



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - PPGARTES**

**ALLANY CASSIUS CRUZ DOS ANJOS**

**BAILE DE PALILLOS NA AMAZÔNIA:**

quando o *bailaor* se torna músico

Belém  
2025



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES**

**ALLANY CASSIUS CRUZ DOS ANJOS**

**BAILE DE *PALILLOS* NA AMAZÔNIA:  
quando o *bailaor* se torna músico**

Defesa de Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes. Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo.

Linha de Pesquisa: Linha 2 – Interfaces Epistêmicas em Artes.

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

Anjos, Allany Cassius Cruz dos.

Baile de Palillos na Amazônia : quando o bailaor se torna músico / Allany Cassius Cruz dos Anjos. — 2025.  
136 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em  
Artes, Belém, 2025.

1. Flamenco, . 2. Dança. 3. Castanholas. 4. Amazônia. 5.  
Companhia Flamenca do Pará. I. Título.

CDD 790.2

---



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos sete (07) dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco (2025), às dezoito (18) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Giselle Guilhon Antunes Camargo, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Allany Cassius Cruz dos Anjos, intitulada: **BAILE DE PALILLOS NA AMAZÔNIA: quando o bailar se torna músico**. Perante a Banca Examinadora, composta por Giselle Guilhon Antunes Camargo (Presidente), Liliam Cristina Barros Cohen (Examinadora Interna), Jessé da Cruz (Examinador Externo à Instituição), Natacha Muriel Lopez Gallucci (Examinadora Externa à Instituição), deu-se início aos trabalhos. A professora doutora Giselle Guilhon passou a palavra ao mestrando, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o Parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação (X)**, com indicação de publicação no todo (em formato de livro) ou em partes (em formato de artigos). A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Giselle Guilhon Antunes Camargo agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente Ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da banca e pelo mestrando. Belém-PA, 07 de julho de 2025.

Giselle Guilhon Antunes Camargo (Presidente)

Documento assinado digitalmente  
 Giselle Guilhon Antunes Camargo  
Data: 07/07/2025 21:35:28-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Liliam Cristina Barros Cohen (Examinador Interno)

Jessé da Cruz (Examinador Externo)

Documento assinado digitalmente  
 JESSE DA CRUZ  
Data: 08/07/2025 16:58:29-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Natacha Muriel Lopez Gallucci (Examinador Externo)

Documento assinado digitalmente  
 NATACHA MURIEL LOPEZ GALLUCCI  
Data: 09/07/2025 10:49:13-0300  
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Allany Cassius Cruz dos Anjos (Discente)

**ALLANY CASSIUS CRUZ DOS ANJOS**

**BAILE DE *PALILLOS* NA AMAZÔNIA:**  
quando o *bailaor* se torna músico

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Ciências da Arte, da Universidade Federal do Pará, como requisito para obtenção do grau de Mestre. Aprovada em 07/07/2025 pela Banca Examinadora, composta pelos seguintes membros:

---

Professora Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo (Orientadora)  
Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), UFPA

---

Professora Dra. Líliam Cristina Barros Cohen (membro interno)  
Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes), UFPA

---

Professor Dr. Jessé da Cruz (membro externo)  
Programa de Pós-graduação em Educação (PPGE), UFSM

---

Professora Dra. Natacha Muriel Lopez Gallucci (membro externo)  
Programa de Pós-graduação em Letras (FALE), UFAL  
Programa de Pós-graduação em Filosofia (PPGFIL), UFAL

*Dedico inteiramente a Deus, o grande Arquiteto do mundo; ao meu amado pai, Américo dos Anjos (in memoriam); e à minha adorada mãe, Tereza dos Anjos (in memoriam); ao povo cigano, aos meus mestres do Flamenco e aos meus herdeiros do Flamenco, na Amazônia.*

## AGRADECIMENTOS

Ao Criador, nosso Deus, por tudo que Ele tem me permitido alcançar na vida.

À minha família – meu companheiro, Victor Hugo Valente dos Anjos; e meus filhos, Arthur, Cássia e Vitinho –, por estarem sempre ao meu lado, me apoiando.

À minha amiga, mestra e orientadora, professora Giselle Guilhon – coordenadora do Grupo de Pesquisa CIRANDA, do qual participo desde 2009, quando ainda estudante de Graduação em Dança, e responsável por minha iniciação na Antropologia da Dança –, agradeço pelo apoio e incentivo constantes, em todas as etapas de minha trajetória acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGArtes) da Universidade Federal do Pará (UFPA), que me possibilitou alcançar mais esta meta profissional. Agradeço especialmente aos Professores com quem cursei disciplinas, e aos Técnicos do PPGArtes, que sempre foram prestativos e solícitos em atender minhas demandas pessoais. E também aos colegas do Curso de Mestrado, pela amizade construída ao longo desses dois anos de convívio.

Aos queridos mestres Yara Castro (Brasil) e Fernando de La Rua (Espanha), que muito me ajudaram com aportes teóricos, enviando bibliografia especializada pelo correio.

Ao maestro Ney El Moro, de quem tive a honra de ser aluno, por tudo o que recebi e agora transmito, da cultura Flamenca; e por sempre incentivar e torcer por meus projetos.

À saudosa Elanir Gomes – ou Lana, como gostava de ser chamada –, diretora executiva da Cia Flamenca Ney El Moro que, com sua paixão pelo Flamenco, se tornou a mecenas desta arte e filosofia de vida, mantendo-a acesa durante sua trajetória neste plano.

À Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz, criada em 07 de janeiro de 2023 por mim e Victor Hugo, meu esposo, que passou a abrigar o Flamenco dançado na Amazônia, e demais danças que ajudaram a moldá-lo. O espaço se tornou centro de referência do Flamenco no Norte do país, e sede de estudos, experimentações e produções culturais de vários povos.

À Companhia Flamenca do Pará, por tudo o que vivemos nessa linda trajetória, mesmo com altos e baixos. Às companheiras *bailaoras* Dayse Dutra, Elana Arruda e Shizuko Takeda (todas *in memoriam*), que deixaram sua contribuição na história do Flamenco Amazônico e partiram para o plano espiritual. Gratidão a todas!

Às minhas adoráveis alunas e queridos alunos da Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz – CCFBelém, pela linda história que estamos construindo.

Finalmente, à equipe de profissionais formada pela CCFBelém, pelo empenho e construção de uma nova história do Flamenco no Pará. Obrigado, queridas Albenise Vasconcelos (Alba Vahsquez), Ana Flavia Mendes (La loba), Rosita Cecim (Geisa Cecim) e Amanda Alves (Amanda Alvarez).

## RESUMO

A presente pesquisa tem como foco principal a experiência da performance – gestos dançados-tocados – dos *bailaores-tocaores* de *palillos* (castanholas) em bailes realizados pela Companhia Flamenca do Pará, na Amazônia brasileira. A pesquisa buscou analisar as formas expressivas (usos, toques e modos de transmissão) desse instrumento musical, com mais de três mil anos de existência, a partir dos relatos de experiência dos *bailaores-tocaores* participantes dos *Bailes por Sevillanas* realizados semanalmente nas aulas de Flamenco da Companhia. Nos tópicos da dissertação abordaremos, sucessivamente: a contextualização histórica dos bailes em Belém, desde a sua chegada; as características musicais (e exemplos) de bailes de *palillos*; a história dos usos das castanholas (das mais primitivas às contemporâneas); aspectos da Crotalogía ou Ciência das Castanholas; e, por fim, a descrição de um *baile de Palillos* no contexto de uma aula de Flamenco, com suas diversas pertinências etnocoreomusicológicas: técnicas de toques das castanholas, relação entre percussão de mãos e pés; especificidades do gesto dancístico-musical do *bailaor-tocaor*; modos de transmissão etc. Uma das constatações mais relevantes desta pesquisa é o modo como a performance dos *bailaores-tocaores* se particulariza nos corpos dançantes amazônicos, produzindo processos singulares de subjetivação. Finalmente, para a análise dos dados coletados em campo, lançaremos mão das lentes teóricas de José de Udaeta (1989), autor da obra *La Castañuela Española: origen y evolución*; Joaquín Díaz (1994), autor de *La Castañuela Tradicional* e diretor do Centro Etnográfico de Valladolid – Espanha; e Francisco Agustin Florencio, criador da *Ciencia de las Castañuelas ou Crotalogía*.

**Palavras-chave:** Flamenco, Castanholas, *Palos*, Companhia Flamenca do Pará.

## ABSTRACT

This research focuses primarily on the performance experience – danced-played gestures – of the *bailaores-tocaors* of Palillos (castanets) in dances held by the *Companhia Flamenca do Pará* in the Brazilian Amazon. The study aimed to analyze the expressive forms (uses, touches, and modes of transmission) of this musical instrument, which has been in existence for over three thousand years, based on the experiential accounts of the *bailaores-tocaors* who participate in the *Bailes por Sevillanas* held weekly during the Flamenco classes of the Company. The Dissertation will address, in the following order: the historical context of dances in Belém, since their arrival; the musical characteristics (and examples) of *bailes* with Palillos; the history of the use of castanets (from the most primitive to contemporary forms); aspects of *Crotalogía* or the Science of Castanets; and, finally, the description of a *baile* of Palillos in the context of a Flamenco class, with its various ethnocoreomusicological relevance: castanet playing techniques, the relationship between hand and foot percussion; specifics of the dancer-musician gesture of the *bailaor-tocaor*; transmission modes etc. One of the most significant findings of this research is how the performance of the *bailaores-tocaors* is particularized in the dancing bodies of the Amazonian region, producing unique processes of subjectivation. Finally, for the analysis of the data collected in the field, we will employ the theoretical frameworks of Jose de Udaeta (1989), author of *La Castañuela Española: origen y evolución*; Joaquín Díaz (1994), author of *La Castañuela Tradicional* and director of the Ethnographic Center of Valladolid, Spain; and Francisco Agustin Florencio, creator of the *Ciencia de las Castañuelas* or Crotalogía.

**Keywords:** Flamenco, Castanets, Palos, Companhia Flamenca do Pará.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                                                                                                                                           |                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------|
| <p>Imagem 1 - Recorte do Jornal Diário do Pará, datado de 22/05/1993, da coluna social de Bernardino Santos, mostrando a efervescente sociedade paraense, que frequentava as noites espanholas</p>                        | <p>do Festival<br/>.....21</p> |
| <p>Imagem 2 - Recorte do Jornal Diário do Pará, com a coluna social de Lana, informando a preparação da próxima temporada do Festival Espanhol</p>                                                                        | <p>.....21</p>                 |
| <p>Imagem 3 - Recorte do Jornal Diário do Pará, com a Coluna Social de Lana, informando a continuidade do Festival Espanhol no Belém Hilton Hotel</p>                                                                     | <p>.....22</p>                 |
| <p>Imagem 4 - Recorte do Jornal A Província do Pará, coluna Social de Edwaldo Martins, mostrando pessoas da sociedade paraense prestigiando o Festival Espanhol</p>                                                       | <p>.....22</p>                 |
| <p>Imagem 5 e 6 - Recortes do jornal Diário do Pará, contendo informações sobre o início de mais uma temporada do Festival Espanhol</p>                                                                                   | <p>.....23</p>                 |
| <p>Imagem 7 e 8 - Recortes do Jornal A Província do Pará, da coluna social de Edwaldo Martins e do Jornal Diário do Pará, Caderno D – Dicas, pág. 06, dando informações sobre o início e sucesso do Festival Espanhol</p> | <p>.....23</p>                 |
| <p>Imagem 9 - Recorte do Jornal Diário do Pará, datado de 29 de maio de 1993, trazendo o registro do encerramento da temporada do Festival Espanhol, promovido pelo Belém Hilton Hotel</p>                                | <p>.....24</p>                 |
| <p>Imagem 10 - Recorte do jornal Diário do Pará com as informações sobre o Festival Gastronômico Espanhol</p>                                                                                                             | <p>.....25</p>                 |
| <p>Imagem 11 - Fotografia do folder de divulgação do Festival Gastronômico Viva España! (1990)</p>                                                                                                                        | <p>.....26</p>                 |
| <p>Imagem 12 - Fotografia do Grupo Sierra Morena, de Henrique España (1990). da esquerda: Kike Valencia, Yara Castro, Enrique Espanha, Ilde Gutiérrez, Viviane Neves, Déborah Nefussi e Fernando de La Rua</p>            | <p>.....27</p>                 |

|                                                                                                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Imagem 13 - Recorte do jornal Diário do Pará, com informações sobre a segunda oficina de dança que iria se realizar, e pontuando que a oficina anterior foi um sucesso ..... | 28 |
| Imagens 14 e 15 - Ney El Moro bailando com Yara Castro e Denise Santoro no Festival Espanhol do Belém Hilton Hotel .....                                                     | 29 |
| Imagem 16 - Ney El Moro e Viviane Neves, no palco do Festival Espanhol no Belém Hilton Hotel (1990) .....                                                                    | 29 |
| Imagem 17 - Recorte de Jornal informando os patrocinadores, apoiadores e parceiros das Oficinas de Flamenco, ministradas pelo maestro Ney El Moro .....                      | 30 |
| Imagem 18 - Recorte da página 1 do 'Caderno D' do Jornal Diário do Pará, com a entrevista feita com o maestro Ney El Moro sobre o Flamenco .....                             | 31 |
| Imagem 19 - Recorte do Jornal O Liberal, 2º Caderno, p. 02, o maestro El Moro fala sobre o Flamenco e sua vivência com a dança .....                                         | 32 |
| Imagem 20 - Recorte do jornal A Província do Pará, com informação sobre o Theatro da Paz, que recebe, com o apoio do governo, a dança Flamenca .....                         | 33 |
| Imagens 21 e 22 - Folder e Cartaz Convite (frente e verso) para o curso de Flamenco no Theatro da Paz .....                                                                  | 33 |
| Imagem 23 - Fotografia da turma, em aula, no salão de cursos do Theatro da Paz (1993): salão repleto de estudantes, bailarinas e professores de dança .....                  | 34 |
| Imagem 24 - Alunas do maestro Ney El Moro bailando por Sevillanas na sala de ensaio do Theatro da Paz .....                                                                  | 41 |
| Imagem 25 - Foto na sala de ensaio do Theatro da Paz em uma oficina inicial de Sevillanas .....                                                                              | 43 |

|                                                                                                                                                                                           |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Imagens 26 e 27 - Recortes do jornal Diário do Pará sobre o patrocínio do aparelho de som, recebido para ser utilizado nas oficinas de Flamenco .....                                     | 43 |
| Imagem 28 - Recorte do jornal A Província do Pará, anunciando a apresentação de Sevillanas e Fandangos em homenagem aos 118 anos de Jornalismo no Hall de entrada do Theatro da Paz ..... | 45 |
| Imagem 29 - Recorte do jornal Diário do Pará, anunciando a apresentação das alunas mais avançadas do <i>maestro</i> El Moro .....                                                         | 46 |
| Imagem 30 - Recorte do Jornal Diário do Pará com as colunas sociais de Bernardino Santos e Lana em POLIARNO, sobre as <i>bailaoras</i> de Flamenco do Grupo Flamenco Ney El Moro .....    | 47 |
| Imagem 31 - Recorte do jornal O Liberal, coluna social Lana Informa, sobre a participação da Cia Flamenca Ney El Moro no Festival Internacional de Dança do Pará – EIDAP .....            | 47 |
| Imagens 32 e 33 - Cesto com castanholas flamencas e, ao lado, cesto com castanhas (fruta) .....                                                                                           | 51 |
| Imagem 34 - Flautista y bailarina con crótalo, pintados en un platô (600 a.C.) British Museum. Londres .....                                                                              | 54 |
| Imagem 35 - Castañuelas egípcias Longitud 36 cm (580-1090 a.C.) Museés Royaux d'Art et d'Histoire Bruselas .....                                                                          | 56 |
| Imagem 36 - Toque de Tarreñas .....                                                                                                                                                       | 58 |
| Imagem 37 - Evolução das orelhas das castanholas espanholas .....                                                                                                                         | 60 |
| Imagem 38 - Registro da capa do Livro Crotalogia ou Ciência das Castanholas .....                                                                                                         | 62 |
| Imagens 39 e 40 - Mostruário dos tipos de Castanholas segundo as orelhas e a concha .....                                                                                                 | 63 |

|                                                                                                                                                                                   |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Imagens 41 e 42 - Mostruário das castanholas segundo o Coração, a lâmina (perfil) e os lábios .....                                                                               | 64 |
| Imagens 43 e 44 - Imagens ilustrativas da maneira de tocar as castanholas que vinham na caixa na qual as mesmas eram acondicionadas para venda .....                              | 68 |
| Imagem 45 - <i>Bailaora</i> Silvia Mendes com as castanholas .....                                                                                                                | 74 |
| Imagem 46 - Las boleras del beso de Manuel Rodríguez de Guzmán (Museo de las Bellas Artes de Sevilla) .....                                                                       | 75 |
| Imagem 47 - Aula de <i>Sevillanas</i> na sala de ensaio do Theatro da Paz com <i>maestro</i> El Moro .....                                                                        | 77 |
| Imagem 48 - O gestual das <i>Sevillanas</i> já sendo executado com os braços nas aulas do <i>maestro</i> Ney el Moro.....                                                         | 77 |
| Imagem 49 - Homens, mulheres e crianças, todos bailando por <i>Sevillanas</i> .....                                                                                               | 78 |
| Imagem 50 - <i>Maestro</i> Ney el Moro <i>bailando</i> por <i>Sevillanas</i> com uma aluna adiantada, em um chá beneficente no então Hilton Palace Hotel, em Belém .....          | 79 |
| Imagem 51 - <i>Sevillanas</i> bailadas com leques, no espetáculo <i>Pará a Compá</i> , junho/2017, apresentado nas dependências do Teatro do Sesc Boulevard – Belém do Pará ..... | 80 |
| Imagem 52 - <i>Sevillanas</i> bailadas no Espetáculo <i>Compassos Ancestrais</i> , em maio de 2024, no Teatro Margarida Schivasappa.....                                          | 80 |
| Imagem 53 - Casais dançando o Carimbó – dançarinas com saias floridas e flores nos cabelos .....                                                                                  | 84 |
| Imagem 54 - Casais bailando por <i>Sevillanas</i> , as <i>bailaoras</i> de saias de <i>lunares</i> e flores nos cabelos .....                                                     | 84 |

|                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Imagem 55 - Demonstração de compasso ternário                                                                                                                 | 90  |
| Imagem 56 - A bailaora Rosana Barauna com sua saia de <i>volantes</i> bailando por <i>Sevillanas</i> no espetáculo <i>Compassos Ancestrais</i> - maio/2024    | 94  |
| Imagem 57 - Castanhola de madeira identificada com as partes que a compõem                                                                                    | 96  |
| Imagem 58 - Ajuste dos cordões da castanhola ao dedo polegar, puxando uma das pontas do nó correção                                                           | 97  |
| Imagem 59 - imagem ilustrativa da enumeração dos dedos para entendimento de estudo dos toques da castanhola                                                   | 100 |
| Imagem 60 - Castanhola “macho” na mão esquerda retirando o som com os dedos médio e anelar                                                                    | 100 |
| Imagens 61 e 62 - Demonstração dos dedos mínimo (1) e anelar (2)                                                                                              | 102 |
| Imagens 63 e 64 - Demonstração dos dedos médio (3) e indicador (4)                                                                                            | 102 |
| Imagem 65 - Posticeo, choque entre as duas castanholas e/ou contra partes do corpo                                                                            | 103 |
| Imagem 66 - Espetáculo <i>O Presente Precioso</i> , no Theatro da Paz, momento espanhol bailando por <i>Sevillanas</i> com castanholas                        | 114 |
| Imagem 67 - Bailaor Cassius de La Cruz no Festival Mercado Persa 2025, representando o líder da caravana cigana                                               | 116 |
| Imagens 68 e 69 - Apresentação da Cia Flamenca no Festival Mercado persa 2025, na categoria Grupo Cigano, com figurinos representativos dos elementos ciganos | 117 |

Imagem 70 - *Bailaora* Ana Flavia Mendes, “La Loba”, no Festival Mercado Persa 2025, representando a roda cigana .....119

Imagem 71 - *Bailaora* Alba Vahsquez, no Festival Mercado Persa 2025, representando as cartas do baralho cigano e a bola de cristal .....120

Imagem 72 - *Bailaora* Ely Arrôyo, no Festival Mercado Persa 2025, representando a fogueira .....121

## SUMÁRIO

|                                                                                                      |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....                                                                              | <b>16</b>  |
| <b>1. O FESTIVAL ESPANHOL EM BELÉM: O INÍCIO</b> .....                                               | <b>20</b>  |
| 1.1 <i>BAILE JONDO</i> E <i>BAILE DE PALILLOS</i> .....                                              | <b>35</b>  |
| 1.2 O INÍCIO DO <i>BAILE DE PALILLOS</i> EM BELÉM .....                                              | <b>40</b>  |
| <b>2. AS CASTANHOLAS: ORIGEM E HISTÓRIA</b> .....                                                    | <b>50</b>  |
| 2.1 AS CASTANHOLAS PRIMITIVAS .....                                                                  | <b>54</b>  |
| <b>3. CROTOLOGÍA: A CIÊNCIA DE <i>LAS CASTAÑUELAS</i></b> .....                                      | <b>61</b>  |
| <b>4. O PROCESSO DE APRENDIZADO DA PERFORMANCE DAS CASTANHOLAS<br/>NA CIA FLAMENCA DO PARÁ</b> ..... | <b>67</b>  |
| 4.1 O <i>BAILE DE PALILLOS</i> [MAIS] DANÇADO PELA CIA FLAMENCA DO PARÁ.                             | <b>75</b>  |
| 4.2. ESTRUTURA E NOMENCLATURA DOS <i>TOQUES</i> DAS CASTANHOLAS ....                                 | <b>95</b>  |
| <b>5. QUANDO O BAILAOR SE TORNA MÚSICO?</b> .....                                                    | <b>107</b> |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....                                                                    | <b>126</b> |
| <b>GLOSSÁRIO</b> .....                                                                               | <b>130</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....                                                              | <b>135</b> |

**BAILE DE *PALILLOS* NA AMAZÔNIA:**

quando o *bailaor* se torna músico

Belém - Pará

2025

## INTRODUÇÃO

O Flamenco é uma forma cultural expressiva – composta de dança, canto, música e sociabilidade – surgida na região de *Andalucía*, sul da Espanha, no final do século XVIII. Reconhecido por pesquisadores de dança e música, por flamencólogos e por quem o pratica como algo que ultrapassa as noções de gênero e estilo coreográfico e musical, seu significado engloba e reflete toda a cultura da *Andalucía*.

Originado das *gitanerías*<sup>1</sup>, o Flamenco tornou-se uma arte popular tecnicamente elaborada, com grande expressão emocional, sendo passada de geração em geração, sobretudo pelas famílias ciganas. Alcançou repercussão mundial para se transformar na mais conhecida forma de expressão da cultura espanhola e, por muito tempo, foi considerado uma arte puramente espanhola. Sobre essa questão, salienta Ruiz (2002):

Flamenco é a superação musical do folclore andaluz, pelo que se considera uma arte composta de *cante*, *baile* e música, e possuidor de uma deslumbrante quantidade de vertentes, ou estilos, que o fazem único e surpreendente (Ruiz, 2002, p. 7).<sup>2</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Partindo de minha prática de muitos anos como *bailaor* – designação dada apenas a quem baila flamenco, o que explicarei mais adiante – e professor de Flamenco, senti necessidade de dar continuidade à pesquisa que iniciei na graduação, ingressando no PPGArtes<sup>3</sup> no intuito de realizar uma investigação mais aprofundada acerca dos *Bailes de Palillos*<sup>4</sup> que ocorrem em Belém. O trabalho irá se deter nos gestos dançados-tocados dos *bailaores-tocadores*<sup>5</sup> de *Palillos* (castanholas) em *bailes* realizados pela Companhia Flamenca do Pará, na Amazônia brasileira. Vale ressaltar que o Flamenco apresenta um panorama tão complexo em conteúdo e exposição que, para compreendê-lo, é necessário isolar seus elementos básicos (*cante*, *toque* e *baile*) e estudá-los separadamente. Pretendo, nesta pesquisa, ater-me ao componente da tríade denominado *toque*; não o *toque* da guitarra, mas de outro instrumento que embeleza enormemente os *palos*<sup>6</sup> Flamenco ou *Bailes de Palillos*, e as demais danças da cultura espanhola: as castanholas.

<sup>1</sup> Os bairros pobres que eram habitados por ciganos e foi por lá que se desenvolveu a sofisticação do flamenco.

<sup>2</sup> “El flamenco es la superación musical del folclore andaluz, por lo que se considera un arte compuesto de cante, baile y música, y poseedor de una deslumbrante cantidad de vertientes o estilos, que lo hacen único y sorprendente. Tras narrar su historia a partir del siglo XVIII hasta hoy [...]” (RUIZ, 2002, p. 7)

<sup>3</sup> Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará.

<sup>4</sup> Danças que são executadas com castanholas.

<sup>5</sup> Designação dada para aqueles bailarinos flamencos que dançam e tocam as castanholas ao mesmo tempo.

<sup>6</sup> Os *palos* do flamenco seriam os seus ramos principais, cada um com folhas e flores únicas. Cada *palo* é, essencialmente, um estilo diferente, uma forma musical distinta dentro do vasto universo do flamenco.

São variadas as formas de tocar as castanholas, dependendo sempre do estilo da música escolhida, para se tocar apenas como acompanhamento, ou bailar, tocando o instrumento. Essa pesquisa terá como foco as *Sevillanas*. Nela buscarei analisar as formas expressivas (usos, *toques* e modos de transmissão) desse instrumento musical, com mais de três mil anos de existência, a partir dos relatos de experiência dos *bailaores-tocaors* participantes dos *bailes* por *Sevillanas*, realizados semanalmente nas aulas de Flamenco da Companhia. Vale ressaltar que esses *bailes* – as *Sevillanas* – integram o folclore espanhol originário de *Sevilla*, na *Andalucía*, que batiza o *baile* em referência com seu nome. A pesquisa parte de minhas próprias vivências como *bailaor* – desde quando iniciei meus estudos, em 1996, em oficinas ministradas pelo *maestro* paulistano Ney El Moro, professor e diretor da Companhia Flamenca do Pará.

Pretendo realizar o trabalho de campo em um contexto de dança com o qual já estou familiarizado, e sobre o qual poderei discorrer como “nativo”, ou seja, como *bailaor-tocaor* de castanholas. O relato dos *bailaors*<sup>7</sup> que compunham o grupo de alunos do *maestro* Ney El Moro, à época, no que concerne ao uso de castanholas, assim como as falas dos atuais *bailaors* da Companhia são parte fundamental desta pesquisa, que busca, entre outras coisas, entender em que medida a performance desses *bailaors-tocaors* se particulariza nos corpos dançantes amazônicos, produzindo processos singulares de subjetivação. Sobre esta forma de fazer etnografia, propõe a historiadora e etnógrafa inglesa da dança, Theresa Jill Buckland:

A legitimação da presença física do pesquisador, no campo, como testemunha ocular deve, agora, incluir o “corpo-testemunha” do pesquisador, lembrando e representando as sensações corpóreas, num esforço para superar dualidades cartesianas de análise e de comunicação (BUCKLAND, 2018, p. 150-151).

Abordarei, também, as castanholas e seus *toques*, através da ótica de diversos teóricos, historiadores e flamencólogos que mergulharam na arte da *Crotalogía*, a exemplo de Francisco Agustin Florencio (1792), que assim a define e explica:

Toda ciência recebe a marca do objeto de que trata, e não tratando a *Crotalogía* de outro assunto que não o do manuseio das Castanholas [devidamente tocadas], são estas que devem fazer com que a *Crotalogía* seja a ciência das castanholas; porque se supomos que não há, não houve, nem haverá castanholas no mundo, deduz-se, por legítima consequência, que não

---

<sup>7</sup> Designação dada a grupo ou companhia que dança o Flamenco.

haverá, nem há, nem houve ciência chamada Crotalogia (Florencio, 1792, p. 3).<sup>8</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Também utilizarei referências e aportes teóricos propostos por Joaquín Díaz (1994), que estuda em Valladolid, Espanha, e que ofereceu recitais e conferências popularizando a cultura tradicional espanhola, atuou na escrita de livros sobre aspectos da tradição oral e é dirigente da Revista de Folclore e do centro etnográfico de Valladolid; além de José de Udaeta (1989), autor do livro *La Castañuela Española*, que destaca o processo histórico das castanholas, seu primitivismo, aborda as castanholas no teatro, até uma definição das mesmas como forma expressiva, estética e elemento necessário para se compreender as danças espanholas. Tomarei, ainda, como referência, a ótica de Daniele Zill, *bailaora* e musicista premiada no espetáculo *Las Cuatro Esquinas*. Daniele investiga, em seu livro *Gesto Flamenco* (2020), o fascinante universo da cultura flamenca, unindo dança, música e fisioterapia, e revelando a força expressiva que habita as minúcias nos movimentos e atitudes corporais que transpiram dos gestos do Flamenco, associados às teorias de A. G. Greimas, J. Kristeva e C. L. Bremond, em seus escritos sobre as *Práticas e Linguagens Gestuais* (1979). E, como referências complementares, mas não menos importantes, guiar-me-ei pelos textos seminais das antropólogas Theresa Buckland, Joann Kealiinohomoku, Adrienne L. Kaeppler e Giselle G. A. Camargo, publicados na coleção *Antropologia da Dança* (volumes I, II, III e IV), entre outros.

O material acima mencionado me servirá na busca por desvelar a relação entre percussão de mãos e pés; as especificidades do gesto dancístico-musical do *bailaor-tocaor*; a dedicação ao estudo e obtenção das sonoridades dos *Palillos* que acaba sendo um excelente exemplo de sobreposição entre o global e o local, o universal e o particular, o objetivo e o subjetivo. Também me proponho a construir uma narrativa histórica de como o *Baile de Palillos* chegou à região Norte do Brasil, precisamente a Belém, no Pará, sendo as *Sevillanas* o primeiro *Palo* ensinado e o mais utilizado. As *Sevillanas* são amplamente dançadas pelos mais variados grupos e companhias de Flamenco do Brasil, não sendo diferente com a Companhia Flamenca do Pará, na Amazônia, confirmando, assim, o que diz o sociólogo Michel Maffesoli (2006): “*essa ‘conquista do presente’ se manifesta de maneira mais informal nesses pequenos grupos que passam ‘o melhor do seu tempo vagando e explorando*

---

<sup>8</sup> “*Definición II. El objeto de la Crotalogía son las Castañuelas debidamente tocadas. Explicación. Toda ciencia recibe su especie del objeto de que trata, y no tratando la Crotalogía de outro asunto que del manejo de las Castañuelas, estas son, y no otra cosa alguna, las que deben hacer que la Crotalogía sea ciencia de las Castañuelas; porque si suponemos, qui ni hay, ni hubo, ni habrá Castañuelas en el mundo, se sigue por legitima consecuencia, que ni habrá, ni hay, ni hubo ciencia llamada Crotalogía*” (FLORENCIO, 1792, p. 3).

*seu mundo*”’. A afirmação de Maffesoli vem ao encontro do que se pode dizer sobre a paixão dos integrantes da Companhia Flamenca do Pará por esta arte, que é, também, uma filosofia de vida. Tal paixão tem como força motriz o que o *bailaor* amazônida paraense carrega dentro de si, e que demonstra ao tocar castanholas nos *Bailes de Palillos*, embora ainda faça bem pouco uso de dois dos elementos imprescindíveis da tríade flamenca, o *cante* e o *toque* – referindo-me, neste caso, ao *toque* da guitarra flamenca.

Discorrerei sobre as nomenclaturas dos *toques*, criadas por diversos profissionais, incluindo a minha pessoa, para facilitar o aprendizado nas aulas e apresentações. Vale ressaltar que as castanholas iniciaram sua trajetória no Brasil muito antes da chegada da família real. Sobre esta trajetória, discorrem os pesquisadores Alessandra Gutierrez Gomes e Jessé Cruz, no artigo ‘O flamenco negro: a elegância e a graça da espanhola com a vivacidade da brasileira’, publicado em *Debates afrolatinoamericanos em perspectiva Brasil-Argentina* [Vol. 2] (2022):

No Brasil colônia, um instrumento musical que automaticamente nos remete à Espanha, as castanholas, já era usado em danças do Brasil no período seiscentista, bem antes da Família Real chegar aqui. Um dos primeiros registros em livro [revela] que ciganos tocam castanholas dançando o fandango no casamento da princesa Leopoldina, apesar de, ao menos 200 anos antes de serem populares nos teatros, já tínhamos castanholas em danças no Brasil (Gomes & Cruz, 2022, p. 7).

Lançarei mão, ainda, da descrição, como aliada do método etnográfico. Sobre o método da pesquisa descritiva esclarece Lori Alice Gressler (2007):

A pesquisa descritiva descreve, sistematicamente, fatos e características presentes em uma determinada população, grupo ou área de interesse. [...] é usada para descrever fenômenos existentes, situações presentes e eventos, identificar problemas e justificar condições, comparar e avaliar [...] (Gressler, 2007, p. 59).

E para substanciar esta pesquisa, irei me apoiar em teóricos como Tereza Martínez de La Peña (1967), Ángel Álvarez Caballero (2004), Rocío Espada (1997), Manuel Ríos Ruiz (2002), Caballero Bonald (1957), Pepe de Córdoba (2008), entre outros, que trazem um panorama mais amplo sobre o Flamenco e as danças espanholas.

## 1. O FESTIVAL ESPANHOL EM BELÉM: O INÍCIO

Como já abordado em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), o Flamenco chega a Belém através dos antigos Festivais Mundiais de Gastronomia, promovidos pelo bem frequentado, à época, Belém Hilton Palace Hotel, localizado em frente à Praça da República, e ao lado do majestoso Theatro da Paz<sup>9</sup>, em uma das principais avenidas da capital paraense, a Presidente Vargas. Erguido com muita polêmica, onde antes se encontrava o lendário Grande Hotel<sup>10</sup>, foi inaugurado em agosto de 1984. O espaço abrigava famílias da alta sociedade de Belém e era palco de grandes eventos, tais como casamentos, aniversários e festivais (italiano, árabe, espanhol etc.) e festivais de gastronomia, entre outros. Sem dúvida, nas décadas de 1980 e 1990 este era o local que as famílias frequentavam e um dos ambientes ideais para se realizar um evento grandioso. Contudo, nosso “fio de Ariadne” para chegar ao objeto desta pesquisa, será o Festival Espanhol. Após longa empreitada para encontrar registros que comprovem o período – além das fotos de meu acervo pessoal, e outras que me foram cedidas do acervo de pessoas igualmente apaixonadas pelo Festival – organizei-os, inserindo-os em meu trabalho de Graduação. Alguns registros encontrados em jornais da época levam-me a crer que os anos de 1992 e 1993 marcaram a chegada e o contato do Flamenco enquanto tríade (*cante, toque e baile*) em terras paraenses, conforme corroboram os registros abaixo:

---

<sup>9</sup> Fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período áureo do Ciclo da Borracha, quando ocorreu um grande crescimento econômico na região amazônica. Belém foi considerada “A Capital da Borracha”.

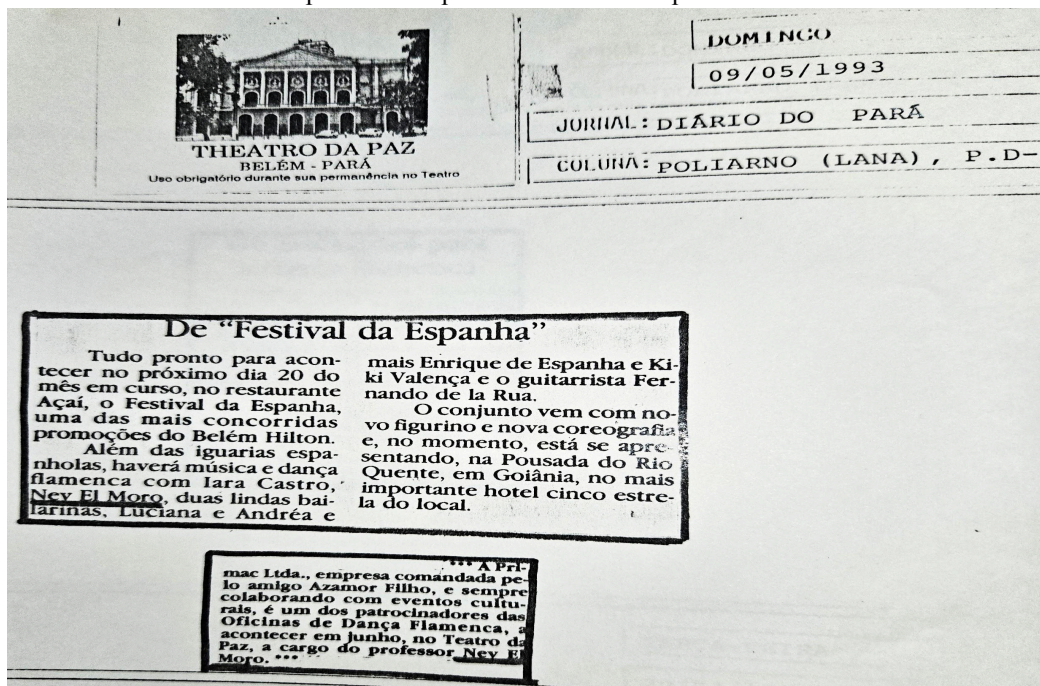
<sup>10</sup> O Grande Hotel, exemplo de arquitetura Art Nouveau, foi um dos símbolos da *Belle Époque*, em Belém. Fundado em 1913, foi palco de grandes momentos da Sociedade Paraense.

Imagem 1 - Recorte do Jornal **Diário do Pará**, datado de 22/05/1993, da coluna social de Bernardino Santos, mostrando a efervescente sociedade paraense, que frequentava as noites espanholas do Festival.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 2 - Recorte do Jornal **Diário do Pará**, com a coluna social de Lana, informando a preparação da próxima temporada do Festival Espanhol.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 3 - Recorte do Jornal **Diário do Pará**, com a Coluna Social de Lana, informando a continuidade do Festival Espanhol no Belém Hilton Hotel.



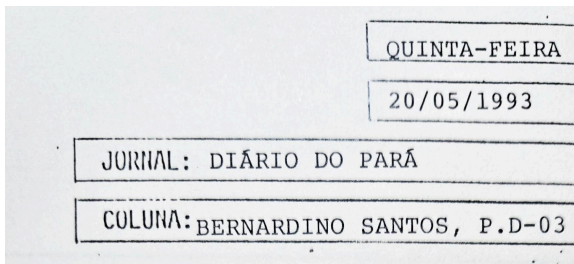
Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 4 - Recorte do Jornal **A Província do Pará**, coluna Social de Edwaldo Martins, mostrando pessoas da sociedade paraense prestigiando o Festival Espanhol.



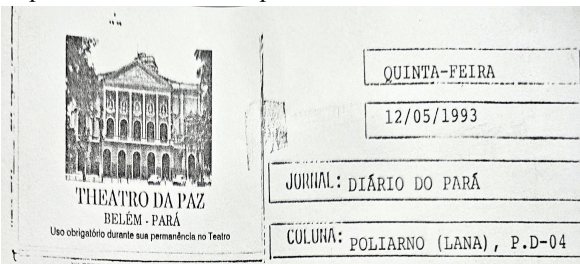
Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagens 5 e 6 - Recortes do jornal **Diário do Pará**, contendo informações sobre o início de mais uma temporada do Festival Espanhol.



**Espanhol no Belém Hilton**

Começa hoje e vai até o dia 30, o já famoso Festival Espanhol do Belém Hilton. O evento acontecerá no restaurante Açai, com o melhor da culinária espanhola. No palco estará um conjunto folclórico que vai mostrar a música e dança da Espanha. Desse grupo, faz parte o bailarino Ney El Moro. É mais uma promoção agradável que o Belém Hilton oferecerá à sociedade paraense. Vamos lá.

