

# De Festeiros do Rei a Saltimbancos das Praças: a música cigana no Rio de Janeiro<sup>1</sup>

Leonardo Rugero Peres

Neste artigo, será apresentado o processo de profissionalização da música cigana praticada na cidade do Rio de Janeiro. Esta narrativa é construída inicialmente sobre o Brasil Império, através de relatos sobre os “festeiros do rei” e o “bródio”. Em seguida, apresento a consolidação das festas ciganas, tendo como marco histórico, a atividade de Mio Vacite à frente do “Centro de Estudos Ciganos”. Este trabalho se desenvolve através de pesquisa participante do autor, músico atuante neste contexto profissional, apresentando uma reflexão crítica sobre esta atividade.

Palavras-Chave: Música; Cigano; Calon;

## INTRODUÇÃO

Apesar do apagamento histórico, a música cigana no Rio de Janeiro remonta ao Brasil colonial, com a deportação de ciganos ibéricos da etnia *calon*.<sup>2</sup> Entre os séculos XVI e XVIII, numerosas “Ordenações do Reino”, condenam ciganos ao degredo, através de “leis expressamente promulgadas para puni-los” (Filho, 1886, p.22). Em decreto de 11 de abril de 1718, ordenava-se “ao governador que ponha cobro e cuidado na proibição do uso de sua língua e gíria, não permitindo que se ensine a seus filhos, afim de obter-se a sua extinção” (1886, p.24)<sup>3</sup>. De acordo com narrativas da história oral, em torno das “ordenações do reino”, algumas famílias extraditadas<sup>4</sup> desembarcaram no Rio de Janeiro e “alojaram-se em barracas no Campo dos Ciganos,<sup>5</sup> enorme e inculta praça que se estende da Rua do Cano até a barreira do Senado” (1886, p.25). Em 1760, Dom José, rei de Portugal, determinou que a Rua dos Ciganos<sup>6</sup> seria o único local em que poderiam

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano 2024).

<sup>2</sup> Predominante na Espanha e Portugal, embora também tenham se fixado no Norte da África e no Sul da França.

<sup>3</sup> Os ciganos ibéricos da etnia caló, denominados calon, tem como principal idioma o caló, que, no Brasil, sofreu variação dialetal, o chibi calon. Como existem diferentes grafias, optamos por essa, em concordância com estudos sobre os idiomas ciganos.

<sup>4</sup> Comunicação pessoal, 2019.

<sup>5</sup> Praça Tiradentes.

<sup>6</sup> Rua da Constituição.

residir. Entretanto, “os núcleos dessa mesma comunidade já se encontravam no Valongo e na Cidade Nova” (Araújo; Guerreiro, 1999, p.234).

### **Os festeiros da Corte**

Com a chegada de Dom João VI ao Brasil, em 1808, músicos ciganos se tornariam “festeiros da corte”. Com isso, a música e a dança, então restritas às práticas tradicionais, também se tornariam, eventualmente, meios de obtenção de recursos materiais. A pesquisadora Cristina da Costa Pereira (2014) reitera essa perspectiva, ao considerar o desembarque maciço de ciganos no império, para o desempenho de atividades diversas, como “ferreiros, festeiros da corte ou meirinhos”. A profissionalização musical dos ciganos na Europa, e conseqüentemente nas colônias, se evidencia na observação de Elizabeth Travassos (1997) em relação à proeminência de uma “casta cigana de profissionais”, tendo como objeto específico de análise, a música húngara.<sup>7</sup>

Conforme a tese de Bartók<sup>8</sup>, a casta cigana de profissionais penetrava nas aldeias em que a divisão de trabalhos entre músicos e não-músicos se instalara. A auto-suficiência musical, uma vez rompida, dava margem ao nascimento do profissional contratado para animar danças e comemorar casamentos. (Travassos, 1997, p.82).

Devemos considerar, entretanto, que a profissionalização do músico cigano no contexto das “danças” e “casamentos” revela uma posição socioeconômica, sendo uma atividade dispensada por músicos da corte e do clero. De acordo com a observação de Travassos, o “surto de prosperidade” das aldeias propiciou que fizessem “o mesmo que a nobreza magiar: alugar ciganos para fornecer música” (1997, p.82). Podemos supor que a estreita relação entre os *calon* sedentarizados no Rio de Janeiro e a música praticada em instâncias oficiais do Brasil Império, seja uma evidência de um breve período histórico em que os ciganos são observados em narrativas sobre a música brasileira oitocentista. O musicólogo Baptista Siqueira<sup>9</sup> reitera a participação do cigano “sem contestação equânime”, na qual “até ruas e logradouros conservaram essa marca étnica valiosa” (1980, pp. 190-91). Porém, “os festeiros da corte” consistem em um capítulo incompleto

---

<sup>7</sup> Embora devemos reconhecer que essa profissionalização se estenderia em outros contextos, tais como o caso dos “festeiros da corte” no Brasil Império ou dos primeiros bailarinos e cantores profissionais de flamenco nas tavernas da Andaluzia.

