

“Cadê o cigano?”: reflexões sobre *gypsy jazz* e ciganidades*

PEDRO PAES DE CARVALHO**

RESUMO: O artigo procura discutir sobre traços de ciganidades no *gypsy jazz* a partir de observações participativas em uma cena musical situada no Rio de Janeiro. Tomando estudos culturais sobre povos ciganos produzidos no Brasil e uma revisão crítica da bibliografia pertinente como estrutura de debate, apresentam-se os principais elementos constitutivos do gênero considerando a complexidade de seu processo de gênese enquanto discurso em permanente construção social. Buscando situar o *gypsy jazz* dentro do fenômeno de glocalização e comodificação de culturas ciganas, questionam-se as formas com que a indústria musical e agentes sociais moldam elos identitários contraditórios entre o gênero e ciganidades imaginadas, frequentemente perpetuando visões distorcidas e discriminatórias dos povos ciganos. Levantando possibilidades de desdobramento e aprofundamento na pesquisa do gênero, o artigo busca olhares mais atentos à pluralidade das culturas ciganas, procurando apontar caminhos para construção de uma abordagem interpretativa na qual o *gypsy jazz* é concebido como espaço de trânsitos, encontros e diálogos interculturais.

PALAVRAS-CHAVE: *Gypsy jazz*; Jazz manouche; Música cigana; Ciganidades; Gênero.

“Where’s the Gypsy?”: reflections on *gypsy jazz* and gypsiness

ABSTRACT: This article discusses traces of gypsiness in *gypsy jazz* based on participative observations of a musical scene situated in Rio de Janeiro. Employing Brazilian cultural studies on *gypsy* ethnic groups and a critical revision of pertinent bibliographic references as debate framework, the genre’s main constitutive elements are introduced considering the complexity of its process of genesis as social discourse in permanent construction. Seeking to situate *Gypsy jazz* within the phenomenon of glocalization and the commodification of *gypsy* cultures, the author questions the forms with which the music industry and social agents shape contradictory connections to identity between the genre and imagined gypsinesses, frequently perpetuating distorted and discriminatory views of diverse *gypsy* ethnic groups. Further, proposing a broadening and deepening of the research into the genre, the article seeks considerations more attentive to the plurality of *gypsy* cultures, in order to create paths for an interpretative approach in which *gypsy jazz* is conceived as a space of transits, encounters and intercultural dialogues.

KEYWORDS: *Gypsy jazz*; Jazz manouche; *Gypsy* music; *Gypsy* identities; Genre.

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil, processo 168371/2018-9.

** **Pedro Paes de Carvalho** é Musicista, educador e pesquisador brasileiro doutorando em Práticas Interpretativas pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Em 2015, defendeu dissertação de mestrado sobre introdução e desenvolvimento do saxofone no Brasil Imperial pela mesma instituição. Como pesquisador, trabalhou em diversos acervos históricos, como o acervo Humberto Franceschi, acervo da Banda do Corpo de Bombeiros do Estado do Rio de Janeiro, acervo Radamés Gnattali e acervo Pixinguinha, entre outros. Como bolsista do CNPq, atualmente desenvolve pesquisa em assuntos como culturas ciganas, relações entre etnicidades, gêneros musicais e práticas interpretativas, improvisação, metodologias de pesquisa artística e decolonialidade.
E-mail: pedro.paes.soprador@gmail.com

Escutando o silêncio das margens

O historiador não é mais o homem capaz de constituir um império. Não visa mais o paraíso de uma história global. Circula em torno das racionalizações adquiridas. Trabalha nas margens. Deste ponto de vista se transforma num vagabundo. (CERTEAU, 1982, p. 87).

A partir da segunda metade do século XX, o trabalho do pesquisador começa a se debruçar sobre os “restos” de passado de sua herança positivista, voltando seus ouvidos para “zonas silenciosas”, campos do saber historicamente marginalizados pela Ciência. Sob este paradigma, o conhecimento e o entendimento histórico passam a se ligar com a capacidade de fazer aparecer os desvios e interpretar em suas complexas manifestações as *diferenças pertinentes*, as quais possam cumprir as funções de criar interrogações sobre tudo o que permanece ainda exterior ao saber assim como ao discurso, e de renovar “a tensão entre os sistemas explicativos e o ‘isto’ inexplicado.” (CERTEAU, 1982, p. 92) Desta forma, surge a possibilidade de uma historiografia do invisível, de povos e fenômenos culturais silenciados e marginalizados pelas estatísticas, normatizações, discursos civilizatórios e políticas públicas de discriminação e exclusão.

É dentro deste modelo historiográfico que os povos ciganos têm sido objeto de estudo de diversas pesquisas acadêmicas no Brasil. Atualmente, constitui-se um corpo significativo e crescente de trabalhos e pesquisadores brasileiros dedicados a estes grupos étnicos, nas áreas de História (TEIXEIRA, 1998, PIERONI, 2000; BORGES, 2007; ANDRADE JÚNIOR, 2013); Antropologia e Sociologia (LOCATELLI, 1981, REZENDE, 2000; GOLDFARB, 2004; MELLO, 2009; FERRARI, 2010; SOUZA, 2013; NASCIMENTO, 2013; SHIMURA, 2020), Geografia (GUIMARAIS, 2012), Comunicação (MIRANDA, 2011), Psicologia (SILVA, 2006), e Direito (CUPERTINO; FIGUEIRA, 2020). Embora a circulação desta produção ainda seja relativamente restrita, o que de certa forma também reflete algo da invisibilidade que marca os povos ciganos no Brasil e no mundo, esta construção de saberes e análises tem cumprido papéis importantes, dando alicerces, preenchendo lacunas, e esclarecendo imprecisões e incompreensões inerentes às culturas ciganas e aos processos de construção de categorias, gêneros e identidades étnico-raciais. Todavia, com exceção das contribuições de Araújo e

Guerreiro (1999), o campo de pesquisas em música cigana no Brasil carece e merece escutas mais atentas no sentido de desconstruir visões romantizadas e traços essencializantes deste sensível e ambíguo componente cultural das ciganidades.

Foi também sob a forte influência da antropologia cultural que a etnomusicologia pôde se desenvolver e se consolidar como área do conhecimento, impactando as demais linhas de pesquisa em música ao contribuir com novos olhares para gêneros musicais historicamente discriminados pelas suas produções artísticas e acadêmicas e apontar caminhos de ruptura com seu eurocentrismo estrutural.

Reconhecendo e desafiando os limites de uma narrativa canônica, as práticas historiográficas do *jazz* na contemporaneidade fornecem ampla variedade de abordagens e pressupostos que nos permitem conceber práticas e tradições jazzísticas coerentes que não envolvem diretamente suas origens norte-americanas como princípio unificador.¹ Na atualidade, diversas pesquisas e cursos de história do *jazz* trabalham com o conceito de *glocalização*,² que busca leituras atentas à complexidade das relações dialéticas entre culturas locais em processos de difusão mundial irrestrita, impulsionados pela globalização da economia capitalista e a revolução digital no século XXI.

Partindo de experiências vividas pelo autor durante os anos de 2018 e 2019 como observador participante de uma *jam session*³ semanal na Lapa, Rio de Janeiro, o presente artigo busca promover diálogos e reflexões sobre o *gypsy jazz* e conceitos de

¹ Apenas uma fração da bibliografia pode ser citada neste artigo: Atkins (2001, 2003), Austerlitz (2005); Saito (2020); Staniek (2004); McKay (2005); Braggs (2016); Delannoy (2001); Corti (2011); Flechét (2016).

² Lourenço (2014) considera o vocábulo *glocal* de uso corrente na atualidade. Incluído no *Oxford Dictionary of New Words* nos anos 1980, o termo originalmente foi incorporado às políticas de marketing de grandes empresas multinacionais, tendo sido posteriormente explorado como ferramenta teórica por estudiosos como Roland Robertson, Zygmunt Bauman, e Peter Beyer para analisar as implicações subjetivas, sociais, políticas e culturais da globalização e suas ambiguidades. Dentre os trabalhos que utilizam o conceito aplicado ao *jazz*, ver: Johnson (2019) e Nicholson (2014); dentre cursos de história do *jazz* que incorporam o termo a ementas e bibliografia: West Virginia University, EUA; University of Guelph, Canada; Universidade de Aveiro, Portugal; University of Sydney, Australia.

