Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo

Vitor Belanciano
Instituto da Educação da Universidade de Lisboa

Artigo recebido a 11/08/2026.
Aceite para publicação a 08/10/2026.

Resumo

A música cigana/Roma portuguesa atravessa um ponto de inflexão, passando da intimidade comunitária para o espaço público e reivindicando legitimidade cultural e presença mediática. Este artigo analisa, numa perspetiva sociológica, como artistas como Nininho Vaz Maia, Diego El Gavi, La Família Gitana e o projeto *Zah!* renovam a rumba cigana portuguesa através do diálogo com o *hip-hop*, o *pop* urbano e o *flamenco*. Aborda ainda o papel das plataformas digitais na circulação musical, a ligação histórica da comunidade Roma ao *flamenco* e as éticas do diálogo transcultural. Esta transformação reconfigura a música portuguesa e a representação simbólica da comunidade Cigana/Roma na cultura portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: Música cigana/Roma portuguesa; Invisibilidade e reconhecimento; Legitimidade cultural.

Listening to what has always been there: Portuguese cigana/Roma music between memory, digital platforms and dialogue with contemporary flamenco

Abstract

Portuguese Roma music is currently undergoing a significant transformation, moving from the private sphere of community life into wider public and cultural visibility. Drawing on a sociological understanding of historical invisibility, this article examines how artists including Nininho Vaz Maia, Diego El Gavi, La Família Gitana and the project *Zah!* are reshaping

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

Portuguese Roma rumba through engagement with hip-hop, urban pop and *flamenco*. It considers the role of digital platforms in musical production and circulation, the Roma community's historical relationship with *flamenco*, and the ethics of transcultural exchange. These developments are redefining Portuguese music and Roma representation within national culture.

Keywords: Portuguese cigana/Roma music; Invisibility and recognition; Cultural legitimacy.

Écouter ce qui a toujours été là: la transition de la musique cigana/Rom portugaise entre mémoire, plateformes numériques et dialogue avec le flamenco contemporain

Résumé

La musique Rom portugaise connaît aujourd'hui une reconfiguration majeure, passant de l'espace communautaire à une visibilité publique et culturelle accrue. Inscrit dans une perspective sociologique de l'invisibilisation historique, cet article analyse la manière dont Nininho Vaz Maia, Diego El Gavi, La Família Gitana et le projet *Zah!* renouvellent la rumba Rom portugaise au contact du hip-hop, de la pop urbaine et du *flamenco*. Il interroge également le rôle des plateformes numériques, les liens historiques entre les communautés Roms et le *flamenco*, ainsi que les enjeux éthiques du dialogue transculturel. Cette évolution redéfinit redéfinit la musique portugaise et la représentation Rom dans la culture portugaise contemporaine.

Mots-clés: Musique cigana/Rom portugaise; Invisibilité et reconnaissance; Légitimité culturelle.

Escuchar lo que siempre ha estado ahí: la transición de la música gitana/Romani portuguesa entre la memoria, las plataformas digitales y el diálogo con el flamenco contemporáneo

Resumen

La música gitana portuguesa/Romani atraviesa actualmente una profunda transformación, pasando del ámbito comunitario a una creciente visibilidad pública y cultural. Desde una perspectiva sociológica sobre la invisibilización histórica, este artículo analiza cómo Nininho Vaz Maia, Diego El Gavi, La Família Gitana y el proyecto *Zah!* renuevan la rumba Romani portuguesa mediante el diálogo con el hip-hop, el pop urbano y el flamenco. Asimismo, examina el papel de las plataformas digitales, los vínculos históricos entre las comunidades Romaníes y el flamenco, así como las implicaciones éticas del diálogo transcultural. Esta evolución redefine la música portuguesa y la representación Romani en la cultura portuguesa contemporánea.

Palabras clave: Música gitana/Romani portuguesa; Invisibilidad y reconocimiento;; Legitimidad cultural.

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

Introdução

A música cigana/Roma portuguesa encontra-se hoje num ponto de inflexão raro — desses momentos em que uma tradição longamente mantida na intimidade comunitária começa a deslocar-se para o espaço público com uma força que já não pode ser ignorada. O que durante séculos foi vivido como prática quotidiana, transmitida de pais para filhos, partilhada em festas, rituais e encontros informais, emerge agora como campo artístico consciente de si mesmo, reclamando legitimidade cultural e presença mediática.

Esta transição é, em simultâneo, estética, histórica, social e simbólica. Resulta de uma comunidade que, apesar da invisibilidade a que foi votada, insiste em afirmar a sua voz num país que, durante muito tempo, raramente a quis escutar. Também no campo da música afro-portuguesa se descreveu um movimento estruturalmente análogo — o de gerações que, quando se agitam, agitam com elas as estruturas da sociedade (Belanciano, 2020) —, o que sugere que a experiência cigana/Roma não é um caso isolado, mas parte de um processo mais amplo de reconfiguração das margens musicais portuguesas.

1. A invisibilidade como herança histórica

Durante décadas, a música cigana/Roma portuguesa existiu, passe a expressão, sem existir. Não porque faltassem músicos, repertórios ou práticas, mas porque faltou reconhecimento. As enciclopédias da música portuguesa quase não mencionam artistas Ciganos/Roma; as recolhas etnográficas do século XX ignoraram sistematicamente estas comunidades; a produção académica raramente lhes dedicou atenção. Trata-se de uma ausência que não é neutra, mas antes consequência de processos de exclusão que relegaram os Ciganos/Roma para a margem social e simbólica do país (Guerra, 2012). Durante muito tempo, as práticas musicais ciganas/Roma foram vistas como marginais, folclorizadas ou simplesmente ignoradas, o que contribuiu para a ideia errónea de que não existia, no interior destas comunidades, uma produção artística própria e relevante. Esta invisibilidade constitui não só um dado sociológico, mas também uma ferida histórica que exige reparação, cuja consciência constitui condição prévia de qualquer processo genuíno de reconhecimento cultural. Hoje,

