Revista da Faculdade de
Letras da Universidade do Porto

Número Temático 2026
Territórios de encontro e de resistência: práticas artísticas e resgates identitários Roma na contemporaneidade
Vol. 55

Paula Guerra
Maria Manuela Mendes
Sofia Sousa
Emanuelle Maia de Souza
Susana Campos
Vitor Belanciano
Rui Soares
Gonçalo Folgado
João Martins
Raquel Lindner Costa
Kali Musa
Diego El Gavi
Vanessa Lopes

SOCIOLOGIA

DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA DS·FLUP

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS UNIVERSIDADE DO PORTO

IS INSTITUTO DE SOCIOLOGIA U.PORTO

fct Fundação para a Ciência e a Tecnologia

Revista da Faculdade de
Letras da Universidade do Porto

SOCIOLOGIA

DEPARTAMENTO
DE SOCIOLOGIA
DS-FLUP

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

INSTITUTO DE SOCIOLOGIA
U.PORTO

fct Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

Diretor:
Virgílio Borges Pereira, Departamento de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e Instituto de Sociologia da Universidade do Porto.

Conselho de Redação:
Edison Bertoncelo, USP; Ester Silva, FLUP/IS-UP; Inês Brasão, ESTM, IPLeiria, IHC-NOVOFCSH; João Queirós, IS-UP; Nuno Rodrigues Domingos, ICS-UL; Paula Guerra, FLUP/IS-UP.

Conselho Editorial:
Alice Duarte, FLUP/IS-UP; Álvaro Domingues, FAUP/CEAU; Ana Maria Brandão, ICS-UM; Ana Nunes de Almeida, ICS-UL; Ana Paula Marques, ICS-UM; Anália Torres, ISCSP-UTL/CIES-IUL; Antonio Álvarez Sousa, Universidad de La Coruña, Espanha; António Firmino da Costa, ISCTE-IUL/CIES-IUL; Augusto Santos Silva, FEP/IS-UP; Benjamin Tejerina, Universidad del País Vasco, UPV/CEIC, Espanha; Bernard Lahire, ENSL, França; Carlos Manuel Gonçalves, FLUP/IS-UP; Carolina Pimentel Corrêa, UFRGS; Chiara Saraceno, Università degli Studi di Torino, Itália/Social Science Research Center Berlin, Alemanha; Claudino Ferreira, FEUC/CES-UC; Cristina Parente, FLUP/IS-UP; Elena Zdravomyslova, European University at St Petersburg (EUSP)/Center for Independent Social Research (CISR), Rússia; Elisa Reis, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil; Fernando Luís Machado, ISCTE-IUL/CIES-IUL; Frank Welz, Universität Innsbruck, Áustria; Hans-Peter Blossfeld, Otto-Friedrich-Universität Bamberg/Staatsinstitut für Familienforschung an der Universität Bamberg, Alemanha; Heitor Frugoli, Universidade de São Paulo (USP)/Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Brasil; Hermes da Costa, CES; Hustana Vargas, Universidade Federal Fluminense (UFF)/Núcleo de Estudos e Pesquisas em Educação Superior (NEPES), Brasil; Immanuel Wallerstein, Yale University, Estados Unidos da América; Inês Pereira, ISCTE-IUL/CIES-IUL; Isabel Dias, FLUP/IS-UP; Jean Kellerhals, Université de Genève, Suíça; João Bilhim, ISCSP-UTL; João Sedas Nunes, FCSH-UNL/CESNOVA; João Teixeira Lopes, FLUP/IS-UP; José Madureira Pinto, FEP, IS-UP; José Resende, UÉvora/CESNOVA/Observatório Permanente de Escolas (ICS-UL); José Soares Neves, ISCTE-IUL/OAC; Lígia Ferro, IS-UP; Luís Vicente Baptista, FCSH-UNL/CESNOVA; Luísa Neto, FDUP/CENCIFOR; Luísa Pinheiro, IPV; Margaret Archer, College of Humanities-École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Suíça; Maria Manuel Vieira, ICS-UL; Maria Manuela Mendes, FA-UTL/CIES-IUL; Mariano Enguita, Universidad de Salamanca/Centro de Análisis Sociales de la Universidad de Salamanca (CASUS), Espanha; Massimo Introvigne, Center for Studies on New Religions (CESNUR), Itália; Michael Burawoy, University of California, Berkeley, Estados Unidos da América; Michel Wieviorka, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, França; Patrícia Ávila, CIES-IUL; Paula Silva, FMUP; Pedro Abrantes, Universidade Aberta/CIES-IUL; Pertti Alasuutari, University of Tampere/Tampere Research Group for Cultural and Political Sociology (TCuPS), Finlândia; Piotr Sztompka, Jagiellonian University, Polónia; Ricca Edmondson, National University of Ireland, Irlanda; Rui Gomes, FCDEF-UC/CIDAF; Sara Melo, Portugal, ISSSP; Tally Katz-Gerro, University of Haifa, Israel/University of Turku, Finlândia; Tina Uys, University of Johannesburg/Centre for Sociological Research, África do Sul; Vera Borges, ICS-UL; Víctor Kajibanga, Universidade Agostinho Neto, Angola/Centro de Estudos Africanos da Universidade do Porto/Centro de Estudos Africanos do ISCTE-IUL; Vítor Ferreira, ICS-UL; Walter Rodrigues, ISCTE-IUL/DINÂMIA'CET-IUL.

Indexação
Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto é indexada em SciELO, Latindex, EBSCO (Open Science Directory e Fonte Académica), Sherpa/Romeo, DOAJ – Directory of Open Access Journals, Newjour, CAPES e EZB – Electronic Journals Library.

Coordenação e Revisão Editorial:
Assistência editorial: Marta Pereira de Sousa.
Design gráfico: Tomás Ferreira.

Trabalho financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no âmbito do Projeto UID/00727/2025 (https://doi.org/10.54499/UID/00727/2025).
Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição Não Comercial 4.0 Internacional.

Os artigos são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.
Os artigos foram submetidos a *peer review*.

Depósito Legal: 92384/95 **ISSN:** 0872-3419 **eISSN:** 2182-9691
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55

Sumário

Editorial
Paula Guerra e Maria Manuela Mendes 09

Artigos
Territórios de Encontros, Práticas Culturais e Artísticas e Reconstruções Identitárias entre os Ciganos Portugueses/Roma em Lisboa
Maria Manuela Mendes 21

Arte e Mulheres na (margem da) contemporaneidade: criação artística Roma no cruzamento com o feminismo e o artivismo
Sofia Sousa 49

O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños"
Emanuelle Maia da Souza 77

Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio
Susana Campos 105

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 133

Escutar a ciganidade juvenil feminina: *Las Chuches* (2004) entre *palos* e *pop*
Rui Soares 155

Projeto CIG.A. MÚSICA e Festa Roma
Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A. MÚSICA e Festa Roma
Maria Manuela Mendes, Paula Guerra, Gonçalo Folgado, João Martins e Raquel Lindner Costa 191

Entrevistas
Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa
Maria Manuela Mendes 207

Portas da Alma. Entrevista com Diego El Gavi
Vanessa Lopes 221

Recensão
Recensão: PEREIRA, Ana Cristina (2026), *Portugueses Ciganos, Cinco Séculos de Resistência*. Fundação Francisco Manuel dos Santos
Maria Manuela Mendes 237

Estatuto Editorial 243

Normas para apresentação e publicação 249

Editorial

Editorial

Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade

Este Número Especial, intitulado "Territórios de Encontro e de Resistência: Práticas Artísticas e Resgates Identitários Roma na Contemporaneidade", presume a abertura de uma *porta* que se encontra, com frequência, *fechada* no escopo da sociologia contemporânea. Na verdade, partimos do princípio de que poucos são os trabalhos académicos que se têm detido sobre as práticas artístico-musicais da população Roma. Nós consideramos que é no cruzamento entre o som, os corpos e os territórios que se desenham algumas das questões mais emergentes da sociologia contemporânea, nomeadamente temas como o reconhecimento, a segregação urbana, a memória individual e coletiva e a justiça em relação a dinâmicas de representação étnico-racial. Com efeito, este Número Especial parte do princípio que é concomitantemente simples e complexo, nomeadamente, o facto de que a música – e as práticas artísticas, num sentido lato –, constituem um conjunto de interações sociais através das quais a população Roma (re)produz e atribui significados ao mundo em que se insere (Lidskog, 2016). O nosso objetivo é o de desvendar estas interações e cruzamentos. Esta aposta epistemológica situa-se, aliás, num debate mais abrangente sobre a relação entre a redistribuição material e o reconhecimento simbólico enquanto dimensões indissociáveis da justiça social contemporânea. Como sublinha Fraser (2000), as reivindicações identitárias e culturais não substituem, antes rematam e tensionam, as lutas por redistribuição económica, evidenciando que a não visibilização de um grupo nos circuitos legítimos de representação simbólica constitui, em si mesma, uma forma de subordinação estrutural. É à luz desta articulação entre visibilidade cultural e justiça material que ganha sentido a centralidade atribuída, neste Número Especial, à música e às práticas artísticas Roma enquanto arena de disputa simbólica e política.

Para além de contextos de interação possibilitadores de resistência, de formação e de inovação, as criações artístico-musicais Roma são importantes interfaces de combate à discriminação e ao estigma num contexto de modernidade globalizada e mediática. Por isso nos parece tão inspirador – para este Número Especial – o trabalho de Sendroiu e Mogosanu (2019), na exata medida em que estes investigadores nos mostram que as canções *manele* – versão contemporânea da música tradicional Romani – são excluídas dos média romenos. O subgénero *manele* situa-se na intersecção entre a transição democrática da Roménia e os crescentes esforços para reforçar as fronteiras entre a minoria Romani marginalizada e a maioria não-Romani. Um dos dados mais relevantes que nos demonstram Sendroiu e Mogosanu (2019) prende-se com o facto de que todos os atores sociais que ouvem *manele* são retratados negativamente pelos média, independentemente da utilização de marcadores étnicos nessas representações (Wemyss & Cassidy, 2017). No caso das

GUERRA, Paula; & MENDES, Maria Manuela (2026),
"Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 9 – 17.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ed

canções *manele*, os estereótipos fundamentados no género musical sobrelevam os limites étnicos, concedendo um valor social negativo a um amplo conjunto de pessoas que consomem este subgénero musical – como já foi observado por nós relativamente ao consumo de *punk rock* (Guerra, 2024). O estigma conexo ao público das canções *manele* acentua a fluidez da identidade Romani, demonstrando que qualquer pessoa associada aos Roma pode ser relegada para os estratos mais baixos da hierarquia social (Yıldız & De Genova, 2018). Esta dinâmica de estigmatização musical não constitui, todavia, uma singularidade do contexto romeno; antes replica um mecanismo sociológico mais amplo, identificado desde há muito por Goffman (1963): o estigma funciona menos como um atributo intrínseco a um sujeito ou a uma prática do que como uma relação social, construída na interação entre quem é categorizado como desviante e as normas dominantes que assim o categorizam. Aplicado ao domínio musical, este quadro teórico ajuda a compreender como um género ou um repertório se transformam em marcadores de identidade estigmatizada, contaminando, por extensão, todos os que com ele se identificam ou dele se apropriam, independentemente da sua origem étnica efetiva.

Logo, ponderamos o facto de as práticas artístico-musicais, enquanto práticas sociais e expressões artísticas de populações racializadas, etnicizadas e estigmatizadas, possuírem uma dimensão visceralmente política, especialmente quando se tornam num instrumento de resistência e de afirmação identitária de grupos invariavelmente marginalizados (Guerra, 2023). No caso das pessoas Roma, a música tem – historicamente – resgatado um papel basilar na preservação das tradições e na construção de sentidos de pertença atuais. Como salientam Mendes *et al.* (2019), a cultura musical cigana, longe de ser apenas uma manifestação folclórica, deve ser entendida como um espaço de criação simbólica; como um mecanismo e uma ferramenta de transmissão de uma memória coletiva; também como uma forma de negociação de identidades em contextos de adversidade e de diversidade social, étnica, racial e cultural. Esta leitura da música como espaço de negociação identitária aproxima-se, ainda, da proposta de hooks (1990), para quem a marginalidade, longe de ser apenas um lugar de privação e de exclusão, pode também ser reapropriada como um lugar de possibilidade radical e de resistência. Ao deslocar a margem de um estatuto meramente negativo para um estatuto de potência criativa, esta perspetiva permite pensar as práticas artístico-musicais Roma não como mera reação defensiva ao estigma, mas como um exercício ativo de autodeterminação cultural, através do qual as comunidades Ciganas reescrevem, nos seus próprios termos, os significados atribuídos à sua diferença (Guerra, 2018, 2019).

Deste modo, este Número almejou reunir contributos que reflitam, crítica e heuristicamente, as relações e as interseções entre manifestações artísticas dos Roma e de outros coletivos racializados, dinâmicas de integração social e de relacionamento com o espaço urbano (Guerra, 2025), a partir de uma perspetiva sociológica comprometida com a justiça social e com o reconhecimento da diversidade cultural. De acordo com Small (1998), percebemos que o ato de fazer e de criar música assenta na necessidade de estabelecer e de ensaiar diversas relações sociais, na medida em que a *performance* funciona como um modelo vivido das relações comunitárias que

se pretendem reforçar. Esta leitura ecoa os contributos de Back (2014), DeNora (2000) e Street (2012), para quem as manifestações musicais devem ser lidas como uma *autopoiesis* das expressões culturais e artísticas dos grupos e das comunidades. Participar cultural e simbolicamente permite desenvolver laços afetivos e sociais que dão forma a memórias coletivas partilhadas.

Este Número Especial surgiu de uma dupla constatação. A primeira é a de uma ausência, isto é, torna-se possível aferir que quando se percorrem as enciclopédias da música portuguesa, a referência a artistas Roma é praticamente inexistente, tal como é quase inexistente a referência a bailarinos, artistas plásticos, designers, arquitetos ou cineastas de origem Roma. Como escrevem Spinelli e Saavedra (2001), a música cigana permanece oculta e invisível. Esta ausência é nada mais do que um sintoma de uma invisibilidade sociopolítica e cultural historicamente imposta às comunidades Ciganas. Esta ausência pode ser lida à luz da noção de *haunting* proposta por Gordon (1997): aquilo que a ordem social e o registo histórico oficial excluem da memória consciente não desaparece, antes continua a produzir efeitos precisamente em virtude da sua ausência, assombrando o presente e reclamando reconhecimento. Mobilizando o conceito clássico de imaginação sociológica, Gordon (1997) sustenta que a atenção a estes fantasmas sociais constitui uma crítica necessária aos modos convencionais de produção do conhecimento sociológico, demasiado centrados no que é visível, mensurável e arquivado. Não se trata, pois, de uma lacuna acidental ou de um esquecimento involuntário dos arquivos e das enciclopédias musicais portuguesas, mas de um processo socialmente construído de invisibilização, que hierarquiza saberes e expressões culturais em função da posição social e étnica de quem os produz. Resgatar as práticas artístico-musicais Roma do silêncio a que foram remetidas implica, assim, não apenas acrescentar nomes a uma lista, mas reconhecer que a sua presença na cultura portuguesa nunca esteve, de facto, ausente — apenas foi tornada estruturalmente invisível (Guerra, 2020).

A segunda constatação é a de que as criações artístico-musicais Roma podem ser lidas como dispositivos incontornáveis de contestação da discriminação e do estigma, precisamente porque, como nos ensina Silverman (2012), a música – e a criação artística mais alargada – permite a criação de uma cultura Roma que também se assume transnacional. É a partir desta tensão entre invisibilidade e potencial de resistência que os autores aqui reunidos foram convidados a pensar as interseções entre as manifestações artísticas Roma e as dinâmicas de integração social e de relação com o espaço urbano. Assim, quatro eixos conceptuais atravessam todos os textos deste número. O primeiro é o do direito à cidade (Lefebvre, 1968), entendido como o direito concreto de inscrever, material e simbolicamente, sentimentos e dinâmicas de presença e diferença no espaço urbano. Este direito à cidade adquire uma acuidade particular quando aplicado a territórios historicamente relegados para a periferia simbólica e infraestrutural das áreas metropolitanas, tal como Wacquant (2008) documenta na sua análise comparada da marginalidade avançada: bairros que acolhem populações racializadas e etnicizadas tendem a sofrer um processo de estigmatização territorial que se sobrepõe e reforça a estigmatização étnica, produzindo uma dupla desqualificação social que atinge tanto o lugar quanto quem

GUERRA, Paula; & MENDES, Maria Manuela (2026),
"Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 9 – 17.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ed

nele habita. Mas os processos de racialização e segregação interligam-se com outros dispositivos, tais como o deslocamento (frequentemente motivados por ameaças higienistas e securitárias), a omissão (omissão em termos de compromisso político e que contribui para a perpetuação da segregação de bairros étnicos e racializados, impondo uma ordem social e espacial racializada que separa o civilizado do incivilizado), a contenção (edificação de barreiras físicas e simbólicas, engendrando espaços fechados sobre si próprios e afastados da vida urbana) e o discurso de igualdade e coesão (gera naturalização e essencialização dos destinatários, legitimando relações hierárquicas e de poder — ou seja, a supremacia da ordem social branca e colonialista) (Guerra, 2012; Picker, 2017; Mendes, 2023).

Neste âmbito, a interseccionalidade (Crenshaw, 2022) assume-se como uma ferramenta indispensável para compreender como eixos como a etnicidade, classe social e género se articulam, de forma específica, na vivência urbana das populações Roma. Esta leitura interseccional cruza-se, por sua vez, com o contributo de Young (1990), para quem a justiça social não pode ser pensada apenas em termos distributivos, exigindo antes o reconhecimento da diferença de grupo e o combate às formas estruturais de opressão — exploração, marginalização, ausência de poder, imperialismo cultural e violência — que atravessam, de modo distinto, a experiência quotidiana das comunidades racializadas e etnicizadas nos contextos urbanos contemporâneos. O terceiro eixo diz respeito à desigualdade dos sistemas de consagração cultural (Bourdieu, 1993), que continua a determinar quem tem acesso aos circuitos legítimos de visibilidade artística. O quarto eixo é a música como resistência, mais especificamente a ideia de que as criações artísticas e musicais transformam as dinâmicas de invisibilidade e de discriminação num vocabulário de afirmação e de contestação (Guerra & Alvarez-Cueva, 2021). Estes quatro eixos cruzam-se, tensionam-se e reforçam-se mutuamente ao longo de todo o número.

O foco empírico que percorre a maioria dos contributos é o projeto CIG.A.MÚSICA, financiado pelo Programa BIP/ZIP 2024 — Parcerias Locais da Câmara Municipal de Lisboa, promovido pela associação Locals Approach, com uma extensa rede de parceiros formais e informais que inclui o Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, a Junta de Freguesia de Carnide e a União Romani Portuguesa, entre outros. Desenvolvido nos bairros Padre Cruz e Horta Nova, em Carnide, o projeto mobilizou a música e a dança como mecanismos de ignição de dinâmicas comunitárias e de cidadania ativa, através de uma pesquisa-ação-participativa que recusou, deliberadamente, a separação clássica entre investigador e investigado. Esta opção metodológica inscreve-se numa genealogia mais vasta da pesquisa-ação-participativa, cujas raízes remontam aos trabalhos pioneiros de Fals Borda (2006) na Colômbia dos anos setenta, quando propôs uma ciência social construída a partir de dentro dos movimentos populares, e não sobre eles, contestando os pressupostos positivistas de neutralidade e de exterioridade do investigador face ao seu objeto de estudo. É nesta tradição epistemológica, que valoriza o saber popular como forma legítima de conhecimento sem abdicar do rigor empírico, que o projeto CIG.A.MÚSICA se posiciona. O *core* do projeto recusa tanto a folclorização quanto a celebração acrítica da cultura Roma,

alertando, na esteira de Papastergiadis (2006) e de Said (1978), para o risco de uma aglutinação utilitarista das expressões culturais Roma no quadro do capitalismo cultural avançado. É também aqui que se define o compromisso metodológico e ético de todo o número: o de construir um espaço académico de diálogo com as pessoas Roma que rompa com a lógica da investigação extrativista, promovendo a coautoria do conhecimento.

Este compromisso ecoa, por sua vez, as críticas formuladas por Smith (1999) no âmbito dos estudos indígenas, quando a autora demonstra como a investigação convencional, ao tratar as comunidades racializadas simultaneamente como objeto de estudo e como recurso de dados a extrair, reproduz, sob nova roupagem, lógicas coloniais de apropriação do conhecimento. Decolonizar a metodologia significa, nesta aceção, devolver às comunidades/pessoas investigadas o controlo sobre os termos, os processos e os usos da investigação que sobre elas incide. Esta arquitetura colaborativa aproxima, por fim, o projeto CIG.A.MÚSICA do que Burawoy (2005) designa por sociologia pública orgânica: uma sociologia que não se limita a comunicar os seus resultados a públicos exteriores à academia, mas que constrói o próprio conhecimento em diálogo contínuo, recíproco e visível com movimentos sociais, associações e comunidades organizadas. Nesta aceção, a coautoria do conhecimento deixa de ser entendida como um desvio ao rigor científico ou como uma concessão ética à comunidade investigada, para passar a ser reconhecida como uma forma legítima, e sociologicamente fundamentada, de produção do saber — na qual a validade do conhecimento produzido depende, precisamente, da qualidade e da reciprocidade da relação estabelecida com quem dele é também coautor.

O texto de **Maria Manuela Mendes**, intitulado "Territórios de Encontros, Práticas Artísticas e Reconstruções Identitárias entre os Ciganos Portugueses/Roma em Lisboa", relata diretamente o processo de pesquisa-ação-reflexão do Projeto CIG.A.MÚSICA nos bairros de Carnide. Situando o trabalho na linha dos estudos críticos Romani e na noção de episteme Romani, desenha-se um conhecimento fundado na posicionalidade, na memória coletiva e nas histórias orais, que não rejeita o rigor académico, mas antes o redefine. A esse respeito, a autora dá voz aos protagonistas do projeto, mais especificamente aos músicos, pastores, artistas e dirigentes associativos. Do dualismo entre "cantar para Deus" e "cantar para o mundo", à cultura *do-it-yourself* da construção artesanal de instrumentos, o artigo revela a densidade e a heterogeneidade das práticas musicais ciganas em Lisboa. O artigo de **Sofia Sousa**, designado "Arte e Mulheres na (margem da) contemporaneidade: criação artística Roma no cruzamento com o feminismo e o artivismo", que propõe uma leitura sociológica exploratória e comparativa da obra de Małgorzata Mirga-Tas e Delaine Le Bas, as duas artistas Roma mais consagradas internacionalmente na atualidade. Mobilizando uma tríade concetual que articula género, memória reparativa e artivismo, a autora mostra como as duas artistas negoceiam, por vias artísticas distintas, o reconhecimento da população Roma no interior do campo da arte contemporânea. Nas asserções da autora, Mirga-Tas reescreve a gramática visual da autoridade, substituindo o sujeito canónico por

GUERRA, Paula; & MENDES, Maria Manuela (2026),
"Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 9 – 17.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ed

mulheres Roma anónimas. Já Le Bas expõe o mecanismo institucional que historicamente produziu a exclusão.

O terceiro artigo, de **Emanuelle Maia de Souza**, "O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños"", desloca o olhar do circuito museológico internacional para a escala do bairro. A partir de uma etnografia das *performances* do grupo de dança infanto-juvenil "Los Niños", do bairro Horta da Areia, em Faro, é feita uma análise de como a dança articula dimensões materiais e simbólicas da vida social em contextos de segregação territorial. Propõe-se pensar a *performance* como produção de identidade, bem como pensar a cidade como uma forma de produção social desigual. O artigo mostra como a circulação do grupo por espaços institucionais reconfigura, ainda que temporariamente, as fronteiras entre centro e periferia, fazendo da dança um dispositivo de negociação do direito à cidade. De seguida, o artigo "Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio" de **Susana Campos** debruça-se sobre dois projetos de intervenção social que utilizaram metodologias de base artística junto de participantes do Bairro 2 de Maio, em Lisboa. Apesar de os dois grupos diferirem quanto às suas características demográficas, verificou-se continuidade nos processos desenvolvidos. A investigação centra-se no contributo da prática artística para a promoção da participação, da expressão pessoal, da aprendizagem e do bem-estar. Os resultados indicam que práticas artísticas de fácil acesso e ajustadas ao perfil dos participantes contribuem para a inclusão social, para a construção de relações interpessoais e para a capacitação individual, subsistindo, contudo, limitações no que respeita à distribuição da agência criativa e à emancipação artística.

No cômputo dos artigos, **Vitor Belanciano** apresenta uma reflexão emblemática acerca das inflexões da música cigana/Roma portuguesa contemporânea: "Ouvir o que sempre esteve lá: a transição da música cigana/Roma portuguesa entre memória, plataformas digitais e o diálogo com o *flamenco* contemporâneo". Com efeito, o artigo debate o processo de transformação sociocultural da música cigana/Roma portuguesa, marcada pela passagem de práticas historicamente circunscritas ao espaço comunitário para a esfera pública. Este artigo analisa, numa perspetiva sociológica, a crescente visibilidade da rumba cigana portuguesa e a sua reformulação através do diálogo com o *flamenco*, o *hip-hop* e o *pop* urbano. Consideram-se artistas e projetos contemporâneos, o impacto das plataformas digitais na produção e circulação musical, a participação histórica das comunidades Roma na formação do *flamenco* e as dinâmicas de interculturalidade. O último artigo deste Número Especial da autoria de **Rui Soares** procura compreender, a partir de uma escuta e análise reflexiva situada, a relevância sociológica de *Las Chuches* (grupo musical composto por três jovens de origem Cigana e álbum com o mesmo nome), sugerindo a construção e circulação de uma ciganidade juvenil feminina no campo do *pop-flamenco* espanhol e que se torna audível no espaço social.

O Número Especial prossegue com o registo intitulado "Festa Roma", de **Maria Manuela Mendes, Paula Guerra, Gonçalo Folgado, João Martins e Raquel Lindner**

GUERRA, Paula; & MENDES, Maria Manuela (2026),
"Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 9 – 17.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ed

Costa que relata o momento alto do Projeto CIG.A.MÚSICA, isto é, a Festa Roma, realizada a 21 de maio de 2026 nos Jardins do Bombarda, em Lisboa. Neste contributo, o evento é apresentado como um momento liminar, suspenso relativamente à estrutura social quotidiana, em que a hierarquia habitual entre maioria e minoria se atenuou momentaneamente, dando lugar a um sentido de pertença partilhada entre Ciganos e não-Ciganos. O texto sublinha ainda uma tese estrutural do Número Especial, a de que a discriminação contra a população Roma opera como uma forma de racismo estruturalmente distinta de outras, precisamente por continuar a ser tolerada — e por vezes normalizada — mesmo em discursos públicos que já rejeitam outras formas de racismo.

Subsequentemente, apresentamos a secção de entrevistas. Na conversa de **Maria Manuela Mendes com Kali Musa**, bailarina e modelo Cigana portuguesa de carreira internacional, discutiu-se moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas, a partir do percurso da artista entre a cultura *ballroom* nova-iorquina e a Oficina de Moda e Movimento que dinamizou no âmbito do projeto. Na entrevista "Portas da Alma", conduzida por **Vanessa Lopes, Diego El Gavi** — artista e mediador cultural — efetua-se um percurso pelo *flamenco* de Camarón de la Isla ao álbum *Puerta del Alma* (2019), deixando como lastro a palavra resiliência.

O Número Especial encerra com a recensão crítica de **Maria Manuela Mendes** ao livro *Portugueses Ciganos, Cinco Séculos de Resistência,* de Ana Cristina Pereira (2026). A recensão sublinha o valor e a relevância de um jornalismo científico que rompe com o voyeurismo do exótico e do "eterno estrangeiro interno", desmontando, através da heterogeneidade e complexidade de histórias de vida de pessoas Roma, crenças que persistem e subsistem ainda hoje sobre os Roma (por exemplo, o nomadismo por opção, o absentismo escolar "cultural" ou a subserviência da mulher Cigana), ampliando a compreensão sócio-histórica sobre os processos e estratégias de resistência secular protagonizados pelo povo Romani.

Referências bibliográficas

BACK, Les (2014), "Deep listening: Researching music and the cartographies of sound", in *Cultural Geography in Practice,* Londres, Routledge, pp. 272-285.
BOURDIEU, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Nova Iorque, Columbia University Press.
BURAWOY, Michael (2005), "For public sociology", *American Sociological Review*, 70(1), pp. 4-28.
CRENSHAW, Kimberlé (2022 [1989]), "Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics", *Contemporary Sociological Theory,* 1, p. 354.
DENORA, Tia (2000), *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

GUERRA, Paula; & MENDES, Maria Manuela (2026),
"Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 9 – 17.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ed

FALS BORDA, Orlando (2006), "Participatory (action) research in social theory: Origins and challenges", in *The SAGE Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, Londres, Sage, pp. 27-37.
FRASER, Nancy (2000), "Rethinking recognition", *New Left Review*, 3, pp. 107-120.
GOFFMAN, Erving (1963), *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall.
GORDON, Avery (1997), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
GUERRA, Paula (2012), "Da exclusão social à inclusão social: eixos de uma mudança paradigmática", *Revista Angolana de Sociologia*, 10, pp. 91-110.
GUERRA, Paula (2018), "Raw power: Punk, DIY and underground cultures as spaces of resistance in contemporary Portugal", *Cultural Sociology*, 12(2), pp. 241-259.
GUERRA, Paula (2019). Nothing is forever: um ensaio sobre as artes urbanas de Miguel Januário±MaisMenos±. *Horizontes Antropológicos*, 55, pp. 19-49.
GUERRA, Paula (2020), "The song is still a 'weapon': The Portuguese identity in times of crises", *YOUNG*, 28(1), pp. 14-31.
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), 60-74, 10.15847/cct.23453.
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 (2024), "Free punk. Um caleidoscópio chamado Ondina Pires", *Revista Territórios e Fronteiras,* 17(1), pp. 159-182.
GUERRA, Paula (2025), "Thina Curtis amid creative disorders. Fanzines, punk, improvisation, and critical pedagogy", Genealogy, 9(1), 3, https://doi.org/10.3390/genealogy9010003.
HOOKS, Bell (1990), "Choosing the margin as a space of radical openness", in *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, pp. 145-153.
LEFEBVRE, Henri (1968), *Le Droit à la ville*, Paris, Anthropos.
LIDSKOG, Rolf (*2016), "The role of music in ethnic identity formation in diaspora: A research review", International Social Science Journal,* 66 (219-220), pp. 23-38.
MENDES, Maria Manuela; MAGANO, Olga; CANDEIAS, Pedro (2019), "Des-homogeneizar os ciganos portugueses: perfis sociais e heterogeneidade sociocultural", *OBETS: Revista de Ciencias Sociales,* 14(1), pp. 49-87.
MENDES, Maria Manuela (2023), "O continuum difícil acesso de pessoas e famílias ciganas/Roma à habitação adequada em Portugal", *CIDADES, Comunidades e Territórios*, (au23), pp. 105-118. https://doi.org/10.15847/cct.29036
PAPASTERGIADIS, Nikos (2006), "The invasion complex: The abject other and spaces of violence", Geografiska Annaler: Series B, *Human Geography,* 88(4), pp. 429-442.
PEREIRA, Ana Cristina (2026), *Portugueses Ciganos: Cinco Séculos de Resistência,* Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos.
PICKER, Giovanni (2017), *Racial Cities. Governance and the segregation of Romani people in urban Europe,* Londres e Nova Iorque, Routledge.

GUERRA, Paula; & MENDES, Maria Manuela (2026),
"Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 9 – 17.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ed

SAID, Edward W. (1978), *Orientalism*, Nova Iorque, Pantheon Books.
SENDROIU, Ioana; & MOGOSANU, Andreea (2019), "Does being Roma matter? Ethnic boundaries and stigma spillover in musical consumption", *Ethnic and Racial Studies,* 42(12), pp. 2047-2064.
SILVERMAN, Carol (2012), *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora,* Oxford, Oxford University Press.
SMALL, Christopher (1998), *Musicking: The Meanings of Performing and Listening,* Middletown, Wesleyan University Press.
SMITH, Linda Tuhiwai (1999), *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Londres, Zed Books.
SPINELLI, Santino; & SAAVEDRA, Paco Suárez (2001), "Los gitanos y la música", *O Tchatchipen:* Lil Ada Trin Tchona Rodipen Romani, 36, pp. 40-47.
STREET, John (2012), "From Gigs to Giggs: Politics, law and live music", *Social Semiotics,* 22(5), pp. 575-585.
WACQUANT, Loïc (2008), *Urban Outcasts: A Comparative Sociology of Advanced Marginality*, Cambridge, Polity Press.
WEMYSS, Georgie; & CASSIDY, Kathryn (2017), "'People think that Romanians and Roma are the same': Everyday bordering and the lifting of transitional controls", *Ethnic and Racial Studies*, 40(7), pp. 1132-1150.
YILDIZ, Can; & DE GENOVA, Nicholas (2018), "Un/Free mobility: Roma migrants in the European Union", *Social Identities,* 24(4), pp. 425-441.
YOUNG, Iris Marion (1990), *Justice and the Politics of Difference*, Princeton, Princeton University Press.

Paula Guerra (autora para correspondência).
Roles: Concetualização, Redação – rascunho original, Redação – revisão e edição.
Universidade do Porto – Faculdade de Letras, Instituto de Sociologia, Griffith Center for Social and Cultural Research, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. ORCID ID: 0000-0003-2377-8045.
E-mail: pguerra@letras.up.pt

Maria Manuela Mendes.
Roles: Concetualização, Redação – rascunho original, Redação – revisão e edição.
Centro de Administração e Políticas Públicas (CAPP), Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa, CIES-Iscte, IUL, Portugal. Campus Universitário do Alto da Ajuda, Rua Almerindo Lessa, 1300-663, Lisboa, Portugal. ORCID ID: 0000-0002-5269-8004.
E-mail: manuela_mendes@iscte-iul.pt

GUERRA, Paula; & MENDES, Maria Manuela (2026),
"Resgates identitários. Um cruzamento de corpos, territórios e práticas artísticas Roma na contemporaneidade",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 9 – 17.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ed

Artigos

Territórios de Encontros, Práticas Culturais e Artísticas e Reconstruções Identitárias entre os Ciganos Portugueses/Roma em Lisboa

Maria Manuela Mendes
CAPP-Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Ulisboa
CIES-Iscte, Lisboa, Portugal

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

Resumo

Este artigo procura ampliar a visibilidade das práticas artísticas e culturais de pessoas e coletivos Ciganos/Roma, mapeando protagonistas, trajetórias, processos de criação, produção e circulação. Parte do projeto CIGA.A.MÚSICA, desenvolvido no âmbito do Programa BIP/ZIP 2024: Parcerias Locais, da Câmara Municipal de Lisboa, e adota uma perspetiva reflexo-crítica e participativa, enquadrada na Pesquisa-Ação Participativa. Os resultados, ainda exploratórios, indicam uma presença crescente de artistas Ciganos/Roma no espaço público e perante audiências diversificadas, embora persistam formas de invisibilização associadas a relações históricas de poder, processos de racialização e desigualdades estruturais que continuam a marcar a vida das pessoas Ciganas em Portugal.

Palavras-chave: Ciganos/Roma; Práticas culturais e artísticas; Anticiganismo.

Territories of Encounter, Cultural and Artistic Practices, and Identity Reconstruction Among the Ciganos/Roma in Lisbon

Abstract

This article seeks to broaden the visibility of the artistic and cultural practices of Ciganos/Roma individuals and collectives by mapping key protagonists, trajectories, processes of creation, production and circulation. It stems from the CIGA.A.MÚSICA project, developed within the framework of the BIP/ZIP 2024 Programme: Local Partnerships, promoted by Lisbon City Council, and adopts a reflexive-critical and participatory perspective grounded in Participatory Action Research. The results, still exploratory, point to a growing

MENDES, Maria Manuela (2026),
"Territórios de Encontros, Práticas Culturais e Artísticas e Reconstruções Identitárias entre os Ciganos Portugueses/Roma em Lisboa",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 21 – 47.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a1

presence of Ciganos/Roma artists in the public sphere and before diverse audiences, although forms of invisibilisation persist, linked to historical relations of power, processes of racialisation and structural inequalities that continue to shape the lives of Ciganos/Roma people in Portugal.

Keywords: Ciganos/Roma people; Cultural and artistic practices; Antigypsyism.

