

PERFORMANCE MÚSICA CHULA LOI A FREE-S
ATORIA ENCHOIADA SLAMPARRA FEO FLOW AB
RMINISMO RAP DOZEN SIRONÍA LINGUA ARGUM
NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSO P
LAILAILASTROBADORISMO SLAM VERSO ELOC
MORIA ORATORIA PARTIMEN FLOW ORALIDADE
IRONÍA DISCURSO NARRACIÓN REGUEIFA FE
XEÑO ELOCUCIÓN ATANQUE BRINDO TROBADO

REPENTE GALEGO

RAMON
PINHEIRO
ALMUINHA

PRÓLOGO JOXERRA GARZIA ESTUDO MUSICAL E TRANSCRICIÓN SERGIO DE LA OSSA

RETESÍAS SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN REGUEIFA
A VERSO RETÓRICA RITMO BRINDO APULLA HU
PARTIMÉN ATANQUE TRAILAILASHAPPENI
NÍA DISCURSO REGUEIFA PERFORMANCE DES
ADE FERRETES RETÓRICA DISCURSO LOI APA
FAEMBOLARDISPOSICIÓN RAP IRONÍA LINGUA
D TRAILAILASTROBADORISMO VERSO ELOCUC
RITMO LINGUA MATCH NARRACIÓN ORATORIA MU

REPENTE GALEGO

APORFÍA IMPROVISACIÓN ABAULARTENÇON PERFORMANCE MÚSICA CHULA LOIA FREE-ST
ONPARTIMÉN APULLA DESPIQUE DISPUTA ORATORIA ENCHOIADAS LAMPARRA FE OFLOW ABO
APPENING HUMOR ACCIÓN EMBOLAR INDETERMINISMO RAP DOZENS IRONÍA LINGUA ARGUME
ESCARNHO DISPOSICIÓN MEMORIA DESAFÍO NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSOPA
SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN XENREIRA STRAILALAILASTROBADORISMO SLAM VERSO ELOCUC
IGUA BRINDO PORFÍA HAPPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA PARTIMÉN FLOW ORALIDADE T
PERFORMANCE CHULA FILM RAÇONTÉS SAMBA IRONÍA DISCURSON NARRACIÓN REGUEIFA FERF
EDISCURSOPARRA FE ORETESÍATENÇON ENXEÑO ELOCUCIÓN ATTRANQUE BRINDO TROBADOR

REPENTE GALEGO

RAMON
PINHEIRO
ALMUINHA

PRÓLOGO JOXERRA GARZIA ESTUDO MUSICAL E TRANSCRICIÓN SERGIO DE LA OSSA

NFERRETES ORALIDADE DISCURSOPARRA FE ORETESÍASAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN REGUEIFA
NQUE FILM RAÇONTÉ TROBADORISMO BRINDO VERSO RETÓRICA RITMO LINGUA APULLA HUM
PPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA LOIA PARTIMÉN ATTRANQUE TRAILALAILASHAPPENIN
ANCEN MATCH INDETERMINISMO SAMBA IRONÍA DISCURSO REGUEIFA PERFORMANCE DESP
RALIDADE FERRETES RETÓRICA DISCURSO LOIA PARTIMÉN BRINDO EMBOLAR DISPOSICIÓN
ONÍA LINGUA PARRA FE BRINDO TRAILALAILASTROBADORISMO VERSO ELOCUCIÓN RAP SLA
BOIORITMO LINGUA MATCH NARRACIÓN ORATORIA MÚSICA IRONÍA DESAFÍO ESCARNHO RETESÍ
NXEÑO PORFÍA RETÓRICA VERSO ORALIDADE AMABEU MEMORIA BRINDO ABOIO DISCURSO IRON

DEPUTACIÓN DE PONTEVEDRA

Presidenta

Carmela Silva Rego

Deputado de Cultura e Lingua

Xosé Leal Fariña

Esta investigación foi realizada por Ramon Pinheiro Almuinha, por encomenda da Asociación ORAL de Galicia e finalizada en decembro de 2011.

© do texto: Ramon Pinheiro Almuinha, 2016

© das transcricións musicais e texto do estudo musical (apartados 01, 10, 13, 16, 21, 26, 28 e 29): Sergio de la Ossa, 2016

© da edición: Deputación de Pontevedra

ISBN: 978-84-8457-4576 | Depósito Legal: PO 584-2016

© Prólogo: Joxerra Garzia

© Das fotografías, os seus autores

Deseño da cuberta e maquetación: Ricardo Cabanelas (Reviravolta Design)

Impresión gráfica: Artes Gráficas Jadfel

A minha família d'aCentral Folque



ENCARGOU
E PATROCINOU
A ASOCIACIÓN ORAL
DE GALIZA

AGRADECEMENTOS

| | | | |
|---|-------------------------------|--------------------------|----------------------|
| Adamo Souto | Cilha Lourenço | Lhosca Arias e Analia | Paulo Lima |
| Alba María Rodríguez | Clara Martins e Nel | Lia Marchi | Pepa Yáñez |
| Albert Casals | Cristina Domínguez | Lino Braxe | Pilar Alén |
| Alberto Ganja (KG) | Cristina Labandeira | Luís Costa | Quico Cadaval |
| Alfonso Campos | Dulcina Gómez e Manuel | Luís Correa | Roberto Moniz |
| Alfredo Rodríguez Fernández | Félix Castro | Luís Fernández | Rogerio Pestana |
| Angelita do Baño | Fermín da Feira Nova | Luis Figueroa e Sabela | Rudesindo Soutelo |
| Anna Briand e Cedric | Fred Martins | Magda Pucci | Rui Camacho |
| Antón Porto | Gema Pérez | Maite Pena | Sabela Vázquez Díaz |
| Antonio Campo Celeiro | Henrique Peón | Marcelo Diniz | Sergio de la Ossa |
| Artur Fernandes | Hevi | Marcelo do Bode | Sofía Tarela |
| Asociación Entroido do Ulla | Isidoro Pérez (María Castaña) | María do Cebreiro | Soinuenea |
| Bieito Lombariñas | Jato & Familia | Martazul Busto | Sonia Varela |
| Biblioteca do Museo Provincial de Lugo | José Dantas Lima | Mauro Sanín | Teresa Moure |
| Carlos Alonso | José Luis do Pico Orjais | Miriam González | Trinidad Canosa |
| Carlos Santiago | José Luis Forneiro | Mónica Rodríguez Vázquez | Ugia Pedreira |
| Carlos Villar Taboada | José Moças | Nacho Muñoz | Uxia Senlle |
| Cástor Castro | Joseba Zabaleta | Olga Nogueira | Victor Santana |
| Caterina Canyelles | Joseph Ghanime Lopes | Oliday García | Xesús Mato |
| Centro Veciñal e Cultural de Valadares (Vigo) | Josinho da Teixeira | Óscar Fernández | Xesús Ron |
| Chuco Estévez | Joxerra Garzia | Óscar Horta | Xosé Lois Foxo |
| | Juan Mari Beltran | Paula Vázquez Verao | Xosé Manuel Varela |
| | Kike Estévez | Paulo de Freitas Mendoza | Xosé María Varela |
| | Laura Tato | | Xulio Pérez Pereiras |
| | | | Zoila Gulín |

