Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*

Rui Soares
Departamento de Sociologia,
Faculdade de Letras, Universidade do Porto

Artigo recebido a 11/08/2026.
Aceite para publicação a 30/09/2026.

Resumo

Este artigo analisa como o álbum *Las Chuches* (2004) produz e faz circular uma ciganidade juvenil feminina no *pop-flamenco* espanhol. Com base em análises documental e de conteúdo musicológico e visual-verbal e num diário reflexivo situado, mostra que musicaliza quotidianos ciganos e de bairro e produz uma figura plural da adolescente Cigana. Os formatos *pop* ampliam a audibilidade das artistas e convertem práticas e signos ciganos em refrões, imagens e corpos comercialmente legíveis, articulando as formas de autoexpressão do grupo e as lógicas da mercantilização racializada subjacentes.

Palavras-chave: Ciganidade; Sociologia da música; *Pop-flamenco*.

Listening to young female Romani identity: Las Chuches (2004) between palos and pop

Abstract

This article examines how *Las Chuches* (2004) produces and circulates a young female Romani identity in Spanish pop-*flamenco*. Drawing on documentary and musicological and visual-verbal content analyses and a situated reflexive diary, it shows how the album musicalises Romani and neighbourhood everyday worlds and constructs a plural Romani adolescent figure. Pop formats amplify the artists' audibility and turn Romani practices and signs into commercially legible refrains, images and bodies, articulating the group's forms of self-expression with the underlying logics of racialised commodification.

Keywords: Romani identity; Sociology of music; Pop-*flamenco*.

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

Écouter l'identité cigana féminine et juvénile: Las Chuches (2004), entre palos et pop

Résumé

Cet article étudie l'identité cigana féminine juvénile produite et diffusée par l'album *Las Chuches* (2004) dans la *pop-flamenca*. Une analyse documentaire, des analyses de contenu musicologique et visuel-verbal et un journal réflexif situé montrent que l'album musicalise les quotidiens ciganos et de quartier et façonne une figure adolescente Cigana plurielle. Les formats *pop* rendent le trio audible et transforment pratiques et signes ciganos en refrains, images et corps commercialement lisibles, articulant ses formes d'auto-expression aux logiques sous-jacentes de la marchandisation racialisée.

Mots-clés: Identité cigana; Sociologie de la musique; *Pop-flamenco*.

Escuchar la gitanidad juvenil femenina: Las Chuches (2004) entre palos y pop

Resumen

Este artículo analiza la producción y circulación de una gitanidad juvenil femenina por *Las Chuches* (2004) en el *pop*-flamenco. Los análisis documental y de contenido musicológico y visual-verbal, con un diario reflexivo situado, muestran que el álbum musicaliza cotidianos gitanos y barriales y produce una figura adolescente Gitana plural. Los formatos *pop* hacen audible al trío y convierten prácticas y signos gitanos en estribillos, imágenes y cuerpos comercialmente legibles, articulando las formas de autoexpresión del grupo con las lógicas subyacentes de la mercantilización racializada.

Palabras clave: Gitanidad; Sociología de la música; *Pop*-flamenco.

Introduction

A problemática sociológica que orienta o artigo prende-se com a forma como *Las Chuches*, grupo composto por três meninas Ciganas cordobesas, construiu e fez circular uma ciganidade juvenil feminina no *pop-flamenco* espanhol dos anos 2000. O referencial empírico delimita-se em torno do álbum *Las Chuches* (2004), dos seus materiais audiovisuais, de discursos documentais e mediáticos sobre o grupo e de uma escuta reflexiva situada do investigador. A abordagem metodológica é qualitativa, indutivo-abdutiva, reflexiva e

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

interpretativa, com centralidade na análise de conteúdo musicológico e recurso complementar à análise de conteúdo visual-verbal.

A pertinência desta problemática resulta também do lugar social a partir do qual o objeto foi escutado. O álbum chegou a esta investigação através de memórias e afetos de um investigador Cigano, residente num bairro social, que ouviu e ouve *Las Chuches* a partir de uma relação biográfica com certas sonoridades, imagens e práticas sociais. Esse lugar, sem substituir a análise sociológica e sem autorizar generalizações sobre as experiências ciganas, torna visível, porém, a condição situada a partir da qual algumas perguntas se tornaram possíveis.

A relevância social do objeto prende-se, por outro lado, com o modo como as comunidades Ciganas continuam frequentemente apreendidas por grelhas culturalistas, deficitárias ou exotizantes. *Las Chuches* permitem deslocar essa captura para outros planos mais densos, pelo menos do ponto de vista das representações, desde a música popular e uma juventude generificada e racializada à indústria cultural. O álbum torna-se sociologicamente produtivo, porque concentra justamente essas tensões, configuradas por modos de relação com alteridade cigana, imbricando quem a consome e quem a expressa. Interrogar este objeto é, assim, interrogar também os modos como certas ciganidades se tornam audíveis, visíveis e comercialmente apropriáveis.

O problema de investigação, de natureza exploratória, formula-se nos seguintes termos*: Como é que o álbum Las Chuches (2004), articulado com os seus materiais audiovisuais e com uma escuta reflexiva situada do investigador, construiu/constrói e fez/faz circular uma ciganidade juvenil feminina no pop-flamenco espanhol?* Esta pergunta desdobra-se em subquestões que constituem três direções analíticas: (1) *Como é que o álbum musicaliza quotidianos ciganos e de bairro, transformando práticas ordinárias em matéria sonora, lírica e afetiva?*; (2) *Que sonoridades, corporalidades e performances produzem a figura da menina Cigana adolescente enquanto sujeito musical, visual e social?*; e (3) *Como é que essa ciganidade juvenil feminina circula entre autoexpressão e possibilidades de resistência*

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

simbólica, por um lado, e a mediação industrial e a mercantilização racializada da alteridade, por outro?

O objetivo geral do artigo consiste em compreender como o álbum produz uma proposta situada de escuta da ciganidade juvenil feminina. Esse objetivo concretiza-se pela análise dos modos como as faixas do álbum em análise transformam práticas ordinárias em matéria sonora, lírica e afetiva; pela identificação dos processos musicais, vocais, corporais e visuais que fabricam uma figura adolescente Cigana; e pela discussão das ambivalências entre presença expressiva e inscrição mercantil. A pesquisa procura, ainda, pensar os limites epistemológicos dessa leitura, assumindo que o *corpus* permite reconstruir condições de audibilidade, mas não falar pela totalidade das experiências ciganas ou pelas receções plurais do álbum.

1. Enquadramento teórico

1.1. Música, acontecimento e mediação social

Uma sociologia das realidades sociomusicais exige deslocar a música de uma conceção representacional para outra pragmática, situada e processual. A música atua enquanto é ouvida, produzida, recordada e imaginada, mas a sua eficácia depende dos contextos concretos de receção, enquadramento e consumo (DeNora, 2006: 19). Como sustenta Small (1999), todo o ato musical produz uma rede de relações entre sons, intérpretes, ouvintes, espaços, expectativas, hierarquias e imaginações do mundo.

Estas advertências confluem para a presente insistência conceptual (e também epistemológica) em torno dos "effect of a *work* of music", como prática desessencializadora das produções musicológicas (Small, 1999: 10). Por isso, Born (2011) propõe pensar o objeto musical como *assemblage*, isto é, uma constelação de mediações heterogéneas, embutida nas relações entre música, gosto e subjetividade. Os corpos, os espaços, as durações, os gestos, as práticas e os dispositivos técnicos participam nessas relações, sendo que a música transforma aqueles que se apropriam dela e os ouvintes também incorporam a música nas suas práticas e discursos (Born, 2011).

Porque proponho a música enquanto *assemblage*, assumo-a nos quatro planos de mediação social de Born (2011). Primeiro, a música produz relações sociais próprias. Segundo, convoca comunidades imaginadas, públicos e coletividades virtuais. Terceiro, é atravessada por formações identitárias mais amplas (classe, etnicidade, género, sexualidade, etc.). Quarto, está ligada às instituições e condições sociais que possibilitam a sua produção e circulação, entre as quais o mercado, o patronato, as instituições culturais, enfim, a economia cultural do capitalismo tardio. Estes quatro planos são irredutíveis entre si, mas articulam-se de forma contingente (Born, 2011).

Tudo isto nos deriva às propriedades cénicas da ação que as práticas musicais encerram, as quais desembocam necessariamente nas suas inscrições nos quotidianos e em espacialidades específicas (Bennett, 2004; DeNora, 2006). Bennett (2004) entende as cenas como estados de relação entre populações, grupos sociais e coalizões de estilo musical; podem ser locais, translocais e inclusive virtuais e não dependem necessariamente de contacto face a face. É com este mote, pois, que detenho sociologicamente uma postura compreensivista e relacional face ao álbum.

