

Onde o vento passa: recriações a partir do universo das danças ciganas

Kamilla Mesquita Oliveira

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas
kamillamoliveira@yahoo.com.br

Marília Vieira Soares

Departamento de Artes Corporais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Universidade Estadual de Campinas.
mvbaiana@gmail.com

Resumo: Este artigo faz uma discussão crítica acerca do termo “dança cigana” e toda a pluralidade cultural relacionada a tal termo. Na sequência há um aprofundamento na pesquisa histórica de uma etnia cigana específica – a Romena – e uma análise histórica e crítica de uma das danças desta etnia cigana – a Dança Manele. Em seguida fazemos um relato de experiência de um processo de criação em dança, no qual nos propusemos ao exercício da recriação a partir de matrizes de movimento e elementos culturais e poéticos provenientes da fascinante e plural dança cigana da Europa Oriental.

Palavras-chave: dança cigana, Europa Oriental, Romênia.

Where the wind passes: recreations from the world of Gypsy dances

Abstract: This article is a critical discussion about the phrase “Gypsy dance” and all the cultural diversity related to such expression. It presents a deepening in historical research of a specific Gypsy ethnic group – the Romanian – and a historical and critical analysis of one of the dances this group – the Manele Dance. We also report an experience of a creative dance process, in which we exercise a recreation from motion arrays and cultural and poetic elements from the fascinating and plural Gypsy Dance of Eastern Europe.

Keywords: Gypsy dance, Eastern Europe, Romania.

1 Dança cigana: singularidades na pluralidade

O céu é meu teto, a terra é minha pátria e a liberdade é a minha religião. (Ditado cigano)

O povo cigano é, sem dúvida nenhuma, uma fonte paradoxal de fascínio e hostilidade; muito possivelmente ambos – tanto o fascínio quanto a hostilidade – têm suas origens no mistério que ronda esta cultura.

O mistério que os envolve projeta em nós, não ciganos, uma névoa de encantamento, reforçada pela curiosidade, aguçando nosso imaginário sobre o que estaria por trás do manto que os recobre. Violinos, saias rodadas, brilhos, encantamentos... Todas essas fascinantes pistas que os ciganos nos repassam de sua misteriosa identidade nos embalam em sonhos de uma encantadora liberdade e riqueza cultural. Por outro lado o desconhecido pode evocar o medo, o preconceito, o repúdio. E, por entre essas paradoxais percepções do universo cigano, as relações também se dão com certa distância, dando margem, portanto, às imagens múltiplas do que se trata, ao nosso olhar de *gadjes* (não ciganos), esta intrigante imagem do povo cigano.

[...] a origem deles (Ciganos) sempre foi um grande mistério e, por isso, existem ainda hoje as mais diversas lendas e fantasias. Somente no século XVIII, o assunto começou a ser discutido com mais seriedade, quando os linguistas concluíram que os ciganos deveriam ser originários da

Índia. As provas linguísticas surgiram por acaso em 1753 quando, em uma universidade holandesa, um estudante húngaro descobriu semelhanças entre a língua cigana do seu país e a falada por três colegas indianos. Constatou-se assim um evidente parentesco entre as línguas ciganas e o sânscrito. A teoria da origem indiana das línguas ciganas seria divulgada somente anos depois na Alemanha, por Christian Buettner em 1771, por Johann Ruediger em 1782 e por Heinrich Grellmann em 1783, sendo este o mais conhecido dos três. (Pires Filho, 2005, p. 26)

Apesar da aceitação acerca de uma possível origem indiana dos povos ciganos, quando falamos em danças ciganas, é impossível definirmos um único estilo de dança, visto que o povo cigano se espalhou por diversos lugares do mundo, e em cada um desses lugares, as culturas (a local e a cigana) foram se influenciando mutuamente e originando identidades culturais características dos ciganos daquela etnia. Por isso falamos em Dança Cigana do Rajastão; Dança Cigana Árabe; Dança Cigana Turca; Dança Cigana Russa; e assim por diante. São inúmeras singularidades identitárias dentro de uma identidade cultural cigana.

Ao longo da história, foram diversas as diásporas ciganas em direção aos mais variados lugares do mundo. Mas é admirável a capacidade que os ciganos têm de realizar uma gigantesca migração ao redor do mundo, sem perder a essência de sua identidade cultural, apesar de todas as perseguições e preconceitos enfrentados ao longo da história. Tais diásporas geraram as constantes reterritorializações e infindas recriações culturais, sem, no entanto, o abandono de tradições marcantes da cultura cigana que se preservam independentemente do tempo-espaço.

Nômades por excelência, carregam por onde vão a herança recebida. Sem apego a sentimentos de raízes locais, mantêm como pátria a tradição que os acompanha desde o nascimento. (Pires Filho, 2005, p. 28)

A seguir abordaremos de maneira pormenorizada uma das danças ciganas, a qual escolhemos para realizar com mais profundidade nossos estudos – a dança Manele – dança cigana da região sul da Romênia. E, em um terceiro momento faremos um breve relato de um processo criativo vivenciado, que intitulamos “Onde o vento passa”, no qual fazemos uma recriação, num contexto mais contemporâneo, a partir de elementos provenientes de diferentes etnias ciganas.

