



do SUS. 2021. Disponível em: <https://portal.cfm.org.br/noticias/pandemia-derruba-quase-30-milhoes-de-procedimentos-medi-cos-em-ambulatorios-do-sus/>. Acesso em: 08 ago. 2022.

PORTAL FGV. Pesquisa mostra os impactos do primeiro ano de pandemia nos serviços oferecidos pelo SUS. 2022. Disponível em: <https://portal.fgv.br/noticias/pesquisa-mostra-impactos-primeiro-ano-pandemia-servicos-ofere-cidos-pelo-sus>. Acesso em: 08 ago. 2023.

PUTINI, Júlia. Depressão cresce 41% com pandemia: 'apoio é essencial para sair do fundo do poço', conta humorista. Rio de Janeiro: G1, 2022. Disponível: <https://g1.globo.com/saude/saude-mental/noticia/2022/08/14/depressao-cresce-41percent-com-pandemia-apoio-e-essencial-para-sair-do-fundo-do-poco-conta-humorista.ghtml>. Acesso em: 08 ago. 2023.

SANAR. Linha do tempo do Coronavírus no Brasil. 2022. Disponível em: <https://www.sanarmed.com/linha-do-tempo-do-coronavirus-no-brasil>. Acesso em: 08 ago. 2022.

SÁTYRO, N. G. D.; MACHADO, J. A. La falta de coordinación ante la pandemia sanitaria y social en Brasil. In: Analia Minteguiaga; Carmen Midaglia; Natália Sátyro. (Org.). Protecciones sociales en América Latina en tiempos de pandemia: Miradas em torno a la capacidad acumulada de bienestar público. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2022, p. 213-255.

SENRA, Ricardo. A imagem de Bolsonaro na imprensa internacional: de 'quebrar Brasil' a 'levar país a desastre'. Londres: BBC News Brasil, 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52801691>. Acesso em: 08 ago. 2022.

SERVO, L. M. S.; SANTOS, M. A. B.; VIEIRA, F. S.; BENEVIDES, R. P. S. Financiamento do SUS e Covid-19: histórico, participações federativas e respostas à pandemia. Saúde em Debate, Rio de Janeiro, v.44, n. especial 4, p.114-129, dez/2020.

SILVA, H.P.; LIMA, L.D. Política, economia e saúde: lições da COVID-19. Cadernos de Saúde Pública, Rio de Janeiro, v.37, n.9. 2021, e00200221.

SODRÉ, Francis. Epidemia de Covid-19: questões críticas para a gestão da saúde pública no Brasil. Trabalho, Educação e Saúde, Rio de Janeiro, v.18, n.3, 2020, e00302134.

UNA-SUS. Coronavírus: Brasil confirma primeiro caso da doença. 2020a. Disponível em: <https://www.unasus.gov.br/noticia/coronavirus-brasil-confirma-primeiro-caso-da-doenca>. Acesso em: 08 ago. 2023.

UNA-SUS. Organização Mundial de Saúde declara pandemia do novo Coronavírus. 2020b. Disponível em: <https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus>. Acesso em: 08 ago. 2023.

UNIVERSITY OF OXFORD. Oxford Covid-19 Government Response Tracker (OxCGRT). 2022. Disponível em: <https://www.bsg.ox.ac.uk/research/covid-19-government-response-tracker>.

resiliência do Sistema Único de Saúde frente à COVID-19. Cad. EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v.19, Edição Especial, p.735-744, nov/2021.

⁹³ Lancet, 2020 apud MASSUDA, Adriano et al. A resiliência do Sistema Único de Saúde frente à COVID-19. Cad. EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v.19, Edição Especial, p.735-744, nov/2021.

⁹⁴ Calil, 2021; Bennouna et al., 2021

⁹⁵ Calil, 2021; Senado Federal, 2021 apud SÁTYRO, N. G. D.; MACHADO, J. A. La falta de coordinación ante la pandemia sanitaria y social en Brasil. In: Analia Minteguiaga; Carmen Midaglia; Natália Sátyro. (Org.). Protecciones sociales en América Latina en tiempos de pandemia: Miradas em torno a la capacidad acumulada de bienestar público. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2022,, p.219, tradução nossa.

⁹⁶ BRUM, Eliane. Pesquisa revela que Bolsonaro executou uma "estratégia institucional de propagação do coronavírus". El País, 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-01-21/pesquisa-revela-que-bolsonaro-executou-uma-estrategia-institucional-de-propagacao-do-virus.html>. Acesso em: 08 ago. 2023.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Metzli; Maybank; Maio, 2020 apud BOUSQUAT, Aylene et al. Pandemia de covid-19: o SUS mais necessário do que nunca. Revista USP. São Paulo: n.128, p.13-26, jan./fev./mar. 2021.

¹⁰⁰ MASSUDA, Adriano et al. A resiliência do Sistema Único de Saúde frente à COVID-19. Cad. EBAPE.BR, Rio de Janeiro, v.19, Edição Especial, p.735-744, nov/2021, p.719

CENA CIGANA ARTÍSTICA: MUSICAR INTERÉTNICO, LUTAS E IMAGINÁRIOS

GYPSY ARTISTIC SCENE: INTERETHNIC MUSICKING, STRUGGLES AND IMAGINARIES

Resumo

Essa pesquisa buscou compreender os efeitos do contato interétnico entre ciganos e não-ciganos em uma cena musical localizada em São Paulo. O foco se deu em investigar de que forma dançarinas, músicos e artistas constroem significados, conduzem suas trajetórias, e produzem e reproduzem uma localidade conjunta por meio do musicar. Através da etnografia, desvelou-se a relação entre imaginários sociais e fazeres artísticos, assim como a possibilidade da música ser empregada enquanto ferramenta de luta e sobrevivência. A multiplicidade dos modos de ser e pertencer e uma mistura de brasilidades e ciganicidades conferem à "cena cigana artística" seus contornos peculiares.

Palavras-chave: Ciganos; Música; Etnicidade; Musicar.

Abstract

This research sought to understand the effects of interethnic contact between Roma and non-Roma in a localized music scene in Sao Paulo. The focus was on investigating how dancers, musicians and artists build meanings, conduct their trajectories, and produce and reproduce a joint location through musicking. Through ethnography, the relationship between social imaginaries and artistic practices was unveiled, as well as the possibility of music being used as a tool for struggle and survival. The multiplicity of ways of being and belonging, and a mixture of "Brazilianness" and "Gypsyism", give the "Gypsy artistic scene" its peculiar contours.

Keywords: Roma; Music; Ethnicity; Musicking.

* Isabella Almeida de Abreu Aquino

Recebido em: 30/09/21

Aceito em: 23/01/2024

1. Introdução

7 de setembro de 2019, na cidade de Itatiba em São Paulo. Eu observava a cena vibrante que se oferecia aos meus olhos na tradicional “Noite Cigana do Casal Coimbra”, enquanto a banda Gipsy Forever tocava uma de suas rumbas flamencas. Diversas reflexões foram susci-tadas nesse momento, em que eu fitava os indivíduos que compunham um colorido quadro de sons, gestos e movimentos: mulheres manejavam com destreza suas longas saias, algumas com lenços de moeda no quadril e flores no cabelo, os homens em movimentos vigorosos ba-tiam os pés no chão, usavam chapéus e movimentavam expressivamente os braços, batendo palmas e estalando os dedos; todos cantavam e convidavam-se a dançar. Eu pensava sobre suas trajetórias de vida que confluíam para esse espaço-tempo, se entrelaçavam e conectavam por meio de um envolvimento ímpar e intenso com a música e a dança - ou melhor, o musicar. Christopher Small (1998) evidencia que o termo “música” é na verdade a abstração de uma ação - não estamos diante de algo estático, a música não é objeto, mas principalmente uma atividade, na qual os sujeitos se engajam de inúmeras maneiras. O canto, a dança, o toque dos instrumentos, a escuta, apreciação, composições, ensaios e toda uma pluralidade de ações - a esses engajamentos se nomeia *musicar* [musicking]¹.