1.2. *Flamenco*, racialização e disputas de autoria

No seguimento dos universos de sentido possibilitados, sobretudo, pelo diário reflexivo, mas também pela análise documental, uma das inquirições mais inquietantes prendia-se justamente com o espaço que o *flamenco* ocupa numa produção musical híbrida protagonizada por meninas Ciganas, numa relação homóloga com as próprias dimensões da ciganidade num contexto que tendia simultaneamente a violentá-la e a vendê-la.

Ora, recuperando Manuel (1989), uma primeira nota desvela a complexidade e a heterogeneidade sociomusical do *flamenco*, entendido na medida em que sempre esteve atravessado por tensões entre intimidade comunitária, profissionalização, mercado, classe, identidade regional e a ciganidade. "*For over a century flamenco has comprised a continuum of styles, from the spontaneous music of the informal gypsy juerga ("spree"), to the commercialized and adulterated fare performed in cabarets by professional musicians for non-gypsy audiences*" (Manuel, 1989: 47).

Ao *flamenco*, aliás, pode atribuir-se simultaneamente o estatuto de arte contemporânea e de fenómeno socioprodutivo, o que impede, por um lado, a romantização do *flamenco* como alma transhistórica de um povo e, por outro, a sua redução a simples indústria cultural (Aix-Gracia, 2002). Periáñez-Bolaño (2016) recusa, mesmo, a ideia de um *corpus* homogéneo e unitário, dada a pluralidade de formas de ser, sentir e expressar *flamenco*, incluindo especificamente as formas protagonizadas por Ciganos *flamencos* andaluzes. Diluir os grupos protagonistas num *flamenco* homogéneo seria, para o autor, um ato de colonialidade interna.

Com isto, definir o *flamenco* como um campo, no sentido bourdieusiano, implica reconhecer-lhe a sua dinâmica, a sua paradoxalidade e a sua conflitualidade (Aix-Gracia, 2002). Dinâmico, porque a globalização, a audiovisualidade, a internacionalização e os novos espaços cénicos transformam as formas de produção e distribuição do *flamenco*. Paradoxal, porque o discurso da espontaneidade, do *duende* e da "arte pela arte" convive com carreiras e trajetórias profissionalizadas, esquemas e capitais técnicos e, no fundo, um longo processo de racionalização musical e de mercantilização. Conflitual, porque diferentes agentes se disputam, intracampo e intercampo. As primeiras dizem respeito às lutas internas entre agentes, tendências, públicos, escolas, artistas, críticos, investigadores, *peñas* e produtores. As segundas dizem respeito à relação do campo *flamenco* com o campo económico e o campo político (Aix-Gracia, 2002).

Este campo, logicamente, assume-se numa historicidade própria. Aix-Gracia (2002) localiza a génese da autonomia do campo *flamenco* na etapa de "revalorização" dos anos 1950, com antologias, concursos, *tablaos*, cátedras, programas de rádio/televisão, festivais e *peñas*. Esta autonomização cria regras próprias de consagração, sanção e legitimidade. Ao mesmo tempo, não deixa de acompanhar a produção de uma consciência andaluza moderna, em que a contribuição cigana ocupa um lugar específico e ambivalente, ora celebrada como fonte de autenticidade, ora estigmatizada como expressão de marginalidade (Manuel, 1989).

Obras explicitamente políticas, como *Persecución* e *Camelamos Naquerar*, dramatizam a perseguição histórica dos Ciganos e recusam o mito romântico do Cigano alegre, livre, preguiçoso e hedonista, em si expressão da essencialização também anticiganista e

racializada (Manuel, 1989). Na mesma linha, certas fusões musicais operam como reinscrição política da memória andaluza, especialmente no reencontro simbólico com a herança mourisca, quase como uma forma de reclamar uma Andaluzia cosmopolita, violentamente separada da sua história islâmica e submetida ao poder central espanhol branco-cristão (Aix-Gracia, 2002).

Periáñez-Bolaño (2016) propõe, então, pensar os *flamencos* como epistemologias do sentir situadas, ou seja, saberes vernáculos produzidos pela afetividade, pelos sentidos, pela experiência e pela memória oral de coletivos minorizados. O ouvido, o ritmo e o *compás* ligam os sons à memória coletiva, contrariando modelos escritocêntricos que tomam a partitura como medida universal do conhecimento musical (Periáñez-Bolaño, 2016: 134).

Contudo, a mesma modernidade colonial criticada por Periáñez-Bolaño e que sistematizou o anticiganismo, como vimos, tem vindo a reorganizar o *flamenco*. Um exemplo disso é a própria sociologia do *pop-flamenco*, género assumido por Las Chuches (tanto o grupo, como o álbum de 2004), visto que configura tanto uma forma que reproduz a colonialidade urbana dos bairros sociais como um texto ativo de juventudes populares face a essa lógica, ainda que consumido por públicos dos grandes centros urbanos que marginalizaram e proletarizaram as comunidades que para aí migraram (Manuel, 1989).

O vocabulário persiste: construção e disputa.

> "*Pop flamenco […] amidst the complexities of modern barrio life, it serves as an arena of contention, a field of negotiation and mediation for the interlocking dialectics of tradition and modernity, corporate control and grassroots culture, indigenous roots and imported trends, proletarian and elite societies, and gypsy and non-gypsy identities*" (Manuel, 1989: 62).

Vários autores discorrem sobre essa mesma problemática dos novos e híbridos *flamencos*, trabalhando insistentemente no binómio tradição–modernidade, o que, parece-me, reproduz um ponto cego analítico. Nem uma, nem outra existem enquanto tais, mas como co-constituições e muitas vezes numa relação feita por violências epistemológicas sobre modos

de organização, práticas e lugares sociais a-historicizados (a tradição) por outros que são concebidos como destinos positivos (a modernidade).

De todo o modo, Steingress (2004) postula que a *world music*, a música étnica e o mercado global são também processos de difusão, inovação e transculturação. A música tradicional, quando desenraizada e reinterpretada em outros contextos, pode produzir novas formas de criatividade. O mercado é central, mas não explica tudo sozinho; há também desejos de aproximação ao Outro, reinvenções estéticas e reconfigurações identitárias, pelo que impera falar sobre a glocalização das práticas do *flamenco*.

Steingress (2004) distingue folclore tradicional, folclore comercializado e música híbrida, reservando esta última designação a fusões que geram uma forma musical nova. A história do *flamenco* mostra, contudo, que a pureza, a inovação e as fronteiras étnicas não coincidem automaticamente, já que, por exemplo, parte da dissidência fusionista foi protagonizada por jovens músicos Ciganos. A hibridização do *flamenco* deve, por isso, ser analisada como processo histórico e situado, para além da simples oposição entre tradição e modernidade.

1.3. Corpos juvenis, género e indústria cultural

Para finalizar este enquadramento teórico, ao objeto de pesquisa impunha-se a necessidade de encadear corporalidades nos espaços musicais e socioculturais dominados pelas lógicas do capitalismo cultural e flexível e das sensibilidades específicas da modernidade tardia. O corpo já é considerado uma variável ou um sentido de análise nuclear para a sociologia da música, o que é possível explicitar com base em três princípios, exemplificados por DeNora (2006): (1) a música como gatilho de memória e reconfiguração emocional, (2) música como tecnologia protética do corpo e (3) a música como componente de uma ambiência material e comercial que orienta disposições, movimentos, prazer e consumo. Sobre o segundo, a autora acaba por sublinhar que as músicas organizam fases, ritmos, energia, motivação, cansaço, consciência e modos de incorporação (Manuel, 1989).

Fazer isto descer ao *flamenco* é, primeiramente, atentar ao próprio *habitus*. O ingresso no campo do *flamenco* exige a aprendizagem de códigos expressivos, normativos e valorativos, e as tomadas de posição não aparecem apenas em obras, mas em discos, vídeos, entrevistas,

roupas, estilos de vida, aparições públicas e gestos estéticos (Aix-Gracia, 2002). Por outro lado, e em linha com a ideia de que a música é uma tecnologia do *self*, há práticas incorporadas do *ser Cigano* vinculadas à *fiesta flamenca*. Chinoy (2017) concebe a festa flamenca na sua tecitura densa e situada, como um espaço informal, local e familiar, onde o *flamenco* funciona simultaneamente como entretenimento, linguagem de comunicação e cimento identitário.

O corpo e a voz são dispositivos ativos na produção e na reprodução das pertenças ciganas à família, ao bairro, ao local ou ao grupo, daí que a identidade cigana soe mais a uma constelação criativa, corporal e circunstancial (Chinoy, 2017). Para mim, isso não se desliga nunca da produção histórica de uma alteridade organizada por expulsões e, agora, hiperfixação. Mesmo assim, Chinoy (2017) traz a densidade do cante e do *compás*, ilustrativas da relação entre música e corpo. O *cante* é uma extensão da fala e fragmentos de *flamenco* aparecem em interações ordinárias, memórias, piadas, desacordos, conversas de família e modos incorporados de "fazer as coisas"; o compás é uma medida musical que se encarna pelo *aire*, pelo *soniquete*, pelo modo de andar, pelo falar, pelo beijar e pelo abraçar, enquanto forma de pertença (Steingress, 2004).

