

Arte e Indocumentada Etnia Cigana: Resistência cigana pela música e pela dança no cinema de Tony Gatlif¹

Art and Undocumented Gypsy Ethnicity: Gypsy Resistance through music and dance in Tony Gatlif's cinema

CHARLOTTE RIOM

Doutora em musicologia (música e arte) pela universidade Paris-Sorbonne. Atualmente professora adjunta na FGV do Rio.

charlotteriom@gmail.com

RESUMO:

Este trabalho tem o intuito de mostrar, a partir da descrição de extratos de filmes, como a música e a dança no cinema de Tony Gatlif registram a resistência dos ciganos e a afirmação de sua identidade durante a Segunda Guerra Mundial e nas sociedades europeias. A indocumentada etnia cigana faz com que a arte se torne um meio essencial para registrar seus hábitos culturais e sociais e a sua experiência vivida sob a ocupação nazista. Para compreender e interpretar o papel dramático e simbólico das relações música-dança no cinema de Gatlif, usaremos as três naturezas de imagens analisadas pelo filósofo francês Gilles Deleuze e sua definição do close-up. Veremos que o símbolo do arame farpado volta frequentemente nos filmes de Gatlif por representar a crueldade nazista.

Palavras-chave : Ciganos. Cinema. Música. Dança. Arame farpado. Nazismo.

ABSTRACT:

This work aims to show from the description of extracts from films how music and dance in Tony Gatlif's cinema record the resistance of gypsies and the affirmation of their identity during World War II and in European societies. The undocumented gypsy ethnicity makes art an essential means to record their cultural and social habits and their lived experience under Nazi occupation. To understand and interpret the dramaturgical and symbolic role of music-dance relations in Gatlif's cinema, we will use the three natures of images analyzed by the French philosopher Gilles Deleuze and his definition of close-up. We will see that barbed wire often comes back in Gatlif movies for representing Nazi cruelty.

Keywords: Gypsies. Cinema. Music. Dance. Barbed. Nazism.

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o intuito de mostrar, a partir da descrição de extratos de filmes, como a música e a dança no cinema de Tony Gatlif registram a resistência dos ciganos e a afirmação de sua identidade durante a Segunda Guerra Mundial e nas sociedades europeias. O massacre dessa etnia sempre foi subestimado. Recentemente, vozes se levantam contra o silêncio pós-guerra, o qual pode ser explicado pela discriminação que esses povos ciganos

¹ Artigo submetido para avaliação em 17/09/2019 e aprovado em 30/09/2019.

continuam a sofrer nos países europeus e, também, pelo fato de que se trata de uma etnia indocumentada. Assim, os métodos usados para escrever sobre a história dos ciganos se fundem frequentemente em preconceitos e consideram apenas um povo cigano e não a diversidade dos grupos que formam essa etnia. Nação invisível que existe pela dança, pela música e através de uma língua; povo sem pátria, sem terra de origem a reivindicar, os ciganos não cultivam o mito de uma origem própria. Ao contrário dos judeus, não formam uma diáspora com a ideia de uma volta para uma terra natal. Não escrevem, não pensam sua história. Essa situação faz com que a arte se torne um meio essencial para registrar seus hábitos, suas culturas e, no que diz respeito ao que nos interessa, a sua experiência vivida durante a Segunda Guerra Mundial. O cinema de Tony Gatlif é precioso para nós por tratar dos povos ciganos e deixar eles mesmos se expressarem, integrando nos seus filmes ciganos das etnias dos países onde são realizados. Além disso, é bom lembrar que Tony Gatlif é, ele mesmo, cigano. Nascido Michel Dahmani, na Argélia (1948–), ele fez do seu cinema uma arte de intervenção e de combate contra os estereótipos. Para compreender e interpretar o papel dramático e simbólico das relações música-dança no cinema de Gatlif, usaremos as três naturezas de imagens analisadas pelo filósofo francês Gilles Deleuze e sua definição do close-up. Veremos que o símbolo do arame farpado volta frequentemente nos filmes de Gatlif por representar a crueldade nazista.