³ Pinheiro (2011, p. 153) define *jam session* como “uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar. (...) a “banda da casa” inicia a performance seguida por grupos performativos informalmente constituídos por alguns dos músicos presentes, que muitas vezes não se conhecem, de acordo com sua ordem de chegada e com os instrumentos que interpretam.”

ciganidade.⁴ Distinguindo-se do *jazz* tanto por princípios estéticos quanto por sua trajetória (GIVAN, 2014), atualmente, o gênero também conhecido como *jazz manouche* e *gypsy swing* é tocado do Oriente às Américas, conectando uma crescente comunidade internacional via festivais e sítios de internet (AHO, 2014). No entanto, ele parece escapar a definições e categorias habituais na medida em que não pode ser considerado propriamente uma expressão da diáspora cigana, nem um gênero híbrido e nem um fenômeno típico de apropriação cultural. A investigação se utiliza de ferramentas metodológicas dos campos da etnografia das práticas musicais, da musicologia e da pesquisa artística,⁵ visando discutir os elementos estilísticos constituintes do gênero e as contradições inerentes ao seu processo de formação e globalização, iluminando caminhos possíveis para pensar a construção de abordagens interpretativas interculturais.

Um passado que se desloca no presente

“À margem”, “de fora”, “na estrada”, “na *movência*”; responder a questão acima jamais será tarefa simples frente a tantos processos sociais de exclusão, invisibilização, mistificação e exploração que atravessam os povos ciganos e suas culturas tão heterogêneas. Guimarães (2012, p. 6) explica que as palavras *Cigano*, *Cygani*, *Cikan*, *Tsigan*, *Zigeuner* etc. são “derivadas do grego *Atsingani* (não toque, intocáveis)”, e fazem parte de uma categoria de rótulos criados externamente a estes grupos étnico-raciais. O termo *gypsy* (ou *gipsy*) é uma corruptela de *egyptian*, derivado de uma noção equivocada de que os povos ciganos ancestrais teriam chegado ao continente europeu vindo do Egito.

⁴ O conceito de ciganidade pode ser compreendido como sinônimo de identidade e/ou cultura cigana (SHIMURA, 2020), ou mais precisamente, como um discurso cultural e político formado por um “conjunto de mecanismos de perpetuação identitária”. (FONSECA, 1996, p. 5).

⁵ A pesquisa artística é um discurso e metodologia de pesquisa que inicialmente se estabelece no campo das artes visuais e se expande para as áreas de design, teatro, cinema, música e dança em escolas de arte e instituições de ensino de países anglófonos e escandinavos a partir dos anos 1990, (CADUFF, 2017) e pode ser definida como pesquisa realizada tendo a prática artística como base e objeto de investigação. (LILJA, 2015).

Apesar do alto grau de especulação e polêmica, a origem das primeiras linhagens deste grupo étnico-racial é, segundo evidências históricas e linguísticas, atribuída por Marcel Courthiade (2016) à cidade de Kannauj, distrito do estado de Uttar Pradesh na região norte da Índia. Após serem escravizados e repatriados pelo sultão Mahmud de Ghazni no ano de 1018, espalharam-se em fuga pelo Oriente Médio, chegando à Europa pela Sérvia no século XIV e pela Espanha no século XV. Coelho (1995, p. 199-200) descreve o processo de degredo de João de Torres, possivelmente o primeiro cigano a chegar ao território brasileiro com sua família no ano de 1574. Como consequência de uma expansão de consciência política na década de 1990, atualmente, as designações *Roma* ou *Romanie* (grafadas por Courthiade com o “r” duplicado, *Rroma* ou *Rromanie*) são consideradas mais adequadas em referência à coletividade global da etnia. Os assim chamados povos ciganos formam a maior “minoridade” étnico-racial da Europa, somando uma população total global estimada em cerca de 14 milhões. Um mapeamento da diáspora *romani* em 2007 indica populações *rom* estimada em 2,500,000 na Romênia, 800,000 na Bulgária e 260,000 na República da Macedônia do Norte (nome oficial a partir de 2019), onde situa-se Suto Orizari (Shutka), municipalidade com a maior concentração (80%) *romani* do mundo. Bernát e Messing (2016) demonstram as dificuldades e desafios de cálculo deste contingente historicamente perseguido e excluído.

A palavra *manouche* significa ser humano em romanês (termo utilizado para a língua dos *roma*), e refere-se a um subgrupo de ciganos nômades da região da Alsácia. (GUIMARAIS, 2012, p. 5). De modo geral, o uso do termo *gypsy jazz* tem conotações pejorativas entre praticantes do gênero na França, o que não ocorre em países como Alemanha e Holanda, onde a maioria das comunidades associadas ao gênero pertence aos *sinti*, outro subgrupo cigano associado aos *manouche*, mas que não se reconhece como *rom*. Já os ciganos *calons* (ou *calom*) originários da península Ibérica são um dos três principais subgrupos que se fixaram no Brasil a partir do século XVI. No Rio de Janeiro, muitos deles atuavam como comerciantes de escravos e oficiais de justiça em núcleos nas regiões do Valongo e do Catumbi. (ARAÚJO; GUERREIRO, 1999). Assim como os *sinti*, de modo geral, eles não se consideram *roma*. Neste sentido, a opção pelo uso dos termos cigano e *gypsy jazz* para a presente pesquisa é coerente tanto

com a literatura acadêmica brasileira quanto com a difusão e popularidade do gênero musical na atualidade.

Em um artigo recente (CARVALHO, 2019), apresentei um esboço autoetnográfico do período inicial de meu contato continuado com as práticas interpretativas do *gypsy jazz* enquanto clarinetista popular brasileiro e músico-pesquisador *gadjo*⁶ afeiçoado por *jazz* e música cigana em uma comunidade pluricultural latino-americana no Rio de Janeiro. Dada a variedade de nacionalidades presentes e a ausência significativa de músicos brasileiros no grupo focado, busquei investigar práticas de improvisação no gênero *gypsy jazz* e refletir sobre a múltipla interatividade da *jam session* como “espaço cultural latino americano baseado em um diálogo entre diversidades”, assim como proposto por Menanteau (2005, p.1), articulando conceitos teóricos da etnomusicologia e da pesquisa em performance com notas de campo, depoimentos, e reflexões produzidas ao longo desta experiência preliminar, procurando alargar a compreensão de práticas interpretativas e identidades narrativas que emergem da circularidade de gêneros e referências estilísticas associadas ao *gypsy jazz* na América do Sul.⁷

Abordando os desafios da sociologia frente ao processo de globalização e a complexa negociação entre o global e o glocal, Lourenço (2014) descreve o fenômeno de compressão do tempo e do espaço como parte estruturante do contexto contemporâneo, no qual distâncias geográficas não são mais obstáculos e perdem relevância. Considerando dados culturais como estímulos em trânsito constante independente de suas causas originárias, os conceitos de vizinhança e proximidade física não são mais determinantes. Já no campo teórico de pesquisas artísticas em música, Impett (2017, p.

⁶ Em *romanês*, a palavra *gadjo* (pl. *gadje*) significa não-cigano. *Gajão*, *paio* e *juron* (em *calé*, dialeto do subgrupo *Calon*) são sinônimos. Sob a ótica da psicologia analítica de Carl Jung, Silva (2006, p. 13) analisa os processos dialéticos de individuação pela relação de alteridade, argumentando que “ciganos existem apenas sob o olhar da nossa cultura, assim como os *gadjes*, termo pelo qual eles nos chamam, existem apenas sob o olhar deles mesmos.”

⁷ Como recurso ilustrativo, o leitor poderá acessar a seguinte sequência de vídeos: 2015 (Largo da Carioca): <https://www.youtube.com/watch?v=cS2cDQieFYM>; 2016 (Canecão): <https://www.youtube.com/watch?v=b2HXKSGULZ4>; 2018 (Santa Tereza): https://www.youtube.com/watch?v=nzLzidJmaE8&list=PL9hyC_5YmXARI5a1wLyS0_MW3iG2qlnOZ; 2018 (Lapa): <https://www.youtube.com/watch?v=k06nhQz1Ffg>; 2019 (Lapa): <https://www.youtube.com/watch?v=bQg0Tp34x84&fbclid=IwAR1dGtMrosotHgSZuQ6zvDj-VkGZyjiSwCzncBE3QPLWiepKI-aEVyOQA&app=desktop>

2) escreve que “músicos reflexivos se encontram rodeados por uma cultura universal [...] com a qual eles têm de formar algum tipo de relação, e mesmo assim qualquer conhecimento que eles fazem disto precisa estar fundado em seu próprio tempo e lugar.” Argumentando que a função natural do trabalho musical é a produção de conhecimento, ele sugere que “nós habitamos um ambiente cultural de fragmentação”, um caleidoscópio no qual “identidades - interesses, buscas, filiações, e compreensões - são individuais, complexas, interseccionais e dinâmicas.” Contudo, neste ambiente, o conhecimento produzido pelo trabalho musical precisa atender à necessidade de um contexto, tanto quanto local, para emergir.