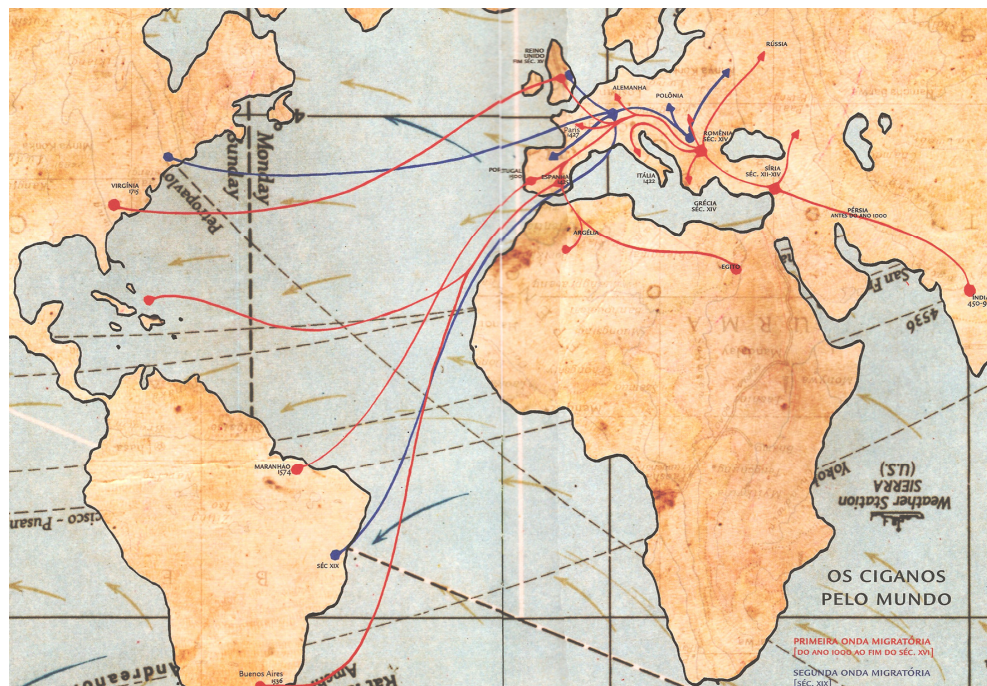


Figura 1. Rotas e datas das diásporas ciganas (Ferrari, 2005, pp. 78-79).

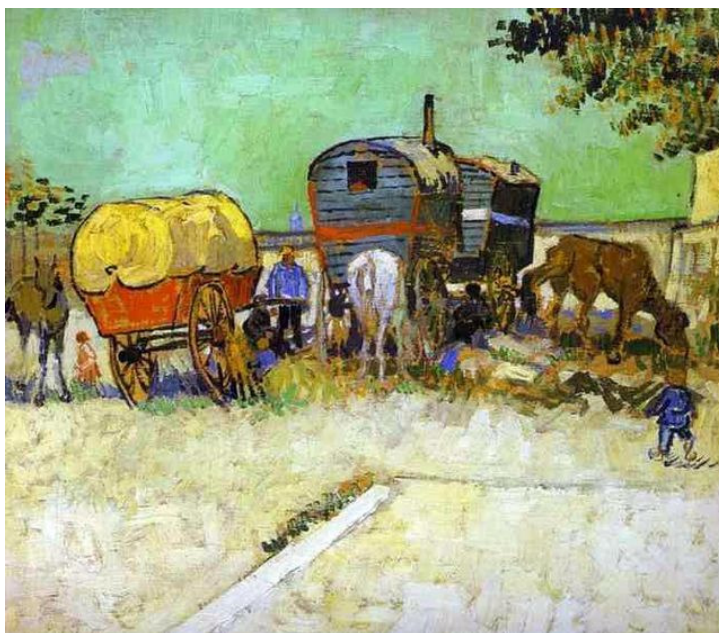


Figura 2. “As caravanas”, 45 x 51 cm, pintura à óleo de Vincent Van Gogh, 1888, Museu d’Orsay.

2 Manea (ou Manele)

Manele¹ (fem. sg. manea; pl. manele) é um estilo balcânico de música derivado principalmente das canções de amor turcas. Manele é o termo mais usualmente utilizado designando o plural – o gênero musical – enquanto o singular é designado pelo termo Manea; encontrando-se ainda, de maneira menos comum, o termo “Mahala” referindo a este mesmo estilo, principalmente em sua versão mais clássica.

A Manele pode ser dividida em “Manele clássica” (ocasionalmente chamada de Mahala) e a “Manele moderna”. A Manele Clássica é derivada do gênero musical turco realizado pelos musicistas ciganos, conhecidos como *lăutaris*, enquanto a Manele Moderna é uma mescla de elementos da música turca, grega, árabe, búlgara e sérvia, utilizando instrumentos eletrônicos modernos.