<sup>8</sup> Béla Bartók (1881 - 1945), compositor e musicólogo húngaro.

<sup>9</sup> Baptista Siqueira (1906 – 1992). Professor, ex-diretor da Escola de Música da UFRJ, compositor e musicólogo.

no percurso da música cigana do Rio de Janeiro, pois ainda nos faltam dados suficientes para a elaboração de um recorte específico sobre este cenário da música no Brasil Império.

### **O *bródio* e a dissimulação da identidade étnica**

Podemos considerar que em paralelo à atividade formal enquanto “festeiros da corte”, as práticas musicais dos povos ciganos no Rio de Janeiro se consolidam com a necessidade de estabelecer a continuidade de sua trajetória ao redor de um espaço invisível e imaginário, de “intimidade cultural”, no contexto das festividades tradicionais. A minuciosa contribuição etnográfica de Mello de Moraes Filho (1886) descreve minuciosamente um *bródio*<sup>10</sup>, modalidade de “evento social da comunidade *calon* do Rio de Janeiro” (Araújo; Guerreiro, 1999, p.1), realizado por volta de meados do séc. XIX no “Beco do Bem-Bom”<sup>11</sup> em comemoração à Nossa Senhora de Santana.<sup>12</sup> Com a presença de instrumentos tradicionais (as castanholas e a viola)<sup>13</sup> e distintas formas coreográficas que compõe o bailado, Mello Moraes Filho (1886), reitera o caráter de danças “completamente profanas”, nas quais “o caráter *hespanhol* é sensível”. Devemos ressaltar a observação do autor sobre o “caráter espanhol” da música praticada pelos *calon* sedentarizados na então capital do império, o que se evidencia como um vínculo cultural com a cultura *gitana* da península ibérica.<sup>14</sup>

Supõe-se que a migração de ciganos *sinti* (provenientes sobretudo da Europa Central) e *rom*, (principalmente da Europa Oriental), teria ocorrido a partir de meados do século XIX, inicialmente, na maciça migração europeia promovida concomitantemente ao abolicionismo, tendo seu ápice no período “entreguerras” em função do *porajmus* (holocausto cigano).

A maior tragédia que se abateu sobre a população Romani europeia foi a tentativa de erradicá-la como parte do plano nazista de uma Europa “livre de ciganos”. Embora não tenha sido o primeiro plano do governo para exterminar ciganos (o imperador alemão Karl VI já havia emitido uma ordem desse tipo em 1721), ele foi de longe o mais devastador, em última análise, destruindo

---

<sup>10</sup> *Bródio* tem o significado de “festa” ou “cigano”. Parece ter sido um termo utilizado até a década de 1990 por ciganos *calon* no Rio de Janeiro. Não encontramos referência frequente ao uso deste termo entre os *calon* na atualidade.

<sup>11</sup> Demolido em 1850 e convertido em estalagem na Rua Marquês de Pombal.

<sup>12</sup> Anteriormente à Santa Sarah Kali, atual padroeira do povo cigano, N. Senhora de Sant’Anna desempenhou essa atribuição.

<sup>13</sup> “A viola de 5 pares de cordas foi substituída gradualmente pelo violão de 6 cordas, sendo ocasionalmente utilizada na atualidade” (Taborda, 2011, p.26).

<sup>14</sup> Entre os *calon* que permaneceram em semi-nomadismo, sobretudo nas regiões interioranas, prevaleceu o contato com a música tradicional e popular das populações locais, resultando em um afastamento da influência ibérica.

mais de metade da população Romani sob a ocupação nazista. (Hancock, 2002, p.34).

A imagem idealizada do cigano com o violino, se consagrou na música de concerto europeia do período clássico-romântico através de compositores que absorveram influência de elementos da música praticada pelos ciganos *rom*, sobretudo em países como o império Austro-Húngaro, Rússia e Romênia. Dessa maneira, a música cigana *rom* se transportou ao Brasil, delineando um aspecto imagético idealizado, abundante em representações iconográficas e em histórias de tradição oral, como a figura emblemática do “cigano espiritual” Wladimir, nos centros de umbanda e nas *tsaras* espirituais do Rio de Janeiro. O eminente violinista e saxofonista húngaro radicado em São Paulo em 1947, Gabor Radics (1906 – 1968) pode ser apontado como um dos raros intérpretes desta modalidade da música cigana que adquire visibilidade no âmbito profissional, com a alcunha de *rei dos ciganos*, dentro de um contexto mercadológico que possibilitou uma breve absorção da “música clássica cigana”<sup>15</sup> no Brasil.