Apesar da sustentação de um vínculo continuado entre a assim chamada “roda de *jazz manouche*” e a casa onde ela acontecia desde sua inauguração em 2017, logo nas minhas primeiras experiências performativas e entrevistas com integrantes da cena musical enfocada nesta pesquisa, pude constatar não só a ausência de músicos brasileiros, mas também a ausência de músicos de origem cigana e a falta de elos identitários com as culturas ciganas naquela prática interpretativa local. Oferecendo culinária argentina, espaços para exposições de artes gráficas e uma programação musical eclética e diferenciada das típicas casas de show do bairro da Lapa, com apresentações de tango, cumbia, flamenco, *dixieland*, e MPB autoral, os sócios proprietários do estabelecimento procuram promovê-lo como local de encontro entre músicos e artistas de linguagens e origens latinas diversificadas. Sendo de origem argentina, um deles chegou a me dizer em entrevista que, por um lado, “todo argentino é cigano”, por outro “o *gypsy [jazz]* latino é bem diferente do *manouche* francês no *swing*.”

Assim como analisado por Lie (2019), o *jazz manouche* é um gênero definido pelos seguintes fatores: instrumentação predominantemente de cordas, centrada em uma ou mais guitarras; acompanhamento rítmico percussivo acentuado nos tempos fracos do compasso, executado por guitarra, conhecido como *la pompe*; improvisação em pequenos grupos; repertório constituído de melodias populares dos anos 1930 e 1940, o período chamado *Swing* na história do jazz, gravadas por Django Reinhardt,⁸

⁸ Django Reinhardt (1910-1953) - guitarrista e compositor nascido numa família de origem *manouche romani* em Liberchies, Bélgica, considerado “o primeiro músico europeu a se tornar uma grande influência no jazz” (GIVAN, 2014, p. 8), a quem se atribui literalmente a “criação” do subgênero que

bem como suas próprias composições; influências do estilo *musette*,⁹ cancionero popular francês, bossa nova, e as vezes, *csárdás*.¹⁰ De um ponto de vista mais diretamente ligado às práticas interpretativas do gênero, Dave Kelbie,¹¹ observa que:

[...] no *gypsy jazz*, não há lugar para uma seção [rítmica] fluida e inventiva que interage com a linha de frente. É mais rotineira do que criativa, num papel superficial que é, em parte resumido à instrumentação - violinos, guitarras, não muitos recursos para suingar, em parte tradição - uma linha de frente super virtuosística na maior parte do tempo, em parte, não se importando.¹² (BEBCO, 2020; tradução minha).

As distinções entre o assim chamado “*gypsy jazz latino*” praticado na Lapa e o *jazz manouche* francês dizem respeito principalmente a uma flexibilização na instrumentação, enquanto *jam session* relativamente aberta a receber executantes de instrumentos não tipicamente associados à sua fixação original e a uma maior interatividade entre solistas e acompanhadores através de texturas contrapontísticas que, se por um lado, “extrapolam” os limites estilísticos do gênero, por outro, refletem características e tendências culturais locais.

Para além do contexto glocal, o presente artigo pretende abordar questões mais sensíveis, que se manifestavam, por exemplo, nas sensações de estranhamento e incômodo que me acometiam sempre que as *jam sessions* aconteciam no dia ou nas vésperas de 24 de maio, data em que se comemora o Dia Nacional do Cigano no Brasil desde 2007 e nem sequer uma menção era feita. Neste sentido, apesar do sucesso evidente na eloquente empolgação e interação do público dançante com a música que era executada, não era raro que nos fossem dirigidas as perguntas: “*Quem é o cigano?*”, ou

veio a se chamar *jazz manouche* enquanto repertório e prática interpretativa distintas do *jazz* norte-americano.

⁹ *Musette* ou *bals musette* é um gênero popular francês de música de baile com origens no século XIX cujo nome é derivado de uma gaita de fole da região de Auvergnat. Ele manteve sua popularidade na primeira metade do século XX com a proeminência do acordeom como seu instrumento caracterizador. (DREGNI, 2004; LIE, 2019).

¹⁰ Mais conhecido como título de uma composição do italiano Vittorio Monti (1868-1922), o termo *csárdás* (derivado da palavra *csárda*, que significa ‘taberna’ em húngaro) refere-se a um gênero de música e dança tradicional da Hungria com acompanhamento de conjunto de violinos que foi muito popularizado e difundido no Leste europeu e nos Bálcãs por povos ciganos.

¹¹ Guitarrista e produtor inglês, Dave Kelbie acompanhou os principais solistas do gênero na atualidade, entre eles, Birelli Lagrene, Angelo Debarre, Fapy Lafertin, Tcha Limberger, Mozes Rosenberg, e Lollo Meyer.

¹² “In GJ [*Gypsy Jazz*] there’s no place for an inventive, fluid section that interacts with the front line. It’s more routine than creative, a perfunctory role which is partly down to instrumentation - violins, guitars, not a lot of gears to really swing out, part tradition - a super virtuosic front line most of the time, and part not caring.”

“Cadê o cigano?” Tomado por esses questionamentos, no segundo ano de pesquisa, formei um grupo de estudos de jazz cigano todas as sextas-feiras antes da *jam session*, com os objetivos de gerar mais interesse pelas temáticas do gênero entre os músicos e o público, expandir o reduzido repertório que era exaustivamente repetido todas as noites e ao menos tentar despertar uma postura profissional mais engajada no núcleo de integrantes fixos do grupo, que em sua maioria não demonstrava interesse nem pela discografia de Django Reinhardt e seus sucessores, nem pelo estudo de técnicas de improvisação imprescindível à prática do *jazz*, e menos ainda pelas culturas ciganas. Apesar de uma experiência relativamente mal sucedida de quatro meses, aproveitei a oportunidade para organizar os conteúdos propostos para um estágio docente na graduação do meu programa, realizado no semestre subsequente.

Faço aqui registro destas experiências e questionamentos, não com objetivo de defender a presença de músicos de origem cigana no *gypsy jazz*, ou reivindicando posturas profissionais mais engajadas como formas de legitimação da prática interpretativa enfocada nesta investigação, mas sim com o intuito de discutir as necessidades, subjetividades e negociações envolvidas na produção de conhecimento localizado, e refletir mais aprofundadamente sobre o gênero e sua complexa rede de relações, significativamente controversas e contraditórias, com as culturas dos povos ciganos e os contextos locais onde ele é cultivado, no sentido de apontar caminhos possíveis para a construção de abordagens interpretativas mais informadas e conscientes.

Encruzilhadas do *Gypsy Jazz*: entre ficções e fixações

Fig. 1 - Definições de *Gypsy Jazz*



Fonte: *Gypsy Jazz* memes (HOLBORN; COULLON, 2019)

Em uma linguagem visual simples e irreverente, o *meme*¹³ reproduzido na Figura 1 acima traduz parte das relações ambíguas que se articulam na construção discursiva sobre o *gypsy jazz*. Pablo Vila (1996) argumenta que as articulações das quais a música participou no passado determinam o seu sentido. Mesmo não sendo rigidamente fixadas, elas impõem limites acerca da possibilidade de articulações futuras. De forma que a música nunca chega, sem conotações prévias, vazia, ao encontro de agentes sociais que lhe dariam sentido, mas sim, carregada de múltiplas (e frequentemente contraditórias) conotações de sentido. Desta forma, o autor entende a construção social de identidades como eterna luta de posições subjetivas em torno das formas com as quais esses sentidos são fixados.

Como articulação indelével e incontornável fixada ao presente objeto de investigação, é consenso que “*Gypsy jazz* é em grande parte o legado de um homem.” (DREGNI, 2008, p. 12). Poucos gêneros musicais são tão referidos a uma única figura emblemática quanto o *gypsy jazz* refere-se à Django Reinhardt. O paradoxo é que *gypsy jazz* é um gênero fixado na reprodução do estilo de um guitarrista *romani* pertencente ao subgrupo *manouche*, mas que, segundo Matelot Ferret, contemporâneo da década de 1930, “Django não toca no estilo cigano. Ele toca um estilo que é só seu.”¹⁴ Michel Claude Jalard (1959), foi o primeiro proponente de uma “escola cigana” de jazz, sem, contudo, usar o termo *jazz manouche*. Ele afirma categoricamente que, estilisticamente, “jazz cigano não significa a integração de uma chamada música *Gypsy [Tsigane]* com jazz.” (GIVAN, 2014, p. 7). Neste sentido, o gênero pode ser considerado como “idolito de um único músico que evoluiu para uma expressão folclórica inventada” (p. 12). A idolatria ao seu nome constitui-se em elemento estruturante na forma como o gênero é conceituado e frequentemente reduzido desde suas origens até a atualidade, tanto por músicos quanto pelo senso comum, ciganos e não-ciganos.