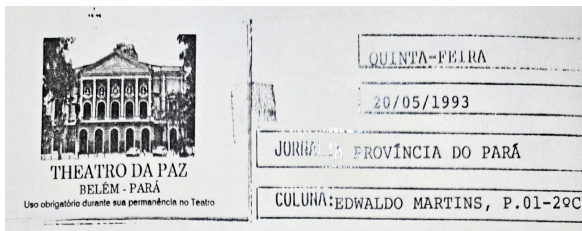


**Festival Espanhol**

Com patrocínio da Varig — leia-se Paulo Watrin — e da cerveja Antarctica — a preferida de muitos — tem início, hoje, o Festival da Espanha. Pratos típicos pontificarão no cardápio, além das danças flamencas — coqueluche em todo o mundo — com o cantante Enrique España, os bailarinos Iara Castro, Ney El Moro, Luciana e Andrea — paulistanos que estiveram na Espanha — os guitarristas Fernando de La Rua e Kiki Valença, que sabem dedilhar a guitarra como poucos. Até hoje — e é a quinta vez que o Belém Hilton promove — é o Festival que mais lucro tem dado à empresa hoteleira. Quem vai exultar com a promoção é a professora de espanhol Lourdinha Rodrigues, que aprecia sobremaneira, tudo o que diz respeito àquele país ibérico.

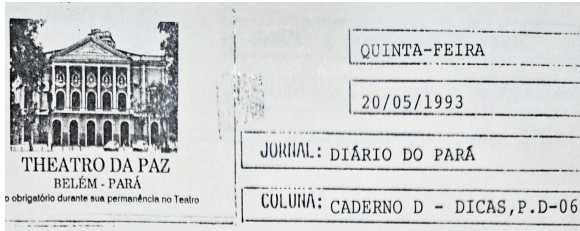
Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagens 7 e 8 - Recortes do Jornal **A Província do Pará**, da coluna social de Edwaldo Martins e do Jornal **Diário do Pará**, Caderno D – Dicas, pág. 06, dando informações sobre o início e sucesso do Festival Espanhol.



**A Espanha no buffet**

Um menu bem espanhol, a partir de hoje, no restaurante Açai do Belém Hilton: o melhor da comida espanhola e música e dança flamencas. É que o nosso cinco estrelas promove mais um festival gastronômico da Espanha, puxado pela tradicionalíssima paella à valenciana e por aquele ritmo, este a cargo do grupo "Sierra Morena", de Enrique España, ao lado de mais seis integrantes, destacando-se os bailarinos Ney El Moro e o guitarrista Fernando Campolin. No patrocínio, a Varig, com o apoio da Antarctica.



**Festival espanhol**

Os amantes da boa música e comida espanholas têm hoje noite de gala no Belém Hilton. É que de hoje ao dia 30 ocorre o Festival Espanhol, no Restaurante Açai. Em meio a muito molhos, pratos de carnes quentes e frios, haverá o show do grupo Sierra Morena, de Henrique España. Na dança, destaque para os bailarinos Ney El Moro e Iara. O patrocínio é da Varig, com apoio da Antarctica.

Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 9 - Recorte do Jornal **Diário do Pará**, datado de 29 de maio de 1993, trazendo o registro do encerramento da temporada do Festival Espanhol, promovido pelo Belém Hilton Hotel.

**A**té amanhã, domingo, prossegue o Festival Espanhol, no Belém Hilton, com comidas típicas da Espanha e com um número de dança e música. Fernando de La Rúa, Iara Castro, Andrea Aragon, Luciana Caballeros e Ney El Moro, são as atrações da dança. Participam dois cantores também, Henrique Espanha e Kiki Valença.

Os dançarinos explicam que o Festival Espanhol é mais ligado à gastronomia — ocorre no Restaurante Açai — com um sentido mais turístico. “Estamos brigando com garfos e facas”, brinca Iara Castro, que é professora das duas outras dançarinas. Reconhecem que o espetáculo que mostram é meio “ilustrativo em cima da comida”, perdendo parte do valor artístico. “Mas fazemos nossa parte”, afirmam. É que o grupo não deseja somente mostrar o trabalho no Hilton, num palco pequeno e para uma elite. “Queríamos mostrar nossa dança num teatro, para a classe artística, porque em Belém notamos um interesse muito grande pelo flamenco”, diz Iara Castro.

Nos últimos anos, a cultura espanhola vem crescendo muito de popularidade no mundo, no caso, no Brasil. Vários caminhos são apontados pelas dançarinas. Inicialmente a abertura política da Espanha, depois o cinema e a dança. Os filmes de Carlos Saura, como “Carmem” e “Bodas de sangue”, por mais que não tenham atingido o grande público, foram vistos por muita gente no mundo. Ainda no cinema, modernamente, Pedro Amoldovar, diretor de “Mulheres à beira de um ataque de nervos”, “Matador” e “Ata-me”, também tem

*O Festival Espanhol, promovido pelo Belém Hilton, traz um número de canto e dança flamencos, em que o sentimento fala mais alto. O festival se caracteriza também por comidas típicas da Espanha, país que tem crescido muito de popularidade no mundo.*

## Festival Espanhol encerra-se amanhã no Hilton

**Diário do Pará**  
Sábado, 29 de maio de 1993 D-5



...sido de grande importância para a difusão da cultura espanhola. Na dança, Iara Castro cita Antonio Gades e Cristina Hoyos. Luciana Caballeros cita o grupo musical Gipsy King como maior difusor em todas as classes sociais. Andre Aragon aponta a Olimpíada de Barcelona, como grande motivadora da onda flamenca.

O interesse pela dança flamenca só tem crescido no Brasil. Iara Castro lembra que antes a dança flamenca se restringia às pessoas que gostavam de dança, era mais uma forma de se aperfeiçoar. Agora quem sequer se envolvia com dança está “se apaixonando” pela linha flamenca. Luciana Caballeros afirma que parte desse público entra em academias ou participa de cursos de dança flamenca, pela “busca do exótico”.

O número de dança flamenca, no Restaurante Açai

Fonte: Acervo pessoal de Yara Castro.

Um pesquisador envolvido com seu tema de pesquisa nunca está sossegado com sua missão, e seu objeto de estudo é fonte que nunca se esgota. Assim sendo, busco atualizar minha pesquisa, trazendo novos registros no que diz respeito ao período de início dos Festivais Gastronômicos, bem como sobre o período de chegada do Flamenco, como *baile*, em Belém do Pará. No registro abaixo, cedido dos arquivos pessoais da *maestra* Yara Castro<sup>11</sup>, radicada na Espanha há mais de vinte anos: um momento de apresentação das integrantes do Grupo Laurita Castro<sup>12</sup> (mãe de Yara Castro), *in memoriam*.

<sup>11</sup> Brasileira nascida em São Paulo, radicada na Espanha há mais de 20 anos, casada com o músico e guitarrista Flamenco Fernando de La Rúa, bailaora flamenca, filha de Laurita Castro, que deu início ao estudo de Flamenco em várias capitais do Brasil, dentre as quais Belém.

<sup>12</sup> Fundado em 1986, encerrou suas atividades no ano de 2001. Sendo um dos mais antigos do Brasil. A direção geral era de Laurita Castro, a direção musical era de Fernando de La Rúa e a direção artística era de Yara Castro.

Imagem 10 - Recorte do jornal **Diário do Pará**, com as informações sobre o Festival Gastronômico Espanhol.

Fonte: Cedida por Yara Castro (acervo pessoal).

Como registrado na imagem acima, no recorte do então Jornal Diário do Pará, de 1990, na coluna social que abordava temas sobre política, literatura, arte e notícias da sociedade paraense em geral chamado de 'Lana em POLIARNO' de Elanir Gomes da Silva<sup>13</sup> (mais conhecida como Lana), a informação com data de 31 de maio de 1990 de que seguia super lotado o restaurante Açai (ambiente dentro do Belém Hilton Hotel, onde estava sendo realizado o Festival Espanhol, com rica gastronomia e apresentações de Flamenco), trazendo um novo registro em data, de que o Flamenco em Belém não havia iniciado em

<sup>13</sup> Professora de Letras da Universidade Federal do Pará, Cartorária, Diretora do Theatro Monumental da Paz, Colunista Social, escreveu em diversos jornais da capital paraense, Coordenadora Executiva do Grupo de Dança Flamenca 'Ney El Moro' que proporcionou o crescimento desta arte na capital paraense através de apoio financeiro com a ajuda do empresariado local devido a seu prestígio social.

1992, como antes se acreditava e os registros encontrados da pesquisa anterior mostravam, mas que o ano exato é, sim, 1990, concluindo-se, assim, que o Flamenco, na capital paraense, completa, neste ano de 2025, trinta e cinco anos de sua chegada. Vale ressaltar que o Grupo Flamenco Laurita Castro vinha a Belém e dançava sob a alcunha de Grupo *Sierra Morena*, de Henrique *España, cantaor*<sup>14</sup> espanhol, muito conhecido à época, e que residia em São Paulo e fazia apresentações pelo Brasil, levando diversos grupos para divulgar a cultura ibérica. Ele acordava as apresentações com a direção do Belém Hilton Hotel, local onde acontecia o Festival. Abaixo, o folder de divulgação que circulava pela cidade e uma foto do Grupo *Sierra Morena* ou Grupo Flamenco Laurita Castro.

Imagem 11 - Fotografia do folder de divulgação do Festival Gastronômico Viva España! (1990).



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

<sup>14</sup> Responsável por cantar em tablado Flamenco, tradução literal de *cantaor* é cantor.

Imagem 12 - Fotografia do **Grupo Sierra Morena**, de Henrique España (1990). da esquerda: Kike Valencia, Yara Castro, Enrique Espanha, Ilde Gutiérrez, Viviane Neves, Déborah Nefussi e Fernando de La Rua.



**Fonte:** Cedida por Yara Castro (acervo pessoal).

O início do Flamenco, em Belém, não se deu apenas por meio de apresentações artísticas, conforme relatou a *Maestra* Yara Castro, em conversa informal que tivemos em uma viagem de ônibus entre São Paulo e São José dos Campos, a caminho do Festival Internacional de Flamenco. No mesmo ano de estreia do Flamenco no Festival Mundial de Gastronomia, realizado no Belém Hilton Palace Hotel, Yara recebeu um convite da então Associação Paraense de Dança (APAD) para ministrar uma oficina de *baile* Flamenco em nossa cidade. A oficina ocorreu em 1990, em uma escola privada de dança. Em 1991, a oficina de Flamenco foi ministrada nas dependências da Escola Superior de Educação Física, sempre em paralelo com o Festival, dando início ao processo de transmissão de conhecimentos desta arte secular, conforme nos mostra, abaixo, o depoimento de Cristiano Cerqueira, um dos primeiros bailaores a acessar o Flamenco e permanecer por longo período, e outro recorte do Jornal Diário do Pará, de 24 de maio de 1991.

O início disso tudo é em 90 pra 91 né? Festival Gastronômico depois Lana com a filha dela Betão (Elizabeth Gomes) é! Leva o Flamenco como oficina pra dentro da UEPA eu era calouro é...do curso de Educação Física e essa oficina ela, ela foi ofertada somente para quem fazia já a disciplina rítmica. E aí eu pedi pra Betão pra ela me colocar como calouro, ela disse olha então não fala nada entra na sala e se alguém perguntar diz que tu és meu aluno, pronto! E aí conheci o Flamenco [...] (Cristiano Cerqueira 2025, entrevista cedida por meio de aplicativo de conversa no dia 14/01/2025).

Imagem 13 - Recorte do jornal **Diário do Pará**, com informações sobre a segunda oficina de dança que iria se realizar, e pontuando que a oficina anterior foi um sucesso.



Fonte: Acervo pessoal de Yara Castro

Yara Castro informou, também, que ministrou apenas a primeira oficina de Flamenco que foi aberta ao público de Belém em 1990, com adesão aproximada de quarenta inscritos. Já em 1991, contou com a ajuda das *bailaoras*<sup>15</sup> que lhe acompanhavam na turnê de apresentação no Festival, em Belém. Quando convidada novamente, em 1992, para dar prosseguimento ao trabalho, recusou o convite, pois estava de mudança para a Espanha, indicando, para assumir o trabalho em seu lugar, o então *Bailaor*<sup>16</sup> e *maestro* Ney El Moro<sup>17</sup>, que também integrava o Grupo Flamenco Laurita Castro e estava participando das apresentações do Festival Espanhol.

<sup>15</sup> Dançarinas de Flamenco.

<sup>16</sup> Dançarino de Flamenco.

<sup>17</sup> Bailarino, professor e coreógrafo paulista. Iniciou na dança em 1986. Em São Paulo, fez formação em Ballet Clássico com Halina Biernacka, e em Ballet Moderno, com Penha de Souza. No Rio de Janeiro, teve aulas de Jazz com Leny Dale. Estudou Flamenco com as bailaoras Laurita Castro e Yara Castro; e com o bailaor espanhol Pepe de Córdoba no período de 1991 a 1997.

Imagens 14 e 15 - Ney El Moro bailando com Yara Castro e Denise Santoro no Festival Espanhol do Belém Hilton Hotel (1991).



**Fonte:** Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 16 - Ney El Moro e Viviane Neves, no palco do Festival Espanhol no Belém Hilton Hotel (1990).



**Fonte:** Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

A partir da indicação e do aceite do *maestro* Ney El Moro para dar continuidade ao processo de transmissão de saberes relacionados ao Flamenco, as oficinas passaram a ser ministradas nas dependências do Theatro da Paz, mas não na sala de ensaio (que fica no último andar do prédio), hoje muito conhecida pela classe artística de Belém, e sim no ‘Salão de Cursos’, nome atribuído, à época, ao espaço aberto no terceiro andar do Teatro. Essa nova organização e etapa de cursos de Flamenco que estava por iniciar, teve como *promoter* a colunável Elanir Gomes da Silva (mais conhecida como Lana), que ocupava, em 1992, o cargo de diretora do Theatro da Paz, levando o curso para lá com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado e com a parceria do empresariado local, tudo descrito pelas notas jornalísticas e os cartazes-convites veiculados à época, como mostram os recortes abaixo.

Imagem 17 - Recorte de Jornal informando os patrocinadores, apoiadores e parceiros das Oficinas de Flamenco, ministradas pelo maestro Ney El Moro

QUINTA-FEIRA  
20/08/1992  
JORNAL: JORNAL DA GENTE  
COLUNA: ARTE & CULTURA - P.05

**THEATRO DA PAZ**  
BELÉM - PARÁ  
Uso obrigatório durante sua permanência no Teatro

***Teatro da Paz promove uma Oficina de Dança Flamenca***

Para os que gostam de dançar e estar por dentro de todos os passos das pistas de dança, o Teatro da Paz, contando com o patrocínio da **Secretaria de Estado de Cultura, Prefeitura de Belém, Belém Hilton** e com o apoio cultural do empresário **Carlinhos Xerfan**, estará realizando a partir do dia 21, até 8 de setembro, uma **OFICINA DE DANÇA FLAMENCA** e que estará sendo ministrada pelo professor **Ney El Moro**, profissional de destaque do Grupo de Dança da Espanha.

As inscrições já se encontram abertas e os interessados podem procurar a **Kátia Moura**, no próprio Teatro, de 9 às 12 horas e de 14 às 18 horas.

A **OFICINA DE DANÇA** foi programada durante o Festival Espanhol que foi promovido pelo Belém Hilton, no mês de maio, no restaurante Açai e que teve a participação especial do conjunto **Enrique España**, num show dos mais coloridos e alegres já apresentados pelo nosso cinco estrelas.

Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 18 - Recorte da página 1 do 'Caderno D' do Jornal **Diário do Pará**, com a entrevista feita com o maestro Ney El Moro sobre o Flamenco

# Curso estréia a dança flamenca em Belém

O bailarino paulista Ney El Moro está em Belém realizando a Oficina de Dança Flamenca, desde o dia 11 de dezembro até 4 de janeiro de 1993, no Salão de Balé do Teatro da Paz. Trata-se de uma promoção do Governo do Estado.

Segundo El Moro, a dança flamenca é uma mistura de várias culturas, como a cigana, a muçulmana, a judaica, a espanhola, entre outras. Na Espanha, a dança começou a ser trabalhada profundamente. "Antes, era uma coisa meio que espalhada e absolutamente popular", diz o bailarino, acrescentando que os flamencos eram considerados pela elite espanhola como bandidos, perversos enfim. Para acabar com esses estereótipos e passarem a ser respeitados, eles se reuniram e resolveram fazer uma grande família e tudo para eles era motivo de festejos. Para Ney era a única forma de eles não se sentirem tão rejeitados.

A dança flamenca começou a ser respeitada, conforme declarou El Moro, à medida que acabou esse preconceito da elite.

"As pessoas começaram a entender a importância da dança e da música flamenca, e mais ainda, a força que elas transmitiam para a população".

A palavra "flamenco" vem do árabe "flaminou", que quer dizer "camponês foragido". O ritmo flamenca, como afirmou El Moro, tem de tudo: a Bulerias, "que é um balé que você dança de forma satírica; a Farruca, "que já é uma dança mais introvertida", quase que especificamente de homem, raramente mulher dança, enfim existem outros ritmos como a seguellija, martinette, alegrias.

Para El Moro, o flamenco

apresenta diversas temáticas como histórias de amor, traição, coisa proibida, liberdade pessoal de cada um. O bailarino é preciso ao afirmar que o flamenco é dançado com bastante emoção.

"Usa-se técnica, mas se um dançarino do flamenco não transmitir emoção, por mais técnica que seja, jamais irá conseguir chegar à plenitude do flamenco", revela El Moro. Quanto aos movimentos da dança, são extremamente sensuais, porém sem nada de exagero. "Uma sensualidade para atingir o lado emocional do público apenas", diz. Para dançar flamenco é importante estar com roupas típicas como saias longas e rodadas, sapatos de salto alto (tanto para homem quanto para mulher), leques, castanholas, e para caracterizar ainda mais a dança, muitas palmas. Ney informa que na Espanha existem pessoas contratadas apenas para bater palmas.

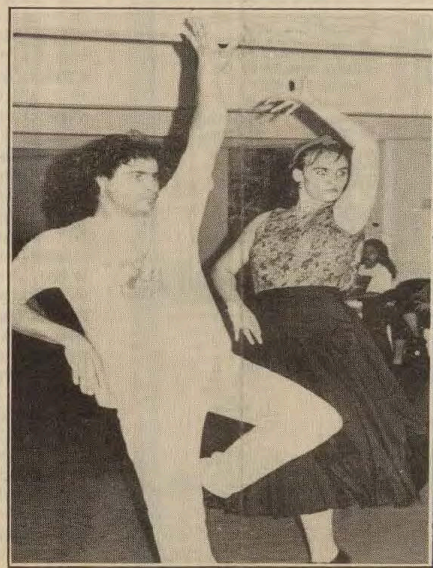
## "Eu preciso dançar"

El Moro dança por uma questão emocional. "Eu preciso dançar, quando isso não acontece, eu sinto um vazio". Antes de ser bailarino, El Moro era desenhista, logo depois passou pela área de Marketing, relações públicas, várias profissões mais rendosas financeiramente, mas é na dança que o bailarino sente prazer na vida.

El Moro vem de Companhias de balé clássico de São Paulo, fez um pouco de jazz, afro, e outras linhas de dança, até que ingressou há cinco anos na Companhia Laurita Castro (SP), especializada em dança flamenca e está até hoje. "Talvez fosse a última escola que eu não tinha feito ainda", finalizou.



É necessário estar com todos os acessórios para a prática da dança flamenca



Ney El Moro mostra o passe

Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 19 - Recorte do Jornal **O Liberal**, 2º Caderno, p. 02: o maestro El Moro fala sobre o Flamenco e sua vivência com a dança.



**THEATRO DA PAZ**  
BELÉM - PARÁ  
Uso obrigatório durante sua permanência no Teatro

TERÇA-FEIRA

25-08-1992

JORNAL: O LIBERAL

COLUNA: 2º CADERNO - Pag., 02

---

## Ney 'El Moro' ensina a dança flamenco em Belém

Nascida nas regiões espanholas da Andaluzia e Catalunha, a dança flamenco tomou conta do mundo. Principalmente pela divulgação dos nomes de Antônio Gades e Cristina Hoyos, que, além de estrelarem a trilogia flamenco de Carlos Saura, composta dos filmes "Bodas de Sangue", "Carmem" e "El Amor Brujo", estiveram no Brasil, há três anos, para mostrar seu trabalho. Outro meio de difusão da dança foi o advento da canção espanhola do grupo Gipsy King. E a presença na telinha de personagens como Vida, Iago, Carlão e Tibor, em "Pedra Sobre Pedra", também influiu para aumentar sua aceitação. Mas a dança flamenco nunca esteve tão próxima de Belém quanto agora. O bailarino Ney El Moro está na cidade e até o dia 25 de setembro ministrará oficinas para os desejosos em bater os pés, tocar castanholas e encontrar a sedução através do exotismo do bailado castelhano.

Ney encontrou o flamenco há cinco anos. Proveniente de escolas clássica e moderna, chegando até a fazer jazz com a coreógrafa Joyce, o bailarino se viu por acaso, defronte a uma dança desconhecida, que muito o excitava. "Tinha uma amiga que fazia parte de um grupo flamenco. Fui um dia no grupo e fiz uma aula. Muitos anos depois, decidi encarar e acabei entrando no grupo. Foi acaso", diz.

Aí, o flamenco passou a ser a profissão de El Moro. De cursos a exibições, passando por aulas, masterclasses, o bailarino decidiu fazer desse gênero seu ganha-pão. "Aos trancos e barrancos é disso que vivo. O

importante é você assumir seu talento e levá-lo à frente. É isso que penso", prossegue.

Belém, o artista conheceu quando participou do "Festival Espanhol", realizado no Belém Hilton, em maio passado. Durante esse festival, o dançarino foi convidado para ministrar seu primeiro curso. "Fiquei uma semana e foi muito bom. Fiquei com vontade de voltar", diz.

A convite da administradora do Teatro da Paz, Lana, Ney voltou à cidade. Sua intenção inicial era ministrar apenas uma oficina. Como a procura foi muito grande, o dançarino acabou por abrir mais três turmas. "Fui procurado pela Lana. Quando tomei conhecimento que o público era tanto, decidi aumentar meu horário", diz.

Apesar de ter tido apenas um pequeno contato, já que a primeira turma começou o curso na sexta passada, Ney acredita que aqui existem boas promessas. "O flamenco é uma dança que trabalha o corpo inteiro e é necessário um grande envolvimento com a música. Já tenho bons alunos, mas que precisam de muito trabalho e dedicação. Toda arte é difícil, mas se supera com o exercício prático", diz.

Para a primeira turma não há mais vagas. Para os horários diurno e vespertino, os interessados podem fazer suas inscrições. A oficina começa no próximo dia 10 e termina no dia 25. Informações no teatro da Paz (Praça da República s/n), com Kátia Moura. Ou pelo fone: 224-7355.



*Cultura flamenco: Ney mostra no Teatro da Paz os movimentos da dança flamenco*

Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 20 - Recorte do jornal *A Província do Pará*, com informação sobre o Theatro da Paz, que recebe, com o apoio do governo, a dança Flamenca.

## DANÇA FLAMENCA




das mais louváveis: com o apoio do Governo do Estado, via Secretaria de Cultura, à frente o Ph.D. Guilherme de La Penha, Prefeitura de Belém, Belém Hilton e dos empresários Carlos Xerfan, José Alencar, Roberto Fonseca e Antônio Cebolão, organizou, para o final do mês de agosto e todo o mês de setembro, uma **Oficina de Dança Flamenca**, ministrada pelo bailarino paulistano Ney El Moro, na foto se apresentando no Belém Hilton, quando do Festival da Espanha, ali promovido este ano. Após falar com o Governador Jader Barbalho e com o secretário La Penha, Lana pretende, a partir de janeiro, abrir espaço para uma oficina permanente de dança flamenca e outra de dança clássica, no próprio Teatro da Paz, o qual dirige com amor e inquestionável dedicação.

O Teatro da Paz, em Belém, um dos teatros-monumentos do Brasil, sob a direção correta e dinâmica da jornalista da Universidade Federal do Pará, Elanir (Lana) Pessoa Gomes da Silva, apreciadora das artes em geral, teve uma iniciativa

Fonte: Acervo cedido da Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagens 21 e 22 - Primeiro *folder* e cartaz-convite (frente e verso) de divulgação do curso de Flamenco com o maestro Ney El Moro no Theatro da Paz.



*Oficina de Dança Flamenca*

**Professor: Ney "El" Moro**  
**Período: 21.08.92 a 08.09.92.**  
**Local: Salão de Ballet do Teatro da Paz.**  
 2ª etapa: de 10a25/9/92

**Informações e inscrições**  
**na Secretaria do Teatro da Paz**  
**- Praça da República s/n**  
**c/Kátia Moura**  
**- Fone: 224-7355.**

*O curso é destinado a bailarinos, alunos e pessoas interessadas.*

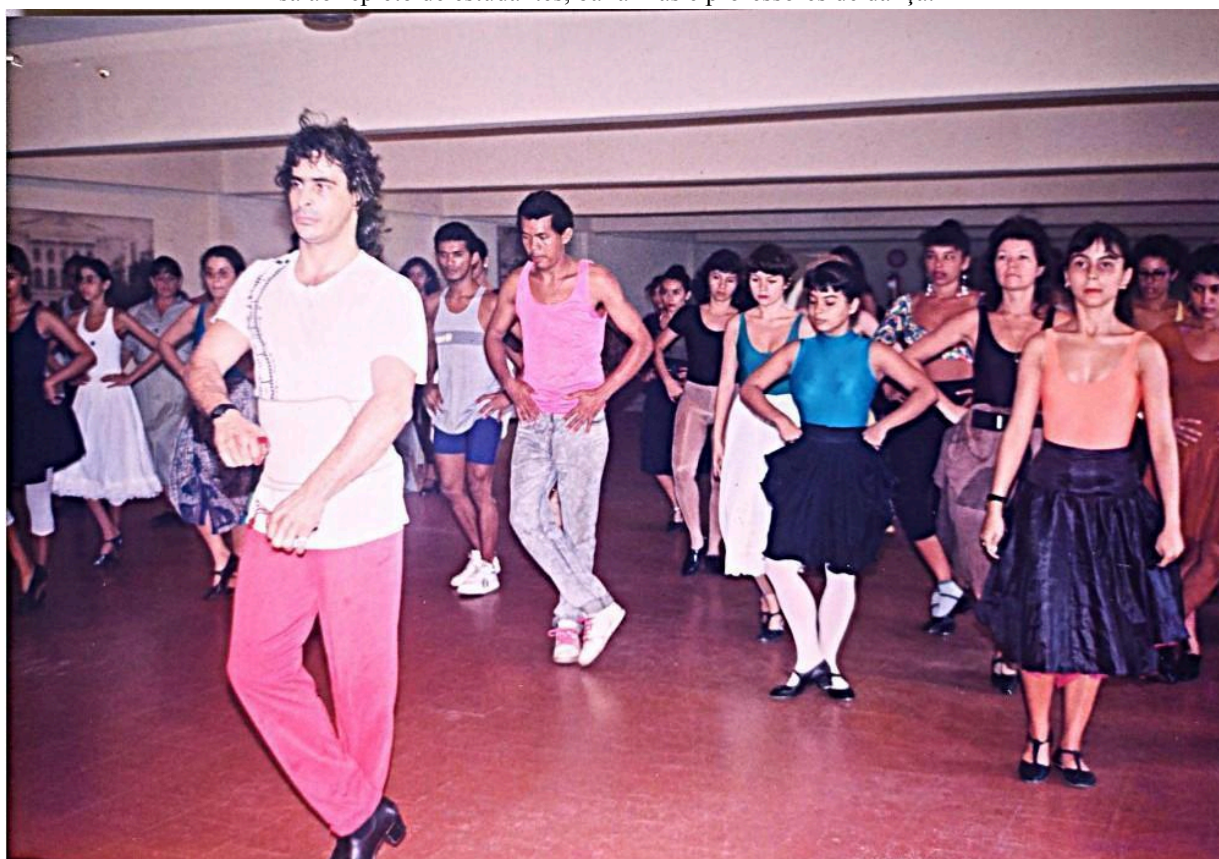
Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Com a veiculação dos *folders*<sup>18</sup> e cartazes-convites para o curso de Flamenco no Theatro da Paz, não tardou para que o salão de cursos ficasse repleto de pessoas interessadas

<sup>18</sup> É um material impresso utilizado para divulgação de empresas, produtos ou serviços, mas que, normalmente, é mais utilizado como informativo.

em ter contato com a arte flamenca. O fluxo era tanto que, em uma única estada do *maestro* Ney, em Belém, as oficinas precisavam ser divididas em períodos longos, que tomavam entre um mês e meio a quase dois meses. O maestro ministrava, em suas aulas, tanto *palos* flamenco como *sevillanas*, *fandangos* e *tangos*. Na imagem abaixo, vemos o salão de cursos do Theatro da Paz repleto de entusiastas desta arte.

Imagem 23 - Fotografia da turma em aula no salão de cursos do Theatro da Paz (1993): salão repleto de estudantes, bailarinas e professores de dança.



**Fonte:** Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

## 1.1. O BAILE JONDO E O BAILE DE PALILLOS

*“La luna es un pozo chico, las flores no valen nada,  
lo que valen son tus brazos cuando de noche me abrazan.”*  
(Federico García Lorca – Zorongo Gitano)

O *baile* Flamenco é uma arte com grande poder de fascinação, e que possui forte identidade no Brasil. Todo *baile* flamenco caracteriza-se por ser algo que vem de dentro – a expressão de um sentimento íntimo e contido, externado através dos gestos, da dança, do canto e da música. Essas expressões e exteriorizações, retratadas no Flamenco, tiveram suas origens nas famílias ciganas. Segundo Tereza Martinez de La Peña (1969), em seu livro *Teoria y Practica del Baile Flamenco*, existem duas tendências fundamentais no Flamenco, isto é, se a observação for a partir de um olhar subjetivo, que são: a alegria e a tragédia. As tendências citadas por La Peña (1969) fazem, de certo modo, referência aos dois tipos de bailes que serão apresentados neste capítulo, que são o *Baile Jondo* e os *Bailes de Palillos*, que estão interseccionados e integram a cultura andaluza. Os *Bailes de Palillos*, surgidos em meados do século XVII, fazem referência à alegria, no intuito de dar um ar festivo, em oposição ao *Baile Jondo* que, neste caso, reporta a tragédia. Sobre este último, o *Jondo*, escreve Caballero Bonald (1957), em seu livro *El Baile Andaluz*: “o *baile jondo*, como já sabemos, é uma dança solitária e individual, que dificilmente necessita da batida única e temperada do violão para acompanhar a sua expressão plástica[...]”<sup>19</sup>.

Em meu entendimento, como praticante desta arte, o *Baile de Palillos*, que tem raízes profundas na cultura cigana e nas tradições populares da região andaluza, surge da simplicidade e sua intenção não é outra, senão a de atingir seu ideal de graça como baile popular e criar uma atmosfera festiva onde se encaixa, sobremaneira, o uso das castanholas, por conta da agitação causada pela sonoridade dos *toques*. O som das castanholas é a expressão representativa da música e do *Baile de Palillos*, assim como do folclore e cultura espanhóis. Na Espanha, elas são muito populares, quase tão populares quanto a guitarra espanhola, especialmente na metade sul do país e fora do território espanhol, onde as castanholas também ganharam importância. Faço aqui um pequeno decurso, sem querer me desviar de nosso caminho, mas super necessário, para trazer ao conhecimento do leitor o esclarecimento de algumas terminologias que estou utilizando desde o início da pesquisa, e

---

<sup>19</sup> “O baile Jondo é uma dança solitária e individual, que dificilmente precisa de um toque único e temperado do violão para acompanhar sua expressão plástica [...]” (BONALD, 1957, p. 19).

que são designadas a quem pratica e vivencia o universo Flamenco. A denominação *bailaor* ou *bailaora* que, dentro do território andaluz, designa apenas quem *baila* Flamenco, não sendo esta atribuída a qualquer outra espécie de intérprete, seja ele bailarino clássico, contemporâneo e/ou dançarino de salão. Sobre tal informação Caballero Bonald (1959) diz:

Neste caso não pode haver hesitação alguma no momento de distingui-las [refere-se às denominações *bailarín* e *bailaor*]. *Bailarín* é o intérprete de danças clássicas ou de escolas de *ballet* e de todas as diversas coreografias espetaculares. [...] o *bailaor* [...] é o que executa especificamente os bailes *jondos* e seus similares, seguindo simplesmente os tradicionais impulsos da rítmica popular. O *bailarín*, o dançarino, necessita estudar a música e a montagem de suas danças, as condições puramente técnicas de sua arte. Para o *bailaor* basta ouvir o compasso da guitarra, o som interno de seu sangue, para envolver-se com ele, e criar ali, esquecido de tudo, seu próprio mundo plástico. [...] Um *bailaor* pode ser um bom *bailarín*, porém é mais difícil que um *bailarín* possa ser um bom *bailaor*, porque mesmo dentro da aptidão, só se aprende a técnica, o ofício, a habilidade para compor figuras corretas, nunca a expressividade espontânea de algo que enlaça com o atávico entendimento do povo [...]. Na dança, o que se herda é o espírito, a ordem abstrata e – o que se adquire – a plasticidade, a geometria (Bonald, 1957, p. 11-12).<sup>20</sup> [Tradução: Allany Cassius]

A denominação *Baile de Palillos* significa, literalmente, “dança de pauzinhos”, numa clara alusão às primeiras castanholas, que eram confeccionadas com madeira retirada de árvores. No processo de secularização e regionalização, os espanhóis passaram a utilizar a terminologia ‘Dança com Castanholas’ o uso de *palillos* pode ter sido inspirado em danças e rituais antigos, onde os objetos simbólicos, como os *palillos*, representavam força, poder e comunicação com o divino, conforme nos diz Agustín (1792, p. 35): “A castanhola era um instrumento sagrado entre os egípcios, dedicada ao Nilo, tocada pela ninfa Philis e colocada com a efígie de Ísis debaixo da serpente como um sinal sagrado.”<sup>21</sup> Já no cenário Flamenco, os *palillos* podem simbolizar a luta, a tenacidade ou até mesmo a elegância e o virtuosismo da técnica aplicada. Abordarei, nos próximos capítulos, um pouco mais do tema castanholas.

<sup>20</sup> “En este caso, no puede haber titubeo alguno a la hora de las distinciones. Bailarín es el intérprete de las danzas clásicas o de escuelas del *ballet* y de todas las diversas coreografias espectaculares. El *bailaor* [...] es el que ejecuta concretamente los bailes *jondos* y sus coterráneos, siguiendo simplemente los tradicionales impulsos de la rítmica popular. El bailarín, el danzarín, necesita estudiar la música y el montaje de sus danzas, las condiciones puramente técnicas de su arte. Al *bailaor* le basta oír el compás de la guitarra, el interno son de su sangre, para meterse en él y crear allí, olvidado de todo, su propio mundo plástico. [...] Un *bailaor* puede ser un buen bailarín, pero es más difícil que un bailarín pueda ser un buen *bailaor*, porque, aun dentro de la aptitud, solo se aprende la técnica, el oficio, la habilidad para componer figuras correctas, nunca la expresividad espontánea de algo que enlaza con el atávico entendimiento del pueblo [...]. Em la danza, lo que se hereda es el espíritu, el orden abstracto y, lo que se adquire, la plasticidad, la geometría” (Bonald, 1957, p. 11-12).

<sup>21</sup> “La castañuela era instrumento sagrado entre los Egypcios, dedicado ao Nilo, tañido por la Ninfa Philis, y colocado con la efígie de Isis debaxo de la serpiente como signo sagrado” (AGUSTIN, 1792, p. 35). [Tradução Allany Cassius]

O *Baile Jondo*, como já mencionado, um *baile* individual e solitário que muitas vezes não precisa nem do *toque* da guitarra, e que apenas com o *cante* leva o *bailaor* a acessar seu universo interior, mergulhar no mais profundo de seu ser e conversar com o público que o assiste sem precisar verbalizar nada, usando, apenas, expressões faciais intensas. Trata-se de um baile visceral, que leva o *bailaor* ao píncaro e traz à tona *el duende* – palavra muito comum, utilizada para identificar o espírito flamenco. Apresentarei, mais adiante, através de diálogos com alguns teóricos, uma provável definição.

Segundo Caballero Bonald (1957, p. 22) “[...] O dançarino de baile profundo sofre e se transfigura, sente-se arrebatado por um êxtase imprevisível, aliena-se como uma pessoa possuída [...]”<sup>22</sup> e é nesse momento que o *bailaor* mantém seu movimento controlado com grande resistência muscular, rompendo lentamente o ar ao som de um belo *cante jondo* e/ou *arpejos*<sup>23</sup> de guitarra. Sobre este momento Garaudy (1913) diz:

O movimento cadenciado e demoradamente sustentado, até a ofuscação dos sentidos pela fadiga, provoca um transe que se apossa dos trabalhadores, contagiando-os a todos, como acontece com os dervixes que rodopiam até a vertigem (Garaudy, 1913, p. 17).

Dos *Bailes Jondo*, de forma ampla, não há outra representação que não seja a sua própria jornada implícita. A história do Flamenco tem caráter visceral e profundo – profundo porque carrega a energia de memórias ancestrais e visceral porque, como se diz, quem o pratica, o faz desde suas entranhas. Se vem de dentro é verdadeiro, é Flamenco. E se refere à maneira como o *bailaor* o interpreta, partindo de sua narrativa de vida e de sua essência, pois o verdadeiro Flamenco deve ser a expressão de seu próprio ego. Bonald (1957) corrobora, dizendo:

A dança profunda surge como uma força interior terrível e sombria, das entranhas muito dolorosas e sublimes do povo, desencadeando em torno de si todo aquele acúmulo de sugestões misteriosas, lendárias e quase míticas, talvez derivadas de sua própria condição histórica sagrada e de sua profunda natureza ritual (Bonald, 1957, p. 22).<sup>24</sup> [Tradução: Allany Cassius]

<sup>22</sup> “[...] El bailaor del baile jondo sufre y se transfigura, se siente arrebatado por un éxtasis imprevisible, se enajena como un poseso [...]” [Tradução: Allany Cassius]

<sup>23</sup> Quando as notas de um acorde são tocadas com a mão direita, consecutivamente, em vez de simultaneamente, enquanto a mão esquerda pisa no acorde. É um dos recursos mais utilizados no violão flamenco, e geralmente é feito com três e até oito notas. Boa parte das variações do *toque* flamenco para todos os estilos tende a dominar o uso frequente do arpejo. O nome vem do arpejo italiano e este, por sua vez, da harpa.

<sup>24</sup> “El baile jondo surge, como una terrible y oscura fuerza interior, de la propia entraña dolorosa y sublime del pueblo, desencadenando en torno suyo todo ese cúmulo de misteriosas, de legendarias y casi míticas sugestiones, derivadas acaso de su misma y sagrada condición histórica y de su profunda naturaleza ritual.”

Já os *Bailes de Palillos* são uma manifestação vivamente enraizada na cultura espanhola, com influências árabe, cigana e mediterrânea, mistura típica da cultura da *Andalucía*. Apesar de suas intersecções, nasce em oposição ao *Baile Jondo*, trazendo alegria, vivacidade, expressividade e festa. Essa manifestação cultural é uma forma elaborada de arte que integra música, dança e o uso das castanholas para criar uma experiência única e envolvente, pois não se consegue assistir a um *Baile de Palillos* sem que os participantes (público) não esboquem reações ou sintam vontade de dançar quando tocados pela energia contagiante, transmitida pelos que estão bailando, energia esta que revela a intensidade que brota do interior de cada *bailaor* que a personifica. Garaudy (1913) afirma:

Toda dança implica participação: mesmo quando ela é espetáculo, não é apenas com os olhos que a “acompanhamos”, mas com os movimentos pelo menos esboçados de nosso próprio corpo. A dança mobiliza, de algum modo, um certo sentido, pelo qual temos consciência da posição e da tensão de nossos músculos, como os canais semicirculares de nosso ouvido nos dão consciência de nosso equilíbrio e o comandam. Este sexto sentido estabelece, graças a um fenômeno de ressonância ou de simpatia muscular, o contato entre o dançarino e o participante. Um contato imediato, que induz uma emoção pela relação entre um movimento do corpo efetivamente realizado no máximo de sua tensão e um movimento do corpo que apenas se deixa abalar, nascente ou mesmo latente (Garaudy, 1913, p. 21).

