



Antónia Fialho Conde, Sofia Aleixo e Teresa Ferreira (dir.)

Conventualidades Representações e vestígios do quotidiano

Publicações do Cidehus

Para uma revisão do tema da «Adoração das Ciganas» na Arte, Literatura e Música

Luzia Aurora Rocha

DOI: 10.4000/books.cidehus.21055
Editora: Publicações do Cidehus
Lugar de edição: Évora
Ano de edição: 2023
Online desde: 14 setembro 2023
coleção: Biblioteca - Estudos & Colóquios
EAN electrónico: 9789727783410



<http://books.openedition.org>

Refêrencia eletrónica

ROCHA, Luzia Aurora. *Para uma revisão do tema da «Adoração das Ciganas» na Arte, Literatura e Música*
In : *Conventualidades : Representações e vestígios do quotidiano* [en ligne]. Évora : Publicações do
Cidehus, 2023 (généré le 16 septembre 2023). Disponible sur Internet : <[http://books.openedition.org/
cidehus/21055](http://books.openedition.org/cidehus/21055)>. ISBN : 9789727783410. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.cidehus.21055>.

Este documento foi criado de forma automática no dia 16 setembro 2023.

Para uma revisão do tema da «Adoração das Ciganas» na Arte, Literatura e Música

Luzia Aurora Rocha

NOTA DO EDITOR

O presente texto não segue a grafia estabelecida pelo Acordo Ortográfico de 1990.

NOTA DO AUTOR

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I. P., no âmbito da Norma Transitória – [DL 57/2016/CP1453/CT0086].

Fontes artísticas

- 1 Nos acima referidos trabalhos de doutoramento e no livro publicado, foram identificadas duas fontes artísticas com música (suporte – painel de azulejo) do episódio da «Adoração das ciganas», cena apócrifa¹ directamente relacionada com o descanso na fuga para o Egipto. Trata-se de um grupo de mulheres ciganas jovens, com chapéus particulares (que se comprovou serem do traje feminino desta etnia, à época), que oferecem fruta e música (um pandeiro triangular é executado) à Sagrada Família. Um dos painéis está localizado na Igreja de Nossa Senhora da Conceição (Matriz do Crato)²; o outro, na Igreja de Santa Maria Maior, em Barcelos. Também se realizou, nos supra referidos trabalhos, a identificação de várias fontes com a mesma cena, mas sem a presença da música: uma pintura a fresco, na igreja da aldeia de Vila Velha (perto do Crato)³; um painel de azulejos na Igreja de Nossa Senhora do Pranto na Chamusca; uma

painel de azulejos no antigo Convento de São Paulo da Serra d' Ossa. De notar que todos os locais onde estão os painéis são templos de invocação Mariana. Aqui também se inclui o Convento da Serra d'Ossa, cuja capela tem como orago Nossa Senhora da Conceição. Há, assim, uma indelével relação das ciganas e da sua música com a Virgem Maria, em geral, e com o episódio da fuga da Sagrada Família para o Egipto, em particular.

- 2 Nesta revisão, ao nível de fontes, inclui-se uma obra de André de Morales⁴, na Igreja da Misericórdia de Santarém, a única pintura encontrada com música⁵. A partir de um eixo central constrói-se uma estrutura em pirâmide: no topo, a pomba, símbolo do Espírito Santo, tem a Virgem Maria, S. José e o Menino, sob a sua luz dourada. Do topo da composição abre-se uma estrutura em triângulo, onde se encaixa um grupo de mulheres e crianças ciganas, que oferecem frutos (romãs, melancia e cerejas) à Sagrada Família. As ciganas trajam de cores garridas, ostentando os seus típicos chapéus. A que se encontra no canto inferior à direita do observador segura uma pandeireta. Outro objecto sonoro é a coleira do cão, com uma pequena guizeira.

Figura 1. André de Morales, *A «Adoração das Ciganas» na Fuga para o Egipto*. Óleo sobre madeira de carvalho.



FONTE: Igreja da Misericórdia, Santarém, Portugal.

Figura 1^a. André de Morales, A «Adoração das Ciganas» na Fuga para o Egipto, Pormenor do instrumento musical. Óleo sobre madeira de carvalho.



