Revista Música e Cultura (ISSN 1980-3303)
Dossiê **Sonoridades, memória e territorialidade: performances em movimento na América Latina e Caribe**

SONORIDADES EM TRÂNSITO
Memória diaspórica e reterritorialização do flamenco no Brasil

Cyran Costa Carneiro da Cunha
Instituto Federal da Paraíba
cyran.cunha@ifpb.edu.br

Resumo
Este artigo revisita criticamente o mapeamento dos usos e significados do termo *flamenco* em anais e periódicos de música no Brasil, realizado por Cunha e Berlanga (2025), cujo achado central, a predominância de abordagens descritivo-históricas em detrimento da análise musical, é aqui reinterpretado não como mera lacuna, mas como sintoma de uma colonialidade epistêmica que silencia a dimensão sonora e corporal do gênero. Articulando o conceito de Atlântico Negro (Gilroy, apud Abreu, 2022), a identidade como tradução (Hall, 2006), a des-re-territorialização (Deleuze e Guattari, apud Haesbaert e Bruce, 2002) e a etnomusicologia histórica das influências africanas precoces (Berlanga, 2020), o trabalho propõe deslocar o eixo analítico do texto para a sonoridade: o *compás* como memória rítmica encarnada (Berlanga, 2014) e a prática flamenca paulistana como reterritorialização (Campoy, 2014; Andreoli, 2023). Metodologicamente, o estudo articula revisão bibliográfica sistemática, análise de conteúdo dos dados de Cunha e Berlanga (2025) e o exame estrutural do *compás*. Conclui-se que pensar o flamenco no Brasil sob o eixo 'sonoridades, memória e territorialidade' exige superar o paradigma inventarial e assumir o gênero como agenciamento sonoro transatlântico em permanente reterritorialização.
Palavras-chave: Flamenco. Etnomusicologia. Atlântico Negro. Reterritorialização. *Compás*.

SONORITIES IN TRANSIT:
Diasporic Memory and the Reterritorialization of Flamenco in Brazil

Abstract
This article critically revisits the mapping of the uses and meanings of the term "flamenco" in Brazilian music journals and conference proceedings carried out by Cunha and Berlanga (2025). The central finding, the predominance of descriptive-historical approaches rather than musical analysis, is reinterpreted here not as a mere methodological gap, but as a symptom of an epistemic coloniality that silences the genre's sonic and corporeal dimensions. Drawing on the concept of the Black Atlantic (Gilroy, apud Abreu, 2022), identity as translation (Hall, 2006), de- and re-territorialization (Deleuze and Guattari, apud Haesbaert and Bruce, 2002) and the historical ethnomusicology of early African influences (Berlanga, 2020), the study shifts the analytical axis toward sound: compás as embodied rhythmic memory (Berlanga, 2014) and flamenco practice in São Paulo as reterritorialization (Campoy, 2014; Andreoli, 2023).
Keywords: Flamenco. Ethnomusicology. Black Atlantic. Reterritorialization. Compás.

Introdução: do mapa ao som

Ao inquirir sobre a produção musicológica brasileira acerca do flamenco, a resposta mais honesta talvez seja esta: o gênero tem sido abordado sem que a sua sonoridade seja, de fato, evocada. Essa intuição, eixo estruturante deste artigo, encontra respaldo empírico no mapeamento conduzido por Cunha e Berlanga (2025). Ao rastrearem os usos e significados do termo "flamenco" em anais e revistas de música no Brasil, os autores constataram a predominância de abordagens descritivo-históricas em detrimento da análise propriamente musical. Longe de constituir apenas um diagnóstico bibliométrico, essa constatação abre um problema de ordem epistemológica. Se o flamenco é uma prática cuja inteligibilidade depende da relação entre voz, corpo, ritmo, gesto e sociabilidade, por que a produção acadêmica brasileira tende a privilegiar sua descrição histórica e documental, deixando em segundo plano sua materialidade sonora? A pergunta desloca o foco do simples levantamento de ocorrências para os critérios que organizam a produção do conhecimento sobre o gênero.

É a partir desse deslocamento que o presente artigo formula sua hipótese. A baixa incidência de análises musicais não será tratada somente como uma lacuna metodológica, mas como um indício de hierarquias epistêmicas que favorecem o documento escrito em detrimento da prática sonora, corporal e situada. A análise não pretende atribuir intenção colonialista aos autores do estudo-base nem desqualificar a pesquisa descritivo-histórica. Seu objetivo é examinar os limites de um regime de representação que, quando aplicado isoladamente, tende a transformar uma prática viva em inventário de referências. Para desenvolver esse argumento, o artigo articula três escalas de análise. Na escala macro, retoma os dados do mapeamento de Cunha e Berlanga (2025), identificando a distribuição dos usos do termo "flamenco" na produção acadêmica brasileira. Na escala estrutural, examina o *compás*[1] como organização rítmica, acentual e corporal. Na escala situada, interpreta a circulação do flamenco em *peñas*[2],

[1] *Compás* é o sistema rítmico e acentual que organiza um determinado *palo* (estilo) flamenco. O termo não corresponde apenas ao compasso métrico da teoria musical ocidental, pois envolve ciclos de acentuação, distribuição de tensões, flexibilidade temporal e coordenação entre os elementos do flamenco. No flamenco, ter *compás* significa reconhecer corporalmente o ciclo e participar dele de modo temporalmente adequado.

[2] *Peña* é uma associação, comunidade ou espaço dedicado à prática, à transmissão e à fruição do flamenco. Embora possa assumir formas institucionais diversas, a *peña* costuma articular apresentações, aulas, encontros informais e atividades de sociabilidade, funcionando como espaço de pertencimento e continuidade da prática.

tertúlias[3], academias e outros espaços de prática no Brasil. A articulação dessas escalas permite compreender o flamenco como prática sonora transatlântica, constituída por deslocamentos históricos, traduções culturais e processos de reterritorialização.

O argumento central, portanto, não consiste em substituir uma forma de conhecimento por outra, mas em ampliar o estatuto das fontes e dos procedimentos reconhecidos pela pesquisa etnomusicológica. O arquivo documental permanece indispensável, porém passa a ser confrontado com o som produzido, com o corpo que aprende e executa, e com os espaços sociais nos quais a prática adquire sentido. Este artigo parte dessa pergunta para propor um deslocamento. Em vez de tratar a escassez de análise musical como uma mera lacuna a ser suprida, argumenta-se que ela constitui sintoma de uma colonialidade epistêmica. Esta hierarquiza saberes ao privilegiar o documento escrito em detrimento da prática sonora e corporal, invisibilizando, assim, as camadas afrodiaspóricas e performáticas do flamenco. O eixo do presente dossiê oferece o enquadramento exato para essa virada: trata-se de devolver ao flamenco brasileiro sua espessura sonora (o *compás* como memória rítmica), sua memória diaspórica (o Atlântico Negro) e sua dinâmica territorial (a reterritorialização nas *peñas* paulistanas).

A tese que sustenta o trabalho pode ser enunciada de modo direto: o flamenco no Brasil torna-se mais plenamente inteligível como objeto etnomusicológico quando deixa de ser tratado apenas como ‘exotismo importado’ ou ‘rubrica temática’ e passa a ser analisado também como prática sonora, corporal e territorial, constituída em processos de circulação, tradução e reterritorialização. Para sustentá-la, mobilizam-se quatro operadores teóricos articulados, Atlântico Negro (Gilroy, apud Abreu, 2022), identidade como tradução (Hall, 2006), des-re-territorialização por Deleuze e Guattari (apud Haesbaert e Bruce, 2002) e influências africanas precoces (Berlanga, 2020), e três frentes metodológicas: revisão sistemática, análise de conteúdo dos dados de Cunha e Berlanga (2025) e análise musical-estrutural do *compás*.

O artigo está organizado em seis seções. Após esta introdução, a Seção 2 reconstrói o mapeamento de Cunha e Berlanga (2025) e expõe seus dados como ponto de partida. A Seção

[3] *Tertúlia* designa um encontro de convivência e prática cultural no qual a música, a dança, a conversa e a transmissão informal se articulam. No contexto flamenco, a tertúlia pode incluir execução espontânea*, cante, toque, baile, palmas* e aprendizagem por observação e participação. Seu caráter não formal não significa ausência de regras, pois a interação é orientada por conhecimentos compartilhados sobre repertório, *compás* e conduta performática.

3 discute a virada paradigmática na etnomusicologia (Berlanga, 2025) que torna a releitura possível. A Seção 4 desenvolve o arcabouço teórico-conceitual. A Seção 5 realiza a análise propriamente dita, *compás*, Atlântico Negro e reterritorialização, e a Seção 6 sintetiza as conclusões e implicações para o campo.

Antes de desenvolver o arcabouço conceitual, é importante precisar a relação metodológica entre o presente artigo e o estudo que lhe serve de ponto de partida. Essa precisão evita que a crítica seja confundida com uma tentativa de refazer o levantamento ou de invalidar seus resultados. Convém, desde já, demarcar a contribuição do trabalho frente ao estudo que lhe serve de ponto de partida. Cunha e Berlanga (2025) produziram um mapa, rigoroso e necessário, da superfície textual em que o termo flamenco circula na produção brasileira. O presente artigo não refaz esse mapa nem disputa seus números; antes, toma-os como dado consolidado e pergunta pelo que o mapa, por sua própria natureza inventarial, não pode capturar: a espessura sonora, corporal e territorial daquilo que o termo designa. Há, portanto, uma divisão de trabalho epistêmica deliberada, onde o estudo-base cartografa ocorrências, este artigo interpreta agenciamentos.

A divisão de trabalho entre os dois estudos também exige uma consequência metodológica. Se o primeiro artigo organiza a presença textual do termo, o segundo precisa investigar os modos de existência da prática que essa presença textual apenas indica. Essa divisão responde a uma exigência metodológica que a própria etnomusicologia contemporânea impõe. Tratar o flamenco como objeto sonoro, e não apenas como rubrica bibliográfica, requer mobilizar simultaneamente o arquivo [os dados de Cunha e Berlanga, (2025)], a estrutura musical [o *compás*, em Berlanga, (2014)] e a etnografia da prática [as *peñas*, em Campoy, (2014)]. A originalidade do gesto está justamente no encadeamento dessas três escalas, macro-bibliométrica, meso-estrutural e micro-etnográfica, sob um único eixo interpretativo, o da reterritorialização sonora diaspórica. É esse encadeamento, e não qualquer fonte isolada, que constitui o aporte do artigo.