Lieux de Rencontre, Pratiques Culturelles et Artistiques et Reconstruction Identitaire chez les Ciganos/Roms à Lisbonne

Résumé

Cet article vise à accroître la visibilité des pratiques artistiques et culturelles des personnes et collectifs Ciganos/Roms, en cartographiant les principaux acteurs, les trajectoires, les processus de création, de production et de circulation. Il s'inscrit dans le cadre du projet CIGA.A.MÚSICA, développé au sein du Programme BIP/ZIP 2024 : Partenariats locaux, de la Mairie de Lisbonne, et adopte une perspective réflexive, critique et participative, inscrite dans une démarche de recherche-action participative. Les résultats, encore exploratoires, mettent en évidence une présence croissante des artistes Ciganos/Roms dans l'espace public et auprès de publics diversifiés, bien que persistent des formes d'invisibilisation liées à des rapports de pouvoir historiquement constitués, à des processus de racialisation et à des inégalités structurelles qui continuent de marquer la vie des personnes Ciganas/Roms au Portugal.

Mots-clés: Ciganos/Roms; Pratiques culturelles et artistiques; Antitsiganisme.

Territorios de Encuentro, Prácticas Culturales y Artísticas y Reconstrucciones Identitarias entre los Gitanos/Roma en Lisboa

Resumen

Este artículo busca ampliar la visibilidad de las prácticas artísticas y culturales de personas y colectivos Gitanos/Roma, mediante el mapeo de protagonistas, trayectorias, procesos de creación, producción y circulación. Parte del proyecto CIGA.A.MÚSICA, desarrollado en el marco del Programa BIP/ZIP 2024: Parcerias Locais, del Ayuntamiento de Lisboa, y adopta una perspectiva reflexivo-crítica y participativa, enmarcada en la Investigación-Acción Participativa. Los resultados, todavía exploratorios, indican una presencia creciente de artistas Gitanos/Roma en el espacio público y ante públicos diversos, aunque persisten formas de invisibilización asociadas a relaciones históricas de poder, procesos de racialización y desigualdades estructurales que continúan marcando la vida de las personas Gitanas/Roma en Portugal.

Palabras clave: Gitanos/Roma; Prácticas culturales y artísticas; Antigitanismo.

Introdução

Este artigo tem como quadro de fundo o processo iterativo de pesquisa-ação-reflexão que caraterizou o Projeto CIG.A.MÚSICA, promovido pela *Locals Approach* e financiado pelo Programa BIP/ZIP 2024: Parcerias Locais, da Câmara Municipal de Lisboa. Um dos traços marcantes deste projeto assenta na pluralidade de atividades desenvolvidas (*workshops*, ações de informação e formação, recolha de histórias de vida, produção de *podcasts* e iniciativas artístico-comunitárias), assim como na diversidade do seu ecossistema em termos de parceiros formais e informais[1].

Criado em 2011, este programa tem vindo a ser assumido como um instrumento de política pública municipal de proximidade que promove intervenções de pequena escala em bairros e zonas da cidade categorizados como Bairros e Zonas de Intervenção Prioritária (BIP/ZIP). Através de uma lógica *bottom-up,* este programa pretende minimizar e superar fraturas sócio-territoriais existentes, mobilizando, para tal, parcerias e dinâmicas de desenvolvimento local, ativando o exercício da cidadania e dinamizando associações, ONGs, assim como grupos e organizações informais de base local.

A motivação subjacente à construção deste projeto assenta na identificação de uma lacuna que ainda subsiste em termos de conhecimento e intervenção sobre as práticas artístico-musicais das pessoas Ciganas em Portugal. Pouco se conhece, em termos académicos e até no plano da intervenção social e política, sobre as potencialidades associadas à utilização da arte, e especialmente da música cigana, enquanto ferramenta para (e na) inclusão social. Neste contexto, este projeto baseia-se na mobilização da música e da dança enquanto mecanismos de ignição de dinâmicas comunitárias e de cidadania activa, bem como potenciadoras de processos emancipatórios entre as pessoas Ciganas da cidade de Lisboa.

[1] Entre os parceiros formais estão a Associação Iscte Conhecimento e Inovação - CVTT; Universidade do Porto; Faculdade de Arquitetura - ULisboa; Junta de Freguesia de Carnide; Associação KISMIF e Associação A Música Portuguesa A Gostar Dela Própria. Os parceiros informais foram, sobretudo, organizações de base local (a Associação Nacional de Futebol de Rua, a Associação Amigos do B2M, a Associação Rizoma, Comunicação e Integração Social de Pessoas Ciganas e o Clube Juventude da Horta Nova).

MENDES, Maria Manuela (2026),
"Territórios de Encontros, Práticas Culturais e Artísticas e Reconstruções Identitárias entre os Ciganos Portugueses/Roma em Lisboa",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 21 – 47.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a1

Apesar da matriz do Projeto CIG.A.MÚSICA ser mais orientada para a intervenção prática, tem como respaldo os princípios da ciência cidadã (ECSA, 2020) e os pressupostos da sociologia pública esquadrinhados por Burawoy (2005), estando ancorado em premissas de caráter investigativo e operativo. Por um lado, procurou-se analisar as práticas artísticas e musicais dos Ciganos/Roma residentes na cidade de Lisboa; por outro, contribuir para a visibilidade destas práticas protagonizadas pelas pessoas e coletivos Ciganos/Roma. Deste modo, almeja-se contribuir para a desconstrução de processos histórico-sociais de estigmatização e relegação vividos pelos Ciganos/ Roma no contexto da sociedade em geral, mas também na cena artística portuguesa. Em termos práticos, a intenção passava ainda por empoderar pessoas e coletivos numa intervenção formativa e com impacto na sua autonomização socioeconómica, por via do desenvolvimento de atividades de empreendedorismo cultural e musical com potencial impacto efetivo no desenvolvimento comunitário de base local. O envolvimento das pessoas Ciganas/Roma não se limitou à condição de público e/ou de meros participantes. Em algumas atividades, as pessoas Roma foram as principais protagonistas, ao assumirem o papel de formadoras, co-construtoras e dinamizadoras de atividades comunitárias, o que demonstra a relevância da adoção de metodologias participativas baseadas no reconhecimento das práticas de co-construção de um conhecimento situado, assente na promoção da agência dos sujeitos e coletivos Ciganos/Roma.

Este artigo assume, de forma consciente, um formato exploratório e circunscrito ao desenho do projeto CIGA.A.MÚSICA, procurando contribuir para a visibilidade das práticas artísticas e culturais das pessoas e coletivos Ciganos/Roma. Para tal, procurou-se mapear e dar a conhecer os protagonistas, as trajetórias, os processos de criação e de produção, assim como os espaços de criação e circulação formais e informais, valorizando estas culturas híbridas e invisibilizadas do espaço público e da cena artístico-musical. Em termos da sua estrutura organizativa, o presente artigo é composto por seis seções: depois da introdução, segue-se uma seção em que se aborda, de forma sucinta, os contextos de pesquisa-ação; nesta sequência, surge a apresentação do roteiro metodológico, passando-se de seguida à seção referente à abordagem teórica-concetual; posteriormente, o foco passa a centrar-se na

análise e discussão das práticas culturais e artísticas Roma; e, por último, apresentam-se as considerações finais.

1. Contexto de pesquisa-ação

As atividades de pesquisa-ação foram levadas a efeito em Carnide, freguesia localizada na zona norte de Lisboa[2], mais concretamente, nos bairros Padre Cruz e Horta Nova, em virtude de se concentrar nestes núcleos habitacionais um número significativo de pessoas Ciganas/Roma. Tendo por base o cruzamento de várias informações, nomeadamente da GEBALIS, Junta de Freguesia de Carnide e associações locais, estima-se que nesta freguesia lisboeta residam aproximadamente 500 pessoas Ciganas/Roma, que aqui se fixaram há cerca de 45 anos.

O bairro Padre Cruz é composto por vários núcleos, correspondentes a diferentes fases da sua edificação (num total de cinco), que correspondem a temporalidades distintas. Nessas diferentes fases foram acomodadas populações com uma diversidade de origens geográficas, culturais e étnico-raciais, o que reflete distintos períodos da história do bairro e o impacto de uma pluralidade de programas habitacionais e políticas urbanas. O bairro configura-se, assim, como um palimpsesto. Ainda na atualidade, este é considerado um dos maiores bairros de realojamento da Península Ibérica, com aproximadamente 8.000 habitantes (Nicolau, 2012; GEBALIS, 2026), constituindo um território de coexistência multicultural. Foi neste bairro que emergiu o primeiro grupo comunitário do concelho de Lisboa, assente em práticas de democracia participativa, de trabalho em rede e de proximidade no desenvolvimento local (Amaro & Ferreira, 2022). Por seu turno, o bairro da Horta Nova foi criado no início dos anos 70, sendo habitado por cerca de 1315 habitantes (Blogspot, 2011) e, à semelhança do bairro Padre Cruz, ainda hoje este território se caracteriza por uma sólida matriz comunitária (Elvas, 2009; Amaro & Ferreira, 2022), sustentada na ação articulada de diversas instituições e serviços de proximidade indispensáveis à vida social local.

[2] As estimativas apontam que residam no município de Lisboa cerca de 3.000 pessoas Ciganas/Roma (The European Union Agency For Fundamental Rights [FRA], 2022).

MENDES, Maria Manuela (2026),
"Territórios de Encontros, Práticas Culturais e Artísticas e Reconstruções Identitárias entre os Ciganos Portugueses/Roma em Lisboa",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 21 – 47.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a1

2. Roteiro metodológico: vaivém investigação-ação

Os resultados exploratórios que irão ser aqui abordados inscrevem-se no contexto deste projeto, composto por uma componente investigativa de dimensão circunscrita, mas interdependente da componente ligada à ação (prática). Assumiu-se uma abordagem de pesquisa-ação participativa (*participatory action research*), marcadamente reflexiva, envolvendo os participantes num processo colaborativo de transformação social (Kemmis & McTaggart, 2005). Enquanto investigação colaborativa, a pesquisa é conduzida "com" os Ciganos/Roma e não "sobre e para" os participantes (Ryder, 2018). Desta feita, a investigação com pessoas Ciganas implica que os participantes sejam parte integrante do processo de investigação, sendo envolvidos como co-investigadores que participam ativamente na co-construção do conhecimento e nas ações levadas a efeito (Baldwin, 2012). De facto, não estamos perante uma abordagem linear e estandardizada, uma vez que a investigação-ação é cíclica e de caráter processual, consistindo num processo que se operacionaliza através de diferentes iterações de planeamento, ação, observação e reflexão (Walter, 2009). No âmbito da componente investigativa deste projeto, realizaram-se 11 entrevistas exploratórias e 3 conversas informais, envolvendo pastores, mediadores, líderes de associações e artistas Ciganos/Roma. A entrevista (e conversas informais), cuja duração oscilou entre 30 e 60 minutos, centrou-se em duas dimensões-chave: as vivências e trajetórias de vida, e as práticas artísticas e culturais dos entrevistados. As entrevistas foram inicialmente analisadas com recurso à análise de conteúdo clássica (Bardin, 2011; Guerra, 2006); posteriormente, as categorias mais relevantes foram selecionadas e analisadas, por via de uma análise de conteúdo de caráter temático, desenvolvida com o apoio do *software* MaxQda. Na análise de dados, priorizou-se a segunda dimensão de análise – práticas artísticas e culturais dos entrevistados –, a qual se relaciona com algumas das atividades-chave do projeto: i) a construção de uma *graphic novel*, numa lógica gráfica de *storytelling*, cujo objetivo passou por criar e disseminar um produto físico, relacionado com as estórias dos membros das comunidades Ciganas[3]; e ii) os LabROM_Lab. música, dança e cidadania; partindo dos

[3] Foi neste âmbito que realizamos as entrevistas. Assim sendo, e partindo da importância da história oral para as pessoas e as comunidades Ciganas, pretendeu-se entrecruzar gerações, registando em áudio/vídeo estas sessões e construindo um produto que possua, de igual modo, um cunho educativo e pedagógico. Esta atividade foi

contributos de investigações nacionais e internacionais em torno das práticas artísticas e atendendo ao potencial transformador da arte, propôs-se a realização de um laboratório integrador de *workshops* de música e dança. Estes momentos foram acompanhados por conversas e debates em torno de temáticas como a história e a cultura cigana, a igualdade de género, o racismo e anticiganismo, o bem-estar físico e psicossocial, a participação cívica e política, *etc*. Através deste Lab pretendeu-se dar a conhecer as estéticas, sons e ritmos das pessoas e comunidades Ciganas/Roma, ao passo que também permitiram – através de técnicas e processos de aprendizagem (in)formais – dar a conhecer elementos de uma cultura e património imaterial que tendem a ser desvalorizados e descartados pelos média e por circuitos artísticos formais que atendem a lógicas comerciais e mercantilizadas. Estas duas atividades foram realizadas numa perspetiva intergeracional e intercultural, envolvendo crianças, jovens, adultos e pessoas idosas com origens raciais e étnico-culturais distintas e pertencentes a diferentes grupos etários. Ressalta-se ainda que a maior parte dos formadores e dinamizadores eram pessoas de origem Cigana, assumindo-se, neste contexto, como os principais protagonistas e corresponsáveis diretos pelo processo de construção/produção e dinamização das atividades, o que indiretamente contribui para a transformação pessoal e comunitária, bem como para o desenvolvimento sociocomunitário. Desta forma, as pessoas Ciganas/Roma tiveram efetivamente oportunidade de potencializar elementos cruciais da sua identidade assentes na música e na dança como competências-chave de reconfiguração do seu papel nas diferentes esferas de vida, com impacto na redução/superação da exclusão, dos estereótipos, da segregação e do anticiganismo.

realizada em parceria com a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, tendo os seus resultados sido partilhados em sessões coletivas (comunidade Cigana e academia), em contexto académico (universidade) e em contextos informais da cidade de Lisboa e dos territórios analisados (festas e outros eventos organizados pelas associações locais). Algumas destas entrevistas foram realizadas com o objetivo de serem disseminadas em formato *podcast*, tendo-se centrado nos testemunhos dos/as contadores/as de estórias.

MENDES, Maria Manuela (2026),
"Territórios de Encontros, Práticas Culturais e Artísticas e Reconstruções Identitárias entre os Ciganos Portugueses/Roma em Lisboa",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 21 – 47.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a1

3. Contexto teórico de partida

Em Portugal, alguma literatura científica e principalmente não científica sobre os Ciganos/Roma contribuiu para a (re)produção de narrativas e práticas sociais que reforçam a sua invisibilidade, fechamento e opacidade. A literatura de ficção, em Portugal, mas também em outros países, é rica em lendas, novelas, contos e poemas sobre os Ciganos[4]. Esta literatura tem contribuído para a construção de mitos e para a perpetuação de um halo de mistério em torno das pessoas Ciganas/Roma, associando-as a uma cultura de origem oriental, sendo por isso detentoras de dotes especiais, ao nível da magia, feitiçaria, cartomancia e leitura da sina ("*buena dicha*"). Até meados dos anos 2000, ainda era recorrente encontrar pesquisas que oscilavam entre uma certa tendência para a exotização e para a folclorização das pessoas Ciganas/Roma, acentuando, nuns casos, o seu primitivismo, a sua "pureza" /autenticidade, e noutros, a sua assimilação e/ou evolução e marginalidade. Até aí, as pessoas Ciganas/Roma surgem sobretudo como foco de interesse científico da Antropologia e da Etnografia, bem como da investigação aplicada orientada para a intervenção social (Mendes, 2007). Na verdade, os estudos sobre e com as pessoas Ciganas têm despertado pouca atenção por parte da comunidade académica, configurando-se neste domínio como uma área de *estudo das margens* que carece ainda de plena dignidade científica.

Situando este projeto na linha dos estudos críticos Romani (Trehan & Kóczé, 2011; Ryder, 2018; Kóczé, 2021), a nossa intenção passou por contribuir para a construção de contra narrativas que desafiem o apagamento, a ausência, a invisibilidade e o esquecimento sócio-histórico das criações culturais, artísticas e conhecimentos das pessoas Ciganas/Roma, através da sua agencialidade. Posicionamo-nos numa perspetiva epistémica segundo a qual os processos de co-construção e cocriação de conhecimento põem à prova as hierarquias rigidificadas e perenes associadas não só aos saberes populares, mas também àqueles

[4] Em Portugal, os Ciganos aparecem referenciados em 1516 no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, enquanto que, em 1521, é levada à cena a peça *A Farsa das Ciganas* de Gil Vicente. É ainda de acrescentar a centralidade da mesma referência, em romances como *A Severa,* de Júlio Dantas (1901). Em Espanha, Miguel Cervantes escreve em 1613 *La Gitanilla*, Garcia Lorca escreve o *Romancero Gitano* (1928) e em França, Prosper Marimée (1845) escreve a novela *Cármen*, que dará origem à ópera *Cármen* de Bizet (1875).

produzidos pela academia. Como bem referem Mirga-Kruszelnicka e Mate (2026) trata-se de uma outra episteme, a Romani, que se funda num

> "conhecimento fundamentado na posicionalidade Romani, nas experiências sociais, históricas e culturais do povo Romani. Está enraizada na memória coletiva, nas histórias orais, na diversidade linguística e nas experiências vividas que desafiam as estruturas eurocêntricas dominantes. Esta episteme não rejeita o rigor académico; antes, redefine-o, insistindo na ideia de que as perspetivas situadas são fontes de conhecimento legítimas" (Mirga-Kruszelnicka & Mate, 2026: 198).

Se recuarmos ao século XIX, em contexto internacional, as pessoas Roma foram representadas na arte, literatura e na investigação académica ora como *outsiders* românticos e exotizados, ora como desviantes e perigosos. Esta dualidade constitui, na perspetiva de McGarry e Mirga-Kruszelnicka, a base do ciganismo (*Gypsylorism*), uma forma específica de produção de conhecimento sobre o povo Romani caracterizada pela exoticização, racialização e "outra"ização nas ciências sociais (McGarry e Mirga-Kruszelnicka, no prelo, cit. por Mirga-Kruszelnicka & Mate, 2026: 196).

Na senda dos estudos críticos Romani, faz sentido mobilizar o termo colonialismo e neocolonialismo na análise dos povos Romani, uma vez que o colonialismo pode ser entendido como uma forma de exercício contínuo de poder (económico, militar, ideológico e político) por parte do Estado e de grupos possidentes sobre grupos mais vulneráveis, engendrando hierarquias – grupos subalternos e sujeitos humanos considerados infra-humanos. O colonialismo pode ainda ser concebido, neste contexto de análise, como uma forma de manutenção e reprodução de relações assimétricas de poder económico, social, cultural e político (Trehan & Kóczé, 2011).

Os Ciganos/Roma são frequentemente enquadrados como um "problema europeu", em vez de uma "minoria europeia" pelas autoridades políticas (Kóczé & Márton, 2017). Van Baar

(2011) considera estarmos perante uma tendência generalizada de securização face aos Roma. O anticiganismo está profundamente enraizado nas sociedades hodiernas, tornando-se até banal e amplamente aceitável, estando na génese de perceções, narrativas e práticas que instilam ódio e aversão face às pessoas Ciganas. Na perspetiva de Rostas (2021), o anticiganismo é uma forma especial de racismo dirigida aos Ciganos e àqueles que são estigmatizados no imaginário coletivo como «Ciganos», representando um sistema histórico de opressão destes indivíduos. No fundo, esta forma específica de racismo assenta numa ideologia fundada na superioridade racial, em processos de desumanização e no racismo institucional enraizado em processos de discriminação histórica, expressando-se através de violência, de discursos de ódio, da exploração, da estigmatização e da discriminação mais flagrante (Alliance against Antigypsyism, 2017; Rostas, 2021).

Efetivamente, o racismo face às pessoas Ciganas/Roma interage com processos sociais e políticos no que diz respeito à produção de formas racializadas de desigualdade social. Numa perspetiva diacrónica, mas também sincrónica, é inegável a persistência de formas de racismo estrutural e quotidiano enraizadas profundamente na sociedade portuguesa, manifestando-se em situações e contextos quotidianos e frequentemente percebidos como triviais, "normais" e legítimos (Mendes, 2007). O racismo quotidiano não se manifesta apenas nas relações impessoais e anónimas, estendendo-se igualmente à esfera institucional. O conceito de racismo quotidiano permite assim articular o micro-nível (nível do vivido) e o macro-nível (nível estrutural e ideológico), percebendo-se assim melhor a continuidade de um a outro (Mendes, 2007). Na sua análise, é necessário revelar o funcionamento racial oculto e invisível (que ignora as diferenças raciais) das instituições que sustentam e reproduzem a desigualdade racial sistémica (Kóczé, 2021).

A visibilidade – e a invisibilidade – social é uma outra dimensão de análise que assume alguma relevância no âmbito deste projeto. Visibilidade e invisibilidade não são qualidades naturais, mas sobretudo modos sociais de confirmação ou de infirmação das existências sociais (Le Blanc, 2009). A invisibilidade e o silenciamento, mas também o não reconhecimento e a desvalorização das práticas artísticas e culturais das pessoas Ciganas/Roma é uma forma de exclusão do espaço público, reforçando a sua posição à margem, subtraindo-as de modos e

mecanismos de participação na sociedade. As manifestações culturais e artísticas ciganas/Roma parecem padecer de reconhecimento e de visibilidade. Se a possibilidade de reconhecimento instaura uma relação positiva em si mesma, tal depende de formas sociais de reconhecimento que validem a possibilidade de existir (Le Blanc, 2009), ter significado e ser visível no espaço social em Portugal.

4. Práticas culturais e artísticas Roma

Da ação

O projeto foi desenhado para responder a uma interrogação investigativa e pragmática: conferir e ampliar a visibilidade do património artístico e musical das pessoas Ciganas/Roma na esfera pública e, principalmente, na arena artística.
Nas enciclopédias e publicações de referência sobre música portuguesa, a referência a artistas Ciganos é praticamente inexistente, tal como também quase não existe qualquer menção a artistas visuais, profissionais da dança e outros *performers*, designers ou arquitetos de origem Cigana/Roma.

Esta ausência de referências a protagonistas e a expressões culturais e artísticas de pessoas Ciganas/Roma não significa que estas não existam e/ou que não tenham existido; trata-se, outrossim, de uma consequência da invisibilidade sociopolítica e cultural a que as pessoas e coletividades Ciganas/Roma foram confinadas ao longo do tempo, não só em Portugal, mas também em contexto internacional (Mirga-Kruszelnicka, 2022). A perspetiva epistémica adotada neste projeto assume claramente que as criações artísticas e musicais das pessoas Ciganas/Roma são importantes interfaces para combater a discriminação e o estigma num contexto de modernidade globalizada e mediática.

Partindo desta premissa, realizaram-se, no âmbito do projeto CIG.A.MÚSICA, várias ações de caráter arístico e comunitário, mas, neste artigo, o foco centra-se essencialmente em ações (co)construídas e/ou dinamizadas por pessoas de origem Cigana. Os LabRoma foram estruturados em torno de temas como história e cultura Romani, igualdade de género, racismo e anticiganismo, participação política, *etc*. Por via das expressões artísticas, foi

possível aceder a uma perspetiva diferente da realidade social, dificilmente decifrável através do recurso a metodologias de intervenção mais convencionais.

Concretamente, é de salientar duas ações de formação compostas por cinco sessões na área da construção de cajóns (Imagem 1). Estas sessões combinaram técnicas de construção manual com abordagens orientadas para a promoção das expressões artísticas das comunidades Romani, fomentando simultaneamente competências e dinâmicas intergeracionais de convivência, reunindo pessoas Ciganas e não-Ciganas, homens e mulheres, de diferentes faixas etárias. Concomitantemente, foram realizadas quatro sessões de formação na área da percussão de *cajón*.

Imagem 1 – Sessões de construção de cajóns realizadas na Associação de Amigos do Bairro 2 de Maio (AAB2M) e na Secção de Futebol Juvenil do Clube Horta Nova, Lisboa.



Fonte: Arquivo fotográfico: Projeto CIGA.A. MÚSICA, 2025.

A música *flamenca* relaciona-se estreitamente com a dança e, neste domínio, e numa perspetiva de complementaridade, realizamos *workshops* de formação em música e dança *flamenca*, em articulação com o projeto *Flamenquito* (Imagem 2). Os *workshops* envolveram participantes provenientes das associações e da comunidade local. As sessões revelaram-se

particularmente significativas ao dar visibilidade a estes recursos simbólicos e culturais frequentemente negligenciados no espaço público.

Imagem 2 – *Flamenquitos*, Formação em música e dança cigana, na ANFR - Associação Nacional de Futebol de Rua, Bairro Padre Cruz, Lisboa.



Fonte: Arquivo fotográfico: Projeto CIGA.A. MÚSICA, 2025.

A Oficina de Moda e Movimento, realizada no contexto deste Lab, foi criada e liderada por uma jovem mulher de origem Cigana, artista. Nesta, foram debatidos temas como cidadania, racismo e invisibilidade *versus* visibilidade da cultura Romani, acompanhados por exercícios físicos enraizados na dança contemporânea e na dança cigana, assim como por dinâmicas que ajudam a preparar a postura corporal para desfiles de moda e/ou *performances* públicas (Imagem 3).

Imagem 3 – Oficina de Moda e Movimento, Centro Cultural de Carnide, Lisboa.



Fonte: Arquivo fotográfico: Projeto CIGA.A. MÚSICA, 2025.

Da ação-reflexão-pesquisa

Segundo Mendes *et al.* (2019), a cultura musical cigana/Romani, longe de ser apenas uma manifestação folclórica, deve ser compreendida como um espaço de criação simbólica, como um mecanismo para a transmissão de memória coletiva e também como uma forma de negociação de identidades em contextos adversos e desafiantes (Law & Kovats, 2018). A literatura científica destaca os mecanismos de sobrevivência e adaptabilidade do povo Romani perante condições adversas e vulnerabilidades significativas, evidenciando a sua cultura '*Do It Yourself*' ('faça-você-mesmo'): tirando o máximo partido da informalidade, da improvisação, da criatividade e da resiliência.

A arte e a música confundem-se com a vida, acompanhando e intensificado as hipóteses de transformação social, rompendo com ideias feitas e estigmas, seja numa vertente artística ou num olhar sociocultural, capaz de operar transformações sociais e abrir novas possibilidades.

Desde 2010, o *flamenco* passou a fazer parte da Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade (UNESCO, 2010), sendo descrito como uma forma de expressão artística que combina o canto (cante), a dança (baile) e a música (toque da guitarra), destacando-se como símbolo de identidade de várias comunidades e grupos, em particular

da comunidade Gitana (Roma), a qual desempenhou um papel crucial na sua origem, desenvolvimento e consolidação (Baumann, 1996; Gobin, 1975). A transmissão desta arte acontece através da família, de grupos sociais e clubes de *flamenco*, os quais desempenham um papel fundamental na sua preservação e divulgação (UNESCO, 2010).

A música funciona como linguagem primordial e unificadora, muitas vezes transmitida geracionalmente e em contexto familiar e comunitário, sendo, ao mesmo tempo, matéria de valorização, preservação e transmissão cultural, nomeadamente entre as pessoas e comunidades Roma. Entre os entrevistados, encontramos vários homens que cantam e/ou tocam instrumentos musicais (por exemplo, viola e trompete) e/ou se assumem como produtores musicais. Um dos entrevistados, R.P., é músico e toca com alguns cantores de música *flamenca* cigana portuguesa, considerando que *"A música aproxima as comunidades e traz um bocadinho de esperança; consegues juntar a comunidade Cigana e não-Cigana".*

Enquanto forma de arte contemporânea, o *flamenco* é concebido por alguns autores que se especializaram na sua análise como um modo de vida (Llobet, 2011) ou como um estilo de vida (Cuellar-Moreno, 2016). Para Manuel (2023), o *flamenco* não é um estilo único, concebendo-o não só como um complexo que assume múltiplas formas e estilos, mas também como uma linguagem (com códigos, ritmos, estruturas, *etc.*). O estilo musical que D., um dos entrevistados, representa, ou seja, insere-se no *flamenco* cigano que, na sua perspetiva, é um estilo multifacetado, e marcado pela efervescência, *"tem mais energia e ...é muito mais vasto em termos de estilos, dentro do flamenco há cento e sessenta estilos. A árvore genealógica do flamenco tem cento e sessenta estilos."* (D., homem e cantor).

Entre os entrevistados, não há mulheres que sejam cantoras profissionais ou num registo amador, mas, na área da dança, é de destacar a entrevistada K.M., que se assume como dançarina, modelo e *performer* de origem Cigana, com uma carreira internacional. Esta entrevistada concebe a arte, nomeadamente a dança, como um meio de *storytelling*, que se manifesta em práticas e expressões de resistência que incorporam um significado emancipatório (Wiedlack, 2026).

> *"Acredito que a arte e a dança sejam, por vezes, um grito, por vezes, uma forma de contar histórias; são uma linguagem para narrar experiências, e é por isso que a música e a dança são tão proeminentes na comunidade Romani"* (KM., mulher, artista).

As trajetórias e as práticas artísticas destes protagonistas que interrogamos cruzam territórios marcados pela ambiguidade e pluralismo, revelando identidades híbridas e multifacetadas, zonas intersticiais e compósitas, que quebram dicotomias, reducionismos e polos de cristalização identitária e artística., como é o caso de K.M.:

> *"Mas, isto não significa que a arte que eu crio como artista seja igual àquela que a maioria das pessoas Romanis cria. Quando fui para Nova Iorque, formei-me em dança contemporânea, ballet, dança urbana e vários estilos desenvolvidos nessa cidade. O que faço mais nem sequer é dança Romani. Portanto, enquanto artista, seria também limitativo se fizesse apenas dança Romani. Na verdade, nunca tive aulas de dança Romani. Eu danço! E isso faz parte de mim e que utilizo na minha arte; é a minha linguagem, aquela com que cresci. E misturo isto com o que aprendi. E a partir daí crio a minha própria linguagem (..) Eu vou ser sempre Cigana, onde quer que eu esteja. E eu acho que contribui muito para o meu povo, eu seguindo os meus sonhos, porque talvez uma criança vá olhar para mim enquanto uma figura feminina cigana, que é possível para ela também"* (KM., mulher, artista).

Alguns dos relatos evidenciam trajetórias marcadas por uma formação artística sólida, conciliando diferentes áreas artísticas, reportórios e estilos. Neste contexto, o entrevistado R.P. afirma o seguinte: *"Sou artista plástico... a música surgiu mais tarde, decidi comprar um trompete e continuei, como autodidacta, enquanto estudava artes plásticas. Em 2008, inscrevi-me num curso de jazz em Lisboa (...) Toquei na Kumpania Algazarra, o flamenco comecei a tocar mais tarde com o D*." (R.P., homem e músico).

Entre os entrevistados, as atividades culturais mais recorrentes centram-se na escuta musical, na dança e no canto.

A música, a dança, o canto estão presentes na vida quotidiana de todos os entrevistados, principalmente em eventos e contextos familiares e comunitários. A sua presença é vincada em momentos e rituais celebratórios relevantes, desde as pândegas até celebrações, como casamentos, batizados e aniversários (Silverman, 1996).

Alguns dos entrevistados fazem alusão à influência familiar enquanto fator determinante, quer na emergência, quer no desenvolvimento de carreiras dedicadas à produção musical. Esta influência foi decisiva no caso de D. (homem e músico):

> *"A música cigana já estava metida na minha família, não é? E como em qualquer casa de Ciganos ouve-se a música cigana. Só que eu comecei por ouvir desde muito pequeno e interessei-me por um grupo, na altura estava na moda, que eram os Gypsy Kings. E por acaso foi a minha mãe… uma vez, já não me lembro, fomos comprar roupa para mim, para a minha irmã, e ela entrou para me dar uma prenda, na altura de Natal, entrou numa loja de discos e comprou.(...)– disse que queria uma banda assim e assim, e deram-lhe na altura uma cassete, dos Gypsy Kings. E, então, comecei a ouvir. E achava fenomenal. Só achava estranho é como é que uma pessoa só conseguia fazer aquela multitude toda de instrumentos. É, não tinha conhecimento, também. Depois é que eu percebi que eram sete ou oito músicos, não é? E a partir daí comecei a desenvolver cada vez mais. Comecei pela rumba catalana, que é o que os Gypsy Kings tocam. E depois, com o tempo, fui amadurecendo, fui começando a participar nas pândegas de Ciganos, já me chamavam para cantar e isso tudo*."

No caso do entrevistado T., que é um jovem cantor, o contexto familiar foi decisivo na construção não só do seu gosto pela música, mas também na consolidação da sua trajetória como artista: o pai cantava "música cristã", o irmão mais velho, com 9/10 anos, já tocava guitarra, e o entrevistado, com 10 anos, já realizava concertos com o irmão. As aprendizagens decorrem sobretudo em contexto familiar e em contextos ligados ao culto evangélico, assumindo um formato marcadamente experiencial, sendo caraterizadas pelo improviso, emocionalidade e informalidade e aproximando-se da noção de artes de fazer de De Certeau (1990 [1980]).

> *"Nunca tive aulas de canto, nem aulas de guitarra, a maioria das notas não as conheço, mas toco-as... tenho um sobrinho com 3 anos e que agarra o carrón e toca. Para mim, é sentir a música*." (T., homem e cantor).

Na construção das trajetórias artísticas, alguns entrevistados destacam a sua experiência migratória em Espanha, a qual lhes permitiu um contato mais próximo e imersivo com esta arte e com os principais representantes do *flamenco gitano:*

> *"Depois fui tomando contacto com a música mesmo de Espanha, que é o Flamenco. Com grandes mestres, comecei a ouvir grandes mestres, Paco, Camarón, Vicente Amigo, Tomatito, toda essa malta. E aí toda a gente me dizia, "pá, tu tens é voz para cantar o flamenco tradicional". E comecei devagarinho, devagarinho…* (D., homem, músico)

Camarón de la Isla constitui uma referência incontornável na memória cultural dos interlocutores, nomeadamente quando se abordam os músicos mais marcantes que escutavam quando eram mais jovens. Esta evocação evidencia a presença significativa da tradição musical *flamenca* provinda de Espanha, historicamente ligada às comunidades Ciganas/Roma em Portugal, a qual continua a pontuar o imaginário e as experiências de gerações que cresceram sob este legado cultural.

> *"Com 15 anos fui para Sevilha e contatei com a música flamenca ao vivo, o meu pai era da comunidade Cigana, mas não respeitava as leis, o meu avô dizia que eramos meio Ciganos. A minha família não estava ligada à música. Os Ciganos amigos e primos ouviam os Gypsy Kings. O Camarón só conheci mais tarde no Bairro da Triana, no coração de Sevilha"* (R.P., homem e músico).

Em algumas das entrevistas, é ainda evidenciado o contraste e assimetria entre Espanha e Portugal no que que se refere ao reconhecimento e valorização da música e dos intérpretes de origem Cigana/Roma: *"o Cigano em Espanha tem valor, em Portugal o Cigano não tem valor nenhum"* (CL., mulher e doméstica).

O entrevistado P. é um homem, músico e afirma que cantar *flamenco* em português é muito diferente de cantar música portuguesa. Neste contexto, importa fazer alusão à centralidade do fado no universo simbólico e afetivo dos interlocutores. M. destaca que, desde a infância, que o seu ambiente familiar foi marcado pelo fado, na medida em que o seu pai era um reconhecido fadista na cidade de Lisboa. Com atualmente 66 anos de idade, M. exerceu várias atividades profissionais e recorda ter acompanhado, na viola, o cantor P.G. em atuações ao vivo durante quatro anos.

Se no passado eram utilizados dispositivos como a cassete e o CD para escutar música, atualmente a utilização das tecnologias digitais veio ampliar e diversificar os modos como se acede e se produz música. A maior parte dos entrevistados afirma escutar quotidianamente música a partir do seu telemóvel e/ou da TV, acedendo a plataformas digitais e a serviços de *streaming* (principalmente, ao *Spotify* e ao *YouTube*).

> *"V: Na altura, era uma aparelhagem. Agora já têm televisão com YouTube. Mas, na altura… na altura, tínhamos mesmo CDs e coisas assim".*
>
> *P: "E onde é que compravam?".*
>
> *V:"Olha, a maior parte, sim, eram na feira! Ou havia tipo o pessoal que dizia 'ai, eu tenho este assim' e 'não sei quê'. E nós copiávamos, gravávamos"*(V., mulher e dirigente associativa).

Enquanto que ouvir música é assumido como uma prática mais individual, a dança emerge como uma expressão cultural de caráter mais coletivo. As pessoas dançam, principalmente, em grupo e em contextos festivos, como, por exemplo, no Natal e em casamentos.

> *"Eu aprendi a dançar meio que.. 'aprender', não houve ninguém que me ensinasse. Vais às festas e acho que é natural. Por exemplo, a minha irmã mais nova, como agora não vai a tantas festas, já não tem essa cena de dançar. Não… ela nem gosta"* (V., mulher e dirigente associativa).

A música caracteriza-se pela sua expressão emocional (Bonini Baraldi, 2021), percebida e sentida, pontuada por modulações rítmicas alinhadas com as letras das músicas que invariavelmente *"são viradas ao amor ou à tragédia, ou muitas vezes fala-se de uma romantização também, que é um bocado ficção, não é? Mas vive muito à volta disso, da romantização, do amor, da tragédia, do sofrimento.., Então... o Cigano não foge muito daquelas letras ali. "* (D., homem e músico)

Na realidade, estas expressões artísticas e culturais inscrevem-se num campo cada vez mais tensional, de intrincadas geometrias, marcado por desalinhamentos e disputas, abrindo outras possibilidades, mas constrangendo condutas na esfera pública.

