayres, ao destacar que presença tão marcante desses dois elementos estreitamente ligados pode ser observada em composições instrumentais de Paco de



Lucia, considerado o maior intérprete da guitarra flamenca, que, muitas vezes, são transcrições literais da melodia de cantes tradicionais.

A música flamenca ocupa um importante destaque na tradição de músicas orientais e, especialmente, das definidas como mediterrâneas. Assume uma escala própria, inclusive identificada como andaluza ou flamenca. Além disso, os microtonalimos, os melismas, a harmonia definida entre tonal e modal, os diversos ritmos e, claro, a grande carga emocional exigida para sua interpretação são itens que tornam esta uma modalidade bastante admirada, porém executada apenas por aqueles que estão dispostas a estudar.

A melodia, harmonia e ritmo dos *cantes* Flamencos e, conseqüentemente da *guitarra* e dos outros instrumentos, são marcados e definidos pelas estrofes de letras, denotando grande importância ao conteúdo literário-oral desta arte. Além disso, os temas destas poesias revelam uma grande carga étnica e histórica, com destaque para ações e atividades do cotidiano, as formas de expressar sentimentos, as experiências sociais, angústias, críticas, valores culturais, entre outros detalhes de seus vários intérpretes. (ROLDAN)

O lamento, recorrente forma de expressão de toda uma insatisfação histórica, política e social ou, simplesmente, uma maneira de ser dos povos adeptos a essa cultura, é muito presente no Flamenco. Toda essa carga emocional e grande expressão corporal interferem nas diferentes linguagens desta arte, integrando seu diferencial. O êxtase alcançado por um artista flamenco é, muitas vezes, um estado de transe devido à grande emoção por ele vivenciada, definida como *duende*. (MAURER, 1998). Os artistas Carmen “La Talegona”, Yuri Cayres e Milene Muñoz destacam em suas entrevistas a este artigo este conceito emocional da Arte Flamenca, algo extremamente complexo e associado a uma forma de vida. Pedro Córdoba compartilha da mesma opinião e afirma: “es un tipo de cultura, una forma de vivir, la danza de mi tierra, un baile muy pasional y que me permite expresar lo que llevo dentro.”

Tratando-se especificamente do *cante*, pode-se dizer que muito tem a ver com o próprio idioma espanhol, revelando uma fonética aberta, pouco anasalada e que exige uma expiração via diafragma, conforme destacou o *cantaor* (traduzido como cantor especializado em Flamenco) Talegon de Córdoba em aulas de *cante* durante o ano de 2011, em Madrid. Da respiração, às potências de tons e alargamentos das notas, alcançadas com as cordas vocais e controle do fôlego, tudo depende de um acentuado autoconhecimento por parte do intérprete. Muitas vezes, são identificadas algumas expressões populares, quase que um vocabulário próprio que, nada mais são do que adaptações e gírias usadas para construir a poesia flamenca

popular. São adaptações dos conteúdos das letras e das palavras para estarem corretamente enquadradas no ritmo das músicas. (ROLDAN)

Nota-se também, a importância dos estilos definidos por inúmeros intérpretes ao longo da história do *cante*. A personalidade que cada artista impôs ao cantar possibilitou, em muitos casos, uma nova música, um novo *palo* (em português, a um novo ritmo) Flamenco. Por isso, a riqueza e a variedade dos *cantes* interferiram e interferem até hoje em todas as frentes desta arte.

A *guitarra* é considerada como instrumento principal no acompanhamento do *cante* e do *baile* e, ao longo dos anos, ganhou bastante destaque. A *guitarra flamenca* não é idêntica, mas uma derivação da clássica. Não há diferenças perceptíveis já que ambas apresentam o mesmo tamanho, forma e número de cordas; porém, o som difere muito. Em comparação à variante clássica, a flamenca é mais leve, construída com madeiras mais leves e apresenta técnicas em constante evolução, como: *punteado*, *rasgueos*, algumas percussões e trêmulos (ESTEBAN, 2007). Do ponto de vista musical, utiliza-se da chamada escala andaluza, cujos acordes são La menor, Sol maior, Fa maior e Mi maior (HERNANDEZ, 2002).

Novamente recorre-se ao violonista espanhol Paco de Lucia como um destacado músico, especialmente por sua intervenção na universalização do Flamenco e, diretamente, em sua popularização no Brasil. Considerado como criador da *guitarra* moderna do Flamenco tanto no nível técnico como em relação à popularidade, sendo o pioneiro na fusão flamenca. Introduziu diversos instrumentos na música flamenca como saxofone e baixo elétrico. Juntamente com o brasileiro Ruben Dantas também inseriu o *cajón*, instrumento de percussão de origem peruana, hoje fortemente vinculado à arte flamenca. Reposicionou a *guitarra* a fim de ampliar as possibilidades de acordes, introduzindo também contratempos e escalas inspirados na bossa nova e no jazz. Juntamente com o *cantaor* Camarón de la Isla apresentou um novo Flamenco, a partir dos anos 60. Sua experiência com outros estilos musicais incorporou definitivamente a improvisação em suas apresentações. (RUIZ, 2002.)