As primeiras referências do termo aparecem nos textos romenos escritos em princípios do século XIX, durante o período da soberania feudal turca sobre os principados romenos. A Manele moderna se originou nos finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, quando se começou a fazer traduções e imitações de canções turcas e árabes. Considera-se que o primeiro lugar em que se ouviu a Manele foi nas ruas de Ferentari (um bairro pobre de Bucareste povoado, principalmente, por ciganos). A Manele também foi se estendendo por todo o país, em especial Oltenia e Banato, sob influências musicais sérvias.

Os primeiros contatos da primeira autora deste artigo com o estilo Manele de música e dança foram pela via cinematográfica, assistindo ao filme *Gadjo Dilo*, tendo ficado completamente encantada pela musicalidade de grande influência oriental, e os movimentos sensuais, porém sutis das atrizes-bailarinas mostradas no filme.

Gadjo Dilo (1997) é um filme escrito e dirigido por Tony Gatlif – um cineasta cujas obras, em geral, abordam a temática cigana (*Latcho Drom*; *Liberté*, dentre muitos outros). O título do filme significa “Gadjo (não-cigano) Louco”. Grande parte do filme foi rodada em uma pequena vila de Crețulești, próxima a Bucareste, e muitos dos atores são de fato ciganos da região. A

¹ A palavra “Manele” é de origem turca e é uma imitação dos gritos dos vendedores de rua da Turquia, chamados “mane”. Historicamente, a Manele foi popularmente dançada entre os turcos e gregos ricos e na periferia de Bucareste (Romênia). Hoje é principalmente dançada em áreas rurais e localidades mais pobres, mas também se encontra na Bulgária, Albânia e parte europeia da Turquia. (Fonseca, 1996)

atriz e cantora Rona Hartner², que atua como a personagem Sabina, tem uma ótima performance de dança no filme, sendo inegavelmente uma das nossas principais referências para o estudo de matrizes de movimento desta dança.

Tuti frutti te quelaste queias te ghileabas
me rromntza te maquias
miri rromni si bruneto da shi mai bari talento
miri rromni si shukar da se lo longi dai bar.

Tuti frutti dançar
Dançar e cantar
Para nós ciganos ficarmos bêbados
Minha garota cigana é especial; e é a mais talentosa
Minha garota cigana é tão bela quanto uma flor nas mãos.
(Letra da música “Tutti Frutti”)

Além da audiência das cenas do filme *Gadjo Dilo* e demais vídeos da atriz Rona Hartner, encontrei* alguns poucos vídeos de meninas ciganas dançando informalmente em suas casas e vilarejos, mas de fato é muito raro o material audiovisual de pesquisa em relação a esta dança, ao menos em sua versão mais clássica. No entanto, encontram-se inúmeros vídeos disponíveis na internet mostrando a Manele em sua versão mais moderna (clipes, programas de TV etc.); no entanto este material já retrata uma versão bastante vulgar desta dança, com grande apelação sexual tanto nas movimentações quanto nas vestimentas das bailarinas.

De fato, o estilo Manele causa bastante polêmica na Romênia, pois embora hoje em dia seja um estilo musical muito popular, inclusive entre os não ciganos romenos, há uma parcela da população romena (elite cultural, e até mesmo ciganos defensores do estilo mais clássico) que consideram a Manele Moderna como uma pseudo-música.

Há, de fato, uma áurea paradoxal em torno do estilo Manele, sendo por um lado muito bem aceito pelo grande público e, ao mesmo tempo, extremamente criticado pela elite cultural, embora o assunto divida a opinião até mesmo entre os acadêmicos, sendo que alguns destes veem neste estilo musical um potencial de cunho cultural, a despeito de ser notável a falta de um refinamento musical. Pessoalmente, como bailarina, a primeira autora deste artigo vê com certa tristeza a extrema apelação sexual encontrada em algumas bailarinas mais modernas deste estilo. Assim, compartilha da opinião de que seria salutar um refinamento dos saberes musicais e também da dança, e tal refinamento não seria necessariamente pelo aprendizado técnico e formal, mas sim pela preservação cultural desta cultura da música e da dança ciganas.

Salienta-se, ainda, que existe uma forte tendência racista “anti-cigana” na atual Romênia, tanto é assim que a Manele foi proibida de ser tocada em algumas cidades da Romênia (e, conseqüentemente, dançada) em transportes públicos ou festivais. Esta proibição da Manele pode ser entendida em parte pela não aceitação e suposta pobreza musical do estilo, mas em grande parte também pelo fator racista, que não é exclusividade dos tempos contemporâneos mas, pelo contrário, tem atrás de si um grande percurso histórico.

Não tínhamos conhecimento, até iniciarmos nossas pesquisas acerca dos ciganos romenos, de que os mesmos foram por mais de quatro séculos escravizados. A pele escura e a crença pelos brancos de que se tratava de uma raça inferior, não humana, associadas ao fato de serem trabalhadores manuais muito habilidosos, reforçava entre os europeus a ideia de que os ciganos não somente poderiam, mas deveriam ser escravizados, sendo uma oportunidade de se tornarem úteis à sociedade.