É um *baile* que pode ser dançado de forma individual e/ou em duplas, mas é super comum ser *bailado* coletivamente, ação reafirmada por Caballero Bonald (1957): “o *Baile de Palillos* admite a intervenção coletiva de casais ou grupos, apoiando-se no ritmo saltitante das castanholas e buscando todos os estímulos musicais necessários”<sup>4</sup> (Bonald, 1957, p. 19). Ainda sobre o ritmo saltitante das castanholas, Díaz (1994) complementa dizendo: “[...] e também muito expressivo, pois sua simples menção sugere imediatamente uma cena em que a dança ou a festa são o tema central”<sup>25</sup> (Díaz, 1994, p. 9). O encantamento causado pelos *Palillos* não se resume a uma só região ou a um *baile* específico e sim a qualquer um desta família de *palos*, conforme diz *García Duran Muñoz* (1988):

[...] certas regiões permitem o acompanhamento de outras guitarras e *bandurrias* como nas *rondallas*, castelhanas e aragonesas, quando tocadas na Andaluzia é tão diferente, tão delas, que só admite o flerte fugaz das castanholas, com o seu trinado de madeira, ou aquela leve carícia, como um beijo ao ar, que os pauzinhos têm. [...] como se fossem os nervos de uma alma aberta na carne que grita de dor ao toque dos dedos do tocador, dedos de

---

<sup>25</sup> “[...] y además muy expresivo, pues su sola mención sugiere inmediatamente una escena en que el baile o la fiesta sean el motivo central” (Díaz, Joaquín 1994, p. 9).

bruxa que a fazem falar, e que refletem indistintamente as alegrias ou tristezas [...] (Muñoz, 1988, p. 27).<sup>26</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Caballero Bonald (1957) explica que um *baile* se produz em um mundo radicalmente oposto ao manancial de onde o outro *baile* vai beber – percebo que apesar de fazerem parte da mesma cultura andaluza e estarem interseccionados, ambos se nutrem de universos diferentes da psique humana<sup>27</sup> para existir, nutrem-se também da abstração humana para se conectar e desconectar e assim conseguir transcender, rompendo barreiras metafísicas. Bonald (1957) segue enumerando os adornos que ambos os *bailers* utilizam para exteriorizar-se:

- O *Baile Jondo* se interpreta “de dentro para fora” e o *Baile de Palillos* gosta de submeter-se à norma clássica “de fora para dentro”.
- Um é estático e sóbrio, ondulante e solene, cadenciado e contido, utiliza-se a torção de braços e mãos para expressar sua paixão dramática e dilacerada; o outro usa as pernas e todo o corpo para expressar sua alegria descontraída e dionisíaca.
- O *Baile Jondo* não precisa de espaço, às vezes tem apenas o espaço justo para colocar os pés. Já o *Baile de Palillos* exige amplitude e soltura, necessitando de mais espaço.
- O *Baile Jondo* interpreta com o movimento do corpo e a composição de figuras, o mesmo que a canção de seu nome ambiciona dizer com a voz e o gemido; o *Baile de Palillos* nasce da clareza e da simplicidade e é produzido sem outra intenção que não seja a de atingir sua graça camponesa e seu ar rural festivo.

Apesar de todos esses conteúdos e ornamentos, Bonald (1957) salienta que ainda é muito difícil encontrar aportes consistentes e explicativos e segue se perguntando se não seria, talvez, porque o povo, e só o povo é quem fala e estabelece as sucessivas criações e mudanças das danças da *Andalucía*, sem permitir que ninguém a testemunhe, e que é quase impossível obter pelo menos um benefício razoável destas buscas, e que as referências são sempre vagas e abstratas. As *Romerías*, as *Jotas Valencianas*, as *Sardanas*, a *Escola Bolera*, as *Seguiriyas* e as *Sevillanas* são exemplos de *Bailes de Palillos*, e dentre elas as mais *bailadas* no Brasil são as *Seguiriyas*, os *Fandangos* e as *Sevillanas*.

<sup>26</sup> “[...] determinadas regiones permiten el acompañamiento de otras guitarras y bandurrias como en las rondallas, castellanas y aragonesas, cuando se toca en Andalucía es tan distinta, tan suya, que sólo admite el fugaz coqueteo de las castañuelas, con su trinar de palo, o esa caricia leve, como beso al aire, que tienen los palillos. [...] como si fueran nervios de un alma abierta en carne viva que va gritando de dolor al roce de los dedos del tocaor, dedos brujos que la hacen hablar, y que refleja indistintamente las alegrías o las penas [...]” (Muñoz, 1988, p. 27).

<sup>27</sup> De acordo com Carl Jung, a psique humana consiste nos processos psíquicos que podem ser conscientes ou inconscientes. Sigmund Freud, o pai da psicanálise, defendeu a ideia de que a psique humana está dividida em três partes: id (parte inconsciente), ego (parte consciente) e superego.

## 1.2. O INÍCIO DO *BAILE DE PALILLOS* EM BELÉM

“*Uma das maiores preferências dos diversos povos hispânicos era o baile*” (Muñoz, 1990)

A predileção hispânica citada acima não é muito diferente da dos paraenses, que amam dançar e vivenciar experiências estéticas através do corpo. Com o Flamenco instalando-se em Belém, logo formou-se um grande público para se inscrever – principalmente a classe artística –, com pessoas das mais diversas idades, gêneros e credos, para vivenciar e sentir as emoções de *bailar* fazendo as sequências de sapateados, os movimentos de braços, os meneios de saias, com a mesma força e paixão que aqueles *bailaores* do Grupo *Sierra Morena* fizeram durante o Festival Espanhol. Sobre essa diversidade de público diz Acosta (1988):

O Flamenco, como manifestação dos sentimentos e experiências de um povo, merece ser conhecido e estudado desde a idade mais extrema, é uma oportunidade única de reconhecer, assumir e amar a experiência do povo andaluz através deste sinal específico da nossa identidade (Acosta, 1988, p. 3).<sup>28</sup> [Tradução: Allany Cassius]

E Tânia Ferreira (2007), em seu Livro *Dança Flamenca: expressividade e cotidiano*, corrobora, dizendo:

O Flamenco tem grande abrangência em termos de aceitação do público. Atrai uma plateia muito heterogênea em relação à faixa etária, às condições econômicas, à descendência, ao nível cultural etc. Na dança flamenca existe também um diferencial: o fato de poder ser praticada por pessoas de qualquer idade, possibilitando assim a livre expressão dos sentimentos em diferentes épocas da vida (Ferreira, 2007, p. 17).

Segundo os registros fotográficos da época e a própria fala de integrantes – participantes da oficina no Theatro da Paz – que ainda estão ativos no Flamenco, em Belém, as primeiras aulas do *maestro* El Moro, além do estudo da técnica, foram com movimentos de *baile* por *Sevillana*, *baile* muito tradicional do folclore espanhol, que foi incorporado ao Flamenco e praticado mundo afora: é um *baile* de *parejas*<sup>29</sup> – podendo também ser dançado de forma individual – onde as sequências coreográficas são populares, semelhantes aos passos

<sup>28</sup> “El Flamenco, como manifestación de los sentires y vivencias de un pueblo, merece ser conocido y estudiado desde la más temprana edad, es una oportunidad única para reconocer, asumir y amar la experiencia del pueblo andaluz a través de este específico signo de nuestra identidad” (Acosta, 1988, p. 3).

<sup>29</sup> Casais.

próprios da *Escuela Bolera*<sup>30</sup>, sendo compostas de quatro sequências musicais chamadas *coplas*<sup>31</sup> com paradas e recomeços entre elas. As *Sevillanas* sempre são acompanhadas de guitarras, palmas e castanholas, tudo informado no site Flamencópolis<sup>32</sup>, uma das plataformas mais atualizadas, criada em 2011, para apaixonados e profissionais do Flamenco e que pertence ao flamencólogo *Faustino Nuñez*. A exemplo das *coplas* divididas na música, (ver link em nota de rodapé) de uma *Sevillanas* de Triana<sup>33</sup> – Triana é um bairro de grande popularidade *gitana*<sup>34</sup> na cidade de *Sevilla*, na Espanha. Abaixo a imagem das alunas do *maestro* Ney El Moro em um registro jornalístico (sem identificação), bailando por *Sevillanas*.

Imagem 24 - Alunas do maestro Ney El Moro bailando por Sevillanas na sala de ensaio do Theatro da Paz.



**Fonte:** Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz

<sup>30</sup> A escola Bolera combina elementos da dança clássica espanhola, o folclore regional e a influência do ballet, segundo diz o site Flamenco Madrid.

<sup>31</sup> (1) Canção popular. (2) Estrofe de quatro versos octossílabos com rima assonante nos pares.

<sup>32</sup> “*Es baile de pareja y la coreografía popular se corresponde con pasos propios de la llamada escuela bolera. En cada tanda de sevillanas la música suele ser idéntica entre ellas, separadas entre sí por el bien parao, heredado de las seguidillas boleras, separando entre sí las cuatro seguidillas de las que constan las sevillanas actualmente. La sevillanas se suelen acompañar con guitarra y palmas, y castañuelas, supliendo al pandero y las sonajas que parecen ser fueron en su momento propios de las primitivas seguidillas sevillanas.*” Acesso em 20 de janeiro de 2025 < [Flamenco + | Flamencopolis](#) - > disponível em 25/05/2025.

<sup>33</sup> < [Sevillanas de Triana](#) > Disponível em 23 de janeiro de 2025

<sup>34</sup> Em algumas culturas, a palavra “gitana” é também utilizada para descrever características associadas à personalidade, como a espontaneidade e a vivacidade. Por exemplo, uma pessoa pode ser chamada de “gitana” para enfatizar sua natureza livre e despreocupada, mesmo que não pertença ao povo cigano. Essa utilização coloquial pode ser vista como uma forma de apreciação da cultura cigana, embora também possa ser interpretada como uma apropriação cultural, dependendo do contexto. Disponível em 23 de janeiro de 2025 < [Significado da palavra gitana: Entenda sua origem e cultura](#) > disponível em 25/05/2025.

O ensino do Flamenco no Brasil é feito de forma restrita nas mais diversas academias e escolas de dança. Cada professor cria sua forma metodológica para trabalhar com uma turma de iniciantes, dando ênfase ao ensino tradicional, baseado na demonstração de movimentos codificados para repetir e memorizar com a ajuda do espelho. Sempre ouvi de meus grandes mestres do Flamenco que para iniciar o *baile* a pessoa não precisa ter experiência alguma em qualquer área de dança, já que o Flamenco, além do estudo da técnica, que é imprescindível para um bom desenvolvimento, permite que o praticante possa externar sua própria experiência de vida, ou seja, ser ele mesmo, sem rotulações ou máscaras. Alguns professores utilizam como ritmo inicial os *Tangos*<sup>35</sup> flamencos, por acreditarem que os compassos quaternários (em quatro tempos) são mais “fáceis” de trabalhar, porém, em Belém, desde o princípio, houve um processo de transmissão de conhecimento para as turmas, com o *baile por Sevillanas*, que tem compassos ternários (três tempos), além das aulas, técnicas, base necessária para desenvolver um bom Flamenco, dividindo o processo de ensino em movimentos que são feitos com os membros inferiores para, depois desta etapa, introduzir os movimentos com os membros superiores. Após essas etapas, o aluno executa mecanicamente a repetição de um *baile por Sevillanas*. Na imagem abaixo, o *maestro* El Moro, em uma aula de iniciação por *Sevillanas*, momento de ensino dos movimentos executados apenas com os membros inferiores, em que os alunos executam o procedimento com as mãos na cintura para, assim, assimilarem a postura garbosa deste *baile* espanhol.

Observa-se, nas mãos do *maestro*, um par de castanholas, o qual era utilizado para marcar ritmo e compasso nos estudos iniciais de *baile*, acredito eu, por não haver, inicialmente, na sala de ensaio do Theatro da Paz, um aparelho de som que pudesse ser utilizado para conduzir a aula – teço esta observação em função da nota jornalística publicada em 1993, pela coordenadora responsável pela oficina, conforme imagens a seguir:

---

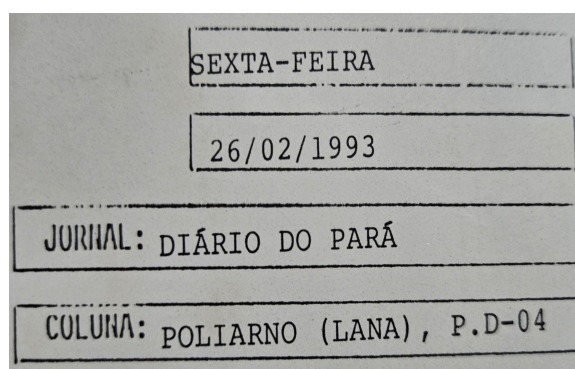
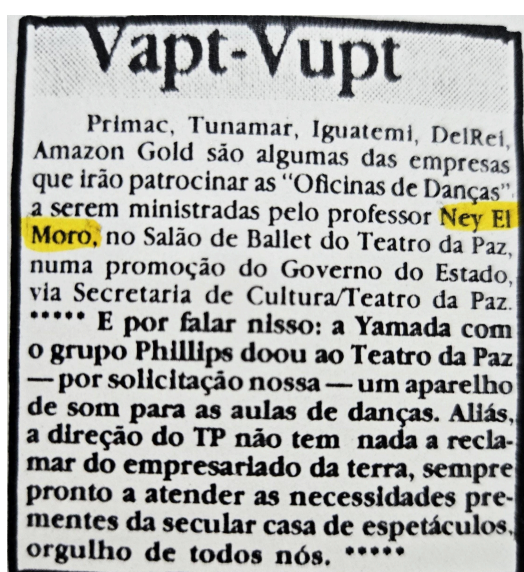
<sup>35</sup> Os Tangos são um estilo musical e de dança dentro do flamenco. Os estilos musicais do flamenco também podem ser chamados de *palos* ou *cantes*. É o mais gracioso dos estilos básicos do flamenco. Os movimentos garbosos do baile o tornaram uma forma muito popular no período da história do flamenco conhecido como Ópera Flamenca. Este cante surgiu para o baile e apresenta diferentes modalidades, de acordo com as regiões de origem: Tangos de Cádiz, Tangos de Triana, Tangos de Jerez, Tangos de Málaga. Não existe nenhuma relação direta entre este estilo de flamenco e o tango argentino, contudo, sua origem indica uma possível influência do continente americano, fruto do contato dos povos espanhóis com as músicas e estilos além-mar. Seu compasso é de 4/4. < [Tangos \(Flamenco\) - SPCD](#) > Disponível em 23 de janeiro de 2025.

Imagem 25 - Foto na sala de ensaio do Theatro da Paz, em uma oficina inicial de Sevillanas.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagens 26 e 27 - Recortes do jornal **Diário do Pará** sobre o patrocínio do aparelho de som, recebido para ser utilizado nas oficinas de Flamenco.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Tudo leva a crer ser aí, também, o início e o despertar do interesse, curiosidade e/ou desejo futuro em muitos dos que ali estavam, buscando saciar sua sede, nesta arte, de aprender a manusear este instrumento (as castanholas), seja para apenas tocar ou *bailar-tocando* como acompanhamento musical do Flamenco, que ao mesmo tempo que encanta causa medo naqueles que têm a intenção de se lançar neste aprendizado de *baile e toque*, conforme relata Cristiano Cerqueira:

Oi, oi, com certeza, só de ouvir aqui passa, como sempre...passa um flash da nossa vida né? É, é muito assustador, essa palavra é forte, mas é esse sentimento que eu tenho hoje de ter todo esse... essa memória dançante em Belém. Bem, é... essa memória, ela vem muito forte, da gente não saber e nem entender o tanto de potencial que nós temos dentro do nosso corpo, esse corpo sendo estimulado através desses equipamentos percussivos, porque o Flamenco, ele é percussão né, pura, percussão corporal através de um sapateado, e através da, das castanholas, então a memória que eu tenho do início do flamenco em Belém [...] (Cristiano Cerqueira. Entrevista concedida em janeiro/2025 através de mensagem de áudio via whatsapp).<sup>36</sup>

Das oficinas ministradas pelo maestro El Moro, anos antes de meu ingresso nos estudos de Flamenco, mais ao certo em 1992, segundo registros jornalísticos e *folders* das oficinas, nasce o interesse daqueles que se faziam presentes e matriculados nas aulas, em formar o grupo de estudos e apresentações que se encontraria periodicamente para ensaiar e dar continuidade nos conteúdos deixados pelo *maestro*, já que o mesmo não residia em Belém e ausentava-se por temporadas. Os nomes que rotularam o grupo que foi formado foram diversos, como: *Garcia Lorca*, *Grupo Flamenco Ney El Moro*, *Cia Flamenca Ney El Moro*; a respeito do grupo circulavam notícias, pelas mais diversas mídias da época, tanto impressa como televisiva, fato esse confirmado em imagens e entrevistas. Cristiano declara, e as notas jornalísticas comprovam:

[...] reportagens vinham, né, falavam, e aí surgiu essa, essa situação que eu não me dava por conta disso, mas, nas reportagens saiu assim, primeiro grupo de dança flamenca de Belém, o grupo pioneiro, o bailarino pioneiro em flamenco de Belém [...]. (Cristiano Cerqueira. Entrevista concedida em janeiro/2025 através de mensagem de áudio via whatsapp)

---

<sup>36</sup> Graduado em Educação Física, professor de danças orientais e ex *bailaor* de Flamenco, iniciou seus estudos no baile Flamenco aos 17 anos, foi figura masculina pioneira a ingressar no grupo do maestro Ney el Moro, permanecendo até o ano de 2010 aproximadamente; entrevista concedida a Cassius de La Cruz no dia 14 de janeiro de 2025, via aplicativo de conversa, já que se encontra fora de Belém.

Imagem 28 - Recorte do jornal **A Província do Pará**, anunciando a apresentação de Sevillanas e Fandangos em homenagem aos 118 anos de Jornalismo no Hall de entrada do Teatro da Paz.

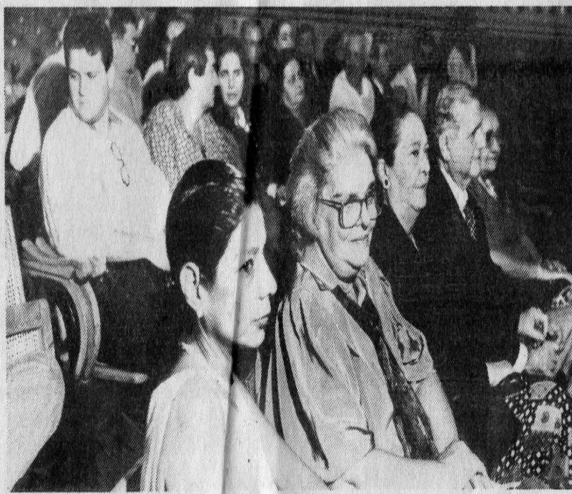
## Uma surpresa flamenca no Da Paz

Logo após a abertura da exposição "**A Província do Pará - 118 Anos de Jornalismo**", o diretor-superintendente do jornal, Arthêmio Guimarães, convidou os presentes a se dirigirem até o Hall do Teatro da Paz, próximo da sede da exposição, para um coquetel e pronunciamentos acerca do momento vivenciado por aqueles que fazem a história do jornal. Ao chegar no Teatro da Paz, as autoridades, dirigentes do jornal e convidados foram surpreendidos com um presente ofertado pela diretora do Da Paz, Elanir Silva: apresentação de dois números de dança flamenca, "Sevillanas" e "Fandangos", por 16 alunos do professor Ney El Moro. A exibição dos números musicais agradou aos espectadores, que aplaudiram muito às dançarinas e ao professor de dança. Elanir Silva ressaltou que a homenagem da direção do Teatro da Paz aos 118 anos de existência de **A Província do Pará** é justificada pela contribuição dada pelo jornal ao desenvolvimento do Pará e da Amazônia - Elanir Silva é jornalista e já atuou em **A Província do Pará**.

Em seu pronunciamento no Hall de Entrada do Teatro da Paz, logo após o espetáculo, Arthêmio Guimarães destacou os 118 anos de funcionamento do jornal, atualmente sob os auspícios dos Diários Associados, agradecendo a contri-



O evento contou com números de dança flamenca no Da Paz



Várias nessoas prestigiaram a iniciativa de A Província

buição dada pelos segmentos sociais do Pará e do Brasil no desenvolvimento de **A Província do Pará**. Em seguida, pronunciou-se o historiador Carlos Rocque, enfatizando as fases da trajetória histórica de **A Província do Pará** e abordando a publicação no dia 27 da "História dos Municípios do Pará" em 300 páginas encartadas na edição normal do jornal, na quarta versão de uma iniciativa pioneira de **A Província do Pará** no País. Rocque ressaltou que a publicação deste encarte e a exposição na Praça da República reafirmam o estilo de atuação do jornal, voltado para a cidadania dos paraenses e dos brasileiros.

Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 29 - Recorte do jornal **Diário do Pará**, anunciando a apresentação das alunas mais avançadas do *maestro* El Moro.

**D-4 Terça-feira, 27 de junho de 1995**

**DIÁRIO**  
DU PARÁ

# LADA

EM POLIARNO

## Bingo do Hilton

Com a assinatura do arquiteto paulistano Sérgio de Oliveira, com larga experiência em casas de jogos - inclusive a nível internacional, o Belém Hilton entrega, nesta quinta-feira, ao público, o Bingo Eletrônico, ocupando os espaços que foram do Bar Terrace, Camarote e restaurante "O Theatro".

Em parceria com a Tuna Luso Brasileira, de acordo com a Lei nº 8672, os resultados financeiros do bingo serão revertidos ao clube lusitano, por sinal, o que mais incentiva o esporte amador no Pará. Todo o equipamen-

to do estabelecimento foi importado da Espanha, com o bingo garantindo um prêmio acumulado inicial de 15 mil reais para os que completarem a cartela de 20 números até a quadragésima bola cantada. A Brasilton Belém Hotéis e Turismo S/A, empresa proprietária do Belém Hilton, está investindo perto de um milhão de dólares, objetivando a oferecer aos paraenses o melhor bingo, funcionando em ponto privilegiado, com conforto, segurança e a estrutura do hotel 5 estrelas. (L)



**T**omiko, Penna, Roberta, Shizuko, Ribeiro, Palheta, Astrid e Silvia, além de Erika, mostrarão, hoje, o que aprenderam nas oficinas de dança flamenco, ministradas pelo professor Ney El Moro, que coreografou os números - Sevillana, Tangos e Fandangos - a serem apresentados no Waldemar Henrique, a convite da Associação do Pará de Dança. São alunas mais adiantadas das referidas oficinas.



**F**oto colhida durante os ensaios, supervisionados por esta jornalista, no CEO (Centros de Estudos Objetivos - gentilmente cedido pela amiga pedagoga Maria Augusta Bastos, incentivadora das artes, sem qualquer ônus para a direção do conjunto de jovens que se dedica ao gênero de dança com responsabilidade e muito amor.

## Retorno

Após passar trinta dias na Itália, fazendo curso de aperfeiçoamento da cozinha italiana, o amigo Fábio Sicília Rezende, à frente do excelente restaurante Dom Giuseppe. Em Monza, retornou, domingo a Belém, Fábio fez curso no restaurante Cest-Collon, e na cidade de Sicília, também recebeu ensinamentos em arte culinária, com apoio dos irmãos dele que estão radicados naquele país. (L)

## Qualidade Total

Através do Programa Modernização Empresarial, o Sebrae/PA estão inscrevendo empresas locais interessadas em participar do programa Qualidade Total para Micro e Pequena Empresa, a contar com grupos de empresários visando a iniciar atividades em julho próximo e, assim, formar outros grupos para agosto e setembro.

Cada grupo é formado por 12 empresas e, em 1994, o Sebrae treinou 3.189 empresários locais através do QTMPE. Os interessados em tomar parte no programa, devem obter melhores informações pelo fone 241-7233.

Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 30 - Recorte do Jornal **Diário do Pará** com as colunas sociais de Bernardino Santos e Lana em **POLIARNO**, sobre as *bailoras* de Flamenco do Grupo Flamenco Ney El Moro.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 31 - Recorte do jornal **O Liberal**, coluna social **Lana Informa**, sobre a participação da Cia Flamenca Ney El Moro no Festival Internacional de Dança do Pará – EIDAP.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

De um grande acervo de registros fotográficos e recortes de notas jornalísticas do Flamenco, em Belém, pertencente à Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz, as anteriormente mencionadas e publicadas, mostram o quão badalado pela mídia social era o grupo que se formou através do Flamenco em nossa capital, e o que as notas têm em comum é o anúncio mencionando sobre os *palos* (ritmos) que serão mostrados nas apresentações artísticas; são eles: *Fandangos*, *Tangos* e *Sevillanas*; destes, *Sevillanas*, além de aparecer mais vezes, quase sempre vem citado em primeiro momento, acredito que pelo fato de ser o *palo* inicial trabalhado pelo *maestro El Moro* e muito vivenciado pelos alunos em suas aulas. Pode-se constatar que os *Bailes de Palillos* já estavam sendo demonstrados ao público nos mais diversos eventos culturais da capital paraense. As *Sevillanas* são o principal estilo de folclore de *Sevilla*, dançado pelos *andaluces*, segundo Faustino Nuñez, em seu site *Flamencópolis.es*. Elas descendem direto das *Siguidilla* praticada desde o século XVIII. Existem diversos tipos de *Sevillanas*; eis algumas delas:

- *Boleras* – são um dos tipos de *sevillanas* mais comuns. Essas *sevillanas* são dançadas com os braços cruzados à frente do peito e costumam ser mais lentas e elegantes do que outros tipos. É uma dança muito alegre e animada, com muitos movimentos de cintura.
- *Corraleras* – estão entre os tipos de *sevillanas*, música e dança folclórica da *Andalucía*. Elas se caracterizam pelo seu ritmo rápido e pelo uso das palmas. Dança-se em dupla, de braços dados pelos ombros, e é uma dança muito viva e alegre. A música está em compasso de quatro por quatro e é interpretada com diversos instrumentos tradicionais *andaluces*. Essa dança costuma ser apresentada em festas e feiras e é caracterizada por dançar em círculo.
- *Bíblicas* – são aquelas que utilizam temas ou personagens da Bíblia. Essas *sevillanas* tendem a ser mais solenes e frequentemente são cantadas em ocasiões religiosas. Alguns exemplos de *sevillanas* bíblicas incluem "A Virgem dos Reis" e "A Virgem das Mercês".
- *Feria* – são um dos tipos mais populares na *Andalucía*. É uma dança tradicional que se dança durante as festas de *Sevilla*. A dança se caracteriza pelos seus movimentos rápidos e vivazes e pela música alegre e animada que a acompanha. As *sevillanas* de *feria* são dançadas em pares e costumam incluir saltos e giros.
- *Rocieras* – muito populares em *Sevilla*, costumam ter um ritmo pausado e as letras das músicas geralmente falam da Virgem do Rocio ou de outras pessoas ou temas

relacionados à religião. Esse tipo de *sevillana* também é bastante popular na Extremadura. Embora as *sevillanas rocieras* sejam dançadas durante todo o ano, elas são especialmente conhecidas pelas apresentações durante a Semana Santa, quando as procissões de passos de penitência passam pelas ruas com um acompanhamento musical.

- *Marineras* – caracterizam-se por seu ritmo alegre e animado, e por suas letras, que falam de temas relacionados ao mar, como a pesca, o barco ou o clima. As *sevillanas marineras* são muito dançadas na cidade de *Sevilla*, sobretudo nos bairros próximos ao porto. Essas *sevillanas* costumam ter um ritmo mais alegre e geralmente incorporam elementos da música popular do mar, como as gaitas ou os instrumentos de percussão.

Na província de *Sevilla*, segundo o *blog Tablao Alvarez Quintero*<sup>37</sup>, as *sevillanas* são conhecidas como “as danças”, por excelência, sendo muito populares diferentes tipos de *sevillanas* como as flamencas e as clássicas. Essas danças normalmente são realizadas em duplas, embora existam danças de *sevillanas* em trio, quarteto e, até mesmo, com mais pessoas. Todas diferem nas letras das músicas cantadas e nos acréscimos de instrumentos regionais, sem abandonar as palmas e castanholas.

---

<sup>37</sup> Site de divulgação de informações sobre as danças espanholas e sobre o tablao Alvarez Quintero. <[Tipos de sevillanas: descubre las principales – Tablao Álvarez Quintero](#)> Disponível em 02/06/2025.

## 2. AS CASTANHOLAS

*“A las castañuelas no corresponde otro que  
atárselas al dedo, hincando bien el diente a los  
cordones para apretar el pasador, y ponerse a  
tocarlas sin reparar en pelillos aunque sí em Palillos.  
Así pues, lector, tocalas, y me alegraré que te diviertas:  
y aprende (si lo ignoras) que en Aracena  
lo mismo son Palillos que castañuelas”*

(Francisco Asenjo Barbieri: *Las Castañuelas*)

As castanholas originaram-se entre os fenícios há mais de 3.000 anos a. C., espalhando-se pelo Mediterrâneo através de expansões marítimas, até chegar à Espanha, onde ganharam a devida importância, tornando-se um instrumento emblemático da dança e da música daquele país, fato corroborado por Pepe de Córdoba (2008), que diz que ao falar do *baile* espanhol, imediatamente, se pensa nas castanholas, pois elas são as responsáveis por dar o caráter peculiar e único aos *bales* da terra e sempre foi vista como um componente fundamental do *baile* e também um adorno essencial do *bailaor*; Pepe ainda diz que este instrumento é algo mais, já que, graças ao seu inconfundível som, conduz o intérprete e o público a um mundo de mistério e fantasia sobre sua origem. Pepe (2008) conclui:

A história da castanhola remonta a civilizações passadas, sendo ela um dos meios mais primitivos de expressão artística, além de constituir-se em um dos primeiros instrumentos musicais criados pelo homem. Há notícias de achados deste instrumento em escavações egípcias datadas de 3.000 a.C. e sua forma e o material com a qual foi executada variou enormemente durante o decorrer dos séculos, segundo a época, o lugar e a moda. O crótalo (seu parente mais próximo) foi comum entre os povos do Mediterrâneo Oriental e bastante tocado no Egito, Grécia, Etrúria e Roma (Pepe de Córdoba, 2008, p. 31).

As origens deste instrumento datam de período pré-histórico, supõe Udaeta (1989, p. 13): *“Como a dança é baseada no ritmo e é um dos meios mais primitivos de expressão artística, podemos bem conjecturar que as castanholas foram um dos primeiros instrumentos musicais criados pelo homem”* (José de Udaeta, 1989, p. 13).<sup>38</sup> [Tradução: Allany Cassius]

---

<sup>38</sup> *“Dado que el baile está basado en el ritmo y es uno de los medios de expresión artística más primitivos, bien podemos conjecturar que la castañuela fue uno de los primeros instrumentos musicales creados por el hombre”* (José de Udaeta, 1989, p. 13).

Michele Richter, que estuda, desde os treze anos de idade, o Flamenco e as castanholas, é detentora de um site denominado ‘Flamenco por *Aí*’<sup>39</sup>, um espaço virtual onde, além de uma loja de acessórios flamencos e castanholas, pode-se assistir, escutar, ler e divulgar o flamenco, que se faz aqui no Brasil e também em vários lugares do mundo, segundo ela mesma descreve, e traz à tona uma pergunta que a mesma responde, segundo suas pesquisas, sobre a origem da palavra que define as castanholas e que pouca gente conhece; porém, essa é a maneira como elas são chamadas na *Andalucía*, principalmente na parte ocidental da região, no sul da Espanha, que é *Palillos*.

Segundo Richter, em seu site, os dois nomes, *Palillos* ou *Castañuelas* estão corretos na forma de uso, porém com origens diferentes. Richter diz que na região sul da Espanha as castanholas recebem o nome de *palillos* por antigamente o *maestro* “*palillero*” (o artesão que confeccionava as castanholas) trilhava um caminho pelas oficinas de carpintarias em busca de *palos* (pedaços pequenos de madeira) para, assim, fabricá-las: destes pedaços de madeira eram feitos os *palillos*. Ainda segundo Richter, a origem mais conhecida sobre o nome *Castañuelas* dá-se pela semelhança de sua estrutura com o fruto castanha (ver figura abaixo); outrossim, o *castaño* (árvore que dá o fruto) tem sua madeira usada, até hoje, por alguns fabricantes deste instrumento, ademais madeiras como *Palo Santo*, *Roble*, *Granadillo*, *Nogal* e *Palo Rosa*. A palavra para definir o instrumento *castaña* foi sofrendo transformações para *Castañita*, *Castañeta* e *castañuela*, fazendo-se, este último, presente até hoje.

Imagens 32 e 33 - Cesto com castanholas flamencas e, ao lado, cesto com castanhas (fruta). É grande a semelhança em formatos e tonalidades.



Fonte: Castañuelas de madera | FundaLatin© e Pin page

Segundo Richter, ainda na Espanha as castanholas recebem outros nomes condizentes com a região, a saber: em Valência recebem o nome de *postizas*, nas Ilhas Canárias,

<sup>39</sup> < [Flamenco Por Aí Castanholas](#) > Disponível em 26 de janeiro de 2025.

chamam-se *chácaras*, em Aragón conhecidas como *jotáneos* ou *pulgaretas* e no País Basco, *castanyoles*.

A descoberta das castanholas, em meu fazer Flamenco, foi uma alegria indescritível, porém não concatena com a alegria da descoberta de que as castanholas eram alicerçadas por uma instrução científica que proporciona suporte relevante sobre o modo de tocá-las, chamada de *Crotalogía* ou *Ciencia de Las Castañuelas*, escrita por Francisco Agustin Florêncio, em Valência, Espanha, no ano de 1792 e reescrita por *Librerías Paris-Valencia Servicio de Reproducción de Libros*, em 1985. Deste momento em diante me perseguia o pensamento de buscar, mais a fundo, conhecer a história das castanholas, assim como estudar mais a técnica de manuseio e seus toques.

Durante horas de buscas pelo universo da *internet*, a fim de encontrar algum aporte teórico que desse sustentação às minhas ideias e intenções de escrita sobre as castanholas, encontro o livro de José de Udaeta, de 1989, *La castañuela española Origen y Evolución*, que informa, logo de cara, nas primeiras páginas da introdução, que o Frei Agustino Juan Fernández de Rojas publicou, em 1782, sob o pseudônimo de “Francisco Agustin Florêncio” o livro em questão, sobre a ciência das castanholas. Dadas as explicações, para que não achemos estar efetuando a leitura da obra de dois escritores diferentes, e sim do mesmo, sigo mergulhado no mundo deste instrumento representativo do povo espanhol – as castanholas, instrumento de percussão pertencente ao grupo dos instrumentos idiofones – abro um parêntese para informar a etimologia da palavra: do grego *idio* = próprio e *fono* = som; caracteriza um instrumento cujo som é produzido pela vibração de seu próprio corpo. A castanhola é formada tradicionalmente por duas peças de madeira que podem ser de *granadillo*<sup>40</sup>, *palo santo*, madeiras duras, em geral, mas também pode, na contemporaneidade, ser confeccionada com outros materiais, tais como marfim, plástico e fibra de carbono. Possui uma forma arredondada, com uma pequena extensão onde são presos os cordões, que ao se encontrarem produzem o som característico. Joaquín Díaz (1994) complementa:

É também um instrumento que dificilmente necessita de definição, pois, apesar de ser um complemento utilizado apenas para dar suporte rítmico a melodias e danças, qualquer pessoa – de qualquer idade, escolaridade ou condição – seria capaz de descrever facilmente as partes de que é composto,

---

<sup>40</sup> A madeira de Granadillo é uma espécie de madeira tropical originária da América Central e do Sul. Pertence à família das leguminosas e é conhecida por sua dureza, durabilidade e apelo estético. Sua cor varia de um marrom escuro a um tom avermelhado intenso, o que lhe confere uma aparência elegante e sofisticada. <[Madera de Granadillo: Características, Usos y Mantenimiento](#)> disponível em 02/06/2025.

o material de que é feito ou a forma como é tocado (Díaz, Joaquín 1994, p. 9).<sup>41</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Ainda sobre as definições das castanholas, no que se refere à forma de tocar, material de confecção e terminologias, nos dá Joaquín Díaz (1994) os seguintes panoramas:

Sobre o termo “castañeta” e seus derivados, há nada menos do que oito definições, das quais, para seu interesse, trarei duas que confirmam o uso ambíguo da palavra a que já me referi. Uma das definições diz: “castañeta”. Um instrumento de vara ou marfim composto de duas metades, que por meio de um furo em uma sobancelha feito para um lado, são unidas com uma fita com a qual são amarradas a um dos dedos. Essas duas metades são côncavas, e as circunferências se encontram, e ao bater contra a palma da mão, ou pressionar o dedo médio contra o polegar, elas fazem um barulho. Colocam dois deles, um em cada mão, e sabendo tocá-los, acompanham o toque da dança. Eles eram chamados de castanholas porque formavam as duas metades juntas como uma castanha (Díaz, Joaquín 1994, p. 35).<sup>42</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Das terminologias apresentadas por Díaz (1994):

[...] dos termos “*castañetaza, castañetazo, castañeteado, castañetear e castañetón*”, terminando com “*castañuelas*”, que é, segundo os sábios que elaboraram o léxico, “o mesmo que castañeta, embora mais usado entre os cortesãos” (Díaz, Joaquín 1994, p. 37).<sup>43</sup> [Tradução: Allany Cassius].

---

<sup>41</sup> Es También un instrumento que apenas necesita definición, pues, pese a ser un complemento utilizado solamente para dar un soporte rítmico a melodías y danzas, cualquier persona – de la edad, educación y condición que fuere – sería capaz de describir con facilidad las partes de que se compone, el material de que está hecho o la forma en que se toca” (Joaquín Díaz, 1994, p. 9).

<sup>42</sup> “Bajo el término “castañeta” y sus derivados hay nada menos que ocho definiciones de las que, por su interés, traeré dos que vienen a confirmar el uso ambiguo de la palabra al que ya me referí antes. Dice una de las definiciones: “Castañeta: Instrumento de palo o marfil compuesto de dos mitades, que por un so agujeros que tiene en una como ceja hecha a un lado, se unen con una cinta con que se atan a uno de los dedos. Están cóncavas estas dos mitades, y juntan las circunferencias, y con dar contra la palma de la mano, o apretando el dedo de medio contra el pulgar, hacen ruido. Ponerse dos, una en cada mano, y sabiendo tocarlas acompañan los tañidos del baile. Llamáronse castañetas por formar las dos mitades juntas como una castaña” (Díaz, Joaquín 1994, p. 35).

<sup>43</sup> “[...] de los términos “*castañetaza, castañetazo, castañeteado, castañetear y castañetón*”, finalizando con “*castañuelas*”, que es, según los sábios que elaboraron el léxico, “lo mismo que castañeta, aunque más usado entre los cortesanos” (Díaz, Joaquín 1994, p. 37).

## 2.1 AS CASTANHOLAS PRIMITIVAS

José de Udaeta (1989) nos diz, em seu livro *La Castañuela Española*, que as castanholas primitivas se encontram em todos os continentes, como testemunhas de passadas civilizações, em suas antigas formas, assim como em formas mais elaboradas, como ocorre na Espanha. Segundo ele, em escavações que foram realizadas no Egito, foram encontradas ânforas que datam do ano 3.000 a. C. e em ótimo estado de conservação, acreditando-se ser devido ao clima seco e ao hermético lacre das tumbas. As peças estão decoradas com imagens de homens e mulheres que dançam, carregando nas mãos dois pedaços de madeira levemente torcidos, acredita-se que seja a forma mais primitiva das castanholas. (Imagem)

Imagem 34 - Flautista y bailarina con crótalo, pintados en un platô (600 a.C.) British Museum. Londres.



Fonte: < [Tocs Castañuelas Historia](#) > (Acesso em 26/01/25)

Em seus apontamentos, Udaeta (1989) segue discorrendo que um selo de Ur<sup>44</sup> foi encontrado, datando aproximadamente do ano 2800 a.C. e que nele há a representação de um animal tocando um par de *palillos* curtos e que cinco séculos mais tarde regista-se *palillos* semelhantes em mãos de bailarinos, em alguns relevos egípcios; e segue nos falando que em um alto relevo do Império Médio (Tebas) existe uma cena encantadora: trata-se de um bailarino acompanhado por um homem que toca castanholas em forma de cabeça humana, na

<sup>44</sup> É um artefato sumério escavado do que seria o cemitério real, na antiga cidade de Ur (localizada no atual Iraque, ao sul de Bagdá. Ele possui três faixas horizontais, que retratam o cotidiano do povo de Ur. Disponível em 26 de janeiro de 2025.