Porém, e porque estas corporalidades vão designar especificamente meninas Ciganas, o próprio modo de posicionar o feminismo está a ser ressituado, à medida que interage com os novos média e é apropriado pelo capitalismo neoliberal (Banet-Weiser *et al*., 2020). O pós-feminismo ganhou centralidade nos anos de 1990 para pensar as contradições na representação das mulheres, celebrando o *girl power*, a autonomia e o sucesso feminino, ao mesmo tempo que persistiam as práticas de misoginia, o escrutínio hostil, a naturalização das desigualdades e a afirmação de que o feminismo já não seria necessário. No entanto, o pós-feminismo é justamente uma sensibilidade própria das sociedades neoliberais, não uma nova vaga, constituindo um conjunto circulante de ideias, imagens, afetos, disposições e modos de subjetivação do *ser mulher* neoliberal (Steingress, 2004).

À luz disto, Guerra e Álvarez-Cueva (2021), ainda que sobre um objeto muito específico (a cantora Rosalía), documentam a co-presença do produto e da resistência dentro da indústria

musical e da sociedade de consumo. Além de criarem produtos culturais, os artistas tornam-se eles próprios marcas culturais, envolvendo *managers*, *bloggers*, fotógrafos, programadores, plataformas, estratégias de imagem e apoio de grandes editoras. A discussão sobre a estética *choni* é especialmente útil como contraste. As autoras mostram que Rosalía mobiliza símbolos associados à classe trabalhadora espanhola, mas fá-lo a partir de um capital cultural que lhe confere legitimidade para os reapropriar, abrindo a tensão entre apropriação cultural e reivindicação/resistência.

A imagem, a moda, o corpo e a presença digital constituem, pela abordagem das autoras, elementos indispensáveis na construção de um artista, o que advém da ambivalência entre empoderamento, auto-objetificação, fantasias masculinas e exigências de uma indústria que cada vez mais vende e consome subjetividades, sensibilidades e símbolos (DeNora, 2006).

2. Estratégia metodológica e construção de *corpus*

A presente investigação assume uma estratégia metodológica qualitativa, exploratória, indutivo-abdutiva, reflexiva, situada e interpretativa. Esta formulação, desde já, delimita uma forma específica de relação com o objeto de pesquisa, segundo a qual o álbum *Las Chuches* (2004), os seus materiais audiovisuais, os conteúdos discursivos dos materiais documentais e mediáticos que o apresentam e enquadram e as receções que o reativam não surgem aqui como uma realidade sociomusical previamente estabilizada, pronta a ser descrita por um olhar exterior. A sua construção passa, na verdade, por um processo de aproximações sucessivas, em que a escuta e a memória registadas num diário reflexivo, a leitura teórica, a análise documental, a análise de conteúdo musicológico e a análise de conteúdo visual-verbal participam na própria definição daquilo que está a ser observado.

Efetivamente, pensar metodologicamente a minha pesquisa é objetivá-la sociologicamente, ao organizá-la na passagem entre uma experiência musical situada e a produção de um problema de investigação teoricamente vigiado. Esta postura implica, pois, reconhecer que a pesquisa se move entre a abertura, decorrente da sua natureza exploratória, e o controlo, derivado da necessidade de converter essa abertura num percurso empiricamente viável,

capaz de articular o álbum, as letras, os vídeos, as *performances* e os discursos mediáticos como materiais de natureza desigual, mas sociologicamente comunicantes.

2.1. Escuta, memória e reflexividade

A relação de conhecimento estabelecida com uma realidade sociomusical exige que o ato de ouvir seja tratado como prática social situada. Uma canção ultrapassa a sequência de sons, letras e arranjos, pois adquire espessura sociológica quando entra em contacto com corpos, memórias, disposições, espaços e trajetórias. Neste sentido, a escuta constitui uma operação de acesso a formas de experiência social que se tornam audíveis por meio da música, mas que dependem das condições concretas da sua receção.

A proposta metodológica de DeNora (2013) desloca a avaliação da música para situações ecologicamente válidas, sensíveis à temporalidade e à emergência contextual da experiência musical. Embora o seu artigo se centre na relação entre música e bem-estar, o princípio transportável para esta investigação é mais amplo, procurando compreender a música "por dentro" das situações em que ela atua, ganha sentido e se cruza com modos de estar no mundo. Essa orientação impede uma abordagem meramente extrativa, em que a canção seria isolada das práticas de uso, reconhecimento e apropriação que a tornam socialmente operante.

Esse pressuposto tem consequências diretas para o estatuto metodológico da memória. Recordar, neste trabalho, encerra as dimensões de recolha e de análise nas formas pelas quais a música convoca experiências anteriores, reorganiza associações biográficas e atualiza determinadas pertenças sociais. DeNora (2013) propõe a noção de "evento musical" para seguir a relação entre um passado musicalmente associado, um presente de escuta ou *performance* e os efeitos posteriores dessa relação. Esta temporalidade em três momentos permite conceptualizar a escuta como processo, mais do que como resposta instantânea. Ao ser ouvida, uma música transporta convenções de género, usos sociais, histórias de circulação e marcas de experiências anteriores; no presente da receção, esses elementos são reativados e combinados com uma situação concreta; posteriormente, podem sedimentar novas interpretações, novos afetos e novas perguntas sociológicas.

O recordar torna-se, assim, uma unidade empírica, porque permite observar como uma obra musical participa na continuidade e na transformação dos sentidos sociais, nas imbricações entre biografia, mundo social e material sonoro, oferecendo, ainda, pistas sobre aquilo que a própria audição seleciona, intensifica ou torna problemático. Não obstante, a apropriação deste princípio exige alguma vigilância epistemológica. A experiência situada do investigador configura alguns critérios de inteligibilidade, mas esses critérios precisam de ser explicitados, interrogados e confrontados com outros materiais.

A defesa de DeNora (2013) de critérios "indígenas" ou centrados nas formas de vida dos sujeitos permite sustentar, aliás, que a validade da escuta decorre da sua inserção nos mundos práticos onde a música tem efeitos reconhecíveis, em vez de depender de categorias exteriores às experiências estudadas. Transportado para uma sociologia da música, este argumento autoriza tratar o ouvir e o recordar como atos epistemológicos e metodológicos, desde que as suas condições de produção sejam clarificadas.

2.2. A aproximação indutiva: a construção de um *corpus* de sentidos

O primeiro plano de aproximação ao objeto organiza-se por uma relação indutiva com a realidade sociomusical em estudo. Esta opção decorre da própria instabilidade inicial do objeto, visto que *Las Chuches* surgem como o grupo, o álbum, uma memória musical, um produto audiovisual e um problema sociológico ainda em construção. A abordagem indutiva permite que os materiais orientem a emergência de temas, relações e perguntas, enquanto essa abertura permaneça vinculada aos objetivos da investigação. Thomas (2006) define a análise indutiva como um procedimento sustentado em leituras detalhadas dos dados brutos, com vista à produção de conceitos, temas ou modelos interpretativos derivados desses dados, mantendo ligações claras entre os objetivos da pesquisa e as sínteses produzidas.

Neste trabalho, esse princípio é transportado para um momento anterior à análise propriamente dita. O contacto inicial com o álbum e com os documentos de enquadramento serve para condensar as impressões, identificar recorrências significativas e começar a estabelecer o campo de pertinência empírica do objeto. A indução inaugura, portanto, o

desenho desta pesquisa, tendo deixado emergir alguns sentidos, enquanto delimita progressivamente as condições da sua observação sociológica.

O diário reflexivo constitui o primeiro instrumento desta aproximação. Ortlipp (2008) mostra que os diários reflexivos tornam visíveis as experiências, as opiniões, os pensamentos e os sentimentos do investigador, integrando-os no processo de investigação e criando transparência sobre decisões, deslocamentos e escolhas metodológicas. No presente desenho, o diário foi estruturado para acompanhar cada material escutado ou observado através de campos constantes: número de escuta, data, hora, tipo de material, impressões gerais, elementos pertinentes, posição reflexiva e pistas ou perguntas emergentes. Esta estrutura traduz uma tentativa de operacionalizar os atos de ouvir e recordar discutidos anteriormente. O diário assume, por isso, uma dupla função. Por um lado, documenta a apropriação situada do álbum e, por outro, participa na elaboração gradual dos seus ângulos de imaginação sociológica.