Em setembro de 1445, o príncipe Vlad Dacul (Vlad, o Diabo) capturou na Bulgária cerca de 12 mil pessoas “que pareciam egípcias” e levou-as para sua Valáquia natal, “sem bagagem, nem

² Há na *Internet* vídeos mais recentes de Rona Hartner (<https://www.youtube.com/watch?v=GkakCRkwrk>), inclusive dançando ao som da canção “Tutti-frutti” (uma das canções-tema do filme *Gadjo Dilo*), cantada por Adrian Copilul Minune – um popular cantor de Manele – que também atuou no filme *Gadjo Dilo*.

* *Nota editorial*: Sempre que aparece a primeira pessoa do singular no presente artigo, trata-se de uma referência à primeira autora, Kamilla Mesquita Oliveira.

animais”, tornando-se assim o primeiro importador por atacado de escravos ciganos. O grupo seguinte de ciganos historicamente documentado foi o butim de Estêvão, o Grande, chamado pelo papa Sisto IV de “Atleta de Cristo”, devido a suas cruzadas contra os turcos. Em 1417, depois de uma grande vitória contra seus vizinhos valáquios, o príncipe transportou mais de 17 mil ciganos para a Moldávia. (Fonseca, 1996, p. 196)

Durante mais de quatrocentos anos, até 1856, os ciganos foram escravos na Valáquia e na Moldávia, principados feudais que junto com a Transilvânia constituem hoje a moderna Romênia. Alguns transilvanos também possuíam ciganos, mas só nesses principados a escravidão era institucionalizada, primeiro como “costume da terra”, depois entronizada numa moldura legal completa. (Fonseca, 1996, p. 199)

Tanto não eram considerados humanos, que a negociação de um cigano muitas vezes se dava pelo escambo de um cigano por um animal ou por um utensílio qualquer. Até que, aos poucos, foi-se percebendo que a comercialização de escravos ciganos poderia ser uma atividade lucrativa, o que potencializou o tráfico de ciganos de diversos lugares para a Romênia, fato este que, por si só, já justifica a grande concentração de ciganos neste país:

À medida que aumentava seu valor (o valor de venda/compra de um escravo cigano), passavam a existir cada vez menos ciganos sem dono nos principados, e assim, a Coroa alimentava seus estoques importando-os. Eles eram trazidos em grandes quantidades do Sul do Danúbio, para serem usados especificamente em trabalhos forçados – prática que, sozinha, explica porque a Romênia ainda hoje abriga o que é, de longe, o maior número de ciganos (cerca de 2,5 milhões) vivendo num único país. (Fonseca, 1996, p. 201)

Enfim, a palavra “cigano” – que nós, ocidentais não-ciganos e ignorantes deste passado histórico, relacionamos tão imediatamente à ideia de liberdade – era associada naturalmente pelos romenos como um sinônimo da palavra escravo.

Os termos cigano e escravo eram intercambiáveis; descreviam uma casta social particular. Por exemplo, no século XVIII, mesmo não sendo legalmente reconhecidos, os casamentos entre servos e escravos aumentaram em número. E a lei dizia que “o moldávio que se casar com uma mulher cigana passará a ser escravo e a romena que se casar com um cigano passará a ser cigana.” E uma vez constituindo um grupo social era apenas questão de tempo que se transformassem num “problema social” – com todas as usuais conotações de criminalidade inata. (Fonseca, 1996, p. 202)

É como se pensássemos na situação dos negros brasileiros: por mais que hoje em dia existam leis antirracistas, sabemos que, seja em menor ou maior escala, o passado histórico de escravo ainda assombra essa população pelo viés do preconceito. De fato, é impressionante como o passado deixa marcas indeléveis em nossas formas de agir, ainda que irracionais e instintivas. Por mais que saibamos e discursamos a favor da igualdade racial, não é incomum nos surpreendermos com pequenas atitudes de cunho racista que nos foram introjetadas culturalmente, nem sabemos ao certo como. Assim, não nos é tão difícil imaginar a reação de romenos atuais aos ciganos, e a depreciação aos seus produtos culturais, dentre eles a própria Manele.

Em nosso imaginário os ciganos são catalogados como uma espécie de definição da falta de raízes e da liberdade. Se esse episódio ignóbil da história cigana fosse mais bem conhecido, talvez não houvesse se estabelecido essa generalizada fantasia do espírito livre. (Fonseca, 1996, p. 197)

De fato é uma falsa fantasia que os romances, filmes – enfim, todos os “produtores de estereótipos” – nos fazem crer. Mas todo o histórico de escravidão, perseguições, racismo e marginalização social não propiciaram aos ciganos uma vida assim tão livre quanto nós fantasiamos.

Voltando novamente a atenção ao contexto da dança, torna-se difícil não lançar o olhar com mais atenção às figuras femininas ciganas; afinal, elas são as maiores agentes no universo da dança, sendo os homens exímios músicos. Obviamente que os homens ciganos também dançam, mas no contexto da Manele é muito mais comum encontrarmos mulheres ciganas dançando.