A bailarina Paula Valenthine em seu exuberante figurino de Ruska Roma², se juntara comigo para observar e me dizia, rememorando: “você tinha que ver como eram as festas de antes!”. Eram muitas as histórias que me contavam sobre festas ciganas da família Sbano, sempre lotadas, traziam espetáculos de circo, bandas ao vivo e inúmeras performances de dança; assim como as festas da família Valensuela eram descritas como eventos esperados e de grande importância. É por esse movimento inédito de abertura dos festejos de diferentes grupos ciganos para a *sociedade-gadje*³ que me interessei, assim como pelo contexto mais amplo de musicares ciganos no estado de São Paulo, localizados e fomentados de modo a permitir que seus participantes aprendam e transmitam seus conhecimentos, as professoras de dança e músicos profissionais possam exercer o seu trabalho, os eventos e espaços funcionem como um circuito comum de encontros e o repertório de músicas e danças seja compartilhado, todos esses elementos constituem o que denomino de *Cena Cigana Artística*⁴.

Esse escrito é então fruto da imersão realizada de 2018 a 2021 na “Cena Cigana Artís-tica” de São Paulo, uma cena musical formada por ciganos e não-ciganos, artistas amadores e profissionais que se dedicam a prática e ao estudo das manifestações artísticas e da história do povo roma. É nesse sentido que as festas ciganas temáticas do estado de São Paulo foram escolhidas como objeto empírico de modo a abordar essa cena. Esses eventos não se tratam de festas particulares realizadas nos acampamentos e lares de famílias roma, comemorando um casamento ou batizado por exemplo (por esse motivo, no campo são sinalizadas como “te-máticas”) e não dizem respeito a eventos de cunho essencialmente religioso, embora possam ser feitas homenagens à Santa Sara Kali ou a Nossa Senhora Aparecida. São festas abertas ao público mediante pagamento de ingresso, o que lhes confere uma grande diversidade, podendo ser organizadas por uma família roma ou por não-ciganos que participam da cena como músicos e bailarinas.

Essas festas são o momento de confluência de diversas companhias de dança cigana, do encontro de alunas de diferentes escolas, professoras e coreógrafas que vão apresentar seu trabalho, dos músicos que irão tocar ao vivo, oraculistas, artesãos que expõem seus produtos, e especialmente esses festejos possibilitam o contato gadjo-roma, do qual surge a questão basilar dessa pesquisa: quais as buscas, efeitos e significados que ciganos e não-ci-ganos experimentam nesse musicar conjunto? A hipótese inicial era de que os não-ciganos eram fortemente movidos na busca pela dança e a música pelo imaginário ocidental sobre o misticismo, o mistério, a sedução e uma série de representações coletivas que se cristaliza-ram ao longo de séculos em torno do povo cigano, enquanto que para calons, sinti ou rom os eventos e o musicar seriam formas de celebrar e resgatar sua história, muitas vezes marcada pela violência e a perseguição que sofreram.

Os resultados serão explicitados ao longo do artigo, porém gostaria de adiantar que o musicar romani, mais do que uma celebração cultural para os ciganos como supus, se trata de uma forma de luta por direitos e vida digna. Historicamente, os musicares ciganos fascinaram a sociedade ocidental na mesma medida em que seu povo foi lançado às margens, ao racismo, à invisibilidade e à conveniente exotização. A música e a performance promoveram o encontro intercultural, o que certamente é atravessado por relações de poder. Argumento com base

na análise da cena estudada em São Paulo que os ciganos passaram a operar a música como ferramenta poderosa de resistência, colocando em evidência sua história, seus caminhos e suas batalhas, mas o que ocorre quando os não-roma passam a incorporar esse repertório e se misturam ativamente nesse musicar?

A compreensão da música enquanto processo e ação, o *musicar* [musicking], como propõe Christopher Small (1998), possibilitou analisar a trama de sociabilidade e interação tecida continuamente pelos atores investigados. O início da pesquisa de campo se deu em uma escola de danças localizada na zona leste da cidade de São Paulo, na qual acompanhei semana após semana a vida de uma comunidade de prática de dançarinas. Posteriormente, no Carnaval de 2020 e por meio de sucessivas conversas realizadas virtualmente em virtude da pandemia de COVID-19. A localidade⁵ produzida é única, interétnica, isto é, nela coexistem diferentes pertencimentos étnicos⁶ — misturam-se elementos da cultura brasileira e da cul-tura dos diversos povos ciganos, assim como representações e imaginários sociais, práticas religiosas, conflitos e afetos, todos eles interconectados em uma mesma trama por meio do musicar — uma riqueza de vivências e saberes que procurei desvelar, partilhar e registrar.

Para isso, essa exposição se segue em quatro partes: a primeira revisita brevemente a literatura sobre o povo roma, os estereótipos criados em torno da etnia e seu musicar translocal possibilitador de trocas; em seguida, as percepções e reflexões geradas nas primeiras saídas a trabalho de campo serão analisadas e emerge a importância das religiões afro-brasileiras para constituição do pensamento e o surgimento dessa cena musical; na terceira parte, os discurs-os recolhidos por meio das entrevistas realizadas com diferentes atores serão apresentados, revelando especialmente o caráter político citado anteriormente, assim como as divergências e relações geradas nessa localidade interétnica; em seguida, segue-se o desfecho.

2. Lungo Drom

O povo cigano sempre representou mistério por onde passou, não se sabia de que lugar essas pessoas provinham⁷, estrangeiros em qualquer canto do mundo, os sentimentos ambíguos de medo e fascínio eram despertados imediatamente com a chegada das carroças e caravanas às cidades e províncias. Os ciganos passaram por três grandes ondas migratórias nos últimos quinhentos anos; entre inúmeros acontecimentos, foram escravizados por cinco séculos na Moldávia e Valáquia — atual Romênia⁸, sofreram as marcas indelévelis do Samu-daripen nazista⁹, a ele resistiram com paus e pedras nos campos de Auschwitz-Birkenau¹⁰, e chegaram ao Brasil colônia como degredados, expulsos de Portugal por Dom João “devido ao seu escandaloso procedimento nesse reino”¹¹.

Estigmatizados como trapaceiros, não confiáveis, detentores de poderes místicos e maldições, inúmeras foram as lendas populares que se formaram para atribuir significado a esse “outro”, provocador de uma alteridade radical: os pregos da cruz de Jesus Cristo foram forjados por um cigano ferreiro e que as caravanas roubavam crianças, cavalos e gado pelos lugares em que passavam¹². Para o ocidente, o cigano é uma figura transitória, incerta e pe-rigosa, segundo Florência Ferrari¹³ “mediadores que sabem de coisas de outro mundo sem nunca revelá-las inteiramente”. Ao passo que os espetáculos circenses, a música, a dança e a leitura de mãos fertilizaram um imaginário romântico que associou os ciganos diretamente à liberdade, à natureza, ao oculto e à sensualidade.

É importante frisar que o termo “cigano”, segundo Dimitri Fazito (2006) “é, na reali-dade, um estereótipo elaborado com base em representações coletivas, experimentadas por indivíduos de diferentes tradições culturais ao longo de séculos de contato”; é um exônimo amplo, assim como atinghanoi, zigeuner, cigány, tsgian, zingaro, gypsy – termos cunhados com a chegada desse conjunto de pessoas à Europa ocidental no século XV, descritas como possuidoras de “pele escura, cabelos pretos e longos, olhos pretos e grandes, nariz aquilina”¹⁴. Sendo assim, os ciganos precisam ser entendidos mais como um mosaico étnico e cultural do que uma massa homogênea. Contemporaneamente, o termo roma é o mais utilizado para se atribuir a essa etnia, formada por três grandes grupos: Calon (localizados especialmente em Portugal, Espanha e América Latina), Sinti (Alemanha, Itália e França) e Rom (Leste Europeu e Balcãs), que se desdobram em diversos subgrupos, a exemplo, os maiores agrupamentos Rom: Kalderash, Machuaia, Rudari, Horahane e Lovara¹⁵.

Nesse escrito usarei “cigano” como sinônimo de roma, ou seja, fazendo menção aos

APPADURAI, Arjun.

The Production of Locality.

In Modernity at Large: Cultural

Dimensions of Globalization.

Minneapolis: University of

Minnesota Press. P. 178-99.