Os entrevistados afirmam que gostam de ouvir géneros musicais que vão além da música *flamenca*, como a "kizomba" e outros géneros classificados como "música africana" e a "música de Deus" ("música evangélica").

A associação da música à espiritualidade está bem presente nas entrevistas realizadas.

Para os Ciganos/Roma evangélicos e já batizados pelas águas, emerge nos seus testemunhos o dualismo entre a esfera divina *vs.* esfera mundana e o princípio subjacente de que quem é batizado só pode cantar e dançar para Deus e não para o mundo.

De uma forma geral, a Igreja surge, nos discursos dos entrevistados, como uma instituição mediadora que tem tido um impacto significativo nas práticas artístico-musicais das pessoas Ciganas/Roma. Como refere um dos pastores entrevistados, *"A igreja veio mexer muito com o que é a comunidade Cigana. Até na música. Eu posso dizer que nós temos os melhores tocadores a nível de Portugal"*(A., homem e pastor). Já em 2008, Ruy Blanes encontrou esta oposição entre música sagrada e música profana ao analisar as relações entre produção musical, experiência religiosa e a construção de sentido identitário no seio das comunidades Ciganas da Península Ibérica.

No contexto da religião cristã evangélica, os jovens dispõem de oportunidades para aprimorar e desenvolver os seus gostos e aptidões, quer a nível musical, quer na dança. A constituição

de grupos de música e dança no contexto religioso tem como intenção promover a integração sócio-comunitária dos jovens, prevenindo a adoção por parte destes de práticas inaceitáveis e desviantes, sendo o canto e a *performance* instrumental integradas no quotidiano das práticas religiosas evangélicas.

> *"A música. Porquê? Porque os jovens não têm onde se refugiar. Nós não temos só eventos na hora do culto às nove. Nós temos líderes de jovens, nós temos o pastor, nós temos candidatos e temos obreiros que têm muitas atividades com jovens. Para quê? Para que nós possamos ganhar os jovens e os jovens não possam andar aí, neste mundo, que é um mundo completamente perdido. Nós o que tentamos sempre explicar aos jovens é que a melhor coisa é Jesus e eles, então, estando aqui na igreja, eles querem sempre participar, querem sempre mostrar as suas aptidões. Há uns que tocam piano, há uns que querem tocar cajón, caixa, há uns que querem tocar viola, há outros que querem tocar bateria. E isto vai sempre crescendo com eles. Porque eles vendo os que estão lá em cima a tocar, eles não têm mais nada para fazer, é só servir a Deus."* (M., homem e pastor)

Essas práticas são fortemente orientadas para a adoração a Deus – *canta-se* e *dança-se para Deus –,* enquanto parte integrante de um ritual sagrado, que polariza a vida mundana face à vida consagrada ao divino. A exibição dessas práticas fora do contexto cultural é percebida como fazendo parte de um universo de distração e pecado que deve ser evitado: *"Quem participa do mundo, a Bíblia diz, ou bem estás em Deus ou bem vives no diabo. Nós não podemos viver a meio termo. (...) Então, nós nunca podemos juntar as coisas do mundo às coisas da igreja, o mundo para nós morreu, nós não bebemos porque hoje em dia quem canta e quem bebe no mundo é que bailam e que dançam. E nós aqui quando cantamos ou dançamos com as jovens na igreja, nós temos um foco que é dançar e cantar para servir a Deus*" (M., homem e pastor). Esta distinção e reorientação de conduta só se efetiva após o batismo das águas - até lá, é possível dançar e cantar para o mundo.

Alguns dos artistas reconfiguram a sua posicionalidade através da sua agência (Giddens, 1994), assumindo por vezes uma estética visual contra-hegemónica e produzindo narrativas

que questionam e desafiam as estruturas de dominação simbólica e estrutural, quer no campo artístico, quer no contexto da sociedade em geral.

> "*Eu não sei o que é que as pessoas acham de mim, mas... certamente pessoas Ciganas e não-Ciganas vão achar que o que eu faço é muito irreverente, porque a verdade é que o que eu faço é visto muitas vezes como algo demasiado, muito irreverente, algo muito fora do padrão, para os Ciganos e para os não-Ciganos. Mas as pessoas que mais me acolheram até hoje, tirando obviamente a minha mãe e a minha família de casa, são pessoas, são mulheres essencialmente, e são Ciganas"*. (K.M. mulher e artista).

Reflexões finais

Os artistas e as práticas artísticas aqui abordadas assumem-se, para alguns dos protagonistas, como transgressivas e resistentes à assimilação (Wiedlack, 2026) e lógicas de opressão, sendo um instrumento de luta contra o antigiciganismo e a discriminação, evidenciando referências identitárias complexas e híbridas.

Apesar de recentemente haver uma maior presença de artistas Ciganos no espaço público e com projeção, junto de públicos diversos, como, por exemplo, na música de Nininho Vaz Maia, Diego El Gavi, Lucas Maia, entre outros; e de Vicente Gil e Maria Gil, no cinema e no teatro, a visibilidade das práticas artísticas e culturais ciganas/Roma é ainda limitada e circunscrita, inscrevendo-se num complexo sistema de relações de poder e de processos históricos mais amplos de desigualdade estrutural e sistémica. Esta maior visibilidade decorre de transformações sociais em vários domínios da vida das pessoas Ciganas. A existência de dinâmicas de maior emancipação cultural e política não pode ser dissociada do crescimento e da consolidação do movimento associativo Cigano/Roma e dos ativismos, bem como da ampliação da sua esfera de ação, que procura resgatar a participação das pessoas Ciganas na construção da história de Portugal e na democratização da sociedade portuguesa, a sua

posicionalidade na esfera política, na academia, nas artes e no desporto, entre outros domínios.

A persistente invisibilidade dos protagonistas de origem Cigana e o escasso conhecimento sobre as suas trajetórias e práticas artísticas não deixam de evidenciar o *continuum* de formas normalizadas e invisíveis de racismo que se perpetuam e que são socialmente construídas, assentes na superioridade e em hierarquias sociais, económicas e raciais que comprometem as oportunidades e persistem em reproduzir injustiças (Marsh & Morgan 2025).

Neste contexto, o papel do meio académico é também questionado, uma vez que em muitas situações tem contribuído para a construção de uma visão rígida, estática e essencialista sobre as pessoas e comunidades Ciganas/Roma (Tremlett, 2023). Somos assim desafiados a adotar outras práticas que passem pela co-construção do conhecimento socialmente situado. Na verdade, projetos como o CIG.A.MÚSICA revelam o potencial transformador das práticas colaborativas, promovendo o encontro entre jovens e menos jovens, entre amadores e profissionais da arte, entre pessoas Ciganas/Roma e outros grupos sociais, valorizando e integrando nas suas práticas os saberes das pessoas Ciganas/Roma, procurando assim contribuir para a ampliação da visibilidade das práticas artísticas e culturais das pessoas e coletivos Ciganos que participaram neste projeto.

Referências bibliográficas

ALLIANCE AGAINST ANTIGYPSYISM (2017), “Antigypsyism - A Reference Paper”, http://antigypsyism.eu/wp-content/uploads/2017/07/Antigypsyism-reference-paper16.06.2017.pdf

AMARO, R. R.; & FERREIRA, B. (2022), “Os grupos comunitários de lisboa. - caminhos 'comuns' para uma co-gestão. Democrática na cidade”, *Revista de Economia Solidária*, 15, pp. 16-61.

BALDWIN, M**.** (2012), “Participatory action research,” in M. Gray, J. Midgley, & S. A. Webb (Eds.), *The SAGE Handbook of Social Work*, Sage Publications, pp. 467-481.

BARDIN, L. (2011), *Análise de conteúdo*, Lisboa, Edições 70.

BAUMANN, M. P. (1996), "The Reflection of the Roma in European Art Music", *The World of Music*, 38(1), pp. 95–138.

BIZET, Georges (1875), *Cármen* [Ópera em quatro atos], (Libreto de H. Meilhac & L. Halévy; baseado na novela de P. Mérimée), Opéra-Comique de Paris.

BLANES, R. L. (2008), *Os Aleluias: ciganos evangélicos e música*, Lisboa, ICS. Imprensa de Ciências Sociais.

BLOGSPOT (2011), *Os Nossos Bairros - Horta Nova*, https://naohaquemnosdefenda.blogspot.com/2011/06/os-nossos-bairros-horta-nova.html

BONINI BARALDI, F. (2021), *Roma Music & Emotion*, New York, Oxford University Press.

BURAWOY, M. (2005), "2004 ASA Presidential Address: For Public Sociology", *American Sociological Review*, Vol. 70, No. 1 (Feb., 2005), pp. 4-28.

CERVANTES, Miguel (1613), *La Gitanilla*, Juan de la Cuesta.

CUELLAR-MORENO, M**.** (2016), "Flamenco dance. Characteristics, resources and reflections on its evolution", *Cogent Arts & Humanities*, 3(1), https://doi.org/10.1080/23311983.2016.1260825

DANTAS, Júlio (1901), *A Severa,* Luso Livros.

DE CERTEAU, Michel (1990 [1980]), *L'invention du quotidien: 1. arts de faire*, Paris, Gallimard.

ELVAS, S. (2009), *Sentimento de comunidade e seus contributos no bairro da Horta Nova*, Tese de Mestrado em Psicologia Comunitária, Lisboa, Instituto Superior de Psicologia Aplicada (ISPA).

GARCIA LORCA, Federico (1928), *Romancero Gitano*, Revista de Occidente.

GEBALIS (2026), *Bairro Padre Cruz.* https://gebalis.pt/bairros-artigo/bairro-padre-cruz/

GIDDENS, A**.** (1994), *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras, Celta Editora.

GOBIN, A. (1975), *Le Flamenco,* Presses Universitaires de France.

GUERRA, I. (2006), *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo. Sentido e formas de uso*, Estoril, Principia Editora.

LAW, I. & KOVATS, M. (2018), *Rethinking Roma: Identities, Politicisation and New Agendas*, Palgrave/Macmillan.

KEMMIS, S.; & MCTAGGART, R. (2005), "Participatory Action Research: Communicative Action and the Public Sphere", In N. K. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, Sage Publications Ltd., pp. 559–603.

KÓCZÉ, A. (2021), "Racialization: Racial Oppression of Roma", In Immanuel Ness and Zak Cope (Eds.), *The Palgrave Encyclopedia of Imperialism and Anti-Imperialism*, Palgrave Macmillan, Cham, pp. 2293–2302.

KÓCZÉ, A.; & RÖVID, M. (2017), "Roma and the politics of double discourse in contemporary Europe", *Identities*, 24(6), pp. 684-700. 10.1080/1070289X.2017.1380338

LE BLANC, L. (2009), *L'invisibilité sociale*, Paris, Presses Universitaires de France.

LLOBET, F. J. B. (2011), *Rethinking tradition: towards an ethnomusicology of contemporary flamenco guitar*, PhD Thesis, Newcastle University.

MANUEL, P. (2023), *Flamenco Music: History, Forms, Culture*, Champaign, University of Illinois Press.

MARIMÉE, Prosper (1845), *Cármen*, Revue des deux mondes.

MARSH, H.; & MORGAN, J**.** (2025), "Decolonising the university curriculum: an investigation into current practice regarding Gypsy, Roma and Traveller communities", *Race Ethnicity and Education*, 28(6), pp. 855–875.

MENDES, M. M**.** (2007). *Representações Face à Discriminação. Ciganos e Imigrantes Russos e Ucranianos na Área Metropolitana de Lisboa*, Tese de Doutoramento em Ciências Sociais, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais.

MENDES, M. M. F., MAGANO, O., & CANDEIAS, P**.** (2019), "Des-homogeneizar os Ciganos Portugueses: perfis sociais e heterogeneidade sócio-cultural", *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, 14(1). https://doi.org/10.14198/obets2019.14.1.02

MIRGA-KRUSZELNICKA, A. (2022), *Mobilizing Romani Ethnicity. Romani Political Activism in Argentina, Colombia and Spain*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

MIRGA-KRUSZELNICKA, A.; & Mate, D. (2026), "Producing Knowledge from within – Critical Romani Studies and the Institutional Role of the European Roma Institute for Arts and Culture (ERIAC)", *Critical Romani Studies*, 8(1), pp. 196–207.https://doi.org/10.29098/crs.v8i1.242

NICOLAU, J. M. da S. (2012), *O bairro como catalisador de urbanidade da cidade: critérios de urbanidade como efeito multiplicador*, Tese de Doutoramento em Urbanismo, Lisboa, FAUL.

RESENDE, G. de (Comp.)(1516), *Cancioneiro geral,* Hermão de Campos, Biblioteca Nacional Digital

ROSTAS, J. (2021), *Antigypsyism: Causes, prevalence consequences, possible responses*, *Committee of experts on Roma and Traveller issues (ADI-ROM) Report*. https://www.researchgate.net/publication/362902868_Antigypsyism_Causes_prevalence_consequences_possible_responses_Committee_of_experts_on_Roma_and_Traveller_issues_ADI-ROM_Report

RYDER, A**.** (2018), "Paradigm Shift and Romani Studies. Research "on" or "for" and "with" the Roma", In S. Beck, & A. Ivasiuc (eds.), *Roma activism: reimagining power and knowledge*, Berghahn Books, pp. 91-110.

SILVERMAN, C. (1996), "Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia", *The World of Music*, 38(1), pp. 63–76.

THE EUROPEAN CITIZEN SCIENCE ASSOCIATION (ECSA**)** (2020), *ECSA's characteristics of citizen science*. https://zenodo.org/records/3758668#.Ym_ho9PP1hE

THE EUROPEAN UNION AGENCY FOR FUNDAMENTAL RIGHTS [FRA] (2022), *Roma Survey 2021: Main results*, European Union Agency for Fundamental Rights.

TREHAN, N., & KÓCZÉ, A. (2011), "Racism, (neo-)colonialism and social justice: The struggle for the soul of the Romani movement in post-socialist Europe", In G. Huggan & I. Law (Eds.), *Racism postcolonialism Europe,* Liverpool University Press, pp. 51–72.

TREMLETT (2023), "Challenging Stereotypes Is Not Enough: A Dialogue with Roma Art", *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, 8(2), 09. https://doi.org/10.20897/jcasc/14062

UNESCO (2010), *Flamenco*. https://ich.unesco.org/en/RL/flamenco-00363

VAN BAAR, H. (2011), "Europe's Romaphobia: Problematization, securitization, nomadization", *Environment and Planning D: Society and Space*, 29(2), pp. 203–212. https://doi.org/10.1068/d2902ed1

VICENTE, Gil (1928 [1521]), *A Farsa das Ciganas,* In *Obras completas de Gil Vicente (Reimpressões III),* Publicações da Biblioteca Nacional, pp. 226–227.

WALTER, M. (2009), "Participatory Action Research. Social Research Methods", In A. Bryman (Ed.), *Social Research Methods*, London, The Falmer Press, pp. 151-158.

WIEDLACK, K**.** (2026), "Immigrant Punk": Gogol Bordello, Oksana Marafioti, and the Post-Soviet Romani Experience", *Twentieth-Century Literature*, 72(1), pp. 97–122. https://doi.org/10.1215/0041462X-12351896

Maria Manuela Mendes.
Centro de Administração e Políticas Públicas (CAPP), Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa, CIES-Iscte, IUL, Portugal. Campus Universitário do Alto da Ajuda, Rua Almerindo Lessa, 1300-663, Lisboa, Portugal. ORCID ID: 0000-0002-5269-8004.
E-mail: manuela_mendes@iscte-iul.pt

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

Sofia Sousa
Instituto de Sociologia da Universidade do Porto

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

Resumo

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

Palavras-chave: Memória Reparativa; Artivismo; Género.

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

Abstract

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

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

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

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

Keywords: Reparative memory; Artivism; Gender.

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

Résumé

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

Mots-clés: Mémoire réparatrice; Artivisme; Genre.

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

Resumen

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

Palabras clave: Memoria restaurativa; Artivismo; Género.

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

1. Uma introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O reencantamento do mundo. Género e o corpo Roma feminino

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

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

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

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

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

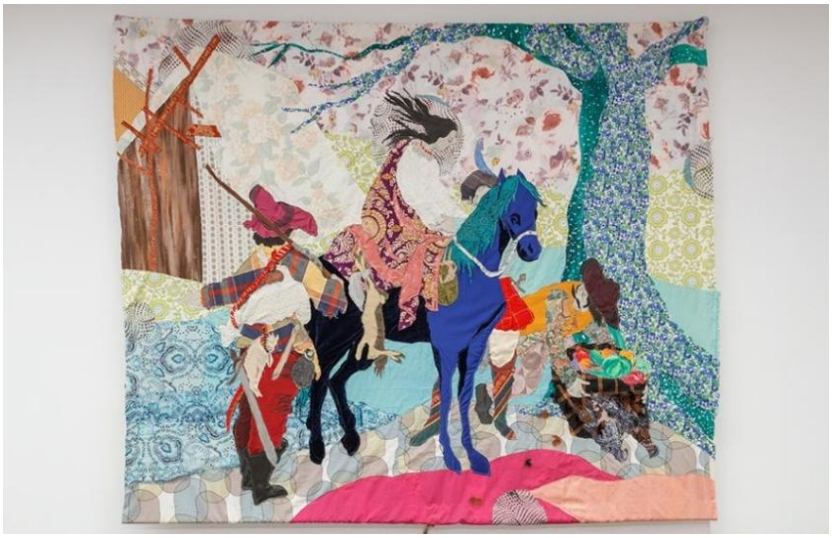


Fonte: © Daniel Rumanicew.
(https://eriac.org/re-enchanting-the-world-collaboration-instead-of-competition/)

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

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

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



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

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

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

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

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

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



Fonte: © David Rowan.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Reflexões finais

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

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

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

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

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

Referências bibliográficas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños"

Emanuelle Maia de Souza
OpenSoc. CAPP – Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (ISCSP),
Universidade de Lisboa

Artigo recebido a 01/06/2026.
Aceite para publicação a 30/09/2026.

Resumo

Este artigo analisa, a partir de uma abordagem sociológica de base etnográfica, as *performances* de dança de um grupo Roma/Cigano, com foco nas relações entre cultura, espaço urbano e processos de construção identitária. Argumenta-se que as práticas performativas articulam dimensões materiais e simbólicas da vida social, especialmente em contextos de segregação territorial, contribuindo para formas de pertencimento, controle social e reconhecimento. As *performances* são compreendidas como espaços de negociação que envolvem tanto a construção identitária quanto a ocupação simbólica e material da cidade. Nesse sentido, podem ser entendidas como práticas de resistência, na medida em que produzem visibilidades e tensionam relações relacionadas ao direito à cidade e à ampliação da presença socioespacial dos sujeitos.

Palavras-chave: Dança; Roma/Ciganos; Segregação urbana.

The Neighborhood beyond the Neighborhood: performance and urban occupation by the dance group "Los Niños"

Abstract

This article analyzes, from a sociological approach grounded in ethnography, the dance performances of a Roma group, focusing on the relationships between culture, urban space, and processes of identity construction. It argues that performative practices articulate both material and symbolic dimensions of social life, especially in contexts of territorial segregation, contributing to forms of belonging, social control, and recognition. The performances are understood as spaces of negotiation that involve both identity construction and the symbolic

MAIA DE SOUZA, Emanuelle (2026),
"O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 77 – 103.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a3

and material occupation of the city. In this sense, they can be interpreted as practices of resistance, insofar as they produce visibility and challenge relations connected to the right to the city and the expansion of socio-spatial presence for the subjects.

Keywords: Dance; Roma; Urban segregation.

Le Quartier au-delà du Quartier: performance et occupation urbaine du groupe de danse "Los Niños"

Résumé

Cet article analyse, à partir d'une approche sociologique fondée sur l'ethnographie, les *performances* de danse d'un groupe Rom, en mettant l'accent sur les relations entre culture, espace urbain et processus de construction identitaire. Il soutient que les pratiques performatives articulent des dimensions matérielles et symboliques de la vie sociale, en particulier dans des contextes de ségrégation territoriale, contribuant ainsi à des formes d'appartenance, de contrôle social et de reconnaissance. Les *performances* sont comprises comme des espaces de négociation qui englobent à la fois la construction identitaire et l'occupation symbolique et matérielle de la ville. En ce sens, elles peuvent être interprétées comme des pratiques de résistance, dans la mesure où elles produisent de la visibilité et interrogent les rapports liés au droit à la ville et à l'élargissement de la présence socio-spatiale de sujets.

Mots-clés: Danse; Roms; Ségrégation urbaine.

El Barrio más allá del Barrio: performance y ocupación urbana del grupo de danza "Los Niños"

Resumen

Este artículo analiza, desde un enfoque sociológico basado en la etnografía, las *performances* de danza de un grupo Romani/Gitano, centrándose en las relaciones entre cultura, espacio urbano y procesos de construcción identitaria. Sostiene que las prácticas performativas articulan dimensiones materiales y simbólicas de la vida social, especialmente en contextos de segregación territorial, contribuyendo a formas de pertenencia, control social y reconocimiento. Las *performances* se entienden como espacios de negociación que implican tanto la construcción identitaria como la ocupación simbólica y material de la ciudad. En este sentido, pueden interpretarse como prácticas de resistencia, en la medida en que producen visibilidad y cuestionan las relaciones vinculadas al derecho a la ciudad y a la ampliación de la presencia socioespacial de los sujetos.

Palabras clave: Danza; Romani/Gitanos; Segregación urbana.

Introdução

A presença das populações Roma/Ciganas[1] em cidades portuguesas constitui parte integrante da diversidade cultural e social do país, sendo frequentemente atravessada por dinâmicas específicas de territorialização e circulação urbana (Nievas, 2023; Mendes, 2015; Pereira Bastos, 2020; Casa-Nova, 2021). Em diferentes contextos europeus e também nacionalmente, a organização espacial das cidades, as políticas habitacionais e as representações sociais acabam por constituir os modos como esses grupos experienciam e ocupam o espaço urbano (Castro, 2007; Powell & Lever, 2015).

Essa ocupação urbana também pode ser pensada a partir das relações que Roma/Ciganos constroem com e na cidade por meio de práticas culturais situadas. Para tal, este artigo explora, a partir de uma perspectiva sociológica, o caso do grupo "Los Niños", um coletivo de dança composto por crianças e jovens Roma/Ciganos do bairro Horta da Areia, em Faro, Portugal, cuja atuação se desenvolve em diferentes contextos institucionais e espaços públicos da cidade.

Metodologicamente, a investigação adota uma abordagem qualitativa através da etnografia, que viabiliza a produção de dados graças à proximidade e continuidade junto aos sujeitos participantes da investigação (Gold, 1997). Para este artigo, o trabalho de terreno foi desenvolvido no bairro Horta da Areia, localizado na cidade de Faro, contexto urbano marcado pela presença de populações socialmente vulnerabilizadas, entre as quais famílias Roma/Ciganas. Nesse território acompanhou-se a atuação do grupo infanto-juvenil de dança "Los Niños", criado no âmbito das atividades socioculturais promovidas pelo Centro Comunitário Horta da Areia, vinculado à Fundação Vítor Morais Reis.

Ainda no âmbito dos procedimentos metodológicos, assume-se que mesmo etnografias de pequena escala (Nader, 2011) podem adquirir maior alcance analítico quando interpretadas

[1]Utiliza-se, ao longo do artigo, a categoria "Roma/Ciganos" como convenção para referir simultaneamente dois usos distintos. Por um lado, "Roma" remete para a identidade coletiva constituída no *First Romani Congress*, realizado em 1971, em Londres, que impulsionou um processo de transnacionalização e a adoção de símbolos formais de nação, como a bandeira, o hino e uma linguagem padronizada (Surdu & Kovacs, 2015). Por outro lado, "Ciganos" refere-se ao termo de autodeterminação utilizado pelos interlocutores da investigação.

MAIA DE SOUZA, Emanuelle (2026),
"O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 77 – 103.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a3

em articulação com processos sociais e políticos mais amplos. Nesse sentido, o foco desta investigação no grupo em questão justifica-se também pelo contexto europeu contemporâneo de fortalecimento da presença Roma/cigana no campo artístico e cultural, marcado pela ampliação de formas de reconhecimento que buscam evidenciar dimensões culturais e estéticas para além das narrativas historicamente centradas na exclusão social e política.

Considera-se, nesse cenário, o surgimento de um importante ator institucional com a criação da associação *European Roma Institute for Arts and Culture*, fundada em abril de 2017, na Alemanha, com apoio do Conselho da Europa e voltada à promoção de intercâmbios transfronteiriços em torno das artes e das identidades Romani na Europa. Iniciativas como essa evidenciam a crescente centralidade da cultura e da *performance* nos processos contemporâneos de reconhecimento público, embora, no campo político, sejam alvo de contestações, sobretudo em razão da centralidade atribuída às artes em detrimento de agendas consideradas mais inclusivas politicamente, bem como das disputas em torno da construção das identidades políticas Roma mobilizadas nesses contextos (Magazzini, 2016).

Embora esse debate macroinstitucional e político-identitário exceda o escopo deste artigo, a investigação aqui proposta insere-se nesse contexto ao articular estudos da *performance*, antropologia da dança e sociologia urbana, buscando compreender crianças e jovens Roma/Ciganos como produtores ativos de cultura e agentes na construção simbólica da cidade. Trata-se, assim, de refletir sobre como a dança do grupo opera como prática performativa capaz de ampliar circuitos de circulação urbana e produzir novas formas de pertencimento e reconhecimento social.

Justifica-se a relevância deste estudo pelo pressuposto de que, ao atuar em espaços amplamente reconhecidos da cidade, tais como universidades, teatros e escolas, o grupo ultrapassa os limites físicos e simbólicos historicamente associados ao bairro, tensionando fronteiras sociais que frequentemente condicionam a circulação, a visibilidade e o reconhecimento das populações Roma/Ciganas no espaço urbano. Nessa perspectiva, e em diálogo com a concepção de espaço social (Lefebvre, 1991), compreende-se a cidade como

produto de relações sociais desiguais e das relações entre grupos sociais e distribuições espaciais (Park, 1915). Além disso, ao ter em conta a relação entre espaços físicos e efeitos simbólicos, destaca-se que práticas performativas como a dança são estéticas, mas também relacionais (Hanna, 1999), por isso não podem reconfigurar formas de interação, ocupação dos espaços e pertencimento urbano.

Por meio da *performance*, as crianças e jovens do grupo ampliam a sua presença no espaço público e podem reconfigurar as formas como a população Roma/Cigana é percecionada, convertendo espaços institucionais em arenas de encontro. Assim, a *performance* pode ser representação cultural e também atua como prática social (Schechner, 2020) que amplia o território de pertencimento desses jovens, configurando aquilo que este artigo denomina aqui como "o bairro além do bairro".

Nesse sentido, as questões que orientam a reflexão são: de que forma a dança opera como prática de deslocamento e inscrição urbana de dançarinos Roma/Ciganos para além do seu próprio bairro? E como é que as *performances* participam na reconfiguração de espaços institucionais enquanto arenas de convivência intercultural?

1. Procedimentos metodológicos

A abordagem metodológica deste artigo é qualitativa, com recurso principal à etnografia, tendo como técnicas de recolha de dados observações não participantes, conversas informais (Swain & King, 2022) e notas de terreno registadas em diários de bordo. A escolha por uma abordagem qualitativa nesta investigação está alinhada com a compreensão de que a sociologia qualitativa constitui, para além de um conjunto de técnicas de recolha e análise de dados, uma espécie de "pacote epistemológico" que articula teoria, método e escrita de maneira integrada (Benzecry, 2023). A investigação qualitativa permite captar a complexidade das experiências sociais, respeitando as interpretações dos sujeitos e o contexto relacional em que estão inseridos.

MAIA DE SOUZA, Emanuelle (2026),
"O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 77 – 103.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a3

A produção dos dados baseou-se na observação direta (Costa, 1987) de apresentações abertas ao público do grupo "Los Niños" no período de março de 2025 a abril de 2026, em diferentes contextos institucionais, como a Universidade do Algarve, o Teatro das Figuras, a Escola Básica Doutor Joaquim Rocha Peixoto Magalhães e a sede da Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve, I.P. (CCDR Algarve).

O acesso ao grupo, em particular ao circuito de ensaios e ao calendário de apresentações, insere-se no contexto mais amplo da investigação de doutoramento em Sociologia, desenvolvida pela autora no bairro Horta da Areia, no município de Faro, território de origem e sociabilidade dos integrantes do "Los Niños". A inserção prévia da investigadora no contexto local possibilitou a construção gradual de relações de proximidade e confiança com os moradores, condição particularmente relevante em investigações que recorrem à etnografia como principal recurso metodológico. Nesse sentido, o conhecimento prévio das dinâmicas quotidianas do bairro, bem como dos espaços de ensaio e convivência do grupo, favoreceu não apenas o acesso empírico às atividades performativas, mas também uma compreensão mais situada das relações entre território, sociabilidade, pertença e produção cultural que atravessam a experiência dos jovens participantes.

As apresentações fizeram parte de eventos culturais, de iniciativas promovidas por entidades locais e outras ocasiões em que o grupo foi convidado a apresentar-se. Durante essas situações, procurou-se registar as dinâmicas de interação entre os jovens participantes, os mediadores institucionais e o público presente, de modo a compreender como a *performance* da dança se articula com processos de visibilidade social, construção identitária e apropriação do espaço urbano.

O grupo constitui o principal foco empírico deste artigo, sendo analisado enquanto expressão cultural e prática de ocupação simbólica do espaço urbano, e justificado pelo facto do coletivo "Los Niños" ser conhecido no seu território de origem e ter papel marcante em eventos públicos que envolvem o bairro[2]. Além disso, considera-se que as suas características

[2] A rigor, eventos públicos que contam com a participação ou organização dos técnicos da Fundação Vitor Morais Reis presente na Horta da Areia, mas também parcerias com entidades locais.

MAIA DE SOUZA, Emanuelle (2026),
"O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 77 – 103.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a3

socioculturais são resultados das interações entre os membros do bairro (vizinhos, famílias, etc.) em que vivem e com a sociedade como um todo (Gold, 1997).

As observações foram sistematizadas por meio de notas de campo escritas, elaboradas ao longo do acompanhamento das atividades do grupo, permitindo registrar impressões, interações e elementos relevantes das *performances* observadas (Sanjek, 2001). A análise do material empírico foi orientada por uma perspectiva interpretativa, buscando compreender a dança não apenas como manifestação artística, mas como prática social produtora de significados sobre identidade, pertença e presença na cidade. As interpretações dialogam ainda com o contexto empírico de onde desenvolvem suas atividades.

1.1. Caracterização do contexto empírico: o bairro Horta da Areia e o grupo "Los Niños"

O contexto empírico desta investigação é o bairro Horta da Areia, território marcado por processos históricos de urbanização periférica e por desigualdades socioespaciais que condicionam formas diferenciadas de circulação, visibilidade e reconhecimento no espaço urbano. Entre os grupos que compõem esse contexto, destacam-se as famílias Roma/Ciganas, historicamente associadas a dinâmicas de marginalização territorial e simbólica.

Trata-se de uma zona residencial localizada entre a linha do comboio de Faro e a Ria Formosa e, portanto, geograficamente às margens da cidade, cujo território é caracterizado como um conjunto habitacional com fins sociais, composto por moradias pré-fabricadas edificadas em alvenaria. Há também barracas que foram erguidas ao longo do tempo de ocupação e encontram-se em avançado estado de degradação. O bairro foi criado em 1975 como uma solução habitacional temporária para acolher aqueles que retornavam das antigas colónias a Faro, porém, ao longo dos anos, tornou-se uma ocupação permanente, embora não se tenha registos históricos precisos quanto à ocupação das pessoas Roma/Ciganas ali residentes.

Os dados disponíveis mais recentes sobre a ocupação do bairro foram obtidos em 2014 (Martins & Lucio-Villegas, 2014), segundo os quais se assinala a existência de 230 habitantes, distribuídos por 65 agregados, dos quais a maioria é de famílias Roma/Ciganas e cujas fontes

principais de rendimento são negócios de subsistência diária, Rendimento Social de Inserção (RSI) e alguns contratos de trabalho por conta de outrem.

A localização do bairro é um dos seus aspetos mais sensíveis. Situado junto à Ria Formosa, beneficia de uma vista privilegiada e de uma envolvente que inclui escolas, supermercados, espaços verdes e equipamentos culturais. Esta valorização urbanística aumenta a pressão da especulação imobiliária sobre a zona, tornando ainda mais urgente a definição de estratégias de realojamento e inclusão. Todavia, em termos de infraestrutura, nota-se o avançado grau de deterioração das casas, a ausência de sistema de saneamento básico, além da presença de lixo nas ruas de chão de barro.

Estas são condições que podem ser percebidas como retrato da falta de manutenção da infraestrutura das casas, que pertencem à Câmara Municipal de Faro. Além disso, há o crescimento desordenado, com a inclusão de barracas improvisadas devido ao aumento da demanda por expansão dos agregados e ausência de planos públicos para a melhoria da região. À medida que as casas se aproximam da Ria Formosa, surgem outras fragilidades que afetam diretamente a qualidade das habitações, como a humidade e a infestação de ratos.

Diferentemente de vários bairros socialmente vulneráveis, em que geralmente residem pessoas Roma/Ciganas que, dentre outras dificuldades, carecem de estruturas institucionais permanentes, o Bairro da Horta da Areia distingue-se pela presença ativa do Centro Comunitário Horta da Areia, da Fundação Vitor Morais Reis, que funciona como um espaço de mediação entre os moradores e um conjunto de entidades locais, como a Câmara Municipal de Faro, a Universidade do Algarve e a Rede Europeia Anti-Pobreza (EAPN), além de outras organizações e projetos de intervenção social.

Nesse contexto, o Centro Comunitário atua como um importante espaço de mediação institucional e dinamização sociocultural no bairro, promovendo iniciativas voltadas para o fortalecimento das redes comunitárias e para o desenvolvimento de atividades educativas e culturais direcionadas à população residente. Foi precisamente no âmbito desse trabalho socioeducativo que surgiu o grupo juvenil de dança "Los Niños", criado como estratégia de

envolvimento dos jovens do bairro em práticas artísticas e culturais que favorecessem o fortalecimento da autoestima, da participação social e da valorização das suas referências culturais.

O grupo foi criado há mais de dez anos e, inicialmente, era composto apenas por meninas e jovens mulheres, adotando o nome "Las Niñas". Posteriormente, com a entrada de meninos e rapazes do bairro, o coletivo passou a chamar-se "Los Niños", denominação que permanece até hoje. Atualmente, o grupo é formado por aproximadamente sete meninos e rapazes (sendo que um deles participa principalmente nas aberturas das apresentações, realizando *performances* de *beatbox*[3]) e seis meninas e jovens mulheres, todos e todas residentes com suas famílias no bairro Horta da Areia, em Faro. A faixa etária dos participantes varia entre 5 e 18 anos.

A iniciativa partiu do diretor do Centro Comunitário Horta da Areia, com o objetivo de articular o trabalho socioeducativo desenvolvido no centro com uma forma de valorização e divulgação cultural do bairro e dos seus moradores. Os ensaios ocorrem nas imediações do próprio centro comunitário, sob orientação de uma das técnicas da instituição, responsável pela coreografia, maquiagem e figurino das apresentações.

2. Enquadramento teórico

O enquadramento teórico deste artigo articula duas dimensões complementares: por um lado, a dança enquanto prática performativa de produção de identidades e significados sociais (Hanna, 1999; Schechner, 2020); por outro, a cidade enquanto espaço marcado por desigualdades socioespaciais que condicionam as possibilidades de visibilidade, circulação e reconhecimento de determinados grupos sociais (Lefevbre, 1991; Park, 1915). Parte-se do pressuposto de que as *performances* corporais não podem ser analisadas de forma dissociada dos contextos urbanos, históricos e políticos em que emergem.

[3] Percussão vocal que simula sons eletrônicos com a boca e mãos. Do inglês, quer dizer "caixa de batidas".

Assim, compreender a atuação do grupo "Los Niños" implica considerar simultaneamente os processos simbólicos envolvidos na construção de pertenças étnicas e culturais através da dança, bem como as dinâmicas socioterritoriais que atravessam as populações Roma/Ciganas no espaço urbano. Desse modo, corpo e cidade aparecem como dimensões interligadas, nas quais identidades são continuamente produzidas, negociadas e visibilizadas.