SUMARIO

PRÓLOGO · 11

REPENTE TRADICIONAL · 33

ARTE E ORÁCULO · 34

A performance · 37

Comensalidade · 40

01 Aboios · 45

02 De outeiro a outeiro · 51

03 Desafíos entre pastores · 52

Mesura da violencia · 53

04 Prevención da violencia física · 58

05 Pugna entre sexos · 59

XUSTA POÉTICA · 60

Fazer tençon · 63

06 *Tençon* · 79

Eloxio da cegueira · 80

07 Xogos de linguaxe · 94

08 *Performance* dunha cega nunha voda. Xaneiro de 1890 · 96

09 Coplas de cegos · 98

10 Variación melódica: partituras históricas e repente actual · 99

EPITALAMIOS · 102

Parrafeos e desafíos · 105

11 Desafío e enchoiada · 111

Cantos de voda · 112

12 Brindo · 126

13 A formación da melodía nos brindos.

Acento musical e prosódico · 127

14 Cantos de voda · 136

15 Regueifa en Santa Comba · 137

16 Relevo xeracional na interpretación da regueifa · 139

Cencerradas · 142

MASCARADAS · 144

Aguinaldo · 147

17 Aguinaldos: Natal e Aninovo · 154

18 Reis · 155

Entroido · 157

19 Atranques (Ulla) · 163

20 Disputas (Manzaneda) · 164

Os Maíos · 165

ARMADOR DE COPLAS · 168,

Comunicador social e artista · 171

Procedementos de composición · 177

21 Recursos de composición · 190

22 *Xaramba* · 193

23 Décimas · 194

24 *Cantoria da Viola* · 195

25 *Coco de embolada* · 196

PATRIMONIO ORAL DA HUMANIDADE · 198

Xogos Florais · 201

Folclorismo · 205

26 A interpretación dos folcloristas · 210

27 Estampa coral galega do coro De Ruada: o desafío · 213

Survivals · 214

Galecidade · 221

Salvagarda · 224

28 O novo estilo da regueifa · 231

CODA. CULTURA URBANA · 232

A NOVA ESCOLA · 234

Rap · 237

Bravú · 258

29 Bravú · 261

TEATRO, POESÍA E ALGARABÍA · 262

Do vodevil... · 265

...ao cabaré · 274

Poesía en acción · 279

OMEGA · 284

ANEXOS · 288

BIBLIOGRAFÍA E RECURSOS. NOTAS SOBRE A EDICIÓN MUSICAL · 290

BIBLIOGRAFÍA · 293

REXISTROS SONOROS · 304

Galiza · 304

Portugal · 305

Brasil · 306

FILMOGRAFÍA · 307

Galiza · 307

Portugal · 307

Brasil · 307

País Vasco · 307

Rap · 307

RECURSOS ELECTRÓNICOS · 308

Repente tradicional · 308

Cultura urbana Gz · 309

Teatro, poesía e algarabía · 309

NOTAS SOBRE A EDICIÓN MUSICAL · 310

ÍNDICES · 312

ÍNDICE TOPONÍMICO · 315

ÍNDICE ANALÍTICO · 320

APORFÍA IMPROVISACIÓN ABAULARTENÇON PERFORMANC MÚSICA CHULA LOIA FREE-ST
ONPARTIMÉN APULLADESPIQUE DISPUTA ORATORIA ENCHOIADAS LAMPARRAFE OFLOWABO
APPENING HUMOR ACCIÓN EMBOLAR INDETERMINISMO RAP DOZENS IRONÍA LINGUA ARGUME
ESCARNHO DISPOSICIÓN MEMORIA DESAFÍO NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSO PA
SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN XENREIRA STRAILALAILASTROBADORISMO SLAM VERSO ELOCU
LIGUA BRINDO PORFÍA HAPPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA PARTIMÉN FLOW ORALIDADE T
PERFORMANCE CHULA FILM RACONTÉS SAMBA IRONÍA DISCURSO NARRACIÓN REGUEIFA FERF
EDISCURSO PARRAFEORETESÍATENÇON ENXEÑO ELOCUCIÓN ATTRANQUE BRINDO TROBADOR

PRÓLOGO

JOXERRA GARZIA

NFERRETES ORALIDADE DISCURSO PARRAFEORETESÍASAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN REGUEIFA
NQUE FILM RACONTÉ TROBADORISMO BRINDO VERSO RETÓRICA RITMO LINGUA APULLA HUM
PPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA LOIA PARTIMÉN ATTRANQUE TRAILALAILASHAPPENIN
ANCEN MATCH INDETERMINISMO SAMBA IRONÍA DISCURSO REGUEIFA PERFORMANCE DESP
RALIDADE FERRETES RETÓRICA DISCURSO LOIA PARTIMÉN BRINDO EMBOLAR DISPOSICIÓN
ONÍA LINGUA PARRAFEO BRINDO TRAILALAILASTROBADORISMO VERSO ELOCUCIÓN RAP SLA
BOIORITMO LINGUA MATCH NARRACIÓN ORATORIA MÚSICA IRONÍA DESAFÍO ESCARNHO RETESÍ
N XEÑO PORFÍA RETÓRICA VERSO ORALIDADE AMABEU MEMORIA BRINDO ABOIO DISCURSO IRON

É este un libro que se explica e reivindica por si mesmo, e non precisa aclaracións nin defensas suplementarias. Así que suxiro a quen estea a ler estas liñas que o mellor que pode facer é saltar este prólogo e mergullarse na excelente obra que nos brinda o autor, Ramon Pinheiro.

A quen faga caso omiso da miña suxestión, avísolle que non é este un prólogo ao uso, porque, en coherencia co que afirmei no principio, pareceume que o máis cabal era renunciar a calquera tipo de glosa, resumo ou exposición didáctica do texto. Porén, o que aquí ofrezco é unha especie de diálogo virtual co autor, mais sobre todo con esta obra que agora publica. Non se trata, pois, dun prólogo explicativo, senón dunha exposición, máis ou menos ordenada, dos pensamentos e sensacións que a lectura do libro me suxeriu, cando menos dos que considerei máis significativos.

Comezarei cun plano moi aberto, nun intento de explicitar o marco teórico desde o que enfiei o diálogo co libro, para pasar máis tarde a mencionar aspectos concretos do texto.