O terceiro elemento da base da arte flamenca é o *baile*. Apresenta características marcantes e com traços de muitas outras danças. Os movimentos sinuosos de braços, incluindo diversos elementos e, dos mais tradicionais, as castanholas ou *palillos*, são decorrentes de Andaluzia, de povos árabes, mouros, fenícios e bizantinos que ali interferiram culturalmente. Os sapateados, com forte percussão rítmica que, ao longo dos séculos, não apresentou mais distinção na execução entre homens e mulheres, tem suas origens marcadas

pelos povos *gitanos*, muitos com influências nas danças indianas, como o *katak* - dança típica do norte da Índia, muito leve, cheia de giros e movimento, e apresenta percussões produzidas com os pés (*ZAICA*).

Ainda nas épocas iniciais do *baile* Flamenco, em meados do século XIX, os movimentos eram executados em locais com pisos de terra batida ou sobre mesas de cafés e *tabernas*, mas até então, com os pés descalços. O suíngue e a movimentação de cintura, quadris, ombros são correspondentes às influências africanas ou mesmo latino-americanas.

O que se pode dizer do *baile* em termos gerais é que assume diversas influências com outras danças como a escola clássica, a dança contemporânea e moderna. Desta mescla resultam movimentos cada vez mais diferenciados distantes dos conceitos folclóricos e, assim, atraindo mais admiradores em todo mundo.

As concepções rítmicas, hoje bastante inspiradas no sapateado americano e irlandês, permitem ao *bailaor* assumir o papel de percussionista, introduzindo conceitos elaborados de musicalidade. Assim reinventam as combinações dos tradicionais elementos do sapateado como o *golpe*, *punta*, *tacon*, *lático*, etc.

Uma das diferenças do *baile* Flamenco com as outras modalidades de dança está em sua composição que sempre leva em conta os *cantes* e as características musicais de cada ritmo. A dança flamenca não é, simplesmente, um executar movimentos: deve apresentar códigos de *baile* e estruturas específicas para que haja uma compreensão e uma troca de informações entre o *bailaor* e os músicos. As composições (*letras*), partes percussivas (*escobillas*), partes instrumentais (*falsetas*), refrãos são (*estribillos*), introduções (*salidas*) são exemplos de estruturas de *baile*. Os códigos de *baile* como as chamadas (em espanhol, *llamadas*, usadas para introduzir o *cante*), arremates (finalizações que não param o compasso), cortes (em espanhol, *cierres*, que são finalizações que param o compasso), subidas ou caídas (alteram a velocidade da música), mudanças de ritmos (*câmbios*), entre outros, são usados para unir uma estrutura à outra. Para se dançar Flamenco, é preciso compreender todo este vasto vocabulário e, acima de tudo, entender e respeitar os limites destas combinações.

Muito importante mencionar a questão da improvisação na arte flamenca. Assim como no *toque* e no *cante*, improvisar é uma questão comum no *baile* Flamenco, especialmente quando executado por um solista, seja em teatros, *tablaos* ou espaços informais. A liberdade de criar em cena só é plausível, porém, com o total domínio e compreensão das estruturas e

códigos de *baile*, porque a prioridade é preservar o diálogo com os músicos. Sobre o improviso, o *maestro* (termo que identifica o professor de Flamenco, especialmente diferenciado pelo seu superior conhecimento e sua capacidade em ensinar e corrigir seus alunos) Alfonso Losa destaca tal importância, ainda mais em *tablados*: “Esto es la libertad y quizás el Flamenco mas verdadero ya que los músicos no os eliges tu y no ensaya nada de lo que sucede, normalmente se viven los momentos mas especiales dentro de este desorden.”

A bibliografia que trata do *baile* Flamenco aponta como fundamental em sua formação o desenvolvimento coreográfico segundo cada ritmo, observando desde a movimentação e percussão frente a distintos compassos, melodias, harmonias e divisões de *cante*, até o conceito de interpretação dos temas, destacando a dramaticidade. Os grandes intérpretes são também muito influentes no desenvolvimento da dança flamenca, porque durante cada época, propõe-se uma nova maneira de organizar, com readequações de movimentos os *bailes*. (RUIZ,2002).

Deste ponto, pode-se visualizar o contexto brasileiro ao receber esta manifestação, mais especificamente o contexto paulista, portanto do estado de São Paulo, onde o Flamenco teve e tem seu lugar de atuação. Serão destas observações que poder-se-á traçar algumas comparações com o Flamenco da Espanha.

## **5. A um passo da América Latina: o Flamenco no Brasil e em São Paulo**

A chegada do Flamenco no Brasil está ligada aos circuitos culturais dos países vizinhos ao nosso, em sua maioria colonizada pela Espanha, que receberam grande influência cultural espanhola. Sobre esses locais, escreveram Navarro e Pablo (2005): “(...) en sus capitales hay una afición que recibe con entusiasmo cualquier espectáculo llegado de nuestro país. Hay además ciudades que de antiguo mantienen entrañables lazos culturales y artísticos con España.”