A análise documental dos elementos de enquadramento do álbum constitui o segundo instrumento deste plano indutivo. A sua função é introduzir outra distância social face ao objeto, associando a escuta situada com os materiais públicos que apresentam, divulgam, classificam ou reativam *Las Chuches* (2004). A seleção documental é orientada sobretudo pela natureza e pela temporalidade dos documentos, tendo sido considerados (1) cinco textos mediáticos ou crítico-promocionais publicados em plataformas digitais, dos quais três são relativos ao período de lançamento e dois à sua reativação contemporânea; (2) uma entrevista contemporânea a Melody, integrante do grupo, publicada no *El Día de Córdoba*; e (3) dois registos técnicos e institucionais relativos à edição e à circulação do álbum, sendo que um corresponde a uma página discográfica digital da Qobuz e o outro a um registo bibliográfico e fonográfico da Biblioteca Nacional de España. Em termos temporais, a procura organiza-se numa primeira circulação do álbum, situada em torno do seu lançamento em 2004, e na sua recuperação recente, associada ao *revival* digital e mediático do grupo. Por razões de viabilidade, o corpus inicial fixou-se em oito documentos.

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

2.3. A lógica abdutiva: a auscultação de discursos e corporalidades musicais

A passagem da indução para as incursões empíricas seguintes organiza-se por uma lógica abdutiva. As pistas abertas pela escuta e pela análise documental adquirem um estatuto de problemas provisórios, sujeitos a reformulação perante materiais que podem confirmar, reconfigurar ou tornar estranhas as primeiras evidências.

Timmermans e Tavory (2012) entendem a abdução como esse processo criativo de inferência orientado por evidências surpreendentes, dependente de revisitação, desfamiliarização e reenquadramento teórico dos casos. Nesta investigação, esse princípio subjaz ao trabalho do álbum como uma prática instável, em que cada faixa pode alterar a forma de compreender a ciganidade juvenil feminina que a questão geral procura interrogar.

Nesta arquitetura, as categorias foram construídas e reajustadas através da comparação entre faixas e materiais audiovisuais, articulando as recorrências identificadas na aproximação indutiva com os reenquadramentos teóricos produzidos pela análise, daí que o próprio processo de categorização assuma um caráter progressivo e relacional.

A primeira técnica deste plano consiste numa análise de conteúdo musicológico ao *corpus* do álbum. A edição inclui onze faixas, mas a análise incide nas dez composições originais e exclui o *remix* "Ronea rap (Pumpin' dolls radio edit)", por repetir material musical já contemplado. A construção da grelha adaptou contributos da *musicological discourse analysis*, desenhada para que as ciências sociais abordem a música para além da letra, relacionando propriedades sonoras, genealogias, tecnologias, contextos históricos e experiências de escuta (Charles, 2018). Cada faixa foi tomada como unidade de análise, considerando a articulação entre letra, voz, ritmo, palmas, guitarra, refrão, ambiência sonora e temas sociomusicais.

A comparação entre as faixas organizou-se em torno de três categorias principais: (1) quotidianos, ciganidade e bairronalismos; (2) construção da menina Cigana adolescente; e (3) formas de produção e consumo da alteridade. Estas categorias foram desdobradas em subcategorias relativas às espacialidades e sociabilidades quotidianas, às economias morais, afetivas e reputacionais, às circulações juvenis e escalas da experiência; às genealogias sonoras, aos modos de vocalização, às figurações sociais e à performatividade corporal; e às

estruturas radiofónicas, às linguagens híbridas e às ambivalências associadas à comercialização da alteridade cigana.

A segunda técnica incidiu sobre os seguintes materiais audiovisuais associados ao álbum: os videoclipes de "Como Ronea", "Como Vengo" e "Agua de Luna" e uma atuação televisiva de "Como Ronea". Mobilizou-se uma análise visual-verbal que organiza os dados audiovisuais segundo características multimodais, composição, personagens, mensagens, emoções e discursos (Fazeli *et al*., 2023). A unidade de observação foi constituída pelas cenas, pelos gestos e pelas sequências performativas significativas.

A comparação entre esses elementos estruturou-se igualmente em três categorias: (1) cenas espaciais e visuais de quotidianos ciganos; (2) corporalidades, imagens e *performance* da menina Cigana; e (3) formas de produção e consumo visuais da alteridade. As respetivas subcategorias contemplaram os regimes de espacialidade e as práticas sociais visualmente encenadas; a produção corporal e coreográfica, as formas de apresentação da visualidade juvenil e a construção da imagem do grupo; e os recursos técnicos, a estética audiovisual dos anos 2000, os formatos de exposição e as suas ambivalências simbólicas e estéticas.

Os materiais audiovisuais analisados encontram-se em: "Como Ronea" (https://www.youtube.com/watch?v=K3pxRqLfy84); "Como Vengo" (https://www.youtube.com/watch?v=ow3zVFE3tcQ); "Agua de Luna" (https://www.youtube.com/watch?v=M8CaLANQUVc); e atuação televisiva de "Como Ronea" (https://www.youtube.com/watch?v=PeBiH6rWFH0).

3. *Las Chuches* (2004): o álbum e as suas trajetórias

3.1. Trajetória, álbum e circulação mediática

Posso começar por dizer que *Las Chuches*, enquanto grupo, figuram numa história simultaneamente local, infantilizada, industrial e musicalmente ambígua. Sara, Marina e Melody são apresentadas como três meninas Ciganas cordobesas cuja identidade grupal, em quase todos os materiais, surge ligada ao bairro Los Vikingos e, com isso, a uma geografia

social concreta, erigida a partir dos bairros periféricos de Córdoba. A biografia publicada por LaHiguera.net (2004a) descreve-as como "t*res niñas cordobesas de 13 años, con una vida que no ha sido precisamente fácil*", inscrevendo desde logo o grupo numa narrativa de vulnerabilidade social e da arte como possibilidade de uma outra trajetória.

Essa narrativa corporifica-se na Asociación de Educadores Encuentro en la Calle, que trabalhava em bairros como Las Palmeras, Moreras, Torremolinos e P. Guadalquivir, e através do *taller* de *flamenco* Al Compás de Los Sueños, onde quinze raparigas se reuniam com a vontade de cantar, ser artistas, ganhar algum dinheiro e ajudar as famílias (LaHiguera.net, 2004a). Nesse cenário, Sara, Marina e Melody destacaram-se por serem as mais novas e por terem uma "gracia especial" quando cantavam. O primeiro retrato documental do grupo nasce, portanto, da passagem entre as periferias socioterritoriais da cidade de Córdoba, da atividade de uma associação ao longo desse mapa social e da promessa discográfica que decorreria da *performance* juvenil nestes contextos.

O trajeto que leva essas meninas ao álbum é contado como uma deslocação rápida entre a rua e a indústria. A reportagem de Cordópolis, escrita vinte anos depois, recupera a imagem das integrantes antes da fama, enquanto meninas Ciganas que cantavam e dançavam nas ruas de Los Vikingos, bairro descrito como humilde e marginal, muito antes de as suas canções soarem nas rádios, nas bodas e nos telemóveis (Velasco, 2024).

A entrada no circuito musical aparece mediada por Juan Fernández "Panky" e Cesáreo Moreno "Güito", que ouviram as três jovens, produziram uma maqueta e a levaram a Madrid. A narrativa do êxito passa por esse gesto material de uma maqueta transportada de carro, apresentada a várias discográficas, capaz de despertar interesse de editoras como Warner e Sony, até chegar à BMG (Velasco, 2024). O que começara como três temas tornou-se um disco completo, depois trabalhado com José Losada, produtor que terá adaptado a maqueta às sonoridades R&B e eletrónicas que circulavam no *pop* internacional do início dos anos 2000 (Velasco, 2024).

O álbum *Las Chuches*, lançado em 2004, é fixado como o principal registo discográfico do grupo. Publicado em 17 de maio de 2004 e classificado como "*Pop-Rock – Flamenco*",

apresenta uma sequência de onze faixas: (1) "El pantalón", (2) "Quisiera tenerte", (3) "Agua de luna", (4) "Cómo ronea", (5) "Cómo vengo", (6) "Chicas guerreras", (7) "La rebullente", (8) "Redada", (9) "Ahí te quiero ver", (10) "Paz" e (11) "Ronea rap (Pumpin' dolls radio edit)" (LaHiguera.net, 2004b). O álbum, mais ainda, foi editado pela RCA Anxious/BMG e nomes como Panky, Güito e José Losada associam-se repetidamente à composição, letra e produção das canções (Qobuz, s.d.).

A descrição musical do álbum revela uma tentativa de nomear uma mistura difícil de estabilizar. LaHiguera.net fala em "*frescura, espontaniedad, alegría en sus canciones con voces flamencas*", mas essa caracterização rapidamente se esbate, porque o disco teria "*sabor de calle*" e recuperaria "*el espíritu de la rumba flamenca*" através das três meninas de 13 anos (LaHiguera.net, 2004b). A página liga ainda Las Chuches a uma tradição de Las Grecas, Los Chichos, Los Chunguitos e Los Amaya, artistas que teriam feito "*de su barrio un sonido*", e identifica em várias faixas um modo de cantar-falando definido como "*rap* gitano" (LaHiguera.net, 2004b).