¹³ A *memética* dedica-se ao estudo deste conceito criado em 1976 pelo escritor britânico Richard Dawkins, que pode ser definido com um composto sintético de informações (textos, imagens e movimento) com alto poder de assimilação e multiplicação.

¹⁴ Citado em Jalard, (1959, p. 57): “Django ne joue pas style gitan. Il joue un style qui lui est propre.” (Tradução de Siv Lie) Matelot Ferret era o irmão caçula de Pierre “Baro” e Étienne “Sarane” Ferret, guitarristas originários do subgrupo Gitan que frequentemente acompanhavam Django Reinhardt.

É impossível pensar na obra de Django Reinhardt, assim como no processo de construção de sua concepção artística - que era essencialmente uma prática interpretativa - dissociada do desenvolvimento tecnológico da indústria do entretenimento, e dos elos de circularidade cultural global potencializados e reconfigurados ao longo do século XX. Além do convívio com músicos norte-americanos e europeus que se dedicavam ao jazz como principal gênero em suas atividades profissionais, foi através da audição de fonogramas de Louis Armstrong e Duke Ellington, e posteriormente Charlie Parker e Dizzy Gillespie, que Reinhardt forjou sua concepção original de prática interpretativa. (DREGNI, 2004; BERISH, 2009). Sem qualquer treinamento musical formal, ele desenvolveu-se como intérprete, improvisador, arranjador, compositor e *band-leader*, deixando mais de 800 registros fonográficos. Como instrumentista, “a surpreendente facilidade com que Reinhardt executava certos efeitos técnicos assustadoramente rápidos foi um marco na evolução histórica da técnica da guitarra. Apesar da sua “deficiência”,¹⁵ ele ainda pode ser considerado como um pioneiro no culto ao virtuosismo na guitarra que emergiu em décadas recentes” (GIVAN, 2010, p. 22).

Diversos estudos biográficos (SPAUTZ, 1983; CHERRET, 1997; DREGNI, 2004) registram que Reinhardt teve suas primeiras experiências musicais profissionais ainda na infância como executante de banjo, acompanhando acordeonistas do gênero *musette* em bailes nas periferias de Paris. Reelaborando a combinação de violino e guitarra da dupla norte-americana formada por Joe Venuti¹⁶ e Eddie Lang,¹⁷ Django Reinhardt e Stéphane Grappelli¹⁸ forjaram o gênero que também ficou conhecido como *string jazz*, na primeira metade da década de 1930, por um lado, nas palavras do próprio Grappelli, um formato “completamente original” de “*jazz band* sem bateria nem

¹⁵ Após sofrer queimaduras graves de um incêndio que por pouco não lhe tiraram a vida, Reinhardt passou por um período de convalescência em que adaptou sua técnica de mão esquerda na guitarra com os dedos 3 e 4 (anelar e mínimo) praticamente inutilizados para solos melódicos. Givan (2003) dedica um capítulo de sua análise do estilo e processo de improvisação de Django Reinhardt à compreensão e desmistificação dessa condição especial de sua técnica de mão esquerda, concluindo que esta dificilmente pode ser considerada uma “deficiência”.

¹⁶ Joe Venuti (1903-1978), pioneiro norte-americano no uso do violino no *jazz*.

¹⁷ Eddie Lang (1902-1933), considerado o introdutor da guitarra no *jazz*.

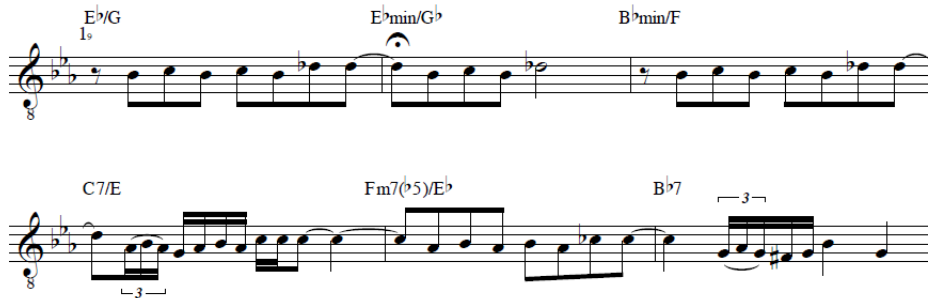
¹⁸ Stéphane Grappelli (1908-1997), violinista de *jazz* francês, pertenceu à primeira formação do *Quintette du Hot Club de France*.

trompete”, por outro, “completamente anticomercial” sob o ponto de vista das gravadoras da época. (DREGNI, 2004, p. 86).

Em uma análise minuciosa do processo de improvisação de Django Reinhardt, Givan (2003) articula a ideia de que seus solos se estruturam a partir de fórmulas melódicas subjacentes, especialmente acordes arpejados, executadas de diferentes maneiras. Analisando um corpo de quase 200 transcrições de solos gravados por Django Reinhardt, o autor constrói uma tipologia detalhada de fragmentos melódicos, padrões e suas recorrências na linguagem improvisatória do guitarrista, catalogando 41 fórmulas melódicas distribuídas em quatro categorias distintas: 1) Fórmulas fluidas: apresentam-se de diversas formas, altamente variáveis; 2) Fórmulas fixas: menos variáveis e altamente idiomáticas da guitarra; 3) Superfórmulas: frases fixas de maior extensão que resultam de combinações de duas ou mais formulas fluidas; 4) Fórmulas de contexto específico: frases fluidas que ocorrem consistentemente em pontos específicos da estrutura formal.

Um aspecto central na análise de Givan é a versatilidade de Django Reinhardt no uso recorrente de descontinuidades especiais em sua linguagem improvisatória, alternando diferentes modos de improvisação melódica, paráfrase e padrões de acompanhamento no mesmo solo. O autor também dedica atenção especial à evolução “do *swing* ao *bebop*” que marca o estilo do guitarrista após o ano de 1945. No entanto, com exceção do uso de alguns dispositivos ornamentais, como notas da melodia reiteradas ao final de frases, mordentes e *grupetos* (exemplificados nos compassos 4 a 6 do Ex. 1) que “especialmente quando executadas na guitarra, são evocativos de músicas de vernáculo europeias e talvez até possam ser associadas à própria herança musical cigana de Reinhardt” (GIVAN, 2003, p. 97), o autor não menciona elementos estilísticos significativos que possam ser identificados como traços de ciganidades no discurso melódico-harmônico de Django Reinhardt.

*Ex.1 - Ornamentação melódica de Django Reinhardt em
The Man I Love (Gershwin).*



Fonte: transcrição de Benjamin Givan (2003)

Marko Aho (2014, p.1) argumenta que convenções expressivas de estilos musicais têm raízes nas possibilidades ergonômicas oferecidas por instrumentos musicais. Definindo o conceito de “gestos virtuosísticos” como recursos técnicos relativamente econômicos de executar na interface de um dado instrumento, que “soam impressionantes de acordo com o julgamento e conhecimento ecológico acerca das possibilidades de instrumentos musicais e limites da capacidade motora humana,” o autor analisa as formas com que o modelo de guitarra acústica Selmer-Maccaferri¹⁹ e suas características especiais constituem “ingrediente central na execução convincente do estilo”, condicionando os limites de possibilidades técnicas e estéticas que definem a prática interpretativa dos primórdios aos dias de hoje. Ele descreve os elementos estilísticos centrais de uma performance de *gypsy swing* como sendo “velocidade, vibrato pronunciado, dramáticos arpejos diminutos, uso sutil de dinâmica”, além de “um vocabulário de dispositivos melódicos de efeito” (p. 2).

Eu conheci bem Django Reinhardt. Ele dizia que o jazz era gypsy - nós discutíamos sobre isso com frequência. Eu concordo com muitos americanos que encontrei na França que diziam que ele tocava muito bem, mas com truques ciganos demais. [...]. Ele foi meu maior amigo na França. Nós tocamos juntos muitas vezes, só pra nós mesmos. Eu costumava ir ao seu vagão, onde ele morava. [...] Django nunca convidava ninguém ao seu vagão, mas ele abriu uma exceção comigo. Eu o apreciava, e eu acredito que o sentimento era mútuo.²⁰ (Oscar Alemán em entrevista, citada em KOERT, 2013).

¹⁹ A guitarra acústica modelo Selmer-Maccaferri deu origem ao que hoje em dia é chamado de *violão manouche*, ou *gypsy guitar*, e ao instrumento a que se refere o termo guitarra neste texto.