Há, por fim, uma justificativa de pertinência que merece ser explicitada. O flamenco ocupa, no imaginário brasileiro, um lugar ambíguo: é simultaneamente familiar, pela proximidade ibérica, pela imigração espanhola, pela difusão midiática, e estrangeiro, percebido como arte de outro povo. Essa ambiguidade é, ela mesma, sintoma do problema que o artigo investiga: o flamenco é ‘reconhecido’ sem ser ‘escutado’, citado sem ser analisado. Propor uma

etnomusicologia que parta do som e do corpo é, nesse sentido, propor uma forma de descolonizar a escuta. A ideia de descolonizar a escuta merece ser dimensionada com cuidado, para que não se reduza a slogan. Descolonizar a escuta significa, concretamente, três operações encadeadas. Primeiro, recusar a hierarquia que coloca a análise documental acima da análise sonora e corporal. Segundo, ampliar o repertório de fontes legítimas, admitindo a prática viva, o *compás* através do *toque*[4], o *cante*[5] entoado, expressividade corporal do *baile*[6], como dado primário de pesquisa. Terceiro, e talvez o mais difícil, implicar o próprio pesquisador no objeto, reconhecendo que há saberes sobre o flamenco que só se acessam praticando-o. Essas três operações estruturam, silenciosamente, todo o percurso analítico que se segue.

O ponto de partida: o que o mapeamento revelou (e silenciou)

O estudo de Cunha e Berlanga (2025) constitui uma contribuição importante para a organização de um campo ainda disperso de referências acadêmicas sobre o flamenco no Brasil. Ao identificar usos, recorrências e sentidos atribuídos ao termo em anais e periódicos de música, os autores tornam visível uma presença que permanecia fragmentada entre diferentes publicações e contextos institucionais, constituindo o primeiro levantamento sistemático dessa presença na produção acadêmica nacional (Cunha; Berlanga, 2025).

Seu levantamento fornece, assim, uma base documental indispensável para qualquer discussão posterior sobre a recepção acadêmica do gênero. Além disso, ao reconhecer que o flamenco praticado no Brasil não corresponde a uma réplica do modelo andaluz e ao destacar a existência de práticas culturais vivas, o estudo-base oferece elementos que ultrapassam a simples classificação bibliográfica. A crítica desenvolvida neste artigo parte precisamente dessa contribuição e procura explorar uma dimensão que o mapeamento, por sua própria finalidade, não poderia desenvolver integralmente: a relação entre circulação textual, sonoridade, corpo e territorialidade.

[4] *Toque* designa a prática instrumental do flamenco, especialmente a execução da guitarra flamenca. Envolve acompanhamento harmônico, desenho rítmico, *falsetas*, *rasgueados*, variações de acentuação e interação responsiva com o *cante* e o *baile*. Seu sentido não se limita à produção de acordes, pois compreende uma função estrutural e performática dentro do conjunto flamenco.

[5] *Cante* designa o canto flamenco, incluindo repertórios poéticos, modos de emissão vocal, ornamentação, fraseado, relação com o *compás* e formas de interação com o *toque* e o *baile*. O termo é preferível a uma compreensão restrita de "canto" porque remete a uma prática vocal historicamente situada no universo flamenco.

[6] *Baile* designa uma expressão coreográfica e componente visual essencial da arte flamenca. Caracteriza-se por uma técnica complexa que combina o uso rítmico dos pés (chamado *zapateado*), movimentos fluidos dos braços e mãos (*braceo*), giros rápidos e uma forte expressividade emocional.

Metodologicamente, os autores adotam a classificação paradigmática de Gamboa (2018), organizando os trabalhos em cinco níveis de análise, do epistemológico ao técnico-instrumental, conforme explicitam ao afirmar que a leitura se estrutura "en los cinco niveles de análisis propuestos" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 107). Trata-se, portanto, de uma análise de conteúdo de base quantitativa e qualitativa aplicada a um corpus delimitado de anais e periódicos.

Os resultados são reveladores. Do conjunto inventariado, os autores identificam que, entre os trabalhos rastreados, apenas uma pequena fração trata o flamenco como objeto central, ao passo que a maioria o menciona de modo incidental. A distribuição dos tratamentos, conforme sistematizada na Tabela 1, evidencia o predomínio das menções inventariais e a sub-representação da análise musical, exatamente o ponto que este artigo problematiza.

Tipo de tratamento	**Caracterização**	**Incidência relativa no corpus**
Relevante / central	Flamenco como objeto principal do trabalho	Minoritária (~5 trabalhos)
Inventarial / incidental	Menção en passant, sem desenvolvimento analítico aprofundado do flamenco	Predominante (~35 trabalhos
Musical	Algum tratamento de elementos sonoros	Reduzida (~13 trabalhos)
Técnico-instrumental	Foco em técnica/instrumento isolado	Mediana (~26 trabalhos)
Hibridismos	Mescla do flamenco com outros gêneros	Reduzida (~13 trabalhos)
Simbólico / identitário	Flamenco como signo cultural/identitário/esteriótipo	Reduzida (~18 trabalhos)

Tabela 1 - Tipologia dos tratamentos e ocorrência do termo "flamenco" em 88 trabalhos publicados entre 1989-2012 (etapa 1) e 2013-2020 (etapa 2) no corpus brasileiro
Fonte: elaborado pelo autor a partir dos dados de Cunha e Berlanga (2025, p. 111).

Faz-se necessária uma breve análise em resumo dos dados obtidos por Cunha e Berlanga (2025). A análise quanti-qualitativa das duas etapas de categorização, realizadas sobre um corpus de 88 artigos, evidencia uma presença do termo flamenco que, embora numericamente significativa em determinados estratos, revela-se desigual quanto à densidade temática, musical

e cultural de sua abordagem. Consideradas conjuntamente, as duas etapas totalizaram 110 ocorrências de codificação, o que corresponde a uma média de 1,25 ocorrência por artigo. Como as categorias não são mutuamente excludentes, um mesmo texto pode apresentar mais de uma ocorrência, de modo que esses valores devem ser compreendidos como indicadores da incidência das categorias no corpus, e não como distribuição exclusiva dos artigos.

O dado mais expressivo encontra-se na categoria 'Inventarial/incidental' (Tabela 1), tratados no texto dos autores como "Gêneros ou estilos musicais em um inventário" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 116, tradução nossa), que reúne 35 ocorrências, correspondentes a 39,77% do corpus de 88 artigos. A concentração nessa categoria sugere que, em parcela considerável da produção examinada, a referência ao flamenco ocorre de maneira lateral ou classificatória, como parte de inventários de gêneros, estilos, repertórios ou manifestações musicais. Trata-se, portanto, de uma presença que não necessariamente implica um investimento analítico no fenômeno flamenco, podendo funcionar como uma menção *en passant*, utilizada para nomear, exemplificar ou situar determinado universo musical, sem que seus fundamentos estéticos, históricos, culturais ou sociopolíticos constituam efetivamente o objeto da investigação.

Em contraste, apenas 5 ocorrências (5,68%) foram identificadas na categoria "Relevante / central" (Tabela 1). Essa proporção é particularmente significativa quando se considera que ela procura captar os trabalhos nos quais o flamenco assume centralidade efetiva na problemática investigada. O resultado aponta, assim, para uma discrepância entre a visibilidade nominal do termo e sua densidade epistemológica: o flamenco aparece com relativa frequência no corpus, mas raramente ocupa uma posição central capaz de mobilizar uma investigação aprofundada sobre seus modos de produção de sentido, seus processos históricos e suas dimensões culturais. A dimensão propriamente sonora apresenta um quadro igualmente revelador. A categoria 'Musical' registra 13 ocorrências (14,77%), enquanto o arcabouço de recursos 'Técnico-instrumentais' da guitarra flamenca ocorre em 26 trabalhos (29,55%). Embora esses dados indiquem uma presença mais consistente dos aspectos musicais e instrumentais, eles também sugerem uma concentração da abordagem sonora em elementos técnicos, recursos expressivos e procedimentos instrumentais, particularmente associados à guitarra. Desse modo, a sonoridade flamenca parece comparecer com maior frequência como recurso, técnica ou elemento estilístico do que como problema cultural e epistemológico em si mesmo.

A diferença entre a recorrência inventarial e a centralidade temática torna-se ainda mais evidente quando se observam conjuntamente as categorias de hibridismos e símbolos flamencos, imaginários e hábitos culturais, que apresentam, respectivamente, 13 (14,77%) e 18 ocorrências (20,45%). Esses resultados apontam para a existência de possibilidades de leitura do flamenco que ultrapassam sua dimensão estritamente técnico-musical; contudo, sua incidência permanece inferior àquela observada nas menções de caráter inventarial. Sob uma perspectiva decolonial, tal assimetria é relevante porque permite questionar não apenas quantas vezes o flamenco é mencionado na produção acadêmica, mas como ele é mobilizado, a partir de quais lugares epistemológicos e com que grau de centralidade.

Nesse sentido, os dados permitem distinguir entre uma presença terminológica e uma presença epistemológica do flamenco. A primeira é relativamente ampla: o termo circula em diferentes contextos de classificação, comparação e inventariação musical. A segunda, entretanto, mostra-se significativamente mais restrita. A reduzida frequência de trabalhos nos quais a temática flamenca constitui efetivamente o núcleo da investigação, associada à predominância de referências inventariais e à concentração dos aspectos sonoros em recursos técnicos e instrumentais, sugere uma lacuna na produção científica analisada pelos autores. Mais do que apontar simplesmente para uma ausência quantitativa, essa lacuna indica a necessidade de investigações que considerem o flamenco como fenômeno musical, cultural, histórico e epistemológico complexo, inclusive em suas relações com processos de circulação, hibridação, identidade, representação e deslocamento cultural.

A partir dessa perspectiva, os resultados não devem ser interpretados como evidência de uma inexistência do flamenco na literatura acadêmica, mas como indício de uma assimetria entre sua recorrência como signo classificatório e sua constituição como objeto de conhecimento. É precisamente nessa diferença que se abre um campo de investigação pertinente aos estudos de música, cultura e decolonialidade: compreender o que ocorre quando uma manifestação musical é reiteradamente nomeada, mas apenas ocasionalmente escutada, contextualizada e problematizada em sua complexidade histórica e cultural. A leitura diacrônica desses dados aprofunda o diagnóstico. Cunha e Berlanga (2025) observam que a presença do termo se densifica até cerca de 2012, declinando em seguida para menções cada vez mais incidentais, movimento que os próprios autores associam ao deslocamento do flamenco "de foco temático à menção *en passant*" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 121).

É nesse ponto que o estudo-base, com notável honestidade, deixa entrever a pista que o presente artigo assume como problema central: ao registrar a emergência de práticas flamencas brasileiras e ao reconhecer que o flamenco praticado no Brasil "no es réplica del modelo andaluz" (Cunha; Berlanga, 2025, p. 122), os autores apontam, sem desenvolvê-lo, para um fenômeno de reterritorialização que demanda outro aparato conceitual. Onde Cunha e Berlanga (2025) encerram seu mapeamento, constatando que a dimensão musical é a menos analisada e que o flamenco brasileiro não replica o andaluz, este artigo inicia sua análise, lendo a 'invisibilização' do som não como ausência neutra, mas como efeito de um regime de saber que ainda hesita em tratar a sonoridade afrodiaspórica como conhecimento legítimo.

