Arte e Mulheres na (margem da) contemporaneidade: criação artística Roma no cruzamento com o feminismo e o artivismo[1]

Sofia Sousa
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

Artigo recebido a 29/07/2026.
Aceite para publicação a 08/10/2026.

Resumo

Este artigo propõe uma leitura sociológica exploratória e comparativa da produção artística de Małgorzata Mirga-Tas e Delaine Le Bas, duas artistas Ciganas/Roma com um percurso consagrado internacionalmente. Analisamos como ambas negoceiam, no interior do campo da arte contemporânea, o reconhecimento da população Roma em geral e das mulheres em particular a partir de uma prática a(r)tivista. Recorrendo a técnicas de análise de conteúdo e de análise visual, o artigo analisa comparativamente um conjunto de obras de ambas as artistas, propondo, como contributo concetual, a noção de feminismo estético-ativista Roma, sugerindo a sua aplicação futura para lá do campo das artes visuais.

Palavras-chave: Memória Reparativa; Artivismo; Género.

Art and Women on the Margins of Contemporaneity: artistic creation Roma at the intersection with feminism and artivism

Abstract

This article proposes an exploratory and comparative sociological reading of the artistic production of Małgorzata Mirga-Tas and Delaine Le Bas, two Roma artists with an internationally renowned career. We analyze how both negotiate, within the field of contemporary art, the recognition of the Roma population in general and women in particular

[1] Este artigo insere-se no projeto de investigação individual "Todos os Mundos Dentro do Porto. Mulheres imigrantes, artes e artivismo na contemporaneidade portuguesa" (ref. 2021.06637.BD), financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. Este projeto aborda as trajetórias e práticas artivistas de mulheres imigrantes no contexto da Área Metropolitana do Porto, bem como a temática das carreiras artísticas. No âmbito das trajetórias de imigração, desenvolvemos esta subtemática de investigação relacionada com a população Roma, artivismo e processos de criação artístico em relação ao género.

SOUSA, Sofia (2026),
"Arte e Mulheres na (margem da) contemporaneidade: criação artística Roma no cruzamento com o feminismo e o artivismo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 49 – 75.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a2

from an a(r)tivist practice. Using techniques of content analysis and visual analysis, the article comparatively analyzes a set of works by both artists, proposing, as a conceptual contribution, the notion of aesthetic-activist feminism Roma, suggesting its future application beyond the field of visual arts.

Keywords: Reparative memory; Artivism; Gender.

Art et Femmes en marge de la contemporanéité: création artistique Roma à l'intersection du féminisme et de l'artivisme

Résumé

Cet article propose une lecture sociologique exploratoire et comparative de la production artistique de Małgorzata Mirga-Tas et Delaine Le Bas, deux artistes Roma ayant une carrière de renommée internationale. Nous analysons comment tous deux négocient, dans le domaine de l'art contemporain, la reconnaissance de la population rom en général et des femmes en particulier à partir d'une pratique a(r)tiviste. En utilisant des techniques d'analyse de contenu et d'analyse visuelle, l'article analyse comparativement un ensemble d'œuvres des deux artistes, proposant, comme contribution conceptuelle, la notion de féminisme esthétique-activiste Rom, suggérant sa future application au-delà des arts visuels.

Mots-clés: Mémoire réparatrice; Artivisme; Genre.

Arte y mujeres en los márgenes de la contemporaneidad: la creación artística de Roma en la intersección con el feminismo y el artivismo

Resumen

Este artículo propone una lectura sociológica exploratoria y comparativa de la producción artística de Małgorzata Mirga-Tas y Delaine Le Bas, dos artistas Gitanas/Romani con carreras de renombre internacional. Analizamos cómo ambas negocian, en el campo del arte contemporáneo, el reconocimiento de la población Romani en general y de las mujeres en particular desde una práctica a(r)tivista. Utilizando técnicas de análisis de contenidos y análisis visual, el artículo compara un conjunto de obras de ambas artistas, proponiendo, como contribución conceptual, la noción de feminismo estético-activista Romani, sugiriendo su futura aplicación más allá de las artes visuales.

Palabras clave: Memoria restaurativa; Artivismo; Género.

SOUSA, Sofia (2026),
"Arte e Mulheres na (margem da) contemporaneidade: criação artística Roma no cruzamento com o feminismo e o artivismo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 49 – 75.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a2

1. Uma introdução

Se recuarmos na história da arte europeia, a população Cigana/Roma figurou sempre, não como sujeito da representação artística, mas sim como um objeto que era alvo de múltiplas representações estigmatizantes, discriminatórias e desigualitárias. Desde a iconografia de Callot[2], no século XVII, à pitoresca representação dos Ciganos/Roma durante o período do Romantismo, é possível verificar que a maior minoria europeia foi, de forma sistemática, representada por outros e para outros. Esta ausência da população Cigana/Roma dos circuitos artísticos foi o resultado de uma causalidade dual: em primeiro lugar, da exclusão da população Cigana/Roma das instituições que produziam e consagravam imagens artísticas como sendo legítimas e, paralelamente, devido à saturação do campo artístico de imagens estigmatizadoras produzidas em relação a essa população. Trata-se de um processo de invisibilidade simbólico e epistémico.

Na contemporaneidade e no panorama internacional, os campos artísticos, de forma lata (música, pintura, *performance*, *etc*.), têm assistido a um surgimento progressivo de artistas Ciganos/Roma, inseridos num panorama mais ou menos *mainstream*, sendo que com isto queremos aferir que se assiste a uma maior presença desta população em instituições consagradas. Falamos de artistas como os *Gipsy Kings*[3], Django[4] Reinhardt, Camarón de la Isla e Paco de Lucía[5] e, no panorama nacional, artistas como Nininho Vaz Maia ou Lucas Maia[6]. Estes artistas, nos mais diversos contextos geográficos, políticos e sociais, emergem como epicentros de criação e de pensamento crítico em relação à produção artística, cultural,

[2] A iconografia de Jacques Callot é uma das séries mais estudadas na história da representação visual da comunidade Roma na Europa moderna. A sua obra é frequentemente lida como o ponto de partida da iconografia orientalizante e exoticizante da figura do Cigano na arte europeia.

[3] *Gipsy Kings*, banda francesa formada por famílias Ciganas catalãs, popularizaram internacionalmente uma versão *pop*/comercial da rumba catalã.

[4] Django Reinhardt foi o criador do *jazz* manouche (ou *gypsy jazz*) nos anos 1930 em Paris, com o *Quintette du Hot Club* de France, ao lado do violinista Stéphane Grappelli. A sua técnica de guitarra tornou-se na assinatura de um género que continua vivo hoje através de festivais e de comunidades manouches em toda a Europa.

[5] Camarón de la Isla e Paco de Lucía pertencem à tradição do *flamenco* cigano andaluz, e a sua parceria é tida como o momento de maior rutura estética do *flamenco* no século XX, uma vez que introduziram instrumentação elétrica, *jazz* e *rock* num género até então rigidamente codificado, abrindo caminho ao "*flamenco fusión*".