²⁰ “I knew Django Reinhardt well. He used to say jazz was gypsy - we often argued over that. I agree with many americans I met in France, who said he played very well but with too many gypsy tricks. [...] He was my greatest friend in France. We played together many times, just for ourselves. I used to go to his wagon, where he slept. [...] Django never asked anyone to go to his wagon, but he made an exception with me. I appreciated him, and I believe the feeling was mutual.”

Recentemente, o guitarrista norte-americano Greg Ruby empreendeu uma campanha de financiamento coletivo para subsidiar a publicação de um livro didático sobre Oscar Alemán.²¹ No texto biográfico veiculado no sítio eletrônico da campanha, Ruby (2019) tece a narrativa de que “enquanto Oscar Alemán jamais ganhou a notoriedade de seu *amigo e rival*, Django Reinhardt, os dois eram estrelas do mundo do jazz na Paris dos anos 1930”. Atualmente, encontram-se no mercado editorial, em periódicos acadêmicos e *online*, diversas publicações e estudos biográficos sobre Django Reinhardt e Oscar Alemán.²² Assim como descrito por Hans Koert²³ (2013), “Alemán e Reinhardt são frequentemente comparados nas poucas referências a Alemán na literatura do jazz.” Entretanto, a insistência na comparação em geral baseia-se em coincidências de tempo e espaço, e não em termos musicais. Segundo ele, “Oscar Alemán tem sido frequentemente considerado um clone da escola *gypsy ‘hot jazz’* levada à fama por Django e seus seguidores, mas [...] qualquer um que ouvir com cuidado os discos de Alemán e Reinhardt vai perceber que existe apenas uma semelhança superficial entre eles, e que não é difícil diferenciá-los”. (KOERT, 2013).

A intenção de *diferenciar-se* de Reinhardt fica explícita na fala de Alemán. Notadamente, apesar dos termos *swing* e *string jazz* disputarem espaço como designações do *gypsy jazz* na Argentina, o festival dedicado ao gênero que já chegou à sua vigésima edição é nomeado *Festival Internacional de Jazz Django Argentina*. Na lógica mercadológica, a força do *branding gypsy* e *Django* sobrepõe a fama do primeiro músico de *jazz* com uma carreira internacional na América do Sul. De qualquer forma, a memória das discussões entre Alemán e Reinhardt sobre a presença do elemento *gypsy* no *jazz* nos reporta à contradição da associação dos dois termos, sintetizada por Paul

²¹ Oscar Alemán (1909-1980) - guitarrista e compositor nascido em Resistencia, Argentina. Aprendeu a tocar cavaquinho e violão ainda órfão nas ruas de Santos, SP, e na década de 1930 residiu em Paris excursionando por diversos países como solista de destaque e diretor musical da cantora Josephine Baker. É considerado o principal responsável pela fixação do chamado *string jazz* na Argentina, ainda que na condição de “autêntico herói esquecido da guitarra *swing*.” (PUJOL, 2012, p. 2).

²² Entre biografias e artigos acadêmicos para o estudo de Oscar Alemán, recomendo o documentário de Hernan Gaffet, *La vida com Swing*; Pujol, *Las grabaciones europeas de Oscar Alemán. Acreditacion cultural de um músico argentino de Jazz*; Iacona, *Tributo a Oscar Alemán*.

²³ Hans Koert (1951-2014), colecionador e pesquisador holandês responsável pelo projeto *El Redescubrimiento de Oscar Alemán*, publicou em 2004 a primeira discografia online do guitarrista argentino, disponível em: <https://people.zeelandnet.nl/koerthchkz/tune-o-graphy.htm>. Acesso em: 15 set. 2020.

Brady (guitarrista do *Hot Club* de Detroit) como uma “recorrente aplicação equivocada do termo *gypsy jazz* à música de Reinhardt.” Além de uma entrevista gravada em 1944 sobre uma missa dedicada aos ciganos que ele havia começado a compor, o depoimento de Alemán é o único outro registro de que Django Reinhardt verbalizava um discurso de conexão entre o *jazz* e o seu sentido de pertença à comunidade *manouche*.

Lie (2019, p. 20) sustenta que “embora o estilo musical de Reinhardt nunca tenha apresentado alguma influência *manouche* discernível, tanto ouvintes *manouche* quanto *gadjo* vieram a projetar essas influências em sua música retroativamente, cimentando ainda mais seu caráter putativamente etnoracial no imaginário popular.”²⁴ Por outro lado, partindo do pressuposto que “escutar Django como *gypsy* depende de um número de fenômenos relacionados”, Berish (2009, p. 28) observa que a intensa utilização de linhas melódicas densamente ornamentadas por Reinhardt é um elemento de contraste marcante com o tratamento melódico de improvisadores como Louis Armstrong e Coleman Hawkins (dois de seus principais referenciais norte-americanos), e pode “talvez apontar para uma imagem sonora generalizada de música cigana ou um genérico Outro racial.” Para além de possíveis traços de ciganidades, o autor interpreta a densidade da ornamentação do estilo de Reinhardt como recurso de autoafirmação de uma forte personalidade musical, permitindo ao guitarrista “espremer” mais de si próprio em cada compasso e enfatizar uma relação de individualidade preponderante em oposição a uma troca mais aberta de diálogos entre músicos. A crítica ao uso excessivo do que foi caracterizado por Oscar Alemán como *gypsy tricks* parece referir-se a este contraste entre diferentes formas de interatividade e ocupação do espaço musical assim como refletidas na linguagem melódica improvisada.

A dificuldade em posicionar a figura de Django Reinhardt nos modelos narrativos da historiografia do jazz é analisada no contexto das relações entre geografia e práticas interpretativas, não somente quanto ao fato da carreira do músico ter-se desenvolvido quase exclusivamente na Europa, mas também pelo poder de “justaposição de espaços representacionais radicalmente diferentes” que emana da interação

²⁴ “Although Reinhardt’s musical style never displayed any discernibly Manouche influences, both Manouche and Gadjo listeners came to retroactively project these influences onto his music, further cementing its putatively ethnoracial character in the popular imagination.” (Todas as traduções são do autor exceto quando anotado).

musical e a atividade performática. Revela-se assim uma “complexa negociação musical entre valores musicais e culturais contrastantes”, na qual fica a evidente contradição: “possivelmente o mais famoso músico de jazz americano na Europa das décadas de 30 e 40 era um estranho para o jazz americano, culturalmente e geograficamente”.

Pela razão do *jazz* ter sido tão intimamente ligado aos Estados Unidos e à experiência afro-americana, a carreira de Reinhardt também levanta questões importantes sobre a relação entre música e lugar. Exatamente de que forma a geografia - ou um “sentido de lugar” mais abstrato - importa na historiografia e na análise do *jazz*? É possível ouvir lugar na música?²⁵ (BERISH, 2009, p. 2).

Para além de uma inadequação a narrativas ou modelos teóricos centrados na cultura norte-americana, Berish (2009, p.13) problematiza a posição periférica de Django Reinhardt na historiografia do jazz argumentando em favor “relações homológicas entre estruturas musicais e estruturas não-musicais”, insistindo no conceito de espaço em música como “um domínio da experiência que é inseparável de outros domínios da experiência humana.” O autor argumenta que os relacionamentos criados no curso da performance são partes integrantes de uma vida total; se a experiência espacial pode moldar relacionamentos interpessoais no dia a dia, ela certamente afeta a interatividade entre músicos e práticas interpretativas.

Aho (2014, p. 17) observa que “a estética geral do *gypsy swing* parece ter mudado, especialmente durante os anos de seu *revival* mais recente”, tendendo a depender ainda mais em fórmulas prontas e executar o repertório padrão em andamentos muito mais rápidos do que originalmente gravados por Django Reinhardt, em desenvolvimentos estéticos que podem “marcar uma gradual dissociação do *gypsy swing* global de suas raízes ciganas iniciais.” O “*revival*” mais recente e as mudanças a que Aho se refere são descritos de diferentes maneiras por músicos e pesquisadores, e as questões aqui levantadas tornam-se ainda mais delicadas quando levamos em consideração que o *gypsy jazz* é incluído no espectro de gêneros de música cigana, na maior parte das representações e discursos identitários, tanto de ciganos quanto de não-ciganos.

²⁵ “Because jazz has been so closely tied with the United States and African American experience, Reinhardt’s career also raises important questions about the relationship between music and place. How exactly does geography - or a more abstract “sense of place” - matter in the historiography and analysis of jazz? Can we hear place in music?”

