



COUTO, Flavia Fernandes. **A oralidade no flamenco como superação de memórias traumáticas e insurgência do povo Gitano**. São Paulo: Programa de Pós Graduação em Artes da Cena – IA – UNICAMP; Doutorado. Orientadora: Silvia Geraldi.

A ORALIDADE NO FLAMENCO COMO SUPERAÇÃO DE MEMÓRIAS TRAUMÁTICAS E INSURGÊNCIA DO POVO *GITANO*

| Flavia Fernandes Couto

RESUMO

O presente artigo visa discorrer sobre o flamenco como tradição da oralidade e a sua importância na superação de memórias traumáticas do povo *gitano*, um dos criadores dessa arte, bem como na visibilização de crimes cometidos e fatos históricos rechaçados da história oficial, mas registrados nas letras dos cantos flamencos. Para isso, falaremos também de dois *palos*: o *martinete*, dos primórdios do flamenco, com forte influência do *cante jondo*; e outro mais festivo, a *bulería*, fazendo uma reflexão sobre o caminho da decolonialidade e transmutação das memórias traumáticas do povo *gitano* através do flamenco.

Palavras-chave:
Gitans. Memória traumática. Oralidade. Flamenco.

RÉSUMÉ

Le présent article vise parler du flamenco en tant que tradition d'oralité et de son importance pour surmonter les mémoires traumatiques du peuple gitan, l'un des créateurs de cet art, ainsi que dans la visibilité des crimes commis et des faits historiques rejetés par l'histoire officielle, mas bien enregistrés par les chansons du flamenco. Pour cela, nous parlerons aussi des deux *palos*: le *martinete*, des débuts du flamenco, avec une forte influence du *cante jondo*; et un plus festive, *bulería*, réfléchissant sur le chemin de la décolonialité et transmutation des mémoires traumatiques du peuple gitan à travers du flamenco.

Mots-clés:
Gitans. Mémoire traumatique. Oralité. Flamenco.

Introdução

A tradição oral do flamenco nasce como expressão artística da insurgência do povo *gitano* contra ações de extrema opressão, silenciamento, perseguição, violência e genocídio coletivo. *Gitano*, no espanhol, podemos traduzir por cigano, é um povo nômade de três diferentes grupos étnicos: os *calós*¹, *roms*² e *manouches* ou *sinti*³. Acreditava-se serem oriundos do Egito, por muitos serem de lá, vindos de deslocamentos migratórios, e do país surge a raiz do nome, que designa esse povo⁴. No entanto, historicamente a ascendência é indiana. Os *gitanos* foram um dos povos fundadores do flamenco que, carregando a ancestralidade oriental, ao se estabelecer na Andaluzia, no contato com a cultura local, com o andaluz e outros povos também perseguidos, de origem judia e moura, criaram essa manifestação multicultural calcada na oralidade. O flamenco se assume também como arte de resistência dos povos oprimidos que, por meio de suas manifestações artísticas e costumes, exprimem sua revolta frente às classes dominantes.



Figura 1: Foto de menino *gitano* andaluz dançando em Sacromonte, Granada. Trecho do documentário *Flamenco, encuentros con los gitanos españoles*.

¹ Caló ou calon ou calé ou Kalon ou Kalo são ciganos ibéricos de origem indiana, presentes principalmente em Espanha e Portugal.

² Rom ou Romanis são ciganos de origem indo-ariana que estão mais presentes no Leste Europeu.

³ Grupo originário do Sind (atual Paquistão) que estão mais presentes na França, Itália e Alemanha.

⁴ Gitano, Gipsy e tzigane são palavras vindas do Egito.

Los gitanitos del Puerto
fueron los más desgraciaos
que las minas del azogue
se los llevan sentenciaos.
Y al outro día siguiente
Les pusieron una gorra,
Com alpargatas de esparto,
que el sentimiento me ahoga,
Y al outro dia siguiente
les pusieron un maestro,
que aquel que no andaba listo
a golpes le dejaban muerto.