Afinal, trata-se de uma dança cujo foco corporal encontra-se nos movimentos pélvicos, caracterizando de fato uma sensualidade de cunho feminino muito marcante nesta dança.

Embora nosso “imaginário Gadjo” estabeleça o estereótipo da mulher cigana como provocante, lasciva e sedutora, a realidade dessas mulheres é muito diferente. Trata-se de uma organização social de patriarcado, na qual a mulher é, na grande maioria das vezes, submissa aos homens da família, e não exhibe com frequência suas qualidades sedutoras. A dança é sim amplamente valorizada pela sociedade cigana, sendo inclusive tida como uma qualidade promissora para a conquista de um bom casamento para uma menina cigana. Mas não há grandes exibicionismos da sensualidade da dança fora de um contexto que seja uma festa de casamento ou algo do gênero. A dança por desfrute do prazer de dançar é realizada geralmente de maneira reservada, muitas vezes longe dos olhares masculinos. Esta citação retirada da obra “Enterrem-me em pé: os ciganos e a sua jornada” da jornalista Isabel Fonseca, na qual, além da pesquisa histórica acerca da jornada cigana, a autora narra também suas viagens de pesquisa de campo pela Europa Oriental, retrata muito deste cotidiano cigano na região dos Bálcãs, à qual parte da Romênia se integra:

Nas raras ocasiões em que não havia trabalho a ser feito, Lela e Violca iam para um de seus quartos e barravam a porta. Punham música de discoteca no toca-discos de Nuzi e faziam seu bailinho particular. Por toda a Europa Oriental, as garotas ainda hoje dançam, sobretudo umas com as outras e não com homens, mas na casa dos Duka nem isso era de fato permitido. (Fonseca, 1996, p. 61)

A mulher cigana possui um papel muito significativo na manutenção da ciganidade, dos costumes e de um padrão moral dentro da sociedade cigana, sendo difícil conciliar a imagem da cigana romena, com todas as suas regras de conduta moral e as imagens de bailarinas de Manele Moderna, com roupas extremamente decotadas e movimentações corporais extremamente lascivas.

32

Os ciganos, [...] têm crenças fervorosas. Estas provêm do grupo e não de um poder invisível, e são tão estritas e cegamente respeitadas quanto as do mais zeloso fundamentalista. Essas crenças são os rígidos tabus e fórmulas que protegem contra a contaminação – do grupo, da pessoa, da reputação. Elas constituem a *romipen* – a “ciganidade” – e são a chave da rara capacidade que têm todos os ciganos de suportar perseguições e mudanças drásticas de muitos tipos, permanecendo ciganos. As relações entre os *gadje* e eles são fortemente reguladas e restritas, assim como as relações entre homens e mulheres ciganos – e a carga da manutenção desses costumes recai acima de tudo sobre a mulher. (Fonseca, 1996, p. 65)

Não foi fácil desenvolver a pesquisa em que se baseia este artigo; afinal, além do parco material de pesquisa, tivemos que lidar sempre com informações (principalmente informações visuais) muito controversas. Como havia, no entanto, o desejo de ser o mais fiel possível à tradição, procuramos focalizar estes estudos na “Manele Clássica” ou “Mahala”, obviamente, sem negar a existência da “Manele Moderna”, mas tentando não deixar com que os movimentos visivelmente exagerados em carga lasciva e sexual influenciassem o processo de recriação da dança. A primeira autora deste artigo tentou focalizar principalmente os movimentos de bacia (antiversão e retroversão da pelve), tentando trazer sempre uma qualidade mais contida e de controle muscular para este movimento que, inegavelmente, é a matriz de movimento principal desta dança, porém sempre com o cuidado de manutenção do eixo da coluna ereto, diferenciando do estilo moderno que, muitas vezes utiliza um eixo alterado de conotação muito erótica (tronco à frente e quadril em báscula para trás).

Ainda em relação à região pélvica, são comuns pequenos círculos, pequenas vibrações e, eventualmente, movimentos como “oitos de bacia” (pelve desenhando o número oito), ou pequenas torções e batidas.

Em relação aos pés, há algumas marcações rítmicas e, a partir destas, são possíveis alguns pequenos deslocamentos espaciais. São bastante comuns também os movimentos de ombros, e as mãos e os braços realizam movimentos gestuais e posturas que se relacionam bastante com os movimentos do Cocek (Dança Cigana dos Bálcãs), tal qual o posicionamento de uma das mãos

na frente e outra na região da bacia; ou ainda uma mão que circula a outra com os braços à frente ou acima do corpo.



Figura 3. Kamilla Mesquita em performance de Manele – Foto de Allan Lopes Santana

Encontramos em algumas bailarinas outros gestuais, de pequenas percussões dos punhos na região dos quadris, ou ainda eventualmente nos ombros. Em relação aos gestuais, em uma das cenas do filme *Gadjo Dilo* é possível ver uma das ciganas realizando um interessante gestual, como se ela atirasse (quase num gesto de doação) algo que fora retirado de sua região pélvica. Além desses gestuais, as mãos também realizam constantemente estalidos ou ainda, eventualmente, alguns volteios e ondulações bem sutis.