Segundo informações do *Jornal do Brasil* e da *Gazeta de Notícias*, ambos do Rio de Janeiro, os primeiros relatos de Flamenco em terras brasileiras acontecem no início do século XX, com a *bailaora* Carmen Dauset, que estende seu circuito cultural da Argentina e Uruguai ao Brasil. Segundo a biografia da bailarina escrita por José Gelardo e José Luis Navarro, Carmencita também foi a primeira mulher a aparecer no cinema, com sua dança bastante

exótica, especialmente aos públicos que nunca haviam tido contato com a cultura flamenca. Sua popularidade, proveniente do grande potencial massivo da indústria cinematográfica, possibilitou viagens a diversos locais na América, incluindo um longo período de vivência no Brasil. Provavelmente, foi quem apresentou e introduziu a Arte Flamenca neste país.

Em recente levantamento feito pelo flamencólogo Juan Vergillos e publicado no *Diário de Sevilla* de 16 de junho de 2014, Carmencita, como era conhecida a famosa artista espanhola, chegou ao Rio de Janeiro em janeiro de 1901 (VERGILLOS, 2014).

(...) Carmen Dauset de nuestros amores Flamencos lo corrobora el mismo periódico carioca que el 19 de enero de 1901 anuncia el estreno en el Moulin Rounge de Rio de una obra de la ‘famosa *cantaora* e bailarina hespanhola’. Carmencita, había llegado a Rio unos días antes en el vapor Orissa, según nos informa la Gazeta de Noticias (...)

Acompanhando a história da Arte Flamenca no Brasil, identificam-se nas notas da imprensa da época as visitas das bailarinas de Flamenco, Beatriz Cervantes e de Carmen Amaya, no Rio de Janeiro e São Paulo, durante os anos 30. Carmen Amaya, *gitana* de Barcelona, é considerada uma das grandes personagens do Flamenco, transformando consideravelmente o *baile* feminino por introduzir giros e sapateados extremamente velozes, rompendo paradigmas estéticos da escola *bolera* clássica.

Em nota, a crítica de Buenos Aires, no mesmo período que Carmen esteve no Brasil, descreve seu potencial artístico (CABALLERO, 1998):

Cabe señalar antes de nada que la presencia de la bailarina y cancionista gitana Carmen Amaya ofrece de por sí todo el vapor de un exponente de arte en la verdadera acepción de la palabra. Menuda, ágil, fina, su arte de danzarina del más puro estilo gitano, ofrece contrastes deslumbradores que van desde la nota suavemente sentimental hasta el tema pasional con algo de salvaje y erótico la vez. (...) las manifestaciones de sus danzas tienen el encanto de sus evoluciones, tan variadas como atrevidas en el giro rápido y con algo de contorsionista con que remata cada *baile*. (...) precisa en el taconeo y justamente rítmica en el repiqueteo de sus dedos, en tanto la colocación de sus brazos destaca sobre su cuerpo pequeño y expresivo con armonía.

Esta artista conseguiu grande êxito em sua atuação no Brasil, especialmente por estar ligada ao cinema, com diversos curtas em cartaz, mas também, por apresentar-se acompanhada da artista mais popular daquele momento: Carmen Miranda.

O fato de a Espanha se encontrar em períodos de guerra (Guerra Civil Espanhola e II Guerra Mundial) e haver uma forte instabilidade política com tentativas de golpes de estado e

até mesmo um governo ditatorial do militar Francisco Franco (de 1939 a 1976), permitiu que diversos espanhóis migrassem para o Brasil e, assim, disseminassem sua cultura. Destacou-se também a fase na Espanha denominada por estudiosos de antíflamenquismo, no início do século XIX. Ocorria uma tendência contrária de uma parte da sociedade espanhola frente à prática e apreciação do Flamenco. A má fama, associando essa cultura a algo de baixa qualidade, prejudicava a inserção de suas manifestações artísticas na agenda cultural local, restringindo-as a uma situação marginalizada. Alguns artistas, portanto, buscaram outros países para seguir seus trabalhos, dentre os quais se inclui o Brasil.

Néstor Canclini (1997) alerta para uma perspectiva pluralista na formação cultural dos países latino-americanos, no fim do século XX, “que aceita a fragmentação e as combinações múltiplas entre tradição, modernidade e pós-modernidade”. Justamente a etapa de chegada do Flamenco no Brasil e nos países vizinhos, ao receber seus ex-colonizadores e inseri-los em suas sociedades, em uma releitura de identidades e costumes culturais.

A primeira bailarina de Flamenco brasileira que se tem registro foi Maria Silva Tercitano, paulistana, nascida em 1930, filha do violinista Flamenco Ramon Silva, *gitano* de Nerva, cidade da província de Helva, e de Maria Silva. Conhecida como *Topázio brasileira*, a artista apresentou-se na rádio Piratininga, na década de 40 e deixou os palcos em 1947, um ano após se casar.

Nos anos 50, surgiram os primeiros espaços de ensino da Dança Flamenca sob a direção e administração de artistas espanhóis, dentre eles, Ana Esmeralda, reconhecida por diversos artistas brasileiros como a grande introdutora da arte no Brasil. Ela veio ao país em 1954 como representante da Espanha no I Festival de Cinema de Porto Alegre.

Pepe de Córdoba também foi nome de destaque na formação do Flamenco em São Paulo. Nascido em Córdoba, chegou a São Paulo em 1950 e manteve contato com a cultura frequentando clubes espanhóis da cidade. Integrante do elenco fixo do grupo de baile de Luiz Bermudez, um dos seus mestres no Brasil, Pepe fazia parte da agenda de casas famosas de São Paulo, como o Gallery e O Beco. Viajou todo o Brasil difundindo esta arte.