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

porém, começam a surgir sinais claros de inversão. No filme-documentário *A Música Invisível* (2022), de Tiago Pereira (A Música Portuguesa a Gostar dela Própria), estas permeabilidades interpretativas percorrem toda a obra. Por um lado, existe a ideia de uma música de rua, feita por amor de amadores, transmitida de uns para os outros em momentos rituais, mas também na distensão do quotidiano, sem separação entre vida e música. Por outro lado, mantém-se sempre a questão de porque é que essa música permaneceu invisível. Como observa Tiago Pereira (2022), mesmo as recolhas etnomusicológicas de referência, como as de Alberto Giacometti ou de Ernesto Veiga de Oliveira, não gravaram os Ciganos/Roma: "existem milhares de gravações desde os anos 30 em Portugal e nunca ninguém gravou os Ciganos/Roma. E eles estão cá há 500 anos! Os Ciganos/Roma são portugueses, mas é como se a sua não fosse a nossa música também."

Não é apenas num olhar de fora que se manifestam diferentes perspetivas sobre a música e a realidade cigana/Roma. No interior da própria comunidade existem teorias diversas acerca da música. No referido filme entram músicos amadores e profissionais, crianças e adultos, cantores e guitarristas, com visões distintas — das mais puristas às mais abertas a estímulos exteriores — sobre o que é e o que poderá ser a música cigana/Roma. Segundo Tiago Pereira, "há quem resista a um lado mais comercial da música e do *flamenco*, como em Espanha, mas, ao mesmo tempo, vão-se sucedendo as experiências de mistura, e é por isso que no filme está lá um *rapper* e outros que vão trazendo outras batidas e estímulos" (2022).

Uma coisa parece certa: na maior parte dos casos, vinga o lado autodidata ou a transmissão familiar. Ter uma carreira artística, integrar uma indústria cultural, é a ambição de alguns agentes, mas existe consciência das dificuldades, indissociáveis dos preconceitos sociais. Apesar disso, nos últimos anos, grupos como La Família Gitana[1], do bairro do Fim do Mundo, no Estoril, cantores-compositores como Diego El Gavi[2], ou músicos como Paulo Croft[3], Victor

[1] Coletivo de jovens músicos do Bairro do Fim do Mundo (São João do Estoril, Cascais), fundado por Ari Monteiro, que funde *flamenco*, rumba e tradição cigana com *rap, reggae*, funaná e *afro-house*; autor do EP *Doriav Kali* (2024).
[2] Nome artístico do cantor lisboeta de raízes ciganas Diego El Gavi, autor do álbum *Puerta del Alma* (2019) e do projeto socioartístico *Flamenco Sem Fronteiras*.
[3] Guitarrista de *flamenco,* membro habitual da banda de Diego El Gavi.

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

Zamora[4], Sina Shirazi[5], Ricardo Pinto[6], Leo Espinosa[7] ou Carlos Mil-Homens[8], bem como bailarinos como Sofia Abraços[9] ou João Laea[10], têm conseguido abrir portas, atuando regularmente em espaços como o *So What*[11] ou o *Social B*[12], em Lisboa, ou em salas consolidadas e em grandes festivais. Essa afirmação artística é cada vez mais evidente, mas a norma continua a ser olhar a música cigana/Roma como artesanato. A invisibilidade musical é, portanto, reflexo de uma invisibilidade mais ampla: a música não foi gravada porque as pessoas não foram vistas nem ouvidas; não foi estudada porque não foi considerada parte da cultura nacional; não foi valorizada porque a comunidade que a produzia era estigmatizada. Esta herança pesa ainda hoje, mesmo quando começam a surgir sinais de mudança.

2. De vivida a exposta: uma viragem contemporânea

O momento atual caracteriza-se por uma deslocação decisiva: a música cigana/Roma portuguesa deixa de ser apenas vivida e passa também a ser mostrada. Jovens criadores recusam a ideia de que a música deva permanecer confinada ao espaço doméstico ou ao improviso comunitário. Assumem-na como linguagem artística contemporânea, explorando fusões com géneros urbanos, eletrónicos e híbridos, sem perder o vínculo à rumba cigana/Roma ou às práticas tradicionais — um processo que se aproxima, na sua lógica de reivindicação, de um verdadeiro artivismo: o uso da linguagem artística como instrumento de ação social transformadora (Back, 2016). Esta viragem manifesta-se em vários planos. Há uma afirmação mediática de artistas como Nininho Vaz Maia[13], Diego el Gavi ou La Família Gitana, que conquistaram visibilidade em plataformas digitais, festivais e salas de espetáculo. Há

[4] Pianista que participou no álbum *Puerta del Alma* (2019) de Diego El Gavi.
[5] Guitarrista de *flamenco*, integrante regular da banda de Diego El Gavi.
[6] Músico de Sintra ligado à banda de Diego El Gavi, com quem colabora desde os primeiros passos do projeto.
[7] Baixista que integra a banda de Diego El Gavi.
[8] Percussionista (*cajón*), membro regular da banda de Diego El Gavi.
[9] Bailarina associada à cena contemporânea da música e dança cigana/Roma em Portugal.
[10] Bailarino associado à cena contemporânea da música e dança cigana/Roma em Portugal.
[11] *So What Club*, espaço de música ao vivo situado no Largo de Santos, em Lisboa, associado sobretudo à programação de *jazz*.
[12] Bar e espaço de concertos no Cais do Sodré, Lisboa, fundado por Mikas, com programação musical diversificada, incluindo noites dedicadas ao *flamenco*.
[13] Nome artístico de Avelino Vaz Maia (n. 1988), cantor Cigano/Roma português que funde pop, *flamenco* e rumba, com forte visibilidade nas plataformas digitais desde 2013.

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

experimentação estética, com a guitarra a coabitar com batidas eletrónicas, vozes flamencas que se cruzam com *rap*, ou a rumba portuguesa a ganhar novas camadas sonoras.