Los jeres por las ventanas,
con faroles y velón,
Si acaso él no se entregara,
Tiradle que era caló.⁵ (GRIMALDOS, 2010, p. 59)

Por meio de suas letras, corporeidades e sonoridades é que se dá o testemunho de situações de extrema opressão sofridas pelo povo *gitano*. O flamenco, como arte política, é também documento histórico da memória traumática desses povos em uma tentativa de transmutação e insurgência. Essa expressão cultural se constrói a partir dessas memórias negligenciadas da História de grupos

⁵ Tradução: Os ciganos do Porto foram os mais desgraçados, que o mercúrio das minas, os levam embora. E no dia seguinte lhes puseram um gorro com alpargatas de esparto (arbusto), que o sentimento me afoga, E no outro dia seguinte lhes deram um professor, aquele que não aprendia rápido, a golpes o deixavam morto. As mulheres nas janelas com lanternas e uma vela. Se por acaso ele não se entregava, atira-o que era caló.

marginalizados. Assim, essa arte da oralidade tece sua narrativa, portanto, como o *chiffonier* (BENJAMIN in GOULART, p. 118), figura que pode ser traduzida como trapeiro, que Walter Benjamin propõe ao historiador de incorporar, na tessitura a partir dos “cacos” desconsiderados da história, esses estilhaços de memórias dos oprimidos, que foram refutados da história oficial. Esse testemunho por meio da oralidade é uma forma de visibilizar a história dos subjugados e expressar sua revolta frente aos herdeiros do poder.

Minero por qué trabajas?
 Si pa ti no es el producto
 para el rico es la ventaja
 y pa tu familia el luto
 Las minas se han levanta
 Por cuestiones del jornal
 Y la tropa está cargando
 A bayoneta calá
 Quieres, Martín, que yo cante
 Al clero y la monarquía;
 Que esa opinión no es la mía?
 Que vaya el nuncio y les cante! (GRIMALDOS, 2010, p. 68)⁶

Na letra acima o *cantaor*⁷ faz uma menção à exploração do trabalho dos mineiros pelas classes dominantes, fala da repressão do exército contra revoltas e,

⁶ Tradução: Mineiro, por que trabalhas?/ Se não é para ti o produto/para o rico é a vantagem/ e para tua família o luto/ As minas se ergueram/por questões salariais/ e a tropa está atacando/ a baioneta cala / Queres, Martín, que eu cante/ Ao clero e a monarquia;/ Mas essa opinião não é a minha/ Que vá o mensageiro e os cante. Observação: nuncio, mas do que um mensageiro era um representante diplomático do clero ou rei, encarregado de levar mensagens.

⁷ Cantor da copla flamenca.

por fim, se assume como ser livre que canta a luta do seu povo e não se subjugava aos que se dizem donos do poder.

O cante jondo e a origem do flamenco

O flamenco, portanto, tece sua história micropolítica a partir de testemunhos individuais de traumas coletivos, das revoltas frente às classes dominantes e surge como arte de resistência, costurando esses estilhaços de memória da convivência de povos de diversas culturas, entre *gitanos*, judeus e mouros, todos na condição de exilados, párias, imigrantes em situação de extrema pobreza em território andaluz que, no transbordamento de situações limite, encontram uma expressão artística: o *cante jondo*⁸. Nos primeiros *cantes* presenciamos um lamento triste, uma dor latente, uma ferida aberta da violência sofrida no dia a dia. Muitos *cantes* começam apenas com uma vocalidade sem letra, como um choro, um recurso vocal classificado também como melisma e muito presente em cantos orientais indianos e árabes, com a repetição de um mesmo trecho melódico. Assim, o flamenco nasce a partir desses cantos marcados por dolorosas descrições de situações de exploração, luto, pobreza - são letras de sonoridade e atmosfera triste. As corporeidades são carregadas de tragicidade, de movimentos vigorosos e de resposta à dor, que partem dessa vivência de situações traumáticas dos *gitanos* trabalhadores das minas, da escravidão, de torturas e violências sofridas por esses povos. O *cante jondo* deu origem aos primeiros *palos*⁹ do flamenco, insurgentes e viscerais, pois surgiram dessa própria reação de denúncia contra a dominação e opressão, do trabalho exaustivo diário, das mutilações, das mortes, da miséria e da tragédia de cada dia. A *seguiriya gitana*¹⁰ é dos tipos perfeitos e genuínos do *cante jondo* puro (GARCÍA, 2016, p. 18).

⁸ Se dá o nome de *cante jondo* a um grupo de canções de lamento da dor da revolta, nascidas do encontro entre imigrantes ciganos e o povo andaluz, cujo tipo perfeito é a *seguiriya gitana*, do qual derivam outros como os polos, martinetes, *carceleras* e *soleares*.