< [https://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight\\_objects/me/t/the\\_standard\\_of\\_ur.aspx](https://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/me/t/the_standard_of_ur.aspx) >

mesma cena outro homem está a tocar palmas e uma mulher estala os dedos, som esse que na Espanha se conhece com o nome de *Pitos* – ação que exige uma técnica refinada para que possam ser executados com eficácia. Para produzir o som, é necessário pressionar o polegar contra o dedo médio ou anelar, liberando a pressão rapidamente para gerar um estalo que é perceptível. Dentro do universo do Flamenco (a linguagem flamenca), os *pitos* costumam ser realizados de forma rítmica e mesclam variações complexas nos padrões de batida, Zill (2020) corrobora, dizendo (Zill, 2020, p. 82): são uma manifestação da cultura popular e refletem a inventividade do Flamenco, demonstrando como um gesto tão simples pode transformar-se em uma intensa forma de expressão artística.

Embora o Flamenco faça uso de palmas (nas suas mais diversas variedades) e do som produzido pelos pés (sapateado), os *pitos* proporcionam uma textura rítmica distinta, que é mais sutil, mas não menos impactante, que muito lembra o som das castanholas; sobre essa proximidade Díaz (1994, p. 10) afirma que “*é interessante notar que o termo castanholas ou castanheta significará por quase três séculos, indistintamente, o barulho feito com os dedos ou o instrumento musical*”<sup>45</sup> [Tradução: Allany Cassius], e que, segundo Alessandra Gutierrez Gomes e Jesse Cruz, no artigo ‘O Flamenco Negro: a elegância e a graça da espanhola com a vivacidade da brasileira’, publicado em 2022, citam Ángeles Montalvo Chaves (2019) que constata a presença dos *pitos*:

Chaves (2019) destaca o papel relevante que os afroespanhóis tiveram no desenvolvimento do flamenco e dos *palos* (ritmos específicos) como o fandango. O fandango também chegou ao Brasil, e se observaram detalhes coreográficos compartilhados com o lundu; por exemplo, o balançar dos braços acima da cabeça e o estalar dos dedos, imitando castanholas, também presentes na coreografia de outra dança, o paturi. Como são sabidos, tais movimentos são encontrados ainda hoje em várias coreografias tradicionais espanholas e nas portuguesas (Chavez, 2019, p.115-118, *apud* Gomes e Cruz, 2022, p. 140).

Podemos acompanhar uma demonstração, e rápida explicação sobre os *pitos* com o músico brasileiro, muito conceituado dentro e fora do país, Flávio Rodrigues, ao qual tive a alegria de conhecer, e *bailar* ao som de sua guitarra flamenca. Flávio tem um canal no *YouTube*, chamado Total Flamenco.<sup>46</sup>

O uso dos *pitos*, no Flamenco, pode ser feito nos mais diversos momentos da música ou do *baile*, por apenas um *bailaor* ou por um grupo de *bailaores*, criando um efeito

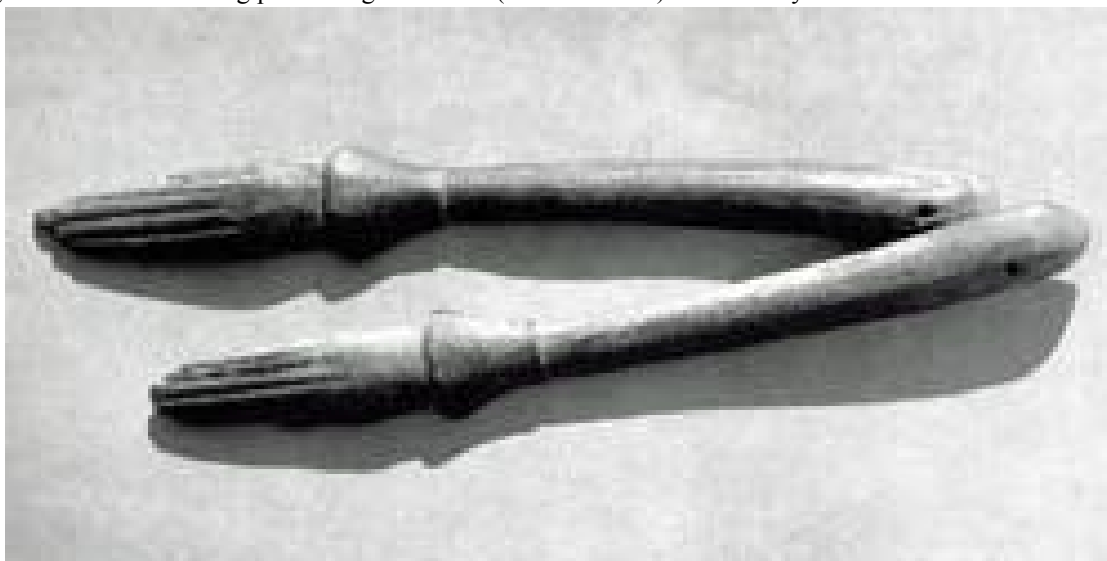
<sup>45</sup> “*Es interesante comprobar que el término castañuela o castañeta va a significar durante casi tres siglos, indistintamente, el ruido hecho con los dedos o el instrumento musical*” (DÍAZ, 1994, p. 10).

<sup>46</sup> < [TOTAL FLAMENCO] - Pitos >Disponível em 26/01/ 2025

polirrítmico e um ápice emocional; com uma função variada que vai do apoio rítmico – já que o Flamenco tem *bailables* muito complexos como *alegrias*, *bulerias* e *soleares*, eles (os *pitos*) irão realçar as batidas da música e criar outras camadas integrativas à expressão artística, pois servem como uma extensão da personalidade e da vitalidade de quem *baila*, podendo evocar emoções, transmitir energia ou até gerar suspense durante uma apresentação; e, por fim, conectar, pois no Flamenco a tríade (*cante*, *baile* e *toque*) precisa estar integrada, ou seja, quem canta (*cantaor*), quem toca (*tocaor*) e quem baila (*bailaor*) precisam, na apresentação, ser apenas um.

Depois de uma pequena vereda para entendermos os *pitos*, no Flamenco, sigamos com o estudo das castanholas primitivas, pois, ainda segundo Udaeta (1989), no Egito as castanholas se mostraram com muita elegância e complicadas, pois algumas tinham forma da flor de lótus e algumas representavam mãos humanas, porém completas com os antebraços de madeira fixo, como mostra a imagem abaixo.

Imagem 35 - Castañuelas egípcias Longitud 36 cm (580-1090 a.C.) Musée Royaux d'Art et d'Histoire. Bruselas.



Fonte: < [Tocs Castañuelas Historia](#) > (Acesso em 26/01/25)

Nos diz Udaeta (1989) que castanholas de marfim de hipopótamo foram encontradas enroladas como múmias, enterradas e repousando em pequenos sarcófagos (urnas funerárias) como demonstração de grande respeito, como já mencionado na página vinte e nove (29) desta pesquisa, onde as castanholas representavam, além de força e poder, um instrumento de comunicação com o divino, atestado por Francisco Agustin (1792); e José de Udaeta (1989) também vem acrescentar mais um aporte a essa ideia:

É provável que eles tivessem um uso e significado marcadamente religiosos e fossem usados principalmente pelos adoradores de Hathor, a deusa com cabeça de vaca. Devido ao número de espécimes encontrados nas tumbas, eles devem ter sido um instrumento bastante popular na época (Udaeta, 1989, p. 14 e 15).<sup>47</sup> [Tradução: Allany Cassius]

A arte da China medieval é rica em representações detalhadas e vibrantes desse instrumento. Udaeta (1989) nos diz, em seu livro, que em um quadro da dinastia *Sung*<sup>48</sup> se consegue ver a *Tsao Kuo Chiu*<sup>49</sup>, um dos oito imortais das tradições chinesas, vestido com roupas da corte, montando, elegantemente, um peixe, que navega sobre as ondas. Em sua mão direita, ele segura um objeto reconhecido como um par de “*Chapan*”, que é a forma típica de castanhola daquela época. Na Grécia os idiofones assumiram formas muito variadas e muitas se assemelhavam às castanholas de hoje em dia; segundo Udaeta (1989), o modelo mais notável consistia em uma longa vara de madeira com uma fenda no meio, onde uma palheta móvel vibra. Todos eram conhecidos pelo nome de “*krotalon*” da palavra grega “*krotos*”, que significa “ruído”. As castanholas eram comumente utilizadas em rituais religiosos ou festivais dedicados a *Ísis* e *Baco* e tinham a forma de falos<sup>50</sup>. Vários escritores latinos como Petrônio, Virgílio, o próprio Cícero e também o imperador Trajano, mencionaram esse instrumento em suas obras, conforme nos relata Udaeta (1989), que segue dizendo que a genuína origem da castanhola é a “*crusmata*” ibérica (pode-se chamar *crusmata* ou *cromata*) que serve como o ponto de partida para a castanhola contemporânea, mesmo que, posteriormente, tenha recebido influências do crótalo grego. A castanhola ibérica primitiva, ou *crusmata*, era composta por duas peças de madeira, duas conchas marinhas grandes ou duas pedras planas (*tarreñas* – ver imagem). Os bailarinos e músicos faziam essas peças ressoarem ao segurá-las entre os dedos e a palma da mão. O som produzido destas *tarreñas*<sup>51</sup> ainda é reproduzido em

<sup>47</sup> “Es probable que tuvieran un uso y significado marcadamente religioso y que fueran usadas principalmente por las adoratrices de Hathor, la diosa con cabeza de vaca. Por el número de ejemplares hallados en las tumbas, debían ser un instrumento bastante popular en esa época” (José de Udaeta, 1989, p. 14 y 15).

<sup>48</sup> A dinastia Song ou Sung (chinês: 宋朝; pinyin: *Sòng cháo*), que governou a China de 960 a 1279, deveu a sua existência a um jovem oficial que pensou ter tido uma visão. Essa visão significava, declarou, que um novo imperador iria tirar a China das mãos do jovem imperador Kung-ti, da dinastia Chou. Os oficiais, seus colegas pensaram que aquilo queria dizer que o seu general, Zhao Kuangyin, seria o novo imperador. Acordaram-no e proclamaram-no como novo governante, Sung Tai Tsu. A dinastia Song foi fundada pela família Zhao. Disponível em 04/02/2025, < [Dinastia Sung – Wikipédia, a enciclopédia livre](#) >

<sup>49</sup> Cao Guojiu ou Ts’Ao Kuo-Chiu foi o deus mais jovem a se juntar ao grupo dos “oito imortais” pertencentes ao templo taoísta da mitologia chinesa. Ts’Ao Kuo-Chiu pertencia à família real Cao, sendo tio de um imperador da dinastia Song. Como Chung Li Ch’uan, Ts’Ao abandonou sua antiga vida de luxo e aventurou-se nos caminhos do taoísmo. Disponível em 04/02/2025 < [TS’AO KUO-CHIU](#) » O mais jovem dos 8 imortais.-Mitologia Antiga >

<sup>50</sup> O órgão sexual masculino, o pênis.

<sup>51</sup> Em nota de seu livro *La Castañuela Primitiva*, José de Udaeta (1989) diz que, na França rural, as crianças continuam, ou continuaram até muito recentemente, a construir suas próprias tarreñas (hoje chamadas de castanholas) que são tocadas com um ritmo alegre e marcial nas saídas das escolas. ao contrário dos espanhóis;

várias cidades da Espanha, onde, de maneira impressionante, principalmente as crianças conseguem produzi-lo, usando pedaços de azulejos ou fragmentos de cerâmica.

Imagem 36 - Toque de Tarreñas



Fonte: Tocs Castañuelas Historia Disponível em 06/02/2025.

A castanhola espanhola é a única que passou por um processo evolutivo, diferentemente do que ocorreu em outras nações, onde o instrumento se manteve em sua forma original. Desde as rudimentares *crusmatas* pré-históricas feitas de osso ou marfim, passando pelos *crótalos*, *tarreñas* ou simples bastões de madeira ou junco, os idiofones espanhóis foram se transformando ao longo do tempo, ajustando-se às necessidades de intérpretes e dançarinos, até chegarem à forma ideal para a execução adequada dos ritmos que acompanham a música e a dança. Várias gerações de artesãos dedicados à confecção de castanholas exploraram diferentes materiais na busca pelos sons mais ricos e variados que este instrumento pode oferecer.

Se com os fatos expostos podemos comprovar o primitivismo das castanholas, não seria de estranhar encontrá-las nas escrituras sagradas, porém Udaeta (1989) nos fala que unicamente na versão inglesa da Bíblia a palavra hebraica *menaeim*, aparece apenas uma vez

---

eles não são feitos de cerâmica, mas de lascas de madeira dura cuidadosamente raspadas lixadas e polidas por meio de procedimentos grosseiros. Elas têm formato retangular, um pouco mais estreitas na ponta, e cada uma das folhas tem um pequeno entalhe para encaixá-las no lugar, um deles é colocado entre os dedos indicador e médio, e o outro entre os dedos médio e anelar, o que o segura contra a palma da mão e emitem um som maravilhoso (Udaeta 1989).

no texto e é traduzida pelo termo castanholas, sinalizada com a palavra *sistra* na margem (do latim *sistrum*: badalo, matraca) e Díaz (1994) nos traz em seu livro, *La Castañuela Tradicional*, a seguinte constatação:

Diante do que vimos, não é de estranhar que muitos poetas, principalmente os cultos e ordenados, coloquem castanholas nas mãos de pessoas pouco submissas ou não integradas socialmente, como os pastores, por exemplo, que as carregam para entreter o menino Jesus em Belém. Ali, bem próximo, ao lado do portal, eles encontram negros e ciganos que também trouxeram seus instrumentos (Díaz, Joaquín, 2004, p. 31).<sup>52</sup> [Tradução: Allany Cassius]

A evolução da castanhola espanhola constitui um especial fenômeno no que diz respeito à mudança progressiva no formato e no tamanho de suas “orelhas”. Udaeta (1989) diz que, sem essa transformação, a castanhola permaneceria em seu estado primitivo, já que a fixação ao polegar foi um passo de extrema importância na evolução e sem ela não seria possível a técnica para tocar. Em uma explicação mais aprofundada, podemos observar que as castanholas primitivas não possuem "orelhas"(definição mais abaixo); assim como as *crusmatas*, elas apresentam apenas alguns furos através dos quais as cordas são passadas. As primeiras "orelhas" surgem delineadas no início e, ao longo do tempo, crescem gradualmente nas extremidades. Posteriormente, elas se unem e, em seguida, crescem de maneira desproporcional, adquirindo formas curiosas e excêntricas. Por fim, essas partes são reduzidas até atingirem as dimensões e a linha que têm atualmente, sempre apresentando pequenas variações de acordo com o gosto do artesão ou as solicitações do intérprete ou do dançarino. (ver imagem)

---

<sup>52</sup> “Visto lo visto, no es de extrañar que muchos poetas, sobre todo los cultos y ordenados, pongan las castañuelas en manos de gente poco sumisa o no integrada socialmente, como los pastores, por ejemplo, quienes las llevan para entretener al niño Jesús en Belén. Allí precisamente, junto al portal, se encuentran con negros y gitanos que también han llevado sus instrumentos.” (Díaz, Joaquín, 2004, p. 31)

Imagem 37 - Evolução das orelhas das castanholas espanholas.



**Fonte:** Castañuelas: ¿Cómo se hacen?: Evolución de la fabricación de las castañuelas  
Disponível em 06/02/2025.

Udaeta (1989) acredita que é possível fazer todo tipo de conjectura sobre o que aconteceu desde a *crusmata*, o *crótalo* gaditano ou a popular *tarreña*, até as castanholas de hoje, daí as diferenças de tamanho que são registradas. Há castanholas que mal cabem na palma da mão e outras que são tão pequenas que parecem se perder, nela. Os formatos diferem de acordo com a região, encontrando-se nos mais variados tamanhos: redondos, ovais, quadrados, retangulares, triangulares e em forma de pera, muitas são decoradas com desenhos e inscrições e figuras geométricas gravadas e policromadas, conclui.

### 3. CROLOGIA OU CIÊNCIA DAS CASTANHOLAS

A ciência permite que a humanidade compreenda o mundo e o universo em que vivemos. Sendo importante, pois nos ajuda a ter qualidade de vida, possibilita avanços, seja nos campos da saúde, tecnologia, áreas sociais, artes e outros; acrescento a esta pesquisa um conceito sobre ciência que compõe, sobremaneira, com minha reflexão:

A ciência pode ser definida como um conjunto de conhecimentos adquiridos por meio de estudos, observações e experimentações sistemáticas. Seu principal objetivo é compreender o mundo e suas complexidades, buscando explicar os fenômenos naturais e as leis que regem o universo. Por meio do método científico, a ciência busca investigar a realidade de forma objetiva, baseando-se em evidências empíricas e testáveis.<sup>53</sup>

Discurso, neste capítulo, sobre uma descoberta, feita através de um pequeno livro, escrito em 1792, encontrado em um sebo (livros usados) na cidade de Madrid, Espanha, e a mim presenteado pelo então violonista Flamenco radicado na Espanha, Fernando de La Rua<sup>54</sup>. O pequeno livro, de capa marrom claro, dividido pelo autor em partes com as noções exatas das castanholas, a origem, modo de utilizá-las e preceitos elementais, focados em um rigoroso método geométrico que pode ser organizado e arranjado com outros instrumentos musicais, se subdivide em: primeira parte; segundo livro; primeira seção; primeiro tratado; artigo segundo; primeiro capítulo, apresenta observações; definições; advertências; corolários, etc. e o mais interessante, em minha opinião, são os seis axiomas<sup>55</sup> – pequenas sentenças necessárias e evidentes que o escritor apresenta para discutir e embasar sua obra – como premissas fundamentadas em demonstrações, na construção de uma teoria ou base para sua

---

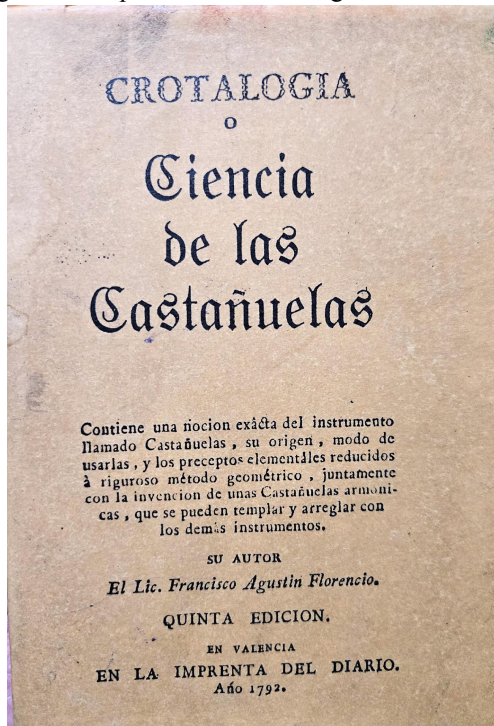
<sup>53</sup> < [Maestrovirtuale.com](http://Maestrovirtuale.com) - Ciência, educação, cultura e estilo de vida > (Disponível em 27/01/25)

<sup>54</sup> Nascido em Itapeva/SP, filho de pai Espanhol. Radicado em Madrid desde 2000. A descendência espanhola influencia intensamente na sua personalidade e formação musical, inicialmente erudita. A partir de 1988 começa sua profunda pesquisa da música Espanhola, especificamente no FLAMENCO, que se caracteriza pela elevada técnica guitarrista e imensa variedade rítmica, combinada com uma peculiar harmonia baseada no modo Frígio, com influência árabe (Hijazz). Paralelamente, seu trabalho está enriquecido com elementos harmônicos da música Brasileira. A trajetória profissional de Fernando está marcada por diversas atividades. Basicamente, cria temas originais para espetáculos, com montagens coreográficas na Espanha. Trabalha constantemente nos Tablados Flamencos de Madrid, onde des envolve muita capacidade de improvisação acentuada no típico "Cuadro Flamenco". Atua nos principais Festivais de música e dança por toda a Europa, América e Ásia. Entre os mais importantes destacam-se: Teatro do Concertgebawn (Amsterdam), Teatro Albeniz (Madrid), Teatro Español (Madrid), Joyce Theater (New York), Teatro Shinjuku (Tokio), Teatro Victoria (Singapura), Teatro Coliseo (el Escorial), Café de la Danse (Paris), Kennedy Center (Washington DC), ONU (New York), entre outros.

<sup>55</sup> Os axiomas são fundamentos cruciais na construção do conhecimento, tanto na matemática quanto na filosofia. Eles servem como os alicerces sobre os quais teorias complexas e raciocínios elaborados são edificados. <[Axiomas: Significado e Importância na Matemática e Filosofia - Cidesp](#)> Disponível em 03/06/2025.

argumentação, sobre a qual procurarei tratar neste capítulo. Abaixo, imagem do pequeno livro.

Figura 38 - Registro da capa do Livro *Crotalogia* ou *Ciência das Castanholas*.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

O livro detalha, em suas pequenas páginas, a ciência das castanholas, ou *Crotalogia*, que, segundo seu propositor, Francisco Agustin Florencio (1792), é palavra composta de dois vocábulos de origem grega: *cróton* = castanholas, e *logos*, que, para o autor, significa o mesmo que razão, tratado ou algo que se assemelhe a estas palavras. Manifesto meu interesse e surpresa pelas terminações criadas pelo autor, que são:

- *Crotalogia*: ciência que estuda as castanholas.
- *Crotólogo*: pesquisador que se dedica a estudar as castanholas, e também sua terminologia.
- *Crotológico*: que acredito definir-se (depois de leitura do livro) como o trabalho produzido e aprofundado sobre o instrumento.

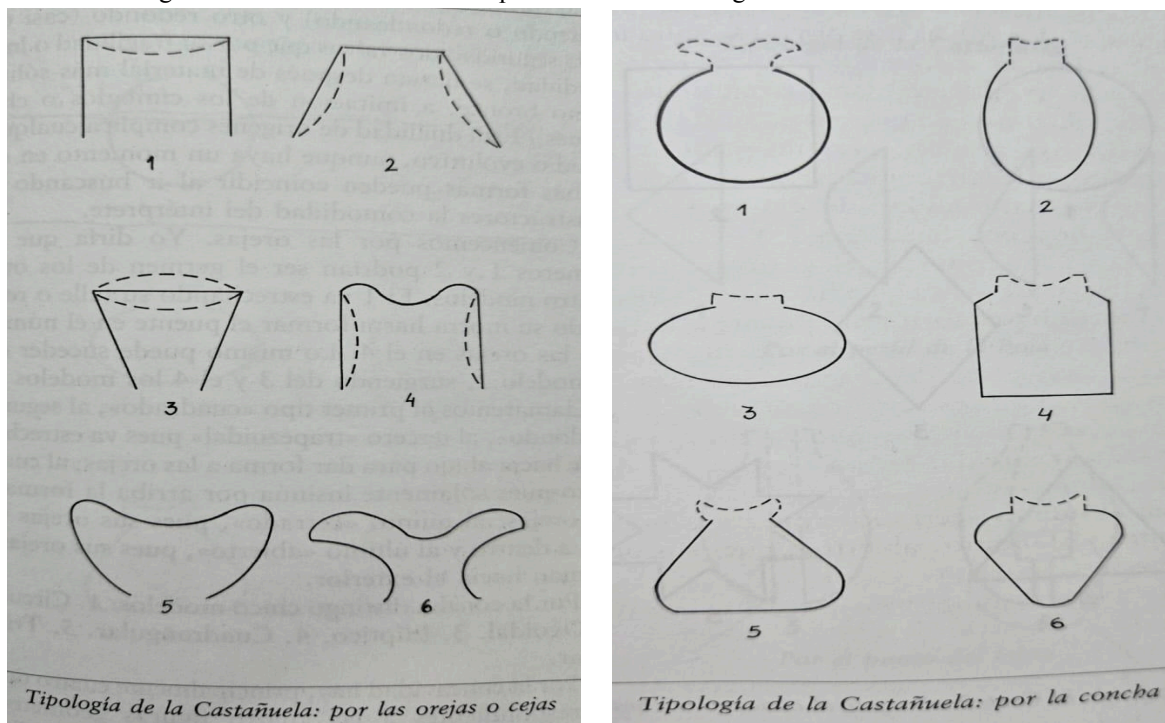
Florencio (1792), diz que a criação visa dar um certo ar de novidade e cultura em seus pensamentos, pois afirma que “[...] uma ciência nova não pode ser feita sem vozes novas”<sup>56</sup>

<sup>56</sup> “[...] una ciencia nueva no puede hacerse sin voces nuevas” (Florencio, 1792).

(1792, p. 13). Nas páginas do livro, o autor aborda, ainda, sobre o que determina a imagem mais antiga das castanholas, e questiona, através das perguntas: “Qual seria esta figura e este tamanho? Seriam acaso as castanholas triangulares, quadrilongas, pentágonos, heptágonos etc.?”<sup>57</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Já Joaquín Díaz (1994), nas páginas do livro *La Castañuela Tradicional*, tenta responder a estas perguntas de Francisco Agustín e traz, para o conhecimento de todos, um mostruário variante do instrumento, focando nas cinco partes de características mais relevantes, a elencar: *las orejas* (as orelhas), *la concha*, *el corazón* (o coração), *la hoja* (a lâmina) y *los labios*. Díaz (1994) (ver imagens abaixo) não segue uma ordem cronológica em seu mostruário, pois acredita que as atuais castanholas originam-se de dois modelos, um quadrado ou quadrangular que ele acredita tratar-se de duas ripas que, com o passar do tempo foram polidas ou arredondadas, e outra redonda, que Díaz acredita (não com tanta certeza) tratar-se de duas válvulas que, analisadas pelo provável desconforto e fragilidade, foram feitas, mais tarde, de um material com mais solidez, acreditando-se ser bronze, imitando os *címbalos* (pratos) ou *chinchines*<sup>58</sup>.

Imagens 39 e 40 - Mostruário dos tipos de Castanholas segundo as orelhas e a concha.

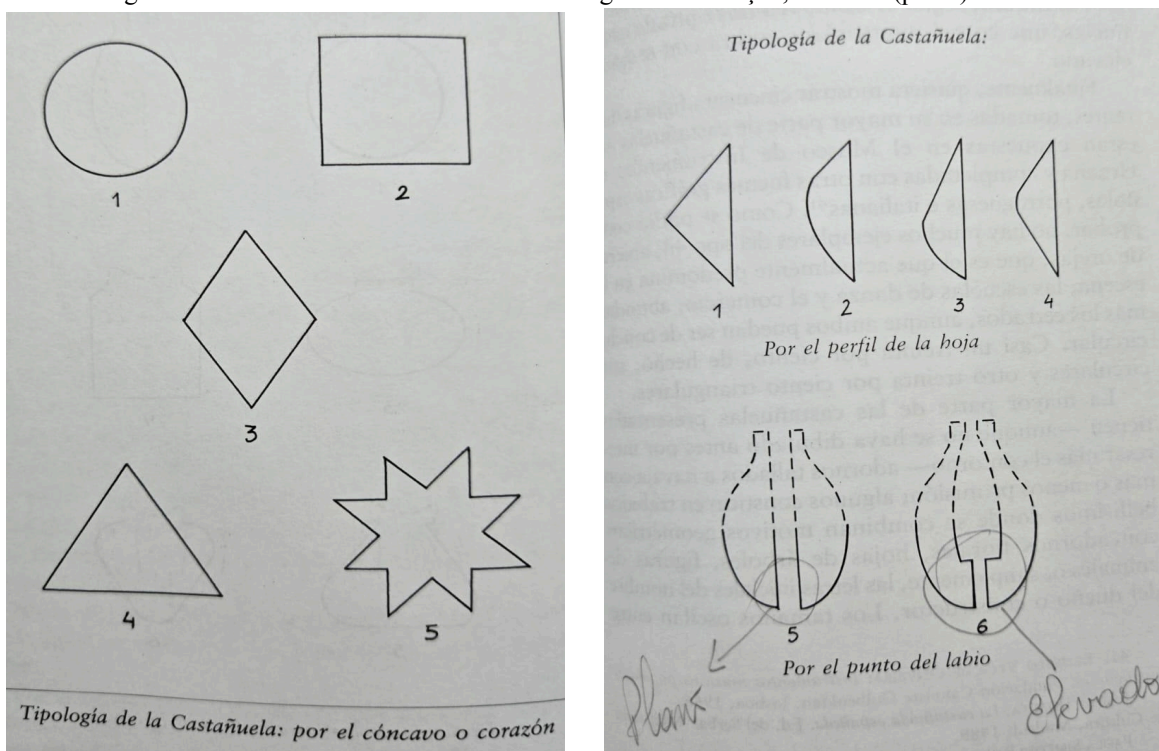


Fonte: La Castañuela Tradicional (Díaz, 1994, p.65 e 67)

<sup>57</sup> “Cual seria esta figura y este tamaño? Serian acaso las castanholas triangulares, quadrilongas, pentágonos, heptágonos etc.?” (Agustin 1792, p. 29)

<sup>58</sup> Em uma descrição própria, digo tratar-se de dois pequenos pratos de metal, com uma haste de elástico que se ata aos dedos médio e polegar para tocá-lo, muito utilizado em danças árabes também conhecidas como *snujs*.

Imagens 41 e 42 - Mostruário das castanholas segundo o Coração, a lâmina (perfil) e os lábios.



Fonte: Livro La Castañuela Tradicional (Díaz, 1994, p.68 e 69).

Em suas palavras, Díaz (1994) diz acreditar que Francisco Agustín Florencio (1792) era um frade com muito bom humor e espirituoso, devido a algumas formas de o mesmo se posicionar em sua escrita; à primeira vista ele percebe, de maneira substancial, um conteúdo irônico e um domínio de textos clássicos e contemporâneos de diferentes materiais, então afirma que o livro do religioso precisa ser lido atentamente e até nas entrelinhas. Díaz conclui, dizendo que entre todos os textos que têm um matiz burlesco ele escolheria – justamente o que chamou minha atenção – os seis axiomas do capítulo segundo, e que sintetizam as noções fundamentais da crotologia, sendo seu ponto alto os que seguem, abaixo, resumidos:

- Axioma I. Na suposição de tocar, é melhor tocar bem do que tocar mal. Tocar bem ou mal, tudo é tocar; mas como será um tolo aquele que podendo comer bem coma mal, da mesma maneira será um idiota aquele que podendo tocar as castanholas bem, as toque, por sua culpa, mal.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> “Axioma I. En suposición de tocar, mejor es tocar bien que tocar mal. Tocar bien o mal, todo es tocar; pero como será un necio el que pudiendo comer bien coma mal, de la misma manera será un mentecato el que pudiendo tocar las castañuelas bien, las toque, por su culpa, mal” (Florencio, 1792, p. 10).

- Axioma II. Toda tocagem de castanholas feita segundo regras é preferível àquela feita sem conhecimento das leis e regras crotológicas.<sup>60</sup>
- Axioma III. A melhor tocagem é a que melhor se adapta ao som da guitarra, à música das seguidilhas, e ao gênio do Bolero. Qualquer uma das três coisas que faltar será um defeito substancial que reduz o mérito e o brilho do corpo *boleri-bailante*.<sup>61</sup>
- Axioma IV. O bailarino que toca as castanholas faz duas coisas; e o que dança e não toca, faz apenas uma coisa. Assim como a boa e pura física verifica que um mesmo corpo assume diferentes formas – por exemplo, pode ser grave por possuir gravidade, sólido por sua solidez, colorido porque tem cor, etc., similarmente, um mesmo corpo poderá dançar apenas, ou dançar e tocar castanholas ao mesmo tempo.<sup>62</sup>
- Axioma V. Um mesmo corpo não pode ao mesmo tempo tocar e não tocar as castanholas.<sup>63</sup>
- Axioma VI. Aquele que não toca as castanholas, não se pode dizer que as toca bem ou mal. Um dos axiomas mais essenciais da Filosofia é o que estabelece e assegura que o que não existe, não é branco, nem negro, nem ruivo, nem baio, nem mau, nem bom: e desse importantíssimo invento nascem infinitas luzes para a propagação dos conhecimentos naturais.<sup>64</sup>

Vale ressaltar a afirmação de Florencio (1792, p. 13) que diz usar as palavras *Tocacion* e *Boleri-baylante*, que além de soarem muito bem no texto, explicam com exatidão para o que são usadas, e que uma ciência nova não pode ser feita sem palavras novas. Finaliza dizendo que os conhecimentos que resultam dos axiomas propostos, são outros tantos princípios primordiais desta ciência e que não devem ser desprezados por quem se dispôs a aprendê-la. Trago meu olhar comparativo ao analisar a designação criada por Florencio (1792) sobre

<sup>60</sup> “Axioma II. Toda tocación de castañuelas hecha segun reglas, es preferible à la que se hace sin conocimiento de las leyes y reglas crotológicas” (Florencio, 1792, p. 11).

<sup>61</sup> “Axioma III. La mejor tocación es la que mejor se adapta al son de la guitarra, a la música de las seguidillas, y al genio del bolero. [...] Cualquiera de las tres cosas que falte será defecto sustancial que rebaxe el mérito y lucimiento del cuerpo boleri-baylante” (Florencio, 1792, p. 12).

<sup>62</sup> “Axioma IV. El bailarín que toca las castañuelas hace dos cosas; y el que baila y no toca, no hace más que una cosa. [...] Así como es la buena y acendrada física se verifica que un mismo cuerpo puede tener diferentes formas, v. g. ser grave por la forma de gravedad, sólido por la forma de solidez, colorado por la forma de color, etc. del mismo modo un cuerpo mismo podrá baylar solamente, o baylar y tocar las castañuelas al mismo tempo” (Florencio, 1792, p. 12 e 13).

<sup>63</sup> “Axioma V. Un mismo cuerpo no puede à un mismo tiempo tocar y no tocar las castañuelas” (Florencio, 1792, p.13 e 14).

<sup>64</sup> “Axioma VI. El que no toca las castañuelas, no se puede decir que las toca bien ni mal. [...] Un de los axiomas más esenciales de la Filosofía es el que establece y asegura, que lo que no existe, ni es blanco, ni negro, ni rucio, ni bayo, ni malo, ni bueno: y de este importantísimo invento nacen infinitas luces para la propagación de los conocimientos naturales” (Florencio, 1792, p. 14).

*Boleri-baylante*, dada ao aluno da *Escola Bolera*, que em seu processo de estudo já aprende a tocar as castanholas bailando, e a designação dada, nesta pesquisa, ao intérprete amazônico que é *bailaor-tocaor*, palavra composta, dada para analisar o gesto dancístico-musical do paraense que *baila* Flamenco tocando as castanholas; ambos partem de um processo de ensino-aprendizado academicista tradicional de baile e tem classes de uso, manuseio e *toques* das castanholas para poder interpretar os diversos *Bailes de Palillos* ou montagens coreográficas variadas.

#### 4. O PROCESSO DE APRENDIZADO DA PERFORMANCE DAS CASTANHOLAS NA CIA FLAMENCA DO PARÁ

*“O caminho para fazer melhor mais tarde é fazer hoje tão bem quanto possível, e então haverá progresso amanhã.”*  
(Van Gogh)

As castanholas sempre – desde muito jovem, quando ingressei no mundo da dança, em especial o Flamenco – me causaram enorme fascínio. A reverberação do som, as formas, as cores, a técnica para tocá-las, deixavam-me hipnotizado, pois a complexidade da técnica (toques dos dedos na castanhola) era e continua sendo desafiadora, assim como a nomenclatura utilizada para a composição de partituras, estudos e acompanhamento musical. Poderia elencar outros itens que envolvem o meu fascínio por esse instrumento, mas irei me restringir em discorrer sobre meu processo inicial com as castanholas na Cia Flamenca do Pará.

Ao iniciar meus estudos no flamenco era inviável a aquisição (de minha parte) de uma castanhola, pois sempre foi (continua sendo) um instrumento de alto custo financeiro, devido à diversidade de materiais com que é fabricada, tamanhos e marcas (como vimos no segundo capítulo desta pesquisa); com isso, obtive o meu primeiro par de castanholas no ano de 2001, uma castanhola negra, em fibra veteada<sup>65</sup>, da marca *Del Sur*<sup>66</sup>, presente dado a mim por uma colega de baile da época do Grupo Flamenco “Ney El Moro”, que a mesma utilizava para estudar. Tal colegas, porém, precisou, por motivos pessoais, abandonar a dança, e fui o escolhido para receber o presente, mesmo sem saber nada sobre técnica, nomenclaturas, sobre como posicioná-las nas mãos, como manuseá-las e sem sequer imaginar que havia, de fato, uma ciência que estuda as castanholas. Deste momento em diante dei início à busca de como desenvolver meu aprendizado com o instrumento, pois sempre achei o manuseio dentro dos *Bailes de Palillos*, assim como apenas os próprios *palillos*, e apenas os próprios *bailes*, de uma relevância muito grande, sobre bailar tocando as castanholas; Díaz (1994) coaduna, dizendo:

De facto, ao longo dos séculos XVI e XVII, (...) as castanholas são habitualmente tocadas por bailarinos que executam maioritariamente coreografias populares e, ao que parece, com movimentos tão sensuais e

<sup>65</sup> É como uma castanhola de fibra, porém entre suas camadas é inserida outras camadas coloridas, podendo ser vermelhas, brancas etc, para formar esses frisados e ou veteados como chamamos.

<sup>66</sup> Marca conhecida de castanholas mundialmente que tem lojas físicas em várias cidades da Espanha e que podem ser adquiridas de forma online também.

lascivos que escandalizam os estrangeiros que nos visitam. (Díaz, Joaquín 1994, p. 17)<sup>67</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Todo meu conhecimento inicial de como colocar e manusear este instrumento foi de forma totalmente autônoma já que, dentro do grupo de dança, eu era o único que não sabia tocá-lo; e nenhum membro integrante, naquele momento, se disponibilizou a me ensinar ou ao menos orientar como usá-lo; naquela época, não existia a vastidão de possibilidades para estudos e pesquisas como temos hoje, através de acesso às plataformas, mídias sociais, *sites*, *blogs*, etc., como existe hoje, para buscar este tipo de conhecimento, além do fato de que, o que existia à época, em termos de material de estudo e prática necessários, não estava ao alcance de todos.

Sendo assim, passei a observar como minhas colegas de *baile* Flamenco executavam os *toques* em suas castanholas nos mais diversos momentos de ensaio, para eventuais apresentações em que se fazia necessário o uso do instrumento para, assim, tentar absorver o máximo possível de detalhes na fase inicial do ensino do Flamenco em Belém. O interesse e vontade dos integrantes da companhia era tão grande por aprender a tocar, que se permitiam utilizar até mesmo os famosos *Souvenir*<sup>68</sup> pelo fato de não conseguirem que elas (as castanholas) viessem de São Paulo (local onde, na época, poderiam ser encontradas através de alguns profissionais que traziam da Espanha, para revender no Brasil) conforme nos conta o *bailaor* Cristiano Cerqueira:

Até um dia eu ter a minha, né, eh! Pelo nosso desespero a gente tocou com castanhola souvenir, porque não tinha como [até] vir de São Paulo, ou vir da Espanha uma castanhola boa (Cristiano Cerqueira. Entrevista realizada em fev. 2025]. Entrevistador. Cassius de La Cruz, Belém 2025. Concedida por áudio em app de conversa (via *whatsapp*).

Poucas foram as vezes em que pude acompanhar a primeira formação de integrantes da Companhia Flamenca, tocando as castanholas. Em entrevista a mim concedida, por telefone, o *maestro* Ney El Moro diz não recordar de ter ministrado aulas específicas de castanholas pelo fato de seu alunado da época não possuir o instrumento, salvo um ou outro, com maior poder aquisitivo e que o que fez foi apenas repassar alguns *toques* direcionados ao *baile* por *Sevillanas*. Acredito ter sido pelo motivo das castanholas serem um instrumento que

<sup>67</sup> “En efecto, durante todo el siglo XVI y XVII, [...] las castañuelas suelen ser tocadas por bailarines que ejecutan coreografías fundamentalmente populares y, por lo que parece, con movimientos tan sensuales y salaces que escandalizan a los extranjeros que nos visitan” (DÍAZ 1994, p. 17).