A oralidade é o noso hábitat natural

O investigador estadounidense John Foley, prematura e desgrazadamente falecido en 2012, foi fundador e director da revista *Oral Tradition*, da Universidade de Missouri, e coñecía en profundidade gran cantidade de tradicións orais do mundo, moitas delas de primeira man, como o *bertsolarismo* vasco, xa que tivemos a sorte de que compartise con nós dúas das finais do campionato cuadrienal de *bertsolaris* (as de 2005 e 2009). Moi ao estilo americano, Foley adoitaba empregar un atinado exemplo para reflectir graficamente a centralidade e o valor que a oralidade ten para o ser humano. Para iso, proxectaba a existencia do «homo sapiens» a un só ano, é dicir, de tal maneira que a xénese do «homo sapiens» fose o un de xaneiro e a

actualidade o 31 de decembro. Pois ben, segundo Foley, o código escrito máis antigo foi o sistema aritmético de Oriente Próximo, creado 8.000 anos antes de Cristo, o que no «calendario homo sapiens» viría ser o 22 de novembro. O alfabeto grego sería do 19 de decembro (775 a.C.), a imprenta de Gutenberg do 27 de decembro (1450 d.C.), e esa ferramenta que hoxe nos parece tan indispensable, internet, apenas tería 15 minutos (23:44 do 31 de decembro no «calendario homo sapiens», ano 1997 da nosa era).

Así como certos vestixios e documentos nos permiten saber, sequera aproximadamente, en que momento xorde a escrita, sería absurdo, por imposible, tratar de establecer a data en que o ser humano comezou a falar, a comunicarse oralmente. En todo caso, podemos afirmar que, até que se desenvolveron os sistemas de comunicación artificiais, o ser humano transmitiu oralmente (cantando ou contando) as súas ideas, as súas mágoas e alegrías, así que pode dicirse que a capacidade de comunicación oral está (ou debería estar) impresa nos nosos xenes.

Por suposto, cabe pensar que, ao principio, nalgún punto da transición de primate a ser humano, a comunicación estaría baseada na expresión corporal: xestos, acenos e mostras visiblemente prácticas, mentres que a expresión oral sería meramente auxiliar: unha especie de banda sonora da exhibición corporal, unha serie de ruxidos máis ou menos articulados.

No seu sentido máis amplo, eses ruxidos inarticulados poderían considerarse como as primeiras expresións orais do ser humano. É lóxico supor que o primeiro sistema articulado de sons orais merecedor da denominación «linguaxe» se crearía bastante máis tarde, mais é imposible saber desde cando é o ser humano posuidor desa «tecnoloxía» (por dicilo ao estilo de Walter J. Ong). O que está claro, como concluía o profesor tras reducir a historia das tecnoloxías da comunicación á escala dun só ano, é que o ser humano viviu inmerso na oralidade a maior parte da súa longa historia.

Dado que os expertos estiman que a historia do «homo sapiens» abrangue máis ou menos 200.000 anos desde a súa aparición até os nosos días, poderíamos afirmar, sen temor a equivocarnos, que pasaron cando menos 100.000 anos desde que o ser humano se converteu en falante, e non é difícil imaxinar cantas cousas puido dicir, cantar e contar a nosa especie durante tantos anos. É verdade, como fica dito, que tamén antes empregaría sons orais para comunicarse, mais non semella ter moito sentido incluír eses sons previos á formación da linguaxe no sistema da súa oralidade (aínda que nin sequera esa decisión é tan fácil e obvia como parece: como clasificar, por exemplo, o *asubío gomero* das Illas Canarias e outros fenómenos semellantes?).

A literatura oral e os seus xéneros

Dese modo, todo aquilo que foi dito, contado ou cantado polos falantes dun idioma forma parte do sistema da súa oralidade. Poden empregarse distintos termos para designar aquilo que foi dito, contado ou cantado algunha vez: expresión (oral), peza, manifestación... Sería un labor de loucos intentar completar a antoloxía da oralidade dunha lingua, xa que se trata dun campo demasiado extenso e en constante crecemento. Son moitas e moi diversas as pezas ou manifestacións orais e poden realizarse tantas clasificacións como se desexen. Porén, para a tarefa que aquí nos ocupa, por agora distinguiremos dous grandes grupos:

- 1) Pezas que son simples expresións orais; e
- 2) Pezas que posúen características que as diferencian das anteriores. Tecnicamente falando, serían aquelas expresións orais que posúen os trazos mínimos esixíbeis para ser consideradas como integrantes dun xénero especí-

fico. Non son, por tanto, meras expresións orais, senón que tamén son obras pertencentes á «literatura oral».

Así pois, a cuestión é a seguinte: que características debe ter unha expresión oral concreta para que poida ser considerada parte dun xénero da literatura oral? Se o obxectivo é pesquisar literatura oral, é imprescindible responder con precisión esa pregunta, pois a resposta será o criterio que lle indicará ao investigador qué debe estudar e qué pode deixar á marxe. Non é sorprendente, por tanto, que a maior parte de expertos da oralidade tentasen responder a esa pregunta, aínda que as respostas son variadas. No caso vasco, un dos nosos grandes investigadores, Juan Mari Lekuona, seguindo a proposta de Mircea Eliade, destaca a duración como criterio principal (pode considerarse xénero da literatura oral todo aquilo que fose dito algunha vez e que posteriormente a comunidade conservase na súa memoria). Ese criterio déixanos orfos á hora de xulgar como xéneros as expresións orais que se están desenvolvendo na sociedade actual, posto que, até que a época da súa creación non forme parte do pasado, non poderemos saber se foron conservadas na memoria colectiva. Por esa e outras razóns, a visión de John Foley parece máis útil para o caso que nos ocupa: pode considerarse como xénero toda manifestación oral que dispoña dun rexistro especial, é dicir, cando ese rexistro teña unha codificación máis precisa que a da linguaxe común.

Isto, por certo, non quere dicir que as manifestacións orais a que non outorgamos a categoría de xénero de literatura oral sexan irrelevantes: a fala cotiá, por exemplo, é un obxecto de estudo moi interesante na actualidade, máis non parece razoábel clasificala como xénero da literatura oral. Tampouco todo o escrito recibe o grao de literatura, se ben a literatura pode posteriormente apropiarse de calquera tipo de texto. Na oralidade sucede algo semellante. Algunhas expresións orais presentan características que claramente lles confiren o estatus de xénero (o *bertsolarismo*, as bala-

das, as coplas antigas...), mais outras (as brincadeiras, a réplica ou ocorrencia...) lindan coa fala cotiá común, e non resulta tan fácil diferencialas como xénero propio. Como ocorre case sempre, as fronteiras só son nítidas nos casos extremos, mais dilúense case totalmente na zona intermedia, porque, no fondo, se trata de cuestións de grao. No caso galego, por exemplo, dificilmente pode pórse en dúbida o estatus de xénero de manifestacións como a regueifa ou o brindo, mais é moito máis difícil dilucidar se os aboios e cantos de abaular, por exemplo, constitúen un xénero da literatura oral galega ou sería mellor consideralos parte da actividade oral «non artística», por dicilo dalgunha maneira.

A modernidade mal entendida: danos colaterais da Ilustración

A pesar da relevancia que a oralidade en xeral e os xéneros literarios orais en particular teñen na historia da humanidade, a literatura oral, sobre todo en comparación coa escrita, sempre foi relegada a un segundo lugar; se ben se considera a orixe de toda literatura culta, apenas recibiu a atención ou a sona atribuídas á literatura de biblioteca.