1996.

A noção de “localidade

interétnica” proposta

neste trabalho se refere a

coexistência de diferentes

etnicidades e pertencimentos

étnicos em espaços, musicares

e comunidades de prática; não

se relaciona ao conceito de

“fricção interétnica” cunhada

pelo antropólogo Roberto

Cardoso de Oliveira (1981)

no contexto de estudos

etnológicos acerca das relações

entre indígenas e a sociedade

nacional, em suas dimensões

conflituais e competitivas.

Em realidade, até os

dias de hoje não se sabe

indubitavelmente de onde e

porquê o povo que chamamos

roma iniciou suas andanças

pelo mundo. A teoria mais

aceita é baseada em evidências

linguísticas entre o romani

e o sânscrito e defende que

sua origem é do noroeste do

subcontinente indiano (FRASER,

1992)

HANCOCK, Ian. The pariah

syndrome: an account of gypsy

slavery and persecution, Ann

Arbor: Karoma Publishers, 1987.

Santos, Macias, Amador,

Cortés, 2016

No dia 16 de maio de 1944,

os Sinti e Rom presos no campo

de concentração de Auschwitz-

Birkenau se levantaram contra

os soldados da SS nazista,

até o último momento em que

puderam resistir. O 16 de maio

tornou-se mundialmente o dia

da Resistência Romani, para que

nunca se esqueça o Porrajmos.

Cf: https://romediafoundation.

wordpress.com/2016/05/16/16-

may-romani-resistance-day/

GOODWIN Junior, James

William. “Império do Brasil:

nesta nação nem todo mundo é

Caderno de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, ano V, nº 9, out. 1997.

p. 32.

12 BORROW, George. The Zincali: the gypsies of Spain. Londres: John Murray, 1901. Disponível em: http://www.gutenberg.org/files/565/565-h/565-h.htm

13 FERRARI, Flôrência. Um olhar oblíquo: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano. São Paulo: Universidade de São Paulo, departamento de Antropologia Social, 2002.

14 MOONEN, Frans. Anticiganismo: os ciganos na Europa e no Brasil. Núcleo de Estudos Ciganos. Recife, 2008.

15 CAIRUS, Brigitte Grossmann. A construção das identidades ciganas no Brasil. Revista USP n. 117, p. 119 – 134. 2018. Disponível em: jornal.usp.br/especial/revista-usp-117-acostrucao-das-identidades-ciganas-no-brasil/

16 “Nostalgia é a essência da música cigana, e parece sempre ter sido. Mas nostalgia pelo o quê? Nostos significa em grego “retorno para o lar”, mas os ciganos não tem lar, e talvez sejam o único entre os povos, que não sonham com uma pátria. Utopia — ou topos — significa “não-lugar”. Nostalgia por utopia: regressar para nenhum lugar. O longo drom (FONSECA, 1995, p. 5). É necessário pontuar contra visões essencialistas que nem todo indivíduo ou família cigana é hoje em dia viajante, mas compreender o nomadismo para o povo cigano é entendê-lo além do deslocamento geográfico, mas enquanto instituição e forma de organização social particular, um dos pilares de sua identidade e cosmologia,“cigano é de seguir” (Medeiros, Batista; 2015).

17 Liszt apud PIOTROWSKA, Anna. Liszt and the issue

três grandes grupos citados, assim como observei o termo sendo mobilizado no meu estudo de campo pelos sujeitos dessa pesquisa. No entanto, com isso não se pretende desconsiderar as inúmeras nuances que tal palavra abriga, ligadas ao imaginário popular, aos mitos e às representações sociais ou eclipsar a grande diversidade étnica, linguística e cultural existente entre os ciganos do Brasil. Essa categoria serve especialmente como operadora de oposição, se mostra adequada para esse estudo que tem como enfoque o contato interétnico, demarca disparidades nas experiências observadas entre ciganos e não-ciganos, pois por mais diversos que sejam internamente e entre si, calons, sinti e rom opõem-se ao que chamam de gadjos, payos ou gajóns — sendo esses os ocidentais, os “outros”, membros da sociedade dominante. É interessante notar que termos como “festas ciganas temáticas” e “dança cigana artística” são utilizados nesse sentido, para enfatizar elementos e tradições provindos do povo cigano, mas que atualmente são praticados também por não-ciganos, tema que será abordado.

A escritora Isabel Fonseca (1995) oferece o relato dos quatro anos em que viveu com os roma da Bulgária, Polónia, República Checa, Eslováquia, Iugoslávia, Romênia e Albânia. Ela dedica o primeiro capítulo de sua obra "Enterrem-me de pé: os ciganos e sua jornada" para narrar a história de Pampusza, uma das vozes mais fortes da poesia do século XX. A autora afirma que o povo de Pampusza era em sua essência harpista, caminhando em kumpanias do norte da Lituânia até as montanhas Tatras, os vagões de suas carroças ostentavam enormes harpas como velas de um navio atravessando os solos do leste Europeu. A obra de Bronislawa seguia a tradição romani da contação improvisada de histórias — metade canção e metade poesia, suas longas baladas se misturavam a canções populares e manifestavam sentimentos imemoriais de um povo que desconhecia a propriedade da terra. Nostalgia por utopia¹⁶ segundo Fonseca, isto é, a saudade de um passado que nunca existiu; o retorno a um não-lugar, em um ímpeto eterno por viajar na longo drom, a longa estrada.

O escritor Jerzy Ficowski no verão de 1949 viu a poeta romí cantar e encantou-se pelo seu talento, passando a coletar, transcrever e publicar em revistas a obra de Pampusza. Ficowski tornou-se um “mediador” entre os ciganos da Polônia e o regime vigente no pós-guerra que buscava um estado etnicamente homogêneo, ele passou a apoiar a sedentarização forçada dos sinti e rom polacos, argumentando que com o fim do nomadismo melhores condições de vida e educação seriam possibilitadas. Os efeitos disso foram desastrosos, Pampusza foi acusada de colaborar com um gadjo, revelar segredos de seu povo, contribuindo para a campanha governamental que destruía seus modos de vida tradicionais. A poeta e cantora foi declarada mahrime - impura — pelo Baro Shero, o líder ancião rom. Nem os ciganos e nem os gadje puderam compreendê-la. Pampusza queimou seus poemas e canções e viveu isolada o resto de sua vida, expulsa de sua comunidade.

Esse antigo episódio é um dentre vários exemplos de quando o universo gadjo e o universo roma interpenetram-se, os efeitos do choque interétnico são complexos, plurívocos. Esse contato entre dois universos é muitas das vezes possibilitado e provocado pelo musicar. As canções e o estilo musical cigano sem dúvida atraíram os não-ciganos através dos séculos e em diferentes lugares do mundo: o belo violino dos roma húngaros fizeram Franz Listz confessar que se sentia "metade cigano e metade franciscano"¹⁷, os espetáculos exuberantes do Teatro Romen na Rússia, as apresentações nas festas coloniais da corte de Dom João VI¹⁸, o flamenco tocante de Camarón de la Isla e Carmen Amaya na Espanha, o sucesso de Gypsy Kings na década de 1980 e mais recentemente com a onda estilística e musical do Punk Cigano de Gogol Bordello e o Balkan Beats¹⁹, essas manifestações sonoras, artísticas e sociais trataram de colocar em interação diferentes etnias. Segundo a ciganóloga Cristina da Costa Pereira (2009):

Costuma-se dizer que não se pode falar de uma música cigana original, pois o nomadismo fez com que os ciganos recebessem influências de vários povos, mas também influenciaram marcantemente, ficando por isso difícil delimitar o que é ou não genuinamente característica do povo cigano. A dança russa, o violino romeno e as melodias húngaras indubitavelmente se enriqueceram com o ritmo cigano.

Dessa maneira, quando falamos de musicares romani estamos inescapavelmente falando sobre trocas, identidades, fluxos de informações e relações. Os musicares ciganos foram engendrados assim, em meio a diásporas, deslocamentos e migrações - as identidades e práticas artísticas de seus atores são produzidas translocalmente, isto é, criando redes sociais

Caderno de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, ano V, nº 9, out. 1997.

p. 32.