2. OS CIGANOS NO CINEMA

Tony Gatlif, diretor de cinema francês de etnia cigana e de origem argelina, é certamente um dos poucos cineastas no mundo, junto com Emir Kusturica, a ter consagrado inteiramente sua obra aos ciganos. Podemos mencionar também, num âmbito mais acadêmico, o italiano e etnomusicólogo e músico, Filippo Bonini Baraldi, que filmou um enterro cigano numa comunidade cigana na Romênia. Os pais de um dos melhores músicos da região faleceram e seus hospedeiros o autorizaram a registrar o evento. Isso resultou num documentário que foi premiado pela Sociedade Francesa de Etnomusicologia no XXIV Festival Jean Rouch, em Paris, em 2005 (“Filming and screening the gypsy Funeral Wake: between the representation of sorrow and its effects” in *Audiovisual Media and identity issues in Southeastern Europe 2011/Crying for the dead*).

A resistência dos ciganos durante a Segunda Guerra Mundial e nas sociedades europeias se associa naturalmente à afirmação de identidade e à liberdade. Essa resistência se

manifesta na relação do cigano com o *gadjo*, ou seja, do não cigano, através das relações intercomunitárias, e na apreensão da alteridade². Colocamos nessa lista os filmes aos quais estaremos nos referindo, acompanhados por algumas informações.

1981 : *Canta Gitano* (Libelo – A Deportação durante a Segunda Guerra Mundial)

1993 : *Latcho Drom* (Documentário – História dos Ciganos– música Tony Gatlif)

1997 : *Gadjo Dilo* (Relação *gadjo*/cigana na Romênia – música Tony Gatlif)

2000 : *Vengo* (Ciganos na Andaluzia)

2001 : *Swing* (Relação *gadjo*/cigano – música Tony Gatlif)

2005 : *Exils* (Relação *gadjo*/cigana em Argélia– música Tony Gatlif)

2006 : *Transilvânia* (Relação *gadjos*/ciganos – música Tony Gatlif)

2007: *Vertiges, du flamenco à la transe* (espectáculo musical)

2010 : *Liberdade* (Ciganos deportados durante a Segunda Guerra Mundial)

O povo cigano representa uma fonte de inspiração privilegiada para cineastas, o que se explica pela dimensão lírica da arte deles. Um dos capítulos do livro *Os ciganos ainda estão na estrada*, escrito por Cristina da Costa Pereira, é dedicado à presença desse povo errante nas artes. Através de uma visão tanto romântica como realista, dança e música ciganas contêm um poder liberador usado para objetivos artísticos por cineastas tais como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Carlos Saura com *Carmen*, e Cacá Diegues.

Pela câmera de Gatlif, e para denunciar a intolerância e a discriminação que os ciganos sofrem, resistência e liberdade se expressam pela relação música-dança, cuja(s) sequência(s) têm uma duração bastante significativa em cada filme. A esse respeito, algumas obras de Tony Gatlif ocasionaram uma colaboração entre coreógrafos, dançarinos e compositores, dentre elas *Canta Gitano* (1981) e *Vertiges du flamenco à la transe* (2007), um espetáculo musical. Para nossa análise, nos referimos aos escritos de Michel Chion sobre música e cinema; além disso, para entender como são filmadas música e dança, usaremos o curso³ consagrado à imagem-movimento do filósofo francês Gilles Deleuze, acessível em áudio e por transcrições; e, finalmente, nos apoiaremos sobre escritos em relação ao flamenco. Ilustraremos nossas palavras descrevendo extratos de filmes.

² Esses assuntos foram investigados por Marie Parodi, no Instituto de Estudos Políticos na Universidade Lyon Lumière II.

³ GILLES DELEUZE, cours 8- 26/01/82 – 2, <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=92>, acesso em 09/09/2019.

Antes de iniciar nossa demonstração, observamos que dois filmes são consagrados à Segunda Guerra Mundial: o curta-metragem *Canta Gitano* (1981) e o filme *Liberdade* (2009).

Canta Gitano é um libelo contra a aniquilação dos ciganos pelos nazistas, o primeiro filme de Tony Gatlif, de duração de aproximadamente 9 minutos, no qual encontramos todos os ingredientes e temas que comporão seus outros filmes: a condição da vida cigana, o tratamento deles durante a Segunda Guerra Mundial, a relação *gadjo/cigano*, a figura do arame farpado como metáfora da separação e do mal e, finalmente, o flamenco e a relação música-dança como afirmação da identidade e da liberdade, e sinônima de alma cigana.