Além do que já foi referido acima, cito dois exemplos: Dave Kelbie (2020), dá o seu testemunho do momento histórico em que surge o rótulo *gypsy jazz* enquanto integrou o conjunto de Fapy Lafertin²⁶ por sete anos na década de 1980:

A banda de Fapy tocava andamentos swing e ocasionalmente nós explodíamos em algo bem mais rápido. Nós a chamávamos de Hot Club music na época e a abordagem era antiquada. Mas durante aquela época ‘Gypsy Jazz’ se tornou a etiqueta, o que eu acho sinalizou o aumento de sua popularidade e o declínio em sua musicalidade. Raphael Fays chegou na cena e depois Stochelo Rosenberg e daí em diante tudo se acelerou. Eu me lembro de Fapy dizendo “agora isso vai mudar” e mudou. O que é legal para os poucos que conseguiam tocar tão rápido, desastre para quase todo mundo que tentou.²⁷ (BEBCO, 2020).

Comentando sobre as reverberações da música de Django Reinhardt e o que ele chama de *global gypsy jazz*, Dave Radlauer (2019) escreve que “o movimento Hot Club Jazz está mais forte do que nunca hoje sob a bandeira do *Gypsy Jazz*”. Rastreado a evolução dos discursos sobre o legado de Reinhardt e suas origens étnicas, Lie (2019) demonstra que o “*revival*” às “raízes ciganas” citadas por Aho são, na realidade, ficções, na medida em que fazem parte de uma demanda capitalista por produção cultural e uma dialética entre indústria e cultura, representando uma relação fortemente condicionada por lógicas e dinâmicas de comodificação da música, sob as quais o desenvolvimento de categorias genéricas e discursos raciais moldam um ao outro. Neste sentido, a autora concebe o *jazz manouche* como “resultado de várias décadas de reinterpretções seletivas da obra de Django Reinhardt tanto por músicos amadores quanto profissionais, de influências estilísticas de comunidades romani que assumiram sua música após sua morte, e da promoção de organizações sem fim lucrativos e governamentais bem como da indústria da música.” Em consonância com esta visão, Givan (2014, p. 16) observa no gênero um processo peculiar de inversão da “narrativa

²⁶ Fapy Lafertin (1950) - guitarrista de origem *manouche romani* e um dos principais expoentes do estilo belga-holandês do *gypsy jazz*.

²⁷ “The Fapy band was playing swing tempos and occasionally we burst into something a lot speedier. We called it Hot Club music then and the approach was old-fashioned. But during that time ‘Gypsy Jazz’ became the tag, which I think signaled its increased popularity and demise in musicality. Raphael Fays arrived on the scene and then Stochelo Rosenberg and from then everything sped up. I remember Fapy saying “now it’s going to change” and it did. Which is cool for the handful who could play that fast, disaster for almost everyone else who tried.”

cronológica estereotípica de músicas folclóricas que começam como tradições orais e depois são transformadas por contato com tecnologias de gravação de áudio”.

É inevitável observar os paralelismos entre o *gypsy jazz* como subgênero “marginal” à história do *jazz* e a marginalidade que marca séculos de história dos povos ciganos. O termo *gypsy jazz*, ou mesmo *jazz manouche* é significativamente mais atraente como produto global a ser explorado pela indústria da música, do que *french jazz*, ou mesmo *string jazz*. Mas, é evidente que esse é mais uma via de mão dupla, já que, assim como argumenta o músico espanhol Albert Bello Fernández, “o *jazz manouche* fomenta o respeito à cultura cigana” (HERNANDEZ, 2018). No que tange a caminhos de construção de abordagens interpretativas do gênero na atualidade, a meu ver, impõem-se no registro dos “limites acerca de possíveis articulações futuras” descrito nas linhas de Pablo Vila na citação do início desta seção, duas encruzilhadas: Por um lado, como destaca Givan (2014), a fixação obsessiva às gravações e gestos virtuosísticos de Django Reinhardt confronta os intérpretes da atualidade com o dilema de reproduzir o passado, cristalizado e sacralizado, ou criar o presente, ocupando seu lugar de artista de seu tempo; De outro, é possível encontrar sentido em sustentar a pergunta inscrita no título da investigação?

Ciganidades, movência, e invisibilidade

Sejamos honestos, madame. Não existe música Cigana. [...] Mas, se você quiser, nós podemos fazer música Cigana, também. (in RADULESCU, 1996, p. 12).

Nunca é demais rever as marcas de discriminação, perseguição, exploração e invisibilidade que atravessam as identidades ciganas. Analisando a música como marcador identitário definidor de ciganidade, Guimarães (2012, p. 74), escreve que “a música manifesta a adaptabilidade cigana como estratégia de sobrevivência em condições extremas, servindo como indicativo na prática cosmopolita dos ciganos.” Extraída de um depoimento dado por um experiente músico cigano de Bucareste, a citação no início desta seção reflete as ambiguidades inerentes à complexa tarefa de se definir música cigana e ciganidades em música. Reportando resultados de extensa pesquisa

de campo em vilas da Romênia com objetivo de recolher repertório de grupos *romani*, Radulescu (1996, p. 12) argumenta que, por mais confusas que sejam as opiniões, é possível concluir que música cigana existe sim, mas, apontar exatamente que peças musicais são puramente ciganas é impossível. A autora sugere que, por mais nebuloso que possa parecer, existe tanto por parte de ciganos quanto de não-ciganos, uma percepção de traços distintivos de ciganidades em uma determinada peça musical ou grupo de peças, mas que, geralmente, se remete a um plano abstrato da criação e estilo interpretativo que, por sua vez, escapa às capacidades de verbalização dos sujeitos entrevistados.

Assim como Mello e Veiga (2019, p. 150) pontuam, “os ciganos são um dos raros povos que entram na modernidade rejeitando o formato estatal e as ideias de território e fronteira.” Na construção de discursos sobre sua música, discute-se que na definição de música tradicional cigana, o que importa é “nem tanto o seu conteúdo, quanto a sua abordagem”; a ideia de uma música caracterizada por uma história de empréstimos, apropriações e hibridismos. Peycheva e Dimov (2004) demonstram como músicos ciganos profissionais sedentarizados praticam o nomadismo em suas andanças e em suas formas de pensamento, já que seus repertórios possuem melodias de variadas origens e endereços: Bulgária, Turquia, Grécia, Albânia, Armênia, Sérvia, Romênia, Rússia, Europa Ocidental etc. Neste sentido, eles propõem que adotar formas de nomadismo mental seria uma estratégia adequada para nos aproximarmos do âmago da música cigana.

Assim como observado por Silverman (2012) precisamente em uma época em que a música cigana se torna um produto de mercado global, uma onda crescente de xenofobia e anticiganismo, disfarçada de nacionalismo e populismo varre o continente europeu. Neste sentido, a etnomusicóloga faz uma comparação bastante pertinente dos povos ciganos com os povos afro-americanos, como grupos marginalizados detentores de poder musical cuja situação socioeconômica não melhorou como resultado da popularização de suas músicas. Com o processo de comodificação da música cigana no contexto global, Silverman destaca a importância de questionar quem se be-

neficia da comercialização de uma expressão artística fantasiada e frequentemente distorcida, através de representações de imagem e som que, com raras exceções, é produzida e consumida por músicos não ciganos.

Paralelamente à minha atuação semanal na *jam session* de *gypsy jazz* na Lapa, no primeiro semestre de 2018 recebi convite para integrar um grupo dedicado a apresentações de música cigana em festas, casamentos, academias de dança e festivais das comunidades ciganas no estado do Rio de Janeiro. Este grupo, liderado por um violonista e cantor cigano *calon*, utiliza uma instrumentação variada que inclui tuba, clarinete, violino, guitarra *manouche*, derbaque e cajón, e busca a prática do nomadismo musical referido acima, ao conciliar referências de *Balkan Gypsy Brass Band* com música flamenca, costurando repertórios de diversas etnias ciganas e composições atuais. Agregando alguns números de *jazz manouche* em seu repertório de trabalho, estes são sempre anunciados ao público com a mesma fala introdutória: “Não sei se todos aqui sabem, mas, na França, ciganos tocam *jazz*.”