Com a distância de um século, os pesquisadores Antonio Guerreiro de Farias e Samuel Araújo (1999), desenvolveram um trabalho etnográfico sobre o *bródio*, observando os últimos estertores desta prática musical no bairro do Catumbi, Rio de Janeiro. Como observam os autores, “escassas referências sobre o assunto tem aparecido desde então<sup>16</sup>, o que provavelmente, reflete o isolamento em que os membros desse grupo celebram seus ritos sociais” (Araújo; Guerreiro, 1999). Miriam Alves de Souza (2012), reitera essa observação como um reflexo da “dissimulação de sua identidade étnica” (Souza, 2012, p.11) em meio ao preconceito e à perseguição.

Eventualmente, a contribuição cigana é evocada por pesquisadores como o apontamento de determinadas influências na consolidação de práticas da música tradicional ou popular, dentro da perspectiva de construção de uma música de caráter e identidade nacional. Mesmo assim, podemos afirmar que essa contribuição é minimizada ou mesmo excluída em narrativas sobre a música brasileira. Neste sentido, devemos ressaltar a referência ao poeta e músico Laurindo Rabelo<sup>17</sup>, “certamente herdeiro da musicalidade dos ciganos, dos quais era descendente”, descrito como um dos pilares entre os “músicos populares a serviço da inspiração de uma geração de poetas românticos”

---

<sup>15</sup> Termo utilizado por Mio Vacite para designar o estilo de música cigana que se desenvolve na Europa do Leste absorvido pela música de concerto europeia (comunicação pessoal, 2019).

<sup>16</sup> Os autores se referem ao trabalho de Melo de Moraes Filho, escrito na penúltima década do séc. XIX.

<sup>17</sup> Laurindo José da Silva Rabelo (Rio de Janeiro, 1826 – Rio de Janeiro, 1864). Médico, poeta, músico e professor, autor de “Poesias Completas”.

(TINHORÃO, 1991, p.20). Ary Vasconcelos (1993)<sup>18</sup> menciona a convivência entre músicos ciganos e a casa de Tia Ciata, um dos berços do samba urbano carioca.<sup>19</sup> Fontes pictóricas também têm suscitado o interesse em estudos musicológicos, no intuito de reivindicar uma conceituação da influência dos *calón* sedentarizados entre os elementos formadores da música brasileira.

Conclui-se que tanto a descrição da dança cigana do século XIX, através das pinturas dos quadros de Debret e Rugendas e processos inquisitórios condenando as manifestações culturais, como relatos das cerimônias ciganas, no cotidiano dos ciganos no Rio de Janeiro em pleno século XX, serviu como documento das práticas culturais *Calón* no território fluminense, influencia cigana direta na composição de *lundus*, provocando questionamentos acerca da formação da cultura popular no Brasil (Araújo, 2018, p.114).

A carência de dados e o apagamento da etnicidade cigana em relação ao projeto de construção de uma música identificada como “nacional”, conduz o músico cigano a dois caminhos: o esquecimento da tradição e absorção de um estilo nacional, por um lado, e o isolamento e reclusão de sua prática, por outro. Elizabeth Travassos (2007) reitera que o “afastamento das matrizes” se constitui em uma sólida prerrogativa para os estudos de música e folclore no Brasil.

A investigação histórica confundiu-se com a busca da particularidade nacional. Importava descobrir os traços distintivos da música brasileira e, em certas circunstâncias, medir o grau de seu afastamento das matrizes *ibéricas*, *ameríndias* e *africanas*, bem como o grau de sedimentação e estabilização dos cruzamentos entre elas (Travassos, 2007, p.130).

A dissimulação da identidade étnica e o restrito acesso aos ritos sociais se tornariam uma peculiaridade dos ciganos sedentarizados no Rio de Janeiro, como uma forma de se ocultar da perseguição e do preconceito. Deste modo, a música cigana permaneceria à margem das práticas musicais, distante dos olhares e ouvidos dos *gadjé*.<sup>20</sup> Assim como a língua, o *chibi*,<sup>21</sup> que perpassa como um segredo que se deve guardar à sete chaves. Mas, em algum momento, essa música seria novamente descortinada.

---

<sup>18</sup> Vasconcelos (1993, p. 108) relata: “Pixinguinha e João da Baiana me revelaram que havia um grupo de cantores, compositores e músicos ciganos que cultivavam o samba com grande maestria e que trouxeram uma contribuição importante, talvez decisiva, ao gênero”.

<sup>19</sup> Na memória oral da cultura cigana, efetivas contribuições como a influência do violão de sete cordas nos regionais de choro, são raramente respaldados por trabalhos da área musicológica. De acordo com a observação do eminente violonista Yamandu Costa, “existe uma lenda de que músicos tradicionais do Brasil viram músicos russos ciganos tocando violão de sete cordas, e aí, introduziram o instrumento na música tradicional brasileira (Costa, 2018).