18 Moraes, 1886, p. 34 e 35

19 SILVERMAN, Carol. DJs and the Production of ‘Gypsy’ Music: ‘Balkan Beats’ as Contested Commodity. Western Folklore 74 (1), p. 1–27. 2015.

20 FRASER, 1992, p. 201

21 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

22 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

23 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

24 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

3. No Carnaval, o Experienciar místico-religioso

Em 22 de fevereiro de 2020, a Escola Pérola Negra abria o segundo dia de desfile das escolas de samba de São Paulo no Sambódromo do Anhembi. Esse parece um fato deslocado do escopo deste estudo, no entanto, com o enredo “Bartali Tcherain: a Estrela Cigana Brilha na Pérola Negra” uma grande agitação se iniciou entre comunidades ciganas de diversos lugares do país, entre apreciadores e artistas da dança e da música cigana. Era visto como um acontecimento histórico, no qual grande atenção da mídia e do público estaria voltada para essa homenagem ao povo cigano. Comunidades ciganas do Ceará, Rio Grande do Norte e Mato Grosso arrecadavam dinheiro para vir a São Paulo desfilar, centenas de postagens no Facebook e Instagram mostravam fotos com a bandeira da Pérola Negra e trechos do samba enredo. Parabenizavam a escola pelo cuidado com a pesquisa histórica e a escolha de fazer todo o processo junto aos grupos ciganos, convidando-os a se envolver.

A notícia rapidamente chegou em diversas comunidades de prática, esse conceito tomado de Étienne Wenger (1998) cabe perfeitamente para designar cada companhia de dança cigana, cada turma de alunas do nível básico ao avançado existente nas escolas e estúdios de dança e cada banda e grupo de músicos roma. Uma comunidade de prática abriga sujeitos de diferentes idades, ideologias e personalidades envolvidos em uma mesma atividade. O engajamento mútuo, o senso de missão, o repertório compartilhado e a empreitada comum são algumas de suas características marcantes. O carnaval foi, portanto, momento de reunião e conexão de diversas comunidades de prática da cena cigana artística, as dançarinas, músicos e apreciadores trataram de adentrar nas alas da escola e professoras de dança e coreógrafas comandaram algumas delas. Fui chamada por Joy Mahasinn, diretora, dançarina e coreógrafa da Companhia Mahasin de danças árabes e ciganas a entrar em uma das alas e vislumbrei uma boa oportunidade de iniciar meu trabalho de campo nesse grandioso acontecimento que é o Carnaval, me aproximando dos musicantes da cena de interesse²¹.

Durante dois meses experienciei com inúmeras pessoas, mas especialmente ao lado das vinte mulheres da “Ala das Kalbelias”, coordenada pela professora Lady Agatha Daae, ensaios semanais que aconteciam tanto no barracão da Pérola Negra na Vila Leopoldina abaixo

Caderno de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte, ano V, nº 9, out. 1997.

p. 32.

18 Moraes, 1886, p. 34 e 35

19 SILVERMAN, Carol. DJs and the Production of ‘Gypsy’ Music: ‘Balkan Beats’ as Contested Commodity. Western Folklore 74 (1), p. 1–27. 2015.

20 FRASER, 1992, p. 201

21 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

22 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

23 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

24 No presente texto, a análise desse acontecimento no carnaval está centrada nos membros da cena cigana artística que participaram do desfile, no entanto, é preciso frisar que esse acontecimento envolveu centenas de pessoas da comunidade Pérola Negra e várias outras comunidades de prática, como a Bateria da Escola, as baianas, a comissão de frente, etc.

do viaduto Miguel Mofarrej, como na casa da devota Fátima, que abriga a “Gruta de Santa Sara Kali” e nos ensaios técnicos do sambódromo. Uma das primeiras observações que fiz, foi a de que todos pareciam se conhecer, se reencontrar e estarem familiarizados uns aos outros. De fato, a cena cigana é uma localidade musical bastante pequena em comparação a outras radicadas em São Paulo e, além disso, semelhante à cena de dança do ventre no estudo da etnomusicóloga Érica Giesbrecht (2019), está “à margem” do grande público, dos grandes palcos, dos circuitos culturais urbanos e dos estudos acadêmicos. Isso faz com que seus participantes se encontrem, se reconheçam, desenvolvam laços e uma certa convivência, seja nas aulas regulares de dança cigana, nos espetáculos organizados pelas coreógrafas e professoras, nos workshops ministrados, apresentações em eventos, competições, nas festas temáticas e em redes sociais.

A atmosfera altamente afetuosa e dinâmica que se desenvolveu durante os ensaios me permitiu estabelecer diálogos e aprendizados valiosos com as dançarinas e a coreógrafa Lady Agatha. As vinte mulheres, de diferentes regiões, profissões e idades tinham em comum a grande paixão pelos musicares ciganos e especialmente pela dança. Um elemento essencial para compreensão da cena e que constitui uma recorrência entre seus participantes foi sendo desvelado: o misticismo. O envolvimento com saberes esotéricos, como a astrologia, o tarot, os oráculos, a leitura de borra de café, o baralho cigano, os cristais, a terapia reiki, o Sagrado Feminino, a Umbanda e toda uma gama de práticas relacionadas com a espiritualidade e a dimensão mágico-religiosa foi se mostrando fator comum na trajetória da enorme maioria dos que participam da cena cigana artística.

Nessa vivência inicial em campo, observei e participei de cada uma das rezas do Pai Nosso, da Ave Maria e à Santa Sara Kali²² feitas em roda e de mãos dadas antes dos ensaios, dos diálogos casuais que revelavam crenças e saberes religiosos comuns à essas mulheres, como sua associação a um orixá enquanto “filha de lemanjá” ou “filha de lansã”, seus cristais de sorte, suas palavras de proteção, os conselhos de seus guias espirituais e uma miríade de sutilezas que revelavam suas atividades espirituais íntimas, referentes ao domínio do divino e do magístico. A partir disso, um aspecto crucial para compreensão do objeto de estudo se revelou abertamente para mim: a enorme importância da Umbanda no imaginário social recente do Brasil em relação aos ciganos.

É preciso ressaltar que poucos trabalhos acadêmicos tratam especificamente das entidades ciganas (seres espirituais), isso talvez se explique por ser uma das linhas mais recentes dessa religião afro-brasileira. Zacharias (1998) afirma que diferente dos orixás, as entidades da Umbanda não possuem um mito ou história de origem, o autor busca então compreendê-las por meio de seus simbolismos em si, fornecendo a seguinte definição das entidades ciganas:

São sensuais sem serem libertinos, um tanto matreiros e capciosos, sem, contudo, serem mal intencionados. Neste núcleo de guias (ciganos, boiadeiros, baianos e marinheiros) observamos uma aproximação do ego a elementos mais sombrios da personalidade, como a jocosidade, a sensualidade em suas insinuações mais sutis, aspectos da sexualidade e do desejo, bem como esperteza e sagacidade. Apresentam, além desses aspectos anteriormente observados, a liberdade e independência própria do povo cigano²³.

Há, portanto, segundo o autor, uma inversão ou compensação de poder na Umbanda. Figuras marginalizadas na sociedade, como o negro escravizado, os lavradores, sem-terra, sertanejos nordestinos, indígenas, cangaceiros, malandros, prostitutas, crianças de rua e os próprios ciganos são no plano espiritual indispensáveis, conselheiras e protetoras. Zacharias (1998) afirma que tal religião tornou-se uma via de expressão do imaginário brasileiro, formando um mapa da realidade no qual elementos psicológicos e do inconsciente podem ser assimilados.