Apesar da identificação inicial no *pop-rock* e no *flamenco*, o álbum é heterogéneo, do ponto de vista da sua gramática estilística. Emerge desde cedo o género da rumba, mas uma rumba internamente variada, ora mais trepidante em "El pantalón", "Cómo vengo", "Chicas guerreras" e "La rebullente", ora mais lenta em "Quisiera tenerte" e "Cómo ronea", com toque bossa em "Agua de luna", um tumbao latino em "Cómo vengo", apontamentos *rock* em "Ahí te quiero ver" e um ambiente *funk* em "Quisiera tenerte" (LaHiguera.net, 2004b). A leitura contemporânea de Cordópolis acrescenta outra camada, quando recupera Caroline Polachek a descrever Las Chuches como se um grupo de *flamenco* cantasse sobre uma produção de Timbaland, imbricando o *flamenco*, a produção dos anos 2000 e a memória de Britney Spears (Velasco, 2024).

A circulação inicial do álbum tem de ser entendida no ambiente promocional da música popular espanhola de 2004. O artigo de Cinco Días sobre "la fábrica de la canción del verano" descreve um mercado onde a insistência radiofónica, a promoção televisiva, as galas de verão,

os refrões fáceis, as danças associadas e as melodias de telemóvel funcionavam como dispositivos de fabricação do êxito (Brito, 2004).

Nesse mesmo texto, "Cómo ronea" surge como "sucedáneo infantil" de Las Ketchup, expressão que localiza Las Chuches numa comparação cordobesa e estival, mas também reduz o grupo a uma espécie de versão menor, juvenil e derivada de um sucesso global anterior (Brito, 2004). Ainda assim, a comparação é documentalmente reveladora. Córdoba aparece como cidade produtora de *hits* femininos de início dos anos 2000; a infância das integrantes torna-se marca comercial; e o flamenquito de *Las Chuches* entra numa economia de canções de verão, telemóveis, rádios e festas. O álbum circula, assim, entre uma origem territorial fortemente localizada e uma maquinaria promocional que procurava transformar certos sons, corpos e refrães em produtos reconhecíveis, repetíveis e vendáveis.

A reativação contemporânea reorganiza essa primeira vida do álbum. Cordópolis afirma que "Como ronea" vive hoje uma segunda ou terceira vida graças às redes sociais e aos *clips* de TikTok, sendo reivindicado por artistas como Rosalía, Judeline e Caroline Polachek (Velasco, 2024). Observa-se um fenómeno semelhante em torno de "El pantalón". Vinte anos depois, Omar Montes e Lola Índigo, artistas do atual *mainstream* espanhol, repescam a canção numa nova versão que volta a soar nas rádios e discotecas, acumula milhões de escutas no Spotify, entra no Top 50 Espanha e produz um videoclipe gravado no mercadillo de Su Eminencia, nas Tres Mil Viviendas, onde aparecem também integrantes de Las Chuches (Cuesta, 2024).

Em 2026, o grupo, agora apenas com Melody e Marina, regressa com "Caramelos" e uma nova digressão, enquanto Melody explica que se afastaram porque casaram jovens, formaram família e tiveram filhos; agora, com outra maturidade, retomam a música como trabalho e continuidade afetiva (Alba, 2026). Quando a integrante afirma que "*la gente nos recuerda como el primer día y nos da mucho apoyo*", o *revival*, não deixando de configurar uma operação nostálgica da indústria, torna-se também uma forma de reinscrição adulta de uma experiência juvenil que permanece socialmente audível (Alba, 2026).

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

3.2. Escuta reflexiva situada

A primeira impressão não imobiliza *Las Chuches* na condição de um simples grupo de flamenquito, porque aquilo que se ouve arrasta imagens, práticas e espaços, a saber: a feira, a carrinha, a banca de roupa, as festas de bairro, as meninas a dançar, a família a comentar, a rua a marcar o corpo e a voz. A escuta produz, por isso, uma aproximação densa ao álbum, em que as canções soam leves, dançáveis e comerciais, enquanto convocam condições materiais de vida, economias informais, memórias de precariedade e formas ciganas de comunicar, brincar, seduzir e sobreviver.

A entrada no álbum por "El Pantalon" assim o evidencia. Umas calças, aparentemente objeto banal, introduzem uma lírica inteira de venda, compra, estética corporal, humor e musicalidade quotidiana.

> "A música dá vontade de dançar e, de certa forma, convoca a imagem de uma feira, de uma banca cigana de roupa; ou mesmo da carrinha grande […] cheia de caixas."
>
> — Diário reflexivo, 26/05/2026, 13:40.

Essa entrada pela feira também instala a primeira tensão do álbum. Las Chuches cantam a partir de um mundo reconhecível, ao mesmo tempo que esse mundo se torna produto musical. A voz que parece vender calças na feira também vende uma canção no mercado simbólico. O álbum começa, assim, como uma espécie de montra sonora de uma ciganidade quotidiana, risonha e performativa, feita de roupas, medidas, ritmos e frases fáceis de repetir. Nesse processo, acaba por transformá-la numa mercadoria *pop* autorizada a circular nas rádios, nas festas, nas televisões e, mais recentemente, nas plataformas digitais.

"Quisiera Tenerte" aprofunda essa ambiguidade noutro registo, dada a sua hibridez estilística. O álbum abre uma zona de fricção entre géneros musicais e, com isso, extrapola-se numa zona de caos ontológico, por todas as interações, muitas vezes violentas, entre uma memória musical cigana, uma indústria cultural hegemonicamente não-cigana, uma juventude artística e as formas globais de estilização sonora.

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

A dimensão visual abre outro ponto de entrada. Em "Agua de Luna", Las Chuches aparecem como meninas em experimentação técnica com telas verdes e os cenários digitais de nave espacial. As coreografias são simples, os gestos por vezes desengonçados e as roupas cuidadosamente escolhidas. Há também uma divisão de protagonismo que coloca Melody numa posição mais central.

A imagem tem uma precariedade própria, mas é precisamente essa textura que aproxima o vídeo dos contextos de onde as integrantes vêm. As cenas, se bem que amadoras, produzem essa familiaridade e a própria promessa de trajetórias bem-sucedidas. As três parecem já lançadas numa carreira musical e, ao mesmo tempo, ainda presas à espontaneidade corporal de adolescentes de bairro, com ritmos diferentes, olhares específicos e algum desconforto perante a câmara. Isto leva-me a afirmar, no diário, que "Sim, elas tornaram-se famosas, mas continuam a ser a Marina, a Melody e a Sara do bairro".

Em "Como Ronea" e "Como Vengo", o álbum adquire a sua apresentação mais afirmativa. A primeira concentra os elementos líricos, sonoros e visuais numa cena que remete para as *juergas gitanas* e os códigos corporais ciganos. O *ronear* constitui uma prática de aproximação amorosa e performativa, ligada a olhares, posturas, passos e modos de ocupar o espaço. A referência ao *pedimento* acrescenta uma camada de reconhecimento coletivo, já que a canção canta um *flirt* juvenil que encarna uma gramática social de desejo, de relações familiares, de festa e de moralidades.

"Como Vengo" desloca essa afirmação para uma escala mais genealógica e urbana. Convocando a origem sul-asiática das comunidades Ciganas e a renomada figura de Camarón de la Isla, o vídeo percorre Córdoba como cenário de circulação. Neste conjunto, Las Chuches apresentam-se como meninas que cantam uma ciganidade dançada, localizada e orgulhosa, feita de marcha, corpo, cidade e pertença.

O álbum apresenta também uma juventude feminina que vive a escola, o amor e a família como matérias de canção. "Chicas Guerreras" junta uma rotina escolar comum a muitas meninas Ciganas a uma afirmação alegre de identidade. O humor não esvazia a densidade do

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

que se canta. São adolescentes que estudam, se atrasam e se afirmam como guerreiras, vivendo a escolarização no cruzamento de múltiplos sistemas de referência.

> "É a música que mais ressoa com a minha experiência, porque descreve uma rotina que foi comum a mim e a primos e primas. Há também uma afirmação lírica de uma identidade como mulheres Ciganas *guerreras*; para estas meninas e muitas outras, o quotidiano e, inclusivamente, o ir à escola são atos de existência e resistência."
>
> — Diário reflexivo, 26/05/2026, 16:24.

"La Rebullente" e "Ahi Te Quiero Ver" aproximam Las Chuches das afetividades ciganas quotidianas. Na primeira, a narrativa em torno da prima descoberta a namoriscar com um menino já pedido remete para festas, casamentos, vigilâncias afetivas, relações familiares e moralidades próprias dos mundos sociais sobre os quais a canção se estrutura. A forma de cantar, melódica e dramática, aproxima-se de muitas canções ou *performances* informais escutadas em contextos ciganos, onde o amor, o conflito e a reputação familiar estão intensamente articulados. Em "Ahi Te Quiero Ver", o formato *pop* torna-se mais evidente, mas a letra continua a fazer emergir vivências específicas de meninas Ciganas, agora através da relação com a mãe, dos afetos românticos e da referência à *calle*.