Vale sublinhar a coerência interna dos dados de Cunha e Berlanga (2025) com essa leitura. A Tabela 1 não mostra apenas que a análise musical é rara; mostra que ela é reduzida na mesma proporção em que são reduzidas as abordagens simbólico-identitárias e técnico-instrumentais (por focarem, sobretudo, no aspecto da guitarra flamenca, como mencionado acima), ou seja, todas as dimensões que exigiriam tratar o flamenco como prática encarnada em sua totalidade fenomenológica, e não como evento histórico a ser narrado. O predomínio quase absoluto do tratamento inventarial/incidental indica que o flamenco entra na produção científica brasileira sobretudo como referência de erudição ou contextualização, raramente como objeto a ser ouvido e analisado em sua materialidade sonora.

Esse padrão, ademais, é diacronicamente instável. A densificação até cerca de 2012 seguida de rarefação (Cunha; Berlanga, 2025, p. 121) sugere que o interesse acadêmico acompanhou um ciclo de visibilidade do gênero, possivelmente ligado à institucionalização de práticas em polos universitários, sem, contudo, consolidar-se como linha de pesquisa musicológica autônoma. O flamenco brasileiro, em suma, foi mais praticado do que estudado, e mais citado do que ouvido. É essa assimetria entre prática viva e produção acadêmica que o presente artigo busca enfrentar.

A fim de pontuar alguns conceitos no contexto deste artigo, vale dizer que os termos 'área', 'campo' e 'linha de pesquisa' são empregados em níveis diferentes. Área de conhecimento designa um domínio amplo de produção científica, como a musicologia, a etnomusicologia ou os estudos da música popular. Campo refere-se ao espaço relacional no qual pesquisadores, instituições, periódicos, eventos, práticas, conceitos e critérios de legitimidade disputam atenção e reconhecimento. Linha de pesquisa, por sua vez, corresponde

a uma orientação temática e metodológica mais delimitada, geralmente vinculada a um grupo, programa ou trajetória de investigação. Aplicada ao flamenco no Brasil, essa distinção permite afirmar que o gênero participa da área da pesquisa musical, integra um campo mais amplo de estudos sobre música, performance, diáspora e cultura, mas ainda não constitui, necessariamente, uma linha de pesquisa institucionalizada e contínua em escala nacional. A presença de trabalhos isolados ou concentrados em determinados polos não deve ser confundida com a existência de uma linha consolidada. Feita a digressão. A concentração relativa de ocorrências até aproximadamente 2012 pode ser interpretada como parte de um ciclo de visibilidade do flamenco no campo cultural e acadêmico, mas essa interpretação deve ser mantida no plano da hipótese, pois o corpus bibliográfico, por si só, não demonstra uma relação causal entre o aumento das menções e a institucionalização universitária. Uma explicação plausível é que a presença de praticantes, professores e pesquisadores vinculados a determinados polos de formação tenha favorecido a transformação de experiências artísticas em objetos de comunicação, monografias, trabalhos de conclusão e pesquisas acadêmicas.

Nessa perspectiva, a universidade não teria criado isoladamente o interesse pelo flamenco, mas teria oferecido espaços de legitimação, registro e continuidade para práticas que já circulavam em academias, *peñas* e circuitos culturais. A retração posterior das menções poderia indicar a passagem de um momento de descoberta e expansão para uma fase de dispersão temática, na qual o flamenco permanece presente, porém menos frequentemente constituído como objeto central. Essa leitura deve ser apresentada como hipótese interpretativa a ser testada por pesquisas futuras que relacionem a bibliometria do corpus à história das instituições, dos grupos de pesquisa e dos espaços de formação.

Convém ainda comentar a escolha de Cunha e Berlanga (2025) por organizar o corpus segundo os seis níveis de análise adaptados de Gamboa (2018) (do epistemológico ao técnico-instrumental). Essa opção, longe de ser meramente classificatória, revela uma preocupação com a profundidade epistemológica dos trabalhos, isto é, com o quanto cada texto explicita seus próprios fundamentos. O fato de a maioria dos trabalhos da produção acadêmica brasileira sobre flamenco se concentrar nos níveis descritivo e contextual indica que, nesse conjunto específico de publicações, o gênero aparece com maior frequência como referência histórica, temática ou simbólico-imaginária do que como objeto de problematização teórica e análise etnomusicológica aprofundada. Assim. o presente artigo atua justamente no nível

epistemológico, questionando os pressupostos de validação que organizaram a recepção acadêmica do gênero. Esse nível de intervenção tem implicações para a forma como se deve ler a própria Tabela 1. Os números ali sistematizados não devem ser tomados como veredito sobre a qualidade dos trabalhos brasileiros, mas como mapa de uma distribuição de atenção, um índice do que o campo elegeu como digno de análise.

A baixa incidência de tratamentos musicais e simbólicos relevantes não invalida a qualidade dos trabalhos, mas revela que a comunidade acadêmica dirigiu seu olhar, preferencialmente, para a contextualização histórica ou aspectos generalizados. Reconhecer essa direção do olhar revela que a 'invisibilização' não foi um acidente disperso, mas um padrão consistente, sustentado por escolhas epistemológicas compartilhadas. E padrões consistentes pedem explicação estrutural, que é precisamente o que a chave da colonialidade epistêmica oferece.

A leitura crítica da abordagem descritivo-histórica não implica atribuir aos autores do estudo-base uma intenção colonialista, tampouco negar a validade do levantamento documental que realizaram. O termo é empregado aqui para designar um efeito epistemológico possível de determinados regimes de pesquisa, ou seja, quando a prática cultural é convertida prioritariamente em ocorrência textual, classificação histórica ou registro bibliográfico, o som deixa de aparecer como forma de conhecimento e passa a funcionar apenas como objeto mencionado. O corpo que produz o ritmo, a voz que atualiza o *cante*, a mão que organiza o *toque*, as *palmas*[7] que negocia o ciclo e a comunidade que sustenta a prática permanecem fora do campo principal de inteligibilidade. Nesse deslocamento, a agência dos praticantes é substituída pela autoridade do inventário, enquanto os saberes corporais e orais são subordinados às formas documentais de validação. É nesse sentido restrito, como reprodução de uma hierarquia entre arquivo e prática, escrita e oralidade, representação e experiência, que a predominância descritivo-histórica pode ser lida como colonialista. A crítica incide sobre o regime de visibilidade produzido pelo método quando utilizado sem a contrapartida da escuta, da observação participante e da análise da performance.

[7] Palmas, designa acompanhamento rítmico e de percussão corporal realizado com as mãos, essencial para sustentar a estrutura e a métrica musical (*compás*) no flamenco. Dividem-se principalmente em duas categorias: *palmas sordas* (abafadas), produzidas com as palmas das mãos côncavas para obter um som suave que acompanha o *cante* e os momentos mais íntimos; e *palmas secas* ou *claras* (agudas), produzidas ao golpear os dedos de uma mão contra a palma da outra, resultando em um som brilhante e forte, ideal para momentos de grande intensidade e para o clímax do *baile*.

Quando a análise histórico-documental é erigida como mais rigorosa do que a transcrição de um *compás* de *bulerías*[8] ou a descrição de uma *juerga*[9], opera-se uma hierarquia não neutra, que de certa forma rebaixa, sistematicamente, os saberes transmitidos pelo corpo, pela palma e pela voz; vale dizer, precisamente os saberes de matriz afrodiaspórica. A 'invisibilização' registrada por Cunha e Berlanga (2025) é, nesse sentido, o efeito local de uma estrutura global de validação do conhecimento. Reconhecer isso tem uma consequência prática para o desenho da pesquisa: a virada que este artigo propõe não se completa apenas trocando o método (de bibliométrico para musical), mas reposicionando o que se considera fonte legítima de conhecimento etnomusicológico. O *compás* praticado numa *tertúlia* paulistana, a memória corporal de uma *bailaora*, o contratempo de uma *palma*, tudo isso passa a valer como dado, e não como ilustração. É essa ampliação do estatuto da fonte que sustenta a crítica decolonial aqui proposta.

A virada paradigmática como condição de possibilidade

A releitura ora proposta torna-se concebível apenas porque a etnomusicologia reposicionou seu objeto nas últimas décadas (Cruces Roldan, 2003; Manuel, 2024; Berlanga Fernandez, 2025). Ao analisar as mudanças de paradigma no estudo das músicas tradicionais na Espanha, Berlanga Fernández (2025) descreve um percurso que transita do folclore compilatório aos estudos de patrimônio cultural imaterial e à etnomusicologia contemporânea. O autor situa esse momento inicial como uma fase de "compilação documental" (*recopilación*), cujo horizonte consistia em registrar repertórios e práticas considerados ameaçados de desaparecimento (Berlanga Fernandez, 2025, p. 74). A virada decisiva, contudo, consiste em deslocar o foco do objeto-documento para o objeto-processo. Berlanga Fernández (2025) sustenta que a etnomusicologia madura não se contenta em inventariar repertórios, mas se volta para as tradições vivas, híbridas

[8] *Bulerías*: Estilo flamenco de caráter eminentemente festivo e dinâmico, caracterizado por uma estrutura métrica de ciclo rítmico (*compás*) de 12 tempos, executado em um andamento rápido e sincopado. No contexto da performance, funciona como um espaço de máxima flexibilidade métrica que permite a improvisação, o virtuosismo do *baile* e o diálogo espontâneo entre os intérpretes, sendo frequentemente utilizado como o encerramento coreográfico e musical de outros estilos mais sóbrios.

[9] *Juerga*: Reunião ou celebração comunitária informal e privada que constitui o espaço sociocultural primordial de transmissão, preservação e prática do flamenco fora dos palcos cênicos comerciais. Do ponto de vista antropológico e etnomusicológico, a juerga atua como um ecossistema ritualístico onde se dilui a barreira entre *performer* e espectador, favorecendo a catarse coletiva, a improvisação orgânica e a manifestação do *duende* (autenticidade expressiva) através do compartilhamento horizontal do *cante, toque e baile*.

e em transformação, exigindo que os dados sejam interpretados "a la luz del contexto cultural" (Berlanga Fernandez, 2025, p. 82). Mais ainda, o autor reivindica o lugar de uma etnomusicologia histórica capaz de articular fontes documentais e práticas atuais, recusando a falsa oposição entre arquivo e campo (Berlanga Fernandez, 2025, p. 83-84): "O desafio atual não é apenas descrever ou classificar as músicas, mas compreendê-las como práticas culturais vivas, inseridas em processos históricos de mudança, hibridização e ressignificação" (Berlanga Fernandez, 2025, p. 86). Essa formulação é estratégica para o presente texto por dois motivos. Primeiro, porque autoriza tratar o flamenco brasileiro não como cópia degradada de um "original" andaluz, mas como prática viva em resignificação, o que ressoa diretamente com a constatação de Cunha e Berlanga (2025, p. 122) de que o gênero, no Brasil, "no es réplica". Segundo, porque legitima metodologicamente o cruzamento entre dados bibliométricos (o mapa) e análise musical-estrutural (o som), recusando a hierarquia que subordina a prática sonora ao documento escrito. A virada paradigmática descrita por Berlanga Fernández (2025) é, assim, a condição de possibilidade epistemológica para reler a 'invisibilização' diagnosticada no corpus brasileiro.