<sup>20</sup> Em *romani*, palavra que designa no plural, todos aqueles que não são ciganos.

<sup>21</sup> *Chibi* significa “língua”. Também é utilizada como nome do dialeto *chibi-calón*, derivação do *caló* (Dávila; Pérez, 1991).

## O Centro de Estudos Ciganos e a revitalização da música cigana

O violinista e ativista Mio Vacite (1941 – 2019) desempenhou um papel central na revitalização da música cigana no Rio de Janeiro no séc. XX.<sup>22</sup> Em 1986, na ocasião do lançamento do livro “O Povo Cigano” da antropóloga Cristina da Costa Pereira, surgiria a oportunidade para que Mio Vacite pudesse tocar um repertório de música e dança cigana no Paço Imperial do Rio de Janeiro. De acordo com Vacite, naquele momento “não existia música cigana, ninguém tocava música cigana”.<sup>23</sup>

Evidentemente, a narrativa que corrobora para a inexistência da música cigana no panorama da música urbana, reitera o isolamento cultural. Por outro lado, devemos ressaltar o aspecto de relações de poder socioeconômico, no qual a legitimação é viabilizada na relação entre um eminente representante da tradição com instâncias que possibilitariam essa contribuição histórica. Afinal, de fato, essa música existia, e, do mesmo modo, era praticada. Porém, de forma discreta, por músicos de descendência cigana, à margem do mercado profissional, das editoras de música impressa, distante dos estúdios de gravação. Hobsbawn (2008) observa que “toda tradição inventada, na medida do possível, utiliza a história como legitimadora das ações e cimento da coesão global” (2008, p.21). Sendo assim, a legitimação institucional de uma linhagem familiar em um determinado momento, produz uma centralização discursiva e se torna um marco histórico determinado e continuamente evocado de forma simbólica.

Em 1987, Vacite se torna o presidente do Centro de Estudos Ciganos (CEC), formado por “descendentes de ciganos, ciganólogos e antropólogos”,<sup>24</sup> consagrando-se com o evento de uma semana na Casa de Cultura Rui Barbosa.<sup>25</sup> Conforme recorda Vacite, “muitos ciganos vieram, mas, com medo. Reuni cerca de vinte e cinco ciganos e

---

<sup>22</sup> De acordo com Felipe Berocan Veiga (2019), este “Carioca de origem sérvia e *rom* do clã horahano assumiu o pioneirismo e protagonismo das mobilizações ciganas no país, ousando tirá-los da região da penumbra que muitos grupos preferem à visibilidade do espaço público”.

<sup>23</sup> Com exceção do que Mio designava como “música clássica cigana”, que consiste, basicamente, na música europeia de concerto do período clássico-romântico que havia absorvido essa influência, conforme observamos anteriormente.

<sup>24</sup> Referência Segundo Mio, os universitários temiam assumir a identidade cigana, receosos da perseguição. Isso teria sido o principal motivo da escolha para que Vacite se tornasse o presidente do Centro de Estudos Ciganos.

<sup>25</sup> Este evento teve a presença de palestrantes e expositores e a apresentação de Mio Vacite e o grupo *Encanto Cigano*.

ciganas para nos apresentar no palco. Meus filhos eram pequenos ainda, não existiam grupos ainda”.<sup>26</sup>

### **Os palcos da música cigana: o baile cigano e as festas de ciganos “espirituais”: abordagem de inter-relações étnicas e culturais.**

Em torno da divulgação da música cigana através de músicos, professores de dança e produtores culturais, começam a se intensificar as “festas de cultura cigana”, posteriormente denominados “bailes ciganos”, embora possam trazer outras denominações. Inicialmente ao ar livre, em parques ou jardins, passam a ocorrer sobretudo em quadras ou salões de clubes, através de uma rede culturalmente híbrida.<sup>27</sup> Constituem a principal cena da música cigana praticada profissionalmente no Rio de Janeiro. Além dos bailes, devemos mencionar a eventual atuação dos conjuntos em torno das festividades em terreiros de umbanda, candomblé ou *tsaras*<sup>28</sup>, que cultuam a linhagem dos “ciganos espirituais”. Menos frequentes são as festas particulares, por pessoas que possuem conexão com a cultura cigana espiritual, e, ainda mais raramente, por algum vínculo familiar assumidamente exposto, o que reitera o “isolamento” dos ritos sociais.