A espacialidade torna-se cada vez mais decisiva à medida que o álbum avança. *Las Chuches* cantam Córdoba, mas essa cidade surge por topografias contraditórias. Em alguns momentos, instaura-se como percurso e cenário visual em que circulam; noutros, torna-se o território de medo. Note-se a centralidade do bairro. A montante, a trajetória biográfica das artistas já carrega processos de estigmatização territorial e dominação urbana; entretanto, não sendo somente uma dimensão contextual, é um espaço que entra no som, no modo de cantar, nos temas, nas imagens e na forma como certas cenas são reconhecidas por quem escuta. Ou seja, a pertença territorial estrutura as trajetórias das meninas e as possibilidades da sua apresentação artística, entre os atos de ocupar o espaço público e as reações face à condição heterotópica dos bairros sociais racializados, numa duplicidade que dá ao álbum uma geografia própria, cuja cidade que permite dançar e gravar videoclipes é também a cidade que contém zonas expulsas, policiadas e racializadas.

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

Essa geografia atinge o ponto mais duro em “Redada”.

> “Lembra-me o meu bairro e todos os outros. […] É como ver a narrativa racial-policial do capitalismo avançado através de vozes de três meninas adolescentes e de uma interpretação particular desses eventos.”
>
> — Diário reflexivo, 26/05/2026, 17:50.

“Paz” conclui essa apresentação, ampliando a escala do olhar. Depois da feira, da escola, do amor, da dança, da mãe, da cidade e da redada, o álbum termina com uma reflexão sobre a guerra, a desigualdade e o racismo. A última faixa situa *Las Chuches* (2004) nos inícios dos anos 2000, com uma sensibilidade juvenil perante conflitos globais e feridas sociais que atravessam crianças, fronteiras e corpos racializados.

A escuta recompõe, assim, o álbum como uma formação sociomusical plural ao longo das minhas próprias memórias e afetos.

4. Análise e discussão dos resultados

4.1. Musicalização dos quotidianos

“El Pantalón” inicia o álbum com uma prática quotidiana materialmente precisa — a procura de umas calças na praça. A faixa começa em registo quase pregado, com interjeições que puxam a escuta para uma cena de mercado, antes de estabilizar uma rumba *pop* rápida, repetitiva e dançável. A prática de comprar roupa assume maior complexidade, ao envolver, conforme a lírica da faixa, o ajuste ao corpo, o desejo de aparecer e a expectativa de produzir um efeito no olhar alheio.

Esta transformação de uma ação banal em acontecimento sonoro confirma a necessidade de analisar a música como prática situada, capaz de produzir propriedades cénicas, atmosferas e possibilidades de ação em tempo real, em vez de a reduzir a uma mensagem lírica já estabilizada (DeNora, 2006).

Em “Como Ronea”, a rua surge como espaço de espera, *flirt* e avaliação coletiva. A letra coloca as jovens sentadas na *calle*, faz aparecer o rapaz com o primo, introduz a *juerga* e fixa o *ronear*

como prática vocal, corporal e reputacional. O refrão, ao nomear repetidamente esse gesto, faz dele uma fórmula musical memorável, sustentada por palmas, guitarra, *compás* e alternância entre narração e coralidade.

A faixa aproxima-se daquilo que Bennett (2004) conceptualiza como cena musical, ou melhor, uma articulação situada entre lugar, estilo, sociabilidade, pertença e mediação, na qual a rua existe menos como cenário estático do que como situação relacional. A identidade que aí se torna audível também se materializa por uma *assemblage* de voz, corpo, ritmo, género, idade, olhar e circulação audiovisual, conforme a proposta de Born (2011) para pensar a música como mediação múltipla da identidade.

Entretanto, quando olhamos para a composição videográfica dessa mesma faixa ou ainda para a sua apresentação televisiva, conseguimos particularizar este processo por contraste. O videoclipe substitui a *calle* por um estúdio *pop* colorido e a atuação televisiva reinscreve-a num palco, com público e câmaras; em ambos, a força epistemológica da rua permanece sobretudo na construção musicológica da faixa, mas ela, enquanto materialidade dessa epistemologia, está invisibilizada.

Faixas como "Chicas Guerreras", "La Rebullente" e "Ahí Te Quiero Ver" trazem o quotidiano para as circulações dos jovens Ciganos, reguladas pelas instituições sociais. A leveza *pop*-rumbera destas faixas produz, aliás, uma forma de habitabilidade afetiva para práticas que envolvem controlo, exposição e comentário social, numa lógica próxima da música como condição da ação e da emoção em situações concretas (DeNora, 2006).

Ao mesmo tempo, a juventude feminina cigana que emerge destas cenas é materializada por mediações que percorrem a *performance*, alianças afetivas, formações de género/idade/etnicidade e condições de circulação *pop*, sem que nenhum desses planos explique sozinho o funcionamento das faixas (Born, 2011). O quotidiano, por isso, cristaliza um movimento acompanhado de sair, dançar, esconder, ser vista, regressar e responder.

"Como Vengo" torna a própria rumba numa prática corporal de chegada. A faixa canta o movimento do corpo, fazendo coincidir a matéria verbal, a pulsação rítmica e a convocação

performativa. A referência à Índia e a Camarón de La Isla introduz uma genealogia musical, mas essa origem surge incorporada no *compás*, na repetição e na energia corporal da canção. A identidade musical materializa-se na articulação entre corpo, voz, técnica, memória estilística e economia *pop*, precisamente no sentido em que Born (2011) propõe a música como materialidade distribuída e *assemblage* de mediações.

Stokes (2004) torna necessária uma cautela adicional. As referências de origem, hibridismo e circulação global precisam de ser contextualizadas nos seus dispositivos históricos e industriais, visto que a linguagem da autenticidade pode facilmente converter práticas musicais situadas em diferença consumível.

"Redada" e "Paz" alargam a musicalização do quotidiano para experiências de vulnerabilidade territorial e compaixão mediada. Em "Redada", o bairro é atravessado por uma operação policial, por pessoas que são levadas pelos agentes e por uma voz juvenil que brincava no pátio sem compreender plenamente o que acontecia; a energia festiva cede lugar a uma ambiência mais grave, onde o frio, o medo e a ausência de primavera passam a organizar a escuta.

Em "Paz", a televisão, a guerra, a fome e a imigração na Espanha traduzem a experiência para uma escala mais ampla. Estas canções mostram a música como experiência acontecimental, na qual a emoção, o corpo e a memória se reorganizam no próprio decurso da audição (DeNora, 2006). A passagem do bairro ao mundo que ocorre nelas insiste, ainda, na imbricação entre o local e o global, ao nível da produção de escalas, imaginários e mediações em instituições, mercados e histórias concretas pela circulação musical (Stokes, 2004).

Neste ponto, a ciganidade juvenil feminina que o álbum faz ouvir exibe uma textura mais desigual. A festa e roupa coexistem com o policiamento dos bairros, o sentimento de medo e a produção social da dor, compondo uma proposta de escuta simultaneamente íntima, territorial e translocal (Born, 2011; Stokes, 2004).

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

4.2. A construção sonora e corporal da menina Cigana adolescente

A figura da menina Cigana adolescente começa por se formar como corpo sonoro *pop-flamenco*, antes de se estabilizar como imagem ou personagem. Em músicas como "Como Ronea", "Como Vengo" e "Chicas Guerreras", a rumba, as palmas, a guitarra, a batida *pop*, o refrão e a coralidade juvenil produzem uma presença simultaneamente dançável, reconhecível e comercialmente circulável.

"Como Vengo" explicita particularmente esta operação, porque, nela, a menina Cigana adolescente emerge na interferência entre um género musical e uma formação social, ou seja, no modo como uma matriz rumbera/flamenca se cruza com a voz juvenil, o corpo feminino, a indústria *pop* e as formas de circulação do *flamenco* híbrido (Born, 2011; Manuel, 1989; Steingress, 2004).

O seu estatuto sociomusical decorre da letra e, sobretudo, da prática de fazer música, no ato de performar relações e de tornar escutável uma forma de presença, nos termos relacionais do *musicking* de Small (1999).

Essa figura é aprofundada através das formas de vocalização, que variam entre chamada pública, dramatização amorosa, embalo melódico, coro coletivo, boato, lamento e apelo moral. "El Pantalón" inicia-se por uma voz quase pregada, aberta ao espaço público; "Quisiera Tenerte" condensa a ferida amorosa numa vocalização mais intensa; "Agua de Luna" suaviza a experiência afetiva por repetição circular; "Chicas Guerreras" produz um "nós" feminino coral; "Redada" desloca a voz juvenil para a incompreensão e para o frio; "Paz" aproxima-a de uma forma hínica de compaixão. A voz, neste sentido, participa na organização da emoção em tempo real e não se limita a transportar a letra como conteúdo (DeNora, 2006).