Cabe explicitar o que se ganha, analiticamente, ao adotar a etnomusicologia histórica que Berlanga Fernández (2025) reivindica. Ao recusar a oposição entre arquivo e campo, essa perspectiva permite ler o flamenco brasileiro em duas temporalidades simultâneas, quais sejam, a longa duração das influências africanas precoces (que Berlanga documentará em 2020) e o tempo curto da prática paulistana contemporânea (que Campoy etnografará em 2014). Sem essa dupla temporalidade, ou se cai no presentismo da etnografia descritiva, ou no passadismo da reconstituição histórica, e em ambos os casos se perde justamente o trânsito, a rota, que define o objeto. A etnomusicologia histórica é, portanto, o método à altura de um objeto diaspórico.

Há ainda um ganho político nessa escolha metodológica. Ao tratar as músicas tradicionais como "prácticas culturales vivas" em processos de hibridação e ressignificação (Berlanga Fernandez, 2025, p. 86), o paradigma contemporâneo retira o flamenco do regime da pureza patrimonial, aquele que congela a tradição num suposto estado autêntico, e o devolve à história, ao conflito e à mudança. Essa operação é precondição para que o flamenco brasileiro possa ser pensado como legítimo, e não como desvio, pois se não há original puro a ser preservado, também não há cópia degradada a ser denunciada. O que resta são versões, traduções, reterritorializações, todas igualmente reais. Esse deslocamento dialoga com um

movimento mais amplo da disciplina, que Berlanga Fernández (2025) inscreve na transição do folclore para os estudos de patrimônio cultural imaterial. O risco do paradigma patrimonial, quando mal compreendido, reside precisamente na reintrodução, por via oblíqua, da lógica da pureza; ao "salvaguardar" uma manifestação, corre-se o risco de congelá-la em uma forma supostamente canônica, hostil à variação.

Diversas obras descrevem o flamenco como uma tradição em constante desenvolvimento, enriquecimento e transformação, e não como um objeto inacessível de museu (Giraldo, 2024; Cortés-Vásquez & Llorent-Bedmar, 2024; Cortés-Vásquez et al. 2025; Martin, 2020). A etnomusicologia contemporânea, ao insistir no caráter vivo e mutante das tradições, oferece o antídoto, e é esse antídoto que autoriza estudar o flamenco brasileiro não como patrimônio andaluz transplantado, mas como tradição em curso de invenção. Há, contudo, uma cautela a observar nesse uso da etnomusicologia histórica, pois reconhecer o caráter vivo e mutante da tradição não implica dissolver toda especificidade em um relativismo no qual tudo é indistintamente flamenco. Berlanga Fernández preserva esse equilíbrio ao insistir que a interpretação dos dados se faça "a la luz del contexto cultural" (Berlanga Fernandez, 2025, p. 82), já que para cada contexto há que considerar critérios, história, estruturas, o *compás*, por exemplo, não é qualquer ritmo, a soleá não é qualquer ciclo, etc. A liberdade da reterritorialização convive, portanto, com a densidade de uma forma que tem regras próprias. É essa tensão entre estrutura e variação que torna o flamenco um objeto tão fértil para pensar memória e território sem cair nem no purismo nem na indistinção.

Arcabouço teórico-conceitual: som, memória e território

O Atlântico Negro e as influências africanas precoces

O primeiro operador teórico é o *Atlântico Negro*, de Paul Gilroy, mobilizado aqui a partir da leitura metodológica de Abreu (2022). Gilroy propõe pensar a cultura negra moderna não a partir de raízes fixas, mas de rotas, fluxos transatlânticos que tornam a diáspora uma formação cultural transnacional. Como sintetiza Abreu (2022), o Atlântico Negro designa "uma formação cultural transnacional e intercultural" que recusa os essencialismos nacionais (Gilroy, 1993, p. 14, apud Abreu, 2022, p. 4). Nessa chave, o navio negreiro converte-se em cronotopo, configurando-se como unidade móvel de circulação de pessoas, sons e ideias.

A potência desse conceito para o flamenco torna-se concreta quando confrontada com a etnomusicologia histórica de Berlanga (2020). Em estudo sobre as influências africanas precoces na música da Espanha e da América hispânica, o autor documenta a presença, já no século XV, de confrarias de negros na Andaluzia, cujas práticas musicais deixaram marcas duradouras. Berlanga (2020) registra que essas comunidades afrodescendentes mantinham formas musicais próprias que dialogaram com o substrato ibérico, configurando um "ida y vuelta" atlântico anterior e mais profundo do que o usualmente reconhecido (Berlanga, 2020, p. 229-230). O autor chama atenção, em particular, para ciclos rítmicos sesquiálteros, a alternância 6/8 ↔ 3/4, de matriz afro-hispânica, que constituem um dos substratos do *compás* flamenco (Berlanga, 2020, p. 231-242, esp. nota 6). O diálogo entre as perspectivas de Gilroy e Berlanga (2020) revela que a africanidade do flamenco deixa de ser uma hipótese romântica ou metáfora identitária, passando a ostentar ancoragem musical-estrutural verificável. Não se trata apenas de 'sentir' uma raiz africana, mas de identificar, no próprio *compás*, a sedimentação de ciclos rítmicos afrodiaspóricos. Convém dimensionar o alcance dessa ancoragem. A historiografia romântica do flamenco oscilou longamente entre dois mitos de origem, o cigano e o andaluz, ambos tendentes a apagar a contribuição negra. Ao reconstituir a presença de *cabildos*[10] e confrarias de negros na Andaluzia e ao rastrear ciclos rítmicos afro-hispânicos, Berlanga (2020) não substitui um mito por outro, mas desloca a própria pergunta, das origens étnicas puras para os fluxos de circulação. É exatamente o gesto de Gilroy, que troca raízes (*roots*) por rotas (*routes*) (Abreu, 2022). A convergência entre o etnomusicólogo e o teórico da diáspora não é casual, ambos pensam a cultura como movimento, e é desse movimento que o *compás* flamenco guarda o sedimento.

A categoria de cronotopo, que Gilroy associa ao navio, pode ser produtivamente transposta para o caso aqui estudado (Abreu, 2022). Se o navio negreiro foi a unidade móvel da diáspora atlântica clássica, a *peña* pode ser compreendida como um microcronotopo contemporâneo, um espaço-tempo condensado onde a circulação transatlântica de sons se reencena localmente. Na *tertúlia* paulistana, o *compás* andaluz, carregado de sua memória afro-hispânica, é reativado por corpos brasileiros que, ao tocá-lo, prolongam a rota. Não se trata de

[10] *Cabildos de negros*, eram associações mútuas, religiosas e sociais de pessoas negras (escravizadas e libertas) criadas pela América Espanhola colonial.

metáfora frouxa: trata-se de reconhecer que a mesma lógica de circulação que estruturou o Atlântico Negro continua operando, em escala menor e cotidiana, em cada roda de flamenco fora da Espanha. Esse prolongamento da rota tem, ademais, uma consequência para o modo como se concebe a 'origem' do flamenco brasileiro. Se a africanidade já estava inscrita no *compás* andaluz desde os *cabildos* documentados por Berlanga (2020), então o flamenco que chega ao Brasil não é uma forma europeia pura que aqui se "africaniza" por contato com a cultura afro-brasileira; ele já chega afrodiaspórico, já traz em sua estrutura rítmica o sedimento atlântico. O encontro com as sonoridades afro-brasileiras não inaugura, portanto, a africanidade do flamenco, reencontra-a. Ela substitui a narrativa do enxerto pela do reconhecimento, e desloca o Brasil de mero receptor passivo para ponto de reativação de uma memória já presente.

Identidade como tradução: contra a pureza

O segundo operador é a teoria da identidade de Stuart Hall, que descreve o sujeito pós-moderno como portador de identidades múltiplas e não unificadas, fragmentado por um processo histórico que ele nomeia como "crise de identidade" (Hall, 2006, p. 12-13). Contra qualquer fixação essencialista, Hall introduz o conceito de tradução para descrever as identidades diaspóricas: "Elas são o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias 'casas' (e não a uma 'casa' particular). [...] Elas têm que aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais" (2006, p. 88-89). Crucialmente, Hall adverte que tais identidades "não são e nunca serão unificadas" e que não há retorno possível a uma pureza perdida, a tradução implica negociação permanente, não restauração de origem (2006, p. 89). Esse ponto é teoricamente estratégico: ele oferece o vocabulário exato para descrever o flamenco brasileiro não como tradução defeituosa do andaluz, mas como tradução no sentido forte de Hall, uma forma cultural que habita, simultaneamente, várias casas (Andaluzia, Atlântico Negro, Brasil) sem dever fidelidade a nenhuma origem pura. A precisão do conceito de Hall evita equívocos recorrentes nos estudos sobre o flamenco fora da Espanha. Frequentemente, a prática diaspórica é avaliada por uma régua de fidelidade: quão 'autêntico', quão 'puro', quão próximo do modelo andaluz seria o flamenco brasileiro. Hall (2006) desarma essa régua ao mostrar que a identidade traduzida não aspira ao retorno, ela se constitui na própria negociação entre culturas. Aplicado ao caso, isso significa que perguntar se o flamenco paulistano é "autêntico" é fazer a pergunta errada; a

pergunta produtiva é como ele negocia, no corpo e no *compás*, as várias casas que habita. A teoria da tradução fornece, assim, o antídoto teórico contra o essencialismo que ronda os estudos do gênero.

Importa registrar como Hall chega a essa formulação. Para ele, o sujeito pós-moderno não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente; a identidade torna-se "uma celebração móvel", formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2006, p. 12-13). Essa concepção processual da identidade é o que permite pensar o praticante brasileiro de flamenco não como alguém que "assume" uma identidade alheia, mas como sujeito que articula, entre suas várias pertenças, mais uma camada identitária, a flamenca, sem que isso exija renunciar às demais. A identidade flamenca brasileira é, nesse sentido, somada, não substitutiva: convive com a brasilidade do praticante em vez de anulá-la. Essa coexistência identitária ilumina, de passagem, por que o flamenco encontrou solo fértil no Brasil. Num país cuja formação cultural é ela própria diaspórica e mestiça, a lógica da tradução, do habitar várias casas ao mesmo tempo, não é exceção, mas regra. O praticante brasileiro de flamenco já está, por sua própria formação, habituado a articular pertencimentos múltiplos; acrescentar a camada flamenca é menos um salto para o estrangeiro do que um prolongamento de uma disposição cultural prévia. Talvez resida aí parte da afinidade, raramente teorizada, entre a sensibilidade brasileira e a forma flamenca, pois ambas são, em sua raiz, formas de trânsito e de mistura, atravessadas pela memória atlântica que Gilroy (apud Abreu, 2022) e Berlanga (2020), cada um a seu modo, ajudam a reconstituir.