2.1. *Performance,* corpo e identidade

A *performance* expressa e produz identidades, uma vez que pode contar histórias através dos corpos (Schechner, 2020). Assim, cada *performance* aciona circunstâncias históricas, tradições, marcas culturais, expressões de género, do mesmo modo como reflete as escolhas pessoais de quem a interpreta. O corpo pode ser percebido como lugar de memória, identidade e, a depender do contexto, pode também expressar resistência. No caso do grupo "Los Niños", essa dimensão da *performance* como marca identitária torna-se visível quando mobiliza uma noção estética presente no imaginário social associada à dança "cigana", expressa no uso das palmas, das flores no cabelo e de uma expressividade frequentemente vinculada ao *flamenco* espanhol. Embora existam múltiplas manifestações artísticas Roma em diferentes países, esta imagem pública da dança cigana é amplamente mediada pela tradição andaluza.

O corpo, na e pela dança, constitui-se como um lócus significativo de práticas e representações, sendo continuamente produzido por meio de movimentos que se diferenciam contextual e historicamente. Esses movimentos podem ser compreendidos como linguagens não verbais, na medida em que exteriorizam relações com o corpo e, indissociavelmente, relações entre corpo e sociedade, muitas vezes naturalizadas no uso quotidiano (Hanna, 1999). Ao agir performativamente, a dança possibilita "contar histórias" que expressam no corpo valores, normas e sentidos socialmente compartilhados.

Nesse processo, as representações mobilizadas pela dança não apenas comunicam narrativas, mas também participam na construção das identidades dos sujeitos que dançam. Tais identidades englobam os recortes de género e outros marcadores sociais, como classe,

raça/etnia, entre outros. A identidade, por sua vez, configura-se como um processo dinâmico marcado pela diferença e multiplicidade, constituído através de experiências culturalmente situadas e mediado por relações de poder que articulam subjetividades individuais com narrativas coletivas (Brah, 2006). Portanto, esses diferentes eixos identitários reconfiguram-se de maneiras diversas conforme os contextos culturais e acabam por influenciar os grupos sociais e as modalidades ou estilos de dança, evidenciando o caráter relacional, situado e histórico tanto das práticas corporais quanto das identidades que nelas se produzem.

Segundo Kaeppler (2000), a dança pode ser percebida sobretudo como um modo de estruturação de movimentos do corpo no tempo e no espaço. Atendendo às dimensões "invisíveis" do fenómeno que se constroem a partir de sistemas de conhecimento em contextos sociais e políticos específicos, importa atentar ao lugar social que assume, nomeadamente nas negociações em torno das tradições e nos processos de reprodução dos movimentos. Historicamente, a dança tem sido utilizada como uma ferramenta analítica na compreensão de rituais e celebrações religiosas em contextos considerados "não-ocidentais", nomeadamente por parte dos estudos da antropologia da dança.

Para os fins deste artigo, adota-se a premissa de que não há um género de dança homogéneo que possa ser denominado de "dança cigana" em sentido estrito. Conforme argumenta Lorenzoni (2018), existem múltiplas manifestações corporais distribuídas em distintos contextos socioculturais, entre as quais se destacam as práticas investigadas na Índia (Kalbeliya), Egito (Ghawazee), Turquia (Roman Havasi e Ciftetelli), Rússia (Russka Roma), Romênia (Çingerdi e Manea), Hungria (Cigány Tánc), Grécia (Tsiftetelli), países dos Bálcãs (Čoček e Kolo), Portugal, Espanha, França (Rumba), Iraque (Kawliya) e Brasil (Romanês e Rumba Brasileira).

Embora estas danças se apresentem como aproximações formais em suas gramáticas de movimento, tais convergências não implicam uniformidade estética ou ontológica em consonância com a heterogeneidade histórica e cultural das populações Roma à escala global. Estas manifestações podem ser compreendidas tanto como expressões de pertencimento quanto como práticas performativas inscritas em calendários nacionais e associadas a

festividades religiosas e ritualísticas dos países de origem. Ou ainda, podem ser encaradas como géneros, nomeadamente como "dança cigana cênica", tal como é referido por Lorenzoni (2018), concebendo-a como uma construção estética transponível, dissociada da pertença étnica dos sujeitos que a executam.

Além disso, as danças podem integrar processos mais amplos de construção simbólica do nacionalismo (Shay & Sellers-Young, 2016), sobretudo quando são incorporadas em calendários oficiais de celebrações públicas, festividades cívicas ou políticas culturais estatais. Nesses contextos, determinadas práticas corporais passam a ser enquadradas como representação de uma identidade coletiva nacional, funcionando como emblemas culturais capazes de condensar narrativas históricas, valores morais e imaginários de pertença. A institucionalização dessas danças, por meio da criação ou do fomento de companhias nacionais, festivais patrocinados pelo Estado ou programas educativos, contribui para estabilizar certas formas estéticas como "tradicionais" ou "autênticas", ainda que tais classificações resultem de projetos estéticos seletivos e historicamente situados (Aterianus-Owanga *et al*., 2019).

Este enquadramento nacionalizante envolve não apenas a coreografia, mas também a padronização de figurinos, repertórios musicais e instrumentos considerados típicos, compondo uma gramática visual e sonora que reforça a ideia de continuidade cultural e unidade identitária. Ao serem apresentadas como expressões da "alma nacional", essas danças participam na produção de uma memória coletiva compartilhada, ao mesmo tempo em que essa construção nacional de "comunidade imaginada" (Anderson, 1993) pode promover o apagamento da diversidade interna, das influências interculturais e das disputas que atravessam a sua própria constituição histórica.

No caso das populações Roma/Ciganas, esse processo assume contornos particularmente complexos. Em diferentes países, práticas associadas a esses grupos foram apropriadas e integradas às narrativas culturais nacionais, por vezes, descoladas dos seus contextos sociais de origem ou desvinculadas dos próprios sujeitos que as produziram.

Diferentemente dos grupos nacionais de dança que operam sob a chancela explícita de representar uma identidade homogénea do país, "Los Niños" ainda parecem estar distantes de serem percebidos como emblema da cultura portuguesa. No entanto, são, sem dúvida, uma expressão situada de uma pertença étnica e territorial específica que, ao ocuparem certos espaços institucionais, participam na ampliação do imaginário cultural da cidade.

Se, até aqui, a dança foi analisada enquanto prática de construção identitária e simbólica, importa agora situá-la no espaço urbano, considerando as condições socioespaciais que moldam as possibilidades de circulação, visibilidade e participação das populações Roma/Ciganas na cidade.

2.2. Configuração socioespacial da cidade e segregação das populações Roma/Ciganas

Numa das mais clássicas abordagens envolvendo etnografias e as cidades, Park (1915) argumenta que a cidade se encontra enraizada tanto nos hábitos e nos costumes das pessoas que a habitam quanto na sua infraestrutura física, sendo, portanto, fundamental compreender como a interação entre essas dimensões se transforma mutuamente ao longo do tempo. Desse modo, chama-se à atenção para a forma como diferentes grupos sociais se distribuem espacialmente na cidade, sobretudo os mais pobres, que são frequentemente excluídos de certas áreas urbanas. Esses processos contribuem para a formação de zonas urbanas com usos específicos e socialmente diferenciados, como áreas destinadas a moradias de alto padrão ou a atividades económicas específicas. De maneira homóloga, Lefebvre (1991) destaca que não há como pensar qualquer espaço físico como neutro ou objetivo. Nesse sentido, a produção do espaço social dá-se pelas interações, pelas relações de poder estabelecidas nos territórios.

No caso do bairro Horta da Areia, essa dinâmica de produção socioespacial manifesta-se nas relações entre a configuração espacial do bairro na cidade e a constituição das redes de vizinhança. Estas podem ser observadas tanto entre as famílias que residem no bairro há mais tempo, quanto entre os novos agregados familiares que se formam através de casamentos e que tendem a permanecer no território, frequentemente acompanhados pela construção de

novas barracas. Observa-se ainda a articulação entre as famílias e o Centro Comunitário sediado no próprio bairro. Esta perspetiva permite-nos compreender como a organização do espaço urbano influencia a produção de relações sociais quotidianas, estruturadas por sentimentos de pertença, histórias partilhadas e formas de identificação com o território habitado (Park, 1915).

Para os habitantes, existem dificuldades persistentes no acesso à habitação de qualidade, ao emprego e a equipamentos socioculturais, o que indica que a distribuição espacial dos recursos urbanos pode ser ainda profundamente desigual em termos de tecidos urbanos. Por outro lado, há relatos (conversas informais) em que moradoras afirmam ser preteridas em entrevistas de emprego ao mencionarem que moram no bairro e/ou que são pessoas Roma/Ciganas, aspectos que narram também como a construção simbólica da sociedade envolvente sobre os territórios podem ser nocivos a determinados grupos.

Essa desigualdade de acesso engloba também a presença de economias de caráter informal, frequentemente associadas às condições estruturais de precariedade socioeconómica e às limitações no acesso ao mercado de trabalho formal. Estas dinâmicas podem ser enquadradas na noção de "pragmatismo da sobrevivência" (Guerra, 2008), a qual remete para estratégias quotidianas de adaptação desenvolvidas pelos indivíduos. Tal perspetiva evidencia, ainda, formas persistentes de desproteção social por parte do Estado, que contribuem para a reprodução de desigualdades e para a consolidação de trajetórias marcadas pela insegurança económica e social.

Neste sentido, compreender as condições contemporâneas de exclusão Roma exige reconhecer que a sua posição frequentemente periférica nas sociedades europeias não resulta de características intrínsecas, mas de dinâmicas históricas de perseguição, controle e desigual acesso a direitos e recursos sociais (Powell & Lever, 2015).

A segregação urbana das populações Roma/Ciganas constitui um fenómeno persistente em diferentes regiões de Portugal (Mendes, 2005; Castro, 2007; Ferreira, 2014), evidenciando padrões recorrentes de marginalização espacial e social. A literatura aponta para a

continuidade de processos históricos de exclusão, frequentemente materializados na concentração destas populações em bairros sociais ou em outros territórios marcados por vulnerabilidade socioeconómica, como será apresentado a seguir para efeitos comparativos.

Na sua investigação sobre os ciclos de exclusão habitacional de populações Ciganas nas regiões do Centro e do Alentejo em Portugal, Alexandra Castro (2007) evidencia que as famílias estudadas em situação de mobilidade nómada e residindo em tendas encontravam-se frequentemente instaladas em áreas periféricas das localidades, caracterizadas pela ausência de infraestruturas básicas como saneamento, água canalizada ou eletricidade. Na grande parte dos casos, estas famílias nunca habitaram uma habitação formal ou, quando o fizeram, foi em contextos de ocupação irregular, permanecendo a posse legal do terreno ausente.

Neste contexto, os moradores permanecem sujeitos a pressões recorrentes por parte das autoridades locais para a desocupação dos espaços, excepto nos casos em que existem acordos tácitos estabelecidos com proprietários públicos ou privados, evidenciando a instabilidade estrutural que caracteriza estas formas de habitar o território. De maneira muito similar, como evidenciado na investigação sobre uma família em passagem por Montemor-o-Novo, de Nievas (2023), que ocupa diversas cidades na região central do Alentejo, um dos critérios que utilizam para mudarem de sítio são informações sobre o nível de vigilância policial nos territórios.

No caso dos bairros sociais, outra realidade comum a pessoas Roma/Ciganas em Portugal, Ferreira (2014) analisa os efeitos da estigmatização e da exclusão social no bairro de Santa Tecla, em Braga, evidenciando como este espaço, ao invés de promover integração, perpetua a marginalização dos seus moradores. A autora argumenta que os residentes já chegam a estes bairros com uma fraca inserção no espaço urbano e no mercado de trabalho, e acabam reforçando uma condição de exclusão social difícil de romper.

Os bairros, concebidos pelas entidades públicas apenas como soluções físicas de habitação, desconsideram os aspectos culturais e sociais necessários à integração com a cidade

MAIA DE SOUZA, Emanuelle (2026),
"O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 77 – 103.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a3

envolvente. Além disso, o estigma étnico, especialmente em bairros com forte presença de pessoas Roma/Ciganas, contribui para a fragmentação interna, levando moradores não-Ciganos a adotarem estratégias de distanciamento e de segregação, o que aprofunda ainda mais a desintegração social no quotidiano desses espaços.

Mendes (2005), ao estudar o bairro São João de Deus, no Porto, evidencia o processo de estigmatização associado à população Roma/Cigana residente, embora esta não represente a maioria dos moradores. O bairro, marcado por problemas como o tráfico e o consumo de drogas, foi frequentemente rotulado como "bairro cigano", o que reforça estereótipos negativos ligados a esta etnia. A autora demonstra como esta associação injusta intensifica o preconceito e contribui para a marginalização simbólica das pessoas Ciganas.

Além disso, a análise da ocupação do território segundo divisões de género revela dinâmicas espaciais distintas: enquanto os homens mantêm espaços de sociabilidade próprios e circulam com maior liberdade fora do bairro, as mulheres tendem a permanecer restritas ao espaço residencial, saindo apenas para tarefas pontuais, como levar os filhos à escola, visitar familiares ou tratar de assuntos burocráticos que não são assumidos pelos homens. Esses padrões evidenciam que, além da segmentação étnica, há também questões pertinentes quanto às desigualdades de género na mobilidade e no acesso aos espaços urbanos.

Tal como ressaltado por Vitale (2018), o espaço não é apenas um contentor da população, mas também um lugar de oportunidades e de recursos que intervêm na dimensão simbólica do capital social dos indivíduos. Nesse ponto, aborda-se também a ambiguidade da visibilidade das pessoas Roma/Ciganas nas cidades, que, segundo o autor, são vistas, mas não da maneira como são de facto. Por outras palavras, estas pessoas não têm o reconhecimento social, sendo percebidas de maneira reificada, como objetos incorporados a uma espécie de "cenário comum da cidade".

Os modos de ocupação do espaço urbano devem ser compreendidos não apenas como resultado de trajetórias individuais (ou familiares), mas como expressão de processos mais amplos de produção desigual do espaço urbano, nos quais determinados grupos são

sistematicamente empurrados para margens territoriais e simbólicas da cidade. A abordagem da etnografia urbana, como demonstrado nos estudos de Mendes (2005) e Ferreira (2014), evidencia a forma como as pessoas Roma/Ciganas se inserem na sociedade envolvente, tanto em termos objetivos, relacionados às suas condições concretas de vida, quanto em termos subjetivos, refletidos nas interações sociais e nas representações que delas emergem.

Embora, no contexto europeu, e especialmente em Portugal, as dificuldades relacionadas à habitação não sejam exclusivas das populações Roma/Ciganas, tais etnografias revelam como as formas de ocupação urbana desses grupos podem funcionar como indicadores dos níveis socialmente reconhecidos de "integração". Historicamente, essa ocupação esteve frequentemente associada ao nomadismo forçado, a bairros improvisados com habitações precárias, a áreas periféricas das cidades ou a territórios segregados, como os bairros sociais, com exceção daqueles considerados socialmente mais integrados (Magano, 2010).

É precisamente neste contexto de desigualdade socioespacial e de disputas em torno da presença Roma/cigana na cidade que se insere a experiência do grupo de dança "Los Niños". As notas etnográficas apresentadas a seguir procuram evidenciar como a circulação do grupo por diferentes espaços institucionais e culturais da cidade de Faro permite observar formas específicas de visibilidade, reconhecimento e ocupação simbólica do espaço urbano.

3. Notas etnográficas: o grupo "Los Niños" e os espaços de apresentação

A análise apresentada em seguida baseia-se em notas etnográficas produzidas ao longo do acompanhamento das apresentações do grupo de dança "Los Niños" em diferentes espaços institucionais e culturais da cidade de Faro. Busca-se, a partir da breve descrição dos ambientes, das interações e das *performance*s observadas, dar a conhecer as trajetórias de circulação do grupo por diferentes contextos urbanos.

De maneira geral, as *performances* de dança do grupo "Los Niños" têm a duração de aproximadamente 30 min., articulando elementos coreográficos ensaiados, repertório musical em língua espanhola e marcadores visuais popularmente associados à estética da

dança Roma/cigana, como o uso de vestidos longos, de tecidos brilhantes ou com cores que variam principalmente entre vermelho e preto, adornos florais nos cabelos para as meninas e jovens mulheres e acessórios como pulseiras, colares e brincos; já para os meninos e rapazes, as roupas possuem cores mais claras e geralmente usam camisas de botão.

A musicalidade, centrada em narrativas de amor e paixão, ainda que não se traduza diretamente nos gestos dos dançarinos, contribui para a constituição de uma carga dramática que atravessa toda a *performance*. Esta dimensão participa na produção de uma atmosfera sensível que, no contexto observado, é por vezes reconhecida por meio de referências ao *flamenco*. Além disso, a abertura das apresentações do grupo pode incluir uma *performance* de *beatbox* realizada por um dos rapazes, evidenciando tanto o caráter contemporâneo do espetáculo em contraste com os repertórios coreográficos associados a matrizes mais tradicionalmente codificadas, bem como a promoção da atualização de identidades em curso.

Relativamente à corporalidade, esta caracteriza-se pelo uso das palmas a acompanhar o ritmo da música, com as mãos a desenhar movimentos circulares e fluidos e giros suaves dos pulsos. Na organização coreográfica, dançam em pares, alternando entre meninas e meninos com destaque na *performance* e ainda em forma de uma grande roda. Um fator que reforça a dimensão rítmica e relacional da dança é que, durante as apresentações, o momento da roda é um convite para a adesão de espectadores. Dessa forma, os bailarinos convidam as pessoas que estão na apresentação para dançarem juntos. Estes elementos são marcantes em termos de identidade e presença do grupo no espaço da apresentação.

Este convite sistemático à participação do público é um aspecto central das dinâmicas de apresentação do grupo. Ao "ensinar" passos simples e incentivar, sobretudo, a presença de mulheres na dança, o grupo desloca a posição do espectador de um papel passivo para uma condição de coparticipação. Esse gesto performativo dilui as fronteiras entre palco e plateia, convertendo a apresentação numa experiência coletiva e compartilhada.

Esta experiência foi notada desde a primeira apresentação formal registada pela investigadora, na qual tal dinâmica atraiu a atenção de pessoas que, inicialmente, apenas

transitavam pelo local, produzindo, naquele momento, uma interrupção do quotidiano das pessoas que ocupavam aquele espaço. Tratava-se de um evento promovido pela Universidade do Algarve, que integrou também uma exposição fotográfica chamada "Cultura do Bairro Horta da Areia através do olhar único das mulheres desta comunidade", realizado no *hall* de entrada da Escola Superior de Educação e Comunicação, no Campus da Penha, em março de 2025. Nesse espaço, tradicionalmente associado à circulação funcional e académica, a apresentação do grupo tomou parte do *hall* e transformou-o num lugar de encontro, visibilidade e interação intercultural entre bailarinos, funcionários e alunos.

Esta dinâmica de participação do público tornou-se mais evidente na atuação do grupo no Teatro das Figuras, em Faro, ocasião em que estiveram presentes apenas algumas das integrantes mais jovens. O grupo participou como convidado na peça "Carmen, me sem! Carmen, sou eu!", dirigida por José Laginha e produzida pelo grupo DeVIR CAPa de Teatro. O local trata-se de um teatro consagrado da cidade, dotado de infraestrutura técnica de alta qualidade, incluindo um palco de grandes dimensões, sistema de iluminação e sonorização adequados a produções de maior escala.

Nesse sentido, a *performance* integrou a peça num palco profissional, que convencionalmente tende a sugerir uma distinção mais marcada entre palco e plateia. Ainda assim, a dança em roda opera como um dispositivo de reorganização momentânea dessas relações, atenuando parcialmente as fronteiras convencionais entre quem executa e quem assiste. A apresentação tende a produzir situações nas quais familiares, membros da comunidade e outros participantes não especializados são progressivamente convocados a ocupar o espaço performativo.

Além disso, essa participação envolveu também outras mulheres do bairro Horta da Areia que não integram o grupo de dança, através da partilha de depoimentos gravados sobre as suas histórias pessoais de casamento. O tema foi escolhido para dialogar com o enredo da peça, que trata da história de amor de uma Cigana espanhola, a Carmen. Este envolvimento incentivou muitas delas a frequentarem o teatro pela primeira vez, ao mesmo tempo que o

próprio espaço se constituiu como "palco", ainda que momentaneamente, para a expressão das suas identidades e histórias.

A apresentação posterior ocorreu no âmbito do lançamento do livro *"*A Participação Cívica em Portugal*"*, do professor José Carlos Mota, realizado no auditório da Escola Básica Doutor Joaquim Rocha Peixoto Magalhães. A escolha deste espaço revelou-se significativa, sobretudo em função do tema do evento sobre a construção de formas de participação democrática interculturais, inclusivas e pluralistas, e ainda pela relação concreta da escola com o bairro Horta da Areia: trata-se da escola básica localizada mais próxima ao bairro, de onde provêm muitos dos seus alunos, incluindo alguns dos dançarinos, que neste dia se apresentaram perante colegas, professores e convidados num espaço que integra o seu quotidiano escolar. Nesse contexto, a presença cigana deixou de ocupar uma posição meramente ilustrativa ou representacional no evento, tornando-se parte constitutiva da própria reflexão proposta pelo lançamento do livro.

No espaço da Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Algarve, I.P. (CCDR), a *performance* integrou o evento em homenagem ao Dia Internacional da Pessoa Cigana, assinalado a 8 de abril, no contexto mais amplo da XII Semana da Interculturalidade da Rede Europeia Anti-Pobreza – Portugal (EAPN). A programação incluiu ainda a inauguração da exposição "10 Mulheres, 10 Percursos, 10 Retratos", composta por obras produzidas por mulheres Roma/Ciganas e não-Roma/Ciganas no âmbito de um projeto desenvolvido pela EAPN, bem como a realização de um debate com empresários locais sobre a empregabilidade de pessoas Roma/Ciganas, centrado na partilha de experiências relacionadas com formação profissional e inserção no mercado de trabalho a partir das suas próprias perspectivas. A apresentação do grupo "Los Niños" encerrou a atividade, transformando temporariamente um espaço político-institucional em palco performativo. Nesse contexto, a presença artística dos dançarinos e dançarinas, de alguma maneira, inscreve publicamente a presença cigana num espaço associado à formulação e mediação de políticas públicas.

MAIA DE SOUZA, Emanuelle (2026),
"O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 77 – 103.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a3

4. Resultados: Visibilidade da juventude Roma/Cigana, segregação urbana e a arte como estratégia de mediação intercultural

A etnografia das apresentações realizadas pelo grupo em espaços institucionais evidencia que a dança, enquanto prática artística, pode configurar-se como estratégia de ocupação simbólica e de negociação dos espaços, pois estes são construídos socialmente. Nesse contexto, as instituições culturais, académicas e públicas podem ser compreendidas enquanto espaços sociais, nos termos propostos por Lefebvre (1991), funcionando como instâncias autorizadas de validação e reconhecimento. Mais do que simples cenários físicos, estes espaços mobilizam hierarquias de prestígio, legitimidade e visibilidade social, produzindo efeitos concretos sobre a forma como sujeitos, práticas culturais e trajetórias comunitárias passam a ser percebidas publicamente. Assim, a inserção do grupo em circuitos institucionais de circulação cultural contribui para ampliar a sua credibilidade social e a sua inscrição em redes culturais da cidade, bem como conhecer os equipamentos culturais locais e mover o "bairro além do bairro".

Através do envolvimento com a dança, os dançarinos e dançarinas, bem como os seus familiares, deslocam-se do seu território de origem e atravessam diferentes regiões urbanas, reconfigurando a sua presença em espaços historicamente mais afastados (tanto material como simbolicamente) da população Roma/Cigana. Este movimento implica uma circulação que não é apenas geográfica, mas também social e institucional, permitindo a entrada em contextos como *halls* universitários, teatros e auditórios escolares.

Esses ambientes institucionais são, assim, progressivamente ressignificados, deixando de ser apenas espaços de circulação funcional ou de acesso restrito, para se constituírem como lugares de encontro, convivência intercultural e reconhecimento simbólico. As apresentações do grupo, nesse sentido, contribuem para a ampliação do repertório cultural da cidade ao introduzir novas formas de presença Roma/cigana em circuitos institucionais, tensionando hierarquias espaciais e culturais estabelecidas. Ao mesmo tempo, a integração de *performances* artísticas Roma/ciganas em iniciativas desta natureza possibilita o contacto entre diferentes atores sociais e outras realidades culturais, ao mesmo tempo que aproxima

os moradores do bairro de instituições diretamente envolvidas em processos de decisão política e gestão territorial.

Além de promover a construção de uma identidade coletiva a partir de suas vivências, a dança pode também promover meios para o desenvolvimento da expressividade dos jovens envolvidos (Yijun, 2025), uma vez que a identidade se manifesta como um processo dinâmico e situado, atravessado por experiências culturais específicas e por relações de poder que articulam subjetividades individuais e narrativas coletivas (Brah, 2006). Assim, os marcadores sociais que compõem as identidades, como ser criança ou jovem Roma/Cigano, ser dançarino ou dançarina, ser morador do bairro Horta da Areia, são mobilizados nos modos como ocupam os espaços e como constroem formas situadas de pertencimento e reconhecimento social.

Considerações finais

Esta investigação sociológica, ancorada na etnografia, evidencia, a partir das *performances* de dança, como as condições materiais vividas pela população Roma/Cigana (em particular a segregação territorial) se articulam com formas simbólicas de pertencimento, controle social e produção de identidade. Destaca-se ainda a complexidade das práticas frequentemente designadas como "resistência" nos discursos políticos, uma vez que *performance*s como a aqui analisada, mesmo não carregando um cariz expressamente político, também tornam visíveis os desafios relacionados ao direito à cidade e à cidadania cultural, ao mobilizarem, simultaneamente, formas de expressão estética e reivindicação de reconhecimento social.

Além disso, o caso analisado permite observar o potencial da arte enquanto instrumento de políticas de inclusão urbana, promovendo visibilidade. As *performances* deslocam a presença Roma/cigana para espaços institucionais centrais da cidade, reconfigurando, ainda que temporariamente, os modos como esses sujeitos são percebidos e reconhecidos no espaço público urbano, uma vez que se deslocam de contextos com sociabilidades mais delimitadas no perímetro do bairro para espaços associados à validação cultural, académica e política.

Neste processo, observa-se que a arte atua como mediação concreta entre periferias urbanas e centros institucionais, permitindo a circulação de sujeitos, narrativas e formas de legitimidade. Ao mesmo tempo, estas dinâmicas revelam a articulação entre práticas artísticas e políticas públicas culturais e educativas, na qual a inclusão vai além do acesso a equipamentos ou programas, envolvendo a possibilidade de participação ativa na produção de sentidos sobre a cidade e sobre a própria cidadania. Nesse sentido, a arte opera como um dispositivo relacional que tensiona as fronteiras entre centro e periferia, contribuindo para a reconfiguração das formas de visibilidade, reconhecimento e pertença no espaço urbano.

Do ponto de vista teórico, o estudo reforça a compreensão do espaço urbano como produção social e relacional, evidenciando o papel da *performance* na reconfiguração de fronteiras simbólicas, embora seja importante considerar que os resultados aqui apresentados se baseiam num recorte específico de contextos performativos, sugerindo-se a pertinência de investigações futuras em outros territórios e práticas semelhantes.

Nota

Este texto inscreve-se no Plano de Trabalho conducente a uma tese de doutoramento, tendo obtido financiamento por parte de fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., projeto com a referência 2025.05626.BD e com o identificador DOI https://doi.org/10.54499/2025.05626.BD.

Referências bibliográficas

ANDERSON, B. (1993), *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. L. Suárez, Trad.), Fondo de Cultura Económica.

ATERIANUS-OWANGA, A.; DJEBBARI, E.; & SALZBRUNN, M. (2019), "Introduction: Towards an anthropology of music and dance performances in a transnational context", *Revue européenne des migrations internationales,* 35(3–4). https://doi.org/10.4000/remi.14732

BRAH, A. (2006), "Diferença, diversidade, diferenciação", *Cadernos Pagu,* 26, pp. 329–376. https://doi.org/10.1590/S0104-83332006000100014

BENZECRY, C. E. (2023), "How do you know? Seven theses on qualitative sociology as theory and method", *International Sociology*, 38(1), pp. 5-21. https://doi.org/10.1177/02685809221143980

CASA-NOVA, M. J. (2021), "Reflecting on public policies for Portuguese Roma since implementation of the NRIS: Theoretical and practical issues", *Journal of Contemporary European Studies,* 29(1), pp. 20–32. https://doi.org/10.1080/14782804.2021.1877119

CASTRO, A. (2007), "Dos contextos locais à invisibilização política: Discussão em torno dos ciclos de exclusão habitacional dos ciganos em Portugal", *Cidades, Comunidades e Territórios*, (15), pp. 63–86. http://hdl.handle.net/10071/3306

COSTA, A. F. da. (1987), "Pesquisa de terreno em sociologia", In J. Madureira Pinto & A. S. Silva (Orgs.), *Metodologia das Ciências Sociais*, Porto, Edições Afrontamento, pp. 129-148.

FERREIRA, A. C. da C. (2014), *Viver num bairro social e as relações de vizinhança: Um estudo sociológico no bairro de Santa Tecla*, Tese de Mestrado em Sociologia, Braga, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho. https://hdl.handle.net/1822/34228

GOLD, R. L. (1997), "The ethnographic method in sociology", *Qualitative Inquiry*, 3(4), pp. 388–402. https://doi.org/10.1177/107780049700300402

GUERRA, I. C. (2008), *Pesquisa qualitativa e análise de conteúdo: sentidos e formas de uso*, Parede, Princípia.

HANNA, J. L. (1999), *Dança, sexo e gênero: Signos de identidade, dominação, desafio e desejo*, Editora Rocco.

KAEPPLER, A. L. (2000), "Dance ethnology and the anthropology of dance", *Dance Research Journal*, 32(1), pp. 116–125. https://doi.org/10.2307/1478285

LEFEBVRE, H. (1991). The Production of Space. (D. Nicholson-Smith, Trans.). Cambridge, MA: Blackwell.

LORENZONI, J. (2018), *Memórias da dança cigana cênica no Rio Grande do Sul*, Trabalho de conclusão de Licenciatura em Dança, Rio Grande do Sul, Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. http://hdl.handle.net/10183/193918

MAGANO, O. (2010), *Tracejar vidas normais: Estudo qualitativo sobre a integração social de indivíduos de origem cigana na sociedade portuguesa*, Tese de Doutoramento em Sociologia, Porto, Universidade Aberta. https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/1750

MAGAZZINI, T. (2016), "Cultural institutions as a combat sport: Reflections on the European Roma Institute", *The Age of Human Rights Journal,* 7, pp. 50–76. https://doi.org/10.17561/tahrj.n7.9

MARTINS, V.; & LUCIO-VILLEGAS, E. (2014), "Teatro do oprimido como ferramenta de inclusão social no bairro", *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Número temático – Ciganos na Península Ibérica e Brasil: estudos e políticas sociais, pp. 57-75.

MENDES, M. M. (2005), *Nós, os ciganos e os outros: Etnicidade e exclusão social*, Livros Horizonte.

MENDES, M. M. (2015), *Nos interstícios das sociedades plurais e desigualitárias: A situação social dos ciganos. Modelos e projetos de inclusão social,* Escola Superior de Educação de Viseu. ISBN 978-989-96261-4-0.

NADER, l. (2011), "Ethnography as theory", *HAU, Journal of Ethnographic Theory,* 1 (1), pp. 211–219.

NIEVAS, A. D. V. (2023), "Nomadic bodies: From their intermittent invisibility to their permanent persistence — The story of a nomadic Cigano/Roma family in its transit through Montemor-o-Novo, Portugal in (post)pandemic times", *Social Sciences,* 12, 196. https://doi.org/10.3390/socsci12040196

PARK, R. E. (1915), "The city: Suggestions for the investigation of human behavior in the city environment", *American Journal of Sociology,* 20(5), pp. 577–612. https://doi.org/10.1086/212433

PEREIRA BASTOS, J. G. (2020), "From negative visibility to positive invisibility – Who needs to use Gypsies [Roma] as the anti-citizens of civilized Europe?", *Journal of Gypsy Studies*, 2(1), pp. 3–38. https://doi.org/10.33182/jgs.v2.i1.906

POWELL, R.; & LEVER, J. (2015), "Europe's perennial 'outsiders': A processual approach to Roma stigmatization and ghettoization", *Current Sociology*, 65(5), pp. 680–699. https://doi.org/10.1177/0011392115594213

SANJEK, R. (2001), "Field observational research in anthropology and sociology", In N. J. Smelser & P. B. Baltes (Eds.), *International encyclopedia of the social & behavioral sciences*, Pergamon, pp. 5620–5625.

SCHECHNER, R. (contribuição de Lucie, S.) (2020), *Performance studies: An introduction* (4th ed.), Routledge.

SHAY, A.; & SELLERS-YOUNG, B. (2016)**,** "Dance and ethnicity", In A. Shay & B. Sellers-Young (Eds.), *The Oxford handbook of dance and ethnography* (Vol. 1), Oxford University Press, pp. 1-14. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199754281.013.38

SURDU, M.; & KOVATS, M. (2015), "Roma identity as an expert-political construction", *Social Inclusion*, 3(5), pp. 5–18. https://doi.org/10.17645/si.v3i5.245

SWAIN, J.; & KING, B. (2022), "Using Informal Conversations in Qualitative Research", *International Journal of Qualitative Methods*, 21, 16094069221085056. https://doi.org/10.1177/16094069221085056

VITALE, T. (2018), "Territorialidade, conflito e integração nos estudos urbanos dos ciganos de Portugal: Mecanismos sociais e implicações nas políticas públicas", In A. Castro (Org.), *Na luta pelos bons lugares: Ciganos, visibilidade social e controvérsias espaciais,* Alto Comissariado para as Migrações. Coleção Olhares, nº 9, pp. 11-20.

YIJUN, L. (2025), "Dance as a cultural expression: Intersection of tradition and innovation", *Interdisciplinary Cultural and Humanities Review*, *4*(1), pp. 26–35. https://doi.org/10.59214/cultural/1.2025.27

Emanuelle Maia de Souza.
OpenSoc. CAPP - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (ISCSP), Universidade de Lisboa. Rua Almerindo Lessa, 1300-663, Lisboa, Portugal. ORCID ID: 0009-0001-4946-0310.
E-mail: esouza@iscsp.ulisboa.pt

MAIA DE SOUZA, Emanuelle (2026),
"O Bairro além do Bairro: *performance* e ocupação urbana do grupo de dança "Los Niños",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 77 – 103.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a3

Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio

Susana Campos
Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD),
Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa.

Artigo recebido a 25/06/2026.
Aceite para publicação a 30/09/2026.

Resumo

Este artigo analisa dois projetos de desenvolvimento social que recorreram a metodologias artísticas com participantes do Bairro 2 de Maio, em Lisboa. Embora os dois grupos apresentassem características demográficas distintas, houve continuidade de processos. O estudo examina o papel da prática artística na promoção da participação, da expressão pessoal, da aprendizagem e do bem-estar. Os resultados sugerem que práticas artísticas acessíveis e adaptadas às características dos participantes favorecem a inclusão social, a construção de relações e a capacitação individual, embora persistam limitações relativas à distribuição da agência criativa e à emancipação artística.

Palavras-chave: Metodologias artísticas; Desenvolvimento local; Arte participativa.

Participatory Art and Community Building: The Potential and Limitations of Two Interventions in the 2 de Maio Neighbourhood

Abstract

This article analyses two social development projects utilising arts-based methodologies with participants from Bairro 2 de Maio in Lisbon. Although the two groups displayed distinct demographic characteristics, they were conceived as part of a continuous process. The study examines the role of artistic practice in fostering participation, personal expression, learning, and well-being. The findings suggest that accessible artistic practices adapted to participants' characteristics promote social inclusion, relationship-building, and individual empowerment,

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

although limitations remain regarding the distribution of creative agency and artistic emancipation.

Keywords: Arts-based methodologies; Social development; Participatory art.

Art Participatif et Développement Communautaire: Potentialités et Limites de Deux Interventions dans le Quartier du 2 Mai

Résumé

Cet article analyse deux projets de développement social fondés sur des méthodologies artistiques menés avec des participants du Bairro 2 de Maio à Lisbonne. Bien que les deux groupes présentent des caractéristiques démographiques distinctes, une continuité des processus a été maintenue. L'étude examine le rôle de la pratique artistique dans la participation, l'expression personnelle, l'apprentissage et le bien-être. Les résultats suggèrent que des pratiques accessibles et adaptées favorisent l'inclusion sociale, la création de liens et l'autonomisation individuelle, malgré certaines limites liées à l'agentivité créative et à l'émancipation artistique.

Mots-clés: Méthodologies artistiques; Développement social; Art participatif.