<sup>68</sup> Objeto que serve como recordação da visita a algum lugar determinado.

causava certo entusiasmo na plateia, quando a ouvia soar. Assim sendo, a partir do depoimento do *maestro*, entendo que formar uma turma ou turmas para aprender a tocar as castanholas não foi o foco de Ney El Moro. Busquei outros meios que viessem a colaborar com meus conhecimentos e assim tive acesso, umas duas ou três vezes, a um pequeno folhetim que vinha nas caixas das castanholas (o qual eu não possuía, mas pedia para olhar o de quem o tinha), folheto com informações semelhantes à que mostra imagem abaixo:

Imagens 43 e 44. Ilustrações sobre como tocar as castanholas, que vinham impressas em folhetos que acompanhavam o instrumento, dentro da caixa onde as castanholas eram acondicionadas para venda.



Fonte: *Pinterest*

O pequeno folhetim possui as informações acima mencionadas de como e em qual das mãos se coloca cada lado das castanholas e, no verso do folhetim, como se utiliza e a numeração de cada dedo para o manuseio das mesmas.

A partir de então, munido de algumas informações, iniciei meus estudos, buscando aperfeiçoar o *toque* das castanholas e o seu uso no *baile*, porém com muita persistência e pouco sucesso, pois o grupo estava em um momento muito atípico de poucas apresentações e nas apresentações que haviam as castanholas não eram utilizadas pela falta de ensaio e de interesse de usá-las naquele momento, além de que dependíamos, também, das apresentações, para melhorar o desempenho já que aulas, nem regulares e muito menos esporádicas aconteciam. O pianista Nelson Freire (1995), em entrevista, aconselha aos que se interessam sobre a importância de estudar o instrumento para, além disso, vivenciá-lo, “*Meus jovens*

*colegas, se eu puder dar um conselho a vocês, aqui está: não estudem mais de 3 horas por dia e vivam o resto do tempo, senão vocês não terão o que expressar.*” (Nelson Freire. VEJA, São Paulo, abril, 12 jul. 1995, *apud* Libâneo, 1999, p. 100). Esta associação entre estudar e viver, ou seja, a junção entre aulas regulares e apresentações de dança para desenvolver nosso conhecimento no toque das castanholas seria fundamental (coisa que não aconteceu no período em questão); o estudo em sala de aula, no tempo necessário, nos traria o entendimento da técnica; já a vivência nas apresentações de palcos e eventos nos aprimoraria a expressão de *bailaor* ou *bailaora* com suas castanholas, pois o conhecimento não se completa sem a experiência, tal como os *toques* das castanholas, que só obtêm sentido no gesto do corpo que as coloca em ação, o aprendizado genuíno nasce do encontro entre a ordem racional e o latejar da vivência.

No ano de 2008 a Companhia sofre uma perda grande, sentida em todos os aspectos, inclusive nos afazeres artísticos do grupo, que foi o falecimento de Elanir Gomes da Silva, diminuindo drasticamente o número de apresentações do grupo, e encerrando também as vindas do *maestro* Ney El Moro à capital paraense, já que a mesma era a diretora executiva – e, como costume falar, a “mecenas” – da companhia, responsável por todas as questões burocráticas que envolviam o Flamenco e a manutenção do grupo. Em decorrência do acontecimento, seguem-se aproximadamente dois anos de esfacelamento da Companhia Flamenca do Pará, com afastamento de seus integrantes, ou por desentendimentos e/ou a busca pessoal de cada um por novos ares e novos projetos, quando, no ano de 2010, após uma ruptura total entre os *bailaores* mais adiantados, que tentavam manter o grupo de pé, me vi na obrigação de, como integrante, pesquisador, um apaixonado pelo Flamenco – e também por não haver outro ou outra integrante interessado em fazê-lo – assumir a responsabilidade em conduzir a companhia, para que não viesse a se repetir o mesmo cenário que deu origem, no ano de 2012, ao título de minha pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso – TCC. O título “ALMA CIGANA: Auge, declínio e permanência da dança flamenca em Belém do Pará”, que me norteou para discorrer sobre os altos e baixos que a companhia havia passado desde seu surgimento até aquele momento e como a companhia precisava de uma atitude drástica para alçar novos voos e voltar a suas atividades e ao cenário artístico novamente; tornei-me, então, através de assembleia geral com todos os integrantes e alunos que estavam ativos no Flamenco de Belém e que integravam a companhia, presidente e diretor artístico da Companhia Flamenca do Pará “Ney el Moro”, iniciando aí uma nova era e etapa do grupo.

Ao assumir a companhia no ano de 2010, demos início a um processo de estudos necessários para o aprimoramento e crescimento do Flamenco em Belém do Pará, mesmo sem ter uma formação acadêmica completa (além de eu ainda estar cursando a Licenciatura em Dança na UFPA, era um curso novo e estava na preparação de sua primeira turma) ou ter feito um curso de capacitação para professor de *baile* Flamenco, pois essa segunda possibilidade de formação era escassa a nível estadual e nacional – constatação essa reafirmada por Libâneo:

Com exceção das faculdades de dança, que oferecem o curso de licenciatura, além de mais disciplinas importantes ao professor de dança, praticamente não existem cursos de especialização ou mesmo cursos livres que enfatizem as práticas. Muitos ensinam [...] repetindo suas próprias vivências enquanto alunos e sem noção nenhuma de anatomia, fisiologia, didática, prática de ensino, psicologia e desenvolvimento (Libâneo, 1999, p. 99).

Naquele momento eu contava apenas com os anos de estudos em cursos, oficinas e *workshops*, além da experiência de palco e de teorias repassadas para o grupo, deixadas pelo *maestro* Ney. Os anos de convivência e estudo da arte flamenca (de forma prática, teórica, visual e emocional) deram-me a força e o entusiasmo que já estava entranhado e enraizado em mim pelo fato de praticá-lo e estudá-lo cotidianamente. Libâneo (1999) diz que a convivência de não ciganos [não nativos] com esse ambiente ajuda a aperfeiçoar e a assimilar a carga expressiva e dramática formada por elementos que o Flamenco oferece, e corrobora, dizendo:

Há, inclusive, uma forma de comportamento considerada flamenca. A garra, o orgulho, a vivacidade, o temperamento impulsivo e genioso, imprevisível, o desejo de liberdade são algumas características mais comumente presentes dentre [...] os flamencos e são elas que normalmente transparecem nos bailes [...] (Libâneo, Daniela Leonardi, 1999, p. 61).

Organizei-me junto com as integrantes da Companhia Flamenca para uma imersão no ano de 2011, no Festival Internacional de Flamenco de São José dos Campos<sup>69</sup>, em São Paulo; nesta viagem, os cursos, palestras, debates, apresentações e espetáculos foram combustível para as *bailaoras* que lá estiveram, juntamente comigo, interessei-me pelas aulas de castanholas com *maestros* nacionais e internacionais, a fim de conhecer didáticas, *toques* e metodologias, para poder desenvolver as minhas aulas, que iriam iniciar após o retorno à capital paraense.

---

<sup>69</sup> Trata-se de um projeto elaborado e realizado com objetivo de divulgar e incentivar a cultura flamenca, de forma não competitiva, difundida por profissionais brasileiros e estrangeiros, nas formas de arte, cultura, música, canto e dança, propiciando intercâmbio entre grupos, bailarinos, músicos e público participante. <[Festival Internacional Flamenco](#)> Disponível em 08/05/2025.

Hoje, como *maestro* de *baile* Flamenco e *tocaor* de castanholas, sei que para se manusear, ou seja, tocar bem as castanholas, é necessário muito estudo, dedicação e prática, e mais ainda o manuseio das castanholas para *tocar bailando*, pode então levar até anos, dependendo da dedicação e empenho de quem quer executá-lo, existem aí dois universos que são, *tocar* e *tocar/bailando*, ou diria dois universos que resultam em um terceiro, que, reformulando o pensamento, são: o *tocar* e o *bailar* (não necessariamente nesta ordem) que resultam no *bailar/tocando*. Sobre a dificuldade deste manuseio com as castanholas e seu sentimento, a bailaora flamenca Ely Arroyo<sup>70</sup>, que integra o grupo, diz que “*Primeiro dá uma sensação de incapacidade, depois vem o respeito em relação ao tempo necessário para se ganhar a aptidão tão rica e tão difícil que foi edificada por muitos dos nossos antepassados.*” O entendimento sobre o crescimento dentro do flamenco em todas as suas vertentes, incluindo aí as castanholas, é sempre uma busca incessante galgada pelos próprios bailaores que, além das aulas coletivas o fazem também de forma individual; isso fica bem claro na resposta de Ely, quando perguntada se ela acessava outros conhecimentos para além do que o professor ensina: “*Sim. Gosto de documentários, livros sobre cultura espanhola, vídeos de exercícios para melhorar a performance, conversas com bailaores mais experientes para pegar um atalho e absorver mais conhecimento por meio do aprendizado deles e delas.*”<sup>71</sup> Torna-se importantíssima essa busca de conhecimento por parte dos alunos, já que os mesmos não vêm de família tradicional gitana (família nativa), onde o processo de aprendizado vem do “berço”.

Existem famílias inteiras, a maior parte delas de ciganos, que trabalham com flamenco. Em algumas delas, como pude observar, as crianças são estimuladas e muitas vezes até “forçadas” desde cedo a cantar, a tocar a guitarra ou a dançar flamenco. Este aprendizado dar-se-á, então, primeiramente em família ou com amigos da família. Algumas vezes, não raro, o adolescente acaba sendo encaminhado a fazer aula com professores de maior gabarito ou com escolas especializadas, sempre com grande incentivo da família, ao contrário do que se dá em relação à escola de educação formal. Normalmente, nas famílias em que já exista uma “tradição” flamenca, há uma preferência de que os filhos se dediquem com seriedade ao flamenco, perpetuando assim sua cultura e demais costumes [...] (Libâneo, Daniela Leonardi, 1999, p. 61).

Os *palos* Flamencos *Fandangos* e *Sevillanas* já haviam sido iniciados nos anos 1990 como *baile de palillos* pelo *maestro* Ney El Moro, os momentos com uso de castanholas nestes *bailes* foram pontuais pois, como já mencionado, nem todos podiam adquiri-las e, não

<sup>70</sup> Nome artístico da bailaora Eliene Lourinho Ribeiro Silva; ingressou no flamenco no ano de 2024, tem experiência em canto, desenho e pintura, além de ser praticante de esportes náuticos.

<sup>71</sup> Entrevista cedida via Google Forms no dia 01 de maio de 2025.

sendo o bastante na companhia, sempre houve um processo de idas e vindas, entradas e saídas, de seus praticantes, dentro do grupo, por tratarem-se de profissionais liberais, estudantes, algumas vezes por falta de interesse mesmo, etc., não conseguindo obter uma continuidade nos estudos. O conhecimento considerado mais amplo, que alguns integrantes obtiveram do *toque* das castanholas, correspondia apenas à base para poder acompanhar os *bailles*, não englobando outros saberes, tais como a totalidade da nomenclatura associada aos *toques* (nomes utilizados para definir cada som), recursos para se executar com as castanholas, e outras possibilidades, além do processo histórico deste instrumento, etc. Coube a mim, como diretor e coreógrafo da companhia, buscar esse conhecimento, já que *bailaoras* mais antigos não se encontravam mais junto à companhia e poucos, ou quase nenhum, recordava dos *toques* deixados pelo *maestro* de forma verbal e não registrada; dessa maneira, solicitei a todas as integrantes do grupo que retomassem suas castanholas e quem ainda não tinha a sua que de alguma forma conseguisse adquirir, pois iríamos iniciar, de forma coletiva e sob minha orientação, o estudo das castanholas, partindo do que já havia sido deixado, ou seja, partindo do que já existia em nossas memórias pois, como menciona Assmann (2008), “[...] *viver em grupo e comunidades nos capacita a construir uma memória.*” E esta, eu acreditava, já estava criada e precisávamos acessá-las.

A satisfação em estudar as castanholas de forma regular foi aprovada por todas as integrantes da companhia, movidas pela alegria de trazer aos seus corpos as movimentações e todo o gestual de bailar com as castanholas, o que, para algumas, vai do simples ato artístico a algo ancestral, conforme nos mostram seus depoimentos, quando perguntadas sobre a sensação de tocar um instrumento com mais de cinco mil anos de história:

“Fazer parte de algo maior, que conecta-nos com a ancestralidade” (Camila Rubim – *bailaora*); “De transcender o tempo” (Sarah Monteiro – *bailaora*); “Familiaridade” (Nanny Tavares – *bailaora*); “Fico feliz e me emociono” (Ana Regina Gomes – *bailaora*); “Uma honra indescritível” (Alba Vahsquez – *Professora e bailaora*); “Incrível, relaxante, desafiador” (Suzidarley Lanzaolo – *bailaora*); “Sensação de animação em aprender algo totalmente novo e diferente” (Márcia Rolo – *bailaora*); “Uma sensação prazerosa e estimulante. Sem dúvidas, a castanhola desenvolve a percepção musical e a coordenação motora.” (Marina Vidigal – *bailaora*); “Sinto que estou procurando cada vez mais participar da Cultura Flamenca” (Cleide Maria Costa Alves – *bailaora*).

Partindo destes diversos sentimentos, sensações e emoções, expressados pelas *bailaoras* da Cia flamenca e associando a minha própria experiência, percebo que cada corpo recebe esse conhecimento de forma diferente, não aprendendo apenas pelo fazer, mas

também no erro, na repetição sensível, experimentando o tempo e o espaço de corpo e alma. Ferreira (2007) diz que a maior parte dos sentimentos requer um processo cognitivo e que, estejamos conscientes ou não, é necessário que nosso cérebro identifique e dê um sentido à percepção para que se dispare uma reação e complementa dizendo que “*O papel das emoções é o de assinalar os acontecimentos que sejam significantes para o indivíduo e de motivar os comportamentos que permitem gerá-los*” (Ferreira, 2007, p.112).

Esse misto de sentimentos iniciou e se manifestou através das aulas por mim ofertadas, tanto de castanholas como de *baile* Flamenco. Muitas alunas sentiram-se chamadas ao primeiro contato com o baile, conforme relata a aluna Lilian Chucre<sup>72</sup>, que diz, em depoimento, quando perguntada como se sentia sendo mulher amazônica vivenciando e praticando uma cultura que não nasceu aqui: “*Me sinto única. Mesmo não sendo da nossa cultura amazônida, é como se houvesse um chamado ancestral que me leva cada dia mais para perto da cultura flamenca. Um chamado que é impossível não atender*”. Entendo o misto de sentimentos de minhas alunas, pois ensinar envolve também expressar o conhecimento de forma concreta, através de movimentos, texturas e sons. Por sua vez, aprender é permitir que esses gestos se façam sentir em nosso corpo, tornando-se maneiras únicas de entender. Sendo assim, retomei os *toques* deixados pelo *maestro* Ney el Moro, esmiuçando-os para poder criar uma forma de ensino-aprendizagem para as novas alunas e também resgatar o que estava na memória coletiva dos que já haviam aprendido e vivenciado de maneira apenas oral, em décadas passadas. Sobre o citado, Montesinos (2021) nos diz: “*Obviamente, aprender de ouvido (comum nos contextos naturais de dança espontânea) difere na hora de tocar de forma mais acadêmica, pois, dessa última forma, o som é muito mais claro e limpo, próprio de uma virtuosidade fruto da prática contínua*” (Montesinos, 2021, p. 103)<sup>73</sup> [Tradução: Allany Cassius]. Silvia Mendes<sup>74</sup>, *bailaora* flamenca com 30 anos de história contínua no Flamenco de Belém, afirma que ao tocar as castanholas “*reverbera todo meu sentimento!*”. Sua afirmação sobre tocar as castanholas demonstra que sua trajetória lhe auferiu compreensão sobre o instrumento e sua interação com o mesmo, pois tocar castanholas não é simplesmente produzir som, e sim liberar o que

---

<sup>72</sup> Lilian de Cássia Chucre dos Santos, estudante de flamenco em formação pertencente à turma de alunas iniciadas. Entrevista cedida no dia 01 de maio de 2025 via Google Forms.

<sup>73</sup> “*Obviamente el aprender de oído (común en los contextos naturales de baile espontáneo) difiere a la hora de tocar más académicamente, por lo que de esta última forma el sonido es mucho más claro y limpio, propia de una virtuosidad fruto de la continua práctica*” (Montesinos, 2021, p. 103).

<sup>74</sup> Silvia Mendes é educadora física/professora de dança e já integrou o corpo de baile Clássico do Teatro Guaíra em Curitiba-PR e o Grupo Coreográfico do SAM com dança moderna, é a integrante da companhia flamenca com mais tempo em atividade.

se sente, em forma de ritmo. Cada toque, pausa ou sequência musical traz consigo o pulsar de um estado interior – através de gestos que podem ser de alegria, dor, raiva, coragem, paixão – e tudo pode vir à tona pelas mãos que a manuseiam.

Imagem 45 - Bailaora Silvia Mendes com as castanholas.



**Fonte:** Acervo pessoal de Silvia Mendes

#### 4.1 O BAILE DE PALILLOS [MAIS] DANÇADO PELA CIA FLAMENCA DO PARÁ

Na Espanha, os *Bailes de Palillos* começaram como parte de eventos sociais e festivos, tais como casamentos, festas populares e reuniões familiares. Além disso, eles podiam ter um caráter cerimonial, sendo utilizados em rituais e celebrações que reuniam a comunidade. Esses *bailes* também costumam se misturar a outras expressões culturais, a exemplo da música flamenca, que tem uma forte conexão com o canto e o toque da guitarra.

Imagem 46 – Las boleras del beso, de Manuel Rodríguez de Guzmán (Museo de las Bellas Artes de Sevilla)



Fonte: < [Historia de las sevillanas: origen y evolución](#) > Disponível em 06/06/2025.

Em Belém, as *sevillanas* festivas e alegres, como já mencionamos, foram, inicialmente, o *baile* escolhido para nortear os estudos de *toques* das castanholas, já que, como companhia, entendíamos que precisávamos ter o *palo* (música) já gravado (no caso, as *sevillanas*) para podermos tocar e acompanhar com as castanholas, como o próprio *maestro* Ney El Moro havia especificado, em suas vindas à capital e, especialmente, por não contar com o *cante* e a guitarra para fazer ao vivo. Partindo das características dos *Bailes de Palillos*, que vão da técnica ao movimento, da expressão à emoção, sem falar dos reluzentes trajes típicos, a companhia já estava, de certa forma, munida dessas características em seu processo inicial de existência; precisávamos apenas associar tudo às castanholas novamente.

Apesar de estarem intrinsecamente conectados (o *cante*, o *toque* e o *baile*), formando um ciclo constante de retroalimentação, sempre acreditei poder desenvolvê-los (o *toque* das castanholas e o *baile*) e estudá-los de forma independente e mais profunda, tornando as etapas de absorção desses dois elementos muito melhor como: a compreensão da teoria através das explicações históricas, a melhoria da escuta através dos estudos rítmicos e uma maior sensibilidade para desenvolver um baile mais sentido, pois, para Ferreira (2007, p. 124) o *bailaor* deve, desde sua formação, dividir-se entre a técnica e os movimentos naturais, próprios à expressão das paixões e precisa desenvolver, juntamente com a linguagem do corpo, uma linguagem dos sentimentos. É através desses estudos práticos que

o desenvolvimento será ou poderá ser mais eficiente. Uma aluna e *bailaora* da turma intermediária de Flamenco, sobre o praticar, nos diz:

“[...] *prático porque acho elementar para quem é ou pretende ser uma pessoa flamenca. O fato de ser algo tão antigo me parece uma conexão direta com a ancestralidade, o que, para mim, é essencial quando se pretende bailar de maneira mais genuína.*” (Ana Flávia Mendes em entrevista, via Google Forms)

O principal estilo do folclore dançado de *Sevilla*<sup>75</sup>, segundo o *site* Flamencópolis, que descende direto da *Seguidilla*<sup>76</sup>, praticada na capital andaluza desde o século XVIII, está inscrito nas danças da escola espanhola de *palillos*, a *Escola Bolera*. As *sevillanas*, muito dançadas por toda Espanha, vêm sendo, ao longo dos anos, o foco inicial de estudo para quem buscava e busca<sup>77</sup> essa imersão no Flamenco, em Belém do Pará, e por ser uma manifestação cultural que reflete a vivacidade e o espírito festivo do povo andaluz; acredito ter sido escolhido de caso pensado como o *palo* inicial para o primeiro contato com o público, em Belém, como mostram as imagens do primeiro capítulo desta pesquisa, assim como as imagens abaixo, de *Sevillanas* nos mais variados momentos de estudo e *bailes*, na capital.

---

<sup>75</sup> A cidade é grande e cosmopolita, a quarta maior da Espanha, possui aproximadamente 750 mil habitantes, com 1,4 milhões na região metropolitana. Um povo alegre e festeiro e uma grande riqueza arquitetônica. A sua principal festa é a Feira de Abril e nessa época, ela fica ainda mais encantadora. <SEVILHA. UM RESUMO DA HISTÓRIA DA ESPANHA - Um Pouquinho de Cada Lugar> Disponível em 12/05/2025

<sup>76</sup> Hoje é conhecido como *seguiriya* / *seguiriyas* / *siguiriya* / *seguirilla* / *siguerilla* é considerado por alguns como a quintessência da *jondura*; um estilo de melodia melismática e caráter dramático. A origem deste cante, com sua aliteração característica de *ayes*, trouxe musicólogos que experimentaram sua notação musical à cabeça. Disponível: <Flamenco + Flamencópolis - > Em 24/04/25.

<sup>77</sup> Atualmente as aulas de *Sevillanas* são mescladas com aulas de técnicas de pé, técnicas de braços, giros, etc, porém continuam no desenho curricular de aprendizado do Flamenco em Belém.

Imagem 47 - Aula de *Sevillanas* na sala de ensaio do Theatro da Paz com *maestro* El Moro.



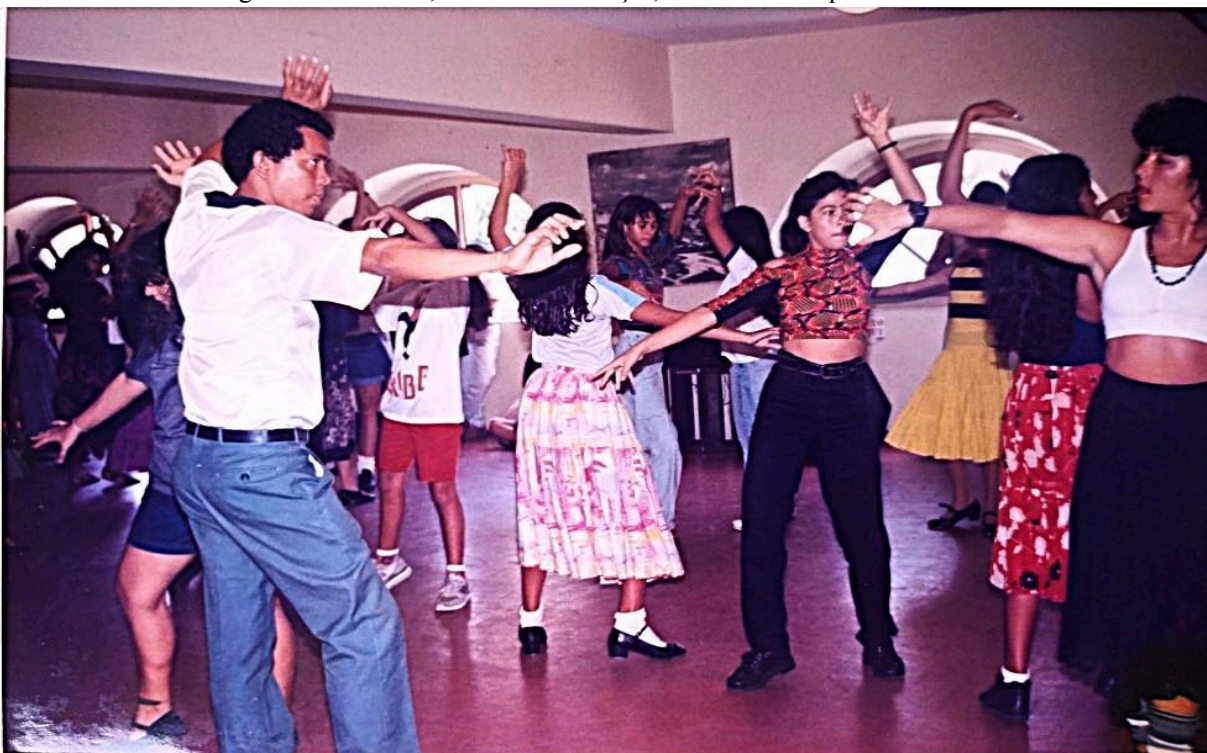
Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 48 - O gestual das *Sevillanas* já sendo executado com os braços, nas aulas do *maestro* Ney El Moro.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 49 - Homens, mulheres e crianças, todos bailando por *Sevillanas*.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 50 - *Maestro Ney El Moro* bailando por *Sevillanas* com uma aluna adiantada, em um chá beneficente no então Hilton Palace Hotel, em Belém.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 51 - *Sevillanas* bailadas com leques no espetáculo “*Pará a Compá*”, junho/2017, apresentado nas dependências do Teatro do Sesc Boulevard - Belém do Pará.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Imagem 52 - *Sevillanas* bailadas no Espetáculo “*Compassos Ancestrais*”, em maio de 2024, no Teatro Margarida Schivasappa.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Ao atentar-me para as características das *Sevillanas*, tidas como um *baile* que combina elementos tradicionais, tipicamente realizado em pares (podendo ser bailado de forma individual), com giros rápidos, passos elegantes e relação cativa entre os *bailaores*, arrisco-me a dizer que, se por um lado, na Espanha, *Sevilla* tem as *Sevillanas*, que não são

apenas uma forma de arte, mas um símbolo de identidade cultural e popular, pois “Poucas coisas contam tão bem quanto a alma de um povo, como as manifestações de sua arte popular. E tanto assim, que ninguém diria melhor o quanto e como da alma andaluza, do que seu canto e dança”<sup>78</sup> (Muñoz, García Durán. 1988, p. 25), no Brasil, o estado do Pará tem o Carimbó, que foi decretado Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil<sup>79</sup> pelo IPHAN<sup>80</sup>. Um ritmo festivo e alegre, dançado em pares (podendo também ser dançado de forma individual) que lembra muito um cortejo, de passos ágeis e saias rodadas coloridas, refletindo a diversidade cultural da região amazônica. Vicente Salles (2023) nos traz as características das duas danças citadas acima, uma da cultura europeia espanhola, outra da cultura amazônica, que se assemelham quando, em seu livro “Carimbó: trabalho e lazer do caboclo” (2023), diz:

A parte dançante (...) que o cavalheiro estalando castanholas com os dedos e sapateando com os pés gira em retorcidas posições em torno da dama que pelo seu lado roda também, como a fugir-lhe a um amplexo, enquanto os músicos tocam e cantam repetindo-se enfadonhamente (José Veríssimo, 1882 *apud* Salles, 2023, p. 49)

Percebe-se, aí, a constatação de Veríssimo (1882) que, assistindo a uma dança de batuque,<sup>81</sup> especificamente o Gambá (variante do Carimbó), em Salinópolis, região amazônica do norte do Brasil, compara o estalar de dedos ao soar das castanholas, elemento típico das danças espanholas, e o bater dos pés (descalços) com os sapateados, que são essenciais no Flamenco, assim como os giros e a relação do casal que baila, dando a entender e/ou deixando nas entrelinhas, uma dança com influências de outra. “Isso porque o Norte tratava-se de uma região marcante pelas suas diferenças, que iam desde sua cultura até suas características ambientais, bem diferente do resto do Brasil” (Smith Júnior, 2022, p. 78) ou seja, para o amazônida paraense não foi difícil (não houve resistência) entregar-se aos mais variados gestos e dentre eles o de manuseio das saias rodadas repletas de lunares<sup>82</sup> e/ou com estampas floridas cheias de babados e volteios, com suas rosas ou *craveles*<sup>83</sup> nos cabelos, com gestualidades tão ímpares que se entrecruzam em determinados momentos com

<sup>78</sup> “*Pocas cosas cuentan tan bien como es el alma de un pueblo, como las manifestaciones de su arte popular. Y tan es así, que nadie diría mejor el cuánto y el como del alma andaluza, qué su cante y su baile.*” (Muñoz, García Durán. 1988, p.25) [Tradução Allany Cassius]

<sup>79</sup> Ver site <Notícia: O país está em festa: Carimbó é Patrimônio Cultural brasileiro - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional > Disponível em 01/05/2025.

<sup>80</sup> Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional < Página - IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional > Disponível em 01/05/2025.

<sup>81</sup> “a palavra batuque é de uso antigo na Amazonia; termo genérico significando dança de negros ou qualquer dança de tambor” (Salles, 2023, p. 53).

<sup>82</sup> Bolas ou bolinhas.

<sup>83</sup> Referente às flores Cravos, utilizadas pelas *bailaoras*, nos cabelos, durante os *bailes*.

o Carimbó paraense, que não tardou a encantar-se e se entregar a este *baile* da cultura espanhola.

Abro aqui uma lacuna para analisarmos rapidamente a percepção comparativa de Veríssimo (1882) que, ao assistir a uma dança regional, tece um olhar sobre os movimentos desta dança que acredito ter sofrido forte influência espanhola. Smith Júnior (2022) nos diz, em seu livro “Imigração Espanhola: História e ficção na Amazônia Paraense” que, no fim do século XIX, houve uma forte imigração espanhola para o Brasil, pelos mais diversos motivos:

Para fugir da miséria que assolou a Espanha, gerada pelo aumento da população, baixa dos salários, queda nas taxas de mortalidade e aumento das taxas de natalidade, gerando grandes excedentes de mão de obra trabalhadora, muitos imigrantes resolveram buscar uma nova vida que lhes proporcionasse ter condições econômicas de sobrevivência (Smith Júnior, 2022, p. 26).

E com este grande êxodo, a Região Norte, em especial o Pará, para solucionar o problema de mão de obra, recebeu um fluxo muito grande de espanhóis, motivado pelo próprio governo:

[...] o governo do Pará criou uma política de estímulo à migração de pessoas de todas as regiões do Brasil e do exterior, fizeram uso de propagandas e promessas de concessões de passagens e hospedagens. A propaganda parece ter efeito ao final do século XIX e início do século XX, quando se registrou o maior número de imigrantes estrangeiros na Amazônia (Smith Júnior 2022, p. 60).

Vejo, aí, a possibilidade de trocas culturais, já que dentre estes imigrantes, em especial os espanhóis, que se espalharam por diversas regiões da Amazônia Paraense, alguns deles eram até mesmo dançarinos, conforme comprova a nota abaixo:

Para receber as passagens gratuitas oferecidas pelo governo do Pará, declararam-se as mais variadas profissões, como sapateiro, pedreiro, jornaleiro, professor, motorista, marinheiro, barbeiro, garçom, carpinteiro, cozinheiro, alfaiate, oleiro, copeiro, jardineiro, cocheiro, marceneiro, serrador e dançarino (Smith Júnior, 2022, p. 110).

Entretanto, não só pelo fato de, em meio aos imigrantes estrangeiros, terem chegado à Amazônia paraense dançarinos, mas por todos espanhóis andaluzes que para aqui vieram e decerto colaboraram através de transmissão oral, interação familiar, festas e reuniões, quando Smith Júnior (2022) nos diz que o destaque de muitas famílias não ficou apenas na agricultura, no comércio, nos transportes de alimento e usinas de beneficiamento, mas

também na inserção à cultura local, povoamento e até na política local (2022, p.109) e nos revela também que:

Os imigrantes espanhóis, apesar da baixa instrução, souberam se organizar e fortalecer seus laços culturais e de amizades com seus conterrâneos. Houve forte aproximação familiar e muitos não esqueceram os compatriotas, foram solidários e hospitaleiros, receberam parentes em suas residências, e os hospedaram até que estes conseguissem se estabilizar financeiramente (Smith Júnior. 2022, p. 58).

Faço esta análise por entender que a imigração, tanto estrangeira como nacional, teve forte influência na construção cultural do povo paraense e sua paixão pela dança espanhola, em especial o Flamenco. Encerro este momento analítico com o depoimento da *bailaora* Ana Flávia Mendes, conhecida no Flamenco com o nome artístico de *La Loba*<sup>84</sup>:

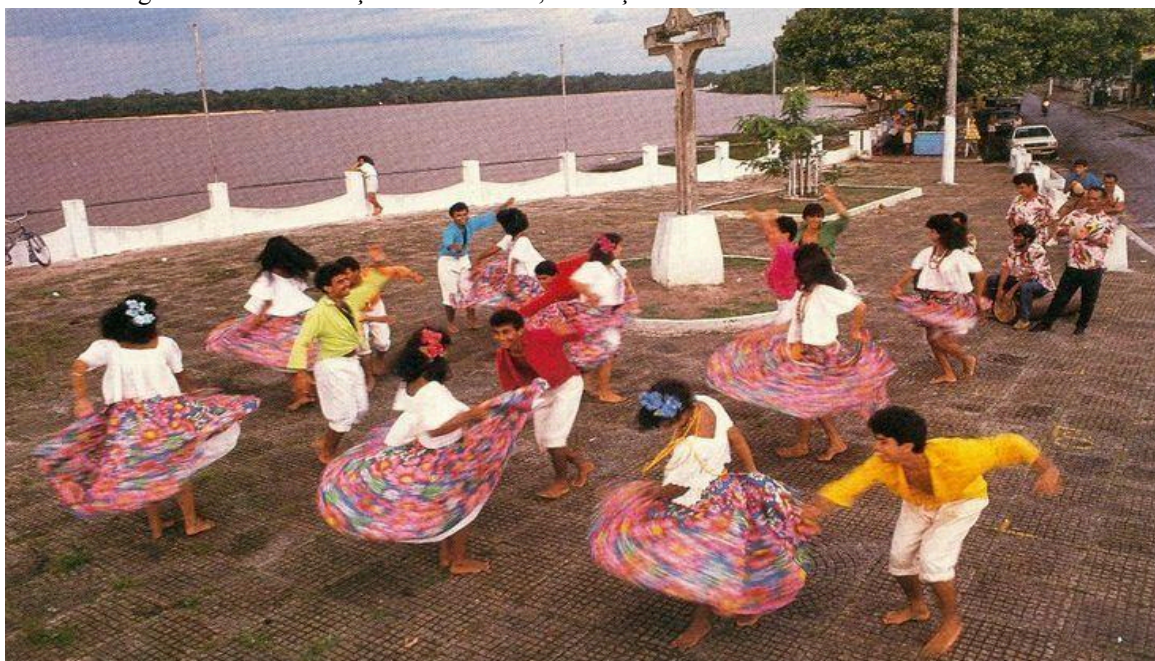
*“Eu não tenho certeza se meus antepassados de sobrenome Mendes vieram da Espanha ou de Portugal. Mas sei que eram da Península Ibérica. Meu bisavô veio do Rio Grande do Norte. Ele era caixeiro viajante e remanescente de ciganos Calón, que vieram pro Brasil. Isto, somado à relação com a espiritualidade cigana, foi primordial na escolha por praticar flamenco e tem sido determinante para me manter no flamenco e no universo das culturas ciganas de um modo geral.”* (Mendes, Ana Flávia. Entrevista realizada via *whatsapp* em 15/03/2025)

Abaixo, vemos duas imagens que trazem grandes semelhanças no fazer destas duas manifestações culturais e folclóricas, a *Sevillana* andaluza e o Carimbó amazônico: ambas utilizam saias rodadas, com folhos e estampas, são dançadas de par, mas possíveis de serem executadas de forma independente, os movimentos de braço que vão de cima abaixo assemelham-se, as mulheres levam flores nos cabelos, há rodopios e cortejo entre os casais que dançam, há troca de olhares, demonstrando uma cumplicidade, um enamoramento, e o dançar de pés descalços no carimbó, que não se diminui em relação ao estar com os pés calçados no Flamenco, pois, segundo Ferreira e Amar (2020, p.237) *“O calçado é um elemento que determina uma ação; da mesma forma, que o não usá-lo conota uma apartada solenidade da dança. Dançar descalço, no flamenco, é algo que lhe confere um alto rango e uma cerimônia própria.”* E demais características que as tornaram manifestações tão afins.

---

<sup>84</sup> O nome artístico *La Loba* vem em referência a um trabalho artístico realizado pela própria bailaora, intitulado com o mesmo nome e é inspirado em uma lenda mexicana.

Imagem 53 - Casais dançando o Carimbó, as dançarinas com saias floridas e flores nos cabelos.



Fonte: Pinterest

Imagem 54 - Casais bailando por Sevillanas, as bailaoras de saias de lunares e flores nos cabelos



Fonte: Pinterest

Os gestos e expressões nas *Sevillanas* são uma força comunicativa fundamental e potente – apesar de ser originalmente canção - o corpo, através da gestualidade que é peculiar deste *baile*, complementa-as, como se estivesse cantando por intermédio dos

movimentos. Susanne K. Langer (1980), em seu livro “*Estética - Sentimento e Forma*”, nos diz que todo movimento de dança é gesto, ou um elemento de exibição do gesto, e que é a abstração básica pela qual a ilusão da dança é efetuada e organizada; por fim, Langer conceitua o gesto como:

O gesto é movimento vital: para quem o executa, ele é conhecido de modo muito preciso como uma experiência cinética, isto é, como ação e, de maneira algo mais vaga, pela visão, como um efeito. Para outros, ele aparece como um movimento visível, mas não como um movimento de coisas, deslizando, oscilando ou revelando-se - ele é *visto e compreendido* como movimento vital. Assim, é sempre, ao mesmo tempo, subjetivo e objetivo, pessoal e público, desejado (ou evocado) e percebido (Langer, 1980, p. 183).

As *Sevillanas* não são feitas através de improvisação, em comparação a outros *palos* flamencos e é por isso que, em sua maior parte, são ensinadas em grupos, ou escolas, como primeiro *baile*, para novos alunos; na Companhia Flamenca do Pará é sempre de forma inicial. Embora os movimentos sejam definidos, é possível ver muitas variações executadas nas sequências coreográficas, especialmente em apresentações profissionais, pois o baile sempre é influenciado pelos corpos que dançam, pelo ambiente onde ele se instala e é repassado; na Cia flamenca sempre busco orientar as alunas quanto à gestualidade peculiar ao Flamenco para que não se distorça ao ponto de perder suas características principais. O *baile* é composto por *coplas*<sup>85</sup>, quatro, ao certo, cada qual com uma coreografia diferente, executada para o próprio acompanhamento. Em particular nas *Sevillanas*, o gesto não é apenas estético, ele transmite intenção, emoção e narração, os gestos das mãos chamados de *floreo*<sup>86</sup>, dos braços que se chamam *braceo*<sup>87</sup>, do olhar e da postura, são desmedidamente marcantes “*e sempre espontaneamente expressivo, também em virtude de sua forma: ele é livre e grande, ou nervoso e contido, rápido ou lento, etc.*” (Langer, Susanne, K. 1980, p. 183) Como, de certa forma, em todo o Flamenco.