Desafortunadamente, moitos deses pensamentos e vivencias só se conservan no ar. O feito de non consideralos como manifestacións de interese excluíu unha infinidade de obras pertencentes á literatura oral do traballo de campo e recolección iniciado polo Romanticismo.

Nos casos galego e vasco, pode dicirse que se cumpre o refrán que afirma que «non hai mal que por ben non veña». En efecto, os xéneros literarios orais foron predominantes en todas as culturas até que o proxecto de alfabetización universal que se inicia coa Ilustración impuxo a escrita como forma de coñecemento e transmisión por excelencia, relegando a oralidade á esfera do privado, como ben indica Manuel Castells:

Sin embargo, el nuevo orden alfabético, aunque permitió el discurso racional, separó la comunicación escrita del sistema audiovisual de símbolos y percepciones, tan importante para la plena expresión de la mente humana. Al establecerse implícita y explícitamente una jerarquía social entre la cultura alfabetizada y la expresión audiovisual, el precio pagado por la fundación de la práctica humana en el discurso escrito fue relegar el mundo de sonidos e imágenes a los bastidores de las artes, para ocuparse del dominio privado de las emociones y del mundo público de la liturgia.

Tanto no caso galego como no vasco, o idioma autóctono non coñeceu, até datas recentes, un proceso de alfabetización xeral, e o que en principio é unha desgraza pode considerarse tamén como unha das razóns que explicarían a supervivencia e a relevancia que, tanto en Galiza como no País Vasco, teñen hoxe moitas manifestacións orais que nas culturas hexemónicas que nos rodean son totalmente marxinais ou simplemente desapareceron.

O caso é que a propia marxinação histórica dos idiomas autóctonos, a súa escasa contaminación coa escritura, sitúaos nunha situación privilexiada, xa que, como o propio Castells afirma:

Por supuesto, la cultura audiovisual se tomó una revancha histórica en el s. XX, primero con el cine y la radio, luego con la televisión, superando la influencia de la comunicación escrita en las almas y los corazones de la mayoría de la gente.

Para completar o que Castells expón, digamos que as tecnoloxías do s. XXI, en especial Internet e a telefonía móbil, non fan senón acrecentar a importancia da oralidade nas nosas sociedades, e as culturas en que a tradición oral se conservou mellor gozan agora dunha oportunidade única para sacar partido da súa situación.

Acompaña o rexurdir social da oralidade, a partir do primeiro terzo do s. XX, unha reivindicación teórica das diná-

micas propias da oralidade, en que destacan nomes como Parry, Lord, Havelock, o xa mencionado Ong e outros. O que se reivindica é a especificidade das manifestacións orais, cun rexeitamento explícito á aplicación sistemática dos criterios da literatura escrita aos xéneros orais. Posteriormente, Ruth Finnegan, John Foley e outros investigadores matizaron o contraste entre oralidade e escrita, e, o que é máis importante, estableceron un marco propio de investigación da oralidade.

Con todo, en círculos académicos, sobre todo na universidade española, séguense a ignorar os xéneros literarios orais, a que apenas se lles concede un sitio no currículo, o cal non deixa de ser un síntoma evidente de vulgaridade, entendida esta como a entende o filósofo Xabier Rubert de Ventós:

Vulgar es siempre y sólo la incapacidad de traducir fielmente la propia coyuntura; la disolución de esta coyuntura en una eidosfera de imágenes, fórmulas y significados que le dicen en cada caso al individuo qué debe ser considerado como fondo y como figura, qué entender como ruido y como mensaje, cuál es la causa y el efecto.

A tradición, ponte cara ao futuro

Considero que este libro de Ramon Pinheiro é algo así como unha argumentación e un antídoto contra a vulgaridade (en sentido rubertiano) que impera na nosa academia. En efecto, e salvo honrosas e contadas excepcións, considérase que pesquisar a tradición oral é, no mellor dos casos, un capri-cho exótico, cando non directamente unha perda de tempo (e de méritos académicos para escalar na xerarquía case feudal do noso sistema universitario). Eu mesmo tiven que ouvir máis dunha vez, cun ton supostamente irónico (aínda que, por fortuna, a ironía é algo que non está ao alcance de todos os que pretenden ou cren practicala), que pesquisar,

como fixen eu na miña tese, os recursos poético-retóricos dos *bertsolaris* actuais non é senón «cultura de la agricultura» (sic). E todo iso, nunha facultade de ciencias sociais e da comunicación, e, máis concretamente, no departamento de publicidade e comunicación audiovisual. Máis que rabia, dá mágoa ver en que consiste a investigación desta xente tan universal e cosmopolita, porque, polo xeral, se trata case sempre de aplicar unha metodoloxía inventada por outros a obxectos que outros poderían pesquisar mellor. Mais, como nos ensinou hai tempo Hans Magnus Enzensberger, mediocridade e delirio van case sempre da man, aínda que tamén sería pertinente a rotunda e certa sentenza de Antonio Machado: «Desprecian cuanto desconocen».

Para escribir un libro como este necesítase, en primeiro lugar, un vasto coñecemento da tradición oral galega, coñecemento que o autor sen dúbida acredita ao longo da obra. Mais ese coñecemento non bastaría, por si só, para chegar a un nivel de exposición crítica tan rigoroso como o que alcanza aquí Pinheiro; é preciso coñecer tamén outras realidades e literaturas orais, porque o contraste entre o obxecto que un coñece e investiga con outros obxectos análogos máis diferentes é a única forma de discernir cales son os valores específicos da realidade que se pesquisa, neste caso a literatura oral galega.

Neste sentido, esta obra pode entenderse tamén como unha análise comparada das diversas realidades da improvisación oral no mundo, aínda que non sexa ese o principal obxectivo de Pinheiro. Trátase, pois, dunha sorte de «oralidade comparada», se se me permite o paralelismo coa tendencia dominante na pesquisa da literatura.

En canto á dimensión temporal da obra, afortunadamente o autor non se resigna a considerar a improvisación oral como unha realidade pasada, senón que, partindo do seu coñecemento exhaustivo da tradición, mais tamén das últimas tendencias e modos de expresión oral da cultura urbana, indaga diversas manifestacións orais contempo-

ráneas e móstranos como hai unha clara liña de continuidade entre estes fenómenos actuais e os xéneros tradicionais de improvisación oral. Pinheiro entende a tradición oral non como unha reliquia do pasado que houbese que contemplar e adorar, senón como o mellor camiño para artellar a partir dela un vínculo comunitario cara o futuro. Nin que dicir ten que comparto totalmente esa visión da tradición oral, e considero que é un dos grandes acertos desta obra, que non son poucos.

En canto á estrutura da obra, consta de dous grandes bloques:

No primeiro bloque, moito máis extenso que o segundo, expónse detalladamente o ecosistema da oralidade galega, é dicir, o sistema que configuran a totalidade das manifestacións orais galegas.