Ocorrendo na França, *Liberdade* (2009) apareceu, de acordo com as palavras de Tony Gatlif, como uma necessidade frente a um silêncio de mais de 70 anos sobre a genocídio dos ciganos durante a Segunda Guerra Mundial. Sempre estigmatizados e perseguidos, sua condenação social atingiu seu paroxismo com as leis de Nuremberg, em 1935, que os consideraram como impuros. Assim, aproximadamente 500.000 ciganos, ou seja, muito mais do que tinha sido avaliado, foram mortos (NOVITCH, 1984, p. 24). No curta-metragem, os braços em cruz de um cigano sacrificado pelos nazistas, lembrando a cena da execução no quadro *Três de Mayo*, de Francisco de Goya (1814), testemunham a crueldade com que foram tratados e a coragem dos ciganos ao enfrentar a morte. O filme se configura, então, quase como um filme-testemunha, e, sendo assim, como um registro essencial para entender a experiência vivida dos ciganos durante esse período. Um silêncio duplo, na verdade, da história e do próprio povo cigano. Se eles celebram um funeral de maneira bastante dramática e espetacular, eles nunca evocam a morte do falecido em seguida, até que queimem tudo o que pertencia a ele(a). Nunca se fala dos mortos. No caso francês, 70 anos foram necessários para reconhecer a responsabilidade da França na deportação de ciganos. No dia 29 de outubro de 2016, marcando os 70 anos do aniversário da libertação dos últimos ciganos em 1946, o presidente François Hollande reconheceu o sofrimento dos nômades, fugindo das perseguições durante a Segunda Guerra Mundial, ao longo da qual 250.000 ciganos foram deportados na Europa e mais ou menos 6.000 na França. Hoje, em 2019, o Papa Francisco pediu perdão aos povos ciganos pelas discriminações e segregações que sofreram pela Igreja Católica. Foi somente a partir dos anos 1990 que se passou a falar da deportação cigana. Para os judeus, salvo engano, foi nos anos 1980.

Portanto, temos aqui dois gêneros, libelo e filme-testemunha, como registros dos crimes cometidos contra os ciganos durante a Segunda Guerra Mundial.

3. FUNÇÃO E SÍMBOLO DA MÚSICA E DA DANÇA

Existem poucos estudos sobre as relações entre a música e o cinema e, ainda menos, sobre as relações entre a dança e o cinema. A leitura do livro de Michel Chion, dedicado à música no cinema, foi útil para tentar, de um lado, situar o cinema de Gatlif, e, de outro lado, para definir a música e entender sua função tendo em conta o fato de ser ele mesmo músico, compositor e autor das composições musicais da maior parte dos seus filmes. Ele teve, aliás, a possibilidade de extrair do seu trabalho para o cinema versões independentes. Em alguns filmes de Gatlif, destaca-se o gênero do filme musical social, surgido na primeira metade do século XX, em que se tratava de fazer – pela canção, pela música e pela dança – uma arte de luta e de testemunho, evitando assim nomear o mal. Tratava-se de usar uma linguagem simbólica, metafórica, para expressar o mal, como no caso de *Canta Gitano* e *Liberdade*, e, também, para dar conta de relações sociais entre ciganos e *gadjos*.

Todos os filmes musicais de Gatlif apresentam uma música diegética, ou seja, que pode ser ouvida pelos atores do filme e que faz parte da narração. Em *Liberdade*, a música foi composta por Delphine Mantoulet, mas interpretada por ciganos. Foi criada a partir dos barulhos do cotidiano deles e por uma mistura com a música popular francesa, como a java e a valsa, por exemplo. Os ciganos são retratados em sua própria realidade com música e dança interpretadas por eles mesmos, o que reafirma sua identidade. Além disso, o filme oferece um registro precioso sobre a prática musical e a dança dos ciganos. Uma música diegética também pela gravação, uma fita áudio ou um disco. Quando não há música cigana, há silêncio entre os diálogos. Essa ausência de música pode conduzir à loucura. Em *Liberdade*, Taloché, um cigano que tinha escapado dos seus, encontra sua aldeia vazia. Pega um violino, improvisa um arco e começa a tocar, mas a música não sai. Do silêncio começa uma dança louca; corre pela floresta e deita no chão, revestindo seu corpo de terra. Por que essa terra não poderia ser a nossa, ciganos?