⁹ Variações do flamenco surgidas em contextos diversos, que se dividem de acordo com a estrutura musical: compasso, acentuação, progressão de acordes e temática das letras, tanto nos versos cantados, quando na atmosfera melódica.

¹⁰ *Cante jondo gitano* puro, antes chamado de *playeras*, que vem de *plañideras*, como eram chamadas as mulheres que eram pagas para cantar em velórios. A *seguiriya* também tem como origem as endechas, canções fúnebres dos judeus *sefaradi* (sefarditas). Segundo Manuel Machado é a quintessência de um poema dramático.

O *cante jondo* extrai suas letras da tragédia desses povos imigrantes em território andaluz, e o flamenco surge como uma expressão multicultural, como arte desse atrito intercultural, legado deixado por povos de diferentes culturas e origens.

Es por esto que para muchos flamencólogos, la *mezcla* de lo andaluz y lo *gitano* dé como resultado el flamenco, que, visto así, sería una suerte de híbrido, ni carne ni pescado; un mestizo qui ha heredado de su padre y su madre todo cuanto éstos habrían heredado de sus antepasados ¹¹ (MEDEROS, 1996, p. 16).

A oralidade foi a via para transmutar essa dor, contra o silenciamento da memória coletiva de seus povos. Assim, as origens do flamenco estão no *cante*, acompanhado posteriormente da guitarra. Isidoro Moreno, antropólogo sevilhano, diz que a origem da letra trágica, do canto triste e de dor do flamenco, reside nas relações entre as classes sociais. De acordo com o poeta Tomás Borrás e alguns flamencólogos, não se pode falar em flamenco como manifestação artística antes de meados do século XIX (MEDEROS, 1996). Antes disso, podemos falar de folclore andaluz, mas as origens dessa grande arte residem no *cante jondo*. O *cante jondo*, segundo Falla, tem sua herança nos primitivos sistemas musicais da Índia (GARCÍA, 2015), país de onde se originam os ciganos.

Antônio Machado y Álvarez (Demófilo), prestigioso investigador do folclore, que em 1881 escrevia sua *Colección de cantes flamencos, recogidos y anotados*, atribui aos *gitanos* a paternidade do que hoje conhecemos como os cantes básicos, o coração do flamenco.

Mas tarde Antonio Mairena abundaría en ello con su diferenciación entre flamenco y cante gitano-andaluz. Los estilos mas primitivos (tonás, seguriyas, romances, livianas...) cantados sin guitarra inicialmente, se desarrollaron, de forma hermética, entre las comunidades gitanas de la Baja Andalucía y no empezaron a aflorar fuera de esse cerrado entorno hasta el siglo XIX¹² (GRIMALDOS, 2010, p. 57).

¹¹ Tradução: É por isso que para muitos flamencólogos, a mescla do andaluz e do *gitano*, de como resultou o flamenco, que, visto assim, seria um tipo de híbrido, nem carne, nem pescado; um mestiço que herdou de seu pai e sua mãe tudo o que esses herdaram dos seus antepassados.

¹² Tradução: Mais tarde Antônio Mairena apoiaria nisso sua diferenciação entre flamenco e o canto *gitano-andaluz*. Os estilos mais primitivos (*tonás, seguriyas, romances, levianas...*) cantados sem guitarra inicialmente, desenvolveram-se, de forma hermética, entre as comunidades *gitanas* da Baixa Andaluzia e não começaram a emergir fora desse ambiente fechado até o século XIX.

Los mineros son leonês
Que bajan enjaulados,
Trabahan entre peñones
Y allí mueren sepultados,
Dándole al rico millones.¹³ (CÓRDOBA, 2017, p. 94)

Os primeiros cantos são datados após 1849, com a chegada dos imigrantes que vieram trabalhar nas minas, revelando, nos primeiros *cantes*, o testemunho da vida sofrida das minas.

O martinete

Um dos cantos de origem *gitana* é o martinete, um *palo* dos primórdios do flamenco, tendo como origem principal os ciganos forjadores. Historicamente teve sua origem nas ferrarias de Triana, um bairro típico e muito flamenco de Sevilha. “Es uno de los primitivos cantes gitanos, cujo nombre proviene del martillo, en alusión al ambiente de las fraguas¹⁴ locales donde nació esse cante” (CÓRDOBA, 2017, p. 74).

Em suas letras observamos os testemunhos tristes dos ferreiros e mineiros, que trabalhavam com martelos e ferros.