No segundo bloque, menciónanse e analízanse as novas formas de oralidade que xurdiron (e seguen a xurdir) na actualidade.

O ecosistema da oralidade galega

O primeiro que chama a atención é a cantidade de manifestacións orais que menciona Pinheiro nesta obra: regueifa, brindo, aboio, apullas, *tençon*, atranque, xenreira, ferrete, loia... Delas, algunhas claramente configuran un xénero oral, mentres que outras aparecen máis ligadas ao cotián e, por tanto, o seu perfil de xénero é, canto menos, máis difuso e discutíbel.

Recoñezo que, de todas as manifestacións que aquí se citan e analizan, eu só coñecía de antemán a regueifa, quizais porque é a que máis se aproxima ao fenómeno do *bertsolarismo* vasco. Os meus primeiros contactos co xénero datan de fins dos anos noventa do século pasado, e teño que agradecerllos en especial a Domingo Blanco, tanto polos seus traballos de pesquisa como por esa outra fonte de coñecemento, tan interesante como inxusta-

mente menosprezada nos nosos ámbitos académicos, que é o contacto persoal entre investigadores.

Non mencionarei aquí os xéneros que analiza Pinheiro, porque abonda un ollar ao índice deste primeiro bloque do libro para ter unha visión panorámica do ecosistema da oralidade galega e percatarse do amplo e variado da súa natureza, de como non hai ámbito da vida galega que a oralidade non impregne.

Tras adquirir esa visión panorámica da paisaxe oral galega, o autor ofrécenos unha visión máis próxima e detallada de cada unha das manifestacións orais, nunha exposición tan ordenada como plena de sentido, acompañada de reflexións de grande interese, con que conforma un excelente mapa da literatura oral galega.

Como case sempre, o de menos é o nome (mapa, ecosistema...) que queira darse a esta magnífica descrición crítica da literatura oral galega. De feito, Pinheiro non emprega o termo «ecosistema», que é o máis frecuente na literatura científica dos oralistas contemporáneos, aínda que o principal é que as bases en que se sustenta a súa análise se corresponden plenamente cos criterios máis avanzados da pesquisa da oralidade no mundo.

Pinheiro renuncia, creo que con plena consciencia, a elaborar unha teoría sobre a oralidade en que inscribir o seu traballo. Mellor dito, renuncia a dar a súa perspectiva o tratamento de capítulo ou bloque independente. Porén, fica claro que iso non se debe a unha carencia de marco teórico, porque, a medida en que vai analizando as diversas manifestacións orais, vai debullando, como quen non quere a cousa, os presupostos e principios teóricos desde os que elaborou esta obra. Ao mesmo tempo, non se limita a ofrecernos unha visión sincrónica, senón que procura dar unha visión histórica de cada xénero, e faino, ademais, sen limitarse á realidade galega, senón aderezando a súa exposición con continuas (e, a miúdo, eruditas) referencias á tradición oral europea (entre elas, un exquisito apuntamento sobre trobadores e xograres).

Presupostos teóricos que esta obra implica

Recollendo as declaracións programáticas que o autor inserta na exposición, pode afirmarse que Pinheiro comparte o marco teórico dos investigadores máis destacados da oralidade. Estas serían, en resumo, dúas das principais hipóteses que subxacen a este traballo:

A oralidade impregna a totalidade da sociedade, e depende dos modos de vida de cada tempo. Nese sentido, algúns xéneros extinguíronse xunto aos modos de vida en que se desenvolveron e só fica algún vestixio que dificilmente nos permite saber da súa existencia. Outros xéneros, a pesar de perderen a súa razón de ser, persisten como pezas de museo, e poden incluso constituír un exótico obxecto non carente de certo atractivo. Por último, hai tamén, afortunadamente, xéneros que non se resignan á mera supervivencia, senón que se esforzan por adaptarse ás necesidades da sociedade actual para conseguir así unha estimábel relevancia social (que é, por suposto, a estratexia que o autor prefire).

Os xéneros orais non son puro enfeite ou divertimento, senón que desempeñan unha función social tan definida como importante, que non pode ser ignorada no seu estudo. Neste sentido, pódense salientar os apuntamentos de Pinheiro sobre como os desafíos e outros xéneros orais contribúen a sublimar e/ou rebaixar a tensión na comunidade (o autor menciona con particular énfase as rivalidades veciñais e a violencia machista e paréceme que explica como ninguén o aspecto funcional das manifestacións e xéneros orais).

Desas dúas premisas xerais, o autor extrae, entre outras, unha consideración que debería constar nun lugar ben visíbel alí onde se pretenda estudar o fenómeno da literatura oral:

A oralidade non se esgota no textual. Aínda que en certos xéneros os improvisadores alcanzan a veces a producir textos excelentes, a excelencia textual non é nunca o obxectivo principal das manifestacións orais, senón que o que de verdade importa é incidir e influír na audiencia. O texto que se produce nese intento desempeña unha función parecida á dos catalizadores nos procesos químicos. A reacción procurada non sería quizais posíbel sen a súa presenza, mais en modo algún explican por si sós o resultado final.

O futuro da pesquisa da oralidade

Antes de seguir adiante, hei de matizar unha afirmación que acabo de facer. En efecto, ao expor a primeira hipótese que ao meu parecer sustenta o traballo de Pinheiro, dixen que «hai tamén xéneros que non se resignan á mera supervivencia» e a verdade é que os xéneros, por si propios, non pretenden nin unha cousa nin outra. Pola contra, é a xente que practica, consome, promove e/ou pesquisa os xéneros a que pode (e ten que) facer a aposta que considere pertinente. No caso vasco, por exemplo, é imposíbel entender a centralidade que hoxe ten o *bertsolarismo* improvisado sen a aposta estratéxica que se estrutura, a partir de 1986, na Asociación de Amigos do Bertsolarismo, Bertsazole Elkartea. A estratexia, que por suposto tivo os seus altos e baixos, é clara: trátase de estruturar un movemento cultural e social ao redor dun determinado xénero oral, neste caso o *bertsolarismo*. Só así pode conseguirse que un xénero oral tradicional como o *bertsolarismo* sexa hoxe un produto cultural prestixioso e de consumo masivo (máis de mil actuacións ao ano, diversos campionatos, presenza obrigada en todo tipo de eventos...), que proliferen por todo o territorio as escolas de *bertsolarismo*, ou que o xénero teña unha presenza significativa no currí-

culo escolar, por citar só algúns dos logros máis relevantes dos últimos anos.

En 2009 ponse en marcha Mintzola, centro e taller da oralidade, que era un ambicioso intento de procurar conseguir nos outros xéneros orais o que se acadou no *bertsolarismo* improvisado. Por desgraza, diversas circunstancias que non veñen ao caso, malograron o proxecto orixinal. Aínda que a marca se mantén, pouco ou nada fica da estrutura e os obxectivos fundacionais de Mintzola.