#### **A música cigana**

O estilo musical predominante da música praticada nos “bailes ciganos” reflete uma espécie de fusão sonora dos clãs das etnias *rom* e *calon*. Em 1996, o long-play “coração cigano”, composto pelos “temas ciganos” da trilha sonora de uma novela da teledramaturgia brasileira, traduziria, em linhas gerais, a subjetividade desta prática musical em alguns de seus contornos mais definidos. Basicamente estruturada em torno de dois grupos, o *Encanto Cigano* de Mio Vacite, *Grupo Rorarni* de Miriam Stanescon e Alexandre Flores, refletem um recorte específico sobre o imaginário da música cigana no Rio de Janeiro, através da escolha de ritmos, melodias, instrumentos musicais,

---

<sup>26</sup> Sendo a auto declaração identitária um obstáculo ao cigano, rememorar os bastidores dessa apresentação é uma forma de retratar a dificuldade em assumir publicamente a ancestralidade. Entre as histórias que marcam essa apresentação, está a do acordeonista Renatinho Cigano, que utilizou barba postiça para que ninguém o reconhecesse, temeroso de que algum vizinho ou conhecido se voltasse contra ele. Na mesma ocasião, duas ciganas, Marilza e Chiquita, haviam se escondido no banheiro, receosas de serem reconhecidas por uma atividade que era considerada “contravenção penal”: a cartomancia e os trabalhos espirituais. Comunicação pessoal, 2019.

<sup>27</sup> Composta principalmente por expositores, oraculistas, academias de dança e grupos de música cigana.

<sup>28</sup> Casas espirituais que cultuam a ancestralidade dos “ciganos espirituais”. Ramificação da umbanda, não são constituídas por ciganos ou descendentes.

indumentária, trazendo relevo à uma prática musical situada à margem do mercado fonográfico e radiofônico<sup>29</sup> (Ver Quadro 1).

No intuito de contemplar a diversidade étnica, essa prática musical se dividiu em dois estilos: o estilo *romanês* e o *calón*. O entrelaçamento dos bailes ciganos com bailarinas de dança do ventre propiciou com que um terceiro ramo fosse acrescentado – o *árabe*.<sup>30</sup> A seguir, apresento uma breve descrição sobre os estilos da música cigana carioca.

a) Romanês

No estilo *rom* ou *romanês*, o violino é o principal instrumento solista, com acompanhamento harmônico de guitarra flamenca, acordeon ou teclado, de acordo com o grupo. O repertório é basicamente composto pelo ritmo de *polca* e inclui músicas de tradição oral dos clãs de etnia *rom*, além de peças que compõem o repertório de música de concerto do período clássico-romântico com inspiração cigana. As músicas instrumentais são interpretadas por violino e as músicas vocais são cantadas em língua *romani*.

b) Calón

Já o estilo *calon*, é composto essencialmente pela *rumba gitana*, *habanera*, *mariachi* e *malagueña*,<sup>31</sup> com a incorporação eventual de elementos do *flamenco*. O instrumental é basicamente composto pela guitarra flamenca, cajon, palmeado, sapateado, pandeirola e castanholas. O repertório é majoritariamente vocal, predominantemente em espanhol, ao estilo *cante*.<sup>32</sup> A música instrumental tem a guitarra flamenca como instrumento solista.

c) Árabe

Por fim, o genérico termo *árabe*<sup>33</sup> compreende o repertório da África do Norte, Oriente Médio e Eurásia, com predomínio instrumental de violino (eventualmente violão)

---

<sup>29</sup> O relativo prestígio do long-play não trouxe a consolidação de um mercado específico para a música cigana brasileira à nível fonográfico.

<sup>30</sup> Esse terceiro ramo surge também no intuito de contemplar os ciganos provenientes do Oriente.

<sup>31</sup> Devemos observar que a *malagueña* é a expressão flamenca do *fandango*, notado por Mello Morais Filho entre os *calon* no século XIX (1886).

<sup>32</sup> Estilo tradicional da Andaluzia.

<sup>33</sup> Eventualmente designado de forma errônea e imprecisa por *tuareg*.

como solistas. Na percussão, o uso de instrumentos característicos da cultura árabe, como o *darbouka*.

A complexidade que envolve a variedade de estilos, aqui representado pelas vertentes mais difundidas no contexto regional, pode ser observada como algo inerente ao processo de deslocamento migratório e as ramificações de clãs no percurso nômade nessa intrincada trajetória, que, de forma imagética, está simbolizada pela roda situada ao centro da bandeira internacional cigana.<sup>34</sup> O cineasta rom argelino Tony Gatlif, em seu influente longa-metragem documental e ficcional, *Latcho Drom* (1993)<sup>35</sup>, estabelece a imaginada rota dos ciganos entre o noroeste da Índia e a costa sul da Espanha, através da música. A ideia de uma “viagem ao redor do mundo através da música” permeia a apresentação de alguns grupos de música cigana, como *Paulo Cigano Y Los Gitanos*, de certo modo, para estabelecer um fio imaginário que associa o deslocamento migratório e a música. Como observa o músico cigano Paulo da Cruz<sup>36</sup>, “o cigano, por onde passa, absorve a música local e transforma essa música, através de sua própria forma de tocar e cantar”.