Ao mesmo tempo, existe um processo de reivindicação identitária, com a música a tornar-se instrumento de afirmação, orgulho e contestação, permitindo aos artistas confrontar estereótipos e narrativas de marginalização — o que ecoa a leitura de Guerra (2020) sobre a canção como "arma" identitária em tempos de crise, e a de Guerra e de Silva (2015) sobre a forma como a música popular se torna via de aproximação à diferença e à identidade. O autodidatismo continua a ser dominante, mas já não é sinónimo de confinamento: a transmissão familiar convive hoje com a gravação em estúdio, a circulação digital e uma profissionalização crescente.

Esta transição não é homogénea. Dentro da própria comunidade existem debates intensos sobre o que deve ser a música cigana/Roma. Há quem defenda uma visão purista, centrada na rumba e nos repertórios tradicionais; outros acolhem influências exteriores, do *flamenco* reinventado em Espanha ao *pop* Romani dos Balcãs. Estas tensões não são sinais de fragmentação, mas antes de vitalidade cultural — como recorda Barrera (2022) a propósito das redes intelectuais e dos espaços culturais que, entre 1949 e 1989, sustentaram em França a afirmação étnica dos artistas Ciganos/Roma: a construção de uma voz coletiva legítima passa sempre por debates internos sobre autenticidade e abertura.

O diálogo com o exterior é inevitável. O *flamenco* vive hoje uma expansão global, com artistas como Rosalía[14], María José Llergo[15], Dellafuente[16], C. Tangana[17], Niño de Elche[18], Rodrigo Cuevas[19] ou Israel Fernández[20] a reinventarem linguagens tradicionais (Guerra & Alvarez-Cueva, 2021) para o circuito pop internacional. Esta permeabilidade influencia também o que se passa em Portugal, onde a música cigana/Roma se encontra num ponto de abertura estética que permite imaginar novas formas de expressão. Nas áreas metropolitanas de

[14] Cantora e compositora catalã, figura central da projeção global do novo *flamenco* e da sua fusão com o *pop*.
[15] Cantora cordovesa de *flamenco* contemporâneo, conhecida pela fusão do cante com eletrónica e *pop*.
[16] Cantor granadino associado à fusão entre *flamenco*, *trap* e música urbana.
[17] Nome artístico de Antón Álvarez Alfaro, músico madrileno que combina *flamenco*, *trap* e *pop* urbano.
[18] Cantor e artista multidisciplinar espanhol conhecido pela reinvenção experimental do cante *flamenco*.
[19] Músico asturiano que funde folclore ibérico com eletrónica e cabaré.
[20] Cantor de *flamenco* espanhol associado à renovação do cante *jondo* tradicional.

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

Lisboa e do Porto, e em regiões como o Alentejo, a música funciona como linguagem unificadora e instrumento de transformação social. Projetos formais, como o *Empower Roma*[21], promovem a igualdade de género e a valorização cultural através da música e da dança, enquanto iniciativas informais, nascidas nos bairros, criam espaços de experimentação e de pertença — dinâmicas que se aproximam das descritas por Guerra *et al.* (2022) a propósito da investigação baseada nas artes no bairro do Cerco, no Porto, onde a criação musical e artística funciona igualmente como ferramenta de reorganização das relações de poder e de pertença territorial.

A música rompe estigmas, cria pontes, abre portas. Permite que jovens artistas ocupem lugares que antes lhes estavam vedados e, ao fazê-lo, transforma não apenas a perceção pública da comunidade Cigana/Roma, mas também a própria comunidade, que encontra na arte um espaço de afirmação e de futuro. A música cigana/Roma portuguesa vive, assim, uma fase de reconstrução identitária. Não é ainda um género plenamente definido, nem uma tradição cristalizada: é um campo em movimento, onde convivem práticas antigas e impulsos contemporâneos, onde se negoceiam fronteiras entre autenticidade e inovação, comunidade e mercado, intimidade e visibilidade.

O que se observa é uma passagem decisiva: de uma música invisível para uma música reivindicada; de uma prática comunitária para uma estética contemporânea; de uma expressão vivida para uma expressão também pensada e produzida; de uma margem simbólica para um lugar possível na cultura nacional. A música cigana/Roma não procura apenas ser ouvida: procura ser reconhecida como parte integrante da paisagem cultural do país. E esse reconhecimento, ainda em construção, é o verdadeiro coração desta transição.

[21] Designação usada no artigo para projetos que, em Portugal, promovem a igualdade de género e a valorização cultural das comunidades Ciganas/Roma através da música e da dança.

3. Uma geração que já não aceita a margem

A transição tornou-se realidade porque vários movimentos, antes dispersos, começaram a convergir até formar uma espécie de impulso coletivo. A música cigana/Roma encontrou uma geração que já não aceita a condição de margem. Estes músicos cresceram num país onde a escola, a *Internet* e a circulação cultural lhes abriram horizontes que os seus pais não tiveram, e perceberam que a rumba portuguesa não era apenas um traço comunitário, mas uma linguagem artística capaz de dialogar com o presente. Ao mesmo tempo, a democratização dos meios de gravação e difusão permitiu que a música circulasse sem pedir autorização a editoras ou a rádios: bastava um telemóvel, um pequeno estúdio improvisado e a coragem de publicar. Quando as plataformas digitais começaram a mostrar números expressivos, tornou-se evidente que havia público, curiosidade e desejo de escutar esta estética — um percurso paralelo ao que Belanciano (2020) documenta para a música afro-portuguesa, também ela construída, nas últimas décadas, por gerações que dispensaram a mediação das editoras e das rádios para se afirmarem publicamente.