Arte Participativo y Construcción Comunitaria: Posibilidades y Límites de Dos Intervenciones en el Barrio de 2 de Maio

Resumen

Este artículo analiza dos proyectos de desarrollo social basados en metodologías artísticas realizados con participantes del Barrio 2 de Maio, en Lisboa. Aunque ambos grupos presentaban características demográficas distintas, existió una continuidad de los procesos. El estudio examina el papel de la práctica artística en la promoción de la participación, la expresión personal, el aprendizaje y el bienestar. Los resultados sugieren que prácticas accesibles y adaptadas a las características de los participantes favorecen la inclusión social, la construcción de relaciones y el empoderamiento individual, aunque persisten limitaciones relacionadas con la agencia creativa y la emancipación artística.

Palabras clave: Metodologías artísticas; Desarrollo social; Arte participativo.

Introdução

Nas últimas décadas, as metodologias artísticas têm vindo a ganhar um crescente reconhecimento nos campos do desenvolvimento social, do envolvimento comunitário e da investigação participativa, pela sua capacidade de promover inclusão, diálogo e

transformação pessoal, particularmente entre populações em situação de marginalização estrutural. Tais abordagens deslocam o foco de modelos centrados em défices sistémicos para práticas que valorizam a criatividade, a agência, a expressão da diversidade e a produção de conhecimento relacional.

Olhamos aqui para uma abordagem da função social das artes, cuja primeira manifestação sistematizada podemos situar em *Art as Experience* de John Dewey (2005), publicado em 1934, que nos sugere a probabilidade de os mais importantes valores etológicos da arte serem a própria atividade de fazer e participar na produção de sentido partilhado, assim como o conhecimento, com dimensão estética, que resulta do 'fazer' (*learning by doing*). Com o estabelecimento da arteterapia em meados do século XX e a recuperação de Dewey pelos movimentos que revolucionaram tanto alguns princípios da educação formal como o panorama artístico na segunda metade do século — nomeadamente através das linhas pragmatistas da Filosofia e da Estética —, nos anos 90 começaram a aparecer propostas que pensavam a arte como instrumento de investigação científica.

Shaun McNiff (1998), pioneiro destas metodologias do ponto de vista do papel epistemológico das práticas, destaca o fazer artístico como um processo inerentemente reflexivo e terapêutico, que facilita a autoexploração e a construção de sentido. Vendo os processos artísticos (fazer, reagir ou refletir) como produtores de conhecimento, recusa a noção da neutralidade em investigação, afirmando que esta é inerentemente experimental, intuitiva e incorporada (*embodied*) e que conduz a campos de pesquisa e a resultados que os métodos convencionais não permitem perscrutar e alcançar.

Por seu lado, Elliot Eisner (1997, 2008), ao longo de duas décadas, legitimou o uso das metodologias baseadas em práticas artísticas no contexto académico, construindo suportes teóricos e estabelecendo-as como adequadas a novas formas de entendimento, reguladas pela compreensão de sentido e pela imaginação. A multiplicidade de interpretações serve os propósitos de conhecer esteticamente, facilita a narrativa e a metáfora e permite formas de avaliação para lá da mera replicabilidade, favorecendo a aquisição intuitiva de competências adaptadas às nuances do conhecedor (Eisner, 1997, 2008; Barone & Eisner, 2012).

Patricia Leavy, mais recentemente, sistematizou trabalho precedente nesta área de estudo, consolidou enquadramentos metodológicos e apresentou metodologias em associações de uma enorme variedade de disciplinas artísticas e científicas, demonstrando que o campo abrangente da investigação baseada na arte é já um paradigma estabelecido de investigação interdisciplinar. Leavy produziu duas das mais importantes obras que firmaram e expandiram a área em cruzamentos disciplinares, *Method Meets Art* (2015) e *Handbook of arts-based research* (2025), ambas reeditadas[1] e amplamente citadas, que enfatizam as possibilidades de design, sistematização e avaliação adaptadas às especificidades de problemas disciplinares ou sociais, sempre dentro de princípios éticos e de justiça social.

Este artigo examina dois projetos de desenvolvimento social consecutivos realizados com populações do mesmo bairro desfavorecido — o Bairro 2 de Maio, no Alto da Ajuda, em Lisboa —, ambos recorrendo a metodologias artísticas com grupos de participantes distintos, mas parcialmente sobrepostos. Os projetos, financiados pelo BIP/ZIP – Câmara Municipal de Lisboa, programa de intervenção prioritária em parcerias locais, decorreram em 2022 (Mãos que Falam) e em 2023 (*Aceleradora Tech Ocidental*). Os dois tinham vertentes formativas profissionalizantes, de desenvolvimento pessoal e de desenvolvimento artístico e envolviam outros parceiros, nomeadamente a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa. Embora as iniciativas tenham assentado num compromisso comum com a acessibilidade, a convivialidade e a criação coletiva, diferiam significativamente na composição demográfica, nas dinâmicas de grupo e nos recursos artísticos mobilizados.

Como defende François Matarasso, a participação nas artes pode gerar competências, confiança, conhecimento e ligações sociais que se estendem para além do próprio ato artístico (Matarasso, 2019). Todavia, as práticas artísticas socialmente comprometidas dependem frequentemente de infraestruturas de cuidado, apoio e manutenção que tendem para a parca visibilidade, mas que são essenciais para possibilitar a participação plena (Jackson, 2011). Ao olhar para estes projetos, o artigo procura explorar criticamente de que forma o fazer artístico funciona como uma atividade capacitadora e conducente à realização

[1] *Method Meets Art* foi publicado em 2008 e reeditado em 2015 e 2020; enquanto que *Handbook of arts-based research* foi-o em 2018 e 2025.

para pessoas com pouca ou nenhuma literacia artística, permitindo formas de expressão e aprendizagem que contornam as barreiras da educação formal.

Situando os dois projetos num enquadramento teórico mais amplo, analisa-se de que forma diferentes configurações de participantes, materiais e atividades moldam os resultados e as experiências em iniciativas de desenvolvimento social baseadas na arte. É dada particular atenção às dificuldades como oportunidades de ligação, ao papel dos recursos artísticos na facilitação da participação de indivíduos com pouca literacia, bem como às formas como o prazer, a colaboração, o envolvimento material e o reconhecimento público contribuem para a emoção estética e para o desenvolvimento pessoal e comunitário. Ao analisar estes dois casos em paralelo, o artigo procura contribuir para o debate em torno do potencial e dos limites das metodologias artísticas em contextos de marginalização social, oferecendo pistas relevantes para futuras práticas e investigações.

1. Um bairro, dois projetos – contextos de atuação

No que respeita aos destinatários primários dos projetos, o primeiro envolveu um grupo misto de participantes Ciganos e não-Ciganos, predominantemente jovens e adolescentes em abandono escolar, bem como um número muito reduzido de participantes séniores com escassa assiduidade. O segundo projeto foi composto maioritariamente por mulheres séniores (muitas das quais nunca frequentaram a escola ou têm uma escolaridade muito limitada), juntamente com a presença menos numerosa e irregular de crianças, alguns adolescentes, algumas mulheres jovens e adultos com défice cognitivo. A mudança na composição demográfica introduziu novos desafios e possibilidades, particularmente ao nível da comunicação, do ritmo de trabalho, das formas de participação e da adaptação do trabalho a um grupo muito heterogéneo (mesmo que maioritariamente feminino). Como nos recorda o enquadramento pedagógico de Paulo Freire (1970), a literacia não é apenas uma competência técnica, mas uma prática social situada, ligada a relações de poder e identidade. Em contextos onde os participantes foram historicamente excluídos da educação formal, os modos alternativos de envolvimento, como as práticas artísticas visuais e tácteis, tornam-se especialmente relevantes.

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

Uma característica central de ambos os projetos foi a criação deliberada de grupos que se aproximassem, na composição, de um reflexo do tecido social local, envolvendo bairro, universidade e outros atores voluntários. Assim, os participantes do bairro trabalharam lado a lado com estudantes de licenciatura e pós-graduação das áreas do design e da arquitetura. Acresce que, no segundo caso, foram igualmente acolhidos participantes voluntários externos ao local, os quais, embora pouco numerosos, ampliaram quer competências em partilha, quer o carácter de não-especialização em arte e design, o que os aproximava da população marginalizada.

A colaboração intergeracional e intercontextual promoveu uma troca recíproca de competências e perspetivas, desafiando distinções hierárquicas entre 'especialistas' e 'aprendentes'. No segundo projeto, esta dinâmica foi ainda enriquecida por momentos em que as crianças apoiaram as mulheres séniores, gerando situações de cuidado e apoio mútuo que subverteram papéis convencionais associados à idade. Estas interações aproximam-se da noção de "comunidades de prática" de Etienne Wenger (1998), na qual a aprendizagem emerge através da participação e da atividade partilhada, mais do que da instrução formal. Esta compreensão é prolongada na descrição de Wenger-Trayner *et al.* (2023) sobre as comunidades de prática como grupos "constituída por pessoas que participam num processo de aprendizagem coletiva num domínio partilhado da atividade humana." (Wenger-Trayner *et al.*, 2023: 1). No desenvolvimento através da prática, Wenger-Trayner *et al.* (2023: 110), referem o apoio mútuo entre os membros de uma comunidade envolvida num projeto como um fator potencial para o sucesso do mesmo e acrescentam que "a comunidade constrói relações que possibilitam o envolvimento mútuo e a aprendizagem coletiva; e a prática ancora a aprendizagem naquilo que as pessoas fazem, tanto enquanto fonte de desafios vividos como enquanto espaço para experimentar novas formas de fazer" (Wenger-Trayner *et al*., 2023: 13).

A natureza colaborativa e artística destes projetos criou oportunidades para tal aprendizagem coletiva, permitindo que participantes de diferentes idades e origens negociassem significados, trocassem conhecimentos e desenvolvessem relações através do seu envolvimento com o bairro — diferenciado, mas partilhado. É possível que, num contexto em

que 'bairro' era central no processo, perceções interiorizadas da composição do mesmo contribuíssem para a transposição do fosso intergeracional, ao contrário do que aconteceria, por exemplo, na escola ou num espaço de lazer subordinado a um segmento social ou a uma das faixas etárias.

Em ambos os projetos, o fazer artístico funcionou como uma linguagem não verbal e multissensorial através da qual os participantes puderam explorar narrativas pessoais, emoções, afinidades e realidades sociais. Esta perspetiva alinha-se com o conceito de 'metodologias visuais' desenvolvido por Gillian Rose (2016), que sublinha a capacidade das imagens e das práticas criativas para produzir conhecimento dificilmente articulável por palavras. No caso, tal conhecimento espelha um contexto cultural com as suas opções eletivas relativamente a técnicas, composições cromáticas e representações simbólicas. Para participantes com baixos níveis de literacia, estas abordagens não são meramente complementares, mas fundamentais, possibilitando o acesso a formas de expressão que, de outro modo, permaneceriam inacessíveis, se em paradigmas centrados no texto.

Os projetos decorreram ao longo de três a quatro meses, com *workshops* bissemanais que proporcionaram continuidade, mantendo simultaneamente a flexibilidade necessária face aos diferentes níveis de participação. Neste enquadramento temporal, foi desenvolvido um conjunto diversificado de atividades artísticas, concebidas para serem acessíveis, adaptáveis e abertas. No primeiro projeto, estas incluíram exercícios de desenho de retrato realizados em paralelo com práticas de escuta ativa orientadas pela equipa de desenvolvimento pessoal envolvida no projeto Mãos que Falam; a criação de narrativas visuais curtas utilizando figuras de plasticina e cenários desenhados em papel; Hirameki (uma estratégia baseada na pareidolia que permite transformar formas aleatórias em imagens 'encontradas'); desenhos coletivos de carácter catártico; e autorretratos coletivos compósitos sobre espelhos. Estas atividades privilegiaram a experimentação e a expressão de visões pessoais e coletivas, assim como a construção de narrativas em cocriação, as quais espelhavam inquietações e imaginários, frequentemente através de representações metafóricas.

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

Imagem 1 – Corda têxtil, *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*, 2023. À esquerda, no primeiro dia; à direita, em exposição no Palácio da Ajuda.



Fonte: Susana Campos e Associação *Locals Approach.*

No segundo projeto, embora algumas práticas tenham sido retomadas — nomeadamente os autorretratos coletivos sobre espelhos —, a abordagem geral deslocou-se para atividades mais tácteis e ligadas ao fazer manual. Os participantes contribuíram para uma peça têxtil coletiva (Imagem 1); realizaram pinturas e colagens; colaboraram numa obra de grande formato em papel com motivos de *stencil* rudimentar criados por si; modelaram medalhões em massa de pão com relevos impressos, posteriormente pintados. Adicionalmente, uma estrutura em grelha construída com canas comuns, realizada, desde a recolha das canas no campo adjacente, por crianças, estudantes e voluntários externos, introduziu uma dimensão arquitetónica que articulou o pensamento espacial com o desenvolvimento de competências manuais (Imagem 2). Esta variação dos recursos artísticos reflete não só as necessidades e preferências do grupo participante, mas também a importância da materialidade na facilitação do envolvimento, particularmente entre indivíduos com baixos níveis de cultura artística institucional. Como sugere Tim Ingold (2013), o fazer é um processo de pensar através dos materiais, no qual o conhecimento emerge da interação prática, mais do que do raciocínio abstracto, e o produto "*não é a sombra visível de um acontecimento mental; é um processo de pensamento, e não a projeção do pensamento.*" (Ingold, 2013: 128).

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

Imagem 2 – Grelha de canas – apanha, construção (Faculdade de Arquitetura) e objeto concluído (Palácio da Ajuda), 2023, *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*.



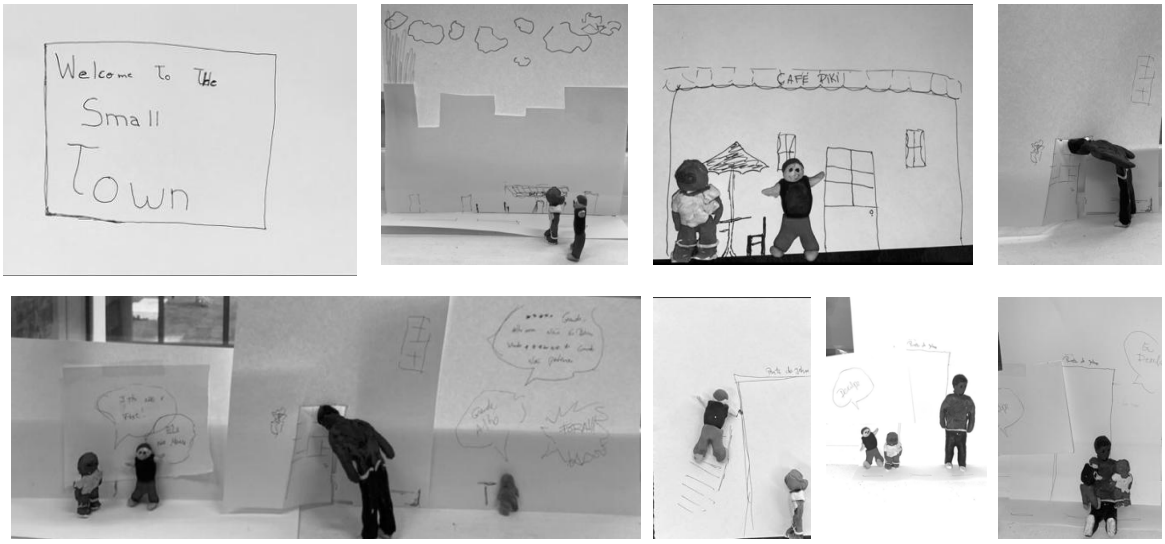
Fonte: Helena Cabral Fernandes, Associação *Locals Approach* e Susana Campos.

Apesar destas diferenças, ambos os projetos partilharam um compromisso com o fazer artístico enquanto atividade conducente ao prazer — um aspecto frequentemente subvalorizado em contextos de desenvolvimento social, onde os resultados tendem a ser avaliados em termos instrumentais. O prazer desempenha, contudo, um papel fundamental na sustentação da participação, pela promoção da motivação intrínseca e pela criação de um sentimento de pertença. A ideia de que os espaços de aprendizagem e transformação devem ser também espaços de alegria e ligação (hooks, 1994) conduziu o trabalho, no qual se procurou instituir variedade, ludismo e coparticipação. Em ambos os projetos, momentos de riso, curiosidade e descoberta partilhada não foram incidentais, mas centrais ao processo, contribuindo para o sentimento de realização e de valorização pessoal dos participantes. Tal dimensão dialógica aproxima-se igualmente daquilo que Grant Kester (2013) descreve como práticas artísticas baseadas na conversação, nas quais o valor da obra reside menos na produção de artefactos e mais nos processos de escuta, negociação e construção coletiva de significado.

Nesta perspetiva, importa referir o equilíbrio entre exercícios que promoviam a colaboração, aspetos lúdicos e aprendizagens visuo-manuais e outros que convidavam à introspeção e à reflexão. Na primeira linha, refira-se os retratos compósitos, o Hirameki, o *stencil*, ou a peça

têxtil. Na segunda, os retratos associados à atenção ao Outro, as 'rasgagens de frustrações' e subsequente colagem reorganizada, ou a criação de medalhões que 'transformavam' forças individuais em peças pessoais, cuja construção suscitou uma conversa sobre a ambiguidade das forças e qualidades no sentido em que por vezes são percebidas como um convite aos maus-tratos, levando aos temas da violência doméstica, da traição entre amigos, etc. Houve ainda exercícios que combinavam em igual medida as duas vertentes, como o das narrativas visuais em plasticina.

Imagem 3 – Narrativa visual com avatares em plasticina, 2022, *Projeto Mãos que Falam*.



Fonte: Susana Campos.

Na Imagem 3, podemos ver um exemplo deste trabalho feito em pequenos grupos de jovens Ciganos, do bairro, e não-Ciganos, do bairro e da faculdade. Os participantes fizeram, individualmente, uma pequena figura em plasticina, entendida como o seu avatar. Seguidamente, em conjunto, criaram uma pequena história ilustrando um episódio de exclusão injustiça ou sofrimento, entendido numa interpretação literal ou metafórica. Este grupo tirou partido da existência de uma figura em plasticina ser bastante maior que as outras e fez uma história sobre uma pequena cidade, na qual um dos habitantes não conseguia entrar devido à dimensão da porta. Os outros apressaram-se a construir-lhe uma porta maior, em consonância com o pendor geral destas histórias criadas para uma resposta solidária, muito no sentido (embora num contexto distinto do seu tema central) do que Janice Haaken

(2010) designa por "narrativas de luta e reparação", as quais correspondem à vertente mais autêntica e sustentável de resolução de problemas (Haaken, 2010: 79, 93-100).

Importa ainda sublinhar que o percurso de ambos os projetos se estendeu para além do espaço dos *workshops*, através de um conjunto de apresentações públicas que desempenharam um papel significativo na consolidação do sentimento de realização e de visibilidade dos participantes. No primeiro projeto, os trabalhos produzidos foram apresentados em duas exposições *pop-up*: uma, mais informal, no centro comunitário local (Casa para Todos) e outra, de maior escala e com maior cuidado expositivo, no 2 de Maio Azul, uma sala polivalente situada no bairro (Imagem 4). Estes momentos funcionaram não apenas como oportunidades de apresentação de resultados, mas também como eventos coletivos e abertos a outras práticas, como a música e a dança, onde reforçaram o reconhecimento e o orgulho a nível local.

Imagem 4 – Vistas da exposição no espaço 2 de maio azul, 2022. À esquerda, exemplos coletivos de Hirameki; ao centro, retratos coletivos compósitos sobre espelhos; à direita vista parcial da corda têxtil, com Sandra Alves, dirigente da Associação *Amigos do B2M*, parceira no projeto, e Gonçalo Folgado, Presidente da Associação *Locals Approach*.



Fonte: Susana Campos.

No segundo projeto, a dimensão expositiva foi ampliada através de uma parceria com um projeto informal de ação-teatro ("Há Vozes no Palácio", criado por Catarina Aidos e Helder Magalhães e encenado pela primeira), que decorria no mesmo período no Palácio da Ajuda, contíguo ao bairro. Esta colaboração introduziu uma nova camada de intercâmbio entre grupos sociais distintos: enquanto os participantes do teatro não eram, igualmente, profissionais daquela área artística, tratava-se maioritariamente de indivíduos que não se

conheciam todos previamente, com níveis de escolaridade elevados e distribuídos por uma faixa etária menos abrangente, contrastando com o perfil demográfico e socioeducativo dos participantes do bairro. Neste contacto, realizou-se uma sessão conjunta em que ambos os grupos criaram autorretratos compósitos coletivos sobre espelhos e outra em que assistiram a um ensaio, promovendo um espaço de experiência partilhada que esbateu fronteiras sociais e culturais. Um pormenor interessante foi o facto de a sessão de autorretratos compósitos (ver Imagem 5) e o discurso que a acompanhou terem suscitado uma alteração no texto da peça, da autoria de Helder Magalhães, introduzindo uma reflexão sobre a representação do Eu na relação com o Outro na fala de uma das personagens (o pintor da corte).

Imagem 5 – À esquerda, imagem do final da peça de teatro *Há Vozes no Palácio*, com os nossos participantes como parte da assistência; ao centro, alguns autorretratos retratos compósitos coletivos sobre espelhos feitos com o grupo de teatro no palácio; à direita, autorretratos compósitos em exposição. 2023, *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*.



Fonte: Susana Campos e *Associação Locals Approach*.

Posteriormente, os trabalhos desenvolvidos nos *workshops* foram apresentados em formato de exposições *pop-up* num espaço de entrada adjacente à sala onde decorreram duas apresentações da peça de teatro, com um intervalo de quatro meses entre ambas. Na primeira apresentação, os participantes do bairro estiveram presentes e puderam ver o seu trabalho (na altura ainda em progresso) observado e apreciado por um número de espectadores significativamente mais alargado que o do projeto anterior, num espaço nobre do palácio e com o público de uma sala lotada. A estrutura de canas fazia parte do cenário, servindo de suporte para as peças do guarda-roupa que os atores trocavam durante a representação (Imagem 2). Frente à porta de entrada da sala, ocupando os vãos de duas janelas, estavam expostos o trabalho em stencil (Imagem 6) e, sobre uma película

transparente, os autorretratos compósitos em folhas de acetato colocadas sobre espelhos. A peça têxtil, que tinha a forma de uma longa corda colorida, dirigia o público desde o topo da escada de acesso até à maçaneta da porta da sala onde decorria a peça (ver Imagem 1). Finalmente, e apenas na exposição que acompanhou a segunda atuação (porque ainda não tinham sido feitos na primeira), os medalhões estavam expostos sobre um dos largos parapeitos.

Imagem 6 – Trabalho em stencil sobre papel cenário – em execução, pormenor e exposto no Palácio da Ajuda. 2023*, Projeto Aceleradora Tech Ocidental.*



Fonte: Susana Campos.

O momento em que os participantes viram o seu trabalho exposto no Palácio da Ajuda foi marcado por um visível sentimento de orgulho e reconhecimento; ouvia-se dizer "fomos nós que fizemos!", sublinhando a importância da visibilidade pública nos processos de capacitação individual e coletiva. Como refere Matarasso, a apresentação pública de práticas artísticas comunitárias pode desempenhar um papel crucial na validação das contribuições dos participantes e no reforço do seu sentimento de pertença a contextos culturais mais amplos (Matarasso, 1997).

Por fim, a natureza coletiva de muitas das atividades — como a pintura em grupo, as peças têxteis ou os autorretratos compósitos — reforçou um sentido de interdependência. Estas práticas aproximam-se do conceito de 'estética relacional' de Nicolas Bourriaud (2002), que destaca as interações sociais produzidas pelos processos artísticos como um espaço central

de produção de significado, considerando como "as mais diversas formas de encontro e de invenção relacional" (Bourriaud, 2002: 6) adquiriu no nosso tempo o estatuto de objeto estético. Esta visão tem importações políticas, na medida em que se foca num plano de emancipação, partindo dos lugares material e simbólico da obra de arte no sistema económico e do contexto marxista de *interstício social* que a obra representa, mesmo quando é "a imagem fugaz que emerge do comportamento coletivo. Em certo sentido, o valor de uso da convivialidade entrelaça-se com o seu valor de exposição, no âmbito de um projeto visual." (Bourriaud, 2002: 38), sendo a criação de condições para a ocorrência destes convívios mais importante do que os produtos apresentados. No contexto destes projetos, o fazer artístico constituiu-se como um meio de construção de relações, negociação de diferenças, afirmação de vozes e cocriação de espaços partilhados de expressão.

2. Conflito, tensões e valor pedagógico da disrupção

Embora os *workshops* se tenham caracterizado predominantemente pela colaboração e apoio mútuo, surgiram inevitavelmente momentos de tensão e conflito, refletindo a composição heterogénea dos grupos e a amplitude de desigualdades sociais que os participantes enfrentavam no seu quotidiano. Em vez de serem entendidos apenas como interrupções no fluxo de atividades, estes episódios podem ser situados dentro de um crescente corpo de literatura que reconhece o conflito como uma dimensão intrínseca e potencialmente produtiva das práticas artísticas participativas. Contextos participativos são inerentemente conflituosos, dada a heterogeneidade dos grupos, e tentativas de eliminar a discordância podem obscurecer as próprias dinâmicas sociais que um projeto procura abordar (Schrag, 2026; Mouffe, 2013).

Um exemplo particularmente significativo ocorreu durante o primeiro projeto, quando adolescentes Ciganos dirigiram comentários discriminatórios a um aluno da faculdade que presumiam ser homossexual. O incidente exigiu uma intervenção imediata, tanto para garantir um ambiente seguro como para abrir espaço para uma reflexão crítica, recorrendo ao princípio de agonismo de Chantal Mouffe (2013). A discussão que se seguiu abordou a discriminação como um fenómeno relacional e sistémico, levando os participantes a

confrontar uma aparente contradição: a coexistência das suas próprias experiências de marginalização com a reprodução de atitudes excludentes em relação aos outros. O tópico dos modelos de masculinidade foi também abordado, trazendo oportunidades de participação e introdução de nuances pelas participantes do género feminino, o que enriqueceu a discussão, mesmo sem que houvesse consenso no final. Este momento está em consonância com a investigação sobre o diálogo baseado nas artes, que destaca a capacidade dos processos artísticos participativos para trazer à tona tensões e possibilitar a reflexão sobre normas e valores sociais profundamente enraizados. Em tais contextos, o desconforto gerado pelo conflito pode tornar-se um catalisador para a consciencialização, em vez de um obstáculo à participação.

No segundo projeto, o conflito assumiu diferentes formas, frequentemente ligadas a questões de pertença, reconhecimento e autoridade percebida dentro do grupo. Algumas mulheres identificadas como líderes informais no bairro manifestaram resistência à presença de participantes externas, principalmente quando estas eram percebidas como ocupando posições de conhecimento algo especializado. Num caso, uma participante voluntária que contribuiu ativamente do ponto de vista formativo, ensinando técnicas de costura e outras manipulações têxteis (dois adolescentes chegaram a aprender a coser usando a máquina levada por esta participante), tornou-se alvo de suspeita e ressentimento. Esta tensão foi ainda intensificada pela reação de uma mulher mais jovem do bairro, que pareceu percecionar este contributo como uma ameaça ao seu papel emergente dentro do grupo. Tais dinâmicas ilustram como os espaços participativos podem tornar-se arenas onde o capital simbólico e o posicionamento social são negociados, e nunca ambientes neutros de cooperação.

Tensões adicionais surgiram dentro dos grupos familiares, onde conflitos relacionais preexistentes vieram ocasionalmente ao de cima no espaço partilhado do *workshop*. Estas situações interromperam as atividades planeadas e exigiram uma mediação cuidada, evidenciando as limitações da facilitação em abarcar completamente as complexidades das realidades vividas pelos participantes. Ao mesmo tempo, corroboram os resultados de alguma investigação sobre a relação das artes participativas com a resolução de conflitos

(Lederach, 2005), que enfatizam que tais projetos não produzem simplesmente harmonia, mas antes criam condições para o diálogo, a negociação e, por vezes, o confronto, onde um espaço de criatividade facilita a descoberta de soluções imaginadas, não-normativas.

Em ambos os projetos, o conflito funcionou tanto como uma força disruptiva como generativa. Em muitos casos, as tensões foram abordadas através de discussões coletivas, permitindo aos participantes articular posições, ouvir os outros e, em alguns casos, reconfigurar relações. Ecoando o trabalho em educação para a resolução de conflitos, a disrupção pode ser usada como um catalisador da reflexão crítica e das capacidades de resolução (Fetherston & Kelly, 2007). Onde os processos criativos são utilizados para apoiar o diálogo e o envolvimento crítico com a diferença, em vez de a suprimir, a disposição artística cria um enquadramento em que as posições defensivas são mais facilmente ultrapassadas, pela valorização de algo maior que se deseja produzir através da colaboração ou da transformação catártica.

No entanto, nem todos os conflitos foram resolvidos. Alguns participantes optaram por se retirar temporariamente das sessões e, houve um caso em que alguém se desvinculou completamente do projeto. Estes resultados realçam como as metodologias participativas não podem garantir o consenso ou o envolvimento contínuo. Como argumenta Kühn (2021), o valor do planeamento agonístico reside precisamente na criação de espaços para contestação, condição imanente de uma democracia pluralista.

Reconhecer o conflito como intrínseco à prática participativa permite, então, uma compreensão mais matizada destes processos. Em vez de ambicionar uma colaboração sem atritos, torna-se possível reconhecer que a participação significativa envolve, muitas vezes, a negociação do desconforto, da diferença e da contradição. Dentro desta perspetiva, o espaço dos *workshops* pode ser entendido como um microcosmo de relações sociais mais amplas – um microcosmo em que as tensões não são apenas reveladas, mas podem, por vezes, ser examinadas e transformadas coletivamente.

3. Limitações corporais na criação artística e adaptação material

Um dos desafios mais significativos observados no segundo projeto prendeu-se com as limitações físicas de muitas das participantes séniores. Condições como artrite, cataratas e outras patologias associadas ao envelhecimento afetavam diretamente a sua capacidade de participar em atividades artísticas convencionais. A motricidade fina, a acuidade visual e a precisão manual sustentada (frequentemente pressupostos nas práticas artísticas tradicionais, como o desenho detalhado, a modelação escultórica ou a pintura com pincéis finos) eram, para muitas participantes, difíceis, ou mesmo, inacessíveis. A literatura sobre o envelhecimento confirma que este declínio funcional é comum e tem impacto nas atividades do quotidiano, incluindo práticas criativas. Estas limitações corriam o risco de reforçar sentimentos de inadequação ou exclusão, particularmente num contexto em que algumas participantes já associavam os ambientes de aprendizagem a experiências passadas de fracasso ou marginalização — na primeira sessão, por exemplo, quando lhes foi pedido para recordarem a atitude no desenhar da infância, uma participante disse que não poderia participar, pois não desenhara em criança, nunca pegara num lápis, nem sabia escrever o seu nome.

Ao invés de interpretar estas limitações como barreiras à participação, o projeto abordou-as como ponto de partida para reposicionar o fazer artístico através de uma lógica de adaptação material e corporal, dadas as vantagens reconhecidas no envolvimento criativo sem objetivos primários que se prendam com a terapia, a educação ou a investigação, o qual encontra raras oportunidades nos segmentos socioeconomicamente mais desfavorecidos (Chacur *et al.,* 2022). Esta abordagem está em sintonia com os estudos sobre práticas artísticas inclusivas e participativas, que enfatizam a importância de adaptar as ferramentas e os métodos às capacidades físicas e sensoriais dos participantes (ver, por exemplo, o trabalho de Ann Basting, de 2020, sobre o envolvimento criativo na terceira idade). Ao priorizar a acessibilidade, os *workshops* procuraram criar condições em que todos os participantes se pudessem envolver de forma significativa na criação artística, independentemente das suas capacidades físicas. Estudos recentes sobre arteterapia e envelhecimento demonstram que a participação em atividades artísticas, quando adequadas às capacidades dos participantes,

contribui para a melhoria do bem-estar emocional, cognitivo e social (Pinto *et al*., 2020). Mais do que a complexidade técnica, é a possibilidade de envolvimento que propicia a produção artística.

Em termos práticos, isto envolveu uma mudança para materiais e técnicas que privilegiavam gestos mais amplos, interação táctil e ações repetitivas ou rítmicas, em detrimento de detalhes minuciosos. Atividades como cortar tiras de tecido, organizá-las em feixes e entrançá-las revelaram-se particularmente eficazes e gratificantes, com algumas das mulheres a exibir a felicidade da experiência estética perante a mera observação de um feixe de tiras agrupadas por cores ou padrões, elaborado por si. Estes processos exigiam menos precisão, ao mesmo tempo que permitiam aos participantes exercer a sua liberdade de escolha, desenvolver contrastes entre cores e padrões e produzir resultados visual e materialmente ricos. Da mesma forma, a introdução do croché com fios grossos e do trabalho em macramé, atividades orientadas por uma voluntária externa, possibilitou a continuidade das práticas têxteis em formas mais compatíveis com a destreza e a visão reduzidas. A escala e a textura destes materiais facilitavam a sua manipulação, para além de os ligar a conhecimentos e práticas culturais já existentes e familiares a muitas participantes.

Após o sucesso do trabalho em plasticina no primeiro projeto, o uso de massa de pão ofereceu outro meio acessível no segundo. A sua maleabilidade e sensibilidade ao toque permitiram aos participantes moldar formas através da pressão e da impressão em relevo com objetos tridimensionais, em vez de movimentos controlados e precisos. A pintura subsequente destes objetos com pincéis largos e cores altamente pigmentadas (Imagem 7) reforçou ainda mais o envolvimento, uma vez que reduziu a necessidade de precisão visual e permitiu uma aplicação expressiva e em bloco. Da mesma forma, as atividades baseadas na colagem — particularmente as que envolviam o recorte e o arranjo de pedaços de papel na página — proporcionaram uma estrutura flexível (e pouco exigente em termos artísticos clássicos) para a composição, onde a irregularidade e o acidente não eram apenas aceitáveis, mas até esteticamente produtivos.

Imagem 7 – Pintura de medalhões em massa de pão com gravura em baixo-relevo e algumas peças terminadas. *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*, 2023.



Fonte: Susana Campos.

Estas adaptações estão em linha com o argumento de Tim Ingold de que o fazer como ato de pensamento também ocorre através dos materiais, pensamento no qual a cognição não está separada da ação, mas emerge através do envolvimento sensorial e corporal com o mundo material (Ingold, 2013). Neste contexto, o ênfase desloca-se do domínio técnico para o envolvimento da experiência, permitindo aos participantes desenvolver confiança e um sentido de autoria através de processos que estejam em sintonia com as suas capacidades.

É importante sublinhar que estas abordagens alternativas não resultaram numa simplificação ou diminuição dos resultados artísticos. Pelo contrário, geraram uma linguagem estética distinta, caracterizada pela textura, acumulação e autoria coletiva. A natureza repetitiva e modular de muitas tarefas promoveu também um sentido de ritmo e continuidade nas sessões, favorecendo a concentração e a interação social. Os participantes trabalhavam frequentemente lado a lado, partilhando técnicas e auxiliando-se mutuamente, reforçando a dimensão relacional da prática.

Ao adaptar os materiais e os processos às realidades físicas dos participantes, o projeto não só possibilitou a produção de objetos de arte, como também reconfigurou as próprias condições de participação. Ao fazê-lo, desafiou pressupostos normativos sobre o que

constitui competência artística e abriu um espaço no qual o ato de fazer pudesse ser vivido como acessível e significativo.

4. Conceitos artísticos e limitações

Uma questão que importa problematizar diz respeito à natureza da participação artística promovida em ambos os projetos. Embora os participantes tenham sido responsáveis pela execução material das obras e tenham contribuído com escolhas, narrativas, interpretações e soluções formais dentro das atividades propostas, os conceitos artísticos fundamentais foram definidos previamente pela artista que coordenou o trabalho e facilitou os *workshops*. Os exercícios, os dispositivos de criação, os materiais utilizados e os enquadramentos conceptuais que orientaram a produção artística não emergiram de processos de co definição com os participantes, mas foram introduzidos externamente. Apesar disto, houve instâncias em que os resultados contrariaram esta perceção. Sucedeu, por exemplo, num exercício que, usando papéis reciclados para reforçar o princípio conceptual, solicitava-se o registo das frustrações dominantes sob a forma de elementos gráficos, figurativos ou não, sucedido pela rasgagem e posterior reconfiguração dos pedaços num impulso transformador (Imagem 8). Uma das participantes, mãe de vários filhos ainda na infância e adolescência, na primeira iteração construiu um que lhe escondia parte da cara. As suas frustrações, disse, respeitavam à casa, espaço familiar e centro da sua vida, o rosto escondido na expressão da vergonha. Na segunda iteração, transformou o chapéu numa casa simbólica. Esta atuação revela criatividade e subverte as meras instruções prévias, denunciando a capacidade para conceptualizar visual e artisticamente um pensamento e usar a transposição criativa de forma autónoma.