### **O baile cigano**

Para se compreender melhor esse cenário, devemos observar os meandros que envolvem essas festividades. A rede de sustentação dos bailes ciganos é composta majoritariamente por *gadjé* (não-ciganos) que desenvolvem atividades em torno da cultura cigana: a) oraculismo; b) artesanato; c) comércio de joias; d) academias de dança; e) culto dos “ciganos espirituais”; f) Roupas e acessórios. Portanto, nessa complexa relação de pertencimento e apropriação cultural, mediante o processo de *glamourização* e fetiche de artefatos, símbolos e objetos, nem sempre se produzem relações transversalmente equânimes.

Sendo um dos elementos fundamentais da cultura cigana, a música exerce um papel crucial no processo de consolidação dos “bailes ciganos”. Entretanto, embora tenha impulsionado a existência dessas festividades, os grupos de música cigana nem sempre ocupam um lugar de protagonismo nas relações hierárquicas de poder econômico e social na organização destes eventos.

---

<sup>34</sup> Bandeira instituída em 1971, pelo Comitê Cigano Internacional, durante o 1º Congresso Mundial Romani.

<sup>35</sup> Em romani, “*latcho drom*” significa, literalmente, “bom caminho”. Frase utilizada com o sentido de “boa viagem” ou “siga em paz” na língua portuguesa (observação do autor).

<sup>36</sup> Comunicação pessoal, 2024.

Conforme observam Nicolas e Ingrid Ramanush (2022), as “práticas de dança (e música) ciganas nunca foram transmitidas aos não ciganos”. Entretanto, este cenário não pode ser observado apenas como uma manifestação circunscrita ao âmbito estritamente étnico e identitário. Assim como as academias de dança cigana, que, em sua maioria, não estão estritamente vinculadas às relações de parentesco e ancestralidade, alguns grupos musicais não são formados apenas por laços de parentesco.<sup>37</sup> O processo de apropriação e adaptação traz consigo o deslocamento de uma centralidade étnica, ao mesmo tempo que não minimiza o preconceito e a perseguição histórica.<sup>38</sup> Neste sentido, podemos nos referir ao conceito de “glocalização”, que compreende a “complexidade de relações dialéticas entre culturas locais em processos de difusão mundial irrestrita” (Carvalho, 2020, p.3).

### Terreiros de Umbanda e Tsaras

A relação das culturas de matriz africana com os ciganos ocorre sobretudo no âmbito da umbanda e das *tsaras* espirituais.<sup>39</sup> Normalmente, são realizadas festas semestrais ou anuais para a entidade cigana da *ialorixá* (mãe) responsável pela casa. Nessas ocasiões, grupos de música cigana costumam ser contratados para tocar música tradicional na festividade. As *tsaras*<sup>40</sup> são centros espíritas que trabalham exclusivamente com mentores “ciganos espirituais” da linha dos ciganos, e, assim como os terreiros, costumam organizar festividades sazonais. Decerto, os terreiros de umbanda e as *tsaras* compreendem uma importante cena da música cigana e, conseqüentemente, os adeptos dessas religiões constituem um público significativo. As apresentações costumam ser realizadas em palcos situados a frente de um altar, tendo sempre a imagem de Santa Sarah Kali ao centro. Eventualmente, se colocam frutas, pão e ponche, distribuídos em bandejas. A bandeira cigana sempre estendida ao fundo. A parte central da plateia normalmente é reservada aos médiuns que irão incorporar os “ciganos espirituais”. As cadeiras dispostas ao redor são reservadas aos visitantes. De certo modo, a atuação do grupo é análoga à

---

<sup>37</sup> O escasso contato entre aprendizes e músicos experientes, reflete o afastamento das famílias sedentarizadas e a perda do poder atrativo da música enquanto atividade econômica, inibindo o interesse de renovação do quadro profissional.

<sup>38</sup> Do mesmo modo, deve-se questionar se estabelece um impacto às comunidades ciganas, de certo modo, à margem da rede de organização e sustentação dos bailes.

<sup>39</sup> Eventualmente, os barracões de candomblé, angola e quimbanda também realizam esse tipo de festividade.

<sup>40</sup> Tsara, em romani, tem o significado de “tenda” e, mais amplamente, de “barraca”, “casa” ou “refúgio”.

atividade dos *ogãs* de terreiro nas solenidades,<sup>41</sup> onde a música cumpre a função ritualística e estabelece um diálogo com as entidades espirituais, salvo exceções, quando a apresentação é formalizada no contexto de uma performance tradicional voltada para a plateia de ouvintes.