[6] Ninhinho Vaz Maia e Lucas Maia situam-se na tradição da música cigana portuguesa, um campo historicamente menos estudado e menos visível internacionalmente do que o *flamenco* espanhol ou o *jazz* manouche francês. Atualmente, são uns dos maiores sucessos da música *pop* nacional.

estética e política, na medida em que os mesmos têm levado a cabo processos de criação que têm contestado e desafiado os regimes históricos de representação da população Cigana/Roma (Mendes *et al.,* 2019). Contudo, não podemos deixar de mencionar a existência de um viés de género, na medida em que as mulheres Ciganas/Roma não têm obtido este mesmo tipo de reconhecimento.

É com este pano de fundo que dois acontecimentos adquirem densidade. Em 2007, 16 artistas integraram o primeiro Pavilhão Roma da Bienal de Veneza, intitulado *Paradise Lost* (Tunali, 2011). Foi a primeira vez que esta população dispôs de um lugar de destaque num dos palcos mais consagrados da arte mundial. Entre esses artistas estava Delaine Le Bas e, quinze anos depois, em 2022, Małgorzata Mirga-Tas torna-se na primeira artista Cigana/Roma a representar um pavilhão nacional na história da Bienal, ocupando o Pavilhão da Polónia com a instalação têxtil designada *Re-enchanting the World* (Kledzik, 2023). Estes dois acontecimentos fizeram com que a estrutura do campo da arte fosse, em certa medida, reconfigurada para admitir aquilo que antes excluíra.

Assim, este artigo parte de uma análise exploratória e comparativa do trabalho artístico destas duas artistas. Partimos da seguinte questão: de que forma Mirga-Tas e Le Bas negoceiam, no interior do campo da arte contemporânea, o reconhecimento da população Cigana/Roma em geral e das mulheres em específico, tendo como ponto de partida a adoção de uma prática e/ou posicionamento a(r)tivista? O principal objetivo é o de perceber de que forma ambas as artistas recorrem à criação artística para retratar a população Cigana/Roma, e discorrer sobre se as mesmas podem ser enquadradas no campo do artivismo (Guerra, 2023). A este nível, quer Mirga-Tas quer Le Bas retratam o desconhecimento existente em relação à população e cultura Cigana/Roma em geral, mas abordando essa temática através de práticas visuais opostas. Mirga-Tas constrói iconografias que inscrevem o corpo (feminino) Cigano/Roma no cânone e nos seus dispositivos de consagração, enquanto Le Bas encena de forma performática a condição de excluído, denunciando a ausência de um lugar de destaque.

Destacamos ainda os motivos que levaram à seleção destas duas artistas. Primeiramente, esta escolha deveu-se ao facto de serem as duas artistas Ciganas/Roma mais consagradas

internacionalmente, isto é, trata-se de uma amostra ilustrativa, de casos extremos e paradigmáticos de sucesso dentro do campo artístico, apesar de reconhecermos que as mesmas não se assumem como uma amostra representativa de toda a produção artística cigana/Roma feminina. Remetendo-nos para os contributos de Guerra (2019), aferimos que a sociologia, a este respeito e em relação à criação artística, permite uma análise dos sentidos da ação social, seus símbolos e representações, ao passo que a mesma, enquanto campo disciplinar, também beneficia da visão e da criação artística, na medida em que esses produtos também prefiguram a representação e o discurso acerca da realidade social (Silva *et al.,* 2018).

Metodologicamente, recorremos aos métodos qualitativos, mais especificamente a técnicas como a análise de conteúdo e a análise visual (Salzbrunn, 2021; Sousa, 2025) de um conjunto de criações artísticas de ambas, mais concretamente, no caso de Mirga-Tas, *Re-enchanting the World* (2022), *Out of Egypt* (2021) e *Tełe Ćerhenia Jekh Jag* (2025); no caso de Le Bas, *What We Don't Know Won't Hurt Us? (Self Portrait)* (2006-2018) e *Un-Fair-Ground* (2026). A seleção destas obras obedeceu ainda a um critério de contemporaneidade e de visibilidade institucional, privilegiando exposições e peças que colocam as duas artistas em diálogo direto com espaços museológicos profundamente consagrados e institucionalizados, entre 2021 e 2026. É importante ainda referir que o texto se desenvolve de forma cumulativa, sendo que, de seguida, abordaremos temas como o género, artivismo, corpo, entre outros, sendo que os mesmos serão mobilizados em relação a uma leitura crítica das criações artísticas em análise. Terminamos com uma secção dedicada às reflexões.

2. Estéticas, representações e reparações: uma incursão teórico-concetual

Como afloramos previamente, a penetração de artistas Ciganos/Roma nos circuitos culturais e criativos contemporâneos tem-se vindo a cimentar, até porque os artistas começaram a reivindicar o seu reconhecimento enquanto grupo. A este respeito, autoras como Junghaus (2014) argumentam que têm despontado artistas Roma e intelectuais (Barrera, 2022) que têm construído redes criativas e sociais, que visam a discussão dos significados afetos à arte

Roma. A expressão da arte cigana/Roma ganhou forma na década de 1990, com a chamada viragem cultural (Sell, 2007), sendo que a cultura passou a ocupar o centro dos debates. Note-se que, com esta viragem cultural, as minorias – na sua maioria – acabam por ter uma maior abertura para se expressar artística e culturalmente. É neste paradigma que se passa a enfatizar uma arte cigana/Roma. Contudo, apesar destes avanços, a população e os artistas Ciganos/Roma ainda sofrem com diversos processos e camadas de invisibilidade e discriminação, o que faz com que as suas práticas artísticas possam ser entendidas num contexto mais alargado de resistência e afirmação política (Lange, 1997).

A literatura sobre arte e práticas de criação artística cigana/Roma é recente e encontra-se desigualmente distribuída entre aquele que é o discurso curatorial e o discurso científico e académico. O marco fundador foi, como vimos, o Pavilhão Roma em 2007, que foi um ato performático e de autorrepresentação e de oposição a uma redução etnográfica da população Cigana/Roma ao artesanato ou ao folclore. Deste ponto de vista, a obra de Baker (2011, p. 26) sobre a visualidade da população Cigana/Roma, mobiliza a teoria do "*art nexus*" para propor a existência de uma estética cigana/Roma assente na reflexividade e na agência dos objetos artísticos, recusando a sua romantização. Contudo, o que é certo é que permanece uma lacuna ao nível de uma leitura sociológica sobre as práticas de criação artística cigana/Roma, de forma lata, mas mais especificamente em relação a mulheres artistas Ciganas/Roma.

De forma a estabelecermos o mote para a abordagem do ativismo, consideramos relevante introduzir aqui a ideia da arte e da criação artística como um mecanismo reparador da memória individual e coletiva, partindo da conceção de que as criações e práticas artísticas de Mirga-Tas e Le Bas permitem a prossecução de processos de rememoração que vão além de uma simples preservação mnemónica de uma determinada identidade ou grupo social (Mate & Raatzsch, 2025). Aliás,

> "A cultura da memória reparativa refere-se a uma forma de recordação que vai além da mera preservação: examina criticamente narrativas coloniais e racializantes e cria narrativas novas e dignas a

> partir da perspetiva dos afetados. Esta prática não se dirige apenas à sociedade maioritária, mas também aos próprios grupos marginalizados, de modo a recuperar a continuidade histórica, dignidade e agência. O acesso ao conhecimento é um privilégio social que historicamente foi assegurado e mantido por aqueles em posições hegemónicas e vantajosas. Nas ciências sociais, nas artes e nas produções culturais, assim que articulamos as nossas origens e emoções, corremos o risco de sermos desvalorizados como "tendenciosos", "auto-vitimizados", "sensíveis", "subjetivos" ou "insiders subjetivos"" (Mate & Raatzsch, 2025, p. 246, tradução nossa).