O país também mudou, em certa medida. A atenção às periferias, o interesse pela diversidade cultural e a influência de movimentos internacionais de afirmação Romani criaram um ambiente mais recetivo. A música cigana/Roma deixou de ser vista como exotismo e passou a ser reconhecida como expressão contemporânea, capaz de dialogar com o *hip-hop*, o *flamenco* e o *pop* urbano. A visibilidade de alguns artistas pioneiros funcionou como catalisador: ao conquistarem milhões de visualizações e presença em festivais, abriram caminho para que outros fossem levados a sério. A estética híbrida que estes músicos construíram — fiel à raiz, mas aberta à experimentação — mostra que a identidade não precisa de ser um limite: pode ser uma força criativa, na linha do que Guerra (2023) descreve, a propósito de outras cenas musicais portuguesas, como espaços de resistência cultural construídos a partir do princípio do *do-it-yourself*.

Por fim, iniciativas sociais, académicas e culturais têm dado estrutura ao que antes existia apenas por impulso. Oficinas, associações e projetos comunitários ofereceram palcos, formação e redes de apoio, transformando a música numa ferramenta de afirmação e de cidadania. A transição tornou-se realidade quando tudo isto se alinhou: a vontade de ser visto,

os meios para ser ouvido, o contexto cultural que finalmente escuta e a persistência de quem já não aceita voltar ao silêncio.

A ideia de "nova geração" ganha corpo quando deixamos de falar em abstrato e olhamos para quem, na prática, rompeu o silêncio histórico e transformou a rumba portuguesa numa linguagem contemporânea. Não se trata apenas de nomes conhecidos, mas de trajetórias que ilustram jovens que cresceram com escola, *Internet* e circulação cultural, e que perceberam que a música podia ser mais do que um gesto comunitário: podia ser uma afirmação estética.

A figura mais evidente é Nininho Vaz Maia, talvez o exemplo mais claro de como a rumba portuguesa encontrou um espaço público sem pedir licença. Representa a geração que grava em casa, publica online, acumula milhões de visualizações e, sobretudo, assume a música como identidade e profissão (Csepeli & Simon, 2004). A sua ascensão não dependeu de editoras nem de rádios: nasceu da circulação digital e da força de uma estética que o público reconheceu como autêntica. Outro exemplo é Diego El Gavi, cuja trajetória mostra a fusão entre tradição e contemporaneidade. Cresceu num ambiente onde a música era presença quotidiana, mas encontrou na Internet e nos palcos urbanos a possibilidade de transformar essa herança num projeto artístico. A sua forma de cantar, misturando a rumba com gestos *pop* e *flamencos*, é precisamente o resultado dessa abertura de horizontes.

Também La Família Gitana encarna esta viragem: um coletivo que transforma a prática comunitária em espetáculo, que grava, produz, circula e reivindica presença. A sua estética nasce da rua, da festa, da transmissão oral, mas ganha forma pública através das plataformas digitais e de uma consciência artística que não existia há vinte anos. E há ainda nomes como Paulo Croft, que mostram como esta geração já não vive a música como improviso ocasional, mas como campo de criação. Representa a vertente mais híbrida, em que a rumba se cruza com batidas eletrónicas, harmonias *pop* e uma sensibilidade urbana que só se tornou possível graças à democratização dos meios de produção. Estes artistas não são apenas exemplos individuais: são sinais de uma mudança estrutural. São jovens que cresceram num país onde a escola lhes deu ferramentas, a *Internet* lhes deu palco e a circulação cultural lhes deu referências — e que transformaram a rumba portuguesa numa linguagem contemporânea,

recusando a condição de margem e tornando visível aquilo que, durante décadas, existiu apenas dentro da comunidade.

4. Plataformas digitais: palco, arquivo e mercado

A presença da música cigana/Roma nas plataformas digitais não é apenas um fenómeno tecnológico: é uma mudança profunda na forma como esta estética circula, se afirma e se reconhece culturalmente. As plataformas funcionam como palco, arquivo, meio de produção e espaço de legitimação — tudo em simultâneo. É precisamente essa multiplicidade que explica o impacto que tiveram.

A primeira transformação foi a abertura de um circuito de difusão, já não dependente de intermediários. A rumba portuguesa, antes confinada a festas, bairros e redes comunitárias, encontrou no *YouTube*, no *TikTok* e no *Instagram* um espaço onde qualquer músico pode publicar uma gravação caseira e alcançar milhares de pessoas. As *playlists* dedicadas à rumba cigana — como as que surgem no *YouTube Music*, repletas de faixas de artistas Ciganos/Roma e de fusões contemporâneas — mostram como esta música passou a existir num ecossistema global, em que o algoritmo substitui a rádio e a descoberta acontece por circulação espontânea.

Ao mesmo tempo, plataformas de *streaming* como a *Apple Music* tornaram visível uma produção que antes não tinha lugar nos catálogos oficiais. Encontram-se hoje *singles*, *EPs* e álbuns de rumba cigana portuguesa, com lançamentos recentes, artistas emergentes e até DJs que remisturam a tradição para formatos dançáveis contemporâneos. Esta presença tem também um valor institucional: constitui um reconhecimento de que a rumba portuguesa é música com valor artístico — catalogável, pesquisável, partilhável.

Mas talvez o impacto mais profundo seja outro: as plataformas digitais criaram uma comunidade de escuta. A rumba portuguesa deixou de ser apenas música de pertença e tornou-se também música de descoberta. Jovens que não pertencem à comunidade Cigana/Roma encontram estes artistas através de recomendações algorítmicas, vídeos

curtos, colaborações e remisturas. A estética cigana/Roma passa a circular entre géneros, *playlists* e públicos que antes não lhe tinham acesso: a música desloca-se com mais liberdade do que os corpos que a criam, tornando-se veículo privilegiado de encontro entre comunidades separadas por fronteiras simbólicas.

Há também um efeito de arquivo: as plataformas guardam, organizam e tornam acessível uma produção que antes se perdia na oralidade. *Playlists* como *Músicas Ciganas*, *Rumbas Portuguesas Ciganas* ou *Músicas Ciganas com Letras em Português* funcionam como repositórios vivos, onde convivem tradição, espiritualidade, fusões contemporâneas e experimentações híbridas.