Frustrada a oportunidade de Mintzola, e dado que o noso sistema universitario non parece ver na literatura oral nada digno de ser pesquisado, non fica senón seguir confiando no labor persoal dalgúns investigadores.

Nese sentido, non quero deixar de mencionar un nome que, con toda seguridade, vai ser, máis cedo que tarde, un dos referentes principais da pesquisa da oralidade, e non só a nivel vasco ou estatal, senón a nivel mundial. Refírome a Xabier Paya que, con 30 anos feitos recentemente, é xa un investigador recoñecido: John Foley deixou escrito no seu testamento que unha das bolsas de pesquisa que outorga o centro para o estudo da oralidade da Universidade de Missouri (A.B. Lord Fellowship in Oral Tradition) fora para Paya, a quen consideraba a grande promesa da investigación. A unha extensa e variada formación académica engádese a súa faceta de improvisador (gañou o campionato de *bertsolaris* de Biscaia en 2006), o perfecto dominio de catro idiomas (éuscaro, castelán, inglés e francés) e unha sólida formación musical.

A casualidade (e as circunstancias que provocaron que a redacción deste prólogo se retrasase máis do que eu quixera), fixeron que tivese entre as miñas mans tres textos que, no seu conxunto, supoñen un grande avance no estudo da literatura oral. Un deses textos é este de Ramon Pinheiro; os outros dous son de Xabier Paya, e gustaría de menciónalos e recomendarlos:

O primeiro é a *Antología de Literatura Oral Vasca*, que acaba de publicar o Instituto Etxepare e que, ao meu entender, presenta moitos puntos en común con esta obra que o lector ten entre as súas mans agora. O Instituto Etxepare realizou unha edición limitada da obra (en tres idiomas: éuscaro, castelán e inglés), que non se vai pór á venda, mais o texto completo, nos tres idiomas, pode descargarse gratuitamente na rede (<http://goo.gl/GYh2mA>). Tamén poden descargarse outras obras interesantes sobre o bertsolarismo e a cultura vasca en xeral.

A segunda obra de Xabier Paya que me parece pertinente citar aquí é «Towards a taxonomy for Basque oral poetry Bertsolaritza», tesina realizada no marco do mestrado MPhil (B) in Modern European Studies da Universidade de Birmingham, en que tiveron a sorte e a honra de exercer como avaliador externo. A tesina, tras recibir a mellor cualificación posíbel por parte de tres avaliadores independentes, está depositada na propia Universidade de Birmingham, e espero (ou, cando menos, desexo) que se publique canto antes, porque estou seguro que será unha referencia obrigada para quen queira pesquisar calquera xénero oral.

Nesta segunda obra, Xabier Paya, tras facer un exame exhaustivo de todas as disciplinas que se ocuparon do *bertsolarismo* improvisado, establece unha taxonomía, é dicir, un conxunto de aspectos que deben terse en conta á hora de recoller, catalogar e pesquisar pezas ou *performances* de *bertsolarismo* improvisado. Esta taxonomía, debidamente adecuada ao xénero de que en cada caso se trate, pode ser unha especie de folla de ruta na pesquisa da oralidade.

Teño a certeza de que Ramon Pinheiro non coñece a taxonomía de Xabier Paya, e iso fai aínda mais admirábel esta análise crítica do repente galego, porque, salvo nalgún pequeno detalle, cumpre á perfección os requisitos que Xabier Paya esixe na súa taxonomía. Un dos principais

aspectos da taxonomía de Paya é, por suposto, o musical, aspecto ao que, polo xeral, non se lle acostuma conceder a importancia que ten. Iso débese, na miña opinión, a que o estudo das manifestacións orais estivo case sempre adscrito ao ámbito da filoloxía, o que leva consigo, non poucas veces, unha sobrevaloración do texto e a marxinación dos restantes aspectos.

Por fortuna, as novas tendencias da pesquisa da oralidade desmárcanse con claridade da focaxe textualista. Nese sentido, este Repente Galego supón unha grande achega, que pode servir de guía a futuras pesquisas, e non só no ámbito galego. O autor do libro contou para iso coa estreita colaboración de Sergio de la Ossa, que achega un estudo das melodías utilizadas nos distintos xéneros e dos aspectos musicais máis relevantes en relación co texto e co acto comunicativo do repente.

A pesar de que a miña precaria formación musical non me permite apreciar todos os matices da achega de Sergio de la Ossa, é evidente que o tratamento que se dá aos aspectos musicais neste libro representa un grande avance no estudo das manifestacións orais. No seu aspecto máis evidente, esta obra reivindica a importancia de incluír as melodías e ademais facelo en transcripcións de suficiente detalle, en que se atende tamén a aspectos como a variación (cuestión que, dito sexa de paso, dista moito de ser satisfactoria no caso do *bertsolarismo*, o que non deixa de ser rechamante, pois está claro que na improvisación cantada a melodía non é unha mera roupaxe do texto).

Con todo, a achega de Sergio de la Ossa vai moito máis alá dese aspecto evidente do tratamento musical. Encontramos, por exemplo, suxestivos comentarios sobre a variación e improvisación musical, referida sobre todo aos brindos. Destacaríame tamén o que atinxe á relación entre música e texto, con atención especial aos aspectos prosódicos (aplicados á interpretación dos brindos), que, por estraño que pareza, adoitan ser ignorados por completo. No libro

trátanse tamén as mudanzas que de xeración en xeración sufriu a interpretación da regueifa, cuestión que, ao meu entender, merecería un estudo aparte. En suma, diría que o que aquí se formula é unha reivindicación da función primordial que os aspectos non textuais da literatura oral desempeñan, e que distan moito de ser unha mera forma de acompañamento ou de enfeite. Nese sentido, Sergio de la Ossa afirma que a participación da música non se cingue só á formulación poética (*elocutio*), senón que desempeña tamén funcións retóricas do discurso, en especial de estruturación do mesmo (*dispositio*). Se entendín ben o resto da súa achega nesta obra, diría que tamén podería estender a relevancia da música ao núcleo mesmo da creación (*inventio*). Mais esa é unha cuestión que nos afastaría demasiado do propósito desta introdución.

Por mencionar algo que me parece mellorábel, diría que hai nesta obra unha certa indefinición á hora de establecer o grao de improvisación que caracteriza a cada unha das manifestacións e dos xéneros orais que por outra parte tan brillantemente analiza. Que o grao de improvisación é unha característica esencial dos xéneros orais é algo que tiven a sorte de debater en numerosas ocasións con John Foley, debate que a súa morte prematura deixou inconcluso, como outras tantas cousas. Nesta obra de Pinheiro, ademais, teño as miñas dúbidas de que todas as manifestacións orais analizadas poidan ser consideradas como parte do «repente» galego. En todo caso, iso non quita un ápice de valor a esta obra; o único que fai é suxerir unha posíbel dirección para as pesquisas futuras.

Novas manifestacións e xéneros da oralidade

Este bloque, moito menos extenso que o primeiro, arranca coa mención dun xénero oral xurdido no que agora é Angola (antes Congo), entre os anos 1568 e 1587, cando, intentando por fin ao tráfico de escravos, os guerreiros bantús organizaban ofensivas devastadoras contra os reinos locais, aliados entón cos colonizadores portugueses, que bautizaron esa serie de ofensivas como «Longa marcha dos Jaga». Ao final, os escravistas lograron dobrear os rebeldes e continuar co seu lucrativo negocio. A maioría da demanda proviña de Estados Unidos, mentres que da explotación (en ambos sentidos do termo) se ocuparon primeiro os colonizadores portugueses e, máis tarde, os holandeses, ingleses e franceses. Os poucos escravos que conseguían escapar organizaban coros e cos seus cantos evocaban as súas nacións de orixe. Desa circunstancia histórica concreta derivan algúns xéneros que aínda perduran no Brasil. Un deles, o *samba de roda*, asociado á rexión de Bahía, foi declarado Obra Mestra do Patrimonio Universal da Humanidade pola UNESCO en 2005, aínda que hoxe en día non é máis ca un pasatempo urbano desvalorizado, polo que a súa continuidade está no ar.

Porén, este samba bahiano foi divulgado en Rio de Janeiro a principios do s. XX, e pode considerarse como o xermolo dun dos máis famosos xéneros musicais brasileiros da actualidade: o samba. O *samba de roda* tamén está na orixe do *partido alto*, un tipo de samba en que se alternan retiros preestabelecidos e improvisación. Este tipo de samba tivo o seu apoxeo cara a 1940, momento en que chega a Rio José Bezerra da Silva, quen en 1969 inicia a gravación discográfica dos seus sambas integrais, sempre en clave de crónica social crítica.

Por suposto, como logo acontecerá co *rap*, o mero feito de gravar cancións parcial ou totalmente improvisadas axuda á súa difusión mais tamén pon en cuestión e mingua o seu

carácter improvisado. Por outra parte, a gravación asegura a transmisión, e só así é posíbel que artistas como Racionais MC o DJ Marlboro sinalen a José Bezerra como unha influencia determinante nos seus respectivos estilos.

A partir de aí, Ramon Pinheiro menciona outros exemplos de manifestacións orais actuais, amosando, en todos os casos, a súa relación directa coa tradición oral galega. Unha vez máis, fica patente que a auténtica modernidade se alcanza profundando na tradición e non imitando modelos foráneos. Cando se aposta en serio por afondar e actualizar a esencia das tradicións, o resultado é case sempre satisfactorio: por unha parte, os novos xéneros dótanse dunha raíz que os afasta do perigo de non ser senón unha moda pasaxeira; por outra parte, os xéneros tradicionais asegúranse unha supervivencia que non se reduce á condición de obxecto de museo.

E paréceme que aquí radica unha das principais cuestións dos que, coma min, compartimos a visión que Ramon Pinheiro ten da literatura oral. En efecto, para que un xénero oral tradicional chegue a ter un lugar relevante no consumo cultural dunha comunidade, non fica outra que adaptar o xénero ás necesidades e condicións actuais. Estou convencido de que unha das principais funcións, se non a principal, da pesquisa dos fenómenos orais é sinalar, respecto ao xénero de que en cada caso se trate, qué características do devandito xénero poden ser modificadas para a súa adaptación sen que o esencial do xénero corra perigo de desvirtuarse, e qué é, por así dicilo, innegociábel, porque alteralo sería traizoar a natureza mesma do xénero.

Aínda que non é este un bloque moi extenso, Pinheiro menciona porén múltiples e variadas manifestacións contemporáneas da oralidade. Así, xunto a Golpes Bajos, Os Resentidos ou Siniestro Total, o autor alude a fenómenos como o rock bravú, o agro-rap e outros.

Aínda que está claro que é demasiado pronto para clasificar, analizar e avaliar o significado e a importancia destas novas manifestacións da oralidade, o que máis se agradece no traballo de Pinheiro é que procura aplicar os mesmos criterios con que analiza as formas tradicionais do repente galego, o que fai que esta obra resulte, ademais de interesante e instrutiva, unha totalidade harmoniosa cuxa lectura resulta de todo punto gozosa.

APORFÍA IMPROVISACIÓN ABAULARTENÇON PERFORMANC MÚSICA CHULA LOIA FREE-ST
ONPARTIMÉN APULLADESPIQUE DISPUTA ORATORIA ENCHOIADAS LAMPARRA FE OFLOW ABO
APPENING HUMOR ACCIÓN EMBOLAR INDETERMINISMO RAP DOZENS IRONÍA LINGUA ARGUME
ESCARNHO DISPOSICIÓN MEMORIA DESAFÍO NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSO PA
SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN XENREIRA STRAILALAILASTROBADORISMO SLAM VERSO ELOCUC
LIGUA BRINDO PORFÍA HAPPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA PARTIMÉN FLOW ORALIDADE T
PERFORMANCE CHULA FILM RACONTÉSAMBA IRONÍA DISCURSO NARRACIÓN REGUEIFA FERF
EDISCURSO PARRA FE O RETESÍATENÇON ENXEÑO ELOCUCIÓN ATRANQUE BRINDO TROBADOR

REPENTE TRADICIONAL

N FERRETES ORALIDADE DISCURSO PARRA FE O RETESÍASAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN REGUEIFA
NQUE FILM RACONTÉ TROBADORISMO BRINDO VERSO RETÓRICA RITMO LINGUA APULLA HUM
PPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA LOIA PARTIMÉN ATRANQUE TRAILALAILASHAPPENIN
ANCEN MATCH INDETERMINISMO SAMBA IRONÍA DISCURSO REGUEIFA PERFORMANCE DESP
RALIDADE FERRETES RETÓRICA DISCURSO LOIA PARTIMÉN BRINDO EMBOLAR DISPOSICIÓN
ONÍA LINGUA PARRA FE O BRINDO TRAILALAILASTROBADORISMO VERSO ELOCUCIÓN RAP SLA
BOIORITMO LINGUA MATCH NARRACIÓN ORATORIA MÚSICA IRONÍA DESAFÍO ESCARNHO RETESÍ
N XEÑO PORFÍA RETÓRICA VERSO ORALIDADE AMABEUMEMORIA BRINDO ABOIO DISCURSO IRON

ARTE **E** ORÁCULO



«No fondo não é nada, é meramente ficção»

CUNHA DE VILA VERDE. CANTADOR AO DESAFÍO

A performance

En 1990 celebrouse no Auditorio Municipal da cidade de Vigo, por iniciativa do Centro Veciñal e Cultural de Valadares (Vigo), o primeiro certame contemporáneo de regueifeiros en Galiza. Os protagonistas da noite foron os **brindos** e as **regueifas**, un tipo de desafíos poético-musicais moi populares nas comarcas rurais até escasas décadas que, daquela, só unhas poucas persoas de avanzada idade cultivaban. A disputa verbal cantada *a capella* iniciouse coas loas para saudar os presentes e solicitar cortesmente licenza para cantar. A partir dese momento, nunha singular exhibición de imaxinación, brindeiros e regueifeiros reveláronse como brillantes oradores que rivalizaban na conquista do público. Os improvisadores comezaron as súas indagacións invocando e interrogando o adversario. Non correron moitos minutos antes de que os asistentes puidesen presenciar a súa transformación en auténticos sátiros que, sen renunciar a certos momentos de lirismo, se prodigaban no carácter prosaico da linguaxe e dos temas, na inmoralidade dos tratamentos e na crueza das descrições. A platea, atenta ao que se dicía e como se dicía, animando, protestando ou rindo cando era a ocasión, pronto entendeu a importancia das súas reaccións. Estas condicionaban a estratexia dos regueifeiros para manter a curiosidade e alegría que despertaran no público desde o comezo da actuación. O espectáculo resultou absolutamente inédito para o público urbano vigués, o que estaban a presenciar era unha *performance*¹ de repentismo popular. Unha das poucas expresións culturais que non se basea nunha repetición en serie, senón na capacidade dos repentistas de distribuír a súa atención de maneira óptima para dar respostas inmediatas –‘de repente’– e adecuadas a cada situación nese lugar durante ese tempo. Este tipo de *performance* só pode desenvolverse nun contexto en que

1 Zumthor, P. (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.

◀ *Costa de Xaviña*, o 18 de maio de 1997,
no III Certame Internacional de Requeifas
organizado polo CVC Valadares no Auditorio
do Teatro García Barbón de Vigo.
Foto. Guillermo Comesaña. Arq. CVCV-ORAL.

sexa a actividade central. Regueifeiros e brindeiros deben abismarse dos seus pensamentos e tamén os presentes deben participar deste estado de concentración.

A cooperación entre público e repentista é imprescindible, propicia un importante intercambio emocional entre as dúas partes e contribúe a que en toda actuación de repente se implante un ambiente de convivencia.

O obxectivo principal dos repentistas afástase de conseguir versos inéditos ou cun alto valor lírico; de feito, o seu valor é outro. A importancia da poesía, da música ou da improvisación pura é apenas aparente. Estes elementos sempre están ao servizo do elemento central da *performance*, o acto comunicativo. O repentista ten que ser eficaz na totalidade retórica do discurso para conseguir o seu fin, a persuasión do público. O importante radica en como focalizar a posta en escena, por onde comezar, como sorprender, como entender e incidir nos presentes, saber cara a onde dirixirse en cada momento... A actuación no seu conxunto é a que conta, polo que mesmo se pode saír airoso aínda que se descoïden aspectos literarios e musicais.

En Galiza, como en toda Europa, o prexuízo estético contra a oralidade está arraigado culturalmente nas clases medias. O carácter rural, oral, efémero e improvisado e a inspiración social das formas populares de improvisación poética, agrupadas xenericamente baixo a denominación de 'repente', fai que sexan identificadas como propias do ámbito local, popular e subalterno, e non consideradas coma arte. Como consecuencia, a improvisación é a menos estudada de todas as manifestacións de literatura oral galega e redúcese case exclusivamente ao dominio duns poucos folcloristas e antropólogos, ficando á marxe da consideración das elites universitarias e académicas.

A media de idade dos repentistas participantes no certame vigués superaba os sesenta anos. Entre eles atopábanse referentes consagrados nas súas respectivas comarcas de orixe, como o regueifeiro Calviño de Tallo ou o brindeiro *O Ribeira* de Louzarella. Porén, *Ribeira*, Calviño e o resto

dos participantes, pese á súa veteranía, non estiveron tan cómodos nas súas actuacións como parecían aparentar ante o público. Todos proviñan de pequenas poboacións rurais situadas a máis de douscentos quilómetros da populosa e industrializada cidade de Vigo. Pouco ou nada sabían do público que os esperaba, do cotián da urbe, do imaxinario local, da sala onde actuarían e mesmo dos organizadores que os convidaran. De feito, para algúns deles era a súa primeira visita á cidade. O público vigués tampouco tiña referencia previa nin destes regueifeiros e brindeiros en particular nin da existencia deste tipo de arte, o que non impediu que todos os presentes compartisen a sensación de que algo único estaba a acontecer. Alén da súa natureza lúdica ou evasiva, este público novel puido entrever a existencia doutra dimensión nos desafíos verbais: o seu carácter pragmático e psicanalítico. A regueifa e o brindo informaban e entretiñan, mais tamén ficaba manifesto nas intervencións dos repentistas un certo carácter moralizante e un ánimo por distender as relacións entre os presentes. De feito, no seu medio natural, a aldea rural galega, supón unha especie de catarse ou de psicanálise colectiva, un oráculo que contribúe a diminuír tensións entre os membros da comunidade e a definir a identidade individual e colectiva.

Comensalidade

Situada en terra fronteiriza entre as serras de Ancares e o Courel, só a catro quilómetros da principal ruta medieval europea, atópase Louzarella, unha pequena aldea pertencente ao municipio de Pedrafita do Cebreiro. Nela naceu en 1926 Antonio Río Montero, coñecido entre os seus veciños como *O Ribeira de Louzarella*, pseudónimo con que se presentou diante do público na actuación viguesa. Nas zonas de alta montaña o clima dificulta certos cultivos, polo que a cría de animais, particularmente o gado vacún, cobra máis valor para os labregos como Antonio, por moito que o número de cabezas sexa pouco relevante. As vacas e os bois aran, tiran do carro e producen esterco para abonar as terras de cultivo. O leite das vacas, a carne dos xatos e as peles abastecen as necesidades da casa e ademais permiten obter uns importantes ingresos adicionais.

01 ▶
pp. 45-50

Nos pobos gandeiros existe a crenza de que cantándolle, o boi tira máis e traballa mellor. Por isto os labregos se valen de **aboios** –voces de excitación, vocalizacións ou palabras cantadas– para modificar e controlar o comportamento dos animais. Nesta comunicación entre o home e o animal, o gandeiro improvisa palabras ou versos mantendo un pulso lento. Utilízaos para chamar á vaca parida, para conducir a boiada, para mandar parar, avanzar ou virar, para reunir o gado ou para acalmalo. A sonoridade destes aboios é arcaica debido ao emprego dun sistema musical modal e unha afinación non temperada. A súa maleabilidade e capacidade de adaptación a cada circunstancia é total e vén determinada polas estreitas relacións existentes entre canto e espazo, particularmente visíbeis nos **cantos de arada**, en que as frases melódicas se alongan ou acurtan segundo a lonxitude do suco na terra. Algúns presentan a forma dunha tríade de versos (aba) e son moi semellantes

a outros exemplos europeos propios dos labores do pastoreo, como a *terza improvisada* das rexións do norte de Italia. Este tipo de improvisacións aprendíanse participando no labor, polo que hoxe en día apenas perduran contextos favorábeis para a súa continuidade. Son escasos os exemplos