No Brasil, especialmente no contexto paulistano referido por Campoy (2014), o flamenco se desenvolve por meio da articulação entre academias, apresentações, espaços de convivência e modos informais de transmissão. As *tertúlias* e *peñas* desempenham papel relevante porque aproximam aprendizagem, performance e sociabilidade, permitindo que os participantes adquiram conhecimentos que não se reduzem à execução formal de repertórios. Nesses encontros, o *compás* é transmitido pela escuta, pela repetição, pela observação dos mais experientes e pela participação gradual em práticas coletivas. A territorialidade do flamenco brasileiro, portanto, não se restringe aos locais oficialmente identificados como instituições flamencas. Ela também se constitui em ambientes nos quais os praticantes produzem

pertencimento, negociam critérios de autenticidade e experimentam modos brasileiros de habitar uma linguagem transnacional.

Des-re-territorialização: o território como agenciamento

O terceiro operador é o par desterritorialização/reterritorialização de Deleuze e Guattari, aqui acessado pela leitura geográfica de Haesbaert e Bruce (2002). O ponto nevrálgico, que dissipa o equívoco mais comum, é que reterritorializar não equivale a retornar a uma territorialidade primitiva ou original:

> A reterritorialização não consiste num retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele próprio desterritorializado, serve de territorialidade nova àquele que perdeu igualmente a sua (Deleuz; Guattari, 1996, p. 41).

Haesbaert e Bruce (2002) sublinham, ainda, que desterritorialização e reterritorialização são processos indissociáveis, não havendo uma sem a outra, e que o território deve ser compreendido como agenciamento, conforme a formulação de Guattari e Rolnik (1986, p. 323, apud Haesbaert; Bruce, 2002): "o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio do qual um sujeito se sente 'em casa'". Daí decorre que o flamenco paulistano não é "desterritorializado" da Andaluzia para flutuar no vazio, mas ele se reterritorializa, fabricando, com elementos já em movimento (o *compás*, o *cante*, o corpo), uma nova 'territorialidade sonora', a *peña*, a tertúlia, a academia. O território flamenco brasileiro é, portanto, um agenciamento sonoro-afetivo, não uma cópia geográfica.

A noção de agenciamento merece desdobramento, pois é ela que articula som e território sem reduzir um ao outro. Em Deleuze e Guattari, o território não preexiste à expressão que o demarca, mas é o ato expressivo, o canto do pássaro, no exemplo clássico (ou aqui o *toque*, o *cante* e a *palma*), que recorta um espaço e o torna território. O *compás*, nessa chave, não é apenas conteúdo musical que 'acontece' num lugar; ele é o próprio operador territorializante, a assinatura rítmica que converte uma sala de aula ou um bar em *peña*. Por isso a reterritorialização do flamenco no Brasil é inseparável de sua sonoridade, pois ou territorializa-se sonoramente, ou não se territorializa. Convém afirmar, contudo, que a reterritorialização do flamenco no Brasil e a reterritorialização epistêmica na universidade são processos distintos,

embora possam se reforçar mutuamente. A primeira diz respeito à produção de uma territorialidade cultural e sonora em espaços concretos, como academias, *peñas, tertúlias*, palcos e circuitos de convivência. Ela ocorre quando repertórios, técnicas, formas de sociabilidade, modos de aprendizagem e experiências corporais associados ao flamenco passam a ser praticados, reconhecidos e transformados em território brasileiro. A segunda refere-se à transformação das condições acadêmicas de legibilidade dessa prática.

Nesse sentido, há reterritorialização epistêmica quando o som, o corpo, a oralidade, a memória performática e os saberes dos praticantes deixam de aparecer como simples ilustrações de uma história previamente escrita e passam a ser considerados fontes e modos de conhecimento. A primeira pode ocorrer sem a segunda, como mostram práticas vivas que permanecem pouco estudadas. A segunda também pode ocorrer sem acompanhar adequadamente a primeira, caso a universidade produza discursos sobre o flamenco sem estabelecer relações responsáveis com seus espaços e agentes. A articulação entre ambas, conclui-se, exige que a expansão territorial da prática seja acompanhada pela ampliação dos procedimentos de pesquisa, de modo que a universidade não apenas fale sobre o flamenco, mas também reconheça os conhecimentos produzidos em sua prática.

Haesbaert e Bruce (2002) acrescentam a esse quadro a dimensão do vivido e do percebido, o território como espaço onde um sujeito ‘se sente em casa’. Essa ênfase afetiva é decisiva para o caso brasileiro, em que o pertencimento flamenco não se herda por nascimento nem se garante por geografia, mas se conquista pela imersão na prática. O praticante paulistano (ou o de qualquer região brasileira onde o flamenco se manifeste) não “nasce” flamenco; ele se reterritorializa flamenco, fabricando afetivamente, ciclo a ciclo de *compás*, o sentimento de casa. Articulam-se aqui, plenamente, os três termos: a sonoridade (*compás*) produz a territorialidade (*peña*) ativando uma memória (diaspórica) que não é a do praticante individual, mas a da própria forma cultural em trânsito.

Convém distinguir, para evitar confusão conceitual, a reterritorialização aqui descrita de uma mera “adaptação local”. Adaptar sugere um núcleo fixo que se ajusta a circunstâncias externas, preservando sua essência. Reterritorializar, na acepção de Deleuze e Guattari, é mais radical, pois é a produção de uma territorialidade inteiramente nova a partir de elementos já desgarrados de seu solo de origem (apud Haesbaert; Bruce, 2002). O flamenco paulistano, escolhido como exemplo neste artigo, não ‘adapta’ a Andaluzia ao Brasil; ele compõe, com

fragmentos desterritorializados (um *palo*, um *cante*, um gesto), um agenciamento que não existia antes e que não é redutível nem à origem andaluza nem ao contexto brasileiro. É um terceiro, e é esse terceiro que importa interpretar. Essa noção de 'terceiro' ressoa com a tradução *hallquiana* e com o Atlântico Negro de Gilroy, fechando o círculo teórico. Em Hall (2006), a identidade traduzida é precisamente um terceiro que não se reduz a nenhuma das culturas que articula; em Gilroy, a diáspora é um terceiro espaço, nem africano puro nem europeu puro, mas formação transnacional própria (Abreu, 2022). Os três operadores convergem, portanto, numa mesma recusa do binarismo origem/cópia e numa mesma afirmação do híbrido como instância produtiva. O flamenco brasileiro, lido por essa convergência, deixa de ser problema a explicar, 'como pode haver flamenco no Brasil?', e se torna evidência a interpretar; é, portanto, a prova viva de que as formas culturais existem no trânsito, e não apesar dele.

Universalização sem desenraizamento

Esses três operadores convergem com o diagnóstico de Berlanga (2012) sobre a universalização do flamenco. O autor situa o gênero como música mediterrânea e transnacional, cuja vitalidade global se manifesta no diálogo com outras músicas populares e na superação do debate entre o mairenismo tradicionalista e as vertentes modernizadoras. A universalização, em Berlanga (2012), não é perda de autenticidade, mas modo de existência do flamenco contemporâneo, o que oferece respaldo, no campo dos estudos flamencos, à leitura aqui proposta: a reterritorialização brasileira é uma das faces dessa universalização, e não sua negação.

Esse respaldo é importante porque desloca o debate do registro da perda para o da expansão. O temor de que a universalização "desvirtue" o flamenco pressupõe, novamente, uma origem pura a ser protegida, pressuposto que Berlanga (2012), Hall (2006) e Deleuze e Guattari (apud ABREU, 2022) convergentemente recusam. Se o flamenco é, desde sempre, música de trânsito (mediterrânea, afro-hispânica, atlântica), então sua presença no Brasil não é exceção a explicar, mas continuação de uma lógica que lhe é constitutiva. Assim, a articulação entre sonoridade, memória e territorialidade revela um gênero cuja própria identidade é o movimento entre territórios. Cabe observar que a posição de Berlanga (2012) se constrói em diálogo com um debate interno ao mundo flamenco, a tensão entre o mairenismo, que reivindica a guarda da tradição mais ortodoxa, e as vertentes modernizadoras, que apostam no diálogo com outros gêneros e na experimentação. Ao não tomar partido pela ortodoxia, mas reconhecer a vitalidade

do flamenco contemporâneo em sua abertura, o autor oferece um modelo de análise que recusa tanto o purismo quanto o relativismo, em sua análise, o flamenco muda, mas reconhece-se na mudança. Essa posição equilibrada é particularmente útil para pensar o caso brasileiro, em que a questão da autenticidade é frequentemente colocada de modo polarizado, entre a fidelidade reverente e a livre apropriação.

A legitimidade do flamenco praticado no Brasil não depende, portanto, da eliminação de suas relações históricas com a Andaluzia, nem da afirmação de que toda prática denominada flamenco seria automaticamente equivalente. Ela se fundamenta na existência de processos concretos de aprendizagem, transmissão, performance e reconhecimento compartilhado, por meio dos quais praticantes brasileiros incorporam repertórios, estruturas rítmicas, técnicas instrumentais, formas vocais, convenções corporais e modos de sociabilidade associados ao gênero. A autenticidade, nesse contexto, não deve ser reduzida à reprodução literal de um modelo geograficamente localizado, mas também não pode ser dissolvida em uma liberdade sem critérios. Ela envolve competência performática, domínio do *compás*, conhecimento estilístico, responsabilidade diante das genealogias da prática e capacidade de produzir uma interpretação situada.

A superação da referida polarização passa por reconhecer que autenticidade, no flamenco, nunca foi sinônimo de imutabilidade. A própria história do gênero, das formas afro-hispânicas precoces (Berlanga, 2020) à sua universalização contemporânea (Berlanga, 2012), é uma história de incorporações, empréstimos e reinvenções. O praticante brasileiro que busca "autenticidade" não persegue, portanto, uma forma congelada, mas a capacidade de habitar o *compás* com naturalidade, de fazer a forma soar verdadeira no próprio corpo.

A pergunta pertinente, vale reiterar, não é se o flamenco brasileiro reproduz integralmente uma forma andaluza, mas como ele produz continuidade, diferença e reconhecimento em condições históricas específicas. Autenticidade, nesse sentido deslocado, não se opõe à reterritorialização, ela é o seu critério interno de êxito. Um flamenco brasileiro 'autêntico', seguindo a análise até aqui defendida, é aquele que reterritorializa bem, não o que copia fielmente.

Análise: do compás à peña, a sonoridade reterritorializada

Com os operadores reunidos, nossa análise articula-se em três planos interligados: (i) o *compás* como memória rítmica encarnada; (ii) o corpo negro e a ancestralidade como dimensões silenciadas; e (iii) a *peña* paulistana como território sonoro reterritorializado. Cada plano responde a uma das três frentes, sonoridade, memória e territorialidade, convertendo a "lacuna" de Cunha e Berlanga (2025) em objeto positivo de análise.