FONTE: Igreja da Misericórdia, Santarém, Portugal.

- 3 Ao nível da azulejaria, encontramos uma representação com música na Igreja do Mosteiro de S. Bernardo em Portalegre⁶, uma cópia invertida da composição do Crato.
- 4 Com execução musical (mas não por ciganas), pode-se referir a tapeçaria do «Cortejo Triunfal com Girafas» tecida em Tournai no início do século XVI. Na multidão festiva que acompanha as girafas e restantes animais, encontramos representadas várias etnias, entre as quais um grupo de ciganas. A representação musical foi já estudada pela investigadora Bernadette Nelson. Sem qualquer execução musical, mas sendo uma cena dentro da temática da adoração no descanso da fuga para o Egipto, referencia-se a existência de um painel de azulejos na capela do Paço da Palmeira, em Braga. Noutro suporte, em pintura, foram identificadas duas obras de arte, uma localizada no Museu de Lamego⁷ e outra no Museu Diocesano em Santarém⁸, também sem música. A propósito desta última, indica Vítor Serrão:

«O pintor deste ingénio quadro conhecia, por certo, o grande painel de início do século XVII, da autoria de André de Morales, que representa o *Repouso na Fuga para o Egipto* e existe na igreja da Misericórdia de Santarém, onde justamente se multiplicam as representações de gitanas, no contexto de uma imagética tridentina de intuítos devocionais.» (SERRÃO; 2021, 186-187)

Literatura

- 5 A presença das ciganas na Europa tem sido documentada desde, pelo menos, o século XV e Portugal não foi excepção. Em crónicas, relatos de festas, literatura, obras teatrais⁹, decretos-lei, arte¹⁰ e música, a menção a este grupo social foi sempre discreta,

mas constante. Sobre as origens e rota migratória, é possível que a diáspora do povo cigano tenha partido da região de Sindh, actual Paquistão, e chegado ao leste da Europa entre os séculos IX e XI. Nessa dinâmica de progressão para Ocidente, podem distinguir-se várias ondas de migrações, geralmente condensadas em três grandes grupos: os *Rom*, que permaneceram durante largo tempo no leste europeu; os *Manouches* ou *Sinti*, que após longa permanência em territórios germânicos se deslocaram para a França; por fim, os *Ciganos*, que, segundo uns, atravessaram África (daqui virá a associação com o Egipto) e, segundo outros, os Balcãs e a Europa central, para se virem fixar na Península Ibérica. Sobre a sua migração e a sua ligação com o episódio da Fuga para o Egipto, indica-nos Walter Starkie que tal está relacionado com uma história inventada, na qual os próprios se denominavam peregrinos, para que a sua entrada em território fosse facilitada:

«(...) Let us also bear in mind what was the history of the gipsy race ever since its entry into Europe in the fifteenth century. At the first when they arrived in 1417 in the towns of Eastern Europe they were looked upon as pilgrims because they told a wonderful story: ‘We are’, said they, ‘Egyptians, descendants of the race that ill-treated Mary and Joseph and the Infant Jesus when they fled from the wrath of Herod into Egypt. For that reason, we, the descendants, have been condemned to wander through the world for seven years as expiation of the sin of our forefathers.’ The story was believed, and the gipsies were helped on their way. (...)»¹¹ (STARKIE, 1935–36, 7)

- 6 No que diz respeito a Portugal, os ciganos introduziram-se no reino vindos da Andaluzia (Espanha) desde a 2.^a metade do século XV e é, por isso, possível que estivessem em particular no Alentejo, «onde se dedicariam às suas práticas tradicionais de venda de animais ou leitura da sina» (SALES, 2005, 4). No início do século XVI, apareceriam caricaturados na *Farsa das Ciganas* de Gil Vicente, representado na corte de D. João III, em 1521. Contudo, o tom de sátira ligeira aos costumes e uma linguagem caricatural – uma amálgama de «castelhano-andaluz com lusismos (...) e “ciganês”» (SALES, 2005, 15) –, até abonatória, não foram suficientemente fortes para contrariar o cenário legal construído em torno deste povo. Não obstante esta obra de Gil Vicente ter sido referida nos meus trabalhos prévios, pouco relevo lhe foi dada em detrimento de um autor espanhol, Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616), autor da obra *La Gitanilla* (em português, *A Ciganita*)¹². Gil Vicente caracteriza o canto e a dança dos ciganos – sem referir instrumentos musicais –, mas caracterizando-o como rápidas e animadas. Indica Sales, a propósito da fala de uma personagem, a cigana *Martina*:

«O verso da fala de Martina, acaba com uma palavra que está, por necessidade de rima, mal escrita (Teyssier,1959): não é *faranduraz*, mas *farândulas*, em português *farândolas*. A palavra talvez diga mais sobre como foi o número dos ciganos. Pode ser sinónimo de *faramalha* – prosápia, vigarice – o que, no texto, faz sentido. Mas pode ser também, e é esse o seu primeiro significado, nome de teatro. *Farândola*, do provençal *farandoulo*, é uma dança provençal em andamento vivo onde as pessoas percorrem agitadamente, de mão dada, toda uma povoação até terminarem pelo cansaço. *Farandolar* é entrar em danças agitadas e alegres (Tomás Borba, Fernando Lopes-Graça, 1956)» (SALES, 2005, 7)

- 7 Gil Vicente despertou também a atenção de investigadores como Baumann e Münzel:

«The intellectual background to the rising enthusiasm for Gypsy culture in Europe reaches back particularly into the theatrical and literary past. In a 1521 theatrical play by the Portuguese writer Gil Vicente (ca.1470–1536/7) called ‘Farca das Ciganas’ dancing and singing Gypsy women appear on stage (Münzel 1979:13).» (BAUMANN, 1996, 97)

- 8 Contudo, a obra merece mais atenção no que concerne à sua novidade, numa perspectiva cómica – e muito menos hostil do que a do poder político. A questão geográfica é importante, não só pela consideração da hipótese do Alentejo ser a principal porta de entrada desta etnia, por via da Andaluzia, como também pelo facto de a farsa de Gil Vicente ter sido representada na cidade de Évora, na Páscoa do ano de 1525 (SALES, 2005, 18).
- 9 Nas Cortes de Torres Novas (Setembro e Outubro de 1525), perante denúncias várias, foi decretado que não entrassem ciganos no reino. Outras disposições legais se seguiram em reinados sucessivos, decretando expulsões, proibições de entrada no reino e penas de galés e degredo em África e Brasil para os ciganos. De facto, verifica-se uma certa divergência entre a política do reino¹³ e as manifestações artísticas.
- 10 No que concerne à participação musical activa das ciganas na sociedade portuguesa, é possível afirmar que esta está documentada em vários registos e testemunhos¹⁴ publicados ao longo de vários séculos, quer pela sua dança, quer pela execução de instrumentos musicais. O papel social e musical das ciganas no âmbito processional sacro, sacro/profano e profano é, contudo, diferente da aproximação na arte visual portuguesa, onde as mulheres desta etnia são sempre retratadas no episódio apócrifo da *Fuga para o Egipto*, quer, por um lado, devido a um fundo de veracidade associado às suas rotas migratórias, quer, por outro, e devido ao seu papel forjado na história cristã, para possibilitar uma melhor mobilidade e aceitação social.

Música/Instrumentos musicais

- 11 A. T. Sinclair apresenta, no seu artigo «Gypsy and Oriental Musical Instruments», a melhor síntese para explicar a questão itinerante do povo cigano e a questão dos instrumentos musicais que elegeram:
- «The safest theory to start with, as with their music, is that the Gypsies brought nothing with them, originated nothing, but simply adopted in every country what they found, and as they found it. (...) Whether the Gypsies have introduced instruments anywhere can be decided only by taking into account many considerations, as: their trade as musicians, the instruments themselves, the history of the various countries, and the *Gypsies*.» (SINCLAIR, 1908, 205)
- 12 Walter Starkie suporta a mesma ideia ao afirmar:
- «(...) It has been proved that the Gypsies are not creative musicians: they always have been born imitators as well as the deffest flatterers on earth. They took the music they found in the various countries, adapted it to their own personality and gave it certain powers of suggestion. (...)» (STARKIE, 1935, 83)
- 13 Neste sentido, não se modifica a ideia já apresentada em trabalhos prévios da escolha dos instrumentos musicais destas fontes aqui apresentadas ter implicações históricas relacionadas com o âmbito geográfico ibérico, como é o caso do já previamente identificado pandeiro triangular, adicionando ainda a pandeireta e a guizeira na pintura de Morales.