Di me que llevas em el carro...
Llevo al pobre de mi Hermano
Um barreno, en la mina
Le ha cortado las dos manos

¹³ Tradução: Os mineiros são leões/ Que descem em jaulas,/ Trabalham entre rochas,/ E ali morrem sepultados/ Dando ao rico milhões.

¹⁴ Fornalha dos ferreiros, onde forjavam o ferro.

Dicen que he robado un caliz,
Ojú, que mentira es eso,
Desde que me bautismaron
No he vuelto a entrar em el templo. (GRIMALDOS, p. 16)¹⁵

Nesse canto de martinete presenciamos um testemunho triste de um mineiro que acolhe outro irmão que perdeu suas mãos no trabalho precário das minas com um instrumento cortante utilizado para perfurar e escavar o solo. Além disso, descreve o preconceito sofrido pelos *gitanos*, que diversas vezes na história foram tomados como ladrões.



Figura 2: *Barreno*, o instrumento utilizado por mineiros antigamente.

¹⁵ Tradução: Diga-me o que leva no carro/ Levo o pobre do meu irmão/ Um barreno, na mina/ Lhe cortou as duas mãos/ Dizem que eu roubei um cálice/ Ojú, que mentira é essa/ Desde que me batizaram/Não voltei a entrar em um templo.

É do canto dos ferreiros, que realizavam seus trabalhos nas fráguas, uma fornalha para moldar o ferro, com seus *martillos* enquanto cantavam, que surge um dos primeiros *palos* do flamenco sem guitarra: o martinete¹⁶.

Para cantar en toda su intensidad el cante jondo hay que no oírlo en el café cantante o en la juerga preparada, sino sorprenderlo em el campesino solitario, em el recluso de la penitenciaria, em la mujer del prostíbulo o em el obrero de la mina. El profesional del cante, que le superpone ya sentido comercial, y el obrero de la ciudad cantando en la taberna o el taller, que tiene ya mucha civilización, muchas ideas sociales em la cabeza, desperfuman la expresión del cante, le borran su matiz de naturaleza culta¹⁷ (GRIMALDOS, p. 58).

No documentário *It's Flamenco* podemos presenciar, no trecho de 5:21 a 06:26 um *gitano*, Jaime Heredia, cantando enquanto trabalha com o ferro, cercado de seus descendentes, a quem transmitirá o legado da tradição.

Téngase em cuenta que el ayeo es la entrada del cante por la puerta de la pobreza, de la injusticia inmotivada, de la persecución y miseria. Vemos, em fin, cómo el ayeo¹⁸ es realmente el cordón umbilical que une al cantaor com sus antepassados. Desde esta premissa, el ayeo es la fuerza misma del cante, da vida que le da forma¹⁹ (MEDEROS, 1996, p. 34).

¹⁶ Foi um dos palos dos primórdios do flamenco, que surgiu do barulho dos trabalhadores, das bigornas, do moldar do ferro na frágua dos ferreiros e dos martelos dos escravos das minas e pedreiros que cavavam as estacas de construções, portanto não possui guitarra, sendo uma dança à palo seco (somente com o desdobramento na percussão do sapateado e cajón) evocando a ancestralidade *gitana* desses trabalhadores escravizados.

¹⁷ Tradução: Para cantar o *cante jondo* em toda a sua intensidade, é necessário não o ouvir no café cantante ou na *juerga* (roda de improvisação flamenca) preparada, mas sim surpreendê-lo no camponês solitário, no recluso na penitenciária, na mulher do prostíbulo ou no trabalhador da mina. O profissional do *cante*, que já lhe sobrepõe sentido comercial, e o operário da cidade cantando na taberna ou na oficina, que já têm muita civilização, muitas ideias sociais na cabeça, estragam a expressão do cante, eles apagam seu valor de natureza culta.

¹⁸ *Ayeo*, palavra sem tradução, é a glossolalia antes do canto propriamente dito. Antes da letra de uma música existe um *ayeo*, que no flamenco pode ser o *tiritritan* das alegrias, um *lerere*, ou a repetição de um mesmo trecho melódico, como no melisma. É uma *salida del cante*, que antecede a letra.