Michel Chion mostra que, em alguns filmes ou comédias musicais russas, entre outros, o jazz é símbolo de liberdade (CHION, 1995, p. 101); a música tornando-se metáfora de temas humanos, históricos e políticos. Da mesma forma, com Gatlif, a música e a dança

ciganas simbolizam a liberdade para os *gadjos* e resistência, liberdade e afirmação de uma identidade para os ciganos. Entrelaçam-se vários pontos de vista.

O gênero do filme musical social e a música diegética constituem registros das relações sociais dos ciganos.

4. FILMAR A MÚSICA E A DANÇA

As relações estruturais entre a música e a dança não têm vocação de serem analisadas separadamente no folclore, pois uma não funciona sem a outra. Anca Giurchescu, pesquisadora e autora de um livro sobre a dança tradicional na Romênia, cita o linguista lituano Greimas em *Cahiers de musiques traditionnelles*, consagrados ao gesto musical e, mais particularmente, às relações música-dançarino, quando esse declara:

Música, dança e poesia, que podem funcionar de maneira autônoma em contextos socioculturais, agem umas nas outras em nível do folclore como partes integrantes de um objeto semiótico unitário, devendo produzir um significado global e conforme o contexto social dado (GIURCHESCU, 2001, p.79)⁴.

Aqui, ocorre o encontro entre a música e a dança como fenômeno social que é objeto de estudo. Em que momento(s) essas relações chegam? Qual é a intensidade? Qual é a relação de um ser ou de um grupo de pessoas com a música e a dança? Como são filmadas? Vida social, dança, música e canto formam uma entidade indissociável, como, por exemplo, o flamenco em Andaluzia, que anseia, antes de tudo, por uma maneira de ser no mundo.

O encontro música-dança se lê através de três tipos de imagens, de acordo com Deleuze (1982):

- imagem-percepção:
o *gadjo* que observa, descobre e aprende;
- imagem-ação:
dançar e tocar música;
- imagem-afecção:

⁴ *Musique, danse et poésie, qui peuvent fonctionner de façon autonome dans des contextes socioculturels, agissent les unes sur les autres au niveau du folklore comme parties intégrantes d'un objet sémiotique unitaire, censé produire une signification globale et conforme au contexte social donné.*

o close-up, um enquadramento fechado, a “*visagéification/visageificação-visagéité/visageidade*”, que não é o rosto, enfim, não somente, mas a unidade que o close-up representa/sentimento do cigano.

Música e dança ciganas permitem, de um lado, a integração do *gadjo* e, de outro, criar uma separação com esse mesmo *gadjo*, afirmar a identidade cigana e se colocar em relação com outro. Música e dança têm uma função dramática e informam sobre a maneira de interagir dos ciganos e de como eles expressam seus sentimentos.

Gatlif apresenta com frequência os ciganos através do olhar do *gadjo* que o vê como uma metáfora de resistência e de liberdade. Todos os *gadjos* colocados no palco mostram a necessidade, encorajados por sua condição social, pouco favorável, de se entregar a um percurso iniciático através da cultura cigana. Folclore e festa na aldeia acontecem com frequência no início dos filmes, em adegas ou fora delas, mostrando a cultura cigana em simbiose com a cultura do povo com o qual estão em contato. A identidade se afirma através da participação física e sensível do *gadjo*. Estamos na presença de imagens-percepções fortes, de uma intensa percepção subjetiva. Em *Transilvânia*, por exemplo, Zingana é acometida por uma vertigem e sofre um esgotamento nervoso durante a festa de Herodes, uma cerimônia pagã na qual ela percebe pessoas fantasiadas, dançando, cantando e tocando música.

Para dar exemplos de imagens-ação, em *Transilvânia*, Zingarina atinge um nível de transe pela dança e pela música⁵. Ao dançar na música “Tchiki Tchiki”, num bar, embriagada, ela vai até se desnudar. Essa passagem evoca um momento em que a jovem moça se perde e que poderá sair de sua situação somente depois de uma viagem interior, através de um mundo cigano, que a levará à harmonia. Em *Exils*, Zano e Naima querem conhecer a terra que seus pais deixaram, a Argélia. Atravessam a Espanha para chegar a esse país. Ulteriormente, se abandonam a um momento de transe durante 12 minutos cercados de músicos⁶. Vem, depois, o momento de se encontrarem e encontrarem os seus bens. Em *Transilvânia*, de novo, Zingarina quer encontrar o homem que ama. Depois de um momento de transe, já mencionado acima, parte sozinha através da Transilvânia. Encontra um cigano, Tchangalo, homem sozinho e livre, bastante enigmático. A relação deles ocasiona um momento de loucura numa floresta e, mais tarde, Zingarina, vestida de branco, se entrega a um ritual de purificação.