Segundo Livia Macedo (2014) as giras de cigano são conhecidas pela fartura de bebidas e alimentos, pelas músicas e danças características (descritas como semelhantes ao flamenco). Nos altares podem ser vistos baralhos, moedas, cristais, facas, frutas, cigarros, vinhos e velas. As médiuns vestidas de roupas vermelhas, brancas e douradas, enfeitam-se com colares, brincos e leques, e passam a incorporar as entidades ciganas e fazer os atendimentos aos devotos. Na grande maioria dos diálogos realizados durante essa pesquisa, a umbanda era citada de alguma forma; as professoras Joy Mahasinn, Lady Agatha e Adriana Gonçalves

afirmaram que a grande maioria das mulheres que buscam pelas aulas de dança cigana têm envolvimento com práticas esotéricas em maior ou menor nível, não são “céticas” ou possuem preconceito, são principalmente umbandistas ou tem ligação estreita com a doutrina — ao desenvolverem curiosidade por meio das giras ou conexão com seus “guias ciganos” essas mulheres vão em busca de maior contato com esse universo e encontram a possibilidade de se aprofundar no aprendizado da dança e da música.

Ao adentrar em uma comunidade de prática de dança/ música cigana, um leque de manifestações expressivas dos ciganos de todo mundo é apresentado para a aluna recém-chegada: Ruska Roma da Rússia, Ghawazee do Egito, Roman Havasi da Turquia, Kalbelia e Banjara da Índia, Kawleeya do Iraque, Rumba Flamenca e Zambra da Espanha, Rumba do Brasil (também chamada de Romanês), Jazz Manouche da França, Cingerica, Manele e Mahala da Romênia, Tsifteteli e Tsigganiko da Grécia. Cada uma dessas danças e sons trazem uma narrativa específica, um mapa de códigos da corporalidade, a exemplo: os pés na dança Kalbelia se arrastam e marcam o ritmo no chão porque assim faziam os ciganos da Índia na areia do deserto do Rajastão — dança do povo Sopera, da pioneira dançarina Gulabo Sopera²⁴ que significa em punjabi “serpente”, e por isso as roupas imitam o padrão gráfico e a coloração, os movimentos de cabeça da serpente, assim como chocalho está no barulho dos guizos pendurados no tornozelo. Os movimentos pélvicos vigorosos do estilo Roman Havasi seguem um peculiar compasso 9/8 e são acompanhados por gestos do cotidiano da mulher cigana turca: enxugar o suor do trabalho na testa, pendurar roupas no varal ou o toque de instrumentos musicais.

As comunidades de prática são nas palavras de Joy Mahasinn “como um clã”, cada qual com suas características próprias, manifesta na corporalidade de suas dançarinas - pode-se reconhecer quem é a professora de uma bailarina apenas vendo-a a dançar, pelo modelo e a estética de seus figurinos, seus movimentos e trejeitos. Cada uma dessas comunidades de distintas características possuem um senso de missão e um desígnio, que geralmente podem se encaixar em três tipos: o objetivo Terapêutico, a dança como cura, autoconhecimento e forma de trabalhar a autoestima, também chamado de dançaterapia; Pedagógico, no sentido de possuir maior rigor coreográfico e histórico das práticas e estilos mencionados, buscam pautar-se por pesquisas bibliográficas e muitas das vezes a professora ou diretora é/torna-se pesquisadora, realiza viagens para conhecer acampamentos e grupos roma de outros países; ou um objetivo Místico, geralmente relacionado à missão terapêutica, toma a dança como mágica, prática transcendente, ligada às dinâmicas do espírito e da manipulação de “energias”.

As professoras de dança cigana artística têm então um papel fundamental e representam um dos mais importantes pilares dessa cena, porque é por meio delas que muitas das vezes alunas não-ciganas terão seu primeiro contato com narrativas históricas e a noção do povo roma como grupo étnico, para além da visão místico-religiosa do “cigano” como ser espiritual. É comum, por exemplo, que as professoras relatem episódios em que novos alunos incorporam²⁵ entidades durante aulas ou workshops, sendo preciso esclarecer que a proposta está ligada ao âmbito “cultural” e “artístico” e não tanto a uma dimensão religiosa ou espiritualista. Em uma das conversas, Jovanka Valensuela, organizadora de eventos e cigana de origem Rom, me relatou em tom humorado: “Cada festa que fazíamos lotava, chegavam pessoas do Brasil inteiro, elas queriam ver quem eram os ciganos de verdade, porque muitas nem sabiam que nós existíamos mesmo, achavam que cigano era como se fosse duende, fada!”, ou seja, seres mitológicos, atemporais, que não estão ligados a dimensão material.

Ao longo do tempo, surgiram as indagações de saber se existiam outras “cenas ciganas artísticas” nos países em que os ciganos estão distribuídos, tal como a analisada aqui em São Paulo com suas características marcantes, sabendo que existem outras bastante aparentadas no Brasil (especialmente no Rio de Janeiro que conta com uma enorme comunidade cigana, e em diversos estados do nordeste, como Paraíba e Bahia). A resposta de meus interlocutores era que de que em Portugal começava recentemente a se formar uma, embalada pelos sucessos da banda lisboeta “Ciganos D’ouro”, e que em países da América Latina já começavam a surgir aulas de dança cigana e alguns festivais, mas que desconheciam uma cena tal como a de São Paulo, na qual os não-ciganos se empenhavam e se interessavam tanto, a ponto de muitas vezes se auto proclamarem ciganos ou possuidores de uma “alma cigana” e que “festas ciganas temáticas” organizadas por tradicionais famílias roma chegavam a reunir milhares de pessoas. Passei a compreender essa ampla acepção por meio da relação entre Umbanda, elemento chave da cena, e a própria cultura nacional do Brasil.

²² Santa Sara Kali é considerada padroeira dos roma, protetora da maternidade e dos desamparados. São muitas as histórias que a envolvem, a que me foi narrada é de que Santa Sara, Maria Salomé, Maria Jacobina, Maria Madalena, os irmãos Marta, Maria e Lazaro e o cristão Maximino, foram perseguidos e colocados num barco à deriva no mar mediterrâneo, sem remos e sem velas – Sara Kali fez a promessa de que se fossem salvos cobriria com um lenço sua cabeça pelo resto da vida, o barco chegou em segurança à Saintes Maries de La Mer, cidade francesa que anualmente recebe peregrinos ciganos do mundo inteiro no grande festejo do 24 de maio.

²³ ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **AXÉ ORI: A dimensão arquetípica dos orixás**. São Paulo: Vetor, 1998, p. 40.

²⁴ Gulabo Sopera é a precursora que levou a dança de seu povo para o mundo, atraindo a atenção de bailarinos de todos os países. A dança Kalbelia (escrita também como Kalbeliya) é matéria de muitas discussões sobre sua invenção para fins turísticos, sua real ligação com a etnia roma e seu estatuto de Patrimônio Imaterial da Humanidade reconhecido pela UNESCO em 2010. Sobre isso Cf: Ayla Joncheree (2015), *Intangible Inventions: The Kalbeliya Gypsy Dance Form, From Its Creation to UNESCO Recognition*.

²⁵ Alexandre Cumino (2016, p. 38) define o ato de incorporar como: “um fenômeno de transe mediúnico no qual o médium fica em estado alterado de consciência para dar a devida passividade a outro ser que lhe toma o controle de suas ações”, exige grande autoconhecimento, amadurecimento da mediunidade e equilíbrio mental e espiritual do médium.

Segundo Vagner Gonçalves da Silva e Rita Amaral (2006) as linguagens associadas a elementos de dimensões sensíveis (o cinema, a música, a literatura) são “portais” por meio dos quais se pode transitar entre os domínios da cultura nacional e das religiões afro-brasileiras. Valores e “disposições duráveis” extravasaram o espaço do terreiro e se introjetaram na cultura brasileira, nem sempre de forma tão explícita, mas acabaram por atingir grupos mais amplos da sociedade. Essas disposições são: “o gosto pela música e dança ritmadas, comidas fortemente temperadas, cores vivas, sensualidade, apego à magia e ao mistério, distinguem um certo estilo brasileiro de viver”²⁶. São esses gostos distintos, essas inclinações e esse modo de ser que preparam o terreno fértil em alguns brasileiros ao encantamento pela cultura cigana, ao colorido de suas roupas, às suas melodias inconfundíveis e curiosidade pelos segredos de suas tradições.