Conclusão

- 14 A revisão do tema da adoração das ciganas e das ciganas na arte é possível pela contínua identificação de novas fontes artísticas (com música e sem música). Volvidos

já sete anos desde a data em que iniciei e tratei este tema (nos anos compreendidos entre 2007 e 2015), constata-se que, até ao presente, em Portugal, se conseguiu valorizá-lo cientificamente, esperando-se que futuramente seja possível mapear um *corpus* mais extenso e enraizado, bem como desenvolver novos estudos académico-científicos.

BIBLIOGRAFIA

BAUMANN, Max Peter (1996) – The Reflection of the Roma in European Art Music. *The World of Music*. Vol. 38, N.º 1, pp. 95–138.

MENDONÇA, Manuela (2016) – *Uma breve história sobre o povo cigano* [em linha]. Secretariado Diocesano de Lisboa da Obra Nacional da Pastoral dos Ciganos [consult. 18 de Janeiro de 2020]. Disponível em <https://www.pastoraldosciganos.pt/uma-breve-historia-sobre-o-povo-cigano/>

ROCHA, Luzia (2012) – *O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Tese de doutoramento em Ciências Musicais Históricas.

ROCHA, Luzia (2015) – *Cantate Dominum: Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*. Lisboa: Edições Colibri e CESEM.

SALES, João (2005) – *Ciganas*. Lisboa: Quimera.

SERRÃO, Vítor (2021) – Repouso na fuga para o Egipto. *Catedral e Museu Diocesano de Santarém*. Santarém: Museu Diocesano, pp. 186–187.

SINCLAIR, A. T. (1908) – Gypsy and Oriental Musical Instruments. *The Journal of American Folklore*. Vol. 21, N.º 81, pp. 205–221

STARKIE, Walter (1935) – Gipsy Folk-Lore Music. *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, Vol. 2, pp. 83–91.

STARKIE, Walter (1935–1936) – The Gipsy in Andalusian Folk-Lore and Folk-Music. *Proceedings of the Musical Association*. 62nd Sess., pp. 1–20.

NOTAS

1. A única referência bíblica está no livro do Novo Testamento em Mateus (Mt. 2, 13–23): «Depois que os magos partiram, o Anjo do Senhor apareceu em sonho a José e disse-lhe: “Levanta-te, toma o Menino e sua Mãe e foge para o Egipto! Fica lá até que te avise. Porque Herodes vai procurar o Menino para O matar”. José levantou-se de noite, tomou o Menino e sua Mãe e partiu para o Egipto. Lá ficou até à morte de Herodes, para se cumprir o que o Senhor havia dito por meio do Profeta: “Do Egipto chamei o meu Filho”. Quando Herodes percebeu que os magos o haviam enganado, ficou furioso. Mandou matar todos os meninos de Belém e de todo o território ao redor, de dois anos para baixo, calculando a idade pelo que tinha averiguado dos magos. Então cumpriu-se o que fora dito pelo profeta Jeremias: “Ouviu-se um grito em Ramá, choro e grande lamento: é Raquel que chora os seus filhos, e não quer ser consolada, porque eles já não existem”. Quando Herodes morreu, o Anjo do Senhor apareceu em sonhos a José, e disse-lhe: “Levanta-te,

toma o Menino e sua Mãe e volta para a terra de Israel, pois já estão mortos aqueles que procuravam matar o Menino”. José levantou-se, pegou no Menino e sua Mãe e voltou para a terra de Israel. Mas, quando soube que Arquelau reinava na Judeia, como sucessor de Herodes, seu pai, teve medo de ir para lá. Por isso, depois de receber aviso em sonho, José partiu para a região da Galileia e foi morar numa cidade chamada Nazaré. Isso aconteceu para se cumprir o que foi dito pelos profetas: “Ele será chamado Nazareno”.»

2. Igreja de arquitectura gótica, maneirista e barroca, com azulejos historiados da primeira metade do século XVIII, os da capela-mor representando os passos da vida da Virgem.