O compás como memória rítmica encarnada

Se a musicologia brasileira pouco analisou a sonoridade flamenca, é no *compás*, o ciclo rítmico-acentual que organiza cada *palo* (estilo), que essa sonoridade se torna mais densamente analisável. Longe de reduzir o *compás* a um mero compasso métrico, Berlanga o compreende como uma matriz de acentuação cíclica internalizada no corpo. O autor parte da *soleá*[11], cujo ciclo de doze tempos se organiza por uma sequência de acentos característica, e mostra como dela derivam, por transformação, outros *palos* (Berlanga, 2014, p. 4). A *seguiriya*[12], por sua vez, apresenta um agrupamento amalgamado que Berlanga decompõe como 2+2+3+3+2, evidenciando a assimetria que confere ao *palo* sua tensão própria (Berlanga, 2014, p. 12).

Importa ressaltar que tais ciclos não habitam abstrações de papel; eles ganham vida na palma, no contratempo e no peso do gesto. Berlanga insiste na elasticidade rítmica do *compás*, a possibilidade de "esticar" e "comprimir" o tempo dentro do ciclo, fenômeno que aproxima o flamenco do *swing* afro-cubano e que o autor associa a uma ascendência rítmica compartilhada com gêneros afro-hispânicos como o *tango* andaluz (Berlanga, 2014, p. 7). A Tabela 2 sistematiza três modos de organização do *compás* descritos pelo autor.

[11] *Soleá* (plural: *soleares*): Gênero ou estilo (palo) fundamental e basilar do flamenco, tradicionalmente alcunhado na musicologia como "a mãe de todos os cantos" (la madre del cante). Caracteriza-se por uma atmosfera solene e melancólica, cujo escopo temático gravita em torno da solidão, da dor e de reflexões existenciais. Estruturalmente, ampara-se em uma métrica de amalgama rítmica de 12 tempos (compás) executada em tempo lento e pesado, com acentuações predominantes nos tempos 3, 6, 8, 10 e 12. Musicalmente, articula-se sob o *Modo Flamenco* através da cadência andaluza. Para um aprofundamento sobre a taxonomia e as dinâmicas performáticas deste e de outros estilos, ver Gamboa (2001).

[12] *Seguiriya*: Um dos palos fundamentais e mais arcaicos do grupo dos *cantes jondos* (cantos profundos), caracterizado por uma densidade trágica, melancólica e solene. O seu conteúdo lírico foca-se na dor existencial, na morte e nas opressões históricas, exigindo do intérprete uma execução vocal e expressiva de extrema crueza e densidade emocional.

Palo / modo	**Estrutura acentual**	**Traço sonoro-cultural**
Soleá (12 tempos) / *bulería* (sesquiáltero)	Acentos em 3,6,8,10,12 (ciclo-matriz); Elasticidade 6/8 ↔ 3/4	Base de derivação de outros palos
Seguiriya (amalgamado)	2+2+3+3+2	Assimetria e tensão; rubato encarnado
Tango[13] *andaluz*	Binário 2/4 ou Quaternário 4/4	Swing afro-cubano; ascendência afro-hispânica

Tabela 2 - Três modos de organização do compás flamenco
Fonte: elaborado pelo autor a partir de Berlanga (2014, p. 4, 7, 12).

A consequência analítica é direta: ao descrever o *compás* dessa maneira, Berlanga (2014) oferece o instrumento técnico que faltava ao corpus mapeado por Cunha e Berlanga (2025). A "invisibilização" da dimensão musical não decorre, portanto, de uma suposta impossibilidade de analisar o flamenco, a ferramenta existe, mas de uma escolha epistêmica do campo brasileiro que preferiu o relato histórico-descritivo ao mergulho estrutural na sonoridade. O *compás* é, neste artigo, a primeira evidência de que a memória do flamenco é rítmica e encarnada antes de ser textual.

Vale aprofundar a leitura estrutural para sustentar essa afirmação. Na *soleá*, o ciclo de doze tempos não distribui acentos de modo regular, mas a ênfase recai em pontos que criam, internamente, uma micro-narrativa de tensão e repouso, de modo que o mesmo ciclo pode ser sentido como ascendente ou suspenso conforme a frase do *cante*. Berlanga (2014) mostra que essa matriz não é estática, a *seguiriya*, ao reorganizar o agrupamento em 2+2+3+3+2, produz um deslocamento da sensação de pulso que exige do corpo uma reorientação completa do peso e da *palma*. O *compás*, portanto, não se aprende lendo, aprende-se transferindo o peso, "errando" o contratempo, ajustando o corpo ao ciclo. Alem disso, ele não existe apenas como estrutura sonora abstrata, pois se atualiza na coordenação entre escuta, respiração, peso corporal, gesto, *cante, toque, palma* e *baile*. Sua análise exige, portanto, compreender a

[13] *Tango Andaluz* (em nomenclatura atual, *Tangos*): Estilo fundamental do flamenco de matriz rítmica binária (quadrática, geralmente medida em 4/4), caracterizado por um caráter rítmico marcante, festivo e *bailable*. Diferencia-se pela sua acentuação sincopada e pelo seu balanço característico, o que o torna um dos *palos* mais acessíveis à interpretação coreográfica e musical. Serve também como base estilística e matriz geradora para outros subgêneros e variantes regionais da bacia mediterrânea e hispano-americana.

organização musical como uma prática corporal na qual os participantes produzem e reconhecem o ciclo por meio de relações sensoriais, motoras e interativas. É, por fim, conhecimento procedimental, encarnado, e é precisamente esse tipo de saber que a abordagem documental do corpus científico brasileiro, no contexto em tela, não consegue registrar.

A elasticidade rítmica descrita por Berlanga (2014, p. 7) leva o argumento ao seu ponto mais alto. A possibilidade de comprimir e dilatar o tempo dentro do ciclo, sem perder o *compás*, é o que separa o praticante iniciante daquele que "tem *compás*". Essa plasticidade, que o autor aproxima do *swing* afro-cubano, é a marca audível da ascendência afro-hispânica, ou seja, o mesmo princípio de tensão rítmica entre pulsos binários e ternários que estrutura tantos gêneros da diáspora negra atlântica. Quando se ouve um bom toque *por bulerías*, ouve-se, literalmente, a sedimentação rítmica de séculos de circulação transatlântica. A Tabela 2 condensa essa estrutura, mas é importante frisar que a tabela é apenas a notação de algo que existe, primariamente, como gesto. Essa primazia do gesto sobre a notação tem implicação metodológica direta para o estudo do flamenco no Brasil. Uma musicologia que se limite a transcrever partituras perderá exatamente os elementos que definem o *compás*, como a microtemporalidade do contratempo, a respiração da *palma*, a negociação corporal do peso. Daí a necessidade, já apontada por Berlanga Fernández (2025), de uma etnomusicologia que articule transcrição e observação participante, que ouça, mas também que pratique. O analista do *compás* precisa, em alguma medida, ter *compás*; e é essa exigência de implicação corporal que torna o objeto tão resistente à abordagem puramente documental que predominou no corpus científico brasileiro.

Convém, a esta altura, conectar explicitamente a análise do *compás* ao achado quantitativo da Tabela 1. Se as abordagens musicais e técnico-instrumentais aparecem em proporção reduzida no corpus, é porque exigiriam do pesquisador exatamente o tipo de competência encarnada que o *compás* demanda, e que a formação musicológica tradicional, centrada na notação e na história, raramente oferece. A escassez documentada por Cunha e Berlanga (2025) não mede, assim, um desinteresse pelo flamenco, mas uma incompatibilidade entre a natureza do objeto (encarnado, processual, rítmico) e os instrumentos disponíveis (documentais, descritivos, históricos). Diagnosticar essa incompatibilidade é o primeiro passo para superá-la.

O corpo negro e a ancestralidade: a memória silenciada

A agência do corpo negro no flamenco não deve ser compreendida apenas como presença histórica a ser recuperada por uma narrativa de origem. Ela envolve a capacidade de produzir, interpretar, transformar e disputar os sentidos da prática no presente. O corpo negro aparece, nesse enquadramento, como lugar de memória, mas também como sujeito que reorganiza a cena, desloca regimes de visibilidade e questiona a redução do flamenco a uma tradição exclusivamente europeia, andaluza ou cigana. A análise de Andreoli (2023) sobre 'Flamenco Negro' é relevante porque evidencia como a performance pode tornar visíveis a contribuição negra, a ancestralidade, o racismo e a condição da mulher negra. A cena não funciona apenas como representação de uma história anterior, mas ela produz um conhecimento sobre essa história por meio da presença corporal, da voz, da língua, do movimento e da relação com o público.

A agência corporal também se manifesta na maneira como o ritmo é aprendido e produzido. O *compás* flamenco organiza ciclos de acentuação que exigem dos intérpretes uma relação dinâmica com o pulso, o contratempo, a síncopa e a elasticidade temporal. A polirritmia, entendida aqui como a coexistência e a interação de diferentes camadas rítmicas, não deve ser atribuída automaticamente a uma essência negra, pois os processos históricos de formação musical são complexos e não autorizam equivalências diretas entre raça e estrutura sonora. Entretanto, a análise de Berlanga (2020) sobre influências africanas e afro-hispânicas permite investigar como determinados princípios de alternância entre agrupamentos binários e ternários, deslocamento acentual e flexibilidade temporal participam da história do flamenco. O corpo negro, quando assume a execução, o canto ou a dança, não só 'ilustra' essas estruturas, mas também interpreta suas tensões, decide seus pesos, negocia suas síncopes e produz micro-variações que conferem sentido à forma.

Essa relação torna-se ainda mais evidente quando se considera que o flamenco não se organiza exclusivamente por alturas fixas ou por padrões métricos abstratos. A emissão vocal, os melismas, as inflexões, a ornamentação e as microvariações de afinação participam da expressividade do *cante*, enquanto o *baile* e o *toque* transformam o tempo em gesto visível e audível. A agência do corpo negro se realiza na apropriação situada dessas dimensões, produzindo uma escuta encarnada em que ritmo, altura, timbre, gesto e memória se articulam.

Com Gilroy, essa articulação pode ser compreendida como circulação diaspórica de formas e experiências; com Berlanga (2020) e Andreoli (2023), ela ganha uma dimensão histórica e performática específica no flamenco.