²⁶ Silva; Amaral, *ibidem*, p. 122

Falar da umbanda foi visto por dançarinas e músicos como um assunto de certa forma polêmico e tortuoso de se tocar quando os questionava. Acredito que por um lado, pelo reconhecimento da forte intolerância religiosa e o racismo que enfrentam os praticantes, por eles próprios, musicantes da cena serem umbandistas, candomblecistas, povo de santo, mas por outro lado, pelo reconhecimento do povo cigano como uma etnia de grande vulnerabilidade social, alvo de violências e perseguições constantes, em um plano material bastante duro, onde persistem problemas palpáveis como a falta de saneamento básico, educação, segurança e trabalho. Durante entrevista com um artista Calón e umbandista, ele expressa a distinção entre dois planos:

Nossa necessidade aqui é uma, a necessidade do plano espiritual é outra. Só que as pessoas misturaram tanto a situação que hoje não sabe mais o que é cultura e religião! eu sei separar o que é plano espiritual e o que é plano terreno. Plano espiritual tem nada a ver com minha vida no dia a dia, eles estão do lado de lá, eles podem me cuidar, mas dentro dos meus passos quem erra e acerta sou eu! As pessoas botaram isso num plano tão desigual que as festas não são mais festas ciganas, são festas espirituais com temática cigana²⁷!

²⁷ Entrevista, outubro de 2020, grifo nosso

É interessante observar que aqui se constrói uma aparente contradição. Se as religiões afro-brasileiras criaram a disposição essencial que permitiu o surgimento da cena cigana artística, por meio de sua filosofia religiosa e pela popularização da figura do “cigano” e da “cigana” através de seu panteão de entidades, elas também são descritas por vezes como uma possível via de ratificação às representações sociais românticas em relação aos ciganos, a um imaginário que se contrapõem ao anticiganismo (aversão e discriminação aos roma), mas que também é capaz de eclipsar a real condição social dos acampamentos e famílias roma. O que se observa fortemente nessa cena é que a imagem arquetípica do cigano enquanto entidade espiritual e as práticas artísticas, musicais e performáticas étnicas mostravam-se muitas vezes se unir, se contrastar, misturar e tensionar.

No filme "Gadjo Dilo" ["estrangeiro louco" em romani] do cineasta Tony Gatlif (1997), o jovem francês Stephane parte para Romênia em busca da cantora cigana Nora de Luca, por quem nutre um vínculo emocional especial. Ao chegar em um vilarejo, encontra o velho cigano Izidor bebendo desiludido em meio à noite e gritando aos céus: "Não existe justiça para os ciganos!", chorava por seu filho que havia sido preso. Ao longo da trama, o gadjo dilo se envolve com o cotidiano do acampamento, acompanhando os números musicais do acordeon de Izidor, as danças da cigana Sabina e os sofrimentos enfrentados. Creio que semelhante trajetória é experimentada por muitas dançarinas que adentram a cena: uma inicial fagulha de curiosidade ou encantamento leva a um caminho de inúmeros aprendizados, a saberes que não são contados nas escolas, a existências que são somente uma nota de rodapé nos livros de história. Assim se constrói dia a dia, ensaio a ensaio, nas festas, espetáculos e apresentações um envolvimento e um vínculo único e profundo que somente os musicantes conhecem. Contudo, os caminhos a serem trilhados dentro da cena cigana artística são múltiplos, o musicar pode ter muitos papéis e ser muitas ferramentas.

4. Musicar é estandarte

O músico Ronn Marckes me contava, por uma chamada de vídeo em meio a pandemia de 2020, que veio de uma família Calón, seus cinco irmãos cresceram fazendo música com

os gorbetos, ciganos dos circos, “então eu quando nasci, já nasci com o violão na mão. Eu faço música desde os seis anos de idade. Só que assim, eu sou músico autodidata, não sei de partitura, sou totalmente eu e minha curiosidade musical que me levou aonde eu cheguei”. Nas falas de Ronn é impossível não notar suas décadas de ativismo, sua luta perpétua em levar o autorreconhecimento para as comunidades ciganas, e segundo ele, “a autoestima e a moral” para dentro dos acampamentos, mostrando que cigano merece ser bem tratado e têm seus direitos, mas acima de tudo que “ser cigano é muito mais importante que ser um cidadão comum, a gente tem a responsabilidade de carregar uma história”²⁸.

Em meados de 1990, após trabalhar até meia noite em um bar do litoral paulista, ia se sentar na areia com seu violão na madrugada - sua música foi atraindo cada vez mais pessoas, até chegar a uma centena delas reunindo-se na beira da praia para ouvi-lo. Nesse momento surge o Luau Cigano, encontro que dura até os dias de hoje na cidade de Itanhaém e agrega dançarinas, músicos e apreciadores de todas as regiões. A companheira de Ronn, Adriana, professora de danças ciganas e proprietária do Centro Cultural Rosa Cigana, explica que sempre tentou trazer para os eventos o contexto histórico do povo roma, um pouco a experiência de suas tradições, como o ritual da fogueira e o altar para Santa Sara Kali, falar sobre grandes poetas ciganos como a calin Cecília Meireles e Federico García Lorca, mas ambos revelam que muitas vezes “as pessoas querem o arquétipo. O arquétipo e não a essência”, referindo-se a pouca atenção que algumas dessas empreitadas receberam.

Com Ronn e Adriana pude começar a entender realmente as diferenças de vivências e experiências entre ciganos e não-ciganos. Eles enfatizavam como se dá a vida nos acampamentos, onde Calons encontram grandes dificuldades e carências, onde a música é “válvula de escape e expressão mor cotidiana”. Ronn afirma que as “festas ciganas temáticas” tiveram grande importância em mostrar que existia no Brasil uma comunidade roma forte, expressiva e unida, embora não se assemelhem a uma legítima festa roma. Segundo o músico, a diferença, além da duração - nos acampamentos os festejos duram por dias, mas mais do que isso, em um tipo de cuidado especial com os mais velhos (puron), com as crianças e com todos, segundo Adriana “todo mundo tem que comer, todo mundo tem que estar feliz, todo mundo tem que dançar, todo mundo tem que aproveitar”, revelando uma maneira própria de socialidade que é pensada sempre no coletivo.

A primeira grande festa cigana aberta ao público foi promovida pela família Sbanó, famosa por sua tradição circense. Todos da cena lembram maravilhados sobre como eram essas festas que atualmente não ocorrem mais; sempre muito lotadas, repletas por espetáculos de dança, circo, música e belas homenagens à Santa Sara Kali e Nossa Senhora Aparecida. Esse festejo representou um divisor de águas, tanto porque abriu para os não-ciganos a oportunidade de entrarem em contato com uma festa cigana, como porque a partir dele se originaram muitos outros, seguindo esse mesmo modelo de apresentações de companhias de dança, música ao vivo, oraculistas e artesãos. Valéria Sbanó, entre a sua agitada rotina de publicitária e terapeuta holística, reservou um tempo em seu horário de almoço para conversar comigo; ela conta com detalhes e orgulho a história de sua família Kalderash: descendentes da Sérvia, habilidosos artistas em trabalhos de cobre, ferro, bronze e ouro, o último país que deixam na Europa é a Itália, chegando em 1820 ao Brasil, no Rio de Janeiro.

É em São Paulo que Valéria afirma ter acontecido o poderoso encontro da família Sbanó com a arte circense. Os irmãos Zurka e Picoly Sbanó criam uma companhia teatral e desenvolvem diversos números artísticos, como o Número de Laços e o Chicote Americano - eternizando o nome dos dois artistas nas memórias do circo no Brasil. Valéria afirma que sua mãe não-cigana obriga os quatro filhos ao estudo educacional formal e a família se assenta em São Paulo para que possam frequentar regularmente a escola, sem nunca, no entanto, deixar de apresentar-se nos circos. As festas da família Sbanó são idealizadas por Zurka no intuito de “desmistificar ao gadje e mostrar a dignidade de um povo”, promover uma experiência que envolva a culinária, a arte, a música, a história e toda uma gama de práticas que permitam a todos se sentirem em casa e desfrutar em conjunto do encontro.