---

<sup>85</sup> É um substantivo feminino que faz referência a um estilo de poesia popular ou música tradicional muito comum em toda Espanha e países de língua espanhola. <[em espanhol o que significa a palavra copla - Pesquisar](#)> Disponível em 01/05/2025

<sup>86</sup> O *florear* é uma técnica artística muito popular em várias formas de dança, como o flamenco e a dança folclórica mexicana. Consiste em movimentos decorativos e elaborados feitos com as mãos, braços e corpo, com o objetivo de adicionar graça e beleza à performance.<[Florear - Significado, definições e exemplos](#)> Disponível em 09/05/2025

<sup>87</sup> O *braceo*, no Flamenco, é essencial, pois é o que dá magia e graça à dança. Movimentos semicirculares de cima para baixo, fora do tronco e de baixo para cima, através do centro do corpo e que são executados ao ritmo da música. Isso é acompanhado pelo que é conhecido como *floreo*, o movimento das mãos e dedos em que os pulsos se movem de forma circular e os dedos abrem e fecham como se fossem as pétalas de uma flor.<[O que é o Braceo Flamenco? | Flamenco Alegria](#)> Disponível em 09/05/2025

Muito tradicionais nas estações de rádio, em toda Espanha, e com estações dedicadas somente a esse tipo de música, as *Sevillanas*, apesar de serem anteriores ao Flamenco, no século XIX sofreram grande influência e aflamencaram-se<sup>88</sup>, criando aí um estilo próprio que passou a se chamar *Sevillanas flamencas*; por este fato, muitos historiadores incluem as *Sevillanas* ao Flamenco; por outro lado, muitos “puristas” afirmam que as *Sevillanas* não fazem parte do Flamenco, e alguns outros notáveis estudiosos discordam deste pensamento; não se pode negar que as *Sevillanas* estão ligadas ao Flamenco, e com muitos *bailaores* renomados incluindo-a em seus repertórios; eu mesmo, como professor e *bailaor* Flamenco, em certa ocasião de um festival de temática espanhola em uma escola de idiomas, em Belém, levei ao palco apresentações como *Alegrias*<sup>89</sup>, *Tangos*<sup>90</sup> Flamenco e *Sevillanas*, todas mencionadas pelo mestre de cerimônias como apresentação de Flamenco que iríamos fazer.

Na ocasião do festival havia uma chefe de cozinha de origem espanhola responsável pela gastronomia do evento e, ao fim de todas as apresentações, o mesmo veio nos parabenizar, porém, não perdeu a ocasião para deslanchar seu sotaque para o portunhol, dizendo: “*Parabéns! Linda presentación, muito bom, formidável, mas preciso dizer-te que Sevillanas não és Flamenco, Sevillanas son folclore!*” Agradei por seu elogio e respondi que tinha conhecimento do que ele havia pontuado e que sabia que *Sevillanas* não surgem juntamente com o Flamenco e que a mesma tratava-se de folclore, mas deixei-o informado de que o Flamenco incorporou as *Sevillanas* como parte estruturante de seu fazer e que todo *bailaor* Flamenco e/ou grupo utiliza-as em suas apresentações; deixei-o surpreso com a resposta tão firme – sempre tenho o cuidado ao fazer apresentações em que me permita explanar sobre o que estou ou estamos apresentando (Cia Flamenca do Pará) para que fique claro que somos conhecedores de origens e procedências de cada *palo* demonstrado.

Abaixo segue um quadro da divisão técnica das *Sevillanas* em *coplas*, e a explicação de alguns nomes de movimentos importantes utilizados; vale ressaltar que o quadro em referência foi elaborado por mim e trata-se do trabalho coreográfico da Cia Flamenca do

---

<sup>88</sup> Fenômeno pelo qual uma estrofe ou canção de qualquer gênero adquire características flamencas.

<sup>89</sup> Este é um dos estilos de flamenco mais festivos e vem da costa de Cádiz. Deriva da jota aragonesa, que os Maños teriam levado para o sul durante a ocupação francesa.<[Alegrias no flamenco: características - Flamenco Online](#)> Disponível em 15/05/2025.

<sup>90</sup> Os Tangos são um estilo musical e de dança dentro do flamenco. É o mais famoso dos estilos básicos do flamenco. Esta cante surgiu para o baile e apresenta diferentes modalidades, de acordo com suas regiões de origem: Tangos de Cádiz, Tangos de Triana, Tangos de Jerez, Tangos de Málaga. Não existe nenhuma relação direta entre este estilo de flamenco e o tango argentino, contudo, sua origem indica uma possível influência do continente americano, fruto do contato dos povos espanhóis com as músicas e estilos além-mar.<[Tangos \(Flamenco\) - SPCD](#)> Disponível em 15/05/2025.

Pará de forma escrita, com base nos movimentos tradicionais espanhóis deixados, inicialmente, pelo *maestro* Ney El Moro; são eles:

- **Sevillanas** – Além de ser o nome do *baile*, é também o nome dado ao seu principal movimento, composto pelo deslocamento cruzado com a perna esquerda à frente, transferindo o peso para a mesma e pontuando com a ponta do pé direito e retornando ao ponto inicial, repetindo tudo novamente para o lado oposto.
- **Troca** ou **Pasada** – ato de mudar de lugar com quem está bailando, levantando levemente a perna esquerda, partindo de uma leve passada da ponta dos pés no chão. Se bailado sozinho o movimento é feito em um giro de 360° graus.
- **Pas-de-Bourré** ou **Esquinas** – nome dado ao deslocamento através do cruzamento de pernas por trás, dirigindo-se aos lados direito e depois esquerdo.
- **Valsas** ou **valseados** – são os tradicionais movimentos de valsas, porém para o Flamenco sempre são feitos com trejeitos diferentes, com uma pegada mais *gitana*<sup>91</sup>.
- **Sapateado** – são sequências musicais com os pés, compostas de *planta*, *tacón* e *golpes*, todos elementos do estudo de Técnica de Pés ou Técnica de Sapateado.
- **Careo** – deslocamentos trocando de lugar com quem se está dançando, para execução correta e efetiva, precisa obrigatoriamente ser feito frente a frente, o que é condizente ao nome.

Obs: *Pas-de-Bourrée* e outros movimentos oriundos do balé clássico são utilizados em diversos folclores espanhóis.

Quadro 1 - Divisão técnica das *Sevillanas* por *coplas* bailadas.

| PRIMEIRA COPLA DE SEVILLANA - Descrição |                                                        |                                    |                                                        |                                                                          |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------|--------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| 1º Momento                              | 2º Momento                                             | 3º Momento                         | 4º Momento                                             | 5º Momento                                                               |
| 5 movimentos de <i>Sevillanas</i>       | 1 troca ou <i>pasada</i> seguida de 1 <i>Sevillana</i> | 4 <i>Pas-de-Bourré</i> ou esquinas | 1 troca ou <i>pasada</i> seguida de 1 <i>Sevillana</i> | 4 Trocas ou <i>pasadas</i> depois segue com 1 giro à esquerda e finaliza |

<sup>91</sup> Forma de comportamento ou estilo de vida, frequentemente utilizado para descrever ciganos de origem espanhola.

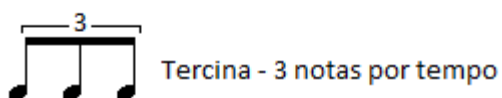
| <b>SEGUNDA COPLA DE SEVILLANAS -  Descrição</b>                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1º Momento</b>                                                                                                                                                                                                                                             | <b>2º Momento</b>                                                                                                                                               | <b>3º Momento</b>                                                                                                                                                                                | <b>4º Momento</b>                                                                                                                                               | <b>5º Momento</b>                                                                                                                                           |
| 1 <i>Sevillana</i><br>1<br><i>Pas-de-Bourré</i> e<br>marcação com<br>meia ponta<br>deslocamento<br>para esquerda e<br>marcação com<br>meia ponta<br>deslocamento<br>para direita e 2<br>marcações com<br>meia ponta,<br>seguida de 1<br>giro para<br>esquerda | 1 troca ou<br><i>pasada</i><br>seguida de 1<br><i>Sevillana</i><br><br>Obs: se<br>bailado<br>sozinho a<br><i>pasada</i><br>torna-se um<br>giro de 360°<br>graus | 6 movimentos<br>de valsa ou<br>valseados<br>seguido de 1<br>giro para<br>esquerda                                                                                                                | 1 troca ou<br><i>pasada</i><br>seguida de 1<br><i>Sevillana</i><br><br>Obs: se<br>bailado<br>sozinho a<br><i>pasada</i><br>torna-se um<br>giro de 360°<br>graus | 8 movimentos<br>de valsa ou<br>valseados com<br>marcação à<br>frente, finaliza<br>com um giro à<br>esquerda e fecha<br>com pose final                       |
| <b>TERCEIRA COPLA DE SEVILLANAS - Descrição</b>                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                             |
| <b>1º Momento</b>                                                                                                                                                                                                                                             | <b>2º Momento</b>                                                                                                                                               | <b>3º Momento</b>                                                                                                                                                                                | <b>4º Momento</b>                                                                                                                                               | <b>5º Momento</b>                                                                                                                                           |
| 1 <i>Sevillana</i><br>1<br><i>Pas-de-Bourré</i><br>e marcação<br>com meia<br>ponta e gira a<br>esquerda e<br>Marca com<br>meia ponta 3<br>vezes, gira a<br>direita e Marca<br>com meia<br>ponta 3 vezes                                                       | 1 troca ou<br><i>pasada</i><br>seguida de 1<br><i>Sevillana</i><br><br>Obs: se<br>bailado<br>sozinho a<br><i>pasada</i><br>torna-se um<br>giro de 360°<br>graus | 1<br><i>Pas-de-b=Bou</i><br><i>rré</i> e<br>deslocando a<br>direita +<br>sapateado,<br>deslocamento<br>a esquerda +<br>sapateado,<br>deslocamento<br>a direita + 3<br>sequências de<br>sapateado | 1 troca ou<br><i>pasada</i><br>seguida de 1<br><i>Sevillana</i><br><br>Obs: se<br>bailado<br>sozinho a<br><i>pasada</i><br>torna-se um<br>giro de 360°<br>graus | 1 troca ou<br><i>pasada</i> +<br>marcação para<br>fora<br>1 troca ou<br><i>pasada</i> +<br>marcação fora<br>preparação,<br>giro à<br>esquerda e<br>finaliza |
| <b>QUARTA COPLA DE SEVILLANAS - Descrição</b>                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                             |
| <b>1º Momento</b>                                                                                                                                                                                                                                             | <b>2º Momento</b>                                                                                                                                               | <b>3º Momento</b>                                                                                                                                                                                | <b>4º Momento</b>                                                                                                                                               | <b>5º Momento</b>                                                                                                                                           |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                          |                                                                                             |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>1 <i>Sevillana</i><br/>1<br/><i>pas-de-bourré</i><br/>p/ direita e<br/>marcação com<br/>meia ponta e<br/>gira a<br/>esquerda e<br/>Marca com<br/>meia ponta<br/>direita a frente,<br/>1<br/><i>pas-de-bourré</i><br/>p/ esquerda e<br/>marcação com<br/>meia ponta e<br/>gira a direita e<br/>Marca com<br/>meia ponta<br/>esquerda a<br/>frente.</p> | <p>1 troca ou<br/>pasada<br/>seguida de 1<br/><i>Sevillana</i></p> <p>Obs: se<br/>bailado<br/>sozinho a<br/>pasada<br/>torna-se um<br/>giro de 360°<br/>graus</p> | <p>1 Preparação<br/>de perfil com<br/>dois golpes +<br/>1 <i>Careo</i> + 2<br/>valsas + 1<br/><i>Careo</i>, um giro<br/>à esquerda</p> | <p>1 troca ou<br/><i>pasada</i><br/>seguida de 1<br/><i>Sevillana</i></p> <p>Obs: se<br/>bailado<br/>sozinho a<br/>pasada<br/>torna-se um<br/>giro de 360°<br/>graus</p> | <p>4 <i>Careos</i> em<br/>sequências +<br/>parada + giro<br/>à esquerda e<br/>finaliza.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nas *Sevillanas* a primeira *copla* é, para algumas alunas e *bailaoras*, a mais fácil de aprender a bailar, e para outras não, tanto que, de uma forma ou de outra, a primeira *copla* serve de base para as seguintes, que são a segunda, a terceira e a quarta, elas possuem idênticos movimentos com diferentes combinações e alguns floreios marcantes, porém com a mesma base da primeira *copla*. Nos laboratórios práticos, feitos em sala de aula, início familiarizando os praticantes com o compasso ternário (3 tempos); o ritmo das *Sevillanas* é inconfundível, pois é estruturado em um tempo 3/4. Este compasso, caracterizado por três batidas, marca um pulso distinto, onde o primeiro é forte e os dois seguintes mais suaves, que estudamos na prática através de palmas, uma estrutura rítmica fácil de seguir, que convida à participação, incentivando todos a executar.

Imagem 55 - Demonstração de compasso ternário.



Fonte: Pinterest

Um dos pontos de minha metodologia para o trabalho prático das *Sevillanas* flamencas foi estruturar a divisão de cada *copla* em 5 momentos importantes, a fim de facilitar o processo de ensino e aprendizagem dos praticantes. Na tabela de descrição das *Sevillanas*, acima, pode ser observado que os momentos 2 e 4 são idênticos e se repetem durante a execução das 4 *coplas*; estes dois momentos (2 e 4) ficaram estabelecidos como base para o que está situado antes e depois deles - acabou sendo uma forma de entender a estrutura das *coplas*, onde utilizo um quadro magnético branco em sala de aula para escrever os momentos e concretizar a compreensão através de imagem; teorizo, também, para o conhecimento de meus alunos, que, nas *Sevillanas*, cada *copla* é caracterizada pelo elemento que se destaca ao executá-la. São elas:

- 1ª *Copla*, conhecida como a *Sevillana* das trocas ou *pasadas*.
- 2ª *Copla*, conhecida como a *Sevillana* das valsas ou valseados.
- 3ª *Copla*, conhecida como a *Sevillana* do sapateado.
- 4ª *Copla*, conhecida como a *Sevillana* dos *careos*.

Ao conhecer e compreender as características que diferem cada *copla*, o aluno consegue identificar, em qualquer ocasião e lugar em que esteja, qual delas (*coplas*) se está *bailando*, assim como também assistir vídeos de *Sevillanas* nas mídias sociais e plataformas vai auxiliá-lo nos estudos e identificação, pois é a possibilidade mais rápida de um aluno “chegar perto” do fazer nativo; além da visualização da técnica atenta-se, também, para o jogo cênico entre as *parejas*<sup>92</sup> que estão *bailando*, isto é, ao caráter individual do baile e à personalidade dos *bailaores*, pois, na Espanha, a personalidade do *bailaor*; aplicada ao baile, ou sua forma de bailar, é forjada nas raízes de sua cultura e seus gestos só serão completos se vierem carregados com seus sentimentos; de outra maneira, serão apenas movimentos por movimentos.

Muitas pessoas acreditam que cada um dos diferentes movimentos de flamenco tem um significado especial e que, por sua vez, cada dança envolve uma determinada história. Por exemplo, um equívoco é que uma figura, na dança flamenco, ao levantar os braços (em direção ao céu) simboliza uma oração, e que isso se encaixa em uma história supostamente desenvolvida. A verdade é que as técnicas e movimentos do flamenco não são simbólicos em si mesmos, e que em uma dança individual nada é contado. A figura dançante utiliza as técnicas e os movimentos de sua dança para ajudá-la a expressar o seu próprio eu e quaisquer paixões ou estado de ânimo que a

---

<sup>92</sup> Tradução literal para casais em espanhol.

afetem naquele momento (Pohren, Donn E. 1970, p. 63).<sup>93</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Um outro caminho para alcançar os alunos no fazer do *baile* Flamenco, em especial as *Sevillanas*, em sala de aula, é a Interpretação cognitiva<sup>94</sup>, que nada mais é que receber as informações através de nossos sentidos, processando e interpretando. Alguns estudiosos do Flamenco trazem interpretações que podem dar mais sentido ao *baile* por *Sevillanas* para os alunos, com uma visão mais poética, a exemplo da professora e *bailaora* Rocio Pozo, de Canárias, comunidade autônoma da Espanha, em sua página de rede social<sup>95</sup>, que fala que as *Sevillanas* são *un flirteo* (um flerte), *un roneo*<sup>96</sup> dizendo: a primeira *Sevillana* (1ª *copla*) "O casal se conhece e há um flerte de olhares, o casal está cara a cara", a segunda *Sevillana* (2ª *copla*) "Há uma abordagem física, então ocorre o amor" – de forma irônica Rocio Pozo menciona que é uma história de amor expresso, a terceira *Sevillana* (3ª *copla*) "Temos uma briga, o casal fica de lado e também há um sapateado que nos fala de raiva" e, por fim, a quarta *Sevillana* (4ª *copla*) "Amor total"<sup>97</sup>.

Em minhas aulas costumo usar a figura individual (mesmo sendo bailada a dois) nas *Sevillanas* partindo da análise da 1ª *copla*, como um duelo entre o “touro e o toureiro”, sim, pois os *bailaores* (como toureiros) firmam olhares como se estivessem chamando ao touro para o duelo; ambos se movimentam como a se esgueirar um do outro, regidos pela gestualidade das *Sevillanas* e, ao fim da sequência, deslocam os braços para a lateral direita, para fazer a troca ou *pasada*, onde estão nitidamente executando o ato de “*torear*” que, no mundo taurino chama-se *Derechazo* ou *Paso Natural*<sup>98</sup>; em sequência, os quatro movimentos

<sup>93</sup> “*Mucha gente cree que cada uno de los distintos movimientos de flamenco tiene un significado especial y que, a su vez, cada baile implica una historia determinada. Por ejemplo, un error de concepto es que una figura del baile flamenco, al levantar los brazos (hacia el cielo) simboliza una oración, y que esto encaja en un relato supuestamente desarrollado. La verdad es que las técnicas y los movimientos del flamenco no son simbólicos en sí mismo, y que en un baile individual no se cuenta nada. La figura danzante utiliza las técnicas y los movimientos de su baile para ayudarse a expresar su propio yo y cualesquiera pasiones o estado de ánimo que le afecten en ese momento*” (Pohren, Donn E., 1970, p. 63).

<sup>94</sup> A interpretação cognitiva é um processo mental que ocorre quando um indivíduo recebe informações sensoriais do ambiente e as processa para atribuir significado e compreensão. É uma habilidade fundamental do ser humano que nos permite interpretar e entender o mundo ao nosso redor. A interpretação cognitiva envolve a utilização de nossos sentidos, memória, conhecimento prévio e habilidades de raciocínio para dar sentido às informações que recebemos. <O que é Interpretação Cognitiva? - Thays Mosko - Neurofeedback> Disponível em 15/05/2025.

<sup>95</sup> Rede social - Instagram <https://www.instagram.com/share/reel/BAR4rNIDbH> Disponível em 12/05/2025

<sup>96</sup> Verbo muito utilizado na língua gitana; em outras palavras, tem uma conotação igual a Pavonear ou Pávulo.

<sup>97</sup> 1ª Verso: “*la pareja se conoce y hay un coqueteo de miradas, la pareja está frente a frente*”; 2º Verso: “*hay un acercamiento físico, enton se produce el enamoramiento*; 3º Verso: “*tenemos una pelea, la pareja se coloca de lado y además hay un zapateado que nos habla de un enfado*”; 4º Verso: “*el amor total*”. [Tradução Allany Cassius]

<sup>98</sup> É o passe clássico por excelência. Quando o touro ataca, o matador se vira e estica o braço para trás, descrevendo com os vôos da muleta um quarto de círculo, movendo os pés de forma precisa para que, uma vez

de *Pas-de-Bourré*, ou *esquinas*, que interpreta-se como saudações à plateia, que vibra com o ato “*del matador*” por todos os lados; segue o baile com outro *Derechazo* ou *Paso Natural* e finaliza sua *lidia*<sup>99</sup> com uma sequência de quatro *Derechazos*, seguidos de uma saudação ao público, de *Olé!*

Confesso, como professor, que através desta leitura mais imaginária, lúdica, poética, consigo extrair o melhor de minhas alunas, resultado que venho observando nas apresentações da companhia, êxito esse bem conceituado por Marques (2010) quando diz:

Cabe ao professor de dança ampliar o trabalho com o universo da dança em suas múltiplas camadas e entrelaçamentos. Ou seja, cabe ao professor propor em suas aulas que os papéis da dança sejam incorporados, vivenciados, discutidos, sobrepostos e relacionados às diversas leituras da dança/mundo – aos diversos corpos que compõem, internalizam e constituem essas leituras (Marques, Isabel A. 2010, p. 48).

Os elementos estruturantes que compõem as *Sevillanas*, busco ensinar de forma individual, sendo eles as *Sevillanas* (os movimentos básicos que se repetem durante todo baile), as trocas ou *pasadas*, as *valsas*, o *Pas-de-Bourré* e os *Careos*.

Durante a aula faço a repetição de cada elemento, para total assimilação, e em um segundo momento crio pequenas sequências, interligando os elementos, utilizando apenas o auxílio musical do compasso ternário - em momentos com música mecânica e outros no Cajon<sup>100</sup>, instrumento que ajuda sobremaneira, com uma sonoridade ímpar - ressalto que as sequências coreográficas ofertadas nos exercícios não são propriamente as *coplas* de *Sevillanas* e sim sequências livres em que as mesmas me acompanham na execução, e sempre procuro contextualizar o movimento executado, dando o seu provável significado.

A aluna e *bailaora* da Cia Flamenca do Pará Rosana Baraúna, com uma prática de 10 anos de Flamenco, nos dá suas percepções e afirma, através de depoimento onde a paciência e a dedicação a fizeram uma vitoriosa, por conseguir reverenciar esta cultura:

---

terminado o passe, possa ser repetido imediatamente. < [Pontevedra Taurina: Pases del Toreo](#) > Disponível em 05/05/2025

<sup>99</sup> Consistem em realizar por parte dos toureiros – matadores de touros, bandarilheiros, picadores e subalternos – uma série de ações denominadas sorte; essas ações se desenvolvem desde que o touro sai do curral até que ocorre o arraste. O conjunto de sortes realizadas na praça é denominado lidar ou tourear, sendo o toureiro a arte ou habilidade de lidar. < [Corrida de toros - Wikipedia, la enciclopedia libre](#) > Disponível em 12/05/2025

<sup>100</sup> O *cajon* é um instrumento de percussão que pode fornecer três tipos de timbre: grave como o bumbo, médio como uma caixa e agudo como um prato de bateria. Os primeiros registros surgiram no Peru Colonial. Foi o grande violonista Paco de Lucia que incluiu esta percussão na sua obra flamenca e fez o cajon circular pelo mundo. < [Os 3 Melhores Cajons em 2025: Strike, Standart e mais - Eu Escuto](#) > Disponível em 01/02/2025.

Para mim, iniciar o estudo de Sevilhanas foi um verdadeiro desafio. A interação de movimentos do corpo, intensidade de passos e sapateados pontuados, até a introdução de acessórios ao baile, como leques, bastóns, mantóns, o toque de castanholas, tudo requerendo paciência, dedicação e precisão, para uma perfeita execução, culminou em satisfação própria, uma vitória, pois vai além de uma simples montagem coreográfica, mas sim a reverência a uma cultura popular tão forte e tradicional, como são as Sevilhanas, na Espanha.<sup>101</sup>

Vale ressaltar que Rosana é uma aluna dedicada, não falta às aulas e mesmo quando não disposta ou com saúde frágil pede para assistir às classe de *baile* sentada, pois não quer perder o contato com o que está sendo trabalhado em sala. Rosana procurou o Flamenco por sempre ter admirado a graça e a força das *bailaoras* e, ao ver uma amiga bailando por *Sevillanas* com um cavaleiro que, desde sua montaria a acompanhava, numa hípica<sup>102</sup> em um município vizinho a Belém, decidiu-se pelo Flamenco e diz: “*Aprendi a expressar o sentimento que vem do mais profundo da alma em forma de dança*”. Garaudy (1980) complementa dizendo que “Ela [a dança] nos revela que o sagrado é também carnal e que o corpo pode ensinar o que um espírito que se quer desencarnado não conhece: a beleza e a grandeza do ato quando o homem não está separado de si mesmo, mas inteiramente presente no que faz” (Garaudy, 1980 p. 16). Apesar de suas limitações, de forma muito segura, Rosana afirma:

“Tenho uma deficiência física nas pernas e pensava nunca poder praticar atividades de dança. O Flamenco trouxe, para mim, melhora de condicionamento físico, aumentou sobremaneira minha autoestima, me sinto fortalecida, admirada por familiares e amigos e agradecida ao Flamenco e às pessoas que acreditam em mim.”<sup>103</sup> (Rosana Baraúna, 2025)

---

<sup>101</sup> Entrevista concedida por BARAÚNA, Rosana Suely. Entrevista [abril 2025] entrevistador: Allany Cassius. Belém 2025. entrevista cedida por e-mail.

<sup>102</sup>As hípicas são ambientes direcionados para o lazer, o esporte, o convívio social e o bem-estar. Elas são locais em que são promovidas diversas atividades, tais como: práticas esportivas, como hipismo e equitação; terapias especializadas, como equoterapia; e também eventos, como concursos, leilões e exposições. < [O que é uma Hípica? Qual a Diferença entre Hípica e Haras? – Mundo Ecologia](#) > Disponível em 04/06/2025.

<sup>103</sup> Entrevista realizada por e-mail via formulário do Google Forms. A aluna possui uma diferença de 4cm de uma perna para outra, vindo a utilizar sapatos Flamencos adaptados para seu fazer.

Imagem 56 - A bailaora Rosana Baraúna, com sua saia de *volantes*, bailando por *Sevillanas* no espetáculo “Compassos Ancestrais”. Maio/2024.



**Fonte:** Acervo pessoal de Rosana Baraúna

De posse da técnica (elementos estruturantes) que compõe as *sevillanas*, somada a uma visão poética (interpretação cognitiva), o corpo do *bailaor* ou da *bailaora* assume uma função comunicativa onde os movimentos se transformam dia após dia, aula após aula, com estudos e ensaios, em formas de dizer, comunicar e expressar, por meio das *coplas* de *Sevillanas*, pois: “o dançarino expressa por gestos aquilo que ele sente como o conteúdo emocional da música que é a causa eficiente e sustentadora de sua dança” (Langer, 1980, p.177 e 178), para levar, onde for bailar, a potência da arte que sustenta o seu corpo Flamenco.

Desta Forma, busco tornar o ensino mais “leve” e prazeroso, fazendo do “*gesto flamenco, expressão essencial desta arte atravessada por ancestralidade, tradição, mitos, afetos, práticas corporais e certa tendência à estilização*” (Zill, 2020, p.117), e dos

movimentos, versos; tudo somado à carga emocional que cada aluna carrega dentro de si, consolidando uma primeira etapa de instrução:

O aprendizado do corpo reflete diretamente tanto na expressão artística quanto na cotidiana. É através dela que se consolida a realidade da comunicação não verbal, na gestualidade, que nunca é puramente técnica ou elementar, mas quase sempre biográfica, pessoal” (Zill, 2020, p. 32).

#### 4.2. ESTRUTURA E NOMENCLATURA DOS *TOQUES* DAS CASTANHOLAS

Abordarei, neste subtópico, a explanação das partes estruturantes que compõem as castanholas, a forma de colocá-la e o uso dos dedos para se obter sonoridade, juntamente com um breve apanhado da técnica de estudo utilizada por mim para desenvolver um toque mais primoroso por parte das alunas, assim como também abordarei a nomenclatura de cada toque utilizado. Lancei-me de cabeça para iniciar uma turma de estudos para castanholas (no período em questão) sem ter uma ideia de como fazer, pois nunca havia tido uma aula deste instrumento (apesar de já ter o domínio do mesmo) ou assistido a uma classe efetiva de como ensinar a tocar castanholas, porém, ao participar, no ano de 2011, do Festival Internacional de Flamenco, em São Paulo, e ter me dedicado a uma classe deste instrumento com o professor Miguel Alonso<sup>104</sup>, professor cubano que domina espetacularmente as castanholas, comecei a estruturar minhas próprias aulas. Executei uma divisão em turma de iniciantes – aqueles alunos que precisavam aprender desde o princípio o universo crotalógico, e turma de iniciadas - alunas que já tiveram uma iniciação com o instrumento e dominavam seus elementos estruturantes; vale ressaltar que, ao iniciar as classes, das alunas que ali estavam, nenhuma, ou quase nenhuma tinha experiência com música ou havia tocado algum instrumento musical.

Conhecer as partes que compõem as castanholas era primordial para, assim, familiarizá-las com o instrumento. Abaixo, a imagem, para melhor visualização.

---

<sup>104</sup> Miguel Alonso nasceu em Cuba. Aos 9 anos de idade iniciou seus estudos de dança no Centro Andaluz. Aprendeu ballet clássico, escola bolera, clássico espanhol, flamenco e bailes regionais com os professores cubanos Andrea Mendez, Reidles Torres, Eduardo Beitía, Amparo Britto e Natividad Premier e a espanhola Maria Paz Dias. Desde o ano 1999 vive no Brasil onde continua seu trabalho profissional como professor, bailarino e coreógrafo. <[Biografia Miguel Alonso - Flamenco Miguel Alonso](#)> Disponível em 12/05/2025.

Imagem 57 - Castanholas de madeira identificadas com as partes que as compõem.



Fonte: Pinterest.

Conforme a imagem mostra, em uma tradução própria, partindo de cima para baixo, as partes que compõem a castanhola são: *la Oreja*, que é a orelha das castanholas, por ter duas pontas mais altas, lembrando orelhas de um animal e por onde, através de dois orifícios, passam os cordões que juntam as partes da castanhola; *el Puente*, que é o pescoço das castanholas, esta estrutura mais afinada, com curvas para dentro; *el Corazón*, chama-se coração a parte interna central, côncava, da castanhola, onde o som reverbera; *el Labio*, são as bordas que circulam toda a castanhola, chamadas de lábios; *la Concha*, é a parte convexa da castanhola, chamada concha por analogia a conchas marinhas e também como era usada nos primórdios e por fim *el Punto*, que é o nome dado ao principal ponto de choque, quando a castanhola é tocada, emitindo o som. A forma de colocação das castanholas nas mãos é outro ponto importante, pois dela depende a estabilidade e o bom manuseio do instrumento.

Imagem 58 - Ajuste dos cordões da castanhola ao dedo polegar, puxando uma das pontas do nó corredeço.



**Fonte:** Mãos do próprio autor, Fotografia Amanda Alves.

As Castanholas confeccionadas em metades que formam pares e presas duas a duas, unidas por um cordão com nó corredeço para ajustar ao dedo, são conhecidas, cada par, como castanholas “macho” ou masculino, são tocadas com a mão esquerda, para marcar o tempo ou ritmo da música, e castanholas “fêmeas”, ou *hembra*, são tocadas com a mão direita, de uma forma que embeleza a música, fato este confirmado por La Peña (1967), quando diz:

As castanholas, sem dúvida, realçam e ajudam na dança. Aparentemente iguais, cada uma das duas que compõem o par tem um som diferente e uma finalidade distinta. A castanhola da mão esquerda soa grave e serve como acompanhamento. Por outro lado, a da mão direita tem um som agudo, e seu repique pode ser considerado como o canto ou a melodia. Para diferenciá-las, são denominadas “macho” e “fêmea” (La Peña, 1967, p. 52).

<sup>105</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Acredito existir esta analogia entre os pares de castanholas por ser uma com som mais grave e outra com som mais agudo dando a ideia de uma “voz” masculina e outra “voz”

<sup>105</sup> “Las castañuelas, indudablemente, realzan y ayudan al baile. Aparentemente iguales, cada una de las dos que componen la pareja tienen sonido diferente y distinta finalidad. La castañuela de la mano izquierda suena bronca y sirve como acompañamiento. Por el contrario, la de la mano derecha tiene un sonido agudo, y su repiqueteo puede considerarse como el canto o la melodia. Para diferenciarlas se las denomina ‘macho’ y ‘hembra’” (La Peña, Teresa Martínez 1967, p. 52).

feminina. Para diferenciá-las, um dos pares possui uma ranhura<sup>106</sup> na parte superior, entre as “orelhas”, a castanhola com a ranhura sempre é a castanhola “fêmea”; a outra, por conseguinte, é a castanhola “macho”. Udaeta (1989) corrobora, dizendo que:

Antigamente, para obter essa diferença de tons, costumava-se construir as castanholas em dois tamanhos diferentes, mas atualmente o tamanho é o mesmo e a diferença do som depende unicamente da abertura entre as duas folhas (Udaeta 1989, p. 88).<sup>107</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Os cordões de algodão são geralmente usados para unir os dois lados de um par de castanholas; os cordões de *nylon* podem ser usados, mas são preferidos por músicos de orquestra; no entanto, um *bailaor* que manuseie este instrumento, mantendo os braços no ar, pode vir a desejar trocar os cordões, pois o *nylon* torna-se muito escorregadio, fazendo com que os nós afrouxem. Veja o que diz o *site Música Criolla*, sobre uma melhor desenvoltura musical das castanholas:

Para tocar as castanholas, colocam-se em ambas as mãos, segurando-as com o cordão entre os dedos indicador e médio, se for para acompanhar danças e bailes populares, ou no polegar, se forem pitos ou castanholas modernas, de flamenco ou concerto; essa última forma permite manter livres os outros quatro dedos para tocar e repicar, o que permite maior destaque do intérprete e oferece maiores possibilidades ao instrumento. (Udaeta 1989, p. 88).<sup>108</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Essas maiores possibilidades, como menciona o *site Música Criolla*, oferecidas pela forma flamenca de pôr as castanholas sempre atreladas ao polegar, é que nos permite uma maior variação rítmica e musical ao ter os quatro dedos da mão direita livres para a execução de *toque* e sobre essa “liberdade”, segundo Montesinos (2021), por não haver uma regulamentação na transmissão oral no modo de colocação das castanholas. Entretanto, Montesinos afirma:

A lógica diz que na mão onde se tem maior domínio do movimento motor deve-se atribuir à batida [*carretilha*], e a outra para o ritmo. Ou seja, se você

<sup>106</sup> Trata-se de dois leves cortes feitos pelo fabricante para a identificação.

<sup>107</sup> “Antiguamente, para obtener esta diferencia de tonos se solían construir las castañuelas de dos tamaños diferentes, pero en la actualidad el tamaño es el mismo y la diferencia del sonido depende únicamente de la abertura entre las dos hojas” (Udaeta 1989, p. 88).

<sup>108</sup> “Para tocar las castañuelas se colocan en ambas manos sujetándolas con el cordón entre los dedos índice y medio si se trata de acompañar bailes o danzas populares o en el pulgar si son pitos o castañuelas modernas, de flamenco o concierto, esta última forma permite mantener libre los otros cuatro dedos para tocar y repicar lo que permite mayor lucimiento del intérprete y dota de mayores posibilidades al instrumento.” <[LAS CASTAÑUELAS – Música Criolla](#)> Disponível em 12/05/2025.

é destro, com a mão direita se realiza a batida [*carretilla*] e com a esquerda o compasso, mas isso não é uma norma rígida, de fato, pelo aprendizado em formato de cópia em espelho (professor e aluno, um na frente do outro), é muito comum ver na região do sudeste pessoas que tocam as batidas [*carretilla*] com sua mão menos dominante, devido à cópia do movimento motor que o professor apresenta em frente ao aluno (Montesinos, 2021, p. 103).<sup>109</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Sabendo que o choque entre as partes das castanholas emite sons, então, cria-se<sup>110</sup>, entre os *tocadores*<sup>111</sup> (apesar de ser uma definição para quem toca guitarra, utilizarei, nesta pesquisa, o termo *bailaor-tocaor*, para designar o *bailaor* que toca castanholas, assim como os professores que são *tocadores* de castanholas) de castanholas pequenos monossílabos para identificar estes *toques*. Antes de partimos aos monossílabos que identificam os toques de cada dedo das mãos e para fins de melhor entendimento no que se refere ao processo de estudo e aprendizado das castanholas, enumera-se os dedos da mão direita, iniciando de baixo para cima para assim poder tirar-lhe melodias; a numeração é feita da seguinte forma:

- Número 1 - dedo **mínimo**
- Número 2 - dedo **anelar**
- Número 3 - dedo **médio**
- Número 4 - dedo **indicador**

A enumeração dos dedos é feita de baixo para cima, esta estrutura permite melhor explicação dos toques, assim como para estudo e entendimento das partituras criadas para as castanholas, que nada se assemelha às tradicionais partituras de orquestras. Abaixo, uma imagem da mão direita, para melhor entendimento:

---

<sup>109</sup> “La lógica dice que en la mano donde se tiene mayor dominio del movimiento motriz se debe asignar al ribeteo, y la otra para el ritmo. Es decir, si eres diestro, con la mano derecha se realiza el repiqueteo y con la izquierda el compás, pero esto no es una norma estricta, de hecho por el aprendizaje en formato de copia en espejo (profesor y alumno, uno enfrente del otro) es muy frecuente ver en la comarca del sureste personas que tocan los ribeteos con su mano menos dominante, debido a la copia del movimiento motriz que el profesor presenta enfrente del alumno” (Montesinos, 2021, p. 103).

<sup>110</sup> Não existe registro de quem criou os monossílabos que são associados aos toques das castanholas, porém o mais provável é que tenham sido inspirados nos elementos da notação musical.

<sup>111</sup> Uma palavra usada no Flamenco para designar um guitarrista. Ele difere do guitarrista porque este, além de se apresentar, também compõe. <[Glossário flamenco](#)> Disponível em 12/05/2025.

Imagem 59 – imagem ilustrativa da enumeração dos dedos para entendimento de estudo dos toques da castanhola.



**Fonte:** Mãos do autor. Fotografia: Amanda Alves.

Já a castanhola colocada na mão esquerda, conhecida pelo nome de castanhola “macho”, obtemos seu som grave ao golpear a *concha* da castanhola utilizando apenas os dedos médio e anelar (podendo ser apenas com um dos dois dedos também), que identifico como número 5; ver imagem.

Imagem 60 – Castanholas “macho” na mão esquerda retirando o som com os dedos médio e anelar.



**Fonte:** Mãos do autor, Fotografia: Amanda Alves.

Abordarei agora sequências estruturantes fundamentais para se estudar o *toque* das castanholas, e dentro de cada estrutura que iremos ver, utilizo técnicas já existentes e técnicas de estudo e exercícios que eu mesmo desenvolvi para alcançar o objetivo com as alunas integrantes da Companhia Flamenca. A *carretilla*<sup>112</sup> ou *trino* é o nome dado ao movimento que emite um som vibrante, pelo toque em sequência de cada dedo, movimento esse criado por Antonia Mercé<sup>113</sup> < La Argentinita > conforme nos diz Udaeta (1989):

Os exercícios contínuos para sistematizar seu toque, a busca de contratempos e a tentativa de alongar a rudimentar “carretilha” para dar-lhe um sentido musical, a levaram a descobrir, ou melhor dizendo, a criar a “carretilha seguida” – série ininterrupta de carretilhas –, com a qual “La Argentinita” revolucionou a arte de tocar as castanholas (Udaeta, 1989, p. 53 e 57).<sup>114</sup>  
[Tradução: Allany Cassius]

Este som das castanholas no flamenco é usado somente com a mão direita - na ordem 1, 2, 3, e 4 na superfície da castanhola “fêmea”, em uma melhor definição e associação aos números:

- 1 - *CA*, usando o dedo mínimo.
- 2 - *RRE*, usando o dedo anular.
- 3 - *TI*, usando o dedo médio.
- 4 - *LLA*, usando o dedo indicador.

Vê-se, aí, outra possibilidade de estudo que vai além da verbalização dos números, podendo-se usar a palavra *carretilla* que, ao ser executada, o som assemelha-se ao de “galopes de cavalos em disparada”; “*Ela [La Argentinita], deu a todos os outros dançarinos e*

<sup>112</sup> A carretilha é um movimento de castanholas que se assemelha ao zumbido de um pequeno motor rítmico. É uma sucessão rápida de golpes que cria um efeito vibrante. A fêmea é a que soa mais aguda e faz os redobres.

<sup>113</sup> Antonia Mercé e Luque, chamada La Argentina; Buenos Aires, 1888 – Bayona, 1936) Bailarina e coreógrafa espanhola. Chegou à Espanha com dois anos de idade e estreou aos nove no Teatro Real de Madrid, onde seus pais eram bailarinos e mestres de dança. Em 1901, passou a fazer parte do corpo de baile do Teatro Real, embora logo tenha abandonado a dança clássica para se dedicar totalmente à dança espanhola de forma autodidata. Com sua sensibilidade e domínio das castanholas, La Argentina transformou as danças tradicionais em uma arte de grande expressividade; seu trabalho foi determinante para o renascimento que a dança espanhola experimentaria no século XX. Em 1911, estabeleceu-se em Paris, de onde fez turnês pela Alemanha, Inglaterra, Bélgica, Rússia e América do Sul para apresentar suas próprias coreografias.

<sup>114</sup> “*Los continuos ejercicios para sistematizar su toque, la búsqueda de contratiempos y el intento de alargar la rudimentaria “carretilla” para darle un sentido musical, la llevaron a descubrir, o mejor dicho a crear la “carretilla seguida” – serie ininterrumpida de carretillas –, con la cual “La Argentinita” revolucionó el arte de tocar las castañuelas*” (Udaeta, 1989, p. 53 e 57).