¹⁹ Tradução: Tenha em mente que o *ayeo* é a entrada do *cante* pela porta da pobreza, da injustiça imotivada, da perseguição e da miséria. Vemos, por fim, como o *ayeo* é realmente o cordão umbilical que une o *cantaor* a seus ancestrais. Partindo dessa premissa, o *ayeo* é a própria força do cante, da vida que o molda.



Figura 3: O *Cantaor* Jaime Heredia cantando enquanto trabalha com o ferro



Figura 4: O mesmo cantor no ato de trabalho e transmissão da tradição oral para seus descendentes.

Nós os ciganos trabalhamos para nossa satisfação particular. Não é uma imagem poética, mas muito real o fato de em cada martelada dada sobre o ferro em brasas que salta em mil estrelas de fogo sobre a bigorna, se canta uma canção melancólica, mas ao mesmo tempo doce (HEREDIA in PEREIRA, 2014, p.25).

O martinete foi um dos *palos* dos primórdios dessa manifestação artística, surgido do trabalho cotidiano com ferros e martelos, portanto, não possui guitarra, sendo uma dança à palo seco. Até hoje acontece somente com o som do sapateado e do *cajón*, evocando a ancestralidade *gitana* desses trabalhadores escravizados, em condições de extrema miséria.

No vídeo, o *gitano* e *cantaor* Jaime Heredia realiza sua arte, e podemos presenciar que a oralidade incorpora toda a performance, a vocalidade, a sonoridade

do ferro, o ambiente, o gesto e a memória. Do poético ao político, no flamenco a oralidade passa a ser testemunho, além de registro e transmissão da memória. Existe um corpo presente, que testemunha poeticamente sua história de dor com resiliência, o seu canto em brasas torna visível sua história e dos seus antepassados. O canto, o gesto e o estado da presença são como um cordão umbilical que liga os flamencos com seus antepassados. “Qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a pensar a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível: a ideia da presença de um corpo” (ZUMTHOR in NOVAES, 1997, p. 491). O corpo presente do *cantaor* se conecta com as histórias de seus ancestrais ao cantar e as transmite no presente, atualizando-as, visibilizando memórias que cairiam no esquecimento.

A oralidade como transmutação das memórias traumáticas e visibilização histórica de crimes cometidos

A oralidade foi a forma encontrada de narrar o trauma para os flamencos, de dar o testemunho. Segundo Seligmann-Silva a realidade do testemunho emperra a tradução para o simbólico. Um pouco de ficção parece necessário para fazer essa ponte entre a realidade vivida do trauma e sua narrativa. Assim, Seligmann-Silva afirma que o testemunho é um misto entre singularidade e imaginação. Sem a pulsão de ficção (SPERBER in BELÉM, 2016) parece que é impossível construir a narrativa do trauma. Pois, diante de difíceis sofrimentos e traumas vividos, há uma necessidade inata de criar, como transmutação da memória de dor. “A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro real do trauma” (SELIGMANN-SILVA, p. 107). A literalidade da cena traumática trava a simbolização, e, por isso, o testemunho se constrói em um híbrido entre realidade e o elemento ficcional. Para Virginia Woolf: “É provável que a ficção contenha mais verdade que os fatos” (1990, p. 8). Dessa forma, o povo flamenco utilizou muito bem da realidade vivida e o simbólico para construir fortes imagens que contêm a realidade, mas também a imaginação daquele que narra o trauma. Aqui o testemunho, enquanto modalidade da memória, é usado de forma

política. Para Renato Ferracini, em mesa no Seminário Mário Santanna sobre o tema e se referindo à expressão de Deleuze “odiar a memória”: “Não interessa a memória particular, mas trabalhar a memória em forma de potência social, a memória que afete, como potência política e social”. O flamenco como tradição oral atinge essa potência política ao visibilizar traumas e cicatrizes de um povo, denunciar importantes fatos rechaçados da história oficial, para que as perseguições e violências contra esse povo sejam lembradas e não caiam no esquecimento.

O povo *gitano*, que sofreu diversas perseguições ao longo da história, desde a iniciada em 1499, conforme lei promulgada pelos Reyes Católicos nesse ano (GROSFOGUEL, 2013), que os subjugava a se adaptarem a uma vida escrava e de servidão e, caso se rebelassem ou fossem pegos em grupos, eram punidos com o exílio e até a mutilação. O trauma coletivo desse povo se expande para além do território andaluz, berço do flamenco, onde ocorreu o genocídio de parte desse povo fundador do flamenco. Muitos dos *gitanos* que migraram para Alemanha, do grupo *sinti*, foram mortos em campos de concentração em Auschwitz. Na história oficial esses dados são refutados e são visibilizados apenas como alvo do nazismo o genocídio do povo judeu. Entretanto, segundo dados históricos foram registrados, em documentos coletados no livro de Cristina da Costa Pereira, 600 mil *gitanos* vítimas do nazismo e o total de aproximadamente 500 mil mortos.