Com alguma frequência as bailarinas se deslocam do nível alto para o nível médio e exibem sua flexibilidade com a retroversão da coluna, exibição esta que também pode ser realizada no nível alto. Em relação ao nível baixo, com exceção de uma cena do filme *Gadjo Dilo*, na qual as bailarinas se deitam no chão e realizam pequenas percussões com os punhos na região da bacia, não pareceu muito comum a utilização deste nível de espaço nesta dança. Aliás, embora seja razoavelmente mais expansiva que a dança Cocek, a dança Manele ainda parece conter um pouco a utilização espacial, valorizando uma extrema sutileza de movimentos, como se a dança acontecesse “um pouco além das roupas da bailarina” (parafraseando uma imagem comumente associada às bailarinas bálcãs de Cocek, de que estas dançam dentro de suas próprias roupas).

E como não falar também justamente das roupas dentro ou além das quais dançam as bailarinas? A concepção do figurino de “O vento passa” tentou ser razoavelmente fiel aos figurinos das ciganas romenas, com vestimentas simples, porém, ao contrário da Manele Moderna, preservando o corpo, sem grandes exhibições de decotes ou transparências. É uma vestimenta simples, caracterizada principalmente pela saia e o avental e, geralmente, fazendo uso de cores e estampas. Alguns detalhes da vaidade da cigana romena, embora envolta em extrema simplicidade, nos chamaram bastante atenção como, por exemplo, o detalhado penteado com tranças ricamente ornadas com tecidos, moedas ou búzios, e belos lenços que lhes cobrem a cabeça;

além de alguns poucos, mas cuidadosos adereços que lhes ornem pescoços e orelhas, os quais estão charmosamente colocados por entre os cabelos trançados.



Figura 4. Kamilla Mesquita em performance de Manele – Foto de Allan Lopes Santana

Toda esta simplicidade, envolta em pequenas sutilezas da mulher cigana romena, encantou-nos profundamente. E, de certa forma, compreender essa sensualidade sutil auxiliou a encontrar esta qualidade também no próprio corpo e na movimentação da primeira autora.

Ao longo de nossas pesquisas iconográficas e videográficas, deparamo-nos com lindas meninas ciganas, de olhares ao mesmo tempo tímidos, graciosos e até mesmo um tanto zombeteiros. Olhar para estes tantos olhares nos torna, de certa maneira, um pouco mais próximas desta qualidade de alegria e simplicidade. Trata-se de uma sedutora inocência, que não pretende necessariamente seduzir, mas estaria mais próxima da ludicidade, da alegria de dançar e realizar pequenas brincadeiras com seus próprios corpos, que se movem em consonância com a música e com um belo e poético desejo de desfrutar o momento dançado.

3 Onde o vento passa...

[...] A minha pátria é onde o vento passa,
A minha amada é onde os roseirais dão flor,
O meu desejo é o rastro que ficou das aves,
E nunca acordo deste sonho
E nunca durmo.
(Sophia de Mello Breyner Andresen, *in* Coral, 1950)

Esta estrofe acima é a última de um poema da autora portuguesa Sophia de Mello, intitulado “Pirata”. Este poema, em sua origem, em nada remete à temática cigana, mas, ao conhecê-lo, anos antes de iniciar qualquer estudo acerca das danças ciganas, sempre relacionei, em meu íntimo, esta última estrofe ao libertário nomadismo cigano. Embora atualmente esta fantasia libertária já não domine mais a minha visão acerca dos povos ciganos, inegavelmente este poema continua me fascinando, e embora tenha constatado diversas das mazelas presentes no passado e presente ciganos, não posso negar que os considero povos de espírito livre, no sentido de se ramificar ao longo de tantos tempos e lugares distintos, mantendo o prazer e o orgulho em

serem ciganos. Nômades ou sedentários, ricos ou pobres, livres ou escravos, sempre evocam um quê de liberdade em seus pés descalços e movimentos espontâneos.

Os dois últimos versos revelam um pungente e poético paradoxo: “*E nunca acordo deste sonho / e nunca durmo*”. É possível ver os ciganos nesta estrofe, especialmente nesses derradeiros versos, que revelam uma nostálgica e bela antítese. Aliás, beleza e nostalgia são palavras que podem ser relacionadas à ciganidade, em especial, a algumas canções ciganas. Tão belas, tão nostálgicas... E tal beleza nostálgica sempre me punziu. Lembro-me que anos atrás, ao assistir pela primeira vez, meio que acidentalmente, ao filme *Latcho Drom* (1992), também de Tony Gatlif, encantei-me pelo filme todo, mas em especial por uma cena na qual um cigano já mais velho (violinista do grupo Taraf de Haidouks), aos olhos atentos de um menino, toca de maneira inusitada um violino. Repuxando ritmicamente uma corda solta do violino, o velho cigano conseguia um som muito diferente de qualquer outra coisa que eu já tivesse ouvido. E toda a canção – conhecida como “Balada Conducatorolui” – é de profunda nostalgia e beleza.