⁵ Filme *Transilvânia* : [27 min 25].

⁶ Filme *Exils* : [1h18].

Em *Gadjo Dilo*, encontramos um exemplo interessante de imagem-afecção. A personagem de Stéphanie enterra a fita cassete áudio contendo a música da cantora que veio conhecer e que era o único motivo de sua viagem, e, depois, dança à beira de uma estrada. A música “Tutti fruti”, a partir da qual dançou anteriormente com a mulher cigana que o acompanha, está na sua cabeça (em surdina), enquanto é feito um close-up no seu rosto que nos mostra seus sentimentos.

Deleuze define o close-up como um rosto, um verdadeiro rosto ou uma unidade qualquer, filmada em close-up. Relaciona “visageidade” a uma ideia de intensos micromovimentos, definindo “visageificação” da seguinte maneira: “O que é um rosto? Um rosto é a complementaridade de uma unidade refletiva e reflexiva e de micromovimentos que determinam uma intensidade? Chamaremos “superfície de visageificação” a unidade refletiva e reflexiva” (DELEUZE, 1982).

A visageidade são os micromovimentos.

A cigana, que permanece no carro, o olha. Um close-up é também feito no rosto dela. Seu olhar é fixo num primeiro lugar, e se ilumina logo por um sorriso enquanto tem uma compreensão do *gadjo*, o qual tem sentimentos⁷ em relação à sua própria cultura cigana (“visageificação”/“visageidade”).

Gadjo Dilo é um filme franco-romeno com alguns atores que são da etnia cigana local. A personagem de Sabina, cigana no filme, é interessante, pois testemunha um ato considerado doravante liberador pelos ciganos, quando se aventura sozinha com um *gadjo* e canta, em close-up, para ele, e não para o grupo cigano (FONSECA, 1995, p. 24).

5. O FLAMENCO

Para se proteger pela música e dança que carregam suas emoções, o cigano constrói uma autenticidade cigana e afirma sua diferença, entre outros, pelo flamenco. Não vamos relatar a história do flamenco, mas é necessário lembrar simplesmente que o flamenco é uma corrente musical que mistura o canto, o violão e a dança próprios da Andaluzia e cujas origens permanecem obscuras e controversas: uns, como Leblon, mostram o papel central dos ciganos na gênese e na propagação do flamenco; outros defendem que o flamenco faz parte da cultura andaluza que teria absorvido toda uma série de características ciganas.

⁷ Filme *Gadjo Dilo* : [1h32min10].

Entendemos o flamenco como um lugar de sedentarização dos ciganos, compreendido como a afirmação de si em um dado lugar/momento de um lado (por sua forma, por exemplo, as *compás do sapateador* que afirma a presença cigana), e, por outro lado, pelo fato de que absorvem elementos da tradição musical e da dança do lugar onde eles estão. Os filmes *Latcho Drom* e *Vertiges* mostram isso claramente. Por sua forma, também, o flamenco se quer um lugar de separação entre os ciganos e os não ciganos. Nancy Thede declara a esse respeito:

Há uma forte insistência sobre o flamenco como lugar de diferenciação étnica entre ciganos e não ciganos, mas evacua virtualmente os não ciganos do que eles constroem como “flamenco autêntico”, criando um espaço de pureza étnica no flamenco, espaço que é acessível somente aos ciganos (THEDE, 2000, p.96)⁸.