Por fim, as plataformas digitais criaram condições para que a música cigana/Roma se profissionalizasse. A visibilidade gera convites, concertos, colaborações, monetização. A estética, que antes vivia apenas no espaço comunitário, passa a ter impacto económico e cultural. A tecnologia não substitui a tradição: amplifica-a.

5. Rumba portuguesa e *flamenco* contemporâneo: um diálogo histórico

Existe também um plano externo mais recetivo, devido ao alcance do *flamenco*. A relação entre a rumba portuguesa e o *flamenco* contemporâneo não é apenas uma vizinhança estética: é um diálogo histórico, cultural e técnico que se intensificou nas últimas décadas. A rumba portuguesa nasce de cruzamentos — africanos, latinos, populares — e o *flamenco*, como mostram os estudos de Houillon (2025), é uma arte palimpséstica, reescrita geração após geração, sem apagar as camadas anteriores. Esta natureza híbrida de ambos os géneros explica por que razão se encontram com tanta facilidade no presente.

A rumba portuguesa integrou desde cedo elementos do *flamenco*, sobretudo nas comunidades portuguesas emigradas em França e no Luxemburgo, onde o contacto com a rumba catalã e o *flamenco* era constante. O ritmo rápido, a pulsação das palmas, o fraseado vocal ornamentado e a energia performativa criaram uma ponte natural entre os dois universos. O *flamenco*, por sua vez, sempre foi um género "impuro", nascido da mestiçagem

cultural e aberto à transformação contínua, como sublinha Houillon (2025) a propósito da sua contemporaneidade e da fusão com outras linguagens artísticas.

No *flamenco* contemporâneo, esta abertura tornou-se ainda mais explícita. A globalização, a circulação digital e a desterritorialização do género — bem patentes em artistas como Rosalía — mostram como o *flamenco* se reinventa ao cruzar referências, absorver influências e questionar a própria ideia de "autenticidade". A rumba portuguesa, ao entrar neste circuito, não é vista como intrusa, mas como mais uma camada possível de reescrita. A fusão entre ambos não apaga a tradição flamenca: renova-a, tal como demonstra a persistência das formas tradicionais mesmo em contextos de criação globalizada, como enuncia Houillon (2025).

Assim, o encontro entre a rumba portuguesa e o *flamenco* contemporâneo resulta de três movimentos simultâneos: a natureza híbrida de ambos os géneros, a circulação transnacional que intensificou os contactos culturais e a própria lógica de reinvenção que define o *flamenco* atual. É um diálogo que não procura uniformidade, mas antes expansão — uma forma de ambos os géneros afirmarem que a tradição só permanece viva quando aceita ser transformada.

A fusão entre rumba portuguesa e *flamenco* contemporâneo na nova geração Cigana/Roma tornou-se não apenas uma possibilidade estética, mas quase uma assinatura identitária. Os exemplos mais recentes confirmam-no com clareza: existe uma geração que cresceu entre Portugal e Espanha, entre o bairro e o digital, entre a rumba doméstica e o *flamenco* globalizado — e é nesse trânsito que a fusão se torna natural. O caso mais evidente é La Família Gitana, cuja própria descrição pública afirma que o grupo "cruza rumba, *flamenco* e música cigana ibérica", integrando ainda influências contemporâneas como o *rap*, o *pop*, o r*eggae*, o funaná e o *afro-house*. Esta fusão não é decorativa: nasce das origens transnacionais da banda, com raízes que atravessam o Norte de Portugal, Lisboa e Espanha, e de uma história familiar em que a rumba e o *flamenco* sempre coexistiram. A nova geração não vê fronteiras entre géneros: vê continuidade.

Outro exemplo é Diego El Gavi, cuja biografia revela um percurso que passa por Lisboa, Madrid e Porto, com contacto direto com a cultura flamenca e com a tradição cigana ibérica. Os seus concertos recentes, como o projeto *Flamenco Sem Fronteiras*, combinam o *flamenco* com o *jazz* latino e com elementos da música cigana/Roma, refletindo a sua história musical e a dos músicos que o acompanham. Diego representa a vertente mais explícita da fusão: o *flamenco* como matriz, a rumba portuguesa como pulsação identitária.

Há ainda uma genealogia mais antiga que prepara o terreno para esta fusão: os Ciganos d'Ouro, ativos desde os anos 1990, que já conjugavam a matriz flamenca com o fado, o tango, a morna, o *jazz* e a música balcânica, mostrando que a hibridez é uma tradição, e não apenas uma novidade. A sua obra confirma que o *flamenco* sempre foi uma porta aberta para outras linguagens, incluindo a rumba portuguesa. O que distingue a nova geração é a naturalidade com que esta fusão acontece. Não é um gesto de apropriação nem de experimentação externa: é o resultado de trajetórias de mobilidade, de contacto transfronteiriço, de circulação digital e de uma identidade cigana/Roma que sempre viveu entre territórios. A rumba portuguesa fornece o ritmo, a cadência comunitária, a energia festiva; o *flamenco* contemporâneo oferece a técnica, a expressividade vocal, a dramaturgia emocional. Juntos, criam uma estética simultaneamente local e transnacional, tradicional e futurista, como fica exemplificado em alguns temas de sucesso de artistas de múltiplas influências, como Pedro Mafama.

A legitimidade cultural cigana/Roma no *flamenco* não é uma questão de opinião: é uma questão histórica, estética e política. O *flamenco* só pode ser compreendido plenamente quando se reconhece que a comunidade Cigana/Roma não foi apenas intérprete, mas criadora, portadora de memória e transformadora estética deste género (Cisneros-Kostic, 2010; Baker, 2011a).