Nostalgia é a essência da canção cigana, e parece ter sido sempre. Mas nostalgia de quê? Nostos é a palavra grega para “uma volta à casa”; os ciganos não têm casa, e talvez únicos entre os povos, não sonham com uma terra natal. Utopia – ou topos – quer dizer “Lugar nenhum”. Nostalgia da utopia: um retorno a lugar nenhum. O longo drom. A longa estrada. (Fonseca, 1996, p. 17)

Este “Lungo drom” – esta “longa estrada” –, repleta de percalços, passa a ser a inspiração para uma dança de livre criação a partir de elementos das danças ciganas. Inspiro-me nesta infinda nostalgia, e nas palavras do poema de Sophia (narrado verbalmente ao início da cena) e, inevitavelmente, agora sabendo tratar-se esta canção de uma canção cigana romena (inclusive o som do violino pelo repuxar das cordas soltas é uma das singularidades da musicalidade desta etnia cigana), me é impossível ignorar também alguma inspiração no contexto sociopolítico retratado na letra desta linda canção, da qual transcrevo abaixo alguns trechos.

Ceausescu, o criminoso
Folhas verdes, flores do campo
O que fazem as pessoas?
Eles invadem as ruas
Gritando e chorando – “Liberdade”
[...]
Folhas verdes.
Milhões de folhas
No vigésimo segundo dia
O tempo de vida voltou
Viver em liberdade
Folhas verdes e flores do campo...
(*Latcho Drom*)

A canção faz referência a outro contexto histórico vivenciado na Romênia. Nicolae Ceaușescu foi um líder comunista e extremamente ditatorial. Ele foi presidente da Romênia socialista de 1965 até sua execução em 1989. Em 1972, Ceaușescu deu início ao programa de sistematização, promulgado como uma forma de construir uma “sociedade socialista desenvolvida de forma multilateral”. Tal sistematização veio implicar a demolição sistemática de múltiplas aldeias ciganas e o deslocamento da população para pequenas estruturas urbanas, muitas vezes mesmo sem esperar que os programas de construção estivessem concluídos (Fonseca, 1996). Os ciganos tinham suas casas destruídas e eram obrigados a se mudar para moradias populares – pequenos apartamentos nos quais tinham que abrigar suas numerosas famílias. E seus cavalos? Como abrigar seus meios de transporte, e muitas vezes seus maiores bens em um apartamento urbano?

Tais medidas, além de descaracterizarem a maneira de viver dos ciganos, foram aos poucos os tornando ainda mais marginalizados na sociedade, sendo que muitos deles tiveram suas casas destruídas sem sequer um apartamento pequenino para habitar, ficando de fato jogados nas ruas, marginalizados em habitações improvisadas nas periferias urbanas.

Bucareste sofreu enormes alterações com este programa, devido ao qual um quinto da parte velha da cidade foi destruído para ser reconstruído segundo a perspectiva dos autocratas.

Toda a sociedade romena, cigana ou não cigana, sofreu com o regime de Ceaușescu, que, por sua vez, veio por terra após ordenar as forças militares normais e à Securitate que disparasse contra protestantes anticomunistas na cidade de Timișoara a 17 de dezembro de 1989. A rebelião alastrou-se pelo país inteiro, chegando a Bucareste, e a 22 de dezembro as forças armadas fraternizaram com os manifestantes. Nesse mesmo dia, Ceaușescu fugiu da capital de helicóptero com sua mulher, enquanto um ajudante apontava uma pistola à cabeça do piloto. O piloto aterrissou ao simular uma falha mecânica e Ceaușescu foi capturado pelas forças armadas num bloqueio de estrada. No Natal de 1989, Ceaușescu e sua mulher foram condenados à morte por vários crimes, incluindo genocídio, e executados em Târgoviște. (Fonseca, 1996)

A canção narra a retomada da liberdade do povo Romeno após a derrubada do Governo de Ceaușescu:

... Viver em liberdade
Folhas verdes e flores do campo...

A nostalgia e a busca sempre em devir da liberdade inspira a composição coreográfica de “Onde o vento passa...”, na qual utilizei matrizes de movimento oriundas de diversas etnias ciganas, em uma releitura de caráter contemporâneo e autoral.

Dentre as movimentações utilizadas, poderia citar algumas referências, como a mimese da movimentação do toque do violino, inspirada, por exemplo, na dança cigana turca (Roman Havasí), e alguns outros gestuais a esta dança referenciados.



Figura 5. “Onde o vento passa” – Foto de Carla Lopes

Poderíamos destacar também a utilização de movimentos de mãos e movimentações de flexibilidade da coluna que podem ser associados ao contexto da dança cigana indiana (Kalbelia);

além de pequenas vibrações e gestuais que podem ser relacionados ao Cocek dos ciganos dos Balcãs.