A centralidade do ouvido, da oralidade, do *compás* e da memória sensível, discutida por Periáñez-Bolaño (2016), ajuda a não submeter estas faixas a uma leitura escritocêntrica das letras; é no modo como se canta, chama, repete, arrasta, acelera ou lamenta que a adolescência cigana se escuta e prolonga. Essa densidade vocal aproxima-se também da leitura de Chinoy (2017), para quem o cante, o *compás*, o *aire* e o *soniquete* são formas incorporadas de comunicação e pertença *gitana*/flamenca.

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

A menina Cigana adolescente aparece também como figura social compósita, constituindo cada um e todos estes papéis: a rapariga que se veste para aparecer; a jovem que *roneia*; a *chica guerrera*; a *prima rebullente*; a filha interpelada pela mãe; a estudante; a menina do bairro diante da *redada*; e a voz compassiva perante a guerra, a fome e a migração.

Esta pluralidade alcança legibilidade quando a identidade musical é pensada como articulação contingente entre socialidades performativas, coletividades imaginadas, formações de género/idade/etnicidade e condições institucionais de circulação (Born, 2011). A retórica de força juvenil feminina em "Chicas Guerreras" pode dialogar com as sensibilidades pós-feministas que articulam autonomia, visibilidade, escolha e consumo mediático, mas a faixa deve ser lida com prudência, porque a sua agência é produzida dentro de uma gramática criativa atravessada por mercado, família, escola e reputação (Banet-Weiser *et al*., 2020; Guerra & Álvarez-Cueva, 2021).

Os vídeos e a *performance* televisiva tornam visível a passagem desta figura sonora para uma imagem *pop*, digital e mediática, com signos que singularizam a figura da menina Cigana adolescente, mas também a reformatam segundo convenções de videoclip, televisão e cultura visual dos anos 2000. Ao mesmo tempo, a circulação audiovisual da diferença cultural exige cautela, dado que o que aparece como presença, graça e agência juvenil pode também tornar-se forma consumível de alteridade, especialmente quando a artista se constitui como imagem, marca e produto cultural (Guerra & Álvarez-Cueva, 2021; Stokes, 2004).

4.3. Entre presença expressiva e mercantilização racializada

A circulação da ciganidade juvenil feminina começa na capacidade das faixas para se tornarem práticas participáveis, por meio dos refrões curtos, das chamadas vocais e das fórmulas rítmicas e repetitivas que convidam à escuta ativa, ao canto e ao movimento. Essa circulação, logo, configura uma propriedade formal do modo de a canção existir, isto é, a faixa é construída para ser repetida, apropriada e reconhecida em relações de *performance*. A conceção de Small (1999) é precisa para este ponto, ao mover o sentido musical da obra isolada para as relações que a *performance* estabelece.

As possibilidades de resistência simbólica elaboram-se na relação com a produção de presença, pertença e voz a partir da participação musical para sujeitos juvenis femininos racializados que cantam o corpo, a festa, a rua, a escola, o bairro e o mundo. "Chicas Guerreras" é, aqui, pertinente, porque transforma as relações com outras mulheres (desde as amigas à mãe), a *plazuela*, a escola e a festa numa autoapresentação coletiva, embora parcial, do que constitui uma menina Cigana.

O *cante* e o *compás*, na leitura de Chinoy (2017), materializam, mais do que entretenimento na *fiesta gitana/flamenca*, uma linguagem de comunicação, memória e reconhecimento de grupo. Essa referência permite sustentar a resistência de modo controlado. O álbum não formula um programa político direto, mas transforma experiências socialmente marcadas em formas cantáveis de interconhecimento, representação e interpelação dos mundos sociais. A dimensão *pop* juvenil reconfigura essa prática discursiva, fazendo-a circular, lá está, nos tais refrões acessíveis, sem eliminar totalmente a sua força de afirmação situada.

O álbum acaba por se inscrever nesta zona de fricção, em que a genealogia cigana/flamenca é cantada como pertença, enquanto os dispositivos industriais da sua circulação a reinscrevem numa linguagem *pop*-flamenca reconhecível, repetível e consumível. Nos materiais audiovisuais, essa mercantilização racializada da alteridade ganha corpo, cor e formato. Quando olhamos, por exemplo, para o videoclipe de "Como Vengo", não obstante a textualização da sociogénese das comunidades Ciganas no subcontinente indiano, do reconhecimento de uma trajetória de produção de *flamenco* cigano e de práticas coreográficas e de movimento na sua dimensão mais rumbero-cigana, apercebemo-nos de como nenhum desses elementos está tipificado. Pelo contrário, a narrativa videográfica sequencializa um percurso pela costa de uma cidade e posiciona as ideias de dança e mobilidade na paisagem social branco-urbana, até mesmo por um *design* semiologicamente pensado para compor uma imagem grupal.

Esta formatação mercantil produz posições visuais no campo *pop-flamenco*. A ciganidade juvenil feminina estrutura uma presença performativa das artistas, simultaneamente

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

convertida numa imagem de reconhecimento rápido, cromaticamente leve e disponível para o consumo visual.

Esta tensão simbólica do álbum deve ser mantida como dado interpretativo central, até porque é horizontal às relações entre os contextos que as construções musicológicas reproduzem e as próprias narrativas que essas construções desenham. Em todas as faixas, no fundo, insiste-se nesta fricção no ato de empacotar práticas e realidades ciganas num estilo musical que se quer vender enquanto cigano, por um lado, e se demarca dessa mesma ciganidade, por outro. "Redada" é um caso particular, na medida em que inscreve a violência policial e o controlo sobre as comunidades Ciganas e os seus espaços de existência numa canção *pop*-flamenca de lamento. Assim, a ciganidade juvenil feminina circula como autoexpressão situada e como alteridade tornada vendável; como presença vocal-corporal e como produto audiovisual; como possibilidade de reconhecimento e como simplificação *pop* da diferença racializada.

4.4. Escuta situada, memória e audibilidade

Las Chuches (2004) compõe uma sonoridade própria de uma ciganidade juvenil feminina, por meio dos seus quotidianos, dos seus corpos, das suas vozes e dos seus contextos sociais. De modo mais incisivo, isto implica a rua, a festa, a escola, a família, o namoro, o bairro e o mundo na matéria musical, visual e afetiva do álbum. A epistemologia sonora de Voegelin (2024) permite aprofundar este ponto, segundo a qual conhecimento sonoro emerge do entrelaçamento, do corpo e do "estar com", contrariando a fantasia de um conhecimento distante e universal.

A dimensão epistemológica do álbum passa pela capacidade de compor modos de ouvir a ciganidade sem a fixar como essência. Sosta (2022) entende a escuta decolonial como uma prática situada, atravessada por poder, memória e histórias de silenciamento. O álbum possibilita, assim, uma leitura decolonial parcial, porque a audibilidade da juventude cigana feminina que é construída nele permanece sujeita a filtros históricos, raciais e culturais que podem acolhê-la, reduzi-la ou domesticá-la.

Esta leitura permanece atravessada por uma tensão estrutural. As vozes e os corpos das artistas produzem agência e reconhecimento, enquanto a indústria reorganiza essa presença em formatos de produção e consumo pensados apoliticamente. Fourie (2020) recorda que uma análise musicológica decolonial deve interrogar a relação entre colonialidade e modernidade também em contextos europeus. *Las Chuches* (2004) inscreve-se, pois, num terreno ambivalente, ora abrindo possibilidades de escuta de uma narrativa cigana, ora convertendo essa narrativa num produto cultural consumível pela sua alteridade.

O alcance desta formulação depende justamente da sua contenção. A ausência de entrevistas e de receções empíricas plurais impede qualquer generalização sobre a experiência cigana ou sobre os modos como o álbum foi recebido por diferentes sujeitos Ciganos. O corpus permite, com maior rigor, reconstruir as condições sociomusicais, visuais e discursivas através das quais o álbum faz circular uma certa audibilidade da ciganidade juvenil feminina.

Las Chuches (2004) pode, por isso, ser entendido como uma proposta possível, situada e decolonial de escuta da ciganidade juvenil feminina, desde que essa proposta permaneça aberta às suas próprias tensões.

Conclusão

Este artigo procurou compreender como *Las Chuches* (2004), articulado com materiais audiovisuais, documentos públicos e uma escuta reflexiva situada do investigador, construiu e fez circular uma ciganidade juvenil feminina no *pop-flamenco* espanhol. A análise identifica três movimentos: a musicalização de quotidianos ciganos e de bairro; a produção da menina Cigana adolescente como sujeito sonoro, corporal e social; e a circulação ambivalente dessa figura entre presença expressiva e mediação industrial.

O álbum converte múltiplos eventos dos quotidianos de contextos socioterritorialmente periféricos em recursos musicais, visuais e afetivos. No entanto, não estamos exclusivamente perante uma representação de uma identidade já constituída; pelo contrário, essa identidade acaba por ser parcial e relacionalmente produzida por esses recursos, delimitando uma proposta específica de ciganidade.