Embora não haja espaço para uma descrição densa destas experiências no presente artigo, considero pertinente incluí-las na medida em que redimensionam a construção de minha abordagem interpretativa do *gypsy jazz* e influenciam as reflexões aqui propostas de maneira significativa. Numa análise mais superficial, tendo a seguir Dave Kelbie quando propõe que:

[...] aparte movimentos históricos em direção ao Oeste de povos através da Europa, a conexão entre *Gypsy Jazz* e música dos Bálcãs não é mais forte do que entre muitas outras músicas europeias. As raízes do *Gypsy Jazz* se assentam mais próximas ao *musette* e ao *Jazz* americano dos anos 30 do que da música do Leste, e em sua forma atual, é mais como um estilo singular de *jazz* europeu que se desenvolveu em 30 anos de uma forma muito específica, centrada na guitarra, altamente auto centrada e extremamente popular. A abordagem interpretativa é quase a mesma por todo o mundo, enquanto a música local em alguns países dos Bálcãs muda bastante distintamente, de vila em vila, em países como Romênia.²⁸ (BEBCO, 2020).

²⁸ “[...] other than historic movements westward of peoples through Europe, the connection between Gypsy Jazz and Balkan music is no stronger than the connection between many other European musics. GJ roots sit closer to musette and American Jazz of the 30s than they do to music from the east, and in its present form, is more of a stand-alone European jazz style which has developed through 30 years in a very specific, guitar-centric, highly self-absorbed, extremely popular fashion. The playing approach is mostly the same the world over whereas local music of some Balkan countries changes quite distinctly, from village to village in countries like Romania.”

Enquanto parece ser claro que o caráter transnacional, a homogeneização e a romantização das culturas ciganas se prestam a uma estratégia capitalista de criar um produto glocal atraente e dar uma nova embalagem ao movimento *Hot Club Jazz* ou *Swing Music*, tanto as minhas pesquisas de repertório e experiências pessoais quanto os depoimentos de músicos ciganos com quem toquei me levam a considerar que análises musicais mais aprofundadas podem revelar conexões evidentes entre o padrão de acompanhamento *la pompe* e gêneros de países como Romênia e Sérvia em compasso binário como *horas* e *kolos*, tradicionalmente executados, preservados e difundidos por músicos ciganos profissionais pela península dos Balcãs e Europa do Leste.²⁹

Neste sentido, como elemento constitutivo primordial do *jazz* cigano, *la pompe* pode ser ouvida como uma abordagem interpretativa de acompanhamento rítmico que funciona como um sistema de fórmulas simplificadas de um vocabulário rítmico muito mais complexo oriundo das regiões da Europa Oriental adaptado ao repertório de *jazz* norte-americano de 1930. Embora uma investigação de tal porte demande análises comparativas mais extensas na linha de pesquisas musicológicas, extrapolando os objetivos e limites deste artigo, a meu ver, essa hipótese nos remete ao que Nei Lopes (2013) conceituou como *desafricanização* do samba, gênero historicamente marginalizado portador de vasta riqueza polirítmica de matriz africana diluída e embranquecida para moldar um produto comercial mais vendável no processo de gênese da bossa nova.³⁰

Apesar da visível e preocupante intensificação dos processos violentos de perseguição, exclusão social e estereotipagem sofridos pelas etnias ciganas em várias partes do mundo na atualidade, o associativismo cigano no Brasil parece ter adquirido novo fôlego em anos recentes. Grupos de estudo e coletivos como *Orgulho Romani*, *Magnífica Mundi*, e o *GEC - Grupo de Estudos Culturais* da Universidade Federal da Paraíba têm possibilitado outro patamar de visibilidade e debates relacionados às etnias

²⁹ A guisa de introdução aos indícios desta associação, cito um registro de uma gravação mais óbvia dentro de um número extenso de exemplos possíveis: a Suite Yugoslav (mais conhecida como Hora Lautareasca pelos praticantes do *gypsy jazz*) executada por Angel Debarre, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=coiyoCNaH7Q>. Acesso em: 15 set. 2020.

³⁰ Sobre a *desafricanização* do samba, ver Lopes (2013).

ciganas, fomentando a circulação de pesquisas e contribuindo na criação de olhares atentos às questões de inclusão social e direitos humanos.

Como processo reflexivo de construção de uma prática interpretativa em fluxo constante, minha percepção atual é de que foram nos contextos sociais ligados às comunidades ciganas que pude experimentar a prática improvisatória como espaço de diálogos significantes entre as diferentes técnicas e bagagens étnicas que me conduziu à investigação, contrapondo abordagens de construção melódica verticais e horizontais, buscando conjugar consciência harmônica com diferentes estilos de ornamentação melódica, domínio formal a recursos expressivos específicos de origens diversificadas, técnicas consideradas “estendidas” em contextos ocidentais, como efeitos de multifonia e microtonalidade que se remetem à sonoridades “primitivas” em contextos “orientais.” Mas essa pesquisa artística, gestada no ato performativo e na interatividade cotidiana, é assunto para tese doutoral e artigos futuros. Enquanto estratégias discursivas de julgamento e normatização, os estereótipos fixados aos povos ciganos distorcem as nossas escutas, mas não resistem à natureza múltipla e heterogênea das ciganidades. Ao que a pesquisa tem revelado e ainda há de honrar, são nos deslocamentos, nos trânsitos quase invisíveis e nas margens dos caminhos espaço-tempo que podemos responder “*Cadê o cigano?*”

Referências bibliográficas

AHO, Marko. Gypsy Jazz as a Medium for Virtuositic Gestures. *Ethnomusicology review*, vol. 18, 2014.

ANDRADE JÚNIOR, Lourival. Os Ciganos e os Processos de Exclusão. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 33, n. 66, p. 95-112. dez. 2013.

ARAÚJO, Samuel; GUERREIRO, Antônio. O samba cigano: Um estudo histórico-etnográfico sobre as práticas de música e dança dos ciganos calom do Rio de Janeiro. Em *Música Popular em América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Santiago, p. 233 - 239, 1999.

ATKINS, E. Taylor. *Jazz Planet*. University Press of Mississippi, 2003.

ATKINS, E. Taylor. *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*. Durham, NC and London: Duke University Press, 2001.

AUSTERLITZ, Paul. *Jazz Consciousness: Music, Race, and Humanity*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. On Glocalization Coming Age. *Social Europe Journal*, 2011.

BEBCO, Joe. Dave Kelbie on Gypsy Jazz, Lejazzetal, and More. *The Syncopated Times*, set. 2020. Disponível em: <https://syncopatedtimes.com/dave-kelbie-on-gypsy-guitar-lejazzetal-and-more/>. Acesso em: 15 set 2020.

BERISH, Andrew. Negotiating a “Blues Riff”: Listening for Django Reinhardt’s place in American Jazz. *Jazz Perspectives*, 3:3, p. 233-264, 2009.

BERNAT, Anikó; MESSING, Vera. Methodological and Data Infrastructure Report on Roma Population in the EU. Milestone 20.3, InGrid, 2016.

BRAGGS, Rashida K. *Jazz Diasporas: Race, Music, and Migration in Post-War II Paris*. Oakland, University of California Press, 2016.

BORGES, I. *Cidades de Portas Fechadas: A Intolerância contra os Ciganos na Primeira República*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, PPGH/UFJF, 2007.

CADUFF, Corina. Artistic Research - Methods - Development of a Discourse - Current Risks. Kirsten Merete Langkilde, ed. *Poetry of the Real*. Basel: FHNW, p. 311-323, 2017.

CARVALHO, Pedro P. Diversidades em diálogo: Investigando Relações entre Identidades e Práticas Interpretativas em uma Jam Session de Gypsy Jazz no Rio de Janeiro. *Anais do IX ENABET/XII EEMU*, Universidade de Campinas, 2019.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. tradução de Maria de Lourdes Menezes; revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHANG, Denis. Sinti culture, language and the origin of the name “Django”. *Denis Chang*, 9 ago. 2015. Disponível em: <https://denischang.com/index.php/2015/08/09/sinti-culture-language-and-the-origin-of-the-name-django/>. Acesso em: 20 dez. 2020.

CHERRETT, Ted. *The Genius that was Django*. Publicado pelo autor, Surrey, 1997.

COELHO, A. *Os ciganos de Portugal*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

CORTI, Berenice. *Lo Afro en el Jazz Argentino*. Identidades y alteridades en la musica popular. 2011. Tesis (Maestria en Comunicación y Cultura) – Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2011.

COURTHIADE, Marcel. Knowledge based on sources and historical data versus knowledge based on clichés and legends on the Indian stage of Rromani History. Comunicação durante a sessão científica da ICCR em Nova Delhi, 2016.

CUPERTINO, Phillipe Salloum e Silva; FIGUEIRA, Luiz Eduardo de Vasconcelos. Direitos, Identidade e Povos Ciganos: Um estudo sobre as fronteiras dos processos de normatização da ciganidade no Brasil. *Revista Direitos Culturais*, Santo Ângelo, v. 15, n. 35. p. 159-200. 2020.

DELANNOY, Luc. *Caliente! Una historia del jazz latino*. México, FCE, 2001.