Em *Vengo*⁹, o flamenco se torna metáfora da separação entre ciganos e não ciganos, que são aí militares. Com efeito, no restaurante La Venta, se encontram Fernando e seu grupo de músicos, dois violonistas e um coral de mulheres que batem as palmas. Numa sala adjacente, um grupo de legionários janta e tenta impor seu canto militar. Eles gritam, batem com as mãos na mesa. Mas, o canto da Caïta, que interpreta a bulería, um estilo de flamenco reconhecido como sendo tipicamente cigano, é mais profundo e se espalha pelo restaurante todo. Os legionários não podem mais lutar e, aos poucos, se levantam e se dirigem, um a um, para a sala onde canta a Caïta que aparece na tela por um close-up. A música age como força sobre os militares. Pelo close-up, se alcança a alma cigana.

Metáfora da separação, o flamenco pode ser também a expressão de desejos sexuais a associados aqui a uma forma de resistência, de afirmação de si. Em *Exils*¹⁰, um homem canta em um lugar fechado em Sevilha acompanhado por percussões, palmas e uma dançarina. Um close-up é feito em Naïma e observamos, por essa imagem, a ação do flamenco nela. Logo, se dirige para o bar para beber uma cerveja, onde ela viu um homem sentado que lhe agrada. A dançarina e o cantor de flamenco continuam a embriagar o público enquanto se prevê uma relação sexual entre as duas personagens.

⁸ Il y a une très forte insistance sur le flamenco comme lieu de différenciation ethnique entre Gitans et non-Gitans, mais ils évacuent virtuellement les non-Gitans de ce qu'ils construisent comme « flamenco authentique », créant un espace de pureté ethnique dans le flamenco, espace qui est accessible uniquement aux gitans.

⁹ Filme *Vengo* : [19min43].

¹⁰ Filme *Exils* : [28min20].

Em *Gadjo Dilo*¹¹, Stéphane tem a ideia de gravar uma música chamada “Tutti frutti” num café. O grupo de músicos está tocando enquanto uma cigana inicia uma dança de sedução. Mais à frente, numa adega convertida em sala de música e bar, Stéphane e a cigana dançam juntos, seus corpos se aproximam. São filmados da cintura até a cabeça, depois dos quadris à cabeça, e, por fim, inteiramente. É por um canto melancólico que a cigana filmada em close-up declara seu amor ao *gadjo*. O canto substitui a linguagem falada de flamenco que revela os sentimentos da moça. O close-up revela o que há de mais profundo nas personagens. Trata-se de um meio que permite nos conectar com a alma deles.

Há vários tipos de imagens como maneira de registrar as relações sociais entre os *gadjos* e os ciganos, a resistência deles.

6. O ARAME FARPADO

Figura 1 – Captura de tela, *Liberdade*, 2010.



Outro close-up que sempre volta nos filmes de Gatlif é o do arame farpado¹², filmado no silêncio ou com música, como é o caso em *Liberdade*. Aparecendo bem no início do filme, a cada acorde de piano que podemos escutar vibra uma corda do arame farpado. Igualmente no filme *Swing*, os fios de arame farpado, em close-up, se transformam em pauta musical ou em cordas de violão. A cada pinçada de fio, escutamos uma nota¹³. Alain Brossat, autor do prefácio do livro *História política do arame farpado*, escrito por Olivier Razac, mostra que o uso do arame farpado é frequente no cinema de Fritz Lang, no western, nos filmes relatando as trincheiras da Segunda Guerra Mundial e os campos nazistas como elemento real que pertence à história, mas também como elemento artístico. É o caso no filme *Baby doll*, de Elia Kazan, num cenário de Tennessee Williams em que o arame farpado

¹¹ Filme *Gadjo Dilo* : [1h02min30 et 1h14min30].

¹² Filme *Latcho Drom* : [1:00:00].

¹³ Esses dois exemplos nos lembram o genérico do filme britânico *O terceiro homem*, de Carol Creed, de 1949.

vem se interpor entre os corpos e a câmera. Esse material, portanto, não se limita a definir um dispositivo que serve para separar pessoas, mas se torna um símbolo que separa os seres, deixando de ser matéria concreta para se fazer conceito, ideia. Pelo jogo da câmera e pelo close-up, é personificado e simboliza o mal; introduzindo o filme *Liberdade*, avisa-nos da tragédia.

Metáfora da “violência política” e registrado como “símbolo da crueldade do homem para o homem do século XX” na lista do patrimônio mundial, os arames farpados do campo de exterminação de Auschwitz-Birkenau são imediatamente, como mostra Olivier Razac, associados ao campo de concentração. O curta-metragem *Canta Gitano* o mostrou claramente: “O campo é os arames farpados” (RAZAC, 2009, p. 68). Mulheres foram esterilizadas, homens massacrados, crianças levadas para lugares de execução dentro desses arames farpados (NOVITCH, 1984, p. 24).