*músicos a oportunidade de encontrar novos caminhos para a evolução da castanhola espanhola” (Udaeta 1989, p. 63)<sup>115</sup>. [Tradução: Allany Cassius].*

Imagens 61 e 62 - Demonstração dos dedos mínimo (1) e anelar (2)



**Fonte:** Mão do próprio autor. Fotografia: Amanda Alves.

Imagens 63 e 64 - Demonstração dos dedos médio (3) e indicados (4)



**Fonte:** Mão do autor. Fotografia: Amanda Alves.

A postura para se tocar as castanholas influi sobremaneira no resultado musical: os braços arredondados, afastados do corpo (como a abraçar uma grande bola), coluna ereta, mãos voltadas para o corpo e levemente para baixo, onde as castanholas ficarão penduradas, serão fundamentais para o estudo inicial deste instrumento. Abaixo, o *Posticeo*<sup>116</sup>, nome dado ao ato de bater a castanhola “fêmea” contra a castanhola “macho”.

<sup>115</sup> “Ella ha dado pie a todos los demás bailarines y concertistas para encontrar nuevos caminos hacia la evolución de la castañuela española” (Udaeta 1989, p. 63).

<sup>116</sup> Nome dado ao ato de colidir as castanholas, levando a mão direita ao encontro da esquerda ou ao encontro de alguma outra parte do corpo quando se está tocando.

Imagem 65 - Posticeo é o choque entre duas castanholas e/ou contra partes do corpo.



Fonte: Mãos do autor. Fotografia Amanda Alves.

Não resumindo-se apenas ao choque entre duas castanholas, existem variantes de *posticeo* que podem ser o choque da castanhola direita contra: o antebraço, o braço e o ombro esquerdo, também em ambas as coxas (quando se toca sentado) e até contra o quadril, dependendo da desenvoltura de quem está bailando e, por fim, os ***Golpes***, som retirado com apenas um toque feito nas castanholas, não importando com qual mão ou dedo. Exemplo: o som denominado “**TA**”, que é extraído com o toque dos dedos médio e anular da mão esquerda na concha da castanhola; tecnicamente falando, o dedo médio toca, com uma determinada força, a *concha* da castanhola, fazendo com que os pontos de atrito se encontrem, emitindo o som.

Estas sequências, para quem está iniciando ou pretende iniciar, precisam ser estudadas minuciosamente para que se possa alcançar o virtuosismo que a castanhola pode proporcionar; sobre esta necessidade de estudo Rocío Espada (1997) diz:

Serão praticados todos os tipos de carretilhas, posticeos, golpes, tudo o que for necessário para uma execução mais pura e limpa deste instrumento de percussão, trabalhando os dedos separadamente, começando de dois em dois,

fazendo a maior variedade de exercícios possíveis para fortalecer os dedos (Espada, 1997, p. 145).<sup>117</sup> [Tradução: Allany Cassius]

A seguir a imagem da tabela criada por mim no ano de 2011, para o acompanhamento e estudo dos alunos da Companhia flamenca do Pará nas aulas, contendo a explicação da utilização de cada mão (direita e esquerda) relacionada com cada toque executado:

- **TI** - é o nome dado ao som atribuído ao *posticeo*.
- **PI** - é o nome dado ao som único do golpe com os dedos médio e anelar na mão direita.
- **A** - é o nome dado ao som único do golpe com os dedos médio e anelar na mão esquerda.
- **TA** - é o nome dado ao som produzido com as duas mãos com um único golpe ao mesmo tempo.
- **RI** - é o nome dado ao som produzido na mão direita com os 4 dedos, também conhecido como *Carretilla*

Com a prática e os estudos, crio novos elementos para juntar as técnicas de obtenção de som das castanholas (ver tabela abaixo). Sobre novas criações, diz Udaeta (1989):

A imaginação do bailaor [...] trabalha com seu instrumento, [...] e busca a maneira de adaptá-lo melhor às suas faculdades ou possibilidades de interpretação, introduzindo inovações técnicas para conseguir um manejo mais fácil e um melhor som (Udaeta 1989, p. 22 e 23).<sup>118</sup> [Tradução: Allany Cassius]

- **TASQUEO** ou **TAS** (abreviação) - é o movimento de levar as castanholas para frente e para trás na posição horizontal, de forma oposta fazendo com que as mesmas venham a chocar-se, emitindo um som duplo.
- **PONTO** – obtém-se este som ao colocar a castanhola esquerda na posição horizontal e, com a mão direita, fechar a castanhola “fêmea” e tocar a superfície da esquerda como se estivesse pontuando.

<sup>117</sup> “Se practicarán toda clase de carretillas, posticeos, golpes, todo aquello necesario para una ejecución más pura y limpia de este instrumento de percusión, trabajando los dedos por separado, empezando de dos en dos haciendo la mayor variedad de ejercicios posibles para fortalecer los dedos” (Espada, 1997, p. 145).

<sup>118</sup> “La imaginación del bailaor [...] trabaja con su instrumento, [...] y busca la manera de adaptarlo mejor a sus facultades o posibilidades de interpretación, introduciendo innovaciones técnicas para lograr un manejo más fácil y un mejor sonido” (Udaeta 1989, p. 22 e 23).

Quadro 2 - Primeira tabela elaborada para minhas aulas com as nomenclaturas dos *toques*, relacionados às mãos direita e esquerda.

## NOMENCLATURA DE TOQUES PARA CASTANHOLAS

|                                                                                                                                                                                   |                                        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
|  <b>MÃOS</b>  |                                        |
| <b>ESQUERDA</b>                                                                                                                                                                   | <b>DIREITA</b>                         |
| CASTANHOLA MACHO<br><u>SOM - GRAVE</u>                                                                                                                                            | CASTANHOLA FÊMEA<br><u>SOM - AGUDO</u> |
| <b>TÁ</b><br>SOM FEITO COM DOIS TOQUES E UM ÚNICO SOM SIMULTANEAMENTE                                                                                                             |                                        |
| <b>Á</b><br>TEMPO RÍTMICO                                                                                                                                                         | ----                                   |
| ----                                                                                                                                                                              | <b>PÍ</b>                              |
| <b>TÍ</b><br>POSTICEO<br>ENCONTRO DA CASTAÑOLA DIREITA COM A ESQUERDA                                                                                                             |                                        |
| ----                                                                                                                                                                              | <b>RÍ</b><br>CA-RE-TI-LLA              |

**Fonte:** Elaborado pelo autor.

As aulas têm sempre a duração de 60 minutos e são iniciadas com o alongamento dos grupos musculares que mais serão acionados ao tocar as castanholas, costas, braços, antebraços e munheca; já o aquecimento é feito com a repetição de um toque para cada dedo (mão direita e esquerda) na concha da castanhola, segue na execução do mesmo exercício porém, agora, com toques duplos (dois toques) por vez e, no próximo, já intercala um toque

da cada vez em cada dedo de ambas as mãos, repetindo o mesmo com o toque duplo; segue com o toque de forma ininterrupta de apenas um único dedo por vez, sempre utilizando as duas mãos. Todos os exercícios de aquecimento são executados ritmicamente de forma crescente e por um determinado tempo, que é cronometrado ou até a exaustão do praticante. Seguimos a aula com o estudo de *toques* próprios das castanholas – mostrado na tabela acima – propostos com rítmica, aceleração crescente e decrescente e a *palo seco*<sup>119</sup> já na segunda metade da aula utilizo músicas das mais variadas, nacionais e internacionais, para aplicar o estudo e finalizo com o estudo da estrutura rítmica que irá servir de base para *bailes* como *Sevillanas* flamencas, *Fandangos* que são:

- *Sevillanas* – A, RIA - RIA - PI, A, (Compasso ternário, o primeiro “A” utiliza para entrada do toque apenas, depois segue com a base RI - A, RI - A, PI, A)
- *Fandangos* – A, RIA, RIA, A, RIA. (Compasso  $\frac{3}{4}$  - o toque também pode ser estendido)

Vale ressaltar que o *toque* RIA é a junção de RI + A de forma seguida, sem pausa; e que também os *toques* escritos acima sofrem variações ao serem executados no próprio baile, essas variações partem da criatividade e percepção musical do *bailaor*/coreógrafo.

---

<sup>119</sup> A expressão “*a palo seco*” no flamenco é equivalente a “a capela”, sem acompanhamento qualquer.

## 5. QUANDO O *BAILAOR* SE TORNA MÚSICO?

*“El flamenco viene de las entrañas y va hacia el corazón de los espectadores”*

(La Razón)

A complexidade do Flamenco, em sua natureza e prática, é tão vasta quanto podemos perceber, sendo necessário separar seus principais elementos – o canto, o toque e o baile – e analisá-los individualmente, a fim de melhor compreendê-los. Tamanha é sua riqueza, que cada elemento possui sua própria categoria e valores, para existir de forma independente; cada um tem sua linguagem própria e absoluta. No entanto, o Flamenco mantém perfeita articulação entre tais elementos, formando uma unidade imutável.

Música, canto e dança se complementam e enriquecem, unindo-se em estreito vínculo, sem que isso implique a subordinação de uns sobre os outros, mas sim uma correspondência lógica; se adaptam, se apoiam entre si, sem perder sua fisionomia pessoal (La Peña, 1967, p. 49).<sup>120</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Início este capítulo com o olhar de La Peña (1967) sobre a união da tríade flamenca e o que é produzido, mesmo diante da independência de cada elemento dessa tríade que, segundo a autora, só se torna possível pela existência de um fator que as une e norteia para atuarem sob o mesmo impulso. Trata-se do ritmo, algo nativo e internalizado, que cada *bailaor* traz à tona através de suas próprias vivências e sentimentos. La Peña (1967) diz que o ritmo surge como uma necessidade imperiosa da “raça”; ritmo que todo intérprete leva dentro de si, que o envolve por completo, determinando a beleza plástica de seus movimentos: *“ritmo na música da guitarra, ritmo nas inflexões da voz, ritmos nos sons dos saltos [tacóns] do bailaor, ritmo das palmas que os acompanhantes batem, sem cessar, ritmo no estalar dos dedos e no som das castanholas”* (La Peña, 1967, p. 49).<sup>121</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Acompanhar o *cante* e o *baile* envolve a combinação entre o *toque* e o som, podendo ocorrer de forma simultânea. O *toque* é justamente o acompanhamento do *cante* e do *baile*

<sup>120</sup> *“Música, cante y baile se complementan y enriquecen, uniéndose en estrecho vínculo, sin que esto implique subordinación de unos sobre otros, sino que se verifica una correspondencia lógica; se adaptan, se apoyan entre sí, sin perder su fisonomía personal”* (La Peña, 1967, p. 49).

<sup>121</sup> *“Ritmo en la música de la guitarra, ritmo en las inflexiones de la voz, ritmos de los sonidos de los tacones de “bailaor”; el ritmo de las palmas que baten sin cesar los acompañantes, el ritmo en el chascar de los pitos y en el sonido de las castañuelas”* (La Peña, 1967, p. 49).

que, independentemente do instrumento utilizado para produzir som – tais como palmas, pitos, *zapateados*, castanholas, guitarra e *cajon* –, possui uma influência hispânica notável.

*Bailar a compás*, tirando sons utilizando pés e mãos, é um ato musical do *bailaor*, que precisa ter controle e dominar o compasso de forma absoluta para poder “brincar”: “Os movimentos de tronco e membros, assim como o sapateado, as palmas, a percussão com as mãos e as batidas no corpo, fazem parte desse contexto rítmico e expressivo” (Zill, 2020, p. 29 *apud* Nuñez, 2023).

A *maestra* e *bailaora* radicada na Espanha, Yara Castro, em suas vindas a Belém para ministrar classes, costuma dizer: “No Flamenco pode tudo, só não pode estar fora do tempo”. O *bailaor* precisa estar “*intera*o”, ou seja, estar “por dentro”, ser conhecedor do ritmo que quer executar, e não necessariamente precisa ter coreografias prévias prontas para *bailar*. O Flamenco carrega consigo uma comunicação sensível, que pode vir através de um *cante* ou *toque*, ou apenas da presença do próprio *bailaor*, pisando firme com seus pés, que é a sua conexão direta com a terra, um dos sustentáculos de comunicação do *baile*. Sobre a natureza dessa comunicação, explicam Amar e Ferreira (2020):

[...] os pés são outra parte exclusiva da comunicação. Assim como o uso das mãos, mover-se pelo palco ou caminhar é algo único. Podemos notar desde um estado de ânimo até uma situação que será promovida. Os pés nunca ficam parados. Mesmo sentados em uma cadeira, os pés comunicam, falam com sua própria linguagem; mantendo o ritmo. Mas os pés não terminam no joelho ou nas pernas, pois nos interessa apreciar um pé que é extenso e se torce na região inguinal, verdadeiro tesouro comunicativo com base na separação que as pernas oferecem (Amar e Ferreira, 2020, p. 235-236).<sup>122</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Os pés (leia-se ‘o sapateado’), para o grande público que assiste, é o elemento mais chamativo do Flamenco. Além de estudar a técnica, o *bailaor* precisa saber ouvir:

Ouvido musical e capacidade de ouvir o que se está fazendo, mesmo que várias pessoas dançam ao mesmo tempo, capacidade de ouvir os outros colegas e capacidade de ouvir canto, guitarra, palmas... Ouvido e compasso estão intimamente relacionados. O ouvido pode ser educado, e fala-se em ter ou não ter ouvido (Terjero, 2009, p. 73).<sup>123</sup> [Tradução: Allany Cassius]

<sup>122</sup> “[...] los pies son otro apartado exclusivo de la comunicación. Al igual que el uso de las manos, el moverse por el escenario o caminar es algo único. Podemos advertir desde un estado anímico a una situación que se va a promover. Los pies nunca están quietos. Incluso sentados sobre una silla, los pies comunican, hablan con su propio lenguaje; llevando el ritmo. Pero los pies no acaban en la rodilla o en las piernas, pues nos interesa apreciar un pie que es extenso y se atornilla en la zona inguinal, verdadero tesoro comunicativo en base a la separación que ofrecen las piernas” (Amar e Ferreira, 2020, p. 235-236).

<sup>123</sup> “Oído musical y capacidad de escuchar lo que uno mismo está haciendo, aunque bailen varios a la vez, capacidad de escuchar al resto de compañeros y capacidad de escuchar cante, guitarra, palmas... Oído y

Assim, se obtém respostas precisas para executar a dança com intensidade ritual, sensualidade e domínio interno, declamando no solo a poesia vibrante que lhe sai dos pés ao sapatear. Esse fluxo musical é um elemento que constitui parte da construção musical do espetáculo Flamenco e que sempre arrebatava o público: *“O espectador, que entra na envoltura do virtuosismo da percussão com os pés e de certa forma se envolve no ritmo, sofre um aumento de expectativa e de adrenalina quando o ritmo e a intensidade se elevam”* (Terjero, 2009)<sup>124</sup> [Tradução Allany Cassius]. E, tecnicamente falando, Amar e Ferreira (2020) colaboram dizendo: *“Com o domínio do pé, o sapateado é realizado com a sola [planta], a ponta e o calcanhar [tacón], aguçado pela intensidade e pela velocidade da execução. Estamos diante de uma contribuição de grande valor, um ato comunicativo”*<sup>125</sup> [Tradução: Allany Cassius].

Já as mãos, no *baile* Flamenco, são como palavra ditas quando só há silêncio, os *floreos* de mãos acariciam o ar como a voar e desenham círculos, revelando o estado emocional da dança, tão importante quanto o sapatear, as mãos podem ser guiadas por intenção, musicalidade e conexão, em momentos coreográficos os gestos das mãos são usados para iniciar ou encerrar um ato, Amar e Ferreira (2020) colaboram com meu pensar, quando dizem:

Mas as mãos podem se tornar o cartão de visita e o identificador de qualquer bailaor flamenco. A maneira como as posicionam, como as mantêm no espaço ou como as ocultam em sua dança o torna exclusivo e o caracteriza, levando-nos a facilitar sua identificação anímica. Pois as formas de movê-las são únicas<sup>126</sup> (Amar e Ferreira, 2020, p. 235). [Tradução: Allany Cassius]

E Rocío Espada (1997) corrobora dizendo:

As mãos dançam sozinhas no flamenco, em um jogo gracioso de dedos e suaves torções dos pulsos, que transmitem um charme especial à dança. Suas posições são limitadíssimas. Quase se pode dizer que só existem duas, mas o

---

*compás están íntimamente relacionados. Al oído se le educa, y se habla de tener o no oído”* (Terjero, 2009, p. 73).

<sup>124</sup> *“El espectador, que entra en la envoltura del virtuosismo de la percusión con los pies y de cierta manera se mete en el ritmo, sufre un aumento de expectación y de adrenalina cuando el ritmo y la intensidad se elevan”* (Terjero, 2009, p. 85).

<sup>125</sup> *“Con el dominio del pie el zapateo se lleva a cabo con la planta, la punta y el tacón, agudizado con la intensidad y la velocidad de la ejecución. estamos ante una contribución, de gran valor, hecho comunicativo”* (Amar y Ferreira, 2020, p. 237).

<sup>126</sup> *“Pero las manos, pueden llegar a ser la carta de presentación y de identificador de cualquier bailaor flamenco. Su manera de colocarlas, de mantenerlas en el espacio o de ocultarla en su baile lo hace exclusivo y lo caracteriza, llegando a facilitarnos su identificación anímica. Pues las formas de moverlas son únicas”* (Amar e Ferreira, 2020, p. 235).

grande efeito que o espectador observa consiste na perfeição estética e na contínua repetição do movimento (Espada 1997, p. 291)<sup>127</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Outro elemento que traz ao *bailaor* Flamenco possibilidades musicais super importantes vem das mãos: são as palmas, que marcam o ritmo e obedecem ao compasso próprio de cada *palo*: “é no flamenco onde a técnica do palmeo teve um desenvolvimento mais espetacular; a ponto de se tornar, junto com a dança e os sapateados, a voz e o violão, um elemento imprescindível deste gênero musical” (Amar e Ferreira, 2020, p. 231).<sup>128</sup> [Tradução: Allany Cassius]. Embora possa parecer o contrário, não é coisa de fácil assimilação. Pepe de Córdoba (2008) nos diz que as palmas são *jaleos* humanos, direta excitação psíquica, que elas dirigem a atmosfera na qual o cantor ou o bailarino podem melhor dispor seu ânimo artístico e menciona que as palmas, no Flamenco, desempenham um duplo papel, que é de incitação e, ao mesmo tempo, purificação ambiental, esclarecendo que trata-se de incitação quando ela está dirigida à ação de *jalear* para incentivar o artista, e que é de purificação do ambiente pois ela clarifica, causando uma atmosfera da qual só pode participar aquele que estiver em sintonia; Terjero (2009) coaduna com os demais teóricos dizendo:

As mãos, além disso, tocam palmas, produzem estalos de dedos (“os pitos”), batem no peito e nos joelhos fazendo som, e são os dedos que percutem a castanhola. Também estabelecem algo similar entre o movimento das mãos e o voo das pombas que não existe na dança clássica (Terjero, 2009, p. 80).<sup>129</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Ressalto que os profissionais que são encarregados de acompanhar os demais artistas por meio de palmas são chamados de *palmeros*<sup>130</sup> Estes são especialistas e preparados para tal feito, porém todo *bailaor*; em seu processo de aprendizagem, mergulha neste universo, pois uma das formas de internalizar os ritmos, *compás* e *palos* é através dos estudos das palmas.

Transformei o título deste capítulo em uma pergunta: “quando o *bailaor* se torna músico?” para tentar responder e mostrar aos leitores que quem baila o Flamenco é muito

<sup>127</sup> “Las manos bailan por sí solas en el flamenco en un juego gracioso de los dedos y suaves torsiones de las muñecas que transmiten un encanto especial al baile. Sus posiciones son limitadísimas. Casi puede decirse que sólo existen las dos y dichas pero el gran efecto que observa el espectador consiste en la perfección estética y la continua repetición del movimiento” (Espada 1997, p. 291).

<sup>128</sup> “Es en el flamenco donde la técnica del palmeo ha experimentado un desarrollo más espectacular; hasta el punto de convertirse, junto al baile y los tacones, la voz y la guitarra, en un elemento imprescindible de este género musical” (Amar y Ferreira, 2020, p. 231).

<sup>129</sup> “Las manos, además, dan palmas, producen chasquidos de dedos (“los pitos”), golpean pecho y rodillas haciendo sonido, y son los dedos los que percuten la castañuela. También establecen un símil entre el movimiento de manos y el vuelo de palomas que no existe en la danza clásica” (Terjero, 2009, p. 80).

<sup>130</sup> São os artistas responsáveis por manter o ritmo no Flamenco através das palmas.

mais que um intérprete visual. Para isso transitamos pelos elementos que são inerentes a quem estuda e *baila* o Flamenco – como o sapatear, o pitar, o palmear –, que são dinâmicas sonoras que o *bailaor* adquire no seu processo de ensino-aprendizagem dentro de sala de aula e nas vivências práticas, ou seja, *bailando*. Em seu fazer ele desenvolve estas dinâmicas para, em alguns momentos, adornar seu próprio *baile* deixando-o mais forte e vivo e construir uma harmonia musical, em um *baile* Flamenco cantado e com acompanhamento da guitarra e outros instrumentos musicais. Por exemplo, o *bailaor* poderá, em determinados momentos, fazer uma *chamada*<sup>131</sup> e *remates*<sup>132</sup>, marcando musicalmente a entrada do guitarrista ou do *cantaor*, ou pode executar uma sequência de *toques* de palmas intercalados com sapateado, ou ainda pode não fazê-lo no meio do *baile*, ele pode iniciar a *palo seco*, ou seja, sem acompanhamento de outros músicos e instrumentos sendo tocado para ele. O mesmo pode apresentar-se ao grande público criando suas próprias variações rítmicas conscientes, partindo de sua estrutura física (seu corpo), ou ainda, agregando aqui, o uso das castanholas em suas mãos, que flui entre os tempos e contratempos, pausas, silêncios, momentos crescentes e decrescentes, como um percussionista e fruir por cada elemento que carrega intenção, expressão e presença. Vemos aí que o *bailaor* pode, ou não, bailar, guiado pela música dos demais artistas da tríade flamenca, ou construindo sua própria música.

O etnomusicólogo Hugo Zemp, em seu artigo ‘Para entrar na dança’, publicado no livro Antropologia da Dança I, organizado por minha orientadora, Giselle Camargo (2013; 2018), aponta uma distinção que pode ser observada em várias regiões do mundo, no que diz respeito àqueles dançarinos que fazem a própria música (como os que bailam com as castanholas) e aqueles para os quais os instrumentistas (músicos) tocam e/ou os cantores cantam. Trata-se da oposição “musicante/musicado”, termos criados pelo etnomusicólogo Gilbert Rouget (1990) e que utilizo aqui para clarear o nosso entendimento, traçando um paralelo muito próximo com os *bailaores/tocaors* de castanholas e percussão corporal, como instrumento musical, pois o Flamenco dá ao *bailaor* a possibilidade e lhe permite transitar entre o musicante e o musicado.

É assim que os dançarinos das peças de músicas selecionadas em parte da Europa são “musicados”: cantores e instrumentistas são bem diferentes dos

<sup>131</sup> Curta sequência de pés, normalmente com um final forte e preferencialmente a tempo para que seja facilmente entendida pelo “cantaor”, já que se trata do momento em que ele é “chamado” para entrar com seu “cante”. >

<sup>132</sup> Os “remates”, como na costura, unem uma parte à outra dentro da estrutura. Pode-se utilizar um *remate* na parte forte do “cante” (“subida” ou “caída” da letra, dependendo do ritmo) ou nos espaços onde se pode “respirar” o cante, com passos preferencialmente não mais longos que dois compassos.

dançarinos e ocupam lugares separados no espaço da dança. Entretanto existem na Europa, como em outros lugares, danças cuja música é exclusivamente produzida pelos dançarinos [...] (Zemp, 1998 in Camargo, 2018, p. 42) [Tradução: Maria Acsehrad]

No seu lado *musicado* a atmosfera é sentida, vivida e performada pelo *bailaor*; já no lado *musicante* o corpo se comporta como um instrumento musical preciso e técnico, posso dizer que *bailar* o Flamenco é ser músico e intérprete sensível na busca de um equilíbrio, técnico, matemático, poético e emocional.

No que diz respeito aos seus movimentos, atitudes e gestos, é importante destacar que existem muitos componentes que formam a dança, cada um de natureza distinta, mas perfeitamente encaixados em uma rápida sucessão de todos eles. Exceto por algumas normas básicas, esses elementos se combinam à vontade em cada dança e também, de acordo com o temperamento do bailaor ou *bailaora* que a interpreta (Ruiz, Manuel Ríos, 2002, p. 211 e 212).<sup>133</sup> [Tradução Allany Cassius].

Já o meu fazer Flamenco, enquanto *musicante*, descubro através do tocar das castanholas. Entretanto, para além do momento de estudo, quer individual, quer coletivo, ou ministrando classes, apesar de serem momentos ímpares de prazer – refiro-me ao *toque* das castanholas, que só adquire um real sentido no gesto do corpo que as movimenta, e são gestos como esses que mostram que o conhecimento não está apenas na cabeça e sim nas mãos, no olhar, nos ritmos. Pode-se dizer que é nas castanholas que o gesto flamenco ganha “voz” e o som que delas emana não existe sem o corpo que escuta, sente e age, ou seja, só fazem total sentido quando incorporadas. Olho as castanholas como manifestação de meu ritmo interior: quando as toco carrego uma presença forte, pois cada *toque* é uma maneira de afirmar minha própria presença, um estado corporal vibrante, expressão e intenção. Costumo citar uma frase de um artista desconhecido que diz: “*se viene de la entrañas, flamenco és*” [se vem das entranhas, então é Flamenco]. Se vem de dentro de você, então é verdadeiro. Partindo dessa premissa que caminha comigo há mais de 15 anos, complemento com Terjero (2009):

Quando se fala que algo é visceral, que sai das vísceras, também se está dizendo que não se tem controle sobre isso. Há algo, muito profundo, muito

---

<sup>133</sup> “*En cuanto a sus movimientos, actitudes y gestos hay que señalar que son muchos los componentes que forman el baile, cada uno de distinta naturaleza, pero ensamblados perfectamente en una sucesión rápida de todos ellos. Salvo unas pocas normas básicas, estos elementos se combinan a capricho en cada baile y también, según el temperamento del bailaor o bailaora que lo interprete*” (Ruiz, Manuel Ríos, 2002, p. 211 e 212).

profundo: vísceras, tripas, medula, radicalidade vital... Isso que sai daí não pode ser falso (Terjero 2009, p. 89).<sup>134</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Capto, em momentos pontuais, no fazer da Cia Flamenca do Pará, e de forma mais frequente no meu próprio fazer, ápices de transcendência, de uma simples ou rotineira apresentação para segundos, minutos de uma “luta”, um descontrole emocional... Para exemplificar, cito uma experiência que tivemos em dezembro de 2005. A Companhia Flamenca participava de um espetáculo com um cenário em terceira dimensão que retratava uma arena de corrida de touros... Iniciava uma *Sevillana* festiva e muito forte... Os integrantes da Cia bailavam com as castanholas... Recordo do árduo processo e de muitas horas de ensaio, pois contávamos, ali, com mais 15 *bailaoras* que precisavam tocar de forma harmônica. Foram dois dias de apresentação em nossa maior casa de espetáculos do Pará, o Theatro da Paz. No segundo dia de apresentação, todos muito eufóricos e cheios de alegria por ter feito uma ótima apresentação na estreia, estávamos dispostos a fazer muito melhor... Adentramos a cena pela segunda vez, motivados pela música que nos conduzia, pelo público que ao ver-nos no palco festejou, pela atmosfera criada cenograficamente e, quando bailamos, prestes a iniciar a quarta copla de *Sevillana*, um pico de energia, de forma geral, ocorreu na região do centro da cidade, onde se localiza o teatro, fazendo apagar e escurecer toda sala de espetáculos (apagou iluminação, projeção e parou a música). Mas, como diz a máxima, “o espetáculo não pode parar”, seguimos bailando freneticamente, pois a *Sevillana* era muito rápida, mas preciso ressaltar que o ponto alto foi o fato de que a energia teve apenas um pico, ou seja, apagou e retornou, reacendendo as luzes e a projeção, emudecendo apenas a sonorização (que normalmente precisa de vários canais para retornar e regularizar). A Cia flamenca seguiu bailando a quarta *copla* por *Sevillanas* apenas ao som das aproximadamente 15 castanholas e *jaleos* infindáveis, impulsionada por uma forte energia, imensurável, uma energia que posso afirmar ter transcendido, pois tomou conta da sala de espetáculo e o ritmo acelerado contribuiu... Encerramos com um sonoro *olé* do elenco que dançava, trazendo junto toda plateia que, de pé, aplaudia e vibrava com gritos de *olé* e bravo! Esta foi uma ocasião impossível de ser esquecida de nossa história como companhia. Veja, abaixo, imagens da apresentação:

---

<sup>134</sup> “Cuando se habla de que algo es visceral, de que sale de las vísceras, también se está diciendo que no se tiene control sobre ello. Hay algo, muy profundo, muy hondo: vísceras, tripas, médula, radicalidad vital... Esto que sale de ahí no se puede falsear” (Terjero, 2009, p. 89).

Imagem 66 – Espetáculo “O Presente Precioso”, no Theatro da Paz, momento espanhol bailando por Sevillanas com castanholas.



Fonte: Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

Em minha análise, no espetáculo lembrado e descrito acima, iniciamos como *musicados*, ao ser conduzidos por uma *Sevillana* que nos norteava e, momentaneamente, nos tornamos *musicantes*, pois conduzimos nossa dança ao som de nossas próprias castanholas, o que nos levou a um êxtase de energia que nos deixou em estado alterado, contagiando o público.

Estamos falando sobre tirar coisas do mais profundo de si mesmo e colocá-las no mais profundo de outras pessoas, provocando-lhes comoção, nó ou beliscão no estômago, taquicardia... Essa capacidade teria o considerado artista no flamenco. Já estamos muito próximos da ideia de *duende* (Terjero 2009, p. 89).<sup>135</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Acredito que momentos como estes não seriam possíveis, pois o Flamenco não é uma arte de custos baixos e, com o capitalismo generalizado de forma global, o difícil acesso aos materiais de uso individual; se não houvesse um real comprometimento (paixão) dos que fazem o Flamenco em Belém, em especial os integrantes da Cia Flamenca do Pará, dos mais antigos aos mais novos que, juntamente com este pesquisador, não deixaram esta arte extinguir-se em terras amazônicas, visto que “*O Flamenco se assume também como arte de*

<sup>135</sup> “*Estamos hablando de sacar cosas de lo más profundo de uno mismo y meterlas en lo más profundo de otras personas provocándoles conmoción, nudo o pellizco en el estómago, taquicardia... Esta capacidad la tendría el considerado artista en el flamenco. estamos ya muy próximos a la idea de duende*” (Terjero 2009, p. 89).

*resistência dos povos oprimidos que, por meio de suas manifestações artísticas e costumes, exprimem sua revolta frente às classes dominantes*” (Couto, 2020, p. 2). Todas estas percepções vivenciadas na companhia flamenca, por mim, e que repetiram-se em alguns momentos na história deste grupo, no Flamenco recebem o nome de “*el duende*”, uma energia movida pela paixão existente entre quem baila, quem canta, quem toca e o público, é algo parecido à ideia existente de “*inspiração*”, inspiração que vem até você e, se não vem, você tem que sair à sua procura, nos diz Terjero (2009), um estado de espírito que as teorias não conseguem explicar e que só se compreende vivenciando. “*O talento que se deve ter para a arte é o talento da arte, e ter arte no flamenco é duende.*”<sup>136</sup> Terjero (2009), e conclui dizendo que “*O talento se tem, é inato, está lá, como o duende. Talento e duende são inatos*”<sup>137</sup>. [Tradução: Allany Cassius] A escritora diz que o *duende* está escondido por dentro, no mais profundo do ser e que ele sai em momentos “*mágicos*” como algo misterioso, inesperado, incontrolável, imprevisível e tem a capacidade de emocionar. A experiência da companhia flamenca que ilustra muito bem esse momento foi no Festival Mercado Persa<sup>138</sup> 2025, na cidade de São Paulo, considerado o maior festival de danças árabes do mundo, onde seis integrantes (cinco *bailaoras* e eu), inscritos para competir na categoria ‘Grupo Cigano’, executamos um duelo coreográfico com 25 grupos ciganos do Brasil e de fora do país, grupos que continham entre 15 a 25 integrantes, com figurinos luxuosos e exímios trabalhos coreográficos. No dia da apresentação, por um problema de troca de roupas, ficamos como o último grupo a se apresentar; no camarim, iniciamos momentos rituais, da concentração à oração, até o aquecimento para adentrar a cena. A atmosfera era de competição; porém, uma energia muito boa estava a nos envolver, era um misto de nervoso, mas com a alegria de estar prestes a mostrar nosso trabalho. Após sermos convocados para nos posicionarmos no palco, iniciamos nossas “*atuações*” quanto *bailaores* em cena, que era o que antecipava o momento coreográfico e recordo-me de acessar visualmente o público; eu estava vestido como um gitano chefiando sua caravana, e também recordo de trocar olhares com as demais *bailaoras* companheiras, logo em seguida ouvimos a frase feita pelo apresentador que dá o ponto de partida para iniciarmos a apresentação, muito comum nas competições do festival que é

<sup>136</sup> “*El talento que se ha de tener para el arte es el talento del arte, y tener arte en el flamenco es duende*” (Terjero 2009, p. 90).

<sup>137</sup> “*El talento se tiene, es innato, está ahí, como el duende. Talento y duende son innatos*” (Terjero 2009, p. 90).

<sup>138</sup> O Mercado Persa é um festival que há 30 anos promove a cultura árabe, atraindo mais de 8.000 visitantes, entre profissionais, praticantes e apreciadores, de todo o Brasil, assim como de países como Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Egito, Estados Unidos, Itália, Peru, Polônia, Portugal, Japão, Paraguai, Suíça, Ucrânia e Uruguai. Reconhecido como referência mundial, não está apenas entre os maiores eventos de dança da atualidade, como também foi o pioneiro em reunir shows, competições, mostras de dança, workshops, palestras, desfiles e feira de negócios. <[Mercado Persa Brasil](#)> Disponível em: 26/05/2025.

“Boaaaaa Daaaançaaa!”; posso assegurar que não consigo descrever uma linha dos quatro minutos de coreografia que ocorreram a partir daí, pois fui tomado por um apagão e visual nas lembranças, e só consigo recordar todos já na posição final com um grito muito alto de “optchá” palavra muito usada pelo povo cigano, momento no qual voltei a mim e “despertei”, presenciando a plateia com muitos gritos, aplausos e elogios, estavam realmente felizes e vibrantes.

Imagem 67 - *Bailaor* Cassius de La Cruz no Festival Mercado Persa 2025, representando o líder da caravana cigana.



**Fonte:** Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz. Fotografia Studio 605.

Sobre esse “apagão” mental e visual Terjero (2009) diz:

Quando esse algo sai de lá (esse algo seu, mas que não é você) e abandona seu esconderijo, provoca uma transformação que faz com que você já não seja mais quem controla, é algo que te guia, mas que ao mesmo tempo te cega, você é uma marionete que fica em suas mãos (não qualquer marionete,

mas uma marionete que adquiriu características e habilidades particulares, deixa de ser um sujeito agente para passar a ser um sujeito paciente. O duende, como que com vida própria, se move, inspira, envolve o sujeito paciente. Essa mudança de tipo de sujeito não ocorre sem mais, parte de uma luta (Terjero 2009, p. 91)<sup>139</sup> [Tradução: Allany Cassius].

Imagens 68 e 69 - Apresentação da Cia Flamenca no Festival Mercado persa 2025, na categoria Grupo Cigano, com figurinos representativos dos elementos ciganos.



<sup>139</sup> “Cuando ese algo sale de allí (esa algo tuyo, pero que no eres tú) y abandona su escondite, provoca una transformación que hace que ya no seas tú el que controla, es algo que te guía, pero que a la vez te ciega, eres un muñeco que queda en sus manos (no cualquier muñeco, sino un muñeco que há adquirido características y habilidades particulares), deja de ser un sujeto agente para pasar a ser un sujeto paciente. El duende, como con vida propia, se mueve, inspira, envuelve al sujeto paciente. Ese cambio de tipo de sujeto no se dá sin más, parte de una lucha” (Terjero, 2009, p. 91).



**Fonte:** Acervo Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz. Fotografia Studio 605.

Ana Flavia Mendes “la loba” – *bailaora* flamenca e professora de dança cigana e flamenco infantil –, que estava entre os seis integrantes que bailaram na apresentação, diz:

Não sei exatamente o que aconteceu, mas vou tentar traduzir as sensações... Dançar no Mercado Persa foi como atravessar um portal de luzes para visitar uma outra dimensão de existência. Senti o corpo tão vibrante que parecia estar com os pés fora do chão. Ao mesmo tempo, era do próprio contato com o chão que subia a sensação de fogo que parecia me suspender. Eu sapateei feito louca. Lembro da sensação de estar fora do corpo olhando somente para os meus pés, como se desse o zoom com uma câmera de vídeo. Estávamos tão conectados que eu podia sentir a pulsação e energia de cada um/uma. Parecia que os 6 corpos estavam gigantes preenchendo todo o espaço do teatro. Não éramos somente nós em cena. A energia ancestral movida no ambiente do festival também colaborou muito para essa nossa expansão, criando uma espécie de unidade mágica entre nós e a plateia. É isso. Foi mágico! (Ana Flávia Mendes, em entrevista via whatsapp no dia 26/05/2025)

Imagem 70 – Bailaora Ana Flavia Mendes “La Loba” no Festival Mercado Persa 2025, representando a roda cigana.



Fonte: Acervo pessoal de Ana Flávia Mendes, Foto Studio 605.

A bailaora e professora de Flamenco Alba Vahsquez traz em seu depoimento um processo um pouco mais aprofundado, devido à sua vivência e espiritualidade.

Cassius, este momento do grupo gitano, no Mercado Persa, foi incrível, mágico. Minha alma dançava ali. Abriu-se um grande portal e conseguia sentir nossas vibrações encantadas pelos elementais, na qual representamos com muita energia. Cada um no seu papel elementar e você, professor, como a entidade que comandava a todos nós. Um transe que atravessei por intermédio da dança e da música flamenca, onde o domínio do meu corpo não me cabia mais. O cenário mudou, e vi que já éramos uma grande caravana em luz. Como taróloga ainda alcancei mais percepções. O palco virou a grande mesa de leitura e sobre esta mesa todos nós. Nossas saias continham nossos elementos representados e a cada movimento dos nossos corpos, saias, sapateados, *jaleos*, dávamos vida àquela apresentação que reverbera até hoje nas minhas veias. Impressionante como o grupo gitano marcou minha vida, algo até então, dentre todas minhas apresentações, nunca antes experimentado. Olee tú Cassius de La Cruz, entidade que você carrega nos possibilitou este momento único em nossas vidas, maestro.

Optcha povo gitano. (Vahsquez, Alba 2025, em entrevista realizada via whatsapp no dia 28/05/2025)

Imagem 71 - *Bailaora* Alba Vahsquez no Festival Mercado Persa 2025, representando as cartas do baralho cigano e a bola de cristal.



**Fonte:** Acervo pessoal de Alba, foto de Studio 605.

A *bailaora* Ely Arrôyo, que integra os alunos de Flamenco da Cia Flamenca, e que também esteve no Festival Mercado Persa 2025 nesta apresentação/competição, em depoimento, fala sobre suas lembranças no palco:

Eu só lembro de recortes de momentos, de rostos de pessoas, lembro que eu estava interagindo com o público, olhando e sorrindo enquanto dançava (coisa que eu sempre fujo). Em algumas situações eu tive que controlar o meu corpo porque eu queria sair dançando além da coreografia, a gente tinha que fazer um círculo em volta do professor e depois voltar pra se posicionar e nessa hora eu tive que me conter pra me posicionar e voltar. Então, tinha uma coisa um tanto quanto descontrolável acontecendo ali, mas a energia foi tão forte que pareceu tão rápido tudo que a gente viveu naquela apresentação

que quando encerrou e a gente saiu, eu tive o desejo de estar mais lá, eu queria ter mais tempo naquele palco. Ao final, todos comentamos sobre nossas sensações e nisso eu soube que não tinha fumaça nenhuma no palco, não tinha purpurina, nada. E eu fiquei a imaginar o que eu havia acabado de vivenciar, que algo sobrenatural havia acontecido ali e que eu não saberia explicar, porém sabia entender que houve uma espécie de cura sobre minha postura no palco. E como diz o Chicó, do Auto da Compadecida: “Só sei que foi assim! (Arrôyo, Ely 2025, em entrevista concedida via whatsapp no dia 26/05/2025).