3. De produção mais antiga do que os painéis de azulejos, esta pintura veio permitir a identificação da cena, pela cartela que identificava especificamente as mulheres ciganas.

4. Formado em Lisboa na oficina de Simão Rodrigues, mas estabelecido em Santarém. Para a Igreja da Misericórdia desta cidade, pintou este *Repouso na fuga para o Egipto* e também fez a pintura decorativa de brutescos das colunas do templo, em conjunto com Sebastião Domingues.

5. Exemplo ainda sem a identificação de conexão Mariana.

6. Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição da Ordem de Cister.

7. *Repouso na fuga para o Egipto*, óleo sobre madeira de castanho de ca. de 1620–1630, da autoria do pintor português André Reinoso (act. 1610–1640). Proveniência, Mitra da Sé de Lamego. De referir que o templo tem a invocação de Igreja de Nossa Senhora da Assunção.

8. Tábua representando o *Repouso na fuga para o Egipto*, proveniente da Ermida de Nossa Senhora do Desterro em Pontével (inexistente). Novamente, um templo de invocação Mariana.

9. É o caso do *Auto das Ciganas*, de Gil Vicente («Auto de uãs ciganas, representado ao muito alto e poderoso rei dom João, o terceiro deste nome, em a sua cidade d’Évora. Era do Redentor de 1521.» É uma peça breve, onde intervêm quatro ciganas, cujos nomes são Martina, Cassandra, Lucrecia, Giralda; e quatro ciganos, cujos nomes são Liberto, Cláudio, Carmelo e Amílio; que tentam vender cavalos e ler a sina à sua assistência. Os ciganos despedem-se por entre danças e queixas acerca do mau negócio que fizeram na corte.)

10. É importante referir as gravuras de Cesare Vecellio («Cingara Orientalle», Veneza, 1540) e de François Deprez («Egitiana», França, 1567), o *Desenho de Ciganos* de Hans Burgkmair, das colecções do Nationalmuseum Stockholm e ainda destacar a tapeçaria «Cortejo de Girafas», encomenda de D. Manuel I a Oficina de Tournai, século XVI (c. 1510, comprada em Nova Iorque em 1948 por Ricardo do Espírito Santo Silva), já acima mencionada.

11. Citação retirada de Rocha, 2012.

12. Citação retirada de Rocha, 2012, 187: «(...) Y la primera entrada que hizo Preciosa en Madrid fue un día de Santa Ana, patrona y abogada de la villa, con una danza en que iban ocho gitanas, cuatro ancianas y cuatro muchachas, y un gitano, gran bailarín, que las guiaba. Y, aunque todas iban limpias y bien aderezadas, el aseo de Preciosa era tal, que poco a poco fue enamorando los ojos de cuantos la miraban. De entre el son del tamborín y castañetas y fuga del baile salió un rumor que encarecía la belleza y donaire de la gitanilla, y corrían los muchachos a verla y los hombres a mirarla. Pero cuando la oyeron cantar, por ser la danza cantada, ¡allí fue ello! Allí sí que cobró aliento la fama de la gitanilla, y de común consentimiento de los diputados de la fiesta, desde luego le señalaron el premio y joya de la mejor danza; y cuando llegaron a hacerla en la iglesia de Santa María, delante de la imagen de Santa Ana, después de haber bailado todas, tomó Preciosa unas sonajas, al son de las cuales, dando en redondo largas y ligerísimas vueltas, cantó el romance siguiente (...).»

13. No reinado de D. João III, em 1538: «que nenhum cigano, assim homem como mulher, entre em meus reinos e senhorios» e «entrando, sejam presos e publicamente açoutados com barão e pregão»; na regência de D. Catarina, em 1557, repete-se a ordem de expulsão e acrescenta-se a pena de condenação às galés para os que não obedecerem; no reinado de D. Sebastião, em 1573, repetem-se as ordenações anteriores, mas acrescenta que as mulheres não podem ser condenadas às galés, sendo-lhes aplicadas todas as outras penas; D. Henrique, em 1579, determina que se