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

Imagem 8 – Rasgagem e colagem com papéis reciclados – à esquerda, o 'registo de frustrações' de uma participante e a composição em colagens de outra; à direita, a reinvenção do conceito por uma terceira participante. *Projeto Aceleradora Tech Ocidental*, 2023.



Fonte: Susana Campos.

No final dos *workshops* do segundo projeto, por outro lado, foi perguntado aos participantes presentes o que levavam consigo daquela experiência. A maioria falou de prazer, aprendizagens, ligações e novos desejos, tendo uma das mulheres mais velhas dito que "vir para aqui é como sair da minha vida e entrar num outro mundo maravilhoso".

Assim, a constatação da desigualdade de agência criativa não invalida os benefícios observados ao nível do envolvimento, da expressão pessoal, da aprendizagem ou do bem-estar. Contudo, introduz uma distinção importante entre participação e emancipação artística. Como tem sido assinalado por Claire Bishop (2012), nem todas as práticas participativas redistribuem efetivamente o poder criativo; muitas vezes, a participação ocorre dentro de estruturas previamente concebidas pelo artista, permanecendo este como principal autor conceptual do projeto.

Sob esta perspetiva, os participantes destes projetos poderão ser entendidos mais como co-produtores materiais ou colaboradores na concretização de propostas artísticas do que como autores plenos das obras realizadas. A sua agência manifestou-se sobretudo através da interpretação, adaptação e concretização das atividades propostas e, de um modo geral, menos através da formulação autónoma dos problemas artísticos ou da definição dos objetivos conceptuais do trabalho. Em vários momentos, a liberdade criativa existiu dentro

de parâmetros previamente estabelecidos, permitindo múltiplas respostas individuais, mas não a redefinição dos próprios enquadramentos da prática.

Esta situação aproxima-se da crítica formulada por alguns autores relativamente a projetos de arte participativa que, apesar de promoverem inclusão e colaboração, mantêm relações assimétricas entre facilitadores e participantes. Bishop (2012) alerta para o risco de a retórica da participação obscurecer estas diferenças de poder, enquanto Kester (2013) reconhece que os processos colaborativos raramente eliminam por completo as desigualdades associadas ao conhecimento especializado ou à autoridade artística. Assim, não devemos inferir que a participação conduz à emancipação, pois o papel de definição de objetivos, processos e limites da intervenção artística raramente está bem distribuído quando os antecedentes são tão diversos.

Nos casos aqui analisados, esta assimetria foi parcialmente mitigada pela adaptação constante das atividades às capacidades, interesses e reações dos participantes. Muitas decisões relativas às técnicas, aos materiais, ritmos de trabalho e formas de execução foram sendo ajustadas em função das suas respostas. Ainda assim, a iniciativa conceptual permaneceu predominantemente do lado da artista-facilitadora. Esta distinção é particularmente relevante quando se trabalha com populações historicamente excluídas dos sistemas educativos e culturais. Se, por um lado, a introdução de estruturas e propostas claras pode constituir um suporte indispensável para o envolvimento inicial, por outro, coloca-se a questão de saber até que ponto futuras iniciativas poderão evoluir para modelos em que os próprios participantes definam os temas, os formatos e os objetivos da criação. Tal evolução representaria uma deslocação da participação na produção artística para uma participação também na definição da própria prática artística, aproximando-se mais dos ideais de coautoria e de democratização cultural frequentemente associados à arte participativa contemporânea.

Deste modo, talvez pudesse considerar-se mais rigoroso compreender estes projetos mais como experiências de capacitação através da participação artística do que como processos de emancipação artística plena, "o/a artista é reposicionado/a como um/a facilitador/a das

relações humanas, enquanto os participantes são instrumentalizados como prova de inclusão social" (Bishop, 2012: 38-39). Todavia, coloca-se o argumento de Bishop se apegar a um conceito de arte demasiadamente estrito, o qual não contempla nem os princípios deweyanos do 'fazer juntos' produtos ressonantes de significados comunitários, nem a noção de que cada produção artística contém informação que capta a atenção de uma audiência específica, de acordo com o que William Seeley (2020) chama "mecanismos de captação da atenção", referindo-se à codificação de contexto, propósito ou sentido, intrínseco a essas produções. Esta premissa permite-nos não apenas categorizar os modos que servem cada circunstância, mas também alargar o espectro do artístico para integrar o potencial das suas construções no campo social.

Sucede ainda que, como afirma Bruce Mangan ao discutir o papel da arte na formação da consciência, "o que a arte faz — quando é bem-sucedida — é intensificar ou aprofundar os conteúdos das experiências emocionais, percetivas e cognitivas […] o facto central acerca da arte reside na sua capacidade de enriquecer e intensificar a experiência" (Mangan, 1999: 56). Para mais, como vimos, existiram respostas que satisfazem pressupostos estéticos e de autonomia criativa e que contrariam a visão de Bishop, ilustrando através do contraexemplo, o potencial da emancipação artística através da arte participativa em contexto de exclusão social.

No que respeita à emancipação, deve ser feita uma ressalva relativamente a um dos exercícios que tiveram aplicação em ambos os projetos, o dos retratos coletivos compósitos sobre espelhos. Um dos participantes, aluno da faculdade e professor numa escola local, relatou ter feito este exercício nos dias de visita das famílias a essa escola. Outra participante, do bairro 2 de Maio, que fez parte dos dois grupos e, por conseguinte, fez o referido exercício em diversas ocasiões no espaço de 15 meses, tratando-se de uma dinamizadora voluntária dos tempos livres das crianças do bairro (com quem treina futebol e ensaia canto e coreografias simples), pôs em prática este exercício, autónoma e posteriormente, nesse espaço lúdico de aprendizagem e ligação. Sendo certo que a sua reprodução não seguiu os trâmites originais, consistindo numa interpretação ligada a representações simbólicas do rosto, este episódio é já uma instância de emancipação, mais ainda através dessa interpretação, que está de acordo

com um processamento pessoal do conhecimento adquirido. Isto traduz algo fundamental neste tipo de projetos: basta haver alguém que prolongue uma atividade para que se possa declarar autonomia.

Conclusão

Os dois projetos analisados mostram que as metodologias artísticas são instrumentos relevantes de desenvolvimento social em contextos marcados pela exclusão educativa, económica e cultural. Apesar das diferenças entre os grupos participantes, observou-se que o fazer artístico funcionou como um meio privilegiado de expressão, aprendizagem, construção de relações e reconhecimento pessoal, permitindo ultrapassar limitações associadas à literacia formal e criando oportunidades de participação significativas.

A comparação entre os dois casos enfatiza a importância da adaptação dos materiais, das técnicas e das dinâmicas de trabalho às características específicas dos participantes. Em particular, no segundo projeto, a adequação dos recursos às limitações físicas e aos percursos de vida de uma parte representativa dos participantes revelou-se fundamental para assegurar o envolvimento e a continuidade da participação. Estes resultados reforçam a ideia de que a acessibilidade não deve ser entendida como uma simplificação da prática artística, mas como uma condição para a ampliação das possibilidades de criação e de participação cultural.

O estudo evidencia igualmente que o conflito e a tensão não constituem necessariamente obstáculos aos processos participativos. Pelo contrário, quando adequadamente mediados, podem favorecer a reflexão crítica, a negociação de diferenças e a construção de novas formas de convivência e, sobretudo, de conhecimento de realidades distintas. Neste sentido, os *workshops* funcionaram como microcosmos sociais onde desigualdades, preconceitos e disputas de reconhecimento puderam ser expostos, discutidos e, em alguns casos, eventualmente transformados.

Contudo, a análise também revela limites importantes. Embora os participantes tenham contribuído ativamente para a concretização material das obras e para a produção de

significados, os enquadramentos conceptuais permaneceram predominantemente definidos pela artista-facilitadora. Tal constatação aconselha prudência na utilização de conceitos como emancipação artística, sugerindo que estes projetos se aproximam mais de processos de capacitação através da participação artística do que de modelos de coautoria plena.

Futuras iniciativas poderão explorar formas mais aprofundadas de participação na definição dos temas, formatos e objetivos dos projetos, promovendo uma redistribuição mais equilibrada da agência criativa. Podem também explorar a repetição de estratégias com os mesmos participantes numa distribuição temporal de alguma extensão, dados os indícios de que isto favorece a possibilidade de consolidação e emancipação, tal como acontece num espaço formal de aprendizagem. Ainda assim, os casos estudados confirmam o potencial das metodologias artísticas para gerar bem-estar, fortalecer vínculos comunitários e criar espaços de expressão e reconhecimento para populações historicamente afastadas dos sistemas educativos e culturais.

Referências bibliográficas

BARONE, T.; & Eisner, E. W. (2012), *Arts Based Research,* Los Angeles, SAGE Publications, Inc.

BASTING, A. (2020), *Creative Care: A Revolutionary Approach to Dementia and Elder Care*, San Francisco, HarperOne.

BISHOP, C. (2012), *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*, London, Verso Books.

BOURRIAUD, N. (2002), *Relational aesthetics*, Dijon, Les presses du réel.

CHACUR, K.; SERRAT, R.; & VILLAR, F. (2022), "Older adults' participation in artistic activities: a scoping review", *European Journal of Ageing*, 19(4), pp. 931–944. https://doi.org/10.1007/s10433-022-00708-z

DEWEY, John (2005), *Art as Experience*, New York, Perigee.

EISNER, E. W. (1997), "The promise and perils of alternative forms of data representation", *Educational Researcher*, 26(6), pp. 4–10. https://doi.org/10.3102/0013189x026006004

EISNER, E. W. (2008), "Art and knowledge", In J. G. Knowles & A. L. Cole (Eds.), *Handbook of the arts in qualitative research: Perspectives, methodologies, examples, and issues*, Sage Publications, pp. 3–12.

FETHERSTON, B.; & KELLY, R. (2007), "Conflict Resolution and Transformative Pedagogy", *Journal of Transformative Education*, 5(3), pp. 262–285. https://doi.org/10.1177/1541344607308899

FREIRE, P. (1970), *Pedagogy of the oppressed*, New York, Continuum.

HAAKEN, J. (2010), *Hard knocks: Domestic violence and the psychology of storytelling*, New York, Routledge.

HOOKS, b. (1994), *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*, New York, Routledge.

INGOLD, T. (2013), *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*, London, Routledge.

JACKSON, S. (2011), *Social Works: Performing Art, Supporting Publics,* New York, Routledge.

KESTER, G. H. (2013), *Conversation pieces: Community and communication in modern art* (Revised ed.), Berkeley, University of California Press.

KÜHN, M. (2021), "Agonistic planning theory revisited: The planner's role in dealing with conflict", *Planning Theory*, 20(2), pp. 143–156. https://doi.org/10.1177/1473095220953201

LEAVY, P. (2015), *Method meets art: Arts-based research practice* (2nd ed.), New York, The Guilford Press.

LEAVY, P. (Ed.) (2025), *Handbook of arts-based research* (2nd ed.), New York, The Guilford Press.

LEDERACH, J. P. (2005), *The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace*, Oxford University Press.

MANGAN, B. (1999), "It don't mean a thing if it ain't got that swing", In J.A. Goguen and E. Myin (Ed.), *Art and the Brain II. Investigations into the Science of Art,* Thorverton, Imprint Academic, pp. 56-58.

MATARASSO, F. (1997), *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud, Comedia.

MATARASSO, F. (2019), *A restless Art: How participation won and why it matters*, London, Calouste Gulbenkian Foundation.

MCNIFF, S. (1998), *Art-Based Research Methods*, London, Jessica Kingsley Publisher/SAGE Publications.

MOUFFE, C. (2013), *Agonistics: Thinking the world politically,* New York, Verso Books.

PINTO, V. *et al.* (2020), *Contribuições da arteterapia para promoção da saúde e qualidade de vida dos idosos*, São Paulo, SciELO Brasil.

ROSE, G. (2016), *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4th ed.), London, SAGE Publications.

SEELEY, W. (2020), *Attentional Engines: A Perceptual Theory of the Arts*, New York, Oxford University Press.

SCHRAG, A. (Ed.) (2025), *Socially engaged art and ethics: Power, politics and participation,* Routledge.

WENGER, E. (1998), *Communities of practice: Learning, meaning, and identity*, Cambridge, Cambridge University Press.

WENGER-TRAYNER, E.; WENGER-TRAYNER, B.; REID, P.; & BRUDERLEIN, C. (2023), *Communities of practice within and across organizations: A guidebook,* Sesimbra, Social Learning Lab.

Susana Campos.
Centro de Investigação em Arquitetura, Urbanismo e Design (CIAUD), Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa, Portugal. Faculdade de Arquitetura, Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda 1349-063 Lisboa. ORCID ID: 0000-0003-3564-5792.
E-mail: susanaac@fa.ulisboa.pt

CAMPOS, Susana (2026),
"Arte Participativa e Construção Comunitária: Potencialidades e Limites de Duas Intervenções no Bairro 2 de Maio",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 105 – 131.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a4

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.

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

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

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

Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma

Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma

Maria Manuela Mendes
CAPP-Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Ulisboa
CIES-Iscte, Lisboa, Portugal

Paula Guerra
Instituto de Sociologia,
Faculdade de Letras, Universidade do Porto

Gonçalo Folgado
Universidade Autónoma de Lisboa
Associação *Locals Approach*

João Martins
Associação *Locals Approach*

Raquel Lindner Costa
Iscte-Instituto Universitário de Lisboa

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

Resumo

Este artigo reflete sobre o Projeto CIG.A.MÚSICA e a Festa Roma, desenvolvidos nos territórios BipZip de Lisboa (Padre Cruz e Horta Nova), visando mapear e dar visibilidade às práticas artístico-musicais das pessoas Ciganas/Roma, historicamente invisibilizadas. Seguindo uma metodologia de pesquisa-ação participativa e o conceito de "musicar", articula dois eixos: valorização de saberes musicais e coreográficos, incluindo práticas *do-it-yourself* (construção de *cajóns*), e dinamização de ações comunitárias abertas, culminando na Festa Roma, nos Jardins do Bombarda. Lida à luz das noções de liminaridade, de festivalização e da cidade

MENDES, Maria Manuela; GUERRA, Paula; FOLGADO, Gonçalo; MARTINS, João; & LINDNER COSTA, Raquel (2026), "Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 191 – 203.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a7

como obra coletiva, a Festa surge como espaço de encontro, resistência e reapropriação simbólica entre Ciganos e não-Ciganos.

Palavras-chave: Música/dança cigana/Roma; Pesquisa-ação participativa; Festivalização.

Sounds, territories and experiences. Reflections on the CIG.A.MÚSICA Project and the Festa Roma

Abstract

This article reflects on the CIG.A.MÚSICA Project and the Festa Roma, developed within Lisbon's BipZip territories (Padre Cruz and Horta Nova), aiming to map and give visibility to the artistic-musical practices of Roma people, historically rendered invisible. Following a participatory action-research methodology and the concept of "musicking", the project articulates two axes: the valorization of musical and choreographic knowledge, including do-it-yourself practices such as building *cajóns*, and the promotion of open community actions, culminating in the Festa Roma, held at the Jardins do Bombarda. Read through the notions of liminality, festivalisation and the city as a collective work, the Festa emerges as a space of encounter, resistance and symbolic reappropriation between Roma and non-Roma people.

Keywords: Roma music and dance; Participatory action-research; Festivalisation.

Sons, territoires et plaisirs. Réflexions sur le projet CIG.A.MÚSICA et la Festa Roma

Résumé

Cet article propose une réflexion sur le projet CIG.A.MÚSICA et la Festa Roma, développés dans les territoires BipZip de Lisbonne (Padre Cruz et Horta Nova), visant à cartographier et à donner de la visibilité aux pratiques artistico-musicales des personnes Roms, historiquement rendues invisibles. S'appuyant sur une méthodologie de recherche-action participative et sur le concept de «musicking», le projet s'articule autour de deux axes : la valorisation des savoirs musicaux et chorégraphiques, incluant des pratiques *do-it-yourself* telles que la fabrication de *cajóns*, et la dynamisation d'actions communautaires ouvertes, culminant avec la Festa Roma, organisée aux Jardins do Bombarda. Lue à la lumière des notions de liminalité, de festivalisation et de la ville comme œuvre collective, la Festa apparaît comme un espace de rencontre, de résistance et de réappropriation symbolique entre Roms et non-Roms.

Mots-clés: Musique/danse Rom; Recherche-action participative; Festivalisation.

Sonidos, territorios y disfrutes. Reflexiones sobre el proyecto CIG.A.MÚSICA y la Fiesta Roma

Resumen

Este artículo reflexiona sobre el Proyecto CIG.A.MÚSICA y la Festa Roma, desarrollados en los territorios BipZip de Lisboa (Padre Cruz y Horta Nova), con el objetivo de mapear y dar

visibilidad a las prácticas artístico-musicales de las personas Gitanas/Roma, históricamente invisibilizadas. Siguiendo una metodología de investigación-acción participativa y el concepto de "musicking", el proyecto se articula en torno a dos ejes: la valorización de saberes musicales y coreográficos, incluyendo prácticas do-it-yourself como la construcción de cajones, y la dinamización de acciones comunitarias abiertas, que culminaron en la Festa Roma, celebrada en los Jardins do Bombarda. Leída a la luz de las nociones de liminaridad, festivalización y la ciudad como obra colectiva, la Festa surge como un espacio de encuentro, resistencia y reapropiación simbólica entre Gitanos y no Gitanos.

Palabras clave: Música/danza gitana/Roma; Investigación-acción participativa; Festivalización.

Ainda hoje pouco se sabe sobre as práticas artístico-musicais das pessoas Ciganas/Roma, tal como pouco se conhece, em termos académicos e mesmo no plano da intervenção social e política, as potencialidades associadas à utilização da arte e da música cigana/Roma enquanto ferramenta para (e na) inclusão social. A este respeito, podemos convocar os contributos de Small (1998), na medida em que, mais do que um reportório ou um conjunto de objetos culturais a preservar, a música e a dança ciganas se constituem aqui como formas de musicar — conceito que, segundo o autor, remete para o próprio ato de fazer música, o qual permite sempre estabelecer e ensaiar relações sociais. Assim, a *performance* musical-coreográfica funciona como um modelo vivido das relações comunitárias que se pretende reforçar.

Este projeto[1] baseia-se na mobilização da música-dança enquanto mecanismos de ignição de dinâmicas comunitárias e potenciadoras de ações de cidadania ativa, focadas sobretudo nas pessoas Ciganas/Roma. Aquilo que argumentamos é que a discriminação face às pessoas Ciganas/Roma opera como uma forma de racismo que é estruturalmente distinta de outras, precisamente porque este tipo de comportamento é tolerado e até normalizado (McGarry,

[1] A equipa base do projeto foi composta por Gonçalo Folgado e João Martins, da *Locals Approach* (entidade promotora); Manuela Mendes, Associação Iscte Conhecimento e Inovação (coordenadora): Paula Guerra, Associação Kismif e IS-UP (investigadora e consultora); Sofia Sousa, Associação KISMIF e IS-UP (investigadora); e Raquel Costa (técnica operacional). O projeto beneficiou ainda da colaboração de Susana Campos (arquiteta e artista); de Inês Veiga (designer) e de alguns estudantes da FAUL; de Tiago Pereira (documentarista), da Associação A Música Portuguesa A Gostar Dela Própria; de Vítor Belanciano (consultor e programador); de Gedeão de Sá (formador e especialista em vídeo) e de Vanessa Lopes (dirigente associativa e jornalista), da Rizoma – Comunicação e Integração Social de Pessoas Ciganas.

MENDES, Maria Manuela; GUERRA, Paula; FOLGADO, Gonçalo; MARTINS, João; & LINDNER COSTA, Raquel (2026), "Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma", *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto,* Vol. LV, pp. 191 – 203.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a7

2017), mesmo em discursos públicos que já rejeitam outras formas de racismo. O desenho metodológico do projeto segue a lógica da pesquisa-ação participativa, tal como formulada por Fals-Borda (1987), que recusa a separação clássica entre investigador e investigado, colocando a produção de conhecimento ao serviço direto dos grupos com quem se investiga.

Trata-se de uma abordagem inovadora e experimental – de carácter local –, não olvidando a conexão com a cidade de Lisboa e com as dinâmicas nacionais - e que se relaciona com o sucesso recente e crescente de artistas de origem e/ou com um reportório próximo das raízes culturais ciganas (p.e. Ciganos de Ouro, Nininho e Noninho em Portugal). Neste projeto procurou-se mapear, conhecer e dar visibilidade aos protagonistas, aos processos de criação, produção e disseminação artístico-musicais das pessoas Ciganas/Roma, assim como aos espaços de criação e circulação formais e informais, valorizando estas culturas híbridas-invisibilizadas do espaço público e da arena artístico-musical.

Partindo dos territórios BipZip (bairro Padre Cruz e bairro da Horta Nova), foi possível identificar e conhecer vozes, sonoridades, saberes, numa perspetiva de trabalho colaborativo e participativo, criando oportunidades de desenvolvimento local e comunitário, de convivência multicultural e de sustentabilidade económica. O primeiro eixo que orientou os processos de pesquisa-ação consistiu na promoção de dinâmicas de valorização, reconhecimento e divulgação em torno das práticas artístico-musicais, ao nível da música e da dança, das pessoas e comunidades Ciganas/Roma. Este eixo relaciona-se com o interesse manifesto de contribuir para a diminuição do *gap* de conhecimento e de projetos de intervenção social, cultural e artística junto das pessoas e comunidades Ciganas em Lisboa. Não se conhecem, até à data, projetos que procurem alavancar e proporcionar oportunidades reais de visibilizar componentes sócio simbólicas e vivências da cultura cigana/Roma, que foram esquecidas e ignoradas pela cultura e sociedade maioritárias durante mais de cinco séculos. Deste modo, procuramos contribuir para uma maior visibilidade das produções artísticas das pessoas Ciganas/Roma, expandindo processos de investigação sobre o património artístico, nomeadamente ao nível da música e dança das pessoas Ciganas/Roma. Para tal, mobilizam-se parceiros e consultores com um amplo conhecimento sobre a população Roma, bem como sobre as suas referências identitárias e culturais, sobretudo ao

nível da música e dança cigana/Roma. Paralelamente, foi possível identificar e mobilizar diferentes atores sociais e institucionais[2], equipamentos públicos e estratégias de disseminação e comunicação, que promoveram a dinamização da cultura e de artes locais, o empoderamento pessoal e comunitário, assim como o desenvolvimento local (Imagem 1).

Imagem 1 – Atividade de construção de *cajóns*, entre abril e agosto de 2025, na Juventude da Horta Nova Futebol Clube, Associação Nacional Futebol de Rua e Associação dos Amigos do Bairro 2 de maio.



Fonte: Projeto CIG.A.MÚSICA.

[2] Os parceiros formais do projeto foram o IS-UP, Universidade do Porto; a Faculdade de Arquitetura, Universidade de Lisboa; a Junta de Freguesia de Carnide; a União Romani Portuguesa; a Associação A Música Portuguesa A Gostar Dela Própria; e a Associação Iscte Conhecimento e Inovação. Parcerias informais foram estabelecidas com a Associação Nacional de Futebol de Rua, Bairro Padre Cruz; a Associação Juventude Horta Nova Futebol Clube; a Rizoma - Comunicação e Integração Social de Pessoas Ciganas; e a Associação dos Amigos do Bairro 2 de Maio.

MENDES, Maria Manuela; GUERRA, Paula; FOLGADO, Gonçalo; MARTINS, João; & LINDNER COSTA, Raquel (2026), "Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma", *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto,* Vol. LV, pp. 191 – 203.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a7

Imagem 2 – Residência artística com Kali Musa, julho de 2025, CCC – Centro Cultural de Carnide.



Fonte: Projeto CIG.A.MÚSICA.

Num segundo eixo, procurou-se dinamizar ações locais abertas à comunidade em geral, promovendo a expansão e disseminação de conhecimentos, estórias e vivências Ciganas/Roma em Portugal, principalmente em Carnide e na cidade de Lisboa (Imagem 2). Noutras cidades do país, como, por exemplo, no Porto, têm surgido projetos que encaram a música enquanto dispositivo de união e coesão social e enquanto ferramenta para combater a invisibilidade e o estigma que ainda pesa sobre as pessoas Ciganas/Roma (Imagem 5). Este projeto assenta na premissa da música enquanto agente promotor da coesão social e espacial, dando conta das histórias e das vivências destas populações (Imagem 6), por vezes em situação de vulnerabilidade socioeconómica. Se pensarmos no caso da música e da dança (Imagens 2 e 4), podemos mencionar que os conhecimentos são gerados por via de práticas coletivas de partilha e do envolvimento sociocomunitário. No caso dos instrumentos, foi possível ativar processos *do-it-yourself*. A construção artesanal de instrumentos (Imagem 1), nomeadamente dos *cajóns* e os processos de autoprodução associados, na nossa visão, inserem-se numa tradição mais ampla de culturas *do-it-yourself*, entendidas como uma prática de autonomia material e simbólica face a estruturas de exclusão e,

subsequentemente, como base para a criação de economias alternativas geridas pelas próprias comunidades (Guerra, 2024).

A prossecução de atividades de partilha e de ensinamento teve como principal interesse contrariar a invisibilidade da comunidade Cigana/Roma e dos seus saberes, tradições e práticas, bem como pretendeu estimular a valorização das suas referências identitárias, do seu talento plural, da sua criatividade e capacidade de improviso. Só assim será viável a criação de uma prática coletiva multicultural, inclusiva e participada.

Imagem 3 – Cartaz da Festa Roma.



Fonte: Projeto CIG.A.MÚSICA.

Imagem 4 - Atuação de música e canto por Tou e Emanuel Matos, 18 de maio de 2026.



Fonte: Projeto CIG.A.MÚSICA.

Imagem 5 – Exposição de fotografias e objetos da Associação Social, Recreativa e Cultural *Os Viquingues*, Porto, fundada a 18 de abril de 1974, e Primeira Associação cigana em Portugal, que nasceu com a democracia.



Fonte: CIG.A.MÚSICA.

Imagem 6 – Construção da *graphic novel* pelos alunos da FAUL, tendo por base a recolha de memórias e estórias.



Fonte: Projeto CIG.A.MÚSICA.

Concomitantemente, potencia-se e ativa-se um património musical e performático capaz de agregar a comunidade, mas também de espoletar iniciativas de empreendedorismo e de criação de negócios criativos passíveis de replicação. Neste contexto, foi possível promover possibilidades de incentivo económico, numa lógica de valorização comunitária e desenvolvimento local, através da instrumentalização de conhecimentos/saberes/técnicas afetas à inovação social/empreendedorismo/sustentabilidade financeiro-económica. Este objetivo visou a desconstrução desse imaginário, numa microescala, através da instrumentalização de conhecimentos/saberes/técnicas que permitiram que a comunidade e os seus membros desenvolvessem outras estratégias de sustentabilidade económica e financeira. O que é esperado é que, a partir da organização e dinamização dos *workshops* de dança e de música, nas associações e instituições locais, sejam plantadas sementes que permitam a continuidade destas atividades, mas desta vez com vista a obter retorno económico (por exemplo, aulas de dança e de música pagas; atuações e apresentações, *etc.*). O fito não passa, por agora, por fomentar a construção de carreiras artísticas, mas antes por utilizar a arte e a música enquanto ferramentas mobilizadoras de inovação e de

sustentabilidade económica - criando valor social/económico/cultural/artístico, através de atividades como os *workshops* do Lab e/ou a Festa Roma. As atividades realizadas foram a recolha de memórias, estórias e a construção de uma *graphic novel*; os LabROM_Lab. de música, dança e cidadania, bem como o Hub de Ciência Cidadã; o documentário sobre o projeto e a Festa Roma.

As grandes cidades europeias organizam anualmente os seus próprios festivais Roma, como é o caso de Oslo, na Noruega, e do Festival de Khamoro, em Praga. Em Lisboa, o projeto CIG.A.MÚSICA realizou, em Lisboa, a Festa Roma, que decorreu no dia 18 de maio do corrente ano nos Jardins do Bombarda, sob a lógica de festivalização – assumindo-se como o expoente máximo do Projeto CIG.A.MÚSICA (Imagem 3).

Retomando a perspetiva lefebvriana, a cidade é aqui entendida enquanto obra coletiva (Lefebvre, 1996), que tem como finalidade a Festa, a qual rompe com o "consumo improdutivo", gerando possibilidades de encontro, de resistência e de reapropriação social, política e simbólica, assumindo-se como potencialidade transformadora (Souza, 2013: 13).

A Festa Roma pode ler-se à luz do conceito de *communitas* de Turner (1969), sendo que este foi um momento liminar, suspenso relativamente à estrutura social quotidiana, de subversão do quotidiano (Certeau, 1990) em que a hierarquia habitual entre maioria e minoria se atenuou momentaneamente e de onde emergiu um sentido de participação e pertença partilhada entre Ciganos e não-Ciganos.

Note-se que a festivalização da cultura designa um processo de produção, de mediação e de receção cultural, sendo este mesmo plural nas suas esferas de ação. A este respeito, Bennett *et al.* (2014) cunharam esta expressão para descrever este fenómeno como uma reconfiguração estrutural da vida cultural contemporânea, na medida em que o festival deixa de ser um evento corriqueiro para se tornar num dispositivo através do qual as sociedades organizam o encontro entre público, artistas e território. Para Guerra (2019, 2026), eventos como os festivais não apenas espaços de fruição musical, mas antes territórios plurissectoriais onde neles convergem música, dança, gastronomia, moda e lazer, e onde se encena uma experiência corporal e sensorial.

Este evento congregou as várias dimensões das práticas artísticas e culturais destas comunidades, abrangendo projetos e artistas de várias origens e ligados à música, à dança, ao desenho, à fotografia, ao associativismo Roma, ao artivismo e empreendedorismo artístico. Esta iniciativa convocou-nos a refletir e a debater a representatividade das pessoas Ciganas/Roma na cena artística e no espaço público. Tratou-se, sobretudo, de um evento artístico-cultural celebratório para a cidade e que nos desafiou a todos/as a participar.

Referências bibliográficas

BENNETT, Andy; TAYLOR, Jodie; & WOODWARD, Ian (2014), *The festivalization of culture,* Farnham, Ashgate.

CERTEAU, Michel de (1990 [1980]), *L'invention du quotidien: 1. arts de faire*, Paris, Gallimard.

FALS-BORDA, Orlando (1987), "The application of participatory action-research in Latin America", *International sociology*, 2(4), pp. 329-347. https://doi.org/10.1177/026858098700200401

GUERRA, Paula (2019), "Ceremonies of Pleasure: An Approach to Immersive Experiences at Summer Festivals", In Emília Simão e Célia Soares (Eds.), *Trends, Experiences, and Perspectives in Immersive Multimedia and Augmented Reality,* Hershey, IGI Global, pp. 122-146.

GUERRA, Paula (2024), "Junta-te à tribo. Lazer, memória e patrimonialização dos festivais na contemporaneidade", In Cláudia Cristina da Silva Fontineles, José de Arimatéa Freitas Aguiar Júnior e Lívia Suelen Sousa Moraes Meneses (Eds.), *Ramificações da história: Política, cultura e sociedade,* Teresina, PI, EdUESPI, pp. 23–42.

GUERRA, Paula (2026), "From the night and the light, all festivals are golden: the festivalisation of culture in Portugal", In Augusto Santos Silva, Helena Santos e Paula Guerra (Eds.), *Cultural change in contemporary Portugal, Porto,* U.Porto Press, pp. 145–156.

LEFEBVRE, H (1996), *Writings on Cities,* (Ed., trad. por Eleonor Kofman e Elizabeth Lebas) Cambridge, Blackwell Publishers.

MCGARRY, Aidan (2017), *Romaphobia: The last acceptable form of racism,* Bloomsbury Publishing.

MENDES, Maria Manuela; GUERRA, Paula; FOLGADO, Gonçalo; MARTINS, João; & LINDNER COSTA, Raquel (2026), "Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma", *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto,* Vol. LV, pp. 191 – 203.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a7

SMALL, Christopher (1998), Musicking*: The meanings of performing and listening,* Hanover and London, Wesleyan University Press.

SOUZA, M. F. S. (2013), *A festa e a cidade experiência coletiva, poder e excedente no espaço urbano,* Rio de Janeiro, Letra Capital,

TURNER, Victor (1969), *The ritual process: Structure and anti-structure,* Ithaca, New York*,* Cornell University Press.

Maria Manuela Mendes *(autora para correspondência).*
Roles: Concetualização, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do Projeto, Supervisão, Redação – rascunho original, Redação – revisão e edição.
Centro de Administração e Políticas Públicas (CAPP), Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa. CIES-Iscte, IUL, Portugal. Campus Universitário do Alto da Ajuda, Rua Almerindo Lessa, 1300-663, Lisboa, Portugal. ORCID ID: 0000-0002-5269-8004.
Email: manuela_mendes@iscte-iul.pt

Paula Guerra.
Roles: Concetualização, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do Projeto, Supervisão, Redação – rascunho original, Redação – revisão e edição.
Professora Associada da Universidade do Porto – Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia, Griffith Center for Social and Cultural Research, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. ORCID ID: 0000-0003-2377-8045.
E-mail: pguerra@letras.up.pt

Gonçalo Folgado.
Roles: Concetualização, Aquisição financeira, Recursos, Supervisão.
Mestre em Urbanismo. Doutorando no programa de Doutoramento em Arquitetura da Universidade Autónoma de Lisboa (UAL), Portugal. Associação *Locals Approach*, Portugal. Pctª Sebastião da Gama n.º 7, 2º Esq., 2745-837 Massamá, Portugal. ORCID ID: 0000-0003-1160-7302.
E-mail: associacaolocals@gmail.com

João Martins.
Roles: Aquisição de apoio financeiro.

MENDES, Maria Manuela; GUERRA, Paula; FOLGADO, Gonçalo; MARTINS, João; & LINDNER COSTA, Raquel (2026), "Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma", *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto,* Vol. LV, pp. 191 – 203.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a7

Mestre em Urbanismo. Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa (FAUL), Portugal. Associação *Locals Approach*, Portugal. Pctª Sebastião da Gama n.º 7, 2º Esq., 2745-837 Massamá, Portugal.
E-mail: associacaolocals@gmail.com

Raquel Lindner Costa.
Roles: Análise formal, Investigação.
Mestre em Sociologia. Iscte-Instituto Universitário de Lisboa, Portugal. Avenida das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa, Portugal.
E-mail: Raquel_Santos_Costa@iscte-iul.pt

MENDES, Maria Manuela; GUERRA, Paula; FOLGADO, Gonçalo; MARTINS, João; & LINDNER COSTA, Raquel (2026), "Sons, territórios e fruições. Considerações acerca do Projeto CIG.A.MÚSICA e Festa Roma",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 191 – 203.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55a7

Entrevistas

Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa[1]

Entrevista por

Maria Manuela Mendes
CAPP-Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Ulisboa
CIES-Iscte, Lisboa, Portugal

Artigo recebido a 06/08/2026.
Aceite para publicação a 08/10/2026.

Resumo

Kali Musa, bailarina e modelo Cigana portuguesa de percurso transnacional, foi entrevistada sobre os modos como a moda e o movimento se tornam instrumentos de afirmação identitária. A partir da formação em Nova Iorque e da entrada na cultura *ballroom* e *vogue*, Kali descreve uma linguagem corporal que articula a dança flamenca com expressões contemporâneas, sem que isso dilua a condição cigana. Reflete, além disso, sobre a escassa presença de mulheres Ciganas nas artes e na moda, a diversidade das comunidades Ciganas, a erosão do Romani e a arte como memória e resistência face aos processos de racialização.

Palavras-chave: Mulheres Ciganas; Dança e moda; Representatividade.

Fashion, movement and representation of Romani women. Interview with Kali Musa

Abstract

Kali Musa, a Portuguese Cigana/Roma dancer and model with a transnational trajectory, was interviewed about the ways in which fashion and movement become instruments of identity affirmation. Drawing on her training in New York and her engagement with ballroom culture

[1] Entrevista realizada no âmbito do LabRoma, no dia 23 de julho de 2025, Centro Cultural de Carnide, Lisboa. LinkedIn: https://linktr.ee/kalimusa

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

and vogue, Kali describes a bodily language that brings *flamenco* dance into dialogue with contemporary forms of expression, without diluting her cigana/Roma identity. She also reflects on the limited presence of Cigana/Roma women in the arts and fashion, the diversity of Cigana/Roma communities, the erosion of Romani, and art as memory and resistance in the face of processes of racialisation.

Keywords: Cigana/Roma women; Dance and fashion; Representation.