### **Em busca da liberdade, segue a jornada.**

A “não-territorialidade” caracteriza o percurso migratório dos povos ciganos em torno de pequenos grupos, as *kumpanias*.<sup>42</sup> Embora seja um retrato imagético simbolicamente representado na bandeira de uma nação desterritorializada, traz, por outro lado, a dificuldade da “inteligibilidade mútua” do ponto de vista linguístico e cultural. O idioma *romani* se dispersa em múltiplos dialetos que se distinguem sem uma normatização, que traduz literalmente, a separação geográfica e o consequente enfraquecimento de uma cultura marginalizada. Como observa Nicolas Ramanush, “Essa situação linguística reflete a situação sócio-política da maioria de seus falantes, que estão marginalizados política, econômica e culturalmente” (2021, p. 9).

Nas relações de poder estabelecidas no âmbito econômico, político e cultural, a música cigana praticada no contexto urbano do Rio de Janeiro, estabelece, em seu jogo de forças, relações complexas entre uma comunidade linguística e culturalmente dispersa, que contracenava com produtores oriundos de outros contextos culturais. Entretanto, observo a manutenção de dependência socioeconômica de um grupo minoritário de detentores, conduzidos a “dançar conforme a música” nas festas e bailes ciganos, nos quais, a “tenda” deixa de ser o espaço da performance. A partir disso, o “salão” se ergue em torno da pompa e circunstância do evento, através de uma dinâmica convencional que não se coaduna diretamente ao contexto cultural outrora pertencente. Essa interferência ressignifica padrões estabelecidos em novos modelos, que nem sempre trazem impacto produtivo ao fomento e a continuidade dessas práticas.<sup>43</sup>

Como ao longo dos séculos foi negada a possibilidade de adquirirmos grandes propriedades e somente pudemos viver em pequenos grupos (...) não havia nenhuma chance para que pudéssemos desenvolver unidades sociais maiores que representassem a base para estruturas socioeconômicas auto-suficientes. Por esse motivo, sempre fomos, e ainda continuamos, dependentes nas estruturas

---

<sup>41</sup> Embora seja um termo de significação ampla, neste sentido, me refiro ao músico atabaquista dos terreiros, responsável pela música nas solenidades (giras).

<sup>42</sup> O termo *romani*, *kumpania* se refere às “famílias estendidas ou grupos de interesse” (Ramanush, 2021, p.9), o que poderíamos, grosso modo, traduzir por “clãs”.

<sup>43</sup> Conforme observamos no exemplo de “dissociação” do flamenco em academias de dança, delimitando a separação entre *bailaores*, *tocaores* e *cantaores*, por exemplo.

socioeconômicas das populações majoritárias (na Europa Ibérica e no Leste Europeu) nos países onde tenhamos nascido ou estejamos vivendo (Ramanush, 2021, p.10).

Tal como “saltimbancos nas praças”, à margem dos teatros e das salas de concerto, a música cigana do Rio de Janeiro elucida um recorte da história ágrafa e silenciosa daqueles que não escreveram os livros que contam sua própria história. No entanto, os sonhos e os desejos de emancipação dos povos oprimidos são como as crepitantes labaredas das fogueiras, revelando em seus contornos, os caminhos do futuro e o porvir. Talvez seja o momento de desmontar a tenda, arrumar a carroça e seguir viagem, pois é necessário retomar o rumo, seguir os ventos e encontrar um novo caminho.

## Referências

ABREU, Regina; DINOLA, Sabrina. Desafios da patrimonialização do imaterial no caso da prática performativa do “jongo”. Em: ACENO, v.4, n.7, p.33-48. Jan a Jul de 2017

ARAÚJO, Inês. O poeta Laurindo Rabello: História e memória Cigana em Modinhas e Lundus do Romantismo.

ARAUJO, Samuel; GUERREIRO, Samuel. Samba cigano; um estudo histórico-etnográfico das práticas de música e dança dos ciganos calom do Rio de Janeiro. In: Rodrigo Torres. (Org.). Música popular em América Latina. 1ed.Santiago do Chile: Fondart y Rama Latinoamericana IASPM, 1999, v., p. 233-239

CAIRUS, Brigitte Grossmann. Ciganos Roms no Brasil: imagens e identidades diaspóricas na contemporaneidade. Tese de Doutorado. UESC, 2018.

\_\_\_\_\_. A construção das identidades ciganas no Brasil. *Revista USP*, v. 117, p. 119-132, 2018.

CARVALHO, Pedro Paes de. “Cadê o cigano? ”: reflexões sobre Gypsy jazz e ciganidades. *Música Popular em Revista*, 2020. v.7 – p.1 – 27.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do Folclore Brasileiro. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.