Imagem 72 - Bailaora Ely Arrôyo no Festival Mercado Persa 2025, representando a fogueira.



**Fonte:** Acervo pessoal de Ely Arrôyo, representando a fogueira. Foto de Franco Lochalle.

Todos esses depoimentos (e dos demais integrantes da Companhia Flamenca), que tive a oportunidade de ouvir e transcrever, são narrativas reais, não imaginárias, mas vivenciadas, frutos de uma “travessia” que nos levou a um outro nível energético e que só foi possível graças ao alto grau de concentração e entrega. E que só consigo trazer ao leitor, por fazer parte, como nativo (participante), e instrutor do processo. Buckland (2010) diz:

A legitimação da presença física do pesquisador, no campo, como testemunha ocular deve, agora, incluir o “corpo-testemunha” do pesquisador, lembrando e representando as sensações corpóreas, num esforço para superar dualidades cartesianas de análise e de comunicação (Buckland, 2018, p. 150).

O “apagão”, a “travessia do portal de luzes”, o “transe” e o “descontrole” são algumas das percepções mais significativas, colocadas pelos que participaram desta apresentação e remetem cada momento a um estado de corpo e de consciência alterados, transcendental e puramente espiritual, “*O duende faz com que o sujeito paciente improvise, que descontrole (você quer fazer algo, mas...), que não saiba o que está fazendo e, apesar de que você já não é você (você é outro: transformação), resulta que você é mais você do que nunca*”<sup>140</sup> (Terjero 2009, p. 92) não resume-se apenas a um momento de “inspiração”; Pepe de Córdoba (2008), em seu livro, nos diz que, em uma definição simplista, o *duende* seria o que chamamos de inspiração, mas que não é bem assim, para ele:

[...] *el duende* é muito mais que isso, ele se projeta instintivamente sobre o que se escuta e o que se vê, envolve o artista, contagia o interlocutor, que é o público (desde que este esteja em sintonia vibratória compatível), e a comunicação passa por um estágio puramente espiritual. É nesse ponto que *el duende* (diabinho, numa tradução literal do espanhol) se manifesta (Pepe de Córdoba, 2008, p. 55).

Não sei explicar ao certo os caminhos para chegar a este estado de corpo e consciência alterado que chamamos de o *duende*, mas como *bailaor* posso afirmar que a pessoa aprendiz precisa, primeiro, mergulhar no universo Flamenco, passar pelos processos de ensino-aprendizagem, vivenciar, sentir, respirar, entender, etc, para, aí sim, estar pronto? Não, mesmo com anos de arte flamenca, vivências e tudo mais, não é todo intérprete que consegue acessar o *duende* que tem dentro de si. Sobre o processo Terjero (2009) concorda, dizendo: “*Digamos que é necessário passar pelo processo de aprendizado onde se vai construindo o imaginário do que está fora e do que está dentro para que esse raio, esse instante, possa chegar ao mais profundo do ser fazendo com que esse duende que se tem dentro saia*”<sup>141</sup> (2009, p. 93). [Tradução: Allany Cassius] Entende-se aí, que o corpo, segundo Terjero, é um

<sup>140</sup> “*El duende hace que el sujeto paciente improvise, que descontrole (quieres hacer algo, pero...), que no sepa qué está haciendo y, pese a que ya no eres tú (eres otro: transformación), resulta que eres más tú que nunca*” (Terjero, 2009, p. 92).

<sup>141</sup> “*Digamos que es necesario pasar por el proceso de aprendizaje donde se va construyendo el imaginario de lo de fuera y de lo de dentro para que ese rayo, ese instante, pueda llegar a lo más profundo del ser haciendo que ese duende que se tiene dentro salga*” (Terjero, 2009, p. 93).

contensor material de uma outra parte que é imaterial, ou seja, que o corpo é um veículo utilizado para que possa se exteriorizar aquilo que está “encarcerado”, a construção deste “imaginário flamenco” a projeção (que pode ser a poética) que surge do entendimento do que se está bailando irá, sobremaneira, alicerçar seu momento de busca pelo *duende* conforme:

A vivência é a maturidade de palco, a energia, a passionalidade expressada nas apresentações dessa Companhia não tem impedido que os *bailaores* reencontrem e restaurem “*el duende*”, esse ser que leva uma coreografia, de cinco minutos, a se projetar [mentalmente] como um *baile* completo, executado no centro de *La Plaza Mayor*, em Madrid, ou aos *tablaos* das ruas estreitas de Córdoba, que, segundo Richard Schechner (2008), é precisamente quando as mudanças se voltam para as formas tradicionais, realmente tornando-se, essas formas. É aí que a “restauração do comportamento” ocorre, mostrando, ao público, a ancestralidade do Flamenco e sua história refletida nos palcos do mundo, sendo dançada de dentro para fora, sempre com muito suor e dedicação (Anjos, 2012, p. 63).

Então, como mencionado inicialmente neste capítulo, o intérprete precisa dominar o *compá*, o estudo da técnica de pés, de braços e mãos, o ritmo de cada *palo* e outros, pois este é o primeiro caminho para acessar o que tem de mais interno. Costumo falar para as alunas iniciantes que integram a companhia flamenca que, inicialmente, tudo que for aprendido será reproduzido mecanicamente, ou seja, como se fôssemos um “robô” pois, por se tratar de uma técnica que precisa de dedicação e muito estudo, para ser executada no corpo e exteriorizada precisa de muita concentração e foco. A *maestra* Yara Castro, da Espanha, afirma que “*Flamenco é matemática pura*”, ou seja, que o *bailaor* precisa contar, precisa saber “*por cual compá se va el palo*” para que com segurança possa apresentar-se e costuma dizer também: “*bailaor que não conta, não baila*”, acredita Yara que ele estará fazendo qualquer coisa menos Flamenco. Para Terjero (2009) existe uma ordem natural no processo de absorção do Flamenco:

Eu detectei que existe uma ordem intrínseca no aprendizado da dança flamenca, ou seja, há uma série de aspectos que são aprendidos primeiro de maneira independente e, uma vez aprendidos separadamente, eles são combinados até que se alcance de um modo praticamente automatizado, sendo então quando se passa ao trabalho de outras facetas (Terjero, 2009, p. 74).<sup>142</sup> [Tradução: Allany Cassius]

---

<sup>142</sup> “*He detectado que existe un orden intrínseco en el aprendizaje del baile flamenco, es decir, hay una serie de aspectos que se aprenden en primer lugar y de manera independiente y una vez aprendidos por separados, se tratan de combinar hasta lograrlo de un modo prácticamente automatizado, siendo entonces cuando se pasa al trabajo de otras facetas*” (Terjero, 2009, p. 74).

Com este pequeno percurso que fizemos podemos perceber não ser fácil acessar os recônditos de nossas verdadeiras essências ancestrais através da dança (aqui o Flamenco), pois “*O realmente difícil do flamenco é conseguir, a partir da dança, entrar em comunicação com o misterioso*” (Terjero 2009, p. 94).<sup>143</sup> [Tradução: Allany Cassius] Porém, acredito que o fator tempo, não um tempo ocioso, mas um tempo debruçado de estudo e assimilação da cultura, viajar para estudar, assistir espetáculos, filmes, entrar em debates sobre os temas, efetuar leituras, etc. constrói dentro do intérprete uma base firme para começar a deixar seu baile “sair”, a importância da escuta sensível, do deixar-se levar pela força do *palo* elegido, e o mais importante (a meu ver) ser você mesmo bailando, bailar com suas “munições”, bailar com o que teu ser carrega no exato momento. Encerro esta senda com o depoimento de uma professora nativa, citada por Terjero (2009), cujo nome não foi mencionado, mas que justifica o “bailar com suas munições”:

[Silêncio] Sua Vida [silêncio], sua vida, seu momento [silêncio], seu futuro, seu passado, seu presente, sua alegria, sua dor, sua tristeza, seu amargor, seu amor, seu rancor, sua desconfiança, sua esperança, sua guia, sua meta... Sua vida. Como se você estivesse atuando, como os atores. A um ator você pergunta: o que você faz quando atua? Pois depende do papel que ele tem: haverá vezes que ele terá que fazer o mau, haverá vezes que ele terá que fazer o bom, haverá vezes que ele terá que fazer de bobo, de tolo, de esperto, de bonito, de... Ou seja, como se diz? Sensações e momentos e experiências, tudo, uma vida (Terjero, 2009, p. 82).<sup>144</sup> [Tradução: Allany Cassius]

Transitamos pelos elementos que vêm a constituir o *bailaor* como músico dentro do Flamenco, que lhe dão a expressão musical através de seu corpo. São eles:

O sapateado, que permite executar *llamadas* musicais, cria dinâmicas com entonações fortes e fracas, desenha fraseados rítmicos chamados de *escobillas*<sup>145</sup>, ou seja, cria um diálogo constante entre o *cante* e o *toque*, Alma e Ferreira (2020) afirmam: “O sapateado se torna um instrumento musical, transformando o bailaor em músico ao mesmo tempo. Estamos diante de uma contribuição de grande valor para o ato comunicativo” (Amar e Ferreira, 2020, p. 237).

<sup>143</sup> “*Lo realmente difícil del flamenco es conseguir, partiendo del baile, entrar en comunicación con lo misterioso*” (Terjero, 2009, p. 94).

<sup>144</sup> “[Silêncio] Tu Vida [silêncio], tu vida, tu momento [silêncio], tu futuro, tu pasado, tu presente, tu alegría, tu pena, tu tristeza, tu amargura, tu amor, tu rencor, tu desconfianza, tu esperanza, tu guía, tu meta... Tu vida. Como si estuvieras actuando, como los actores. A un actor le preguntas: ¿tú qué cuando actúas? Pues depende del papel que tenga: habrá veces que tenga que hacer lo malo, habrá veces que tenga que hacer de bueno, habrá veces que tenga que hacer de pavo, de tonto, de listo, otro de guapo, otro de... O sea, cómo se dice? Sensaciones y momentos y experiencias, todo, una vida” (Terjero, 2009, p. 82). [Tradução: Allany Cassius]

<sup>145</sup> É a sequência de sapateado. Pode ser acompanhada pela guitarra com a sonoridade tradicional de “escobilla” de um determinado ritmo, que estabelece uma estrutura de pergunta e resposta do sapateado ou por uma falseta, como foi dito anteriormente, permitindo maior liberdade na construção da sequência.

Os braços, que são melodias visuais e as mãos, que trazem as palmas, os *pitos* que são sustentação rítmica e cumprem uma função percussiva, marcando o *compá* e fazendo a simbiose na tríade flamenca, mostrando uma forte comunicação e emoção, assim como também são uma espécie de “tapete sonoro” para quem baila sendo elas (as palmas) espontâneas e orgânicas.

As castanholas, que não são apenas um instrumento para o acompanhamento musical, são uma extensão do corpo do *bailaor* e só têm significado quando são tocadas por mãos vivas, pois carregam e transmitem toda a emoção do *bailaor* em forma de música; mas transmitir através delas a emoção sentida requer, além de técnica, conexão: “Essa grande dificuldade pode ser mencionada(...), pois nem sempre essa comunicação vai ocorrer e nem todos vão consegui-la, daí a relação com um dom ou com o divino” (Terjero, 2009, p. 94). Em minha humilde concepção, o *bailaor*, para ser completo, precisa saber manusear as castanholas, sobre essa afirmação Florêncio (1792) diz “*O bailarino que toca as castanholas faz duas coisas; e o que dança e não toca, não faz mais que uma coisa*” (Florencio, 1792, p. 12-13)<sup>146</sup> e complementa abrindo possibilidades, quando diz que:

Lema: Assim como a boa e pura física verifica que um mesmo corpo pode ter diferentes formas, por exemplo, ser grave pela forma de gravidade, sólido pela forma de solidez, colorido pela forma de cor, etc., da mesma forma um mesmo corpo poderá dançar apenas, ou dançar e tocar as castanholas ao mesmo tempo (Florencio, 1792, p. 13).<sup>147</sup> [Tradução: Allany Cassius]

E o *duende*, que quando acessado, faz do *bailaor/tocaor*, do guitarrista e do *cantaor* verdadeiros deuses dentro da tríade flamenca, somos *musicados* quando interpretamos “*el duende*”, transformamos olhares, *floreos* de braços e mãos em momentos de experiência musical sensível e quando o entendimento do som entra na esfera da emoção, da entrega e da estética sonora e visual, assim como somos *musicantes* quando temos além da capacidade de dialogar ritmicamente com o guitarrista, o cantaor e demais instrumentos usados no Flamenco, como as castanholas, cajons e agregados como flautas, violino, etc. fazemos nossos próprios caminhos musicais com os acentos, pausas, sincopados e cortes, através de sapateados e ou com castanholas. Desta forma, espero ter trazido luz ao questionamento feito neste capítulo da pesquisa.

<sup>146</sup> “*El bailarín que toca las castañuelas hace dos cosas; y el que baila y no toca, no hace más que una cosa*” (Florencio, 1792, p. 12-13).

<sup>147</sup> “*Lema: Así como es la buena y acendrada física se verifica que un mismo cuerpo puede tener diferentes formas, v. g. ser grave por la forma de gravedad, sólido por la forma de solidez, colorado por la forma de color; etc. del mismo modo un cuerpo mismo podrá baylar solamente, o baylar y tocar las castañuelas al mismo tempo*” (Florencio, 1792, p. 13).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Bailes de Palillos*, em especial as *Sevillanas*, não são apenas uma dança, mas uma verdadeira expressão da história da identidade cultural da *Andalucía*, no sul da Espanha. São caracterizados pelo uso de castanholas que são manuseadas de forma coreográfica e representativa, dentro da tríade flamenca. Sendo assim, o Flamenco que já nasce mestiço, pelas diversas influências que sofreu para sua formação. No dia 16 de novembro de 2010 recebeu o título de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO, tornando-o pertencente a todos que o fazem, seja no *cante*, no *baile* e no *toque*, em especial o *toque* das castanholas. “*O flamenco, portanto, não é simplesmente espanhol, mas sim uma manifestação humana mundial, o que autoriza a seus praticantes, em qualquer região do planeta, autodenominarem-se flamencos*” (Mendes, 2024, p. 115). O uso das castanholas no decorrer da história tem se inspirado em danças e rituais antigos, onde estes instrumentos representam poder, força e comunicação com o divino. Já no contexto Flamenco as castanholas podem simbolizar a luta, a resistência e até mesmo a elegância e a maestria técnica.

Portanto, seguir registrando “a chegada de uma tradição que atravessa o oceano e se ramifica nos lugares mais remotos do mundo é reescrever a história de um povo e de grupos que, por algum motivo, reúnem-se para contar algo, rever algo, ou viver algo” (Anjos, 2012, p. 64) e que, para além disso, trata de uma arte enraizada na cultura andaluza, com suas histórias de misturas, resistências e migração; e que, ao chegar na Amazônia paraense, depara com a necessidade de se reinventar (em outros corpos e outros ritmos) e ressignificar (com outros gestos) mediante contextos culturais completamente diferentes. Sobre os corpos da Amazônia que receberam o Flamenco Nanny Tavares<sup>148</sup>, artista e bailaora flamenca, diz:

Ainda que meu corpo ajuremado se constitua de traços identitários amazônicos, sinto que o flamenco me conecta com parte de minha ancestralidade cigana ligada à povos nômades do oriente, e à tradição ritualizada do flamenco que se instaurou na Espanha como arte popular de traço cultural, fundada por essas caravanas ciganas em trânsito pelo ocidente (Nanny Tavares, 2025 – entrevista concedida via Google Forms).

Pelas diversas imigrações que houveram para a Amazônia<sup>149</sup> paraense (região Norte do Brasil), de portugueses, italianos, ingleses, sírio-libaneses, turcos-árabes e a incluir os espanhóis, é que hoje diversas danças carregam esta mestiçagem, devido à troca cultural

<sup>148</sup> Aluna de Flamenco e estudante das castanholas desde 2019, Artista, Artivista, Pesquisadora e Educadora.

<sup>149</sup> Dados retirados do artigo “Um levantamento histórico da imigração internacional para a Amazônia brasileira: do protagonismo do além-mar para importância sul-americana” (Staeve, 2019, p. 97).

destes povos estrangeiros com os nativos amazônicos, traços marcantes da própria cultura espanhola. Consegue-se perceber, sem precisar ser um estudioso no assunto, estes traços marcantes em nosso leque de danças pelas mais diversas regiões do estado, por exemplo, “*O fandango, também chegou ao Brasil, e se observam detalhes coreográficos compartilhados com o Lundu*<sup>150</sup>; *o balançar dos braços acima da cabeça e o estalar dos dedos, imitando castanholas, também presentes na coreografia de outra dança [...]*” (Chaves, 2019, apud Gutierrez e Cruz, 2022, p. 140) e como na *Andalucia* (sul da Espanha), o Flamenco, na Amazônia, conferencia com diversidades culturais e territórios de resistência. A Companhia Flamenca do Pará, dentro de seu processo de existência e persistência, com mais de trinta anos, é um grupo que se mantém graças a uma base sólida, formada por seus praticantes, em que alguns fazem parte desde a primeira década de formação, e pelo fato de também nos identificarmos como uma “comunidade flamenca”, que acaba sendo um “território de resistência” com muitos caminhos, onde muitos “peregrinos” apenas passam e seguem adiante, outros decidem ficar e somam com aqueles que lutam para manter esta comunidade viva. Alba Vahsquez, ortodontista que estuda o Flamenco desde 2010 e que hoje é professora na Casa de Cultura e Flamenco, registra sua satisfação por vivenciar esta arte:

Muito feliz, pois os ciganos nos deram todas as raízes na dança, por todos os lugares por onde passaram. Em cada região criou-se um ritmo. E conhecer o potencial do flamenco, muito rico na Espanha, é algo fenomenal. O flamenco está para o mundo. Como bailarina sinto-me contemplada de desfrutar esta arte na nossa terra. (Alba Vahsquez, 2025 – entrevista concedida via questionário do Google Forms).

Quando digo “manter a comunidade viva” refiro-me a manter o Flamenco vivo na Amazônia. Garaudy (1980) diz que desde a origem das sociedades, é pelas danças e pelos cantos que o homem se afirma como membro de uma comunidade que o transcende.

Com rotinas voltadas a aulas regulares de Flamenco, dança cigana, dança indiana, dança do ventre, aulas de castanholas, etc. torna-se habitual, também, o grupo reunir-se e partilhar de bons momentos festivos regados a uma boa *sangria*<sup>151</sup> e pequenos lanches, ou somente encontros para boas conversas e colocar pensamentos, sentimentos, vivências e percepções, vislumbrando o futuro, como se a Cia Flamenca do Pará fosse um “porto seguro”

<sup>150</sup> O *lundu* (dança e música) tem origem africana e chegou ao Brasil principalmente através dos escravizados de Angola. A região mais associada ao *lundu* é a Região Norte do Brasil, especialmente a Ilha de Marajó, no Pará.

<sup>151</sup> Uma das bebidas mais tradicionais do mundo é a Sangria. Ela surgiu no Século XIX, na Península Ibérica, mais precisamente na Região de Andaluzia, na Espanha, é feita originalmente com vinho tinto e um mix de frutas. E, apesar de sua origem espanhola, os portugueses também têm grande prestígio com o drink. <[Sangria \(bebida\) – Wikipédia, a enciclopédia livre](#)> Disponível em 09/05/2025

onde estar; conforta e realiza, “essas redes de amizades, que não têm outra finalidade senão se reunir sem objetivo, sem projeto específico, e que cada vez mais compõem a vida cotidiana dos grandes conjuntos” (Maffesoli, 2006) e “*O ser humano, desde o limiar de sua evolução teve e manteve a dança como modelo de inspiração e de convenção comunicativa*” (Tomasello, 2008 apud Amar e Ferreira, 2020)<sup>152</sup> [Tradução: Allany Cassius], sobre estes sentimentos que afloram nos diz Camila Rubim<sup>153</sup>, *bailaora* flamenca:

O flamenco me traz uma sensação de plenitude, de liberdade, de integração aos povos ancestrais, me ensina a superar obstáculos, me deixa mais sedutora, me ajuda com a saúde mental nos tempos difíceis que estou passando na vida pessoal. (Camila Rubim, 2025, entrevista cedida por formulário do Google Forms)

Estes furtivos encontros aconteciam em diversos lugares, que sempre eram previamente combinados, mas, a partir de sete de janeiro de 2023, passaram a ser na *Casa de Cultura e Flamenco*<sup>154</sup> Cassius de La Cruz, sede da Companhia Flamenca do Pará, conhecida pela abreviação CCFBelém, lugar onde buscamos estudar não só através da prática do Flamenco, mas também em longas trocas de ideias; local onde direcionei de forma total meu fazer Flamenco para a pesquisa, passando a entender e estudar mais a fundo o que estamos produzindo. Daniele Zill (2020) diz que o estudo é um incentivo para se refletir sobre a importância da linguagem flamenca e o que lhe atravessa como fenômeno cultural histórico. E afirma ainda que “Este mergulho na linguagem da arte flamenca torna-se uma chance concreta de aproximar teoria e prática, a fim de pensar a posição do flamenco no campo da dança [...]” (Zill 2020 p. 28).

As *Sevillanas* Flamenca foram a ponte para chegada e uso das castanholas em Belém do Pará como instrumento percussivo que emite seu trinado nas mãos de um músico qualquer, mas que “fala” pelas mãos dos *bailaores* que, ao tocá-las, entendem a percussão como uma continuidade de sua própria gestualidade corporal; em outras palavras, o instrumento se torna uma extensão dos pés, das mãos e do corpo quando bailamos; tocar as castanholas é amalgamar passado e presente da música espanhola. Ao observar o folclore paraense, com sua diversidade de danças, é possível notar significativamente, com a universalização do

<sup>152</sup> “*El se humano desde el umbral de su evolución tuvo y mantuvo el baile como modelo de inspiración y de convención comunicativa*” (Tomasello, 2008 apud Amar e Ferreira, 2020).

<sup>153</sup> Camila Rubim é estudante de Flamenco desde o ano 2000, precisou se afastar, porém retornou aos seus estudos de baile Flamenco na Casa de Cultura e Flamenco Cassius de La Cruz.

<sup>154</sup> Espaço Idealizado para ser a sede do Flamenco paraense e agregar demais danças do mundo, em especial as que contribuíram na formação do Flamenco, tendo aulas regulares, oficinas, palestras, produções artísticas e eventos sociais.

Flamenco, o seu gestual nos corpos do dançarinos amazônicos, mesmo os que não praticam o Flamenco: “A significação pode esconder-se sob todas as aparências sensíveis, está por detrás dos sons mas também por detrás das imagens, cheiros, sabores, sem que por isso esteja nos sons e nas imagens” (Greimas, Kristeva, Bremond, 1979, p. 7); da mesma forma, observo as *bailaoras* flamencas, que entregam seus corpos amazônicos fazendo-os bailar, respirar, vivenciar o Flamenco dentro de suas histórias locais e suas raízes caboclas, se interpenetrando de uma maneira única e relevante para a experiência estética do Flamenco.

Os *Bailes de Palillos* se materializam como sonoridades ancestrais em nossa terra quando dançados e tocados pelos *bailaores* da Companhia Flamenca do Pará, seja como *musicante* com uma presença física percussiva consciente sustentando sua própria música, ou *musicado*, parando, abrindo os braços e criando um silêncio carregado de tensão antes de qualquer *remate*, onde a música deixa de ser apenas uma linguagem técnica e passa a ser um fenômeno experiente e percebido no corpo, utilizamos o corpo como instrumento musical, ou seja, sapateando, palmeando, pitando, trazendo nossas sonoridades corporais de forma verdadeira com expectativas e emoção, recontando histórias ancestrais através de uma linguagem que preserva a oralidade mas dá aos gestos do corpo a possibilidade de tornar perceptível o incorpóreo.

## ANEXO I: GLOSSÁRIO

### A

**A COMPÁS:** *Cante e baile* que é interpretado seguindo fielmente o ritmo ou cadência do estilo correspondente.

**AFICIONADO/A:** Pessoa entusiasta da arte flamenca. Também denomina o intérprete de qualquer das facetas do flamenco (toque, baile ou cante), que não o exerça como profissional.

**AFLAMENCADO:** Fenômeno pelo qual uma estrofe ou canção de qualquer gênero adquire características flamencas.

**ALEGRÍAS:** Cante e baile Flamenco de compasso misto. Próprio de Cádiz. Surgiu na província de Cádiz. Sendo um baile tradicional dançado em diversas ocasiões, pertence às categorias das Cantinas, porém com um ritmo e acentuação rápidos. Seus cantes e toques são mais vivos e animados, proporcionando um ar mais alegre.

**ANDALUCIA:** Região sul da Espanha.

**ARPEJO:** Técnica que é executada com a mão direita em que os dedos anelar, médio e indicador pressionam três cordas consecutivas em combinações distintas. Existem arpejos de três, cinco e até sete notas.

### B

**BAILAOR/A:** Artista que baila Flamenco.

**BAILE:** O Flamenco é um baile vivo e em constante evolução, mas suas características básicas se cristalizaram entre 1869 e 1929, a chamada idade do ouro do Flamenco.

**BINÁRIO:** Subdivisão do compasso em que em cada uma das partes, a semínima, se divide em duas colcheias. É o caso do três por quatro.

**BRACEOS:** Movimento do baile Flamenco executado com os braços. Movimentos semicirculares de cima para baixo, por fora do torso, e de baixo para cima, pelo centro do corpo e que são realizados ao compasso da música.

**BULERÍAS:** A teoria mais aceita da origem de seu nome é que deriva da palavra *buleria*, ou seja, “burla”, engano, troça. É considerado um dos bailes mais difíceis de dançar, pois necessita de graça e ritmo, por ser espontâneo e cheio de beleza, estando sempre aberto à improvisação, transforma-se em um ritmo fugaz e festivo, ocupando uma posição suprema no mundo Flamenco.

### C

**CAFÉ CANTANTE:** Local onde serviam bebidas e ofereciam recitais de cante, bailes e guitarra, durante seu apogeu. Na segunda metade do século XIX, contribuíram para difundir a prática profissional do Flamenco.

**CANTAOR:** Artista que canta Flamenco.

**CANTE:** Utilizado como abreviação de “Cante Flamenco”, denomina o conjunto de composições musicais, em diferentes estilos, que surgiram entre o último terço do século XVIII e a primeira metade do século XIX, devido à justaposição de modos musicais e folclóricos existentes na Andaluzia.

**CANTE JONDO:** Expressão subjetiva que denomina os cantes mais solenes, primitivos, profundos e com força expressiva. Sinônimo de cante puro.

**CANTIÑAS:** Cantes próprios de Cádiz, de compasso misto, entre os quais se destacam: Caracoles, Mirabrás, Alegrías, Romeras e Cantiñas, propriamente ditas.

**CARACOLES:** Cante Flamenco do grupo das Cantiñas de Cádiz.

**COMPÁS:** medida de uma frase musical com sua acentuação correspondente.

**COPLA:** (1) Canção popular. (2) Estrofe de quatro versos octossílabos com rima assonante nos pares.

## **D**

**DUENDE:** Encanto misterioso e inefável do cante. É uma expressão poética que dá nome à magia intrínseca do Flamenco. Segundo alguns autores, há uma ligação entre o termo duende e os ritos dionisiacos, onde se vivia uma espécie de transe coletivo.

## **E**

**ESCUELA:** Como em qualquer tipo de arte, a escola é o estilo seguido por um grupo de intérpretes, todos continuadores do mesmo criador ou conjunto de criadores.

## **F**

**FANDANGO:** Cante flamenco procedente do folclore, com muitas formas e variações em toda Andaluzia.

**FARRUCA:** Cante de origem folclórica andaluza que se aflamencou. Alguns autores o consideram um dos "Cantes de Ida y Vuelta".

**FIESTA:** No Flamenco, é um encontro de aficionados e cantores/as em que predomina o respeito pelo flamenco, o que faz com que tanto os cantores quanto os dançarinos e guitarristas se sintam à vontade, ou seja, na atmosfera ideal para expressar sua arte.

**FLAMENCO:** Termo com o qual se designa o conjunto de cantes e bailes formado pela fusão de certos elementos do orientalismo musical andaluz dentro dos peculiares modos expressivos gitanos. O Flamenco é uma manifestação cultural que se originou na Andaluzia, com uma existência de aproximadamente dois séculos. A origem do nome Flamenco, em seu significado atual, documentado já ao final do século XVIII, está permanece sem solução.

FLOREO: Movimento das mãos, usado para adicionar energia e paixão aos movimentos da dança.

## **G**

GINATERÍAS: Os bairros pobres que eram habitados por ciganos. Neles se desenvolveu a sofisticação do flamenco.

GITANOS: Povo nômade que chegou à Península Ibérica por volta do século XV.

GOLPE: Bater o pé por inteiro no chão, extraindo som.

## **J**

JALEAR: Ato de acompanhar e animar o baile, cante e guitarra, com palmas e exclamações.

JONDO: Qualificativo do Flamenco, segundo uma avaliação subjetiva, com o qual se denominam certos estilos que expressam solenidade, sabor arcaico e primitivismo. Aplica-se, em definitivo, àqueles cantos, danças e toques caracterizados pela força expressiva de seus sentimentos e pela profundidade vital.

JUERGA: Festa ou reunião de aficionados e intérpretes em um ambiente idôneo para a melhor manifestação do baile, cante e guitarra.

## **L**

LLAMADA: Estrutura de um *palo*, realizada sobre um único compasso. Na chamada, reconhece-se o *palo* instantaneamente, porque sempre devem ter essa estrutura prefixada que diferencia, por exemplo, um tango de uma rumba.

## **M**

MARCAJE: Movimentos que o bailaor executa durante a letra de uma música.

MARTINETE: Cante Flamenco do grupo das Tonas (a *palo seco*) que pode levar o acompanhamento de “*yunque y martillo*” (bigorna e martelo).

MIRABRAS: Cante Flamenco do grupo das Cantiñas de Cádiz.

## **O**

ÓPERA FLAMENCA: Espetáculo Flamenco de cante, baile, e guitarra que proliferou nos anos de 1920 a 1936 por toda Espanha, organizado por empresários profissionais, e apresentado quase sempre em praças de toros e grandes teatros.

## **P**

PALILLOS: Também conhecidos como castanholas, são instrumentos de percussão de mão ou dedo. Eles são usados principalmente na dança flamenca, música e algumas músicas orquestrais.

**PALMAS:** Forma de acompanhar o cante. Existem vários tipos: abafada (*sorda*), dobrada (*redoblás*), natural.

**PALMEROS:** Artistas que tocam palmas, para os bailaores e guitarristas

**PALO:** Nome que recebe cada estilo de cante.

**PALO SECO:** Cante sem o acompanhamento da guitarra.

**PAREJAS:** Casais.

**PEÑAS FLAMENCAS:** Entidades constituídas, em forma de associação, por aficionados pela arte flamenca, para a exaltação e difusão do cante, baile e toque Flamenco. Tiveram seu apogeu a partir do início dos anos 60 em toda a Andaluzia, estendendo-se por toda Espanha e diversos países estrangeiros. Nas Peñas, a arte flamenca é o tema contínuo das reuniões e dos recitais, tanto de intérpretes consagrados como de novas promessas.

**PITOS:** Ato de estalar os dedos para extrair sons.

**PLANTA:** Sola dos pés (somente parte da frente).

**PUNTA:** Ponta dos pés. E “puntear” é a ação de bater a ponta do calçado Flamenco no chão.

## S

**SAPATEADO:** Consiste em um baile sóbrio, de grande presença flamenca, que surge a meados do século XIX. É uma combinação rítmica de sons executados com a planta, salto e ponta dos pés, e é interpretado por homens. Quando dançado por mulheres, elas usam traje masculino. Atualmente o Sapateado Flamenco se intercala na maioria dos estilos, tanto por homens como por mulheres, muitas vezes ficando a guitarra em silêncio, para ressurgir junto com os demais elementos de acompanhamento no momento de sua maior intensidade ou arremate.

**SEVILLANAS:** Cante e baile folclórico aflamencados, de origem andaluza. Ritmo extremamente popular por toda região de Andaluzia. Na feira de Sevilla são dançados durante todo o dia, em qualquer lugar que reúna um grupo de pessoas. A *sevillana* é uma dança de par, composta por homem e mulher, porém é comum ver duas mulheres dançando. É um baile que contagia, dada sua característica de galanteio; a *sevillana* está centrada entre o Flamenco e o folclore, ou seja, tem uma essência popular, mas não renuncia à riqueza expressiva do Flamenco. Baile dançado quase sempre com castanholas, leques e outros adereços que compõem o folclore andaluz.

**SEGUIRIYA:** Cante Flamenco, trágico e triste, que a princípio levava o nome de *playera*.

## T

**TABLAO:** Cenário para atuação dos artistas.

**TACÓN:** Salto do sapato de baile flamenco.

**TANGOS:** Cante Flamenco ao compasso de 4/4, rítmico e alegre, que provavelmente teve sua origem nas Américas. Denominado também como Tango cigano, Tango Flamenco ou simplesmente Tango, com ritmo lentos e/ou rápidos, é um baile muito sensual e emocionante, mais sutil, e tanto por seu ritmo como por sua vigorosa capacidade expressiva, é constituído como uma forma básica de todo baile Flamenco.

**TANGUILLO:** Tango de Carnaval ou Tango de Cádiz. Cante que os coros interpretam no carnaval. Compasso de 4/4.

**TARANTOS:** Cante Flamenco que pertence ao grupo dos Cantes de Levante. Compasso 4/4. De compasso firme e definido, tem um baile majestoso e profundo, com grande possibilidade de expressão, sua carga sentimentalista tem ligação com os trabalhos no mundo das minas. Originou-se na província de Almería.

**TOCAOR:** Guitarrista flamenco.

**TOQUE:** Ação e efeito de tocar a guitarra flamenca.

## **Z**

**ZAMBRA:** Festa mourisca, com música e algazarra. Posteriormente, festa dos ciganos andaluzes. Ainda hoje se cultiva a Zambra Granadina, nas Cuevas Del Sacromonte. Formada por três danças de caráter mínimo, que simbolizam três momentos do casamento cigano. Esta mímica, refletida na dança, pretende preservar uma antiga tradição do baile.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUSTIN, Francisco Florencio. **Crotalogia o ciencia de las castañuelas**. (5ª ed.) [Valencia: Imprenta del Diario, 1792] Valencia: Librerías París-Valencia, 1985.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **L'énergie qui danse**. Um Dictionnaire d'Anthropologie Théâtrale. (2ª ed.) [Traduit del'italien par Eliane Deschamp-Praia] Montpellier (France): Éditions L'Entretiens, 2008.

BARBARÁN, Olea Gabriel; GONZÁLEZ, Maria de La Paz Tenorio. **El Flamenco en Ronda y la Serranía**. RONDA (Málaga): Editorial La Serranía, 2010.

BUCKLAND, Theresa Jill. Mudança de perspectiva na etnografia da dança. In: CAMARGO, Giselle G.A. (Org.) **Antropologia da Dança I** (2ªed.) Belém: PPGArtes, 2018, p. 143-153.

CABALLERO BONALD, José M. **El baile andaluz**. Barcelona: Ed. Noguer, 1957.

CAMARGO, Giselle G. A. Antropologia da Dança: ensaio bibliográfico. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) **Antropologia da Dança I** (2ªed.) Belém: PPGArtes, 2018, p.15-29.

DÍAZ, Joaquín. **La castañuela tradicional**. Colección Nueva Castilla 19. Valladolid: Castilla Ediciones, 1994.

FERREIRA, Tânia. **Dança Flamenca: expressividade e cotidiano**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2007.

GARAUDY, Roger. (1913) **Dançar a Vida**. (Prefácio de Maurice Béjart) [Tradução: Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GOMES, Alessandra Gutierrez, CRUZ, Jesse. **O Flamenco Negro: a elegância e a graça da espanhola com a vivacidade da brasileira**. In: GALLUCCI, Natacha Muriel López. (Org.) **Estamos aqui: debates afrolatinoamericano sem perspectiva Brasil-Argentina [Volume2]** - Juazeiro do Norte: Universidade Federal do Cariri, 2022.

GÓMEZ-PIN, Victor. **Bosquejo de la mitológica relación entre el hombre y el toro**. In: ZORI, José Rubio. **Las raíces de nuestra fiesta**. España: Henar Graf, 2007.

GREIMAS, A. J.; KRISTEVA, J.; BREMOND, C. e outro. **Práticas e Linguagens Gestuais**. [Tradução de: Manuela Torres] Lisboa, Portugal: Editorial Veja, 1979.

HILKNER, Regiane Aparecida Rossi. **Ciganos, peregrinos do tempo: ritual, cultura e tradição**. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-graduação em Multimeios. Instituto de Artes. Universidade estadual de Campinas, 2008.

KAEPPLER, Adrienne L. **A dança segundo uma perspectiva antropológica**. In: CAMARGO, Giselle G.A. (Org.) **Antropologia da Dança I** (2ªed.) Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018, p. 97-121.

LAS HERAS, Minerva Vázquez. **Bailando el pasodoble**. Madrid, Espanha: Susaeta Ed., 2002.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. [Tradução: Samuel Titan Jr.] São Paulo: Cosac & Naify, Edições, 2001.

LIBÂNEO, Daniela Leonardi. **Ensinando a dança flamenca**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades pós-modernas**. (4ªEd.) [Tradução: Maria de Lourdes Menezes] Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo**. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MONTESINOS, Miguel Ángel. **Las Postizas en la región de Murcia: tecnica y toques**. Revista de Folclore nº 469, 2021. < [Las postizas en la región de Murcia: técnica y toques](#) > Disponível em 06/06/2025.

MUÑOZ, García Durán. **Andalucía y su cante**. Cádiz, Espanha: Ed. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1988.

PAIVA, M.A.C., ROMERO, E. “Identidade social e autoestima em participantes de grupos de dança flamenca: a contribuição pedagógica e psicológica ao ser o homem em movimento”, Fitness Performance Journal, v. 3, n. 1, 2004, p. 28-32.

PEPE, de Córdoba. **Palos flamencos**. (1ªEd.) São Paulo: EDICON, 2008.

POHREN, D. E. **El arte del flamenco**. Sevilla, Espanha: Ed. Sociedad de Estudios Españoles/Finca Espartero, Morón de la Frontera (Sevilla), 1970.

REVISTA DE HISTÓRIA BIBLIOTECA NACIONAL. **Ciganos no Brasil: quem são? de onde vieram?** Ano 2, no 14 de novembro de 2006.

RUIZ, Manuel Ríos. **El gran libro del flamenco**. (Vol. I) **História, Estilo**. (Vol. II) **Intérpretes** (Vol. III). (1ª ed.) Madrid: Calambur Editorial, 2002.

SILVA, Isadora Eckardt da. “Estudos para uma bailadora andaluza e os elementos do flamenco”, **Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas – Comunicação de Fóruns**, Vol. 03 N. 02 – Jul/Dez 2007. Porto Alegre: PPG-LET-UFRGS. 2007.

UDAETA, José de. **La castañuela española: origen y evolución**. Barcelona, Espanha: Ediciones del Serbal Guitard, 1989.

WOSIEN, Bernhard. **Dança: um caminho para a totalidade**. [Tradução: Maria Leonor Rodenbach, Raphael de Haro Junior] São Paulo: TRIOM, 2000.

ZEMP, Hugo. **Para entrar na dança**. In: CAMARGO, Giselle G. A. (Org.) Antropologia da Dança I (2ªed.) Belém: Programa de Pós-Graduação em Artes, 2018, p.31-56.

ZILL, Daniele. **Gesto flamenco**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2020.

ZORI, José Rubio. **Las raíces de nuestra fiesta**. España: Henar Graf, 2007.