Mode, mouvement et représentation des femmes Roms. Entretien avec Kali Musa

Résumé

Kali Musa, danseuse et mannequin portugaise issue de la communauté Rom, dont le parcours s'inscrit dans une trajectoire transnationale, a été interrogée sur les modalités à travers lesquelles la mode et le mouvement corporel peuvent constituer des formes d'affirmation identitaire. À partir de sa formation à New York et de son engagement au sein de la culture *ballroom* et du voguing, Kali décrit un langage corporel qui articule la danse flamenca à des formes contemporaines d'expression, sans pour autant dissoudre ni atténuer son identité Rom. Elle aborde également la faible présence des femmes Roms dans les arts et la mode, la diversité des communautés Roms, l'érosion de la langue Romani, ainsi que l'art en tant que mémoire et moyen de résistance face aux processus de racialisation.

Mots-clés: Femmes Ciganas/Roms; Danse et mode; Représentation.

Moda, movimiento y representación de las mujeres gitanas. Entrevista con Kali Musa

Resumen

Kali Musa, bailarina y modelo portuguesa Gitana/Romani con una trayectoria transnacional, fue entrevistada acerca de las formas en que la moda y el movimiento pueden convertirse en instrumentos de afirmación identitaria. A partir de su formación en Nueva York y de su vinculación con la cultura *ballroom* y el *vogue*, Kali describe un lenguaje corporal que pone en diálogo la danza flamenca con formas contemporáneas de expresión, sin diluir su identidad Gitana/Romani. Asimismo, reflexiona sobre la limitada presencia de las mujeres Gitanas/Romaníes en los ámbitos artístico y de la moda, la diversidad interna de las comunidades Gitanas/Romaníes, la erosión de la lengua Romani y el papel del arte como dispositivo de memoria y resistencia frente a los procesos de racialización.

Palabras clave: Mujeres Gitanas/Romaníes; Danza y moda; Representación.

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

O Projeto CIGA.A.MÚSICA foi financiado no âmbito do Programa BIP/ZIP 2024: Parcerias Locais, uma iniciativa estratégica implementada pela Câmara Municipal de Lisboa, inserindo-se na dimensão Ignição. Esta dimensão apoia iniciativas locais de proximidade com uma duração de 12 meses.

A entidade promotora foi a *Locals Approach*, que, desde a sua fundação, tem uma feição interdisciplinar, pautando-se pela utilização de metodologias de co-*design* para desenvolver soluções locais, combinando *expertise* em ativação comunitária para gerar inteligência coletiva. Além disso, enquanto associação, tem uma vasta experiência no desenvolvimento de projetos de intervenção comunitária por via das artes e das práticas artísticas, junto de contextos urbanos e de populações frequentemente estigmatizadas.

Kali Musa é uma bailarina e modelo (Headnod Agency, 2025) Cigana portuguesa com uma carreira internacional e que se afirma pela fusão entre tradição e modernidade (Crenshaw, 2022). No seu trabalho procura cruzar moda, movimento e expressão como forma de empoderamento, refletindo a sua identidade e perspectiva cultural como singular (Letras Nómadas, 2025). Desde cedo que Kali é apaixonada pela arte do movimento, tendo desenvolvido um estilo próprio que combina influências da dança cigana, do *flamenco* e de expressões contemporâneas (Guerra, 2025). Embora formada em *design*, estudou dança em Nova Iorque, tendo-se tornado dançarina e modelo; a sua paixão pela dança levou-a a fazer parte do musical de Jean Paul Gaultier, “Fashion Freak Show”, que passou por vários países, incluindo Portugal. Enquanto modelo, tem participado em desfiles, sessões fotográficas e projetos artístico-culturais que promovem a diversidade e a representatividade das mulheres Ciganas na arte e na moda (Teatro Nacional D. Maria II, 2023).

MUSA, Kali (2026),
“Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa”, Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

Imagem 1 - Kali Musa, Oficina de Moda e Movimento com Kali Musa / Bip/Zip CIG.A.MÚSICA, 2025.



Fonte: Arquivo do Projeto CIG.A.MÚSICA.

M.M.M.: Como é que começou o teu percurso no mundo da moda?

K.M.: Do mundo da moda, especificamente?

M.M.M.: Sim, do mundo da moda.

K.M.: Então, eu sempre fui bailarina. A dança sempre foi algo que fez parte da minha vida. E eu sempre gostei muito de moda, sempre me imaginei dentro do mundo da moda – mais como uma *designer*. Porque sempre foi algo que eu gostei, a maneira de expressar através das roupas. Mas, na verdade, eu, enquanto modelo no mundo da moda, internacionalmente também, foi algo que apareceu muito mais tarde, no seguimento de fazer parte da

comunidade *ballroom*, que é uma comunidade que surgiu em Nova York e que foi criada, essencialmente, por pessoas negras, trans e *queer*. É uma comunidade que é composta, maioritariamente, por pessoas racializadas e pessoas fora da norma, digamos assim. O que é que é norma, não é? Mas essa comunidade e essa cultura é uma cultura que explora muito a pesquisa, muito a arte e o movimento, a moda. E uma das coisas que surgiu dessa cultura é o estilo de dança *vogue*. E foi através do *vogue* – que hoje é essencialmente o estilo que eu faço e pratico, e que é uma dança em que a gente tem que estar sempre a vender beleza, a vender moda, a vender uma estética bonita –, foi através daí que eu comecei a compreender melhor como é que o meu movimento pode ser esteticamente mais bonito, como é que posso pôr também a minha essência dentro do movimento. Porque o *vogue* pede muito isso, não é? É uma técnica, é um estilo, mas que é muito particular para cada pessoa. E foi através daí que eu comecei, também, a ter mais contacto com o mundo da moda. E há outras coisas dentro da própria cultura *ballroom* que exploram também o desfilar, mas de uma maneira, se calhar, um bocadinho mais aberta, porque a gente vê que no mundo da moda existe muito aquele *standard* de beleza, não é? As pessoas têm que ser altas, magras, uma beleza muito particular. Na comunidade *ballroom,* nós exploramos isso, transportamos isso, mas para qualquer pessoa, qualquer corpo, qualquer identidade, qualquer género. E foi aí que eu comecei a explorar isso e comecei a ter muito gosto também por isso. E depois também fui tendo pessoas na minha vida que me foram incentivando a poder experimentar mais com a moda enquanto uma profissão. E, neste caso, aquilo que eu acho que mais me pôs em contacto com a moda foi quando eu fiz o *casting* do Jean-Paul Gaultier, que é um espetáculo de entretenimento, de dança, mas com moda também. Então aí foi quando eu realmente comecei a pôr isso à prova profissionalmente. E, a partir daí, eu acho que comecei a crescer também. Comecei a desfilar para algumas marcas, comecei a fazer sessões fotográficas, eu mesma também a querer explorar maneiras de eu poder-me expressar através da fotografia, porque eu acho que fotografia e vídeo também é uma coisa que sempre me interessou muito, a beleza que nós podemos transportar para um vídeo ou para uma fotografia. E pronto, foi assim.

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

M.M.M.: Então, e que conselho podes dar, por exemplo, às novas gerações de jovens Roma que querem aprender do mundo das artes, do mundo também da moda. O que é que lhes podes dizer, relativamente, tendo por base a tua experiência, que mensagem podes transmitir?

K.M.: Então, o que eu diria a qualquer pessoa era que, se nós queremos ser algo, vamos tentar encontrar, investigar isso a fundo. Então, se eu quero ser bailarina, eu vou tentar procurar as referências dos melhores bailarinos que eu consigo encontrar. E se eu não puder ter aulas com eles, eu vou investigar, vou procurar vídeos. Por exemplo, a maneira de eu desfilar, eu posso mesmo dizer que dou crédito totalmente às modelos dos anos 90, porque a quantidade de vezes que eu fui ver as passarelas e os modelos dos anos 90 – repeti, repeti, repeti, experimentei com o meu corpo. Mudou muito a forma como eu hoje desfilo e os trabalhos que eu faço hoje. Então, aquilo que eu primeiro digo a qualquer pessoa é exatamente isso: se é aquilo que tu queres ser, vai investigar e vai a fundo nisso, trata isso com seriedade. E às pessoas, neste caso a minha comunidade, à comunidade cigana, às pessoas Roma, aquilo que eu digo é que – não desistam de si mesmos, que ter sonhos faz parte de ser humano, ter sonhos é aquilo que nos move. E que a arte cigana é tão ampla e tão bonita, e a beleza cigana é tão diversa e tão única que, se houver mais, quantos mais Ciganos houver na moda, mais representatividade existe, mais diversidade existe, mais nós podemos também dar a conhecer ao mundo a nossa beleza, aquilo que nós temos para oferecer. E é isso. E qualquer profissão, independente de ser moda ou não, qualquer profissão que nós queiramos ser, nada disso nos vai tirar a nossa identidade. A nossa identidade cigana é, sendo eu modelo, bailarina, sendo eu feirante, sendo o que quer que eu seja. Eu vou ser sempre Cigana, onde quer que eu esteja. E eu acho que contribui muito para o meu povo, eu seguindo os meus sonhos, porque talvez uma criança vá olhar para mim enquanto uma figura feminina Cigana, que é possível para ela também.

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

M.M.M.: Qual a tua abordagem ao nível do trabalho que tens desenvolvido na área da dança?

K.M.: Eu acho que a arte e a dança às vezes é um grito, às vezes é contar, é uma linguagem para contar as histórias, e por isso a arte é muito presente, a música, a dança, são muito presentes na comunidade Cigana. Mas – isso não significa que a arte que eu faço enquanto artista seja a arte que a maioria das pessoas Ciganas fazem. Eu quando fui para Nova York tive uma formação de dança, foi contemporânea, foi *ballet*, foi danças urbanas, foi vários estilos criados em Nova Iorque. Aquilo que eu faço mais nem sequer é as danças ciganas. Então, eu, enquanto artista, também seria um pouco limitador se eu só fizesse danças ciganas. Sendo que, na verdade, eu nunca tive aulas de dança cigana. Eu danço! E é uma coisa que faz parte e que eu utilizo na minha arte, é a minha linguagem, com que eu cresci. E fundo isso com aquilo que eu aprendi. E daí eu crio a minha própria linguagem. E, da mesma maneira, a moda, a forma como eu me movimento, que eu acho que todas as pessoas que estão aqui vêm de um lugar, a forma como vocês, a vossa linguagem corporal vem das pessoas com quem vocês conviveram e eu coloco muito isso na dança, na arte, na moda e tudo mais. Então, não sei, se calhar podemos passar para essa parte, mais prática.

M.M.M.: Podes falar um pouco do *Ballroom*?

K.M.: O *Ballroom?* Quem conhece o *vogue* sabe do que estou a falar. Foi uma comunidade criada essencialmente por pessoas *queer* e trans, negras e latinas… e, estando dentro dessa comunidade multirracial, multiétnica, sobretudo formada por imigrantes, consigo compreender também a importância que, lá está, é a representatividade. Existem eventos da comunidade *ballroom* que são só para pessoas negras, por exemplo, ou que são só para pessoas racializadas, porque há muitas coisas a desconstruir em conjunto dentro dessas comunidades. Se eu um dia fizer um *workshop* para pessoas Ciganas só, eu não acho que esteja a segregar. Porque eu dou muitos *workshops* para qualquer pessoa; estou simplesmente a focar os meus objetivos daquele evento, daquilo que eu estou a

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

proporcionar, para aquele grupo. Sendo que, por exemplo, se eu der uma aula de dança para pessoas Ciganas, a minha abordagem, aquilo que eu vou trabalhar, a forma como eu me vou comportar, vai ser diferente. Por exemplo, da mesma maneira que, se eu fizer um *workshop* para pessoas só do *ballroom*, as pessoas que são só do *ballroom*, que são maioritariamente *queer*, pessoas trans, vão se sentir mais à vontade do que se for um evento para pessoas de qualquer idade, de qualquer origem, de qualquer... vão ser sempre abordagens diferentes. Eu não vejo qual é o problema. (...). Então a gente criou uma comunidade lá, estávamos sempre juntos, a apoiar-nos uns aos outros.

M.M.M: Encontraste outras pessoas Ciganas? Roma?

K.M.: Não, não, não.

Pronto, voltando à parte da arte. Como vocês já devem saber, a arte para pessoas Ciganas e, daquilo que eu vejo, para a maior parte das pessoas de outras etnias é algo que vem - é fruto, é uma história das suas vivências, ou seja, da história de cada povo. E também é um símbolo de resistência.(…) as palavras que a gente manteve do Romani e as conjuga em Espanhol, em Português… é um dialeto de urgência. A gente utiliza esse dialeto entre nós apenas e em momentos de urgência, em momentos que a gente precisa. Mas, hoje em dia, também se está a perder um pouco esse dialeto porque, quando perdes a consciência da importância, quando tu nem sequer tens consciência de que tens um idioma, ou seja… é um dialeto que está em extinção. E daí, já existem muitos grupos na Espanha que dão aulas a crianças, que dão aulas de Romani mesmo, que aprenderam com pessoas de fora. Ou alguns anciãos que ainda falam isso, que vão ensinando aos mais novos, que ensinam a outros. Isso é uma coisa que acontece em vários povos. Eu conheci pessoas indígenas da Austrália, que a luta deles já está bastante avançada em relação à nossa, e eles estão a ensinar o dialeto deles nas escolas, por exemplo. Ou seja, o que eles passaram é o que nós passámos, que é o que outros povos afrodescendentes passaram, indígenas, independentemente da origem. Porquê? Lá está, ser uma pessoa racializada num mundo que vê cores, num mundo que separa seres humanos, infelizmente, é visto como inferior. Tendo em conta a história e a trajetória.

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

M.M.M.: E como é que achas que as pessoas das comunidades Ciganas olham para ti? E as pessoas da sociedade maioritária?

K.M.: Eu não sei como é que elas me veem. Já deixei há muito tempo de pensar como é que as pessoas me veem, porque já me enganei muitas vezes. Muitas vezes, isso é uma projeção das nossas inseguranças. Quando pensamos como é que os outros nos veem, tem muito a ver com as nossas inseguranças. E já me surpreendi imenso com a quantidade de pessoas Ciganas que me celebram também, quando eu pensava que, se calhar, não me iam aceitar. Ou a quantidade de vezes que eu não fui recebida por pessoas não-Ciganas, quando eu achei que elas se calhar teriam uma mente mais aberta. Portanto, as coisas não são preto ou branco. Eu não sei o que é que as pessoas acham de mim, mas...certamente pessoas Ciganas e não-Ciganas vão achar que o que eu faço é muito irreverente, porque a verdade é que o que eu faço é visto muitas vezes como algo demasiado, muito irreverente, algo muito fora do padrão, para os Ciganos e para os não-Ciganos. Mas as pessoas que mais me acolheram até hoje, tirando obviamente, a minha mãe e a minha família de casa, são pessoas, são mulheres essencialmente, e são Ciganas.

M.M.M.: Tens estado em contacto com outros coletivos Ciganos e associações…?

K.M.: Sim. Desde que eu comecei a pesquisar mais sobre a história, e a perceber que é importante perceber a história, e tudo mais, comecei também a ter vontade de contar e de falar sobre isto. E de poder estar com outras pessoas que têm essa consciência, falar com pessoas não-Ciganas e com pessoas Ciganas também. Porque às vezes… nós sabemos o que é ser Cigano em Portugal, mas o que é ser Cigano no mundo, qual é a nossa história, é um pouco uma incógnita para muitos Ciganos.

Preservam isso porque não foram confrontadas com essas políticas. E é isso que eu estou a dizer. Quando eu digo que conhecimento é poder, é tanto na escola, como nós aqui a conversar, como dentro da comunidade Cigana, como fora da comunidade Cigana. Entendes? Foi a primeira vez que eu percebi que mais pessoas sabem sobre a minha cultura do que

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

quando eu fui à América. Pessoas sabem o que é ser Romani. Quando eu digo que sou Romani, penso – "Ah, mas cá não sabes o que é". Sei, sei. Sei sim que o teu povo vem da Índia, sei sim.

M.M.M.: Mas agora já encontras na esfera pública mais pessoas e, sobretudo, mulheres Ciganas?

K.M.: Sim, sim, sim. Mas porquê? Porque isto é discussão. Porque isto começa a... esse conhecimento chega a essas pessoas. Por isso é que eu acho que existe a necessidade de criar essa consciência cigana. Do que é ser Cigano em Portugal. Outra coisa que eu queria só dizer é que, sim, nós somos todos uma raça humana. No entanto, foi a América que criou o sistema de raças. Eu, quando vou à América... Isto é mesmo real, podes ver? Foi a América que criou... foi a América que criou o sistema de raças...

Eu, como vou acima de tudo estudar Sociologia, e permitiu-me hoje a chegar ao lugar onde eu cheguei, porque durante a minha infância e juventude, tive a oportunidade acima de tudo de participar em muitos projetos de intercâmbio. E o sair da minha zona de conforto, entre aspas, e estar em contato com outros países, outras realidades, outras pessoas, outros jovens, com problemas, muitos deles similares, mas outros diferentes. Mas, acima de tudo, ter sempre esta questão intrínseca da minha pessoa, de estar a perguntar sempre o porquê, levantam-me sempre muitas dúvidas durante a minha infância e o meu processo de crescimento. Porque é que as pessoas são mais pobres do que outras? Porquê é que em Portugal as pessoas tiveram problemas com assistência e têm um tratamento de saúde e não pagam nada? E outras pagam? Como é que o Estado funciona? Como é que o sistema funciona? Será que haverá aqui uma segregação racial? Como é que as pessoas se comportam? E, sobretudo, a questão do contrato social (...) levou-me a estudar muito essas questões. E acho que, muito antes de estudar essas questões de identidade, se as pessoas tivessem o mínimo de preocupação de estudar o contrato social e procurar saber como é que as sociedades modernas funcionam, como é que tudo aquilo que nós vivemos é suportado? Quem é que paga? E que consequência daqui se tem? Se calhar seria um fator muito mais

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

importante antes da questão da identidade. A questão da identidade é importante, mas é uma questão identitária. E aquilo que eu disse aqui, quando eu sigo nos Estados Unidos, e que acho que é cola, é aquilo que, acima de tudo, fomenta: como é que um país com mais de 200 milhões de habitantes, cuja maior parte deles são todos imigrantes, são filhos de imigrantes, tem uma entidade única e consegue ascender à maior potência do mundo? Porque, acima de tudo, há aqui uma vinculação, perante aquilo que são as normas sociais, os direitos sociais em que as pessoas se incorporam e sabem que vão para lá para trabalhar, vão para lá para contribuir. E vão para lá, acima de tudo, depois, em função do seu trabalho, são ou não recompensadas, para ter alguma exceção social. E muito se ouve dizer que na América, há países em que existe imensa segregação social, o que eu discordo muito, mas que, o que eu sei é que, na América é o país no mundo onde o negro mais vingou. O negro na América está representado em todos os quadrantes da sociedade. Nas artes, na música, no desporto, na política, tu encontras um negro. Eu tive a oportunidade de trabalhar com muitos deles. Portanto, aquilo que eu te responderei aqui, acima de tudo, e já falámos sobre isso, uma das coisas que me fez mais confusão, quando eu comecei a visitar muitos bairros e municípios em Lisboa, eu ia falar com criança, e quando eu perguntava: "O que tu gostas mais de fazer?" Eu ficava um bocado... Mas eu gostei de vir a Lisboa. Portanto, um dos problemas que eu sinto aqui é a questão do sentimento de pertença. De quantas vezes as pessoas acham que estão confinadas a um espaço étnico, a um espaço cultural, a um espaço racial, que eu, muito sinceramente, acho que continua a ser mais... Enquanto essas crianças não tiverem uma mentalidade muito mais aberta, vai ser muito difícil quebrar aquilo que nós levamos à Câmara de Lisboa, que nós estamos sempre a procurar fazer há pelo menos 4 anos, que é quebrar o ciclo geracional de pobreza. E os ciclos geracionais de pobreza são muito associados a sentimentos de pertença, a resistências sociais e normativas que, enquanto não forem quebradas de dentro para fora, vai ser muito difícil converter.

Há muitas questões que dá p'ra conversar por muito tempo. Primeiro, eu quero dizer que eu não posso falar por todas as pessoas Ciganas de Portugal. Eu posso falar da minha experiência, da minha família. Por isso, a gente não diz comunidade Cigana, a gente diz comunidades. Porque a comunidade em que o meu pai e a minha família cresceu é diferente daqui. Às vezes,

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

bairros na mesma cidade são diferentes. Então, há comunidades. Então, eu só posso responder mesmo pela minha experiência, enquanto ser individual, enquanto Cigana, e que ainda estou a desconstruir, a crescer.

Referências bibliográficas

CRENSHAW, Kimberlé (2022 [1989]), "Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics", *Contemporary Sociological Theory*, 1, p. 354.

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

HEADNOD AGENCY (2025), *Kali Musa, dancer and model represented by HeadNod Agency*, Londres, HeadNod Agency. https://www.headnodagency.com/talent/dancers/female/kali-musa/headnod_kali_musa_6/ [consultado em 15 de setembro de 2026].

LETRAS NÓMADAS (2025), "A bailarina portuguesa 'orgulhosamente cigana' que se tornou musa de Gaultier", *Letras Nómadas*, Associação Roma, 12 de outubro. Disponível em: https://associacaoroma.wixsite.com/letrasnomadas/post/a-bailarina-portuguesa-orgulhosamente-cigana-que-se-tornou-musa-de-gaultier [consultado em 15 de setembro de 2026].

TEATRO NACIONAL D. MARIA II (2023), "Homo Sacer" [Maria Gil e Teresa V. Vaz, direção e dramaturgia], *Odisseia Nacional*, Lisboa, TNDM II. https://www.tndm.pt/pt/odisseia-nacional/pecas/homo-sacer/ [consultado em 15 de setembro de 2026].

Kali Musa.
Artista Independente. Pctª Sebastião da Gama n.º 7, 2º Esq., 2745-837 Massamá, Portugal.
E-mail: kalimusakali@gmail.com

Maria Manuela Mendes *(autora para correspondência)*.

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

Centro de Administração e Políticas Públicas (CAPP), Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa, CIES-Iscte, IUL, Portugal. Campus Universitário do Alto da Ajuda, Rua Almerindo Lessa, 1300-663, Lisboa, Portugal. ORCID ID: 0000-0002-5269-8004.
E-mail: manuela_mendes@iscte-iul.pt

MUSA, Kali (2026),
"Moda, movimento e representatividade das mulheres Ciganas. Entrevista com Kali Musa", Entrevista por Maria Manuela Mendes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 207 – 219.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent1

Portas da alma[1]. Entrevista com Diego El Gavi

Entrevista por

Vanessa Lopes
Associação RIZOMA[2], Comunicação e Integração social de Pessoas Ciganas, Portugal

Artigo recebido a 06/08/2026.
Aceite para publicação a 08/10/2026.

Resumo

Esta entrevista, realizada no âmbito do projeto CIGA.A.MÚSICA (Programa BIP/ZIP 2024, Câmara Municipal de Lisboa), foi conduzida por Vanessa Lopes ao músico e mediador cultural Diego El Gavi. O objetivo foi o de documentar, numa perspetiva etnográfica, as práticas artístico-musicais das comunidades Ciganas/Roma, valorizando-as como património cultural imaterial. Na conversa, Diego El Gavi partilha o seu percurso do *flamenco* às raízes ciganas, o papel da resiliência face ao preconceito, a dupla exposição enquanto artista e mediador na Câmara de Sintra, e o poder da música e da arte para quebrar estereótipos e estigmas associados à identidade cigana, num contexto político marcado por crescente desconfiança e polarização.

Palavras-chave: Ciganos/Roma; *Flamenco*; Mediação cultural.

Gates of the Soul. An interview with Diego El Gavi

Abstract

This interview, conducted within the CIGA.A.MÚSICA project (BIP/ZIP 2024 Programme, Lisbon City Council), was carried out by Vanessa Lopes with musician and cultural mediator Diego El Gavi. Its aim is to document, from an ethnographic perspective, the artistic-musical practices of Cigano/Roma communities, valuing them as intangible cultural heritage. In the conversation, Diego El Gavi shares his journey from *flamenco* to his Roma roots, the role of resilience in the face of prejudice, his dual exposure as both artist and mediator at the Sintra

[1] Título inspirado no seu álbum "Puerta Del Alma", de 2019.
Linkedin: linktr.ee/diegoelgavi
[2] Mais informações em: https://www.rizomassociacao.org/missao

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

City Council, and the power of music and art to break down stereotypes and stigmas linked to Roma identity, within a political context marked by growing distrust and polarisation.

Keywords: Ciganos/Roma; *Flamenco*; Cultural mediation.

Les Portes de l'Âme. Entretien avec Diego El Gavi

Résumé

Cet entretien, réalisé dans le cadre du projet CIGA.A.MÚSICA (Programme BIP/ZIP 2024, Mairie de Lisbonne), a été mené par Vanessa Lopes auprès du musicien et médiateur culturel Diego El Gavi. Il vise à documenter, dans une perspective ethnographique, les pratiques artistico-musicales des communautés Ciganas/Roms, en les valorisant comme patrimoine culturel immatériel. Dans la conversation, Diego El Gavi partage son parcours, du *flamenco* à ses racines ciganas/Rom, le rôle de la résilience face aux préjugés, sa double exposition en tant qu'artiste et médiateur à la Mairie de Sintra, ainsi que le pouvoir de la musique et de l'art pour briser les stéréotypes et stigmates liés à l'identité Rom, dans un contexte politique marqué par une méfiance et une polarisation croissante.

Mots-clés: Ciganos/Roms; *Flamenco*; Médiation culturelle.

Las Puertas Del Alma. Entrevista a Diego El Gavi

Resumen

Esta entrevista, realizada en el marco del proyecto CIGA.A.MÚSICA (Programa BIP/ZIP 2024, Ayuntamiento de Lisboa), fue llevada a cabo por Vanessa Lopes al músico y mediador cultural Diego El Gavi. Su objetivo es documentar, desde una perspectiva etnográfica, las prácticas artístico-musicales de las comunidades Gitanas/Roma, valorizándolas como patrimonio cultural inmaterial. En la conversación, Diego El Gavi comparte su trayectoria, del *flamenco* a sus raíces gitanas, el papel de la resiliencia frente al prejuicio, su doble exposición como artista y mediador en el Ayuntamiento de Sintra, y el poder de la música y el arte para romper estereotipos y estigmas asociados a la identidad gitana, en un contexto político marcado por una creciente desconfianza y polarización.

Palabras clave: Gitanos/Roma; *Flamenco*; Mediación cultural.

Esta entrevista foi realizada no âmbito dos *podcasts* produzidos por Vanessa Lopes (dirigente associativa e jornalista de origem Cigana), em colaboração com o Projeto CIGA.A.MÚSICA. Diego El Gavi é artista e mediador cultural (Mary Groove, 2021). Natural de Lisboa, residiu temporariamente em Madrid durante a infância, período em que estabeleceu contacto direto com elementos fundamentais da cultura espanhola, nomeadamente a língua e o *flamenco* (Alagamares, s.d.). Na adolescência, mudou-se para o Porto, onde despertou o seu interesse

pelas artes sonoras das pessoas Ciganas, em grande medida graças a uma cassete dos *Gipsy Kings* oferecida pela mãe. Em 1987, em colaboração com primos seus, fundou o projeto musical *Les Gitanes*, dedicado à interpretação e à adaptação de canções tradicionais do *flamenco* (Público, 2025).

O regresso a Lisboa e o subsequente contacto com a obra de Camarón de la Isla — e com toda a tradição flamenca que este personificou — catalisaram um processo criativo que o conduziu ao desenvolvimento de uma produção artística autónoma e original. Em 2019, lançou o seu primeiro álbum, *Puerta del Alma*, que contou com a participação de artistas reconhecidos do panorama musical português, como Tatanka, Paulo de Carvalho e Ricardo Ribeiro. Atualmente, apresenta-se ao vivo em formato de quinteto, acompanhado por Victor Zamora, Carlos Mil-Homens, Léo Espinosa e Paulo Croft. Este percurso evidencia uma carreira multifacetada, que articula práticas tradicionais e inovadoras no campo da música e da interculturalidade.

Imagem 1 – Gravação de *podcast* com Diego El Gavi, 19 de Maio de 2025.



Fonte: Arquivo do Projeto CIG.A.MÚSICA.

A realização da presente entrevista insere-se no projeto CIGA.A.MÚSICA que foi desenvolvido no âmbito do Programa BIP/ZIP 2024: Parcerias Locais — iniciativa promovida pela Câmara

Municipal de Lisboa, dimensão Projetos Ignição — e constitui uma intervenção artística e social inovadora, centrada na análise e valorização das práticas artístico-musicais pertencentes às comunidades Ciganas/Roma. Implementado pela entidade promotora *Locals Approach* e articulado com uma rede extensa de parceiros institucionais, associações, coletivos artísticos e atores da sociedade civil, o projeto materializou uma abordagem participativa e intersetorial na promoção da diversidade cultural em contextos urbanos vulneráveis.

A investigação-ação realizada pelo CIGA.A.MÚSICA visou uma análise etnográfica das expressões musicais ciganas/Roma, desenvolvidas ou preservadas nos territórios selecionados em Lisboa, com o intuito de documentar e dar visibilidade a estas práticas artísticas como elementos constitutivos da identidade cultural e do património imaterial destas comunidades. O CIGA.A.MÚSICA procurou, assim, capacitar estes indivíduos num plano formativo e socioeconómico, sensibilizando-os para a importância de atividades de empreendedorismo cultural e musical, com um impacto efetivo no desenvolvimento local. O projeto distinguiu-se pela diversidade do seu ecossistema de parceiros, mas também pela pluralidade de atividades desenvolvidas, como, por exemplo, oficinas, ações formativas, produção de *podcasts* e iniciativas artístico-comunitárias, que configuraram uma tipologia de intervenção multidimensional e relacional, orientada para a valorização das práticas culturais ciganas e para a criação de impactos concretos junto dos participantes e beneficiários diretos (Lusa, 2025). Acresce que o envolvimento de pessoas Ciganas não se circunscreveu à condição de público-alvo, tendo algumas assumido também o papel de formadoras, o que evidencia uma metodologia participativa assente no reconhecimento de saberes situados e na promoção da agência cultural.

V.L. : Diego El Gavi, comecemos aqui por falar um pouco do que significa para ti ser Cigano, mas ser Cigano artista ao mesmo tempo. Ou seja, Cigano e artista. O que é que isso significa para ti?

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

D.G.: Ser Cigano é quando a gente se levanta da cama, não é? Isso aí é uma coisa que a gente transporta sempre. Musicalmente, o que é que isso me trouxe? Epá, trouxe-me coisas boas e coisas más. As coisas más é que as pessoas muitas vezes não acreditam muito, por tu seres Cigano, há sempre aquela ideia pré-concebida de que ele não vai aparecer aos ensaios, de "vê lá que ele é Cigano", pá, estamos aqui a trabalhar com este projeto e isto, aquilo... Epá, eu tive de fazer um esforço para provar a essas pessoas mais céticas de que eu era capaz, não era? E que… que o que eu queria era, através da minha arte, poder fazer coisas bonitas. Mas, muitas vezes, também, não é possível, não é? Porque as coisas não se conseguem do dia para a noite. Mas a palavra *Cigano* depois também tem outra coisa boa, que é as pessoas quando se trata do meu estilo musical, vão muito mais depressa ver um Cigano do que uma pessoa da sociedade maioritária geral, não é? Mas pronto, é isso, é dentro disso.

V.L.: Então, mas, basicamente, esse nome, esse rótulo, pesou na tua carreira, mas, com o tempo, eles foram mudando a perspetiva devido ao teu comportamento.

D.G.: Sim, claro. Porque, por exemplo, ainda hoje marcam-me um ensaio, por exemplo, às seis – eu estou lá às cinco e meia. Além de ter esse sentido de responsabilidade, tenho que dar a cara pelo projeto. É o meu projeto, não é? Se o ensaio é sobre a banda de Diego El Gavi e eu chego mais atrasado do que os músicos, isso também não é bom para mim. Mas agora também já não temos muito esse problema, porque já tenho músicos que tocam comigo há 14 anos, 15 anos, e mesmo eles já passam a palavra a pessoas que às vezes dizem "epá, gostava que o D.G. participasse aqui num disco ou qualquer coisa, ou isso". E dizem – "epá, o D.G. é o Cigano mais profissional que eu conheço para trabalhar, porque… não falha os ensaios, é muito raro acontecer-lhe alguma coisa negativa, em termos de assiduidade".

V. L.: Acabaste por quebrar o estereótipo. Se calhar tens é que provar a pessoas que ainda não te conhecem. Quando tens trabalhos novos, projetos novos, aí é que será um pouco mais diferente. Mas, ainda, continuando aqui na música. Tu cantas *flamenco*, certo? Quando é que a música entrou na tua vida? Por exemplo, na tua família, desde muito cedo

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

ouviam música deste estilo, cantavam, tens músicos na tua família ou foi uma coisa já só de ti, natural em ti?

D.G.: Não… pronto, não é o estilo *flamenco*, é o estilo musical. A música cigana já estava metida na minha família, não é? E, como em qualquer casa de Ciganos. ouve-se a música cigana. Só que eu comecei por ouvir desde muito pequeno e interessei-me por um grupo, na altura estava na moda, que eram os *Gypsy Kings*. E, por acaso, foi a minha mãe… uma vez, já não me lembro, fomos comprar roupa para mim, para a minha irmã, e ela entrou para me dar uma prenda, na altura de Natal, entrou numa loja de discos e comprou... Ela disse – porque ela, coitada, ela não percebe nada disso, não é? – disse que queria uma banda assim e assim, e deram-lhe um, na altura, uma cassete dos *Gypsy Kings*. E, então, comecei a ouvir. E achava fenomenal. Só achava estranho é como é que uma pessoa só conseguia fazer aquela multitude toda de instrumentos. É, não tinha conhecimento, também. Depois é que eu percebi que eram sete ou oito músicos, não é? E, a partir daí, comecei a desenvolver cada vez mais. Comecei pela rumba catalana, que é o que os *Gypsy Kings* tocam. E depois, com o tempo, fui amadurecendo, fui começando a participar nas pândegas de Ciganos, já me chamavam para cantar e isso tudo. Depois fui tomando contacto com a música mesmo de Espanha, que é o *Flamenco*. Com grandes mestres, comecei a ouvir grandes mestres, Paco, Camarón, Vicente Amigo, Tomatito, toda essa malta. E aí toda a gente me dizia, "pá, tu tens é voz para cantar o *flamenco* tradicional". E comecei devagarinho, devagarinho… tive as minhas dificuldades porque vivemos em Portugal, não vivemos em Espanha, e aqui não chegam os cursos para aprender. Então, tudo o que aprendi ou era em cassetes, porque naquela altura não tínhamos o *YouTube* tão desenvolvido como está agora, não é? E ia por aí. Depois, quando vim para Lisboa, aí sim, aí comecei a desenvolver mais… e as pessoas que não eram Ciganas, que eram mais interessantes, é que começaram a acreditar que era possível eu ter uma carreira na música.

V.L.: Portanto, a tua primeira inspiração foram os *Gypsy Kings* e depois foi desenvolvendo para outras áreas. Mas, como é que, hoje em dia, porque já estás há muitos anos na música, portanto muita coisa mudou, hoje em dia, como é que o *ser Cigano* se reflete nas tuas letras,

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

nas tuas músicas…. ou é simplesmente música, sem qualquer tipo de rótulo, ou fazes questão de, realmente, cantar algumas coisas específicas que tenham a ver com a tua cultura?

D.G.: Não, tem…. muitas das músicas que tenho, eu diria que 80%, é muito virada… porque a música cigana muitas vezes fala, as letras são viradas ao amor ou à tragédia, ou muitas vezes fala-se de uma romantização também, que é um bocado ficção, não é? Mas vive muito à volta disso, da romantização, do amor, da tragédia, do sofrimento, mesmo que nós...

V.L.: Quase como o Fado.

D.G.: Quase! O fado tem algumas coisas parecidas connosco, não é? Sobretudo aquela nostalgia, aquele desgarrar de voz e essas coisas todas. Mas também é muito diferente do *flamenco*. O *flamenco* é mais enérgico, tem mais energia e também tem… é muito mais vasto em termos de estilos, dentro do *flamenco* há cento e sessenta estilos. A árvore genealógica do *flamenco* tem cento e sessenta estilos. Então... o Cigano não foge muito daquelas letras ali. Algumas de intervenção também, também temos algumas letras de intervenção. Mas não foge muito desse amor, ódio, paixão. Algum romance. Também alguma ficção nas letras. Há muita coisa.

V.L.: Portanto, exploraste aqui várias vertentes. Mas ser artista, hoje em dia… começar agora é diferente de quando tu começaste, com certeza. Portanto, já foi há mais de 14 anos que tu começaste, não é?

D. G.: Sim, se calhar, profissionalmente. Sim… profissionalmente, para aí há 12, 13 anos.

V.L.: Mas mesmo o início, início? Há mais?