COSTA, Yamandu. Depoimento. In: Francischelli, Pablo. Herança Russa. Rio de Janeiro, 2018. Filme documentário

Dávila, Barsaly; Pérez, Blas. Apuntes del dialecto “caló” o gitano puro. Cádiz, Universidad de Cádiz, 1991. 2ª edição. 1ª edição, 1949.

FILHO, Mello de Moraes. Os Ciganos no Brasil: contribuição etnográfica. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1886.

HANCOCK, Ian. We are the romani people. Hatfield: University of Hertfordshire Press, 2002.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (org). A Invenção das Tradições; São Paulo, Paz e Terra, 2008.

MELO, Fábio José Dantas de. Os ciganos calon de Mambaí: a sobrevivência de sua língua. Brasília: Thesaurus, 2005.

NETTL. Bruno. Estudo comparativo da mudança musical: estudo de caso de quatro culturas. *Revista Antropológicas*, vol.17, 2006. p.11 – 34.

- PEREIRA, Cristina da Costa. Cristina da Costa Pereira, professora e escritora: “seu vizinho pode ser um cigano”. Entrevista. In: O Globo. Rio de Janeiro, 25/12/2004.
- QURESHI, Regula. How Does Music mean? Embodied Memories and the Politics of Affect in the Indian Sarangi. In: *Journal of the American Ethnological Society*, v.27, issue four, p. 805 – 838.
- RAMANUSH, Nicolas. Curso e Dicionário Português Romani. Edição do Autor, 2021. \_\_\_\_\_; RAMANUSH, Ingrid. Danças e músicas ciganas – Ensaio histórico. São Paulo, Edição do Autor, 2022.
- SIQUEIRA, José Baptista. Ficção e Música. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 1980. \_\_\_\_\_ . Lundum versus Lundu. Rio de Janeiro: Escola de Música, 1970.
- SOUZA, Miriam Alves de. Construções identitárias ciganas e codificações políticas na esfera pública. In: Seminário do PPGS/UFSCAR, 2012, São Carlos: *Anais do Seminário do PPGS*. São Carlos, UFSCAR, 2012, v.1, p.1-16.
- \_\_\_\_\_. Ciganos no Brasil: uma identidade plural. In: Caravana Cigana, 2013, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2013, p.1-7.
- TABORDA, Márcia. Violão e Identidade Nacional. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. 2011.
- TINHORÃO, José Ramos. Pequena História da Música Popular: da modinha à lambada. São Paulo: Art. Editora, 1991.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Tradição oral e história. *Revista de História*, São Paulo, n.157, 2º semestre 2007. Departamento de História da USP.
- \_\_\_\_\_. Os Mandarins Milagrosos. Arte e Etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro, Funarte, Jorge Zahar Editor, 1997.
- VASCONCELOS, Ary. “Tem Cigano no Samba”. *Piracema* n.1, p.105 – 109.

## Quadro I

Música	Autoria	Idioma	etnia	Ritmo	Instrumentos	Intérprete
Hino Cigano	Domínio Público	Música Instrumental	rom	Polca Romanês	Violino, violão, címbalo, piano, baixo	Grupo Rorarni
Chei Chovorrilho	Michel Luís Kriston	Romani	rom	Rumba	Voz, violino, violão, baixo, percussão	Grupo Encanto Cigano
Kralissa	Alexandre Flores	Espanhol	calon	Rumba gitana	Voz, violões, percussão	Grupo Rorarni/Alexandre Flores
Rorarni	Ana Maria Araújo (?)	Instrumental	rom	czarda	Violino piano/teclado	Grupo Rorarni
Lamento Cigano	Domínio Público Adaptação: Alexandre Flores e Ludwig Aramuni	Vocal com solfejo sem letra	rom	Balada cigana russa	Voz, violão, bandolim	Grupo Rorarni/Alexandre Flores
Tu Mai Lê	Sanção Stanescon	romani	rom	Polca romanês	Violino, violão, baixo e percussão	Grupo Encanto Cigano
Amor Gitano (Volimós Romanô)	Alexandre Flores Miriam Stanescon	Espanhol apesar do subtítulo em romani	calon	Rumba gitana	Voz, violões e percussão	Grupo Rorarni/Alexandre Flores
Betchari	Michel Luis Kriston & Ricardo Vacite	instrumental	rom	Híbrido polca espanhola	Violões, baixo, bateria, cordas	Grupo Encanto Cigano
Gary	Domínio Público	romani	rom	Polca romanês	Voz, violino, violão, piano e baixo	Grupo Rorarni/Alexandre Flores
Jau Dale Adjês	Michel Luis Kriston	romani	rom	Polca romanês	Voz, violino, acordeon, teclados, violão, baixo e percussão	Grupo Encanto Cigano