Conversando sobre velhos estereótipos dos roma como trapaceiros e não confiáveis, Valéria faz questão de desmontá-los com propriedade, quando indago se a ideia dos ciganos relacionados sempre à magia e ao oculto poderia também ser uma forma de estereótipo nocivo, ela enfatiza “não prejudica e nem ajuda, é a verdade: cigano é um povo intenso, intuitivo, sensual, espiritualista e amante da vida”. As festas são o momento de celebrar isso em sua integridade: “na festa cigana a gente só era e tinha o direito de ser cigano”, assim como nas

²⁸ Acho essa fala especialmente interessante porque mobiliza as categorias de oposição entre “ser cigano” e “ser um cidadão comum”, compreendendo cidadão como o indivíduo “preso” a um Estado-nação, ela revela muito da filosofia Calón e uma socialidade que considero contra o indivíduo e contra o Estado, utilizando o conceito de Clastres, sobre isso: FERRARI, Florencia. *Figura e fundo no pensamento cigano contra o Estado*. Revista de Antropologia, São Paulo, V. 54 Nº 2. 2011.

cerimônias particulares de sua família: o ritual do pão e do vinho, as danças na fogueira re-presentam um espaço especial e essencial da construção da identidade e do pertencimento.

Jovanka e Rodrigo Valensuela eram expositores na festa dos Sbano, vendiam os perfumes Kaj Mereshi, até que um dia resolveram criar seu próprio evento, que acabou por ser outro sucesso, chegando a reunir mais de mil pessoas no Expresso Brasil. Os eventos da família Sbano e Valensuela são lembrados como as mais importantes festas ciganas. Posteriormente, dançarinas e músicos não-ciganos passam também a organizar esse tipo de evento, como a Noite Cigana do Casal Coimbra e a festa Reencontros.

Carol Silverman (2018) em seu estudo sobre os musicares roma transnacionais da Macedônia afirma que as paisagens sonoras romani são texturizadas a todo momento pela música durante a vida cotidiana e a vida ritual. A autora pontua: "Em um mundo em que ser "cigano" [gypsy] é um estigma, e os roma frequentemente escondem sua etnicidade no trabalho, os eventos rituais são locais em que o orgulho étnico e a performance expressiva por meio da música e da dança são cultivados", essa perspectiva nos permite visualizar um movimento inédito dos ciganos no Brasil que deslocam as festas e os rituais do âmbito doméstico e privado para a sociedade em geral, convidando os gadje a participarem e olharem de perto o povo cigano, não como o exótico e longínquo, mas como aquele com quem posso dançar, cantar e apreciar sua arte. Uma tentativa de renovar as bases desse encontro entre sociedade-gadje e os povos ciganos, como vimos, na maioria das vezes tortuoso e de resgatar a história milenar, que como disse Ronn, se tem a obrigação de carregar, por meio de sons, corporalidades e histórias, tomando para si a voz principal e a vez de contá-la.

Contudo, é preciso dizer que a visão das festas como uma possibilidade profícua de disseminação de saberes não é unanimidade entre a comunidade cigana de São Paulo. Lembrando que a pluralidade étnica, de pensamentos, línguas e vivências é sua característica fundamental. Nicolas Ramanush, antropólogo de origem sinti e fundador da ONG Embaixada Cigana do Brasil (Romano Phralipe) em entrevista ao Observatório da diversidade cultural em 2014 tece fortes críticas: "O Brasil é o único país do mundo no qual se realizam "Festas Ciganas", nas quais homens e mulheres não ciganos se fantasiam e dançam ao som de rumbas e difundem estereótipos ao afirmar que tais eventos colaboram para preservação da cultura. Que cultura?"²⁹. A esposa de Nicolas, Ingrid Ramanush no site de seu projeto "Kheles Amensa" de resgate das danças roma pelo mundo, afirma que a dança cigana não pode ser ensinada ou coreografada, ela nasce de um despertar interno da mulher e por isso a modalidade que se ensina nas escolas deveria chamar-se "Aulas Dança Cigana artística" ou "Aulas de Dança no Estilo Cigano".

É evidente que os não-roma buscam na figura do "cigano" e em suas formas expressivas certo desprendimento do plano terreno e do cotidiano, o experienciar da beleza, sensualidade e da alegria, fomentado pelos rituais de vestir as longas saias, figurinos coloridos, flores no cabelo, lenços, tocar pandeiros de fita e manejar xales. Muitas mulheres buscam nessa dança uma ferramenta terapêutica, por se encontrarem em quadros de severa baixa autoestima, angústia e depressão, vislumbram uma oportunidade de libertação, aprazimento e afastamento mesmo que momentâneo de um cotidiano agudamente opressivo, concepção ligada às representações sociais dos ciganos como um povo livre, sempre em festa e naturalmente ligados às artes e à natureza. A tomada de conhecimento desses múltiplos musicares romani, a convivência frequente com os membros da comunidade de prática, os ensaios, as apresentações, o encontro nas festas, o dançar em conjunto, tudo isso produz sentimentos de pertencimento profundos em suas participantes, que passam a se sentirem de alguma forma parte do universo "cigano".

Por outro lado, não se pode deixar de notar que muitos roma buscam chamar atenção às questões do cotidiano. Eles falam sobre coisas não tão belas, como a miséria, o abandono do poder público, a falta de saneamento básico, o racismo e buscam no musicar conjunto sair da invisibilidade e da marginalização social que sofrem por séculos e em todos os lugares do mundo - a música é aqui resistência. Jovanka observa que as festas da família Valensuela abrem também um mercado e uma fonte de renda econômica para muitos ciganos artesãos, que leem cartas e tarot nesses eventos, a romi conta com orgulho como cada uma de suas festas abordavam um tema específico da tradição cultural cigana e reuniam caravanas de Minas Gerais, Bahia, do litoral paulista, e por isso legítimos descendentes de ciganos tornaram-se visíveis, "como um povo, uma raça, famílias que trabalham muito e estudam", ela ainda revela que há um jeito único e específico que faz um cigano reconhecer o outro apenas através do

olhar, mesmo que não-ciganos se fantasiam como um.

Essa constitui a grande diferença no experienciar de ciganos e não-ciganos da cena e em suas buscas e trajetórias. Nas falas de Ronn Marckes podia-se ouvir a preocupação com os rumos atuais das comunidades no Brasil: "você vê a comunidade cigana começar a ser desamparada novamente, tem uma música cigana que diz "gitano desamparado, perseguido, pueblo gitano" [canta], é realmente, a música volta de novo na tristeza pra gente contar nossos lamentos, porque é uma época muito difícil", transcrevo abaixo parte da música citada que acredito sintetizar a essência da luta e os longos e tortuosos caminhos percorridos que possibilitaram hoje cantar suas dores, mas também o orgulho de ser cigano:

"Gitano desamparado y perseguido pueblo gitano

No tienen fronteras, no tienen nación

Sueñan con las estrellas y hablan de amor

Es su libertad su fuerza y su razón

Si gitano soy, gitano quiero ser...

Y yo de mi raza no renegare"

Quando se olha para os agrupamentos ciganos ao redor do mundo e ao longo da história, a importância de seus musicares se torna compreensível. Para um povo nômade e ágrafo, isto é, sem propriedade da terra e sem escrita, o corpo, a língua e a música são meios privilegiados de transmitir saberes, dar significado ao que se passa no cotidiano, expressar e armazenar sua cultura, não é à toa que os roma foram proibidos em inúmeros momentos de falar em suas línguas e terminante proibidos de executar qualquer som musical que fosse, em países como a Romênia e Bulgária³⁰, numa tentativa de completo apagamento e epistemicídio. A música operada como ferramenta de resistência, é descrita pelos meus interlocutores como uma abertura, um estandarte, uma mensagem de luta, compreendida como mediadora poderosa entre o universo roma e o universo gadjo.

5. Localidade interétnica

Ao longo deste escrito, busquei demonstrar como imaginários, imaginações e representações sociais podem estar ativamente presentes e operando nos musicares, em virtude disso identidades e modos de pertencer à uma mesma comunidade de prática e mais amplamente à uma mesma cena musical são plurais, contrastantes e multifacetadas. A localidade enquanto estrutura de sentimentos, vivência da co-presença e espaço de segurança moral coletivamente ocupado³¹ ganha novos contornos quando abriga o choque do encontro interétnico no que tange às suas dinâmicas de produção e reprodução.