DREGNI, Michael. *Django: The Life and Music of a Gypsy Legend*. Nova York, Oxford University Press, 2004.

DREGNI, Michael. *In Search of Django and the soul of Gypsy Swing*. Nova York, Oxford University Press, 2008.

FERRARI, Florencia. *O Mundo Passa: uma etnografia dos Calon e suas relações com os brasileiros*. 2010. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade de São Paulo, 2010.

FLÉCHET, Anaïs. Jazz in Brazil: An Early History (1920s-1950s). *Jazz Research Journal*, vol.10, n.1-2, 2016.

FONSECA, Isabel. *Enterre-me em pé: os ciganos e a sua jornada*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GAFFET, Hernan. *La vida com Swing*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cXn6GR_g0tg&t=2244s. Acesso em: abr. 2018.

GIVAN, Benjamin. *Django Reinhardt's Style and Improvisational Process*. Yale University, 2003.

GIVAN, Benjamin. "Django's Tiger": From Jazz to Jazz Manouche. *Current Musicology*, vol 98. Columbia University, Nova Iorque, 2014.

GOLDFARB, Patrícia. *O Tempo de Atrás: um estudo da construção da identidade cigana em Sousa-PB*. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal da Paraíba PPGS/UFPB, 2004.

GUIMARAIS, Marcos Toyansk Silva. *O associativismo transnacional cigano: Identidades, diásporas e territórios*. 2012. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade de São Paulo, 2012.

HOLBORN, Matthew; COULLON, Jeremie. *Gypsy Jazz Memes*, 2019. Disponível em: <https://www.londondjangocollective.com/gypsyjazzmemes>. Acesso em 15 set. 2020.

- IACONA, Guillermo y José. *Tributo a Oscar Alemán*. Disponível em: <https://www.facebook.com/TributoAOscarAleman>. Acesso em: jun. 2018.
- IMPETT, Jonathan. The Contemporary Musician and the Production of Knowledge: Practice, Research and Responsibility. In: *Artistic Research in Music Discipline and Resistance*, p. 221-240. Leuven University Press, 2017.
- JALARD, Michel-Claude. Django et l'école tzigane du jazz. *Les cahiers du jazz*, nº1, p. 54-73, 1959.
- JOHNSON, Bruce. *Jazz Diaspora - Music and Globalization, Transnational studies in Jazz - ed. Bruce Johnson*. Nova York, Routledge, 2019.
- KOERT, Hans. Reinhardt vs. Alemán. *Oscar Alemán Blogspot*, 2013. Disponível em: <http://oscar-aleman.blogspot.com/2013/11/reinhardt-vs-aleman.html>. Acesso em: 15 set. 2020.
- LIE, Siv. Genre, Ethnoracial Alterity, and the Genesis of Jazz Monouche. *Journal of the American Musicological Society*, vol. 72, n.3, p. 665-718, 2019.
- LILJA, Efva. *Art, Research, Empowerment. On the Artist as Researcher*. Elanders, AB. Stockholm, 2015.
- LOCATELLI, M. *O ocaso de uma cultura: análise antropológica dos ciganos*. Santa Rosa, Barcelos Editora, 1981.
- LOPES, Nei. A desafrikanização do samba segundo Nei Lopes. *Blog Meu Lote*, set. 2013. Disponível em: <http://neilopes.com.br/2013/09/05/desafrikanizacao-samba-segundo-nei-lobes/>. Acesso em 15 set. 2020.
- LOURENÇO, Nelson. Globalização e glocalização. O difícil diálogo entre o global e o local. *Mulemba* 4 (8), 2014.
- MCKAY, George. *Circular Breathing: The Cultural Politics of Jazz in Britain*. Durham, NC and London, Duke University Press, 2005.
- MELLO, Marco Antônio da Silva et al. Os Ciganos do Catumbi: de “andadores do Rei” e comerciantes de escravos a oficiais de justiça na cidade do Rio de Janeiro. *Cidades: Comunidades e Territórios*. n. 18, p. 79-92. 2009.
- MELLO, Marco Antônio da Silva; VEIGA, Felipe Berocan. O “Dia Nacional do Cigano” no Brasil: espaços simbólicos, estereótipos e conflitos em torno de um novo rito do calendário oficial. In: GOLDFARB, M. P. L.; TOYANSK, M.; CHIANCA, L. de O. (Eds.). *Ciganos: Olhares e Perspectivas*. Universidade Federal da Paraíba, Editora UFPB, 2019, p. 150-192.

MENANTEAU, Álvaro. *Jazz en América Latina: entre la modernidad y la identidad*. X-IASPM-AL, 2012.

MIRANDA, Francielle Felipe Faria de. *As representações dos ciganos no cinema documentário brasileiro*. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, 2010.

NASCIMENTO, Caroline Leal Dantas do. *Posicionando os ciganos nas pesquisas antropológicas: Desmistificando o campo*. *Ariús: Revista de Ciências Humanas e Artes*, v.19, n.1. Campina Grande, 2013.

NICHOLSON, Stuart. *Jazz and Culture in a Global Age*. Univerity Press of New England, 2014.

PIERONI, G. *Vadios e Ciganos, Heréticos e Bruxas: Os degredados no Brasil Colônia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

PINHEIRO, Ricardo. *Aprender fora das horas: A jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz*. *Acta Musicologica*, vol.83, p. 113-134, 2011.

PEICHEVA, Lozanka; DIMOV, Ventsislav. *The Gypsy Music and Gypsy Musicians' Market in Bulgaria*. In: *Segmentation und Komplementarität. Organisatorische, ökonomische, und kulturelle Aspekte der Interaktion von Nomaden und Sesshaften*. Beitrage der Kolloquia am 25.10.2002 und 27.03.2003. Halle, 2004.

PUJOL, Sergio. *Las grabaciones europeas de Oscar Alemán. Acreditacion cultural de un músico argentino de Jazz*. X-IASPM-AL 2012.

RADLAUER, Dave. *The Maestro and the Gypsy: André Ekyan and Django Reinhardt, 1932-1950*. *The Syncopated Times*, dez. 2019. Disponível em: https://syncopatedtimes.com/the-maestro-and-the-gypsy-andre-ekyan-and-django-reinhardt-1932-0/?lp_txn_id=25587. Acesso em: 15 set. 2020.

RADULESCU, Speranta. *Gypsy Music versus the Music of Others*. *Martor* 1: 134-145, 2016.

REZENDE, Dimitri Fazito de Almeida. *Transnacionalismo e etnicidade: a construção simbólica do romanesthàn (nação cigana)*. 2000. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

RUBY, Greg. *Campanha de financiamento coletivo do livro The Oscar Alemán Play-Along Book*. *Kickstarter*, 2019. Disponível em: https://www.kickstarter.com/projects/gregrubymusic/the-oscar-aleman-play-along-book?ref=thanks_share. Acesso em: 15 set. 2020.

- SAITO, Ioshiomi. *The Global Politics of Jazz in the Twentieth Century: Cultural Diplomacy "American Music"*. Routledge, Nova York, 2020.
- SHIMURA, Igor. Um ensaio sobre a Ciganidade. Blog *Estudos Ciganos*, 2020. Disponível em: <https://grupoestudosciganos.blogspot.com/2019/03/ciganidade-o-termo-ciganidade-temsido.html>. Acesso em: 08 abr. 2020.
- SILVA, Valeria Sanchez. *Devir cigano - o encontro cigano-não cigano (rom-gadjé) como elemento facilitador do processo de individualização*. 2006. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.
- SILVERMAN, Carol. Global Balkan Gypsy Music: Issues of Migration, Appropriation, and Representation. In: *The Globalization of Musics in Transit: Music Migration and Tourism*, Nova Iorque, p. 185-208, 2014.
- SOUZA, Mirian Alves de. Projeto Identitário e Movimento Cigano no Brasil. *Ariús: Revista de Ciências Humanas e Artes*, v.19, n.1. Campina Grande, 2013.
- STANIEK, Jason. Transmissions of an inter-culture - Pan-African Jazz and Intercultural Improvisation. In: FISCHLIN, Daniel; HEBLE, Ajay (eds.). *The other side of nowhere: jazz, improvisation, and communities in dialogue*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004, p. 87-130.
- SPAUTZ, Roger. *Django Reinhardt Mythe et Réalité*. Luxembourg: RTL Edition, 1983.
- TEIXEIRA, R. *Correrias de Ciganos pelo Território Mineiro (1808-1903)*. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.
- VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música - Trans* 2, 1996.

Submetido em: 16/09/2020

Aceito em: 18/12/2020

Publicado em: 26/12/2020