Este ponto encontra-se documentado em exposições recentes sobre a matéria, entre as quais a que esteve patente no Museu d'Història de Catalunya (MHC), em Barcelona, e que reivindicava explicitamente a herança cultural cigana/Roma como núcleo do *flamenco*. Estudos como os de Cisneros-Kostic (2010) sublinham que muitos dos traços fundamentais

do cante — estruturas rítmicas, ornamentação vocal, dimensão ritual, transmissão comunitária — têm raízes que remontam às tradições musicais orientais trazidas pelo povo Romani desde a Índia até à Península Ibérica. Esta leitura antirracista corrige séculos de narrativas que minimizaram ou apagaram o papel do Cigano/Roma, reduzindo a comunidade a mera executante. O que se afirma hoje é que o *flamenco* constitui, em grande medida, uma memória musical cigana/Roma adaptada à Andaluzia.

A legitimidade cigana no *flamenco* revela-se também na história cultural espanhola. Heredia Martínez (2002), no artigo "Los Lunares de lo Flamenco", mostra como, no início do século XX, elementos associados à *romipen* — a gitaneidade — foram apropriados como símbolos nacionais espanhóis, ao mesmo tempo que a comunidade Cigana/Roma continuava a ser marginalizada pelo Estado. As *bailaoras* Ciganas/Roma tornaram-se ícones visuais e performativos, presentes na pintura, na fotografia e no cinema, mesmo enquanto a legislação mantinha práticas discriminatórias contra o seu povo — uma "visualidade cigana", no sentido em que Baker (2011a) a analisa a propósito da noção de *art nexus* de Alfred Gell. Esta contradição histórica — apropriação estética sem reconhecimento social — é central para compreender por que razão a reivindicação contemporânea de legitimidade é tão importante.

A própria genealogia do *flamenco* confirma esta centralidade. Estudos como os de Cisneros-Kostic (2010) mostram que, embora o *flamenco* seja fruto de múltiplas culturas da Andaluzia, foi a comunidade Cigana/Roma quem lhe deu espírito, núcleo e essência, desenvolvendo o género nos bairros pobres conhecidos como *gitanerías*, onde a oralidade, a improvisação e a transmissão familiar moldaram a sua forma musical e emocional. A perseguição histórica — da Inquisição às políticas modernas — reforçou esta transmissão íntima, criando uma estética profundamente ligada à resistência e à memória comunitária.

No presente, esta legitimidade cultural não é apenas histórica: é ativa e política. Projetos como *Flamenco Sem Fronteiras*, liderado por Diego El Gavi, mostram como músicos Ciganos/Roma continuam a usar o *flamenco* como ferramenta de inclusão, diálogo e afirmação identitária, cruzando tradição com *jazz* latino e outras linguagens contemporâneas,

e reivindicando o lugar da comunidade no espaço cultural português e ibérico. A legitimidade cigana/Roma no *flamenco* manifesta-se, assim, tanto na origem como na reinvenção.

O *flamenco* contemporâneo, com a sua abertura à mestiçagem e à experimentação — visível em projetos transfronteiriços que cruzam o cante alentejano, o fandango, a viola campaniça e as tradições sefarditas — confirma que este género só permanece vivo porque nunca foi estático. A mestiçagem é a sua vocação original, e é precisamente essa vocação que a comunidade Cigana/Roma encarnou desde o início, transformando o *flamenco* num território permeável, emocional e profundamente humano.

A legitimidade cultural cigana/Roma no *flamenco* constitui, portanto, mais do que uma reivindicação: é a própria estrutura do género. Sem a memória, a estética, a espiritualidade e a transmissão comunitária cigana/Roma, o *flamenco* seria outra coisa — talvez reconhecível, mas certamente incompleto.

6. Ética do diálogo: o caso de Hugo Costa e a Banda do Vento

Existem ainda criadores que se movem em zonas liminares, como Hugo Costa e a Banda do Vento[22]. A sua relação com o universo *flamenco* e com a estética cigana/Roma não nasce da tentativa de replicar aquilo que só existe na transmissão comunitária Romani. Não procuram copiar o cante, nem a ornamentação vocal, nem a intensidade emocional que vem de uma história vivida e herdada. O que fazem é outra coisa: aproximam-se de uma linguagem que reconhecem como maior do que eles próprios, como anterior, como carregada de memória — um posicionamento que se aproxima do que Baker (2011b) designa, no âmbito da investigação orientada pela prática artística, como uma subjetividade performativa consciente da sua própria posição face à tradição que convoca. É essa consciência que transforma a fusão em diálogo.

[22] Projeto do cantautor português Hugo Costa, que cruza canção, música tradicional portuguesa, *rock* experimental e eletroacústica; autor dos álbuns *Isto é o Vento* (2023) e *Onde Vivem os Carneiros* (2025).

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

O respeito manifesta-se na forma como usam os elementos ibéricos: não como máscara identitária, mas como ponte estética. A pulsação rítmica, a cadência melódica, o gesto percussivo — tudo isso aparece na Banda do Vento como matéria de criação, não como tentativa de ocupar o lugar do Cigano/Roma no *flamenco*. A tradição cigana/Roma continua a ser guardiã do género; Hugo Costa aproxima-se como visitante atento, não como herdeiro. Este tipo de relação é raro e precioso. Mostra que é possível trabalhar com uma tradição profundamente marcada pela experiência Romani sem a instrumentalizar; que a música cigana/Roma não precisa de ser imitada para ser honrada; que o *flamenco*, sendo mestiço desde a origem, continua aberto ao diálogo, desde que esse diálogo reconheça quem lhe deu espinha dorsal (Guerra, 2023). Quando Hugo Costa entra neste território, entra com humildade estética. É isso que torna o gesto legítimo: não reivindica a tradição, escuta-a; não tenta ser Cigano/Roma, reconhece a centralidade da cultura cigana/Roma; não usa o *flamenco* como ornamento, usa-o como linguagem com história.