D.G.: Ah, o início há muito… o início… epá, porque tu nunca começas a pensar que vais ser profissional. Começas sempre a pensar numa de brincadeira e levas aquilo um bocadinho a gozo, não é? E então, houve uma fase… ao início até foi fácil, porque nós estávamos ali todos na brincadeira e chamavam-nos para ir tocar a bares e cafés, a gente ia a todo lado, nunca pensámos na ideia de ser músicos à séria, nem de ter *cachets*, nem sabíamos o que era...

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

V.L.: Pois. Por isso é que eu digo que é diferente de quem começa hoje, não é? Hoje, se calhar, as pessoas têm uma mentalidade diferente, principalmente dentro da comunidade. Como é que, na altura, as pessoas da comunidade, ou a tua família mesmo, reagiu? Como é que olhou para isso?

D.G.: A minha família, ao princípio, via aquilo como uma brincadeira, não é? Nunca, nunca acharam que aquilo ia a lado nenhum, não é? Porque estamos a falar….

V.L. : Se calhar, se fosse agora, já seria diferente…

D.G.: Não sei… porque isto, ao princípio, estamos a falar numa altura em que ias para o mercado, era o tempo das *vacas gordas*! Tu ias para o mercado e numa semana, ou em três dias de feira, conseguias fazer um ordenado nacional. Ou em dois dias de feira. E estamos a falar na altura em que os mercados eram coisas boas. E a minha família vivia da venda na feira. E todos nós tínhamos uma vida segura, tínhamos uma vida descansada. Ora, nessa altura, tu dizeres a alguém que querias ser músico era quase, sei lá… uma terceira guerra mundial. Estamos a falar há muitos anos atrás. E mesmo agora há uns... talvez sete, oito anos atrás, dizia à minha família que queria ser músico a sério, a sério, que queria ter isso, e a minha família dizia – "deixa-te disso, isso não é vida, como é que vais sustentar a tua família? Blá, blá, blá".

V.L.: Quando os filhos querem ir para artes é igual. [Risos]

D.G.: É igual, não é? Porque não há um... mesmo hoje em dia, que já tenho uma carreira muito mais consolidada, nós não temos um ordenado fixo, não é? Agora tenho, porque trabalho aqui como mediador no município de Sintra. Mas, se me perguntares, "epá, tens de escolher um dos dois". Iria sempre escolher a música, porque foram muitos...era o que eu estava a dizer há pouco, quero dizer, foram tantos anos a trabalhar na música, agora que minimamente sou reconhecido e tenho *cachets* que, dentro do possível, acho que são aceitáveis, não me passa pela cabeça deixar a música para me dedicar ao município de Sintra.

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

V.L.: O que é que te levou a entrar no Município de Sintra? Para quem está a ouvir, o Diego que faz mediação na Câmara de Sintra, o que é que te levou a entrar nesse projeto?

D.G.: O que me levou, sobretudo, foi ajudar a comunidade Cigana. Porquê? Porque, infelizmente, ainda há muita desconfiança. Desconfiança – de parte a parte. Desconfiança da parte dos Ciganos, desconfiança da parte da sociedade maioritária geral. E levou-me também – o projeto de vir para Sintra, que é uma terra que eu me identifico, a minha filha nasceu aqui, a minha esposa é daqui – levou-me também a ver que havia necessidade disso. Porquê? Porque, muitas vezes, há coisas que parecem tempestades muito grandes e que… não são assim tão grandes, não é? Por isso é que há a figura dos mediadores, é para fazermos uma ponte entre as duas culturas, não é? E isso é um desafio. E depois, também a Câmara de Sintra, obviamente, e na altura, o ACM, também me fizeram esse desafio, eu nem sabia no que me ia meter, não era, mas pronto, aceitei porque achei que podia dar o meu contributo, o meu humilde contributo, não é?

V.L.: Portanto, há quanto tempo é que já estás na Câmara de Sintra?

D.G.: Eu já tinha feito… eu já estava a trabalhar para a Câmara de Sintra, mas estava a trabalhar numa outra entidade, que pertence à Câmara de Sintra, que era a fábrica do empreendedor. Trabalhei lá seis meses. Entretanto, acabou o contrato e eu pensei que já não me fossem renovar, que já não precisassem mais dos mediadores. Mas, passado quatro meses, cinco, foi quando fui chamado para fazer um curso de mediadores, com o Dr. Bruno Gomes Gonçalves. Desses cursos de mediadores, a Câmara de Sintra ia escolher 2 pessoas para fazer mediação. Eu fiz, nunca pensei que viesse, porque havia lá pessoas que eu acho que também mereciam estar aqui, não é? Pessoas inteligentes, com grande conhecimento também da comunidade Cigana. Tive a sorte de, depois, através de Câmara, o Bruno, ele também deu a sua palavra, obviamente, de me escolherem para vir trabalhar. E agora estou cá há quatro meses, com o contrato de um ano, que, *a priori*, vamos renovar? A ver agora, com estas mudanças políticas, como é que isto vai ficar, mas eu acredito que sim.

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

V.L.: Esperemos que sim. Sentes que, de certa forma, és... sentes um peso de responsabilidade, sentes que és uma referência e que a comunidade Cigana, e não só, tem os olhos postos em ti?

D.G.: Epá, mesmo sem tu quereres, quando começas a fazer certas e determinadas atividades, mesmo que não queiras… eu não sou muito de, agora há aquela coisa, de tirar fotografias quando se dá uma moeda a um pobre, não é? Eu não sou muito disso. Eu faço as coisas e não olho a quem. Mas acabas por ter essa exposição. Porque, agora, há muitos artistas gigantes, felizmente, que estão a ter exposição, só que eu acabo por ter esta dupla exposição, porque tenho a parte dos concertos e depois tenho a parte do mediador. Antes de ser mediador e ser músico, também já tinha alguma exposição, porquê? Porque me tento dar bem com toda a gente. Não sou pessoa de criar problemas, sou bastante conhecido na comunidade Cigana. Então, acabas por...epá, como é que eu explico, acabas por pagar essa fatura, não é? Não gosto muito da exposição e coisa e tal. Às vezes acabo um concerto, gosto de falar com as pessoas, obviamente, mas não sou... não estou à espera que as pessoas venham falar comigo. Se aparecerem, sou cordial.

V.L.: Mas pronto, por outro lado, é bom também que vejam o teu trabalho e que sejas uma referência, não é? Até para inspirar outros meninos Ciganos que possam querer também ingressar no mundo da música. Achas que hoje em dia há espaço para mais Ciganos mostrarem o que são e o que sabem fazer? Ou achas que ainda estamos a abrir caminho para isso?

D.G.: Já houve quem abrisse caminho, não é? Não fui eu que abri o caminho, houve aí outros grupos anteriores a mim que já abriram. Os Ciganos d'Ouro, para mim, foram dos primeiros a abrir caminho, não é? E fizeram coisas muito boas. Há fenómenos, também, como o caso do Nininho Vaz Maia, que, para mim, é um fenómeno, é uma coisa brutal. E que tem ajudado muito com esta 'limpeza' um bocadinho da imagem da comunidade Cigana. É um fenómeno. Em um ano, ele conseguiu fazer o que muitos andamos cagados há 12 ou há 15 anos…Mas há espaço, há espaço. Eu acho que não é espaço para os Ciganos, há espaço para a boa música.

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

Aqui não tem nada a ver se és Cigano, ou africano, ou se és… não me interessa. Aqui há espaço para a boa música. E, quando a música é boa e verdadeira, abre-se sempre um espaço.

V.L.: Em relação ao panorama político atual. Muita gente diz que este cenário não afeta 'Ciganos trabalhadores'. Isto é engraçado dizer, mas é o que dizem. Tu, sendo uma figura de referência, és músico, és um trabalhador da Câmara Municipal de Sintra, portanto, trabalhas, contribuis para a sociedade, pagas os teus impostos, enfim – um cidadão exemplar. Mas, ainda assim, eu perguntaria, até mesmo para contrariarmos esta narrativa, este panorama político atual, ainda assim, afeta ou afetará a tua vida? De que forma?

D.G.: Afetar? Acaba sempre por afetar, mesmo que não seja diretamente, é indiretamente. Percebes? Porque eu tenho muitos familiares que não trabalham na Câmara de Sintra. Eu tenho muitos familiares que não são músicos. Eu tenho alguns familiares que vivem do RSI. Infelizmente, ainda não conseguiram sair desse buraco. É que, para mim, o RSI é um buraco – que estamos sempre a tentar escalar para sair dele. Agora, diretamente, é capaz de não me afetar muito porque, como tu já disseste anteriormente, eu trabalho. Mas acabam sempre por indiretamente… porque, é assim, se houver uma câmara que seja liderada por um Chega, se lhes falarem de um concerto de Diego El Gavi, eles se calhar vão votar logo. Porquê? "Ah, não, concerto de música cigana". E isso afeta-me.

V.L.: Ou seja, não é porque tu trabalhas que não te afeta, simplesmente afeta todas as pessoas Ciganas independentemente do seu...

D.G.: Exatamente. Porque é assim – pode não me afetar diretamente, ou pode-me afetar diretamente em termos musicais, não é? Porque uma Câmara do Chega ter um concerto de uma pessoa Cigana… ah, não sei até que ponto isso poderá ser verdade, não é? Não estou a ver. Se eles falam conforme falam.... e não tem nada a ver. Mas pronto, é essa a questão. Indiretamente, também acaba por bater um bocadinho comigo porque tenho famílias que, infelizmente, não têm a vida tão estruturada como eu tenho, não é? Essa mudança política, eu não quero dar muita ênfase à palavra desse partido porque, para mim, é o que é… e com o tempo, tudo se descobre.

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

V.L.: Isso revela, também, que vivemos numa sociedade que tem muitos preconceitos. Isto reflete isso, não é, o resultado das eleições reflete isso. Como é que tu, Diego El Gavi, e a tua arte enfrentam estes estigmas e este preconceito que as pessoas têm em relação à comunidade Cigana no geral?

D.G.: Olha, a música tem uma coisa muito boa. Tem um poder de quebrar barreiras, não é? E eu já conheci muita gente que não tinha nenhuma simpatia pela comunidade Cigana, ou que até foram trazidas por amigos – "Ai, epá, música cigana?", "Anda lá ver o concerto do Diego El Gavi!". E depois acabam rendidos! Porquê?

V.L.: Conhecem-te e pronto! [Risos]

D.G.: Não é por conhecerem a minha pessoa, é pela minha música! Porque, quando canto, tento transmitir sempre uma mensagem. E essa mensagem, seja ela qual for, se tocar à pessoa, é sinal que a mensagem foi passada. E, então, eu já tive situações... eu vou contar-vos uma história de uma senhora que, ela é minha amiga no *Facebook*, e eu quis tirá-la das minhas amizades porque ela tirou umas fotos com uma pessoa do Chega. E eu disse, "Epá", antes de apagar a amizade dela, disse-lhe, "Epá, desculpa, não consigo, não consigo ter isso como coisa". E ela disse, "Olha, Diego El Gavi, este senhor é assim e assim do Chega, mas ele quer ver um concerto teu". Está bem. Ficou assim. Ele foi ver o meu concerto, estive a falar com ele cinco minutos, ou dez, o que fosse… o homem estava completamente extasiado. Por isso é que eu digo, muitas vezes a música, a arte, consegue passar esse estereótipo. É difícil, mas... depois há aquelas pessoas do Chega mais radicais que acham que tem que ser assim, assim, assim.

V.L.: Sim, realmente a arte é dos poucos meios, eu acho, que consegue, saltar essas barreiras em que as pessoas deixam de ter, de associar os rótulos à comunidade, ao grupo, às pessoas, e acabam por aproveitar mesmo isso, a música, a dança.

D. G.: Sim, a arte, a arte tem essa...

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

V.L.: Exatamente, acho que é das poucas coisas que tem mesmo o poder de quebrar isso.

D.G.: E o futebol, o futebol também!

V.L.: Futebol também, é verdade, é verdade. Junta toda a gente, não é? É verdade. Que mensagem é que tu gostarias de deixar para quem nos ouve, e quem sabe até mesmo para jovens que estejam agora a começar na música ou que queiram e que, por acaso, até possam ser da comunidade Cigana e tenham os obstáculos também que tu enfrentaste e continuas a enfrentar ao longo da tua carreira, que mensagem é que tu deixarias?

D.G.: Resiliência. Tem de ser. A palavra certa para isto tudo é resiliência. Porque tu, quando te deixas levar pelas opiniões dos outros, não estás a ser tu próprio. Então tens de ser muito resiliente, não é? Porque, durante este percurso todo, houve muita gente que disse que eu nunca ia ser nada. "Ah, isto e aquilo. Ah, *flamenco* em Portugal?" E eu sempre fui muito resiliente, sempre lutei. Ainda agora estou com a luta para gravar este novo álbum. Tenho que ser muito resiliente. Porquê? Porque hoje em dia ninguém compra discos. Tu acabas por gravar um disco como uma obra que fica ali para a apresentação. Mas ninguém compra, hoje em dia toda a gente descarrega a música. Essas coisas. Então um disco é um simbolismo só. Acabas por não... num concerto, quando acabas um concerto, tens que ir, quase a correr, para ir para uma mesinha e estás ali a assinar e vender 20, 30 ou 40 discos. Por isso tens de ser muito resiliente. E nunca deixes que ninguém te diga o que tu queres ser. Tens de ser tu a decidir. Seja o que for, sejas Cigano, sejas da sociedade maioritária geral, isso não está em questão. A questão é que, quando nós nos deixamos abater pelos outros, é mau. E eu já podia ter desistido disto há muito tempo. Já levei tanta pancada, mas nunca desisti. Por isso, é resiliência.

V.L.: Custa, basicamente custa, mas é possível, não é? Acho que é essa a mensagem principal.

D.G.: Exatamente.

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

Referências bibliográficas

ALAGAMARES (s.d.), "Diego El Gavi, o cantor de flamenco com ligações sintrenses" [entrevista por Fernando Morais Gomes], *Alagamares*, Sintra. https://www.alagamares.com/diego-el-gavi-o-flamenco-com-ligacoes-sintrenses/ [consult. 15 de setembro de 2026].

LUSA (2025), "Flamenco. Diego El Gavi 'aposta na música como ferramenta de inclusão'", *Notícias ao Minuto*, 30 de agosto. https://www.noticiasaominuto.com/cultura/2845415/musico-diego-el-gavi-prepara-concertos-e-oficinas-de-musica-flamenca [consult. 15 de setembro de 2026].

MARY GROOVE (2021), "Diego El Gavi", *Mary Groove*, 13 de outubro. https://marygroove.com/diego-el-gavi/ [consult. em 15 de setembro de 2026].

PÚBLICO (2025), "Diego el Gavi está a usar a música para promover a inclusão das pessoas ciganas", *Público*, 27 de novembro. https://www.publico.pt/2025/11/27/sociedade/noticia/diego-el-gavi-usar-musica-promover-inclusao-pessoas-ciganas-2156252 [consult. 15 de setembro de 2026].

Diego El Gavi.
Mediador Cultural, Município de Sintra. Artista Independente. Pctª Sebastião da Gama n.º 7, 2º Esq., 2745-837 Massamá, Portugal.
E-mail: diegoelgavi@gmail.com

Vanessa Lopes *(autora para correspondência)*.
Jornalista e Dirigente Associativa, Associação RIZOMA. Avenida das Forças Armadas, Edifício 2, 1649-026 Lisboa, Portugal.
E-mail: vanessalopes102@gmail.com

EL GAVI, Diego (2026),
"Portas da alma. Entrevista com Diego El Gavi", Entrevista por Vanessa Lopes,
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 221 – 234.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55ent2

Recensão

Recensão: PEREIRA, Ana Cristina (2026), *Portugueses Ciganos: Cinco séculos de resistência,* Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Maria Manuela Mendes
CAPP-Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Ulisboa
CIES-Iscte, Lisboa, Portugal

Artigo recebido a 06/08/2026.
Aceite para publicação a 30/09/2026.

Imagem 1 – Capa do livro *Portugueses Ciganos: Cinco séculos de resistência*, de Ana Cristina Pereira.



Fonte: https://ffms.pt/pt-pt/livraria/portugueses-ciganos-cinco-seculos-de-resistencia?srsltid=AfmBOooIys6fqcbsU9n6ePeqNqD0wdzQengw9Y3bkR_HVEzbmWrOg7hs

MENDES, Maria Manuela (2026),
"*Portugueses Ciganos: Cinco séculos de resistência (2026), Ana Cristina Pereira*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 237 – 240.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55r1

O livro *Portugueses Ciganos, Cinco séculos de resistência*, da autoria de Ana Cristina Pereira, jornalista do jornal Público, especializada em direitos humanos e exclusão social, com especial destaque para grupos sociais historicamente marginalizados, tem a virtualidade de ser um trabalho em desalinhamento claro que rompe com uma tendência para o *voyeurismo* jornalístico, que se focaliza no estranho, no *Outro*, no exótico, que essencializa e rigidifica o *eterno estrangeiro interno.*

Trata-se, outrossim, de um trabalho de filigrana jornalística, assente em jornalismo científico embasado em evidências factuais e estudos científicos, seguindo um protocolo ético digno de nota, que cruza e verifica as fontes, valoriza as fontes independentes, ausculta vários interlocutores, sobretudo pessoas e coletivos Ciganos, investigadores e ativistas de origem Cigana. Amplifica e traz para a esfera pública as vozes, os rostos e os corpos das pessoas e coletivos Ciganos.

Esta obra, que agora se dá à estampa, tem o potencial de informar e empoderar os leitores e as próprias pessoas Ciganas; define com os cientistas sociais uma cultura colaborativa, estabelecendo alianças entre jornalismo científico e ciência e proporcionando outras modalidades de comunicar ciência no quadro de uma ciência cidadã. Desta feita, possibilita a democratização do conhecimento, capacitando os cidadãos para a transformação social, o que nos remete para os princípios da *citizen science* (European Citizen Science Association [ECSA], 2015).

Esta publicação convoca para o espaço público uma pluralidade de histórias que nos fazem lembrar os retratos sociológicos de Lahire (2004); encontramos tramas reticulares, cerzidas entre protagonistas, tempos e lugares, percorrendo territórios de norte a sul do país, intersectando sincronias e diacronias. Estes retratos mostram-nos o homem plural, na medida em que se desvela uma pluralidade e complexidade disposicional. São pessoas que têm percursos de vida que resultam de uma complexa fabricação social, operada a nível microscópico, mas também meso e macro. Não há percursos lineares; estas pessoas navegam por contextos sociais diversos, marcados por tensões e desafios permanentes. Mas são percursos dinâmicos, por vezes transformacionais à escala individual, coletiva e até de forma

MENDES, Maria Manuela (2026),
"*Portugueses Ciganos: Cinco séculos de resistência (2026), Ana Cristina Pereira*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 237 – 240.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55r1

estrutural. A partir desta obra, pode-se compreender as transformações sociais que têm marcado a sociedade portuguesa e o seu impacto nas pessoas Ciganas; encontramos entre os entrevistados processos de mobilidade social, mudanças intergeracionais de fundo, continuidades sociais, descontinuidades e ruturas sociais. Da riqueza das falas sobressai o vivido, mostra, de forma fenomenológica, o que pensam e como vivem...

Numa fuga às generalizações e contrariando a homogeneização, sobressaem as especificidades de cada entrevistado, a heterogeneidade de protagonistas e de mundividências. Desmontam-se mitos e crenças e teorias prévias, como, por exemplo, a ideia de que os Ciganos são nómadas por opção; a perspetiva de que o absentismo escolar entre os Ciganos se deve a razões relacionadas com tradições e normas culturais; a crença segundo a qual os Ciganos são avessos ao trabalho, vivem de subsídios e não se querem integrar; que são apáticos face à política; que a mulher Cigana tem uma posição subserviente e subordinada no seio da família e na sua comunidade; e que os Ciganos não fizeram parte e estiveram ausentes da construção da história e da democracia portuguesa.

Procura resgatar o trabalho de alguns historiadores sobre a história do povo Romani, nomeadamente a investigação recente realizada por Francisco Mangas (2023), dado o pouco conhecimento histórico que subsiste em Portugal sobre as origens, trajetórias e relações de convivência entre as populações Ciganas e a sociedade maioritária.

O livro passa em revista os principais fenómenos que permitem perceber as transformações sociais fulcrais que têm marcado o quadro de vida das pessoas Ciganas em Portugal, nomeadamente a sua presença e participação em momentos-chave da história de Portugal (como, por exemplo, o 25 de abril, a guerra colonial); a emergência e consolidação do associativismo cigano; o feminismo e o papel transformador que as mulheres têm assumido; a participação e mobilização política; o papel da Igreja Evangélica; as políticas públicas; e a representatividade das pessoas Ciganas nas artes, no desporto, *etc*.

Os portugueses Ciganos foram constrangidos a viver com o preconceito e as adversidades, que tiveram de enfrentar ao longo do tempo, revelando capacidades de adaptabilidade, empreendedorismo e resiliência. Contudo, as suas referências identitárias e coletivas não

MENDES, Maria Manuela (2026),
"*Portugueses Ciganos: Cinco séculos de resistência (2026), Ana Cristina Pereira*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 237 – 240.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55r1

desapareceram nem foram assimiladas: resistiram e persistiram, e assim continuarão, naquilo que Kephert e Zellner (1998) e Mendes (2007) sintetizam na expressão "Roma always survive" ["os Roma sobrevivem sempre"]

Referências bibliográficas

EUROPEAN CITIZEN SCIENCE ASSOCIATION [ECSA] (2015), *Ten Principles of Citizen Science,* Berlin. http://doi.org/10.17605/OSF.IO/XPR2N

KEPHERT, M. and W. W. ZELLNER (1998), *Extraordinary groups. An examination of unconventional lifestyles*, New York, St. Martins's Press.

LAHIRE, B. (2004), *Retratos Sociológicos. Disposições e Variações Individuais*, Porto Alegre, Artmed.

MANGAS, F. (2023), *A Outra Minoria. Uma história dos Ciganos portugueses durante a Época Moderna,* Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade do Porto. https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/159228/2/677222.pdf

MENDES, M. M. (2007), *Representações Face à Discriminação Ciganos e Imigrantes Russos e Ucranianos na Área Metropolitana de Lisboa,* Instituto de Ciências Sociais. Tese de Doutoramento em Ciências Sociais.

PEREIRA, A. C. (2026), *Portugueses Ciganos: Cinco séculos de resistência,* Fundação Francisco Manuel dos Santos.

Maria Manuela Mendes.
Centro de Administração e Políticas Públicas, Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa. CIES-Iscte, IUL, Lisboa, Portugal. Campus Universitário do Alto da Ajuda, Rua Almerindo Lessa, 1300-663, Lisboa, Portugal. ORCID ID: 0000-0002-5269-8004.
Email: manuela_mendes@iscte-iul.pt

MENDES, Maria Manuela (2026),
"*Portugueses Ciganos: Cinco séculos de resistência (2026), Ana Cristina Pereira*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.",
Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Vol. LV, pp. 237 – 240.
DOI: https://doi.org/10.21747/08723419/soc55r1

Estatuto Editorial

Estatuto editorial

A *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, da responsabilidade do Departamento de Sociologia, iniciou a sua edição em 1991, na sequência da criação da Licenciatura em Sociologia, em 1985, e do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, três anos depois.

Na qualidade de revista científica, tem como objetivo principal a divulgação de trabalhos de natureza sociológica que primam pela qualidade e pela relevância, em termos teóricos e empíricos. É, igualmente, um espaço que inclui os contributos provenientes de outras áreas disciplinares das ciências sociais. Prossegue uma linha editorial alicerçada na diversidade teórica e metodológica, no confronto vivo e enriquecedor de perspetivas, no sentido de contribuir para o avanço e para a sedimentação em particular do conhecimento sociológico.

A Revista aceita trabalhos de diversa natureza – artigos, recensões, notas de investigação e ensaios bibliográficos – e em várias línguas como o português, francês, inglês e espanhol, o que visa alcançar um amplo campo de difusão e de internacionalização. Os trabalhos são avaliados por especialistas em regime de duplo anonimato. Publica-se semestralmente e com um número temático todos os anos.

A *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* está empenhada em assegurar a qualidade dos textos que publica e o cumprimento pelos intervenientes de uma postura que siga os princípios éticos exigidos para a edição de textos científicos. Serão respeitadas as normas do Committee on Publication Ethics (COPE) e da Associação Portuguesa de Sociologia (APS).

Responsabilidade dos autores:

- deverão garantir que os textos que submetem são originais, assumindo que não foram publicados – qualquer que tenha sido a sua forma de apresentação – e que não foram submetidos simultaneamente noutra publicação;
- deverão assegurar que o texto apresentado não é o resultado de uma prática de plágio ou de uma apropriação de criações intelectuais de outros autores sem o seu consentimento legal, sendo que ambos se constituem como práticas eticamente inaceitáveis;
- deverão assegurar previamente a permissão para a utilização de conteúdos provenientes de outras fontes;
- sempre que os artigos surjam como resultado de investigações, a metodologia deverá ser descrita de forma clara e inequívoca, para que as conclusões obtidas possam ser objeto de avaliação. Igualmente deverão indicar as referências usadas e os suportes de financiamento;

- nenhum dos dados ou resultados apresentados deverá ser alvo de falsificação ou distorção intencional, de forma a ir ao encontro de uma determinada linha orientadora do trabalho ou às hipóteses de investigação previamente delineadas;
- deverão indicar possíveis conflitos de interesses que poderão ocorrer no processo de avaliação;
- deverão participar ativamente no processo de revisão em colaboração com o editor;
- todas as informações curriculares prestadas deverão ser verdadeiras. Na autoria deverão ser incluídas todas as pessoas que deram o seu contributo tanto na conceção e planificação do trabalho, como na interpretação dos resultados e na elaboração do texto;
- no caso dos artigos escritos em coautoria, o autor de correspondência deverá garantir um consenso pleno na aprovação da versão final do texto e na sua submissão para publicação.

Responsabilidade dos avaliadores:

- assumir o compromisso de empreender uma avaliação crítica, construtiva, justa e imparcial, contribuindo para a qualidade científica do texto;
- não aceitar elaborar um parecer sobre um texto cujo tema ultrapassa as suas competências ou se verificar a existência de um conflito de interesses que impeça de realizar a avaliação;
- nos casos em que o avaliador considere que o texto deverá ser modificado, todas as alterações a implementar deverão ser devidamente apresentadas e justificadas;
- sempre que o avaliador detetar a existência de um texto que já tenha sido publicado, na íntegra ou em parte, ou que tenha sido submetido em simultâneo noutra publicação, ou então que não esteja de acordo com as normas éticas de publicação deverá comunicá-lo à Direção da revista.

Responsabilidade do editor:

- garantir uma posição de isenção e objetiva na avaliação dos textos, atendendo unicamente ao seu mérito científico. Respeitar a liberdade científica dos autores;
- garantir que todos os textos serão tratados de forma confidencial e que serão selecionados avaliadores o mais idóneos possível, que empreendam uma avaliação crítica e especializada dos textos submetidos para publicação;
- assegurar que o processo de avaliação decorrerá em regime de duplo anonimato e que os nomes e endereços apresentados na revista serão exclusivamente utilizados para os serviços por esta prestados, não sendo utilizados para outras finalidades ou fornecidos a terceiros;

- as alegações de plágio ou de uso indevido de textos publicados serão devidamente investigadas. Todos os textos submetidos para publicação serão sujeitos a uma verificação minuciosa para deteção de plágio. Nos casos em que o mesmo seja detetado ou em que se verifique a utilização de textos de outros autores sem autorização prévia dos mesmos, reserva-se o direito de tomar as medidas em conformidade.

Normas para apresentação e publicação

Normas para apresentação e publicação

Instruções para os autores

1. Os textos são aceites nas línguas **portuguesa, inglesa, francesa e espanhola**. Os autores deverão indicar a natureza do seu texto: artigos, recensões críticas, notas de pesquisa e ensaios bibliográficos.

2. Os textos deverão incluir os respetivos autores, indicando os seguintes aspetos: **nome; filiação institucional (departamento, faculdade e universidade/instituto a que pertence, bem como cidade e país onde a instituição está localizada); número de registo do ORCID; e-mail; contato telefónico/telemóvel; endereço para correspondência (preferencialmente endereço institucional; no caso de artigos em coautoria, deve haver apenas um autor correspondente).**

3. No caso dos artigos em coautoria, os autores devem preencher e submeter o formulário em anexo, correspondente à declaração de contribuição de autores e colaboradores (disponível igualmente em https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/about/submissions) providenciada pelo sistema de especificação CRediT (Contributor Roles Taxonomy). Só serão aceites artigos cujos autores tenham desempenhado contribuições significativas na conceção e/ou desenvolvimento da investigação e/ou redação do manuscrito e, obrigatoriamente, na revisão e aprovação da versão final. É igualmente pedido aos autores que especifiquem formalmente se existem ou não possíveis conflitos de interesse na realização e comunicação das investigações.

4. A submissão dos manuscritos deve ser acompanhada da **Declaração de Utilização de Inteligência Artificial (IA) (em anexo e em https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/about/submissions)** onde os autores devem indicar se a sua submissão foi ou não desenvolvida com recurso a ferramentas de IA. Caso este uso tenha sido empregue, os autores devem explicitar transparentemente, na mencionada declaração, **que tipo de ferramentas foram usadas e para que fins** (revisão linguística, análise de dados, criação de tabelas, etc.). **Não serão aceites artigos cujo conteúdo tenha sido exclusivamente redigido com recurso a IA. A ausência de envio da declaração constitui motivo para não aceitação do manuscrito ou para solicitação de esclarecimentos durante o processo editorial.**

5. Os textos deverão ser redigidos em páginas A4 com margens padrão, um espaço e meio, em fonte Calibri e tamanho 12, em Word for Windows ou formato compatível. As notas de rodapé devem ser escritas em tamanho 10 e espaçamento 1,15. Nas tabelas deverá ser utilizado o espaçamento exato, registado com fonte tamanho 11.

6. O tamanho máximo dos artigos é de **12.000 palavras**, incluindo resumos, palavras-chave, espaços, notas de rodapé, referências bibliográficas, tabelas, gráficos, figuras e fotografias. As recensões de livros devem ter no máximo **1.000 palavras**; e as notas de pesquisa e ensaios bibliográficos **3.000 palavras**.

7. O título completo do texto deverá ser apresentado em português, inglês, francês e espanhol. O artigo deverá ser acompanhado de um resumo de 100 palavras (máximo), escrito em cada idioma, e três palavras-chave.

8. As tabelas, gráficos, figuras e fotografias devem ser em número reduzido, identificados com numeração contínua, acompanhados dos respetivos títulos e fontes, e apresentados em tons de preto e branco ou cinza. Estes elementos não podem ser mais largos que o corpo do texto. O Conselho Editorial reserva-se o direito de não aceitar peças não textuais cuja realização implique dificuldades gráficas excessivas ou aumento de custos financeiros.

9. Os textos deverão indicar as fontes e referências de natureza diversa relativamente aos elementos não originais. Caso existam direitos de propriedade intelectual, os autores deverão solicitar as autorizações correspondentes. A Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto não se responsabiliza pela violação dos direitos de propriedade intelectual.

10. As referências bibliográficas e citações serão incluídas no corpo do texto, conforme a seguinte apresentação: Berger (2014), Berger (2014: 35), and Berger et al. (2008).

11. Somente números devem ser usados nas notas de rodapé. A numeração das notas deve ser contínua do início ao fim do texto.

12. Nos artigos sugere-se a utilização de no máximo dois níveis com algarismos arábicos.

13. As citações deverão ser apresentadas no texto original nesse idioma e entre aspas. Palavras em idiomas diferentes do idioma do texto devem estar em itálico.

14. A bibliografia final deverá incluir apenas as referências citadas ou mencionadas ao longo do texto. As referências bibliográficas devem obedecer às seguintes diretrizes:

a) Livro de um autor: LUHMANN, Niklas (1990), Essays on self-reference, Nova York, Columbia University Press.

b) Livro com mais de um autor: BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas (2004), A construção social da realidade: um livro sobre a sociologia do conhecimento, Lisboa, Dinalivro.

c) Livro com mais de quatro autores: SIBLOT, Yasmine, et al. (2015), Sociologie des classes populaires contemporaines, Paris: Armand Collin.

d) Capítulo de livro: GOFFMAN, Erving (1999), "A ordem da interação", in Yves Winkin (ed.), Os momentos e os seus homens, Lisboa, Relógio d'Água, pp.

e) Artigo em publicação periódica: ASTOR, Avraham; GRIERA, Mar; CORNEJO, Mónica (2019). «Religious Governance in the Spanish City: Hands-On Versus Hands-Off Approaches to Accommodating Religious Diversity in Barcelona and Madrid. » Religion, State, and Society, 47 (4-5): 390-404.

f) Artigo em publicação periódica online: FERNANDES, António Teixeira (1991), "Formas e mecanismos de exclusão social", Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. I, pp. 9-66, [Consultar. até 15.07.2014]. Disponível em:

g) Publicações online: PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS (2011), Programa do XIX Governo Constitucional Português, [Consultar. até 15.07.2014]. Disponível em:

h) Comunicações em eventos científicos: QUINTÃO, Carlota (2004), "Terceiro Sector – elementos de referência teórica e conceptual", in V Congresso Português de Sociologia. Sociedades Contemporâneas: Reflexividade e Acção, Braga, Universidade do Minho, 12- 15 de Maio de 2004.

i) Teses: CARVALHO, Paula (2006), Caminhos de construção em Lisboa. Do Cine-Teatro Monumental ao Edifício Monumental: Estudo de Caso, Tese de Licenciatura em Sociologia, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

j) Legislação: Lei n.º 147/99, de 1 de Setembro, Lei de Protecção de Crianças e Jovens em Perigo.

15. As referências bibliográficas deverão ser colocadas no final do texto e ordenadas alfabeticamente pelo sobrenome do autor. Caso haja mais de uma referência com a mesma autoria, deverão ser listadas da mais antiga para a mais recente.

16. Os textos em português deverão obedecer ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa desde 1º de janeiro de 2009 — porém, as citações de textos anteriores ao acordo deverão respeitar a ortografia original.

17. Não são excluídos da avaliação manuscritos que tenham sido previamente publicados em servidores de *preprints*.

18. Os originais deverão ser submetidos à plataforma

https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/about/submissions

ou enviados por e-mail para:

revsociologiaflup@letras.up.pt

19. O processo de revisão e publicação de manuscritos de Sociologia – Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto segue o seguinte fluxo editorial:

1) Os artigos submetidos na plataforma da revista passam por uma primeira avaliação editorial, sendo analisados e revistos não só pela equipa editorial, mas também pela Direção da revista. **Nesta primeira fase, os artigos podem ser desde logo rejeitados para publicação por decisão da Direção de *Sociologia* sempre que não se enquadrem dentro dos temas tratados pela revista ou careçam de qualidade científica.**

2) Os artigos validados nesta fase seguem para **revisão científica, por *peer review***, com a atribuição do manuscrito – devidamente anonimizado – a revisores científicos especializados na temática em análise. Salvaguardando-se a cronologia do processo de seleção e contacto de potenciais revisores, bem como a aceitação da revisão, **o prazo definido, habitualmente, entre a revista e revisores para a emissão de um parecer científico é de 4 semanas.**

3) Após a recepção do parecer científico, os autores serão notificados, via e-mail, da decisão editorial acerca do seu artigo, podendo esta ser de:

a) **Rejeitar o artigo para publicação;**

b) **Aceitar o artigo para publicação sem alterações** (salvaguardando-se qualquer pedido de retificação de gralhas detetadas durante o processo de revisão editorial, bem como pedidos de informação adicional aos autores);

c) **Aceitar o artigo para publicação com alterações.** Neste caso, os autores receberão, para além da notificação de decisão editorial, a transcrição do parecer científico e recomendações tecidas durante este processo para melhoria dos artigos, bem como sugestões da equipa editorial. Habitualmente, os autores dispõem de 2 semanas à data do envio da notificação para proceder à implementação das recomendações e alterações indicadas e remeter a nova versão do manuscrito à equipa editorial. Esta nova versão é então submetida a nova revisão, de modo a determinar se todas as recomendações foram implementadas satisfatoriamente, salvaguardando-se a possibilidade de devolução do manuscrito aos autores caso subsistam ainda questões a resolver. Só após validação do artigo por parte da equipa editorial é que este segue para publicação.

4) Após o término do processo de revisão supra explicitado, **o manuscrito segue para publicação e inserção no número final**, mediante uniformização da sua formatação e imagem. O número final, enquanto compilação dos artigos destacados para publicação, só é publicado após a estabilização e formatação de todos os artigos aceites para publicação, sendo o primeiro número do ano publicado em finais de junho, enquanto o último número do ano é disponibilizado ao público em finais de dezembro.

5) **Os autores serão prontamente notificados da publicação do número no qual consta o seu artigo via e-mail,** onde será junto o link que permite o acesso ao seu artigo individual, número completo e respetivo índice no website da revista.

Política de privacidade

Os nomes e endereços desta revista serão utilizados exclusivamente para os serviços prestados por esta publicação. Não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.