Desta feita, afirmamos que o conceito de memória reparativa, em articulação com a criação artística, permite que se examine, de forma crítica, aquelas que foram as narrativas impositivas de segregação. A este nível, o a(r)tivismo emerge como a ferramenta que possibilita a criação de outras narrativas que, por seu turno, se desenham a partir das experiências vivenciais daqueles que foram excluídos ou oprimidos pelo sistema patriarcal.

Esta tríade concetual e reflexiva, nomeadamente o cruzamento entre os conceitos de género, de memória reparativa e criação a(r)tivista, é por nós mobilizada com vista a desvendar outras camadas das formas de ação e de reivindicação destas artistas (Back, 2016) em análise. Articulamos estes três conceitos da seguinte forma: por um lado, o género assume-se como a matéria-prima que suporta os processos históricos de exclusão, enquanto o conceito de memória reparativa fornece uma espécie de critério de avaliação do reconhecimento dessa exclusão. Além disso, o conceito de artivismo emerge como mecanismo, isto é, como uma prática concreta, através da qual essa reparação é levada a cabo num espaço institucional ou não institucional.

Então, através dos contributos de Laarmann *et al.* (2023), verifica-se a frequência com que têm sido levados a cabo processos e movimentos de reparação, com o intuito de fazer face a um lastro de consequências dos movimentos colonizadores e étnico-opressivos na contemporaneidade. Porém, aquilo a que se tem vindo a assistir é que estas reparações tendem a focar-se apenas na dimensão económica ou patrimonial, isto é, numa lógica de

devolução, retorno ou compensação. No contexto deste artigo, aquilo a que pretendemos aludir diz respeito às potencialidades da criação artística e do a(r)tivismo, principalmente do ponto de vista da construção e (re)significação de lugares de fala, de visibilidade e de poder, ou seja, a relação entre a memória reparativa e o a(r)tivismo reside na criação e fomento de processos de reivindicação e de afirmação num determinado espaço, neste caso específico de Mirga-Tas e Le Bas, de afirmação da população e mulheres Ciganas/Roma nos espaços institucionais das artes, bem como nos mercados de circulação *mainstream*. A prática a(r)tivista é lida por nós como um mecanismo de reparação, isto porque se dirige, sobretudo, a um grupo social marginalizado, estando ainda subjacente um princípio de recuperação de uma continuidade histórica e uma dinâmica de ação e intervenção que desafia as estruturas hegemónicas de poder.

Retomando Laarmann *et al*. (2023), podemos distinguir duas dimensões destes processos de reparação que também podem ser associadas à prática a(r)tivista, sendo elas: 1) dimensão material; 2) dimensão simbólica. Ambas são explícitas nos seus significados e pressupostos, bem como são operadas em simultâneo. A este respeito, Attia (2018) pressupõe que o ato de reparação significa que os problemas se mantenham visíveis, e ainda articula que a existência de uma agência artística e criativa – e ativista, acrescentamos -, não é passível de ser encontrada numa simples política de representação social. Pelo contrário, esta agência reside, sobejamente, na capacidade que a arte e o ativismo possuem de auxiliar a nossa compreensão do mundo. A este nível, um trabalho determinante foi o de Best (2016), que combinava a memória reparativa com a fotografia.

Por fim, mencionamos que a noção de reparação é particularmente evidente na forma como certos artistas trabalham imagens estereotipadas e cimentadas na cultura europeia, nomeadamente as representações das mulheres e das famílias Ciganas/Roma, como é o caso das artistas aqui em análise. Tremlett e Le Bas (2020), por exemplo, mostram que a ideia de reparação é profundamente feminista, na medida em que a reparação não se limita a abordar uma memória coletiva, mas incide de forma específica sobre uma memória de género, revelando como a violência racializada foi também dirigida ao corpo e à voz das mulheres.

Assim, para efeitos deste artigo, entendemos a memória reparativa como um processo através do qual a criação artística e o artivismo podem i) reconhecer uma narrativa histórica de exclusão; ii) reconstruir essa narrativa a partir da perspetiva de quem a viveu; e iii) inscrever essa reconstrução num espaço de visibilidade pública anteriormente vedado ao grupo em causa.

3. Género, artivismo e feminismo estético. Contextos de criação artístico-política

A criação artística é, neste contexto, entendida como uma prática social e política, sendo algo que contribui para uma construção ativa de memória, de reconhecimento e de participação pública. Esta dimensão é ainda reforçada pelo facto de essas práticas a(r)tivistas, na atualidade, produzirem mecanismos de entrada em espaços institucionais dos quais a população Cigana/Roma foi historicamente excluída. No caso de Mirga-Tas e Le Bas, falamos de museus e de espaços expositivos de renome a nível mundial, mas também da sua forte presença nos média e no campo digital. Através destas artistas e das suas criações, a memória das mulheres Ciganas/Roma passa a ocupar o centro do espaço político (Reading, 2014). Tal aspeto, na nossa leitura, também assume uma função reparativa porque interrompe a continuidade do esquecimento institucional (Schaap, 2005) e reinscreve estas comunidades em lugares que, historicamente, contribuíram para a sua marginalização (Csepeli & Simon, 2004). Aliás, Tremlett e Le Bas (2020) demonstram que a representação pública da população Cigana/Roma foi dominada por imagens redutoras e hostis, que tendiam a representar estas comunidades como sendo desviantes ou até mesmo incompatíveis com a sociedade maioritária. Logo, é contra esse apagamento e estigmatização que a arte, o feminismo e o ativismo (Daróczi *et al.*, 2018) emergem como gestos reparadores, daí que o processo de reparação opere ao nível da visibilidade, pois torna percetível aquilo que o olhar dominante tinha convertido em silêncio, principalmente no que toca a papéis de género (Surdu, 2016).

Paralelamente, para pensarmos o tema do feminismo em relação à população Cigana/Roma, importa retomar os contributos de D'Agostino (2021), na medida em que a mesma mobiliza o conceito de interseccionalidade para demonstrar que as minorias não devem ser entendidas apenas como massas uniformes, sendo esta uma condição tanto mais evidente no caso das mulheres Roma que, por seu turno, se encontram localizadas numa intersecção de raça e etnicidade, género e classe, e não apenas em relação a processos de desigualdade social paralelos (Law & Kovats, 2018). Então, pensando no tema do feminismo estético (Cheng, 2000; Johnson, 1987), um conceito por nós aplicado de forma a compreender as práticas criativas e de ação política (Lemon, 2000) destas duas artistas, verificamos que esta condição vivencial molda lógicas de vulnerabilidade social, como também possui repercussões nos seus reportórios de ação, nas estratégias e nas oportunidades políticas de levar a cabo uma prática artivista (Guerra & Alvarez-Cueva, 2021).