Laurita Castro, também filha da imigrante Dolores Cuesta, cantora e bailarina de Flamenco foi mais uma referência na formação do Flamenco paulistano. Laurita abriu sua academia em São Paulo na década de 70, impulsionando o ensino da Arte Flamenca na capital paulista. Contribuiu fortemente para a formação de importantes artistas da atualidade como Yara Castro, bailarina e professora na Espanha, Fernando de La Rua, seu genro e guitarrista

em Madri, Deborah Nefussi, diretora artística do Raies Dança e Teatro, Milene Muñoz, Miguel Alonso, entre outros.

Durante os anos 70 e 80, os grupos de Flamenco procuraram aprofundar seus conhecimentos a respeito da Arte Flamenca, por meio de materiais importados da Espanha e Buenos Aires e em viagens esporádicas a estes países. Artistas também atuantes em outras áreas, como a música popular brasileira e a dança contemporânea demonstram grande interesse pelo Flamenco, uma vez em contato com discos (com destaque à discografia de Paco de Lucia), filmes (como a trilogia de Carlos Saura – *Bodas de Sangre*, *Carmen* e *El Amor Brujo*) e outras tendências de dança cigana e flamenca que invadiam as academias de dança na época.

Nos anos 90, Pepe de Córdoba fundou o Centro Flamenco Pepe de Córdoba. Um espaço que não apenas oferecia classes de dança flamenca, mas grupos de estudos sobre o *toque* e o *cante*, com grandes representantes espanhóis da arte, como o *cantaor* Mario Vargas. Reunia os amantes da arte flamenca com diversos eventos informais em que a Arte era o grande atrativo dos visitantes. Atividades que motivaram estudos e questionamentos, além de popularizarem o Flamenco na capital paulista.

Nessa mesma época, forma-se uma agenda cultural regular com cursos internacionais com grandes nomes do Flamenco. As produções eram assinadas ora por Deborah Nefussi, (Grupo Raies Dança e Teatro), ora por Andrea Guelpa (Triana Flamenca). Bailarinas com importantes carreiras artísticas como La China e Rafaela Carrasco ministravam cursos, ensinando técnicas e repassando coreografias. Foram marcos fundamentais para a busca do aperfeiçoamento por parte dos artistas brasileiros que, enfim, compreenderam sua complexidade. A necessidade de aprimorar os conhecimentos, na Espanha, seja por temporadas curtas ou mesmo com anos de vivências, foi fundamental para o desenvolvimento da Arte no país, propiciando um importante avanço em requisitos técnicos e, claro, permitindo a introdução dos artistas Flamencos brasileiros nos cenários em diversos locais do mundo, incluindo Madri e cidades da Andaluzia.

Importante destacar que o desenvolvimento do Flamenco do Brasil não estava somente centralizado a São Paulo, mas em cada região do país. Com a chegada de imigrantes espanhóis foram surgindo oportunidades de introduzir, mesmo que timidamente, a Arte Flamenca. No sul do Brasil, por exemplo, a proximidade com a Argentina, colônia de exploração da Espanha e com grande influência cultural da Andaluzia, permitiu contatos

consideráveis com o Flamenco, especialmente no que se diz respeito à fundação de locais e eventos de manifestação cultural, como *tablaos* e *peñas*. Contudo, os relatos específicos de cada região exigem uma pesquisa local que, por questões financeiras e de tempo são incabíveis neste artigo científico.

Em meados dos anos 2000, destacam-se alguns festivais restritamente de Flamenco nos pais: o Festival Internacional de São José dos Campos, Festival Flamenco de Vitória e, por fim, a Feira Flamenca, em São Paulo. Esses grandes eventos apresentam a oportunidade de profissionais, amadores e aficionados estudarem com diferentes intérpretes de todo o Brasil, de outros países e, acompanhar o trabalho de estrelas espanholas no ensino da arte flamenca, no desenvolvimento de espetáculos, bem como na sua própria forma de atuação nos palcos. São experiências coletivas, que provocaram um grande questionamento e a evolução das diversas formas de manifestações artísticas no Flamenco. O setor de vestuário Flamenco, por exemplo, foi uma das áreas impulsionadas por estas produções, estimulando a concorrência e a criatividade dos fornecedores locais, apresentando tendências que ultrapassaram barreiras e alcançaram a moda flamenca na própria Espanha. Algumas marcas de roupas conseguiram seus espaços no mercado internacional exportando peças para importantes lojas de vestuário Flamenco em Madrid, Sevilla, Buenos Aires, Assunção e outras cidades no exterior.

No princípio do século XXI, o Flamenco ganha um forte impulso destacando-se entre as diversas manifestações artísticas no Brasil. Surgem cada vez mais oportunidades de atuação em espaços públicos e a participação na agenda cultural de diversas cidades, com a possibilidade de formação de plateias. Alguns grupos, por meio de leis de incentivo cultural, conseguem desenvolver trabalhos complexos, com repertórios próprios e alcançam a mídia. Pode-se mencionar os espetáculos Escenas Flamencas do Raies Dança e Teatro, Las Cuatro Esquinas, da Del Puerto Cia de Flamenco, Luceros dança Toninho Ferraguti do grupo Luceros e Toro Negro, interpretado pela paulista Carolina Zanforlim e o cubano Miguel Alonso.