A perspetiva cigana/Roma sobre as fusões contemporâneas parte sempre de um princípio simples: a música é, para a comunidade, uma extensão da vida, e tudo o que toca essa vida deve fazê-lo com respeito. A tradição cigana/Roma nunca foi rígida; sempre viveu de cruzamentos, de viagens, de encontros. O *flamenco* nasceu dessa mistura, a rumba portuguesa também, e o *jazz manouche* é talvez o exemplo mais claro de como a criatividade cigana/Roma transforma influências externas em linguagem própria. Por isso, a fusão não é vista como ameaça, mas como continuidade. O que importa não é preservar uma pureza inexistente, mas garantir que a origem não é apagada. Quando artistas de fora se aproximam destas estéticas, reconhecendo a genealogia Romani, a comunidade tende a acolher o gesto como diálogo. Quando o fazem sem essa consciência, transformando elementos ciganos/Roma em exotismo ou ornamento, o gesto é lido como apropriação.

A música cigana/Roma contemporânea, sobretudo em Portugal e em Espanha, vive um momento de afirmação: há mais visibilidade, mais circulação digital, mais reconhecimento público. Isso faz com que a comunidade esteja atenta ao modo como outros artistas usam linguagens que lhe pertencem historicamente. A fusão é celebrada quando reforça a autoria cigana/Roma, quando abre espaço para que músicos Romani sejam ouvidos, quando

contribui para desfazer estigmas e criar convivência cultural. É vista como problemática quando substitui a voz cigana/Roma por intérpretes não Ciganos/Roma, quando transforma o *flamenco* num estilo genérico desligado da sua memória, ou quando a rumba é tratada como mero ritmo festivo, sem ligação à vida comunitária que lhe deu forma (Yildiz & De Genova, 2018).

No fundo, a perspetiva cigana/Roma sobre as fusões contemporâneas é generosa, mas exigente: generosa porque reconhece que a música vive de encontros; exigente porque sabe que esses encontros só são verdadeiros quando não apagam quem esteve lá primeiro. A fusão é bem-vinda quando nasce da escuta, da humildade e da consciência histórica; é rejeitada quando tenta ocupar o lugar da tradição em vez de dialogar com ela. Quando se pensa noutros exemplos na esteira de Hugo Costa e a Banda do Vento, o que surge não é uma lista rígida, mas uma espécie de corrente subterrânea que atravessa a música portuguesa contemporânea. Há um conjunto de projetos que, cada um à sua maneira, tocam essa vibração ibérica, essa pulsação quente que vem da rumba, do *flamenco*, da música cigana/Roma, ou simplesmente de uma certa respiração mediterrânica que se infiltra nas guitarras, nas vozes e nos ritmos. Não se trata de imitação, mas de afinidade: uma forma de deixar que o Sul entre pela porta e ilumine o que já era nosso.

Fogo Fogo[23], por exemplo, traz uma energia que, embora nascida do funaná, se aproxima dessa cadência repetitiva e luminosa que também se encontra na rumba. Sopa de Pedra trabalha a hibridez com uma consciência rara, cruzando a tradição portuguesa com gestos que lembram a Andaluzia, como se a música tivesse aprendido a dançar com o corpo inteiro. Criatura, mais dramática, deixa que certas percussões e certas inflexões vocais roçem o universo *flamenco* sem o reivindicar. Ana Laíns[24], dentro do fado, aproxima-se por vezes de uma ornamentação que tem parentesco com o cante, enquanto Luís Peixoto[25], no território das cordas, desenha horizontes mediterrânicos que ecoam esse mesmo Sul. E Conan Osiris[26]

[23] Banda lisboeta de funaná, ativa desde 2015, autora dos álbuns *Fladu Flada* (2021) e *Nha Riqueza* (2024).
[24] Fadista portuguesa com mais de duas décadas de carreira e atuações em cerca de trinta países.
[25] Músico português de *folk*, antigo integrante dos Dazkarieh e do Stockholm Lisboa Project; autor dos álbuns *Assimétrico* (2017) e *Geodesia* (2021).
[26] Cantor e compositor português conhecido pela fusão experimental de géneros populares, eletrónicos e *pop*; representou Portugal na Eurovisão em 2019.

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

ou Pedro Mafama[27], com a sua rumba portuguesa, mostram como essa vibração pode ser reinventada dentro de uma linguagem *pop* urbana muito própria.

Todos estes projetos partilham, cada um no seu caminho, com Hugo Costa e a Banda do Vento, essa vontade de dialogar com uma tradição que não é apenas espanhola ou cigana/Roma, mas profundamente ibérica: uma tradição de calor, de cadência, de corpo. É como se a música portuguesa, ao tocar estes territórios, descobrisse que também tem Sul dentro de si, que pode ser convocado sem perder a identidade. É aí que a Banda do Vento se inscreve: não como epígono, mas como participante de uma constelação que procura o gesto certo, a vibração justa, o ponto onde a memória e o movimento se encontram.

7. O caso *Zah!*: cocriação, transmissão oral e reorganização da autoria

Outro caso singular e recente é o projeto *Zah!*[28], nascido da aproximação entre a companhia Visões Úteis e músicos Ciganos/Roma dos bairros do Porto — não como recolha etnográfica, mas como criação partilhada. A companhia chega com escuta, não com método fechado; os músicos chegam com prática, não com discurso teórico. É nesse encontro que a obra se forma, num modelo de investigação-criação que se aproxima do que Guerra *et al*. (2022) documentam a propósito das metodologias artísticas participativas ensaiadas no bairro do Cerco, no Porto, e do que Baker (2011b) designa por *queering practice-led research*: uma produção de conhecimento que emerge da própria prática artística, e não da sua observação exterior.

A transmissão oral, tantas vezes tratada como traço meramente folclórico, revela-se aqui como técnica de composição: as melodias surgem de repetições, de pequenas variações, de memórias que se afinam no corpo antes de se afinarem no instrumento. A dança, inseparável da música, organiza o ritmo, marca o compasso, dá direção emocional às faixas. O bairro entra

[27] Cantor português que reinterpreta a tradição musical portuguesa, incluindo o cante e a rumba, em chave contemporânea e eletrónica.

[28] Projeto artístico comunitário da associação Visões Úteis com comunidades Ciganas dos bairros de Contumil, Lagarteiro e Cerco (Porto), do qual resultou o álbum *É a Nossa Vez!* (2024).