Se o *compás* guarda a memória rítmica, o corpo guarda a memória diaspórica, e é aqui que a análise se cruza com a africanidade documentada por Berlanga (2020) e performada na cena brasileira analisada por Andreoli (2023). Em seu estudo sobre o espetáculo "Flamenco Negro", Andreoli organiza a obra em núcleos narrativos que tematizam a contribuição negra, a discriminação, a estética do corpo negro, a condição da mulher negra e a ancestralidade (Andreoli, 2023, p. 5). O autor recupera o caráter multirracial do flamenco e remete às origens africanas de formas como o *fandango*[14], lembrando inclusive o simbolismo do círculo nas danças africanas (Andreoli, 2023, p. 9). O autor é especialmente incisivo ao denunciar a desvalorização histórica do movimento do corpo negro na dança e a interseccionalidade entre racismo e gênero, propondo a ancestralidade como categoria de reconexão e resistência (Andreoli, 2023, p. 10-11). O espetáculo, que articula poema em português e iorubá, materializando cenicamente aquilo que Gilroy teoriza, ou seja, a diáspora como rota, e não raiz fixa (apud ABREU, 2022). Como sintetiza o próprio Andreoli, a obra busca: "reconectar o flamenco às suas raízes afrodiaspóricas" (2023, p. 23), gesto que é, ao mesmo tempo, estético e epistêmico.

Confrontado com Berlanga (2020), o argumento de Andreoli (2023) deixa de ser apenas reivindicação militante e ganha lastro historiográfico, pois a africanidade que o espetáculo afirma no corpo é a mesma que a etnomusicologia histórica rastreia nos *cabildos* andaluzes e nos ciclos sesquiálteros. Corpo e *compás* convergem, assim, na mesma memória afrodiaspórica. O silêncio que o *corpus* brasileiro impõe a essa dimensão, visível nos baixos índices da Tabela 1, não configura uma mera preferência metodológica, mas o silenciamento ativo de uma memória.

[14] Fandango: Gênero musical de origem tradicional e pré-flamenca associado a bailes de metro ternário. No contexto flamencológico, sofreu uma bifurcação histórica: os estilos mantidos *a compás* estruturam-se em um ciclo rítmico-armônico de 12 tempos dividido em quatro células ternárias (3+3+3+3), enquanto as vertentes evoluídas para *cantes libres* perderam totalmente a pulsação métrica em prol da expressividade lírica. Assim como outras expressões do flamenco e da música criolla hispano-americana, o desenvolvimento desses ritmos carrega a influência histórica de matrizes multirraciais, em especial de elementos de ancestralidade africana que permearam as trocas culturais transatlânticas (Berlanga, 2014).

A força do trabalho de Andreoli (2023) está em transformar esse silenciamento em objeto cênico explícito. Ao estruturar "Flamenco Negro" em núcleos que vão da contribuição negra à condição da mulher negra, o espetáculo realiza, no palco, a operação que a academia brasileira em larga medida não realizou no papel: nomear a africanidade do gênero. O recurso ao poema em português e iorubá, longe de ser ornamento, é uma afirmação epistêmica, a língua da diáspora retorna ao corpo do flamenco para desfazer o seu branqueamento simbólico. Há aqui, portanto, uma convergência notável com a tese deste artigo, pois a reconexão estética que Andreoli (2023, p. 23) propõe pode ser entendida como o correlato performático da reconexão historiográfica que Berlanga (2020) documenta. Essa convergência permite enfrentar diretamente a interseccionalidade que Andreoli (2023, p. 10-11) tematiza. A desvalorização histórica do movimento do corpo negro na dança não é fato isolado, mas ela, sobretudo, cruza-se com a hierarquização de gênero, produzindo um duplo apagamento da *bailaora* negra. Ler o flamenco pela memória diaspórica implica, portanto, recuperar não apenas uma origem rítmica africana abstrata, mas os corpos concretos, frequentemente negros e femininos, que a sustentaram e sustentam. A memória assume, aqui, sua dimensão mais densa, pois não se trata de um passado a evocar, mas sim a reparação de um silenciamento ativo.

O simbolismo do círculo nas danças africanas, recuperado por Andreoli (2023, p. 9), oferece um exemplo concreto dessa reparação. A roda, forma espacial recorrente em práticas performáticas afrodiaspóricas, do batuque ao samba de roda, não é apenas disposição coreográfica mas também pode ser lido como estrutura social que dissolve a hierarquia palco-plateia e instaura a participação coletiva. Quando Andreoli remete a roda flamenca a essa matriz africana, ele ilumina uma continuidade formal que a historiografia branqueada do gênero tendia a ignorar. A *juerga* e a *tertúlia*, com sua circularidade participativa, podem assim ser lidas não como meras informalidades, mas como sobrevivências estruturais de uma sociabilidade afrodiaspórica, mais um ponto em que som, corpo e memória se enlaçam.

A peña paulistana como território sonoro reterritorializado

O terceiro plano fecha o circuito território. Campoy, em sua etnografia da arte flamenca em São Paulo, descreve o flamenco brasileiro como cultura híbrida em constante transformação, com presença histórica na cidade e papel decisivo de pioneiros e academias. A autora destaca, sobretudo, a importância dos ambientes de aprendizado informal, *peñas* e *tertúlias*, como

espaços de transmissão e de constituição de pertencimento (Campoy, 2014, p. 21-22). É nesses espaços que se forja, segundo ela, a busca por uma identidade flamenca propriamente brasileira (Campoy, 2014, p. 23).

Sob a lente de Deleuze e Guattari (apud Haesbaert; Bruce, 2002), a *peña* paulistana materializa um exemplo vívido de reterritorialização: um elemento já desterritorializado, o *compás* andaluz, ele mesmo sedimento de fluxos afro-hispânicos, serve de territorialidade nova a praticantes que fabricam, no contratempo das palmas e no espaço da *tertúlia*, um lugar onde se sentem "em casa". Não há aqui retorno a uma origem, mas há, na precisão conceitual de Hall (2006, p. 88-89), tradução, a habitação simultânea de várias casas. Campoy registra, com efeito, as tensões dessa reterritorialização, entre a pressão da comercialização e a busca de autenticidade própria (Campoy, 2014, p. 28), tensões que são constitutivas, e não acidentais, do agenciamento. Nesse sentido, a transnacionalidade dilui fronteiras geográficas originais e favorece fusão, mestiçagem e hibridação, ao mesmo tempo em que aciona debates sobre 'essência' e 'autenticidade' (Asensio, 2004). Estudos de consumo cultural (Gimenez & Gimeney, 2018) mostram o flamenco como arte de raízes locais que impõe critérios de autenticidade enquanto se internacionaliza, gerando novas significações em função de consumo global e apropriações locais. Essas tensões merecem leitura cuidadosa, pois é nelas que a reterritorialização se revela como processo, e não como estado consumado. Campoy (2014) descreve um campo atravessado por forças contrárias, ou seja, de um lado, a pressão da comercialização e do espetáculo turístico, que tende a estabilizar o flamenco numa forma vendável; de outro, a busca de uma identidade brasileira própria, que empurra a prática para a experimentação e a mistura. A *peña* e a *tertúlia* são justamente os espaços onde essas forças se negociam, ambientes de aprendizado informal em que a transmissão se dá pelo convívio, pela escuta e pela repetição corporal, à margem tanto do mercado quanto da certificação acadêmica.

A expressão "nova territorialidade sonora" designa o processo pelo qual o flamenco passa a existir no Brasil através da articulação nesses três espaços complementares: a *peña*, a *tertúlia* e a academia. A *peña* oferece um espaço de associação, continuidade e reconhecimento coletivo; a *tertúlia* intensifica a convivência, a transmissão informal e a participação performática; a academia sistematiza o ensino, organiza técnicas e cria condições institucionais para a continuidade da prática. Esses espaços não são equivalentes, mas formam um circuito. O conhecimento aprendido na academia pode ser testado e transformado na *tertúlia*, enquanto

as experiências desta podem ser formalizadas, ensinadas e disseminadas pela academia ou pela *peña*. A territorialidade sonora emerge justamente dessa circulação, pois o flamenco, para além de apenas um lugar físico, produz um espaço relacional por meio do *toque*, do *cante*, da *palma*, do *baile*, da escuta e dos vínculos entre os praticantes, cada um revestido por um leque de diversidades.

É significativo que seja nesses espaços informais, e não nas instituições formais, que a reterritorialização avance com mais vigor. Isso confirma, por outra via, o diagnóstico de Cunha e Berlanga (2025), quando afirmam que a vitalidade do flamenco brasileiro reside na prática viva muito mais do que na produção textual que a registra. A *peña* paulistana é, nesse sentido, o arquivo vivo que o arquivo escrito não capturou, razão pela qual uma etnomusicologia à altura do objeto precisa deslocar-se da biblioteca para a *tertúlia*, sem abandonar nenhuma das duas. A Tabela 3, a seguir, fecha o argumento ao mapear a correspondência entre cada uma dessas frentes, seu operador teórico e sua evidência empírica. Essa dupla fidelidade, à biblioteca e à tertúlia, define, com efeito, o programa metodológico que o artigo extrai de seu próprio percurso. Os dados de Cunha e Berlanga (2025) fornecem a escala macro; a análise do *compás* (Berlanga, 2014; 2020) fornece a escala estrutural; a etnografia de Campoy (2014) e a cena de Andreoli (2023) fornecem a escala da prática vivida. Nenhuma dessas escalas, isolada, daria conta do objeto; é a sua articulação, sob os operadores do Atlântico Negro, da tradução e da reterritorialização, que constitui o método aqui proposto. Trata-se, em suma, de uma etnomusicologia histórica e implicada, capaz de transitar entre o arquivo e o corpo com o mesmo rigor. A Tabela 3 sintetiza essa arquitetura, mas convém lê-la como um circuito, e não como uma lista. A sonoridade (linha 1) só significa porque carrega memória (linha 2); a memória só se atualiza porque se territorializa numa prática (linha 3); e a territorialidade, por sua vez, só existe enquanto produzida sonoramente. As três linhas da tabela não são compartimentos estanques, mas momentos de um mesmo movimento, o do flamenco em trânsito. É essa circularidade que o próprio tema captura ao nomear, em conjunto, sonoridade, memória e territorialidade, portanto, três faces de um único fenômeno, que a análise separa apenas para melhor reconstituir.

Frente do tema	Operador teórico	Evidência empírica / fonte
Sonoridade	Compás como matriz rítmica encarnada	Estrutura da soleá/seguiriya (Berlanga, 2014)
Memória	Atlântico Negro; ancestralidade	Cabildos e ciclos sesquiálteros (Berlanga, 2020); corpo negro (Andreoli, 2023)
Territorialidade	Des-re-territorialização; tradução	Peñas e tertúlias paulistanas (Campoy, 2014; Hall, 2006)

Tabela 3 - Articulação entre as frentes do tema e os operadores teórico-analíticos
Fonte: elaborado pelo autor (2025).

A Tabela 3 explicita a coerência interna do argumento, onde cada dimensão do tema encontra um operador teórico e uma evidência empírica extraída das fontes. O que o mapeamento de Cunha e Berlanga (2025) registrara como ausência converte-se, sob essa articulação, em programa positivo de pesquisa.