Mais recentemente se fez evidente o estudo mais acentuado da Arte Flamenca, contextualizando-a em termos sociológicos, econômicos e culturais. O que gerou a formação de agrupamentos de pessoas para estudos mais aprofundados, como as *peñas*, tertúlias e tablados com fundamentação metodológica. A busca de cursos de formação, como o realizado em janeiro de 2014 pela cantora sevilhana Encarnanillo, ou os módulos apresentados pelo flamencólogo espanhol Juan Vergillos tanto em São Paulo quanto em Porto Alegre, em maio



do mesmo ano, é um dado considerável na mudança de comportamento dos profissionais e aficionados do Brasil.

## **7. Observações e considerações do cenário paulista atual**

Atualmente, muitos são os trabalhos apresentados em São Paulo. Destacam-se as propostas do Raies Dança e Teatro, Luceros Arte Flamenco, Cuadra Flamenca, entre outros. Bem comuns são também as carreiras profissionais de artistas independentes, que se associam a outros colegas realizando atividades pontuais. O fato é que se nota um aumento no número de trabalhos apresentados na cidade de São Paulo, mas com uma importante indagação, como são formados esses coletivos e como se dá a pesquisa e estruturação dessas obras?

Em entrevista a este artigo, alguns profissionais brasileiros e espanhóis, com recente passagem por São Paulo-SP, apontaram algumas características destes conteúdos. Por aqui, o que se percebe é uma arte tradicional e um ambiente mais reacionário, ou seja, a manifestação, os profissionais, os trabalhos, estão organizados em função de uma situação econômica, procurando garantir um retorno financeiro por meio da arte, inclusos em um movimento espontâneo, mas com poucas oportunidades de reflexão em relação aos ambientes e propostas. De fato, as companhias, com ideologias claras, formando um grupo bastante homogêneo, não são encontradas no Flamenco. Independentemente da localidade, as obras de teatro e os shows de tablados (com públicos flamencos ou não) são montados especificamente para cada situação e localidade, o que permite uma ampla experiência aos envolvidos. As peças são versáteis e o trabalho de criação e desenvolvimento muito dinâmico e rico. Por outro lado, perde-se a ideia de coletivismo, da aprendizagem do cotidiano, a coerência na formação de repertórios e a formação de plateia, porque o público não aprende com uma unidade ao a qual se identifique.

Alfonso Losa destaca em sua entrevista que conforme o repertório e a afinidade dos integrantes para cada temática de trabalho é que se organiza um grupo, incluindo seus técnicos de som e luz. Milene Muñoz aponta a organização dos integrantes em função de contatos pré-estabelecidos e, segundo seu critério, unindo preferencialmente aqueles de mesmo ou maior nível técnico. Carmen La Talegona também destaca que a interferência dos diretores e mantenedores da atividade ou evento é forte na escolha do elenco e do tipo de proposta.

Um bom exemplo é analisar a recente estreia do espetáculo Oro Molido, no dia 01 de setembro de 2014, no Teatro Folha, na cidade de São Paulo –SP. Esta experiência inédita no Brasil, em que 11 profissionais foram coreografados e dirigidos por uma artista internacional (Carmen La Talegona), permitiu uma vivência de dois meses dos integrantes, contando com ensaios e aulas diários. Porém, até então, o número de apresentações foi bem reduzido, em função da agenda dos profissionais e, principalmente pela falta de recursos financeiros para novas apresentações. O custo para manter elenco, locais de ensaio e cobrir gastos é extremamente alto, sendo um limitador para sua continuidade.

A questão econômica é, de fato, um agravante para todo o cenário Flamenco em São Paulo. Todas as produções profissionais aqui apresentadas ou dependem de um edital e, logo, apresentam temporadas definidas, ou são apresentações únicas em função de bilheteria, sempre atreladas a outros eventos como feiras, festivais e cursos. A própria situação econômica do país, com uma economia instável e pouco incentivo cultural interfere nos conteúdos e tipos de espetáculos, limitando-os.

Para Alfonso Losa, o fator econômico, as restrições de montagens de espetáculos, de eventos e até mesmo de propostas de metodologia, são os aspectos negativos da comunidade flamenca no Brasil. Apesar de haver um alto potencial técnico se comparado ao cenário mundial, os integrantes brasileiros deixam de pensar em suas responsabilidades como agentes da cultura flamenca. Losa sugere que seus integrantes assumam uma ideologia e a responsabilidade de serem flamencos e realizem as atividades não apenas pensando em seu próprio enriquecimento econômico, mas muito mais em evoluir e valorizar sua arte. O *maestro* destaca em sua entrevista:

(...) Tiene que llenare de seguridad porque lo valen y intentar que la presencia no sea solamente en locales pequeños de cenas y espectáculos (que es muy bueno también) sino armarse de valor y conquistar nuevos espacios que den una imagen cada vez más buena del Flamenco donde hay que pagar una entrada y acostumar al nuevo público que esto es un arte muy importante en el Mundo y que lo tienen que respetar, como ya respetan otras danzas y culturas. (Alfonso Losa, Apêndice )