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

De todo o modo, a figura juvenil que emerge é plural (estudante, filha, amiga, jovem que dança e *roneia*, habitante de um território policiado e voz compassiva diante da guerra) e não se deixa reduzir a uma essência cultural homogénea. Esta figura é, todavia, produzida dentro de formatos industriais. O mesmo dispositivo que amplia a audibilidade das artistas transforma práticas e signos ciganos em refrões, imagens e corpos comercialmente legíveis.

Esta tensão entre a autoexpressão e a mercantilização racializada constitui um dos resultados centrais da pesquisa. Por isso, o álbum não deve ser classificado como decolonial em si mesmo. O que ele possibilita é uma leitura decolonial situada, atenta tanto à força expressiva das artistas como às condições históricas e mediáticas da sua circulação.

O alcance da análise é necessariamente contido. A ausência de prolongamentos empíricos impede generalizações sobre as comunidades Ciganas ou os públicos do álbum. O *corpus* permite reconstruir condições de audibilidade e processos de mediação, mas não falar por essas experiências. Estudos posteriores poderão confrontar esta leitura com receções ciganas e não-ciganas, entrevistas às integrantes e formas contemporâneas de reativação do grupo nas plataformas digitais.

Uma memória musical converteu-se, assim, numa via de interrogação sociológica. A relevância de Las Chuches (o álbum, mas também o grupo) reside menos naquilo que o álbum "representa" do que no que obriga a ouvir, mormente, as formas sensíveis, contraditórias e mediadas pelas quais uma ciganidade juvenil feminina se torna audível no espaço social.

Referências bibliográficas

AIX-GRACIA, Francisco (2002), "El arte *flamenco* como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales", *Anduli: Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, n.º 1, pp. 109–125. https://revistascientificas.us.es/index.php/anduli/article/view/3735

ALBA, Alfonso (2026), "Melody de Las Chuches: 'La gente nos recuerda como el primer día y nos da mucho apoyo'", *El Día de Córdoba*, 9 de março.

https://www.eldiadecordoba.es/cordoba/melody-chuches-gente-recuerda-primer_0_2006057169.html.

BANET-WEISER, Sarah; GILL, Rosalind; & ROTTENBERG, Catherine (2020), "Postfeminism, popular feminism and neoliberal feminism? Sarah Banet-Weiser, Rosalind Gill and Catherine Rottenberg in conversation", *Feminist Theory*, 21(1), pp. 3–24. https://doi.org/10.1177/1464700119842555

BENNETT, Andy (2004), "Consolidating the music scenes perspective", *Poetics*, 32 (3–4), pp. 223–234. https://doi.org/10.1016/J.POETIC.2004.05.004

BORN, Georgina (2011), "Music and the materialization of identities", *Journal of Material Culture*, 16 (4), pp. 376–388. https://doi.org/10.1177/1359183511424196

BRITO, Susana (2004), "La fábrica de la canción del verano", *Cinco Días*, 17 de junho. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2004/06/17/sentidos/1087439240_850215.html.

CHARLES, Monique (2018), "MDA as a research method of generic musical analysis for the social sciences: Sifting through grime (music) as an SFT case study", *International Journal of Qualitative Methods*, 17(1). https://doi.org/10.1177/1609406918797021

CHINOY, Carolina (2017), "Embodying of the Gitano self: Fiesta and identity among the Gitanos *flamencos*", *Post-ip: Journal of the International Forum for Studies in Music and Dance*, 4 (4) pp. 50–57. https://doi.org/10.34624/postip.v4i4.4933

CUESTA, Laura (2024), "Omar Montes y Lola Índigo o cómo traer de vuelta un éxito de los 2000 y que arrase de nuevo", *Público*, 10 de junho. https://www.publico.es/uwu/cultura/omar-montes-lola-indigo-traer-vuelta-exito-2000-arrase-nuevo.html

DENORA, Tia (2006), "Music and emotion in real time", In Kenton O'Hara e Barry Brown (Orgs.), *Consuming Music Together: Social and Collaborative Aspects of Music Consumption Technologies*, Dordrecht, Springer, pp. 19–33.

DENORA, Tia (2013), "'Time after time': A Quali-T method for assessing music's impact on well-being", *International Journal of Qualitative Studies on Health and Well-Being*, 8(1). https://doi.org/10.3402/qhw.v8i0.20611

FAZELI, Sheida; SABETTI, Julia; & FERRARI, Michel (2023), "Performing qualitative content analysis of video data in social sciences and medicine: The visual-verbal video analysis

method", *International Journal of Qualitative Methods*, 22. https://doi.org/10.1177/16094069231185452

FOURIE, William (2020), "Musicology and decolonial analysis in the age of Brexit", *Twentieth-Century Music*, 17(2), pp. 197–211. https://doi.org/10.1017/S1478572220000031

GUERRA, Paula; & ÁLVAREZ-CUEVA, Priscila (2021), "'Dio$ No$ Libre Del Dinero': Um ensaio acerca dos cruzamentos entre as retóricas pós-feministas e as indústrias (pós)culturais na obra de Rosalía", *Cidades, Comunidades e Territórios*, Número Especial de Outono, pp. 60–74. https://doi.org/10.15847/cct.23453

LAHIGUERA.NET (2004a), *Las Chuches biografía*. https://www.lahiguera.net/musicalia/artistas/las_chuches/biografia.php.

LAHIGUERA.NET (2004b), *Las Chuches*, 17 de maio. https://www.lahiguera.net/musicalia/artistas/las_chuches/disco/1464/

LAS CHUCHES (2004), *Las Chuches* [álbum], RCA Anxious/BMG.

LAS CHUCHES (2022 [2004]), "Como Ronea", YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=K3pxRqLfy84

LAS CHUCHES (2022 [2004])"Como Vengo", YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ow3zVFE3tcQ

LAS CHUCHES (2022 [2004]), "Agua de Luna", YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=M8CaLANQUVc

LAS CHUCHES (2024 [2004]), "Como Ronea" [atuação televisiva], YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PeBiH6rWFH0

MANUEL, Peter (1989), "Andalusian, Gypsy, and class identity in the contemporary *flamenco* complex", *Ethnomusicology*, 33(1), pp. 47–65. https://doi.org/10.2307/852169

ORTLIPP, Michelle (2008), "Keeping and using reflective journals in the qualitative research process", *The Qualitative Report*, 13 (4), pp. 695–705. https://doi.org/10.46743/2160-3715/2008.1579

PERIÁÑEZ-BOLAÑO, Iván (2016), "Ser y sentir *flamenco*: Descolonizando la estética moderno-colonial desde los bordes", *Revista Andaluza de Antropología*, 10, pp. 29–53. https://doi.org/10.12795/RAA.2016.10.03

QOBUZ (s.d.), *Las Chuches by Las Chuches*, [Consult. a 27.06.2026]. https://www.qobuz.com/be-nl/album/las-chuches-las-chuches/0828766224221.

SMALL, Christopher (1999), "Musicking — the meanings of performing and listening. A lecture", *Music Education Research*, 1(1), pp. 9–22. https://doi.org/10.1080/1461380990010102

SOSTA, Francis (2022), "Decolonizing listening to decolonize memory", *From the European South: A Transdisciplinary Journal of Postcolonial Humanities*, 11, pp. 10–23. https://www.fesjournal.eu/wp-content/uploads/2022/12/FES11_4_Sosta.pdf.

STEINGRESS, Gerhard (2004), "La hibridación transcultural como clave de la formación del Nuevo *Flamenco* (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos)", *TRANS: Revista Transcultural de Música*, 8. https://www.sibetrans.com/trans/articulo/198/la-hibridacion-transcultural-como-clave-de-la-formacion-del-nuevo-flamenco-aspectos-historico-sociologicos-analiticos-y-comparativos.

STOKES, Martin (2004), "Music and the global order", *Annual Review of Anthropology*, 33, pp. 47–72. https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.33.070203.143916

THOMAS, David R. (2006), "A general inductive approach for analyzing qualitative evaluation data", *American Journal of Evaluation*, 27(2), pp. 237–246, https://doi.org/10.1177/1098214005283748

TIMMERMANS, Stefan; & TAVORY, Iddo (2012), "Theory construction in qualitative research: From grounded theory to abductive analysis", *Sociological Theory*, 30(3), pp. 167–186. https://doi.org/10.1177/0735275112457914

VELASCO, Juan (2024), "'Como ronea': 20 años del hit de Las Chuches que conquistó a la generación Tik Tok", *Cordópolis*, 5 de fevereiro. https://cordopolis.eldiario.es/cultura/ronea-20-anos-hit-chuches-conquisto-generacion-tik-tok_1_10890702.html.

VOEGELIN, Salomé (2024), "Sonic epistemologies: Confrontations with the invisible", *Open Philosophy*, 7, artigo 20240002. https://doi.org/10.1515/opphil-2024-0002.

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6

Rui Soares.
Bolseiro de Investigação. Departamento de Sociologia e Instituto de Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564, Porto, Portugal. ORCID ID: 0009-0004-8256-413X.
E-mail: up202208405@letras.up.pt

SOARES, Rui (2026),
"Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 155 – 188.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a6