Quando, em 1933, Hitler subiu ao poder as medidas restritivas em relação aos ciganos se tornaram mais severas. (...) As perseguições então se sucederam e cerca de 600.000 ciganos foram vítimas do terror nazista. (KARPATI in PEREIRA, 2014, p. 92)



Figura 5: Foto de mulher cigana cantando, retirada do filme *Lachto Drom* de Tony Gatlif. Ela foi sobrevivente do genocídio em Auschwitz e canta em memória de familiar perdido.

Nessa cena do filme e em outras, podemos presenciar o canto como instrumento de religação, um cordão umbilical com os antepassados, em que ecoam as memórias de dor numa tentativa de transmutá-las. A oralidade tem essa função política também no canto flamenco e *gitano*, de visibilizar crimes e traumas coletivos.

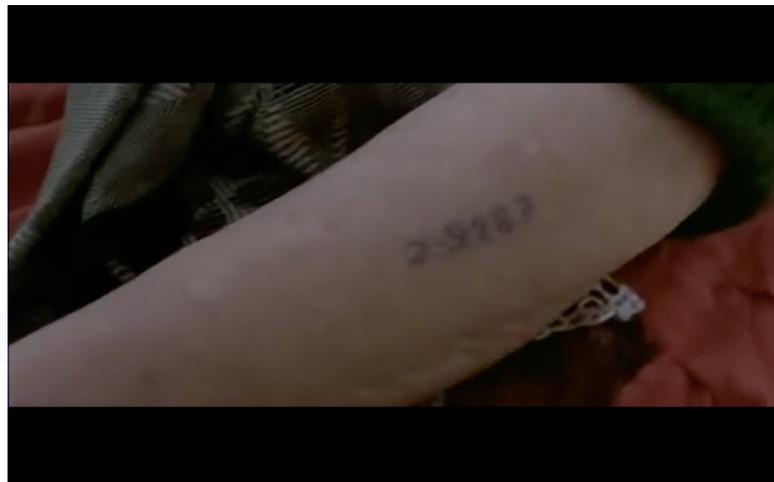


Figura 6: Foto de detalhe no braço da mesma mulher cigana da imagem anterior, com os números de prisioneira de Auschwitz tatuados em seu braço.

O canto e a transmissão oral tiveram um importante papel como documento histórico e no processo de transmutação das memórias traumáticas desse povo.

O extermínio dos *gitanos* pelo nazismo pode ser presenciado em diversos registros, mas não em dados da história oficial que nos é transmitida. Podemos ver

no filme de *Lachto Drom*, de Tony Gatlif, e em diversos outros jornais de esquerda que denunciavam a situação, porém nas aulas de história e nos filmes do circuito *mainstream* presenciamos a repetida história do genocídio judeu, sem que os povos ciganos sejam incluídos como vítimas do nazismo. “500 mil ciganos morreram em campos de concentração. Mas deles ninguém fala. Só dos judeus, um povo rico e poderoso” (HEREDIA in PEREIRA, 2014, p. 107).

A violenta perseguição e genocídio dos *gitanos* marcaram a desintegração de sua identidade pessoal e coletiva. A necessidade de dar o testemunho através da oralidade era vital, como reconexão de seus povos contra os epistemicídios e genocídios sofridos. O canto dos ferreiros e trabalhadores das minas, que originaram o martinete, era portador de suas memórias contra o silenciamento e o aniquilamento, como pulsão de vida, num ecoar das feridas e transmutação da dor.

Seguindo estas palavras, podemos caracterizar, portanto, o testemunho como uma atividade elementar, no sentido de que dela depende a sobrevivência daquele que volta do *Lager* (campo de concentração) ou de outra situação radical de violência que implica esta necessidade, ou seja, que desencadeia esta carência absoluta de narrar (LEVI in SELIGMAN-SILVA, 2008, p. 102).

Os versos flamencos são testemunhos e memória imaterial na oralidade, mas o corpo também conta histórias da opressão sofrida, extravasando a dor no lamento do canto e no rebelar do corpo, revelando um caminho para a cura das memórias do trauma.