Esta leitura é ampliada por Kóczé (2011), sendo que, para a autora, o ativismo das mulheres Roma surge, precisamente, como uma resposta a um duplo apagamento, dado que a variável do género tende a ser ignorada, isto porque, historicamente, os movimentos sociais e as lutas políticas tendiam a ser masculinizadas. Contudo, no regime pós-comunista, por exemplo, o movimento de contestação consolidou-se fortemente dentro de uma linguagem de direitos humanos moldada por agendas neoliberais e por atores internacionais, o que abriu espaço e reconhecimento para o papel das mulheres. Ainda a este respeito, D'Agostino (2021) radicaliza este argumento, mostrando que as mulheres Ciganas/Roma ficaram historicamente num processo de *in between*, ou seja, situaram-se entre aqueles que eram os movimentos feministas e aqueles que eram os movimentos pelos direitos da população Cigana/Roma, mas também permaneceram situadas entre o ativismo, a academia e o desenho de políticas públicas. Aliás, D'Agostino (2021) concetualiza uma ideia de invisibilidade interseccional, isto é, uma invisibilidade que não é produzida pela ausência de uma ação, mas que é estruturada a partir dos campos político e académico que, em larga medida, acabam por fragmentar as opressões e impedem que estes sujeitos – interseccionais (Howard & Vajda, 2017) – sejam reconhecidos como interlocutores políticos centrais. Esta invisibilidade alastrou-se aos processos de produção de conhecimento, onde as mulheres Ciganas/Roma foram eclipsadas

enquanto produtoras de teoria e não apenas enquanto objetos de pesquisa. Esta ideia permite ler a produção artística de Mirga-Tas e Le Bas como uma tentativa de deslocar a população e as mulheres Roma de uma posição de objeto para uma posição de sujeito epistémico e visual.

Na senda de Ljungberg (2018), propõe-se que estas experiências, narrativas e diálogos ativistas destas mulheres Ciganas/Roma sejam eles próprios entendidos como uma forma de avanço teórico e científico. Fala-se de um feminismo cigano/Roma e nós acrescentamos a existência de um feminismo estético-ativista Roma, que não se assume como uma variante identitária de uma corrente feminista pré-existente, mas antes como uma crítica à academia e ao campo institucional da arte, bem como uma forma de resistência face às epistemologias dominantes. Partindo de Ljungberg (2018), podemos estabelecer o mote para a leitura das obras de Mirga-Tas e Le Bas, referindo que as mesmas revelam a tensão entre temas como o de comunidade e feminismo, maternidade, religião, classe, saúde mental, educação, sexualidade, solidariedade transnacional, situando-se em práticas feministas alternativas. De seguida, aprofundamos a análise crítica, reflexiva e visual das obras de ambas as artistas.

4. Por tecidos, corpos e manifestações artísticas. A reivindicação por um lugar no campo artístico

Optamos por fazer uma análise a dois tempos das obras de ambas as artistas, uma vez que identificamos, através da análise de conteúdo visual, que ambas abordam as mesmas temáticas, ainda que através de diferentes expressões artísticas.

O reencantamento do mundo. Género e o corpo Roma feminino

O primeiro conceito analítico incide no tratamento do corpo feminino e sobre os sistemas de género que o comodificam. Aqui, antes de apresentarmos as obras em análise, convém introduzir a noção de colonialidade do género de Lugones (2008), na medida em que o mesmo fornece uma leitura alargada acerca dos modelos moderno-coloniais que, ainda na contemporaneidade, tendem a (re)produzir a ideia da mulher racializada como sendo

hipersexualizada e não totalmente humana. Neste contexto, aferimos que ambas as artistas trabalham esta temática, ainda que em campos artísticos distintos.

Comecemos por Mirga-Tas que responde a este repto com a obra *Re-enchanting the World* (2022) (ver Imagem 1). Em termos concetuais, esta obra relembra os frescos do palácio de Schifanoia em Ferrara, que se destacava pelo *Hall of the Months* ["Corredor dos Meses"], com uma série de doze painéis que retratavam, em formato de calendário, cenas da vida do Príncipe padroeiro, Borso d'Este, intercaladas com imagens inspiradas na mitologia, filosofia e astronomia. A artista inspirou-se nesta estrutura de significados para reativar as imagens e reviver símbolos importantes para si e para a cultura cigana/Roma, com vista a realizar um questionamento que ia desde a apropriação cultural até à apreciação cultural da maior minoria europeia. Alcançar esta referência tão importante na história da arte é uma tentativa de acrescentar, complementar, tecer – num sentido literal – fios da cultura cigana/Roma na história da arte e na arte transnacional contemporânea (ERIAC, 2022, s/p). Neste trabalho artístico, o corpo feminino e a vivência das mulheres Ciganas/Roma são retratados sob uma perspetiva central, na medida em que estes passam a ser o foco, havendo, assim, uma reivindicação de um lugar central que, como referimos anteriormente, tem sido negado a estas mulheres.

Então, ao reter a estrutura formal de um dispositivo iconográfico, historicamente concebido para consagrar e retratar a autoridade masculina, e ao substituir o seu sujeito de glorificação pelas mulheres Ciganas/Roma, Mirga-Tas reescreve uma gramática visual da autoridade, aproximando-se daquilo que Pollock (1988) descreve como sendo a estratégia feminista de revisitação do canône, isto é, não se tem em vista a rejeição da história, mas assume-se antes uma preocupação com a sua reinterpretação, utilizando as estruturas formais para reescreverem uma história que foi excluída.

Imagem 1 – Małgorzata Mirga-Tas: Re-Enchanting the World, 2022.

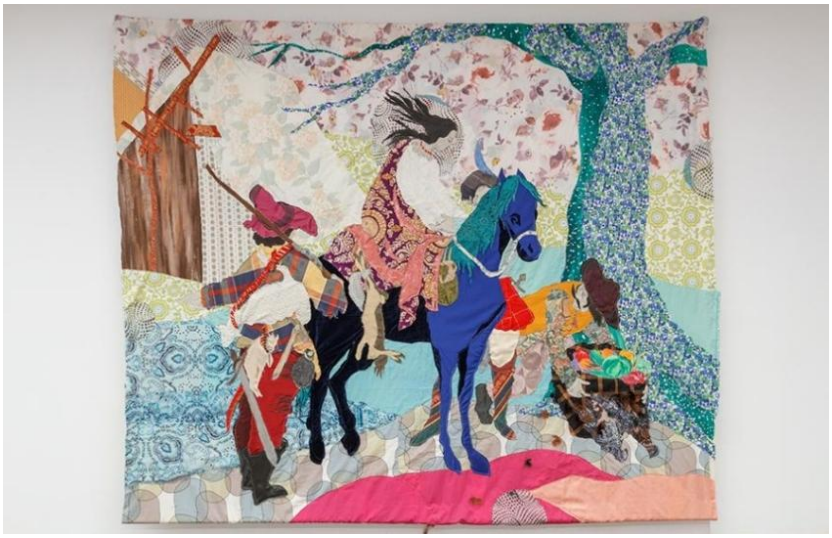


Fonte: © Daniel Rumanicew.
(https://eriac.org/re-enchanting-the-world-collaboration-instead-of-competition/)

Na Imagem 1, no painel superior, vemos um registo mítico onde temos retratada a tenda, o cavalo, a carroça e as figuras em movimento, evocando o deslocamento e as viagens da população Cigana/Roma que, por seu turno, deram origem ao estereótipo do nomadismo. Já no painel central, Mirga-Tas apresenta-nos uma espécie de registo sagrado-cosmológico, em que duas mulheres anciãs ladeiam uma figura zodíaca. No último painel, temos o registo do quotidiano e a da vivência, ou seja, temos retratado o interior e o íntimo da vida doméstica. Trata-se de uma leitura das dinâmicas e papéis de género que partem de uma experiência afetiva e individual e que contrariam as noções de senso comum que pautavam os imaginários sobre a população e mulheres Ciganas/Roma.