Conclusões: por uma etnomusicologia do flamenco em trânsito

Partindo do achado empírico de Cunha e Berlanga (2025), a predominância de abordagens descritivo-históricas em detrimento da análise musical, este artigo demonstrou que tal lacuna não é fortuita. Ela é, antes, sintoma de uma colonialidade epistêmica que insiste em hierarquizar o documento sobre o som, silenciando as camadas afrodiaspóricas que pulsam no gênero. O percurso argumentativo articulou-se em três planos. No plano da sonoridade, constatou-se que o *compás*, tal como descrito por Berlanga (2014), oferece a ferramenta de análise que faltava ao *corpus* científico-acadêmico brasileiro, ou seja, uma matriz rítmica encarnada, rigorosa e densa.

A baixa incidência de análise musical no corpus brasileiro não pode ser explicada apenas por uma suposta impossibilidade técnica. Ela deve ser examinada como resultado de escolhas metodológicas, condições institucionais e critérios de legitimidade que favoreceram determinados modos de abordagem em detrimento de outros. Segundo, no plano da memória, o cruzamento entre a etnomusicologia histórica de Berlanga (2020) e o Atlântico Negro de Gilroy (apud Abreu, 2022) ancorou musical e historicamente a africanidade do flamenco, dos *cabildos* andaluzes aos ciclos rítmicos afro-hispânicos, conferindo lastro à reivindicação

estética do corpo negro performada por Andreoli (2023). A memória do flamenco revelou-se, assim, rítmica e diaspórica antes de ser textual. Terceiro, no plano da territorialidade, demonstrou-se que o flamenco brasileiro não é réplica desterritorializada do andaluz, como já intuíam Cunha e Berlanga (2025, p. 122), mas reterritorialização no sentido estrito de Deleuze e Guattari (apud Haesbaert; Bruce, 2002) e tradução no sentido de Hall (2006), pois a *peña* brasileira em geral e a *peña* paulistana (Campoy, 2014) é território sonoro novo, fabricado com elementos já em movimento, onde se habitam várias casas sem retorno a origem alguma.

Ao reunir esses planos sob o eixo **Sonoridades, memória e territorialidade**, o estudo propõe à etnomusicologia brasileira um horizonte de superação do paradigma inventarial. Trata-se de assumir o flamenco como um agenciamento sonoro transatlântico, vivo em sua permanente reterritorialização. Mais do que preencher a lacuna detectada por Cunha e Berlanga (2025), trata-se de reconfigurar o objeto: não o flamenco como tema raro e exótico, mas como som em trânsito, memória em rota e território em fabricação. As implicações ultrapassam o caso flamenco e tocam o modo como a musicologia brasileira lida com toda sonoridade de matriz diaspórica, sugerindo agenda futura de transcrições do *compás* praticado nas *peñas*, etnografias sonoras das *tertúlias* e estudos comparados do *ida y vuelta* atlântico.

Essa pesquisa assume uma posição metodológica situada, pois o autor possui experiência direta com o flamenco, tanto no ambiente acadêmico-formal (em aulas, ensaios, apresentações, seminários, etc), quanto nos diversos contextos informais e não-formais em que o flamenco se manifesta, seja no Brasil ou na Espanha. Essa experiência não é apresentada como prova suficiente nem como substituto da análise documental e bibliográfica. Ela é mobilizada como conhecimento reflexivo sobre os modos pelos quais o *compás*, o *cante*, o *toque*, a *palma* e o *baile* são aprendidos corporalmente. Em perspectiva autoetnográfica, a trajetória do pesquisador é tratada como uma dimensão do campo, submetida à explicitação de seus limites, de seus privilégios, de seus vínculos e de suas condições de observação.

Não obstante o rigor que guiou este percurso, reconhecemos seus limites. A análise aqui desenvolvida, embora densa, sustenta-se na releitura de algumas fontes secundárias, clamando por futuras incursões etnográficas que capturem o *compás* praticado no cotidiano de nossas *peñas*. Todavia, tal postura metodológica extrapolaria o foco específico deste artigo. Cumpre, por fim, situar a contribuição deste texto num horizonte mais amplo. Ao propor que o flamenco brasileiro seja estudado sob a tríade sonoridade-memória-territorialidade, o trabalho oferece um

modelo replicável para outras sonoridades diaspóricas que circulam no país e que padecem do mesmo regime de reconhecimento sem escuta. O caso flamenco, por sua densidade rítmica e por sua já comprovada ancestralidade afro-atlântica, funciona como laboratório privilegiado, pois o que aqui se demonstra para o *compás* e a *peña* pode iluminar o estudo de tantas outras práticas que chegam, se transformam e se reterritorializam em solo brasileiro. Encerramos com a aposta de que estudar o flamenco em trânsito seja, sobretudo, um exercício de escuta-imersiva. Uma forma de repensar, com delicadeza e precisão, como a etnomusicologia brasileira se dispõe a acolher os sons do mundo que, em nós, também habita.

Ainda assim, a contribuição permanece. Ao reler a 'invisibilização' da dimensão musical como efeito de colonialidade epistêmica, e ao oferecer um arcabouço articulado, *compás*, Atlântico Negro, tradução e reterritorialização, capaz de converter essa lacuna em programa de pesquisa, o artigo entrega ao campo não uma resposta definitiva, mas uma reorientação de perguntas. Para a etnomusicologia brasileira, trata-se de aprender a ouvir o flamenco como som em trânsito, memória em rota e território em fabricação, e, com isso, de reconhecer que toda sonoridade diaspórica que circula em nosso território merece ser estudada não como visitante exótico, mas como parte legítima de nossa própria paisagem sonora.

Referências

ABREU, M. Dimensões metodológicas do Atlântico Negro: revisitando a obra de Paul Gilroy. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, [S. l.], v. 37, n. 109, 2022.

ANDREOLI, G. Flamenco Negro: uma análise do espetáculo da Companhia De Arte La Negra Ana Medeiros. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 13, n. 4, 2023. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/129360. Acesso em: 15 jun. 2026.

ASENSIO, S. El imaginario flamenco americano: Aura y Kitsch en la escena transnacional. **Revista de Dialectología y Tradiciones Populares**, [S. l.], v. 59, p. 145-159, 2004.

BERLANGA Fernandez, M. A. La universalización del flamenco. **Cuadernos de Etnomusicología**, [S. l.], n. 2, abr. 2012.

BERLANGA, M. A. El compás flamenco: estructura, acentuación y elasticidad rítmica. **Sinfonía Virtual**, [S. l.], n. 26, 2014.

BERLANGA, M. A. Entre negrillas y cumbés, sones y guajiras: influencias tempranas de la música africana en España y en la América de habla hispana. **Música Oral del Sur**, [S. l.], n. 17, p. 227-249, 2020.

.

BERLANGA Fernandez, M. A. Cambios de paradigma en el estudio de las músicas tradicionales en España: folclore, estudios de patrimonio cultural inmaterial y etnomusicologia. **Revista PH**, [S. l.], n. 116, p. 70-89, 2025.

CAMPOY, A. P. G. **Arte flamenca em São Paulo: hibridismo, transmissão e identidade**. TCC em Gestão de Projetos Culturais e Eventos. São Paulo: USP-UCA-CELACC, 2014.

CRUCES ROLDÁN, C. Embodiment, Music, and the Body in Flamenco Song Performance. **TRANS-Revista Transcultural de Música**, Barcelona, n. 7, 2003.

CORTÉS-VÁZQUEZ, M.; LLORENT-BEDMAR, V. The Training of Flamenco Dance Teachers of the Escuela Sevillana (Sevillian School): From Practical Experience to the Practice of Teaching. **Education Sciences**, [S. l.], 2024.

CORTÉS-VÁZQUEZ, M.; CHAVARRÍA-ORTÍZ, C.; BERRAQUERO-RODRÍGUEZ, D.; HEREDIA-CARROZA, J. Didactics with Art: A PRISMA Systematic Review on the Integration of Flamenco in Education. **Heritage**, [S. l.], 2025.

CUNHA, C. C. C.; BERLANGA, M. A. Mapeando el flamenco: Los usos y significados del término en anales y revistas de música. **Música Oral del Sur**, [S. l.], n. 22, p. 105-133, 2022.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

GAMBOA, S. S. **Pesquisa em educação: Métodos e epistemologias** (3.ª ed.). Argos. 2018.

GAMBOA, J. M. **Guía libre del flamenco**. Madrid: SGAE, 2001.

GILROY, P. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GIMENEZ, F.; GIMENEZ, T. O Consumo Cultural Global E As Novas significações Da Arte Flamenca. **Cadernos de Comunicação**, Santa Maria, v. 22, n. 2, p. 1-15, jun. 2018.

GIRALDO, R. M. Soleá: The Pinnacle of Flamenco Singing. **Journal of Anthropology and Archaeology**, [S. l.], v. 12, 2024.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 1986.

HAESBAERT, R.; BRUCE, G. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **GEOgraphia**, Niterói, v. 4, n. 7, 2002. Disponível em: https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13419. Acesso em: 15 jun. 2026.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

MANUEL, P. **Flamenco Music: History, Forms, Culture**. Urbana: University of Illinois Press, 2024.

MARTIN, T. An Introduction to Flamenco and Globalisation. In: TRANSNATIONAL FLAMENCO. **Leisure Studies in a Global Era**. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

Declaração de Uso de Inteligência Artificial

Os autores utilizaram a ferramenta Gemini.AI (modelo 1.5 Flash) durante o processo de edição deste manuscrito com o propósito exclusivo de auxiliar na revisão gramatical. O conteúdo científico, a análise de dados e a interpretação dos resultados são de inteira e exclusiva responsabilidade do autor. Todas as sugestões linguísticas fornecidas pela ferramenta foram rigorosamente revisadas e validadas, assegurando a integridade do conteúdo intelectual aqui apresentado, em conformidade com as diretrizes de transparência do Committee on Publication Ethics (COPE).

Mini Bio Autor

Paraibano, **Cyran Costa** é multi-instrumentista, pesquisador e professor do IFPB – Campus Monteiro. Com formação em violão (UFPB) e mestrado em Musicologia (Unicamp), atualmente desenvolve seu doutorado na Universidad de Granada, na Espanha. Gravou discos com a Orquestra de Violões da Paraíba (OVPB), atuando como regente, compositor e arranjador. Criador do Grupo Mosayco (2009), da Orquestra Experimental do IFPB, dentre outros, sua atuação artística é marcada pela diversidade de timbres e diálogo multicultural. Toca violão flamenco, alaúde árabe, baglama turco, viola caipira e outros, explorando diálogos entre a música brasileira, sonoridades de diversos continentes e o flamenco. No IFPB desenvolve trabalho docente, coordenação de grupos de pesquisa e práticas de extensão de desenvolvimento musical, resgate e valorização cultural com jovens e adultos na comunidade e região. Na Espanha, estudou flamenco com Javier Conde, José Antonio Rodríguez, Juan Manuel Cañizares, Fernando de la Rua, Flávio Rodrigues, Manolo Sanluncar e Gerardo Nuñez.