A *antigitanismo* (GARCÉS, 2016) pode ser colocado como consequência da colonialidade do poder, saber e ser (QUIJANO, 2005), marcado pela destituição dos modos de ser, epistemicídios dos saberes e relações de subalternização, perseguições e racialização que se impuseram ao povo *gitano*. O flamenco surge com uma expressão cultural de libertação, nascido desse cruzamento de culturas e povos, na luta contra hegemonias e contra o extermínio de suas raízes culturais e ancestrais. Esse dito popular cigano retrata a herança libertária cigana: “Podem confinar meu corpo, mas o meu espírito não se deixa aprisionar. Nele, sou livre como o falcão” (PEREIRA, 2014, p. 32).

Assim, a experiência do flamenco visa investigar no corpo as suas conexões entre som, ritmo, memória e oralidade, dando vazão a essas corporeidades

de uma expressão autêntica e afetiva, que resiste visibilizando a história dos povos que o criaram como arte de resistência, decolonial e de preservação da memória coletiva.

A *bulería*, um respiro de alegria, de brincadeira, de festa

O percurso do flamenco foi marcado pela colonialidade e a tentativa de superação dela. A decolonialidade é uma conquista da resistência dos povos fundadores dessa arte que, ao se insurgirem contra o poder, não subjugando sua cultura, saberes ou modos de ser, resistiram bravamente através da oralidade, visibilizando e transmitindo suas memórias, histórias e heranças ancestrais.

No princípio, esse canto triste flamenco, com influência do *cante jondo*, foi ganhando contornos mais alegres, mais festivos e até de escárnio em alguns *palos*. As canções primitivas do flamenco, que testemunhavam dolorosamente a tragédia do dia a dia, progrediram sem perder o poder de denúncia, mas ganhando contornos mais satíricos, um humor com *aire gitano*, mais brincalhão e debochando de seus opressores, como nas *bulerías*, por exemplo. Com o passar dos anos, outros *palos* foram surgindo, numa expressão mais festiva, alegre e burlesca. As *bulerías* são um marco do flamenco como superação da dor. A origem do nome está na raiz “bular”, pois nesse *palo* flamenco vemos no burlesco a zombaria e o escárnio contra as classes dominantes. Na *bulería* o flamenco mostra seu *aire* e o menosprezo por qualquer forma de dominação. Ele baila com majestade, como vitorioso, mesmo que, na história, tenha sido massacrado. A própria estrutura da *bulería* é uma organização coletiva, de roda, onde todos podem participar, brincar, improvisar, compartilhar e rir. As *bulerías* são um *palo* que se costuma dançar em '*fin de fiesta*', expressão nascida no flamenco, para designar o final de uma apresentação, onde os músicos também podem dançar, como uma brincadeira. Muitos *palos*, como as *alegrías de Cadiz* e a *soleá por bulerías*, também com compasso em 12 tempos, no final de seu baile também acabam com *bulerías*, que trazem um ritmo mais rápido e empolgante ao baile flamenco.

Podemos presenciar, em trecho do documentário *Flamenco, encuentros con los gitanos españoles*, de Lennart Olson, uma criança gitana dançando. Também podemos assistir, no filme *Latcho Drom*, de Drom de Tony Gatlif, uma *juerga gitana*, roda de improvisação flamenca, com trechos de *bulería*.

Assim, a *bulería* é um respiro de alegria, de festividade, uma brincadeira, um riso libertário dançante, revelando também o percurso de decolonialidade do flamenco como transmutação da dor presente em *palos* primitivos originados do *cante jondo*, como o *martinete*, as *seguiriyas*, etc. A *bulería* revela, através da roda, da festa e da alegria, um processo de cura da “ferida colonial” (MIGNOLO, 2011) pelas relações de dominação e subalternização que alguns povos e culturas sofreram. “Serir é remédio santo, precisamos então de muitas doses de ficção para sanar a ferida colonial” (BELÉM, 2016, p. 129), pois a alegria eleva o ser e nutre contra o silenciamento. As *bulerías*, bem como diversas festas da cultura brasileira, possibilitam a inversão da lógica colonial, com a reocupação do lugar do rei pelo escravo (BELÉM, 2016).