A este respeito, também é relevante a obra *Out of Egypt* (2021), dado que a artista reescreve as gravuras de Callot, invertendo os papéis de género associados às representações tradicionais, colocando as mulheres num primeiro plano (ver Imagem 2).

Imagem 2 - Małgorzata Mirga-Tas, *'Out of Egypt'*, 2021.



Fonte: © Maciej Zaniewski.
(https://www.frieze.com/article/ma%C5%82gorzata-mirga-tas-galeria-arsenal-review-2021)

À luz do feminismo estético (Cheng, 2000), esta prática artística mostra-nos de que forma a condição vivencial da mulher Cigana/Roma, frequentemente retratada enquanto parte de uma classe social vulnerável, se converte num material artístico (Guerra, 2025). A este respeito, torna-se premente demonstrar que a criação artística de Mirga-Tas explana e reverte a posição social destas mulheres. Assim, na esteira de Baker (2011), também podemos assumir que estas criações artísticas possuem agência e reflexividade, recusando a romantização da população Cigana/Roma e reivindicando a sua identidade e tradições. Neste sentido, Grosz (1994) também argumenta que o corpo não é um dado biológico neutro, mas antes uma superfície de inscrição social e cultural, que também é sujeita a uma reescrita permanente por parte dos diversos regimes de poder que o marcam. É precisamente esta temática de uma superfície que é inscrita que Mirga-Tas – e Le Bas, acrescentamos – trata, na medida em que desloca o corpo feminino de uma condição de objeto de inscrição estigmatizante, tornando-o num sujeito de uma nova inscrição.

Em contrapartida, Le Bas utiliza o próprio corpo como uma forma de contestação, de crítica e de resistência. Em *What We Don't Know Won't Hurt Us? (Self Portrait)* (2006–2018) (ver Imagem 3), uma escultura de quase três metros de altura, a artista dá forma ao seu próprio corpo racializado, expondo-o como um objeto. Ao se construir como uma figura que é

simultaneamente sujeito e objeto, Le Bas reclama a sua própria identidade, indo ao encontro daquilo que D'Agostino (2021) identifica como sendo a deslocação da figura da mulher Cigana/Roma de uma posição que é objetificada para se tornar num sujeito.

Esta análise também se debruça sobre um risco que a própria literatura feminista encerrou sobre o corpo e a *performance*, ou seja, o facto de artistas como Le Bas trabalharem o corpo de forma artística não significa que tal aspeto também seja um gesto emancipatório. Aliás, apesar de considerarmos as potencialidades ativistas e emancipatórias destas criações de Le Bas, também reconhecemos que estas representações sobre o corpo feminino (Roma) podem reforçar uma certa lógica objetificante que se pretende denunciar (Phelan, 2003). Contudo, na nossa leitura, o que distingue esta obra de uma simples autoexposição é a sua escala monumental, na medida em que força o espectador a uma quase relação de subalternidade física face a um corpo Cigano/Roma, invertendo a hierarquia de olhares que historicamente, colocava o corpo numa posição de desigualdade. É a escala que produz um efeito de agência. Além disso, metaforicamente, também pode ser entendida como uma forma de conferir uma certa hipervisibilidade a este corpo, numa lógica de afirmação.

Imagem 3 – *What We Don't Know Won't Hurt Us? (Self Portrait) (2006–2018).*



Fonte: © David Rowan.

(https://ocula.com/magazine/spotlight/birmingham-ikon-gallery-friends-in-love-and-war/)

Atendendo aos trabalhos de Tremlett (2023), podemos enquadrar estas criações de Le Bas como uma tentativa de transformação dos estereótipos, na medida em que os pretende desnaturalizar e, para tal, a artista visa expor o sistema ideológico que racializa e exclui as comunidades Ciganas/Roma. A importância do tema do género, na obra desta artista e na nossa leitura, manifesta-se de duas formas: 1) desconstrução do mito da mulher Roma, tradicionalmente reduzida a uma ideia sexualizada, exótica ou perigosa e, dessa forma, artistas como Le Bas, com estas criações artísticas, desafiam esse clichê, substituindo essas representações por outras; e 2) na celebração das experiências quotidianas das mulheres Roma.

Na ótica de Weill-Engerer (2024), podemos ainda adensar a nossa análise, referindo que o feminismo, no contexto de ambas as artistas, em relação à abordagem temática do corpo das mulheres Ciganas/Roma, é, com frequência, explorado através da auto-representação, na celebração de figuras femininas ou ainda através da subversão de normas patriarcais e de estereótipos. A par disso, defendemos que as criações artísticas de ambas as artistas permitem o desenho de espaços de negociação e de empoderamento, ou seja, destas emergem espaços suaves [*soft spaces*] e dinâmicas suaves ou gentis de protesto e de contestação [*soft activism*] (Sousa, 2025). Estes espaços suaves podem ser perspetivados como locais de cura (como acontece com Le Bas ao mobilizar e retratar o próprio corpo), de transmissão de conhecimento e de heranças (como acontece com Mirga-Tas ao trazer a memória da vivência das mulheres Ciganas/Roma e da ancestralidade), mas também podem ser vistos como espaços de empoderamento coletivo, através do qual se criam ferramentas alternativas de emancipação.

Sob céus estrelados, cria-se uma revolução. Artivismo e resistência

Retomando aqui a noção de espaços suaves, mas também a de artivismo suave (Sousa, 2025), enunciamos que as práticas artivistas de ambas as artistas promovem, em certa medida, dinâmicas de empoderamento coletivo, bem como funcionam como locais de transmissão de uma espécie de herança transgeracional e de prática artística crítica. Estas práticas artivistas, em relação aos espaços suaves, promovem o empoderamento através dos seguintes mecanismos: 1) criação de ferramentas, sendo que o domínio coletivo advém da partilha de

conhecimentos e experiências, permitindo que estas artistas criem as suas próprias ferramentas de emancipação em vez de dependerem de estruturas externas; 2) criação de alternativas às instituições convencionais, sendo que os espaços suaves permitem discussões e práticas artísticas mais autênticas e profundas do que aquelas que ocorrem dentro de exposições institucionais; 3) no caso do artivismo, a identidade é vista como um projeto coletivo, na medida em que estes espaços e artivismos suaves permitem que a identidade (neste caso, a Cigana/Roma) seja representada de forma coletiva; 4) o conceito de espaços suaves, em relação a uma prática artivista, incentiva a formação de coletivos para estabelecer conexões e criar em conjunto, transformando a visibilidade numa ferramenta política de fala e resistência; 5) através destas práticas, inseridas nestes ditos espaços suaves, evita-se a exploração ou a recuperação oportunista das histórias e corpos das minorias pelas instituições artísticas tradicionais.

Com efeito, a prática e a dimensão artivista do trabalho de ambas as artistas é por nós entendida como uma intervenção *in situ* (Guerra & Alvarez-Cueva, 2021) e, retomando Ljungberg (2018), adentramos que estas criações artísticas propõem tomar as experiências, narrativas e diálogos ativistas de mulheres Ciganas/Roma como uma forma de avanço teórico, ou seja, em ambas as criações identificamos críticas ao campo da arte institucional, mas também uma dinâmica de resistência face às epistemologias dominantes.

A exposição *Tełe Ćerhenia Jekh Jag* (Sob os Céus Estrelados Arde um Fogo), apresentada no Kunsthaus Bregenz em 2025, de Mirga-Tas, constitui um caso privilegiado, na medida em que articula, num só espaço, a questão do género e a da intervenção institucional. Esta exposição apresenta Czarna Góra, a aldeia natal da artista, como uma constelação móvel de tradição, memória, sonho e utopia (ver Imagem 4). Além de ir ao encontro dos princípios do artivismo como um mecanismo de reparação da memória (Villani, 2025), como referimos previamente, a artista, com esta obra, desloca a visão sobre a sua comunidade para uma esfera declaradamente autoral e subjetiva. O segundo elemento a destacar é a ocupação de um espaço institucionalizado. A narrativa desenvolve-se em três camadas ascendentes que espelham a arquitetura do museu, bem como a exposição é conduzida por uma peça sonora do tio da artista, o poeta Roma Jan Mirga. Note-se que o edifício é da autoria de Peter

Zumthor, um ícone da austeridade arquitetónica modernista europeia, sendo de referir que este é reconfigurado pela geografia de uma aldeia da população Cigana/Roma do sul da Polónia. Também nesta dinâmica de apropriação do espaço físico, vemos que o *ethos* e a *praxis* artivista operam como um efeito legitimador de uma epistemologia oral no interior de uma instituição que historicamente a excluiu, ou seja, é precisamente esta crítica ao campo institucional da arte que Ljungberg (2018) identifica como núcleo do feminismo estético-ativista Roma.

Imagem 4 – *Tełe Ćerhenia Jekh Jag,* de Mriga-Tas, 2025.



Fonte: Art Collection Telekom.
(https://www.art-collection-telekom.com/en/news/malgorzata-mirga-tas-tele-cerhenia-jekh-jag)

Ainda a este respeito, podemos estabelecer um paralelismo com os contributos de autores como Frostig (2011), principalmente pelo facto de o artivismo ser posicionado como um artífice de uma certa consciência coletiva – e individual, acrescentamos -, baseado nas interações humanas. Além disso, obras como esta de Mirga-Tas e como a de Le Bas, que veremos de seguida, vão ao encontro da ideia de Pérez (2018) quando se fala na questão de esta prática permitir o engendramento de espaços de resistência e de empoderamento, questionando os mitos que se foram criando em relação às comunidades marginalizadas, neste caso, em relação à população e às mulheres Ciganas/Roma, em específico. Assim, esta intervenção de Mirga-Tas pode ser entendida como uma intervenção política, e não apenas um produto artístico que pressupõe uma mensagem política.

Retomando a exposição da artista, é possível verificar que o segundo piso do edifício reconstrói a oficina do tio-avô da artista, entrelaçando o papel de Mirga-Tas com o do ferreiro. Ao alinhar-se com este personagem, Mirga-Tas reclama para a prática artivista o estatuto de produção historiográfica legítima, o que corresponde ao que Mate e Raatzsch (2025) descrevem como sendo a criação de narrativas dignas a partir da perspetiva dos marginalizados, com vista a recuperar lógicas de continuidade histórica e agência. Já no terceiro piso, a exposição retoma a tradição do treino de ursos, mas inverte o motivo histórico do animal acorrentado numa visão utópica de coexistência, configurando um futuro imaginado, produzindo imaginários alternativos (Aladro-Vico *et al*., 2018; Moura & Cerdeira, 2021).

A comparação com Le Bas ganha particular pertinência quando se confrontam dois dispositivos equivalentes: se *Tełe Ćerhenia Jekh Jag* ocupa o Kunsthaus Bregenz em 2025, *Un-Fair-Ground* (ver Imagem 5) ocupa a Whitworth Art Gallery, em Manchester, entre fevereiro e maio de 2026.

Imagem 5 – *Un-Fair-Ground*, de Le Bas, 2026.



Fonte: © Michael Pollard.
(https://corridor8.co.uk/article/delaine-le-bas-un-fair-ground/)

Esta exposição é apresentada como uma espécie de panorâmica da sua prática feminista pioneira, num ambiente imersivo e que se encontra repleto de imagens que se movem para além das fronteiras raciais, políticas e sexuais. Note-se que, na exposição anterior que analisamos, Mirga-Tas restitui às mulheres Ciganas/Roma a plena dignidade da figuração no

campo artístico e num espaço institucionalizado, enquanto, nesta exposição, Le Bas assume críticas mais duras ao esquecimento das mesmas, tomando como ponto de partida a sua própria experiência enquanto mulher Cigana/Roma. Se, no sistema colonial-moderno de género, a mulher racializada é produzida como não sendo plenamente-humana (Lugones, 2008), Le Bas ocupa e reivindica esta questão, convertendo-a numa fonte de novos significados. Então, o que significa na atualidade e no contexto sociopolítico vigente ser mulher, ser artista e ser Roma? Esta é uma questão que deixamos em aberto.

No plano do artivismo que, na nossa leitura, subjaz a esta exposição, Le Bas intervém sobre a própria ordem curatorial da instituição, na medida em que a exposição coloca a sua obra num diálogo direto com peças selecionadas da coleção da Whitworth e acolhe trabalhos de pares e predecessores. A este respeito, Holm e Tilley (2023) propõem seis mecanismos através dos quais a arte pode intervir no mundo: Documentação, Disrupção, Reconhecimento, Participação, Imaginação e Beleza. No caso de Le Bas e da obra aqui em análise, esta tipologia ajuda sobretudo a pensar mecanismos como a disrupção, a imaginação e a participação, dado que a artista, ao interromper hábitos de perceção comuns sobre a arte e as mulheres Roma, em espaços institucionalizados como aquele em que a mesma realizou a sua exposição, acaba por construir outras espacialidades e abrir caminho para a emergência de outras formas de afirmação comunitária provisórias e sensíveis.

Uma leitura semelhante é a de Kleinmichel (2019) que sustenta que existe uma diferença mínima, mas irreduzível, entre aquilo que é o ativismo político não artístico e artístico, sendo que este último produz um resultado simbólico que transfere práticas de intervenção para o campo da arte, do museu e do arquivo, como acabou por acontecer com este trabalho de Le Bas. Contudo, em relação à prática artivista, podemos aferir que a musealização não destrói a eficácia política, pelo contrário, ela cria antes uma distância que permite discussões de reflexão, comparação histórica e reconhecimento das formas políticas de intervenção artística. Assim, em relação à leitura e análise desta obra de Le Bas, esta formulação parece especialmente relevante, uma vez que esta obra – e as anteriores, acrescentamos – frequentemente se instala em ambientes de fricção que são também musealizados e reinscritos institucionalmente. Aquilo que nos parece ser premente discutir é se existe um

esvaziamento do intuito político por se tratar de uma apresentação num espaço institucionalizado. Neste caso específico, parece-nos que não se trata de um esvaziamento, mas mesmo de um ato político de afirmação e de contestação face ao constante esquecimento destas artistas Roma por parte destes espaços institucionalizados. Le Bas reverte, assim, os palcos de criação, de contestação e de esquecimento com as suas criações.

Reflexões finais

Este artigo partiu de uma questão simples, mas desafiadora: procurar perceber de que forma as artistas Mirga-Tas e Delaine Le Bas negoceiam, no âmago do campo artístico contemporâneo, dinâmicas de reconhecimento da população Roma em geral, e das mulheres em específico, tendo como ponto de partida uma prática artivista (Guerra & Alvarez-Cueva, 2021). Óbvio é o facto de não termos uma resposta unilateral face a esta questão, mas antes a certeza de que existe uma assimetria em termos de práticas artísticas. Estas duas artistas partem da mesma condição histórica, mas abordam-na de formas distintas.

A ausência histórica da população Roma dos circuitos artísticos, resultante de uma dupla causalidade, nomeadamente da exclusão institucional e saturação do campo por imagens estigmatizadoras, permitiu fornecer o enquadramento para a relevância do *ethos* e da *práxis* artivista. Por um lado, verificamos que Mirga-Tas, nas suas obras, responde à imagem estigmatizadora e/ou à exotização romântica (Mendes *et al.,* 2019), substituindo-a por outras imagens alternativas de empoderamento, dentro da mesma gramática visual de autoridade. Por seu turno, aferimos que Le Bas reivindica, sobretudo, a exclusão institucional, na medida em que a mesma não propõe uma imagem alternativa dentro do cânone artístico, mas expõe o próprio mecanismo institucional, mais concretamente o espaço museológico, a coleção e a curadoria que produziram e continuam a produzir essa exclusão, contestando-os e conferindo-lhes outros significados.

Paralelamente, avançamos com uma leitura exploratória acerca da *práxis* e do *ethos* artivista como um mecanismo promotor de dinâmicas de reparação de memória, tomando como exemplo as criações de Mirga-Tas, que se relacionavam com dispositivos iconográficos, sem

os rejeitar enquanto estrutura formal, mas substituindo o seu sujeito de glorificação ou autoridade masculina canónica por mulheres Ciganas/Roma anónimas e por uma epistemologia oral e de envolvimento comunitário. Então, este modo de reparação de memória reescreve, como argumentámos a propósito de Pollock (1988), a própria gramática visual da autoridade, mantendo a estrutura, mas invertendo quem tem direito a ser visto e ouvido através dela.

Apesar de se tratar de uma leitura exploratória e ainda ensaística, desenham-se possíveis propostas de investigação futuras, nomeadamente a realização de uma análise comparativa com outras artistas Roma que não se insiram neste quadro de sucesso institucional e de visibilidade internacional, para verificar a emergência de modos de reparação de memória distintos, nomeadamente através de outras tipologias de práticas artivistas que atuem fora do circuito museológico, mais concretamente em espaços comunitários, digitais ou informais. Poder-se-á ainda explorar em maior detalhe o conceito de feminismo estético-ativista cigano/Roma, precisamente porque este conceito não se limita a aplicar uma teoria feminista pré-existente a um caso novo, mas porque este propõe uma categoria analítica distinta que ainda não se encontra sistematicamente plasmada na literatura feminista. Valeria ainda a pena testar esta categoria fora do campo das artes visuais, para verificar a sua robustez e o seu poder explicativo para lá do *corpus* aqui analisado.

Referências bibliográficas

ALADRO-VICO, Eva; JIVKOVA-SEMOVA, Dimitrina; & BAILEY, Olga (2018), "Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora", *Comunicar*, 26(57), pp. 9-18. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6556037

ATTIA, Kader (2018), "La réparation c'est la conscience de la blessure", In Leïla Cukierman, Gerty Dambury e Françoise Vergès (orgs.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche Éditeur, pp. 11-14.

BACK, Les. (2016). Moving sounds, controlled borders: Asylum and the politics of culture. *YOUNG*, 24(3), pp. 185-203.

BAKER, Daniel (2011), *Gypsy visuality: Alfred Gell's art nexus and its potential for artists*, Tese de Doutoramento, Londres, Royal College of Art.

BARRERA, Begoña (2022), "'Nous, les artistes tsiganes'. Intellectual networks and cultural spaces for ethnic assertion in France (1949-1989)", *European History Quarterly*, 52(4), pp. 656-676. https://doi.org/10.1177/02656914221097012

BEST, Susan (2016), *Reparative aesthetics*, Bloomsbury Publishing.

CHENG, Anne Anlin (2000), "Wounded beauty: An exploratory essay on race, feminism, and the aesthetic question", *Tulsa Studies in Women's Literature*, 19(2), pp. 191-217. https://doi.org/10.2307/464426

CSEPELI, György; & SIMON, Dávid (2004), "Construction of Roma identity in Eastern and Central Europe: perception and self-identification", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 30(1), pp. 129-150. https://doi.org/10.1080/1369183032000170204

D'AGOSTINO, Serena. (2021), "(In)visible mobilizations. Romani women's intersectional activisms in Romania and Bulgaria", *Politics, Groups, and Identities*, 9(1), pp. 170-189. https://doi.org/10.1080/21565503.2019.1629307

DARÓCZI, Anna; KÓCZÉ, Angéla; JOVANOVIC, Jelena; CEMLYN, Sarah Judith; VAJDA, Violeta; KURTIC, Vera; SERBAN, Alina; & SMITH, Lisa (2018), "Gender, ethnicity and activism: 'the miracle is when we don't give up…'", *Journal of Poverty and Social Justice*, 26(1), pp. 77-94. https://doi.org/10.1332/175982717X15127350852392

EUROPEAN ROMA INSTITUTE FOR ARTS AND CULTURE [ERIAC] (2022), *Re-enchanting the World: Małgorzata Mirga-Tas*, ERIAC. https://eriac.org/re-enchanting-the-world-malgorzata-mirga-tas/

FROSTIG, Karen (2011), "Arts activism: Praxis in social justice, critical discourse, and radical modes of engagement", *Art Therapy*, 28(2), pp. 50-56. https://doi.org/10.1080/07421656.2011.578028

GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*, Bloomington, Indiana University Press.

GUERRA, Paula; & ALVAREZ-CUEVA, Priscila (2021), "'Dio$ No$ Libre Del Dinero'. An essay on the crossovers between the post-feminist rhetorics and the (post)cultural industries in the work of Rosalía", *Cidades, Comunidades e Territórios, Autumn Special Issue* (Oct/2021), pp. 60 - 74. 10.15847/cct.23453.

GUERRA, Paula (2019), "Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±", *Horizontes Antropológicos*, 55, pp. 19-49. https://doi.org/10.1590/S0104-71832019000300002

GUERRA, Paula (2023), "Underground artistic-creative scenes between utopias and artivisms", *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 10, https://doi.org/10.20897/jcasc/14063.

GUERRA, Paula (2025), "Thina Curtis amid creative disorders. Fanzines, punk, improvisation, and critical pedagogy", *Genealogy*, 9(1), 3. https://doi.org/10.3390/genealogy9010003.

HOLM, Nicholas.; & TILLEY, Elspeth. (2023), "The aesthetics of creative activism: Introduction", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 81(2), pp. 131-140. https://doi.org/10.1093/jaac/kpad015

HOWARD, Jo.; & VAJDA, Violeta (2017), *Navigating power and intersectionality to address inequality*, Brighton, Institute of Development Studies.

JOHNSON, Pauline (1987), "From Virginia Woolf to the post-moderns: Developments in a feminist aesthetic", *Radical Philosophy*, 45, pp. 23-30.

JUNGHAUS, Timea (2014), "Roma art: Theory and practice", *Acta Ethnographica Hungarica*, 59(1), pp. 25-42. https://doi.org/10.1556/AETHN.59.2014.1.3

KLEDZIK, Emilia (2023), "Roma art as postcolonial contact zone: Re-Enchanting the World by Małgorzata Mirga-Tas", In Loreli French and Marina Orturd Hertrampf (Eds.), *Approaches to a "New" World Literature: Romani Literature(s) as (Re-)Writing and Self-Empowerment*, AVM Edition, pp. 97-123.

KLEINMICHEL, Phillip (2019), "The symbolic excess of art activism", in Karen van den Berg; Cara M. Jordan; Philipp Kleinmichel (Eds.), *The Art of Direct Action: Social Sculpture and Beyond*, Sternberg Press. pp. 211-238.

KÓCZÉ, Angéla (2011), *Gender, ethnicity and class: Romani women's political activism*, Tese de Doutoramento, Budapeste, Central European University.

LAARMANN, Mario.; NDÉ FONGANG, Clement.; SEEMANN, Carla.; & VORDERMAYER, Laura. (2023), *Reparation, restitution, and the politics of memory / Réparation, restitution et les politiques de la mémoire: Perspectives from literary, historical, and cultural studies*, Berlim, De Gruyter.

LANGE, Barbara Rose (1997), "Hungarian Rom (Gypsy) political activism and the development of Folklór ensemble music", *The World of Music*, pp. 5-30. http://www.jstor.org/stable/41699162

LAW, Ian; & KOVATS, Martin (2018), *Rethinking Roma: Identities, politicisation and new agendas*, Palgrave Macmillan UK.

LE BAS, Delaine (2006–2018), *What We Don't Know Won't Hurt Us? (Self Portrait)* [Escultura em técnica mista, 293 × 54 cm], British Council Collection.

LE BAS, Delaine (2026), *Un-Fair-Ground* [Instalação multimédia]. The Whitworth, University of Manchester, Manchester, Reino Unido.

LEMON, Alaina (2000), *Between Two Fires: Gypsy performance and Romani memory from Pushkin to Post-Socialism*, Duke University Press.

LJUNGBERG, Jasmine (2018), *Lessons from Roma feminism in Europe: Digital storytelling projects with Roma women activists from Romania, Spain and Sweden*, Tese de Mestrado em Práticas de Género, Suécia, University of Gothenburg.

LUGONES, María (2008), "Colonialidad y género", *Tabula Rasa*, (9), pp. 73-102. http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892008000200006&lng=en&tlng=es.

MATE, Dezso.; & RAATZSCH, André (2025), "Reparative memory and the visibility of Roma subjectivity in Otto Mueller's 'Gypsy' depictions – Anger, pride, and shame", *Critical Romani Studies*, 8(1), pp. 242-255. https://doi.org/10.29098/CRS.V8I1.238

MENDES, Maria Manuela; MAGANO, Olga; & CANDEIAS, Pedro (2019), "Des-homogeneizar os ciganos portugueses: perfis sociais e heterogeneidade sociocultural", *OBETS: Revista de Ciencias Sociales*, 14(1), pp. 49-87. http://hdl.handle.net/10071/18321

MIRGA-TAS, M. (2022), *Re-enchanting the World* [Instalação têxtil], Pavilhão da Polónia, 59.ª Bienal de Arte de Veneza, Veneza, Itália.

MIRGA-TAS, Małgorzata. (2021), *Out of Egypt* [Série de colagens têxteis], Apresentada em documentário Fifteen (2022), Fridericianum, Kassel, Alemanha.

MIRGA-TAS, Małgorzata. (2025), *Tełe Ćerhenia Jekh Jag* [Instalação: tapeçarias têxteis e esculturas em cera e carvão]Kunsthaus Bregenz, Bregenz, Áustria.

MOURA, Tatiana; & CERDEIRA, Linda (2021), "Re-thinking gender, artivism and choices. Cultures of equality emerging from urban peripheries", *Frontiers in Sociology*, 6, 637564. https://doi.org/10.3389/fsoc.2021.637564

PÉREZ, Joanna B. (2018), "Undocuartivism: Latino undocumented immigrant empowerment through art and activism", *Chiricù Journal: Latina/o Literature, Art, and Culture*, 2(2), pp. 23-44. 10.2979/chiricu.2.2.04

PHELAN, Peggy (2003), *Unmarked: The politics of performance*, Londres, Routledge.

POLLOCK, Griselda (1988), "Framing feminism", *Women Artists Slide Library Journal*, (26), pp. 22-24.

READING, Anna (2014), "Making memory work for feminist theory", In M. Evans, C. Hemmings e M. Henry *et al.* (Orgs.), *The Sage Handbook of Feminist Theory*, Londres, Sage, pp. 196-215.

SALZBRUNN, Monika (2021), "Researching artivism through the event approach. Epistemological and methodological reflections about art and activism", *Connessioni Remote*, 2, pp. 175-188. https://doi.org/10.13130/CONNESSIONI/15264

SCHAAP, Andrew (2005), *Political reconciliation*, Londres, Routledge.

SELL, Mike (2007), "Bohemianism, the cultural turn of the avantgarde, and forgetting the Roma", *The Drama Review*, 51(2), pp. 41-59. https://doi.org/10.1162/dram.2007.51.2.41

SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula; & SANTOS, Helena (2018), "When art meets crisis. The Portuguese story and beyond", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 86, pp. 27-43. http://hdl.handle.net/10071/15527

SOUSA, Sofia (2025), "New forms of artivism in relation to contemporary societies. Tuty Moreno Campos's soft artivism", *Frontiers in Sociology*, 10, 1548970. https://doi.org/10.3389/fsoc.2025.1548970

SURDU, Mihai (2016), *Those who count: Expert practices of Roma classification*, Central European University Press.

TREMLETT, Annabel (2023), "Challenging stereotypes is not enough: A dialogue with Roma art", *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2). https://doi.org/10.20897/jcasc/14062.

TREMLETT, Annabel; & LE BAS, Delaine (2020), "A 'Gypsy Revolution': The ongoing legacy of Delaine & Damian Le Bas", In Huub van Baar e Angéla Kóczé (Eds.), *The Roma and Their Struggle for Identity in Contemporary Europe*, Nova Iorque, Berghahn Books, pp. 305-327.

TUNALI, Tijen (2011), "The politics of 'Roma inclusion' at the 52nd Venice Art Biennale", *Studia Politica. Romanian Political Science Review*, 11(4), pp. 701-712. https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/44582

VILLANI, Michela (2025), "We've had enough! Reparative aesthetics and collaborative work to challenge rape myths in Switzerland", *European Journal of Women's Studies*, 32(4), pp. 380-399. https://doi.org/10.1177/13505068251381136

WEILL-ENGERER, Elora (2024), "Institutions and minorities: The places of Roma artistic and political emancipation", *Critique d'Art. Actualité Internationale de la Littérature Critique sur l'Art Contemporain*, (63), pp. 124-140. https://doi.org/10.4000/12XBT

Sofia Sousa.
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. Via Panorâmica Edgar Cardoso s / n, 4150-564 Porto. ORCID ID: 0000-0001-8703-5721.
E-mail: sofiaarsousa22@gmail.com

SOUSA, Sofia (2026),
"Arte e Mulheres na (margem da) contemporaneidade: criação artística Roma no cruzamento com o feminismo e o artivismo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 49 – 75.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a2