Sua crítica quanto à visão brasileira muito voltada para o mercado é um alerta para que a comunidade não se perca e não atrole ou mesmo rompa com o crescimento da manifestação artística. Assim, Losa complementa:

El único punto negativo que puede haber, es tratar este arte como un enriquecimiento económico personal y de esta forma cortar su desarrollo y apartar a los futuros alumnos del camino del Flamenco para el beneficio personal de una infraestructura existe. Contra esto hay que luchar siempre, con el arma del conocimiento y de la presencia escénica para que todas esas personas que caigan en las redes de estas infraestructuras manipuladoras vean que el Flamenco va por otro lado, que vean el Flamenco verdadero cuya identidad es la libertad y la aportación de muchos para el enriquecimiento cultural de todos. (Alfonso Losa, Apêndice)

As diversas produções independentes são a grande maioria no meio flamenco em São Paulo. Fatalmente, com o intuito de garantir público, muitos amadores atuam junto aos profissionais, causando uma situação conturbada. Aqueles que deveriam ser coadjuvantes assumem o protagonismo da cena, desmotivando e, até mesmo, desvalorizando os artistas que se dedicam exclusivamente ao Flamenco. Desta deturpação formam-se profissionais equivocados, porque, ao se depararem em cena com pessoas que trabalham com arte, muitos já se sentem profissionais. Porém, não assumem a responsabilidade que esta atividade exige; não se comprometem a estudar, repensar e evoluir esta arte, diariamente. Assim, mais pessoas despreparadas são incorporadas ao mercado. Deborah Nefussi alerta que um profissional é reconhecido pelo seu respeito e ética para com o Flamenco, sua conduta como professor, diretor e bailarino e sua consciência em formar e oferecer um produto artístico consciente, pendente sempre de atualizações e estudos.

Alfonso Losa. destaca a importância de respeitar e ouvir o conhecimento dos artistas mais experientes. Muitas vezes, não é apenas a técnica que deve ser mantida diariamente por aficionados ou profissionais do Flamenco, mas o conceito do *baile*, de como se formaram e se definiram as raízes e estruturas da arte flamenca, conotações comuns em conversas informais entre uma aula ou uma atuação em que essas “figuras” estão presentes. Estes momentos são tão importantes quanto as horas de estudo porque retomam as tradições orais do Flamenco e ressaltam seus verdadeiros símbolos culturais.

Uma característica marcante em São Paulo são os diversos ambientes para se aprender flamenco. Segundo o site Flamenco Brasil, são 34 escolas que além de concorrerem entre si, disputam espaço com academias de ginásticas e outras danças. Para se manterem no mercado, muitos profissionais acabam banalizando o estudo completo da manifestação cultural e se restringem às atividades físicas. Apesar de que o artista assume a responsabilidade em repassar seja a dança ou a música flamenca, ele deve atentar-se a todo o conteúdo simbólico que nela está implícito e inclui-lo em suas práticas.

O ensino do Flamenco, uma das possibilidades de atuação dos profissionais desta arte é, na verdade, a mais importante forma de sustento e atividade da maioria, provavelmente, pela regularidade que as aulas oferecem, sendo uma garantia de trabalho durante todo o ano. Contudo, é um ponto a ser refletido. Lecionar exige conhecimento e dedicação. O profissional deve estar atualizado para passar um conteúdo coeso, mas, o fato de dedicar-se horas a transmitir parte desta manifestação cultural impede que o enfoque se fixe em suas próprias provocações e questionamentos, e, assim, deixe de repensar na essência da manifestação artística. Sendo assim, comprova-se a necessidade de organização de uma agenda de aulas em que esteja contemplado um horário para estudo, questionamento e reciclagem. E, acima de tudo, uma consciência e incessante necessidade de manter-se atualizado quanto às transformações sociais que afetam a arte.

Milene Muñoz aponta mudanças significativas no ambiente flamenco paulistano, com profissionais atuantes em mais de uma escola; no entanto, o coletivismo, a responsabilidade de unir-se e questionar o próprio ambiente; organizar-se em cooperativas, por exemplo, e, assim, transformá-lo, é remota. O mais intrigante é que esta condição está ligada à indiferença e pouca iniciativa dos próprios profissionais. Se eles mesmos não querem melhorar o ambiente, privilegiam o número de alunos e não a qualidade da informação e do trabalho em que todos estão inseridos, a tendência é uma situação cada vez mais estagnada e pouco produtiva. Ou pior, um mercado cada vez mais severo e repressor em relação à qualidade de conteúdo.

A ambiência é um fator de discussão no cenário flamenco paulistano. A restrição da vivência flamenca a aulas de montagem coreográfica e técnica durante a semana, e algumas apresentações em teatro ou tablados, quase sempre com a participação dos alunos pode limitar a visão crítica desta arte. Segundo os *maestros*, eles não acreditam que a experiência no Flamenco seja completa apenas em shows e algumas aulas regulares. Frequentar *peñas*, grupos de discussões e de estudos da arte flamenca em geral são tão importantes quanto ir a espetáculos e cursos regulares. Visitas à Espanha, e cursos internacionais garantem uma visão mais abrangente e, assim, uma aproximação real da dimensão e complexidade do Flamenco. A partir desta consciência que é possível desenvolver um pensamento crítico e realizar as transcrições e releituras em ambientes distantes geograficamente das origens.