O corpo da resistência é o fundamento do flamenco, como cura do trauma, pois não se curva a nenhum poder instituído. Rafael Cansinos escreve: “A copla flamenca é um cante de párias que algum dia foram príncipes e seguem se sentindo como tais” (MEDEROS, 1996, p. 8). É nesse princípio imponente e não subjugado que se expressa a ancestralidade flamenca.

As manifestações culturais populares e ancestrais têm uma função terapêutica, pois elas transmutam a dor e reintegram o indivíduo às forças coletivas.

Mesmo que se conte, dance ou represente uma história triste de lágrimas e sofrimentos, o desejo parece ser de transformação e de religar-se àquilo que se apresenta como um elemento formador da identidade cultural, ativo ou adormecido no indivíduo. A alegria talvez seja o sentimento que melhor expresse a ideia de bem-estar, de individualidade e de união ao outro. (BELÉM, 2014, p. 129)

Outras cosmovisões e toda a herança dos povos perseguidos, escravizados, nos ensinam a alegria, a festa, o compartilhar e a arte como manifestações vitais de resistência e sobrevivência em tempos difíceis.

Bibliografia

- BELÉM, Elisa. *Notas sobre o teatro brasileiro: uma perspectiva decolonial*. Sala Preta. v. 16, n. 1, p. 120-131, São Paulo, 2016.
- BOLAÑO, Periañez Iván. *Ser y Sentir Flamenco: Descolonizando La Estética Moderna Colonial desde Los Borde*. Revista Andaluza de Antropología. N. 10. Pág. 29-53. 2016. Universidade de Sevilla.
- CÓRDOBA, Pepe. *Palos flamencos*. Edição: Diputación de Córdoba. Espanha, 2017.
- GARCÉS, F, Hélio. *El racismo antirom/antigitano y la opción decolonial*. Tábula Rasa. Revista de Humanidades. n. 25. 2016. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.
- GARCÍA, Julio Andrés Blasco. *Los Cantes flamencos*. Vive Libro, 2015.
- GOULART, José Ricardo. *Do Poético ao Político em Terra, de Regina José Galindo: imagem e memória traumática na era dos passados presentes*. Revista Urdimento. Florianópolis, v. 3, n.33, p. 112-126. Dez. de 2018.
- GRIMALDOS, Alfredo. *Historia Social del Flamenco*. Editora Península. Madri, 2010.
- GROSGOUEL, Ramón. *Izquierdas e izquierdas otras: entre el proyecto de la izquierda eurocêntrica y el proyecto transmoderno de las nuevas izquierdas decoloniales*. Tábula Rasa. n/11, 9-29, 2009.
- MEDEROS, Alicia. *El Flamenco*. Acento Editorial. Madri, 1996.
- NOVAES, Claudio e ALVES, Paula Rubia. *Performance e poética da oralidade segundo Paul Zumthor*. São Paulo. Hucitec, 1997.
- PEREIRA, Cristina da Costa. *Histórias de Flamenco e outras Cenas Ciganas*. Editora: Tinta Negra. Rio de Janeiro, 2014.
- QUIJANO, Anibal. *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes*. Gragoatá. Niterói, v. 13, n. 24. p. 101-117, 1. 2008.
- WALSH, Catherine e SALAZAR, Juan García. *Memoria Colectiva, escritura y Estado. Prácticas Pedagógicas de Existencia Afroecuatorialiana*. Cuadernos de literatura Vol. XIX n.º 38 • julio-diciembre 2015, p. 79-98.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Editora: Círculo do Livro. São Paulo, 1990.
- FILMOGRAFIA:
- It's flamenco*. Direção: Curro Sánchez y José Escudier. Espanha: Canal Andalucía Flamenco. Capítulo 1, 2020. 73 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aCjqv0wrBAw>. Acesso em 3 de janeiro de 2021.
- Latcho Drom*. Direção: Tony Gatlif. Documentário. França, 1993. 103 minutos. Disponível em: <https://youtu.be/J3zQ13d0HFE>. Acesso em 19 de dezembro de 2020.
- Flamenco, encuentros con los gitanos españoles*. Direção: Lennart Olson. Trecho disponível em: <https://youtu.be/IOE14rUfmhU>. Acesso em 17 de outubro de 2020.
- Relatos e reflexões sobre autobiografias, autoficções e temas correlatos nas criações cênicas*. Seminário Interno Mário Santana. Unicamp, Campinas, setembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/XiILLC4gpmU>. Acesso em 6 de novembro de 2020.