A cena cigana artística de São Paulo revelou-se como uma junção ímpar entre mito e história, brasilidades e ciganidades, ela envolve numa mesma localidade o misticismo, as expressões artísticas do povo roma ao redor do mundo, as representações umbandistas, o profundo envolvimento de seus praticantes e a luta e a resistência dos ciganos brasileiros. As formas de experienciar o pertencimento ao "universo cigano" e a formação de identidades nessa cena são polissêmicas. Enquanto para muitos não-ciganos esses musicares constituem parte de uma experiência mística, ligada a um imaginário ocidental e ao pensamento de religiões afro-brasileiras, nos quais vislumbram os ideais de liberdade, alegria e sensualidade, os ciganos encontram nas festas e no musicar uma forma de lutar por seus direitos historicamente negados e de reafirmar seu direito de cantar, dançar, pertencer e existir.

Práticas e saberes populares que chamei de pertencentes ao domínio do "místico-religioso" tiveram um papel central na difusão da imagem do "cigano" entre a população brasileira, especialmente devido à recente popularização das giras de ciganos na umbanda e ao baralho cigano. Muitas mulheres começaram então a procurar pela "dança cigana artística" em escolas e estúdios de dança, passando a compor comunidades de prática de dançarinas, e aprender

²⁹ Ver em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/noticias/os-desafios-da-embaixada-cigana-do-brasil/>

³⁰ PETTAN, Svanibor. *Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo*. *The World of Music*, Vol. 38, No. 1, Music of the Roma, p. 33-61, 1996.

³¹ APPADURAI, Arjun. *Soberania sem territorialidade, notas para uma geografia pós-nacional*. Tradução: Heloisa Buarque de Almeida São Paulo: Novos Estudos Cebrap, n° 49, nov.1977.

continuamente um repertório coreográfico, corporal e musical provindos das mais diversas regiões do mundo. Cada comunidade de prática possui suas peculiaridades, algumas possuem fins terapêuticos, outras são grupos de estudo da dança e da música cigana e ainda existem as que incorporam o misticismo como seu âmago.

As “festas ciganas temáticas” são o momento do contato e do musicar conjunto entre ciganos e não-ciganos, do encontro das diversas comunidades de prática, das apresentações das companhias, dos shows circenses, da banda ao vivo e especialmente da interação e conexão que se forma entre seus participantes, ainda que suas buscas, trajetórias e vivências sejam díspares. Essas festas foram possibilitadas inicialmente pela família Sbano, mas fazem parte de um movimento que é intrinsecamente ligado ao fazeres artísticos e musicais possibilitados por grandes nomes da comunidade roma no Brasil, destaco o violinista Mio Vacite fundador do grupo Encanto Cigano e da União Cigana do Brasil, Zurka e toda família Sbano, a dançarina Jordana Aristich que disseminou o conhecimento das danças ciganas de outras partes do mundo no Brasil, Ronn Marckes, Jovanka Valensuela, e muitos outros calon, sinti e rom que continuamente lutam por meio de seus musicares. Formou-se então a Cena Cigana Artística, na qual uma dinâmica de relações, interações, vivências, conflitos e experiências possibilitam a produção e reprodução de uma localidade interétnica - reunindo elementos da cultura cigana e do universo *gadjo*.

Notas

* Graduanda em Ciências Sociais na Universidade de São Paulo (USP).
E-mail: isa17@usp.br.

Referências

- APPADURAI, Arjun. The Production of Locality. In **Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization**. Minneapolis: University of Minnesota Press. P. 178-99, 1996.
- _____. **Soberania sem territorialidade, notas para uma geografia pós-nacional**. Tradução: Heloisa Buarque de Almeida São Paulo: Novos Estudos Cebrap, nº 49, nov.1977.
- BORROW, George. **The Zincali: the gypsies of Spain**. Londres: John Murray, 1901. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/565/565-h/565-h.htm>
- BUNCHUAY-PETCH, Simon A. **What is translocality? A refined understanding of place and space in a globalized world**. TransRe. 2014.
- CAIRUS, Brigitte Grossmann. A construção das identidades ciganas no Brasil. **Revista USP** n. 117, p. 119 – 134. 2018. Disponível em: jornal.usp.br/especial/revista-usp-117-aconstrucao-das-identidades-ciganas-no-brasil/
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O índio e o mundo dos brancos**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.
- CUMINO, Alexandre. **Médium: incorporação não é possessão**. São Paulo: Madras, 2016.
- FAZITO, Dimitri. A identidade cigana e o efeito de "nomeação": deslocamento das representações numa teia de discursos mitológico-científicos e práticas sociais. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 49, n. 2, p. 689-729. 2006.
- FERRARI, Florencia. Figura e fundo no pensamento cigano contra o Estado. **Revista de Antropologia**, SÃO PAULO, USP, V. 54 Nº 2. 2011.
- FERRARI, Florência. **Um olhar oblíquo: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano**. São Paulo: Universidade de São Paulo, departamento de Antropologia Social, 2002.
- FONSECA, Isabel. **Bury me standing: the gypsies and their journey**. Nova Iorque: Vintage Books. 1995. FRASER, Angus. **The Gypsies**, Oxford: Blackwell Publishers. 1992.

GADJO Dilo. Direção de Tony Gatlif. França: AFMD, 1997, 102 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxLVULbkR0>

GIESBRECHT, Érica. Dança do ventre em São Paulo: cena, mercado e sustentabilidade em uma prática de dança local. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, [S. l.], n. 73, p. 142- 168, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/161912>.

GOODWIN Junior, James William. “Império do Brasil: nesta nação nem todo mundo é cidadão”, **Caderno de Filosofia e Ciências Humanas, Belo Horizonte**, ano V, nº 9, out. 1997. p. 32.

HANCOCK, Ian. **The pariah syndrome: an account of gypsy slavery and persecution**, Ann Arbor: Karoma Publishers, 1987.

HAIGH, Chris. **Hungarian and gypsy Fiddle**. Londres [online]. 2014. Disponível em: <http://www.fiddlingaround.co.uk/hungarian/>

MACEDO, Livia Alves dos Santos. **Estradas sem fim: a linha do Oriente e o povo cigano na umbanda**. São Paulo: Trabalho de conclusão de curso, Universidade de São Paulo. 2014.

MEDEIROS, Jéssica Cunha de BATISTA, Mércia Rejane Rangel. Nomadismo e Diáspora: sugestões para se estudar os ciganos. **Revista Antropológicas**. Ano 19. 26(1), p. 201-230, 2015.

MOONEN, Frans. Anticiganismo: os ciganos na Europa e no Brasil. **Núcleo de Estudos Ciganos**. Recife, 2008.

PEREIRA, Cristina da Costa. **Os ciganos ainda estão na estrada**. São Paulo: Rocco, 1996.

PETTAN, Svanibor. Gypsies, Music, and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo. **The World of Music**, Vol. 38, No. 1, Music of the Roma, p. 33-61, 1996.

PIOTROWSKA, Anna. Liszt and the issue of so called Gypsy music. **Interdisciplinary Studies in Musicology** 13, p. 127 – 140, 2013.

SCHILLER, Nina Glick; MEINHOF, Ulrike Hanna. Singing a new song? Transnational Migration, Methodological Nationalism and Cosmopolitan Perspectives. **Music and Arts in Action**, vol. 3, p. 21–39, 2011.

SILVERMAN, Carol. DJs and the Production of ‘Gypsy’ Music: ‘Balkan Beats’ as Contested Commodity. **Western Folklore** 74 (1), p. 1–27. 2015.

_____. Community Beyond Locality: Circuits of Transnational Macedonian Romani Music. In: REILY, Suzel Ana; BRUCHER, Katherine: **The Routledge Companion To The Study Of Global Music**, Nova Iorque: Routledge, p. 67 -78. 2018.

SMALL, Christopher. **Musicking: the meanings of performing and listening**. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular Music. **Cultural Studies**. Vol 5, n. 3, 361-375, Oct. 1991.

WENGER, Etienne. **Communities of Practice: learning, meaning and identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ZACHARIAS, José Jorge de Moraes. **AXÉ ORI: A dimensão arquetípica dos orixás**. São Paulo: Vetor, 1998.