Deborah Nefussi, Milene Muñoz e Alfonso Losa igualmente observam em suas entrevistas que o nível técnico dos artistas por aqui está em constante crescimento e já podem ser equiparados com a Espanha ou Japão. Porém, todos concordam que falta uma iniciativa

mais ousada em busca de uma identidade própria do Flamenco no Brasil, sem porém, restringir-se a uma fusão com pouco embasamento e coerência.

## 8. Considerações Finais

O Flamenco não está mais restrito às origens espanholas, embora estas estejam sempre presentes em sua conceituação e caracterização. Trata-se de uma cultura híbrida, transcrita a partir do contato com outras manifestações culturais. Seu amplo material simbólico está ativo e recebe influências constantes, o que a torna moldável, obedecendo ao dinamismo da sociedade pós-moderna. A arte, uma de suas bases, composta pela musicalidade (*cante*, *guitarra* e outros instrumentos como o *cajon*, flauta, baixo, etc.) e o *baile*, carrega essa grande simbologia e também a expressividade dos povos que contribuíram para a formação de sua identidade cultural. Sua autenticidade e grande carga emocional atraem *aficionados* em todo mundo que buscam envolver e adequar suas atividades cotidianas aos temas flamencos. Cada vez mais comunidades flamencas são consolidadas e, por consequência, suas manifestações artísticas tomam formas variadas, com conteúdos mais amplos.

No Brasil, não poderia ser diferente. A comunidade flamenca, erradicada desde o século passado, cresce em função de escolas de dança, produções internacionais e shows que unem amadores e profissionais. Embora a atividade seja intensa, questiona-se o tipo da informação já que o conteúdo está bastante focado no mercado e poucas são as possibilidades de reflexão e, a partir daí, novas leituras da arte. Faltam ambientes e costumes, como *peñas*, encontros e grupos de estudos, tablados bem equipados que garantem apresentações de qualidade, mesmo que adaptados às formas e costumes locais. Os profissionais precisam organizar novas maneiras de atuar e promover discussões e reflexões, com ações além de aulas, formando plateias, determinando conceitos e estruturando melhor o ambiente, sempre com vistas às bases históricas e suas características tradicionais.

A formação de sindicatos, órgãos regulamentadores e orientadores da comunidade flamenca e até mesmo festivais e concursos que estimulam a competitividade e fiscalizam a qualidade dos trabalhos são mais que necessários nos dias atuais. Somente em um ambiente provocativo a Arte será viva e os grupos brasileiros deixarão de copiar as manifestações

espanholas (o que era positivo no início da instalação da cultura) e passarão a impor suas marca e personalidade. Com uma iniciativa mais organizada e corajosa o Flamenco conquistará seu espaço entre tantas manifestações culturais em São Paulo e, conseqüentemente, em todo o Brasil.

Tais questionamentos e reflexões levam a outro ponto intrinsecamente ligado à questão da preservação. A partir deste item pode-se incluir o questionamento quanto ao papel do gestor de projetos culturais, especialmente voltando suas atividades para além do mercado, promovendo o reposicionamento e a fruição de manifestações culturais, ao mesmo tempo que impede suas especulações e distorções.

Este profissional é o responsável por planejar, organizar, dirigir e controlar projetos relacionados a diferentes manifestações culturais, garantindo suas práticas, difusões, manutenções e preservações, transformando diretamente seus membros e indiretamente a sociedade em seu entorno. Deve refletir em função de tudo que propõem e produz, com uma visão abrangente em relação a qualquer manifestação artística e toda a rede simbólica (questões culturais, políticas, econômicas, sociais e históricas) em que essa se encontra.

Seu conhecimento deve ser constantemente atualizado não só para realizar uma função operacional, com atividades como: contratação de recursos humanos e financeiros, gerenciamento de cargos administrativos ou atendimento das demandas financeiras dos grupos envolvidos. As reflexões perante o contexto em que o tema de seus trabalhos estão pautados e a coesão de propostas mediante a estes ambientes são de sua total responsabilidade.

Por isso, é muito importante manter-se atualizado e, principalmente acompanhar conceitos e análises de cientistas da área de humanas que frequentemente repensam, criticam e reposicionam seus objetos de estudo. Também observar, compreender, comparar e criticar diversas artes e culturas, identificando semelhanças e adversidades, faz parte de sua versátil tarefa e evita conclusões incompletas e pouco embasadas.

O gestor cultural deve estar pautado pela ética, com um diálogo constante entre o conhecimento e as mais diferentes formas de criação, inovação e conexão de universos paralelos, procurando difundir e democratizar toda forma de cultura, sem distorções ou estereótipos. Assim, estimula o reposicionamento e a adequação de uma manifestação cultural, garantindo sua fruição, ao mesmo tempo que a protege do processo de descaracterização e aculturação, tão comuns no contexto das sociedades pós-modernas.