Retornemos para a definição deleuziana de close-up. De acordo com o filósofo, o close-up é o *rosto*. Então, aqui, o arame farpado é o rosto. Entendendo que “a expressão acontece também às coisas”, como sublinhado por Deleuze, propomos uma aplicação do conceito de rosto no arame farpado. O rosto é também a imagem-afecção, o que torna nosso arame farpado uma imagem-afecção. O rosto é, como já vimos, o produto da “visageificação” com a “visageidade”. A “visageificação” é uma unidade refletiva e reflexiva, ou os contornos do rosto. Ademais, é também o dispositivo do arame farpado composto de vários fios ou, ainda, a forma e a composição dessa unidade. A “visageidade” se torna, desse modo, o micromovimento numa série intensiva, que tem a ver com detalhes. São os pequenos movimentos que podemos perceber do arame farpado, visíveis ou virtuais. Visível pela vibração e resultando do contato com a chuva e a música, e virtual devido à aproximação com a música, o violão, entre outros, e com a história. Nesse sentido, Deleuze define o rosto como uma unidade qualitativa complementada por uma série intensiva, formando uma unidade expressiva em uma espécie de crescendo. Um arame farpado cria, então, um sentimento, uma emoção, pelo close-up. Um arame farpado que nos toca duplamente, referindo-se à vida, pela associação com a música, ou à morte, pela associação com o silêncio dela, e à história.

O arame farpado, que significa a separação, por sua simplicidade, sua eficiência, seu uso internacional em diversas situações, junta todas as figuras do trágico, do negativo, todos os “gestos de exclusão, de encerramento e de detenção”. Simboliza o mal, mas, nos filmes de Gatlif, pelo close-up, este arame farpado é absorvido pela cultura cigana e se torna

matéria artística, pauta musical, cordas de violão. Definindo a prisão, esse material pode induzir também a seu oposto, ou seja, a liberdade sonhada, que é, no caso dos ciganos, não totalmente perdida, como mostra *Canta Gitano* e *Liberdade*. Por quê? Geralmente, nos campos de extermínio, homens, mulheres e crianças eram separados. Ao contrário, Tony Gatlif sublinha, numa entrevista, a impossibilidade de separar os ciganos em Auschwitz. Famílias inteiras ficavam juntas. O fio os separa do mundo exterior, mas não uns dos outros. A esse respeito, ainda no filme *Liberdade*, os ciganos livres, ou que conseguiram libertar-se, iniciaram uma nova viagem não pela liberdade em si, mas para se juntarem a outra família na Bélgica, fugindo de perseguições.

O arame farpado, pela câmera de Gatlif, refere-se, pelo menos naquele contexto da Segunda Guerra Mundial, a um sentimento de tristeza, de angústia, quase de vergonha, mas também de vitalidade, de comunhão e de liberdade.

Como outro exemplo do arame farpado na arte, no contexto da deportação e contemporâneo ao filme *Liberdade*, podemos mencionar o espetáculo de flamenco *Lo Real*, do espanhol Israel Galvan, que se inspirou no curta-metragem *Canta Gitano*. O espetáculo desconstrói um piano e desarticula suas cordas, que representam os arames farpados dos campos de extermínio. Como nos filmes de Tony Gatlif, é o flamenco, a música e a dança que resistem frente ao mal. O flamenco é resistência, liberdade e sinônimo da alma cigana. Por último, podemos mencionar também *El Osario*, quadro de Pablo Picasso (1945), que apresenta os sofrimentos nos campos de concentração com corpos amarrados por arame farpado¹⁴ ou, ainda, *Les barbelés*, de Felix Vallotton, que testemunha o horror da Primeira Guerra Mundial.