façam pregões em todos os lugares públicos, ordenando que os ciganos saiam do reino dentro de 30 dias, acrescenta que «qualquer um que seja achado fora deste tempo seja logo preso e açoitado publicamente no lugar onde for achado e degredado para sempre para as galés». Durante o domínio da dinastia Filipina, é mantida a mesma orientação legal. Filipe I, em 1592, faz nova ordem de expulsão do reino, a cumprir no prazo de 4 meses. Em alternativa, os ciganos deveriam fixar residência e deixar a vida nómada. Determina a pena de morte, sem apelo nem agravo, para todos os que se encontrassem, depois daquele prazo, a vagabundear pelo reino; Filipe II, em 1606, verificando-se o não cumprimento das leis anteriores, determinava-se novamente a expulsão dos ciganos. Acrescentava-se, para os prevaricadores, a pena de degredo e condenação às galés; em 1613, lança a proibição de aceitar os ciganos como residentes no reino e determinação de expulsão de todos os que se aí se encontrassem, no prazo de 15 dias; acrescentavam-se penas idênticas às anteriores. Com D. João IV, em 1647, há autorização para que os ciganos pudessem fixar residência nas seguintes localidades: Torres Vedras, Leiria, Ourém, Tomar, Alenquer, Montemor-o-Velho e Coimbra. Ficavam, no entanto, proibidos de falar a sua língua e a ensinarem aos filhos, bem como de usarem os seus fatos. Determinava-se ainda a obrigatoriedade de trabalharem e os filhos com mais de 9 anos seriam tirados aos pais, indo servir para casas de não-ciganos. Em 1650, os ciganos foram aceites para servir nas fronteiras, respeitando as normas de fixação já impostas; determinava-se a pena de condenação às galés para os homens e degredo para Cabo Verde e Angola para as mulheres que não cumprissem a lei; em 1654, há ordem de prisão para todos os ciganos que fossem encontrados no reino a vadiar. Com Pedro II, em 1689, os ciganos nascidos no reino eram novamente proibidos de vagabundear ou trazer trajes ciganos; deveriam fixar-se e viver como os restantes naturais do reino. Pena de morte para os incumpridores (fonte: Manuela Mendonça, 2016, <https://www.pastoraldosciganos.pt/uma-breve-historia-sobre-o-povo-cigano/>). No reinado de D. João V, *A Gazeta de Lisboa*, de 23 Dezembro de 1717, revela: «(...) El Rey Nosso Senhor attendendo às universaes queyxas de seus vassallos sobre os insultos, & roubos commettidos geralmente pelo siganos em todo o Reyno, ordenou por sua resolução de 5 do corrente que todos fossem prezos, & mandados para as conquistas mais remotas dos domínios desta Coroa, encomendando esta diligencia aos Governadores das armas das Províncias, & a todos os Ministros da Justiça do Reyno (...)». Rocha, 2015, 65.

14. Nas Procissões do *Corpus Christi* em Lisboa e Viana do Castelo (por exemplo), nos séculos XVII e XVIII, nas touradas realizadas no Terreiro do Paço e no Rossio, em Lisboa, à época do terramoto ou até nas festas públicas que o Supremo Senado fez na aclamação do rei D. José I no ano de 1752. Cf. Rocha, 2015, 69–71.

RESUMOS

A partir de trabalho de investigação realizado no âmbito de Doutoramento em Ciências Musicais (2007–2012) e de um livro publicado em 2015 (*Cantate Dominum - Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*), a autora realiza uma revisão do tema das ciganas na arte e na música, com especial ênfase à cena apócrifa da adoração no descanso da Sagrada Família na fuga para o Egipto. O artigo focar-se-á em três aspectos no âmbito desta revisão: fontes artísticas, literatura e música/instrumentos musicais.

Based on research work carried out within the scope of a PhD in Musicology (2007–2012) and a book published in 2015 (*Cantate Dominum - Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*), the author

reviews the theme of gypsies in music and art with special emphasis on the apocryphal scene of adoration at the rest of the Holy Family on the flight to Egypt. The article will focus on three aspects within the scope of this review: artistic sources, literature and music/musical instruments.

ÍNDICE

Palavras-chave: iconografia musical, organologia, Alentejo, ciganas, arte sacra

Keywords: musical iconography, organology, Alentejo, gypsies, sacred art

AUTOR

LUZIA AURORA ROCHA

NOVA FCSH / CESEM

luzia.rocha@fcsh.unl.pt