Sua função não apenas interfere na ideologia e atividade de agentes diretos às manifestações culturais e artísticas (artistas, produtores, mantenedores e diretores) como todo o público que a observa ou a recebe de maneira indireta. Assim, seu serviço preserva também a qualidade das teias de informação que bombardeia o mundo globalizado, oferecendo conteúdos contextualizados e coerentes que evitam alienação e manipulação dos indivíduos.

Claro que, a grande dificuldade de reorganizar o ambiente depende do coletivismo e da interação do grupo de profissionais (artistas, produtores e gestores) e admiradores. Estes deverão repensar suas posturas e passar a focar em suas responsabilidades como agentes transformadores de uma cultura muito ampla e que sobressai o mercado.

Com boas estratégias, unidos e fortalecidos, esses indivíduos formaram grupos capazes de interferir na estruturação da cultura e, assim, mantê-la verdadeiramente viva. Ainda assim, algumas questões e considerações permanecem pendentes e, certamente, serão bases para novos estudos científicos. Identificar, por exemplo, a hibridização natural da arte ou sua deturpação e até mesmo aculturação em um excesso de transcrição e distanciamento das tradições é um fator muito importante e interessante. Porém, exige um novo estudo mais aprofundado e que brevemente será realizado, a fim de esclarecer os novos caminhos da arte flamenca no Brasil.

## 7. Referências

### • Bibliografia

BOTELHO, I. *A diversificação das fontes de financiamento para a cultura: um desafio para os poderes públicos*. In: MOISÉS, J.A.

\_\_\_\_\_. (orgs.). *Modelos de financiamento da cultura*. Rio de Janeiro, Minc/Funarte, 1997.

\_\_\_\_\_, I. *Dimensões da cultura e políticas públicas*.

CABALLERO, Angel Alvarez. *El Baile Flamenco*. Alianza Editorial. 1998.

CANCLINI, Nestor. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. *Culturas Híbridas*. SP, Edusp, 1998.

CHAUÍ, Marilena. *Cidadania Cultural, o direito da cultura*, São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. 2ed. São Paulo: Moderna, 1981.

CRIMALDOS, Alfredo. *Historia Social del Flamenco*. Ediciones Península, 2010.

DISSANAYAKE, Ellen. *What is art for?* University of Washington Press, 1990.

ESTEBÁN, José Maria. *Breve Enciclopedia del Flamenco*. Madrid: Editorial LIBSA, 2007.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Cambridge: Polity Press, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1997.

\_\_\_\_\_. *Da Diaspora: Identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte. Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HERNÁNDEZ, José Martínez. *Manual Básico del Flamenco*. Madrid: Fundación Conservatorio Flamenco Casa Patas, 2002.

MAURER. *Teoría y juego del duende* ("Theory and Play of the Duende"); 1998.

NAVARRO, José Luis e PABLO, Eulália. *El Baile Flamenco – una aproximacion histórica*. Colección de Flamenco Almuzara. Serie *Baile*. Editora Almuzara, 2005.

PAREYSON, Luigi. *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, 1954, 1988. (nuova ed.)



RUIZ, Manuel Ríos. *El Gran Libro del Flamenco*. Volumes I e II. Editora Calambur. 2002.

SANTAELLA, Lucia. *(Arte) & (cultura): equívocos do elitismo*. Piracicaba; São Paulo: UNIMEP; Cortez Editora, 1982.

SOURIAU, Étienne - *La Correspondancedesarts. Éléments d'esthétiquecomparée*, Paris, Flammarion, 1969.

VERGILLOS, Juan. *Las rutas del flamenco en Andalucía*. Colección Rutas Culturales. Fundación José Manuel Lara, 2006.

- **Webgrafia**

FLAMENCO BRASIL. Disponível em: <<http://flamencobrasil.com.br/escolas-de-flamenco>> Acesso em 18 de maio de 2014.

JUNTA DE ANDALUCIA. Disponível em <<http://www.juntadeandaluzia.es/cultura/iaf/opencms/portal/FlamencoPatrimonio/>>. Acesso em 14 de maio de 2014.

JUNTA DE ANDALUCIA. Disponível em: <<http://www.search.ask.com/web?o=100000027&gct=kwd&tpr=7&q=junta+de+Andaluzia+Flamenco&ots=1407758852197>>. Acesso em 15 de maio de 2014

MOURA, Giedre. Os pioneiros do Flamenco. Revista da Dança. Disponível em <<http://www.revistadedanca.com.br/legado.php?id=11>>. Acesso em 05 de agosto de 2014.

ROLDAN, Cristina Cruces. *Expresiones Culturales de la Identidad Andaluza*, el Flamenco y la identidad andaluza. Disponível em <<http://www.andalucia.cc/adarve/IdentidadAndalucia-4.htm>>. Acesso em 24 de junho de 2014.

VERGILLOS, Juan. Carmencita en Brasil. Disponível em:<[www.diariodesevilla.es/article/.../1795161/carmencita/brasil.html](http://www.diariodesevilla.es/article/.../1795161/carmencita/brasil.html)>. Acesso em 16 de junho de 2014.

ZAICA. Disponível em:<<http://www.maisfeliz.blogspot.com.br/2009/06/danca-indiana.html>> Acesso em 1 de junho de 2009.