O encontro entre a dança e a música se reveste, na obra de Gatlif, de uma função de dramaturgia por estruturar seus filmes por momentos-chave que revelam a resistência e a liberdade dos ciganos. As várias técnicas de imagens cinematográficas revelam momentos de observação, de experimentação e de emoção, que tendem a aproximar os *gadjos* dos ciganos, mostram a forte identidade destes e convidam a uma tomada de consciência da intolerância

¹⁴ “*El osario (ossuário) se exhibió en la importante exposición “Arte y Resistencia” promovida por los comunistas y celebrada en el Museo de Arte Moderno de París en febrero-marzo de 1946. [...]Por contenido y por tono, el cuadro hacía hincapié en el sufrimiento de los individuos, de una madre y de un niño, y con su limitada paleta de negros y grises evocaba las imágenes de los noticieros cinematográficos o de la prensa de la época en sus reportajes sobre los campos de exterminio. Sin embargo, el cuadro también miraba hacia delante, hacia el renacimiento de la libertad en forma del hombre militante que levanta su mano a modo de saludo incluso en los momentos de la muerte*”. <<http://espina-roja.blogspot.com.br/2014/02/el-osario-de-pablo-picasso.html>> (Acesso em 07/04/2017).

que sofrem. Vemos, em particular, como o flamenco representa um meio poderoso de separação, de proteção e de afirmação de uma identidade.

Apresentando a cultura cigana através do olhar do *gadjo*, Gatlif inverte os papéis, fazendo do *gadjo* um estrangeiro na sua própria terra, que se introduz num novo mundo que agirá positivamente nele e o transformará.

Libelo, filme-testemunha, filme musical social e música diegética compõem a filmografia de Tony Gatlif, que se configura como uma documentação preciosa sobre a etnia cigana, além de transmitir uma mensagem de paz.

Dois filmes são consagrados à deportação dos ciganos durante a Segunda Guerra Mundial. Não mostram, porém, a guerra secreta dos ciganos contada por Jan Yoors, fotógrafo, escritor, cineasta e historiador holandês. Os filmes de Gatlif tratam, com efeito, essencialmente da resistência dos ciganos frente à discriminação e à intolerância de que são vítimas e cujas armas que têm contra elas são a música e a dança, protetoras e unificadoras.

Finalmente, o que chamou a atenção nos filmes é o close-up sobre o arame farpado, uma delimitação no espaço que não é possível de atravessar, mas que se transforma, com Gatlif, em matéria artística, se colocando em som e movimento, demonstrando como a história de um povo e de eventos trágicos pode ser contatada pela matéria, se tornando vivente, e se confundindo com o ser humano pelas artes.

REFERÊNCIAS

BARALDI, Filippo Bonini. Filming and screening the gypsy Funeral Wake: between the representation of sorrow and its effects. In **Audiovisual Media and identity issues in Southeastern Europe**. Cambridge Scholars Publishing. 2011. p. 75-85.

CHION, Michel. **La musique au cinéma**. Paris, Fayard, 1995.

DELEUZE, Gilles. **La voix de Gilles Deleuze en ligne 26/01/82**. Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis.
 Disponível em : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=92>

FONSECA, Isabel. **Enterrez-moi debout**. Paris, Albin Michel, 1995.

GIURCHESCU, Anca. Le danseur et le musicien, une connivence nécessaire. In **Cahiers de musiques traditionnelles**, Le geste musical. Ateliers d'ethnomusicologie. Genève. 2001.
 Disponível em : <<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/70>>

NOVITCH, Myriam. **O Correio da Unesco**. “Os Ciganos”, ano 12, dezembro 1984.

PARODI, Marie. **La représentation des Tsiganes dans les films de Tony Gatlif : Relations intercommunautaires, appréhension de l'altérité et construction de l'identité dans Les Princes, Gadjó Dilo et Swing**. Monografia de seminário. Séminaire Sociologie des acteurs et enjeux du champ culturel. Sous la direction de: Max Sanier. Université lumière Lyon 2. Institut d'Études Politiques de Lyon. Disponível em < http://doc.sciencespo.lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/Cyberdocs/MFE2010/parodi_m/pdf/parodi_m.pdf>

PEREIRA, Cristina da Costa. **Os ciganos ainda estão na estrada**. Rio de Janeiro, Rocco, 2009.

RAZAC, Olivier. **Histoire Politique du barbelé**. Paris, Flammarion, 2009.

THEDE, Nancy. **Gitans et flamenco, les rythmes de l'identité**. Paris, L'Harmattan, 2000.

YOORS, Jan. **La croisée des chemins: La guerre secrète des Tsiganes, 1940-1944**. Paris, Phébus, 1992.