Enfim, toda essa mescla de referenciais das matrizes de movimento escolhidas vão aos poucos ganhando uma unidade dramatúrgica que, acreditamos, se faz muito pela utilização do tema corporal “resistência”³ aplicada nos movimentos, que inegavelmente acentuam o caráter dramático de nostalgia inspirado pela música.

Trabalhamos as musculaturas agonistas e antagonistas, criando uma força de resistência, resultando num movimento mais denso e mais amplificado, que dá a característica do corpo cênico, com tónus muscular elevado, diferenciando do tónus cotidiano. (Miller, 2007, p. 70)

Além dessas matrizes e qualidades de movimento apontadas, não poderia desprezar a utilização dos elementos cênicos “saia” e “rosa”. Esses dois elementos são praticamente signos representativos da “cigana”, ao menos o estereótipo da cigana que habita nosso imaginário “Gadjo”. A saia de fato é um elemento comum na vestimenta cigana feminina, embora nem sempre haja grandes manipulações deste elemento nas danças ciganas. Já a rosa não é um elemento utilizado nas danças tradicionalmente, mas provavelmente tenha sido incluído como um elemento cênico na dança justamente pelos não ciganos, pelo caráter de certa sensualidade evocado pela imagem da rosa vermelha. No entanto, tentamos utilizar a rosa de maneira a desmistificar tal sensualidade provocante da mulher cigana, buscando expressar certa melancolia pelo despetalar da rosa, que em meu imaginário pessoal simboliza as perseguições, prisões, genocídios e agressões racistas vivenciadas pelo povo cigano ao longo de sua longa estrada.



Figura 6. “Onde o vento passa” – Foto de Carla Lopes

³ Referimo-nos aqui à utilização do tema corporal resistência presente na sistematização da Técnica Klauss Vianna, descrita por Jussara Miller em sua obra “A escuta do corpo” (2007).

4 Considerações finais

Aproveitamos este momento de considerações finais para um breve posicionamento em relação à dança cigana na América do Sul, e em especial no Brasil. Muito da minha visão anterior em relação às danças ciganas se resumia ao estereótipo da cigana extremamente sedutora de saias rodadas e muitas flores nos cabelos. E, de certa maneira, essa é a imagem predominante da dança cigana no Brasil, propagada principalmente por não ciganos que, muitas vezes, não se preocupam com a pesquisa das tradições e a busca pela dança autêntica cigana, mantendo-se apenas no estereótipo fantasioso desta dança.

Os ciganos presentes no Brasil são em sua maioria grupos de Calon, vindos de Portugal e da Espanha desde o começo da colonização (o que talvez, de certa maneira, explicaria a predominância da rumba gitana – o estilo ibérico de dança cigana – no Brasil), e de grupos Rom, que no século XIX fugiram do Leste Europeu, principalmente da Transilvânia (região da atual Romênia), onde haviam sido escravizados. Mas, curiosamente, constatamos pouca influência Rom (inclusive nas danças romenas) na grande maioria das danças ciganas realizadas no Brasil (Ferrari, 2005).

Hoje tenho uma visão mais crítica do que é realizado com o rótulo de “dança cigana” ao meu redor. A tomada de consciência da pluralidade existente no universo das danças ciganas fez-me mais seletiva e com maior juízo crítico para guiar minhas pesquisas, como maior, digamos “malícia” para filtrar informações, e construir conhecimentos com maior autenticidade.

Ainda relacionado à aquisição desses conhecimentos relativos à autenticidade e pluralidade das danças ciganas, poderia afirmar que minhas criações de cunho mais contemporâneo, ainda que não comprometidas com a reprodução fiel à tradição, tornam-se também mais substanciais a partir da tomada destes conhecimentos. Isso se dá não somente por significativos acréscimos em relação ao repertório de movimento – que se torna muito mais rico a partir dos estudos das matrizes de movimento tradicionais –, mas também pelo contato com os contextos culturais de cada etnia, que tornam meu corpo mais permeável e sensível às diferentes corporeidades, além de conquistar mais “material humano” pelo contato com a dança desses povos. O que quero dizer com a expressão material humano seria justamente a vida, o ar, a energia dessas danças, que inevitavelmente potencializam também a minha criatividade.

Referências bibliográficas

- FERRARI, Florencia. *Palavra cigana: seis contos nômades*. São Paulo: Cosac Naif, 2005.
- FONSECA, Isabel. *Enterre-me em pé: os ciganos e a sua jornada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MILLER, Jussara. *A escuta do corpo: sistematização da técnica Klauss Vianna*. São Paulo: Summus, 2007.
- PIRES FILHO, Nelson. *Rom: um povo sem fronteiras*. São Paulo: Madras Editora, 2005.

Referências videográficas

- GATLIF, Tony. *Latcho Drom* [Filme]. Produção de K.G. Productions, Canal+, Sofiarp, Investimage, direção de Tony Gatlif. França, 1992. 35mm, 103 min. color. son.
- . *Gadjo Dilo* [Filme]. Produção de Princes Films, Canal +, CNC, Sacen, direção de Tony Gatlif. França/Romênia, 1998. 35mm, 102 min. color. son.