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

como matéria estética — não como cenário, mas como cadência, como modo de estar juntos, como energia que atravessa cada gravação.

A música que resulta deste processo não procura encaixar-se em géneros. Há rumba cigana portuguesa, com um balanço mais leve do que o *flamenco*; há ecos de baladas urbanas que muitos músicos já cantam nas festas familiares; há improvisos que nascem de conversas, de tensões, de alegrias. As vozes carregam história, bairro, família; não são vozes treinadas no sentido académico, mas vozes que sabem o que cantam porque viveram o que cantam. O álbum mantém a textura crua, a vibração de festa, a fricção entre tradição e contemporaneidade. Não há tentativa de "limpar" o som para caber num padrão profissional: preserva-se antes a verdade do gesto, a força da presença, a estética híbrida que emerge quando a música é feita para circular entre pessoas, e não para obedecer a categorias.

O *Zah!* torna-se, assim, mais do que um disco: é um arquivo vivo de práticas, de vozes, de modos de criação comunitária. Documenta processos raramente visíveis — a cocriação, a transmissão oral, a improvisação como método, a dança como gramática, a música como forma de afirmação identitária. E, ao fazê-lo, produz também transformação social: abre espaço para que músicos Ciganos/Roma sejam reconhecidos como criadores contemporâneos, e não como tradição estática; cria condições de circulação, de palco, de diálogo; mostra que a música cigana/Roma é um campo vivo, em expansão, com linguagem própria. O projeto não romantiza a comunidade, nem a usa como matéria-prima: reorganiza relações de poder ao deslocar a autoria para quem sempre esteve fora do centro — um gesto que se inscreve na linha do que Guerra *et al.* (2022) descrevem a propósito das práticas artísticas colaborativas nos bairros populares portuenses, e que Guerra (2023) associa à lógica do *do-it-yourself* como espaço de resistência cultural.

O álbum lançado pelo projeto chama-se *É a Nossa Vez* — menos um slogan, mais uma consciência de mudança de lugar. Este é, efetivamente, o tempo da música cigana/Roma.

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

Considerações finais

A transição descrita ao longo deste artigo não é linear nem está concluída. É, antes, um processo em curso, marcado por tensões internas, diálogos transnacionais e uma negociação permanente entre memória e inovação. A música cigana/Roma desloca-se da invisibilidade histórica para uma presença mediática e artística que, ainda que frágil e desigual, já não pode ser ignorada. Este percurso ecoa, com as suas especificidades próprias, o que Belanciano (2020) documenta para a música afro-portuguesa: também aqui, gerações mais jovens, apoiadas pelas plataformas digitais e por uma maior atenção social à diversidade cultural, transformam práticas antes confinadas à margem em linguagens plenamente contemporâneas.

Compreender esta transição exige, por isso, um olhar sociológico atento tanto às estruturas de exclusão que a precedem (Guerra, 2023) como às dinâmicas de artivismo, cocriação e reivindicação identitária que a tornam possível (Guerra *et al.*, 2022). Mais do que ser ouvida, a música cigana/Roma portuguesa procura ser reconhecida como parte integrante da paisagem cultural do país — e é esse reconhecimento, ainda em construção, que constitui o verdadeiro coração desta transição.

Referências bibliográficas

BACK, Les. (2016), “Moving sounds, controlled borders: Asylum and the politics of culture”, *YOUNG*, 24(3), pp. 185-203. https://doi.org/10.1177/1103308815626347

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

BAKER, Daniel J. (2011b), “Queering practice-led research: Subjectivity, performative research and the creative arts”, *Creative Industries Journal*, 4(1), pp. 33-51. https://doi.org/10.1386/cij.4.1.33_1

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

BELANCIANO, Vítor (2020), *Não Dá Para Ficar Parado. Música afro-portuguesa — celebração, conflito e esperança*, Porto, Edições Afrontamento.

CISNEROS-KOSTIC, Rosamaria (2010), *Flamenco and Its Gitanos: An Investigation of the Paradox of Andalusia: History, Politics and Dance Art*, Tese de Mestrado em Teatro e Dança, Albuquerque, University of New Mexico.

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

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 (2020), "The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crises", *YOUNG*, 28(1), pp. 14-31. https://doi.org/10.1177/1103308819829603

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; & SILVA, Augusto Santos (2015), "Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk", *European Journal of Cultural Studies*, 18(2), pp. 207-223. https://doi.org/10.1177/1367549414563294

GUERRA, Paula; SOUSA, Sofia; & LOPES, Ricardo (2022), "Make the world yours! Arts-based research in action in the Cerco do Porto neighbourhood", In Miguel Saraiva (Ed.) *Urban Crime Prevention*, Springer, Cham, pp. 305-325. https://doi.org/10.1007/978-3-031-15108-8_13

HEREDIA MARTÍNEZ, Carmen (2002), "Los Lunares de lo Flamenco no siempre fueron gitanos", *Andalucía en la Historia*, 75, pp. 66-69. http://hdl.handle.net/10498/34285

HOUILLON, Chloé (2025), "Le flamenco et son mode de création contemporain", *FLAMME — Fédérer Langues, Altérités, Marginalités, Médias, Éthique*, n.º 5. https://doi.org/10.25965/flamme.1810

PEREIRA, Tiago (2022), *A Música Invisível* [filme-documentário], Projeto "A Música Cigana a Gostar Dela Própria", Música Portuguesa a Gostar dela Própria.

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5

YILDIZ, Can; & DE GENOVA, Nicholas (2018), "Un/Free mobility: Roma migrants in the European Union", *Social Identities*, 24(4), pp. 425-441. https://doi.org/10.1080/13504630.2017.1335819

Vitor Belanciano.
Instituto de Educação, Universidade de Lisboa. Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Portugal. Alameda da Universidade, 1649-013 Lisboa. ORCID ID: 0009-0001-5208-1258.
E-mail: vbelanciano@gmail.com

BELANCIANO, Vitor (2026),
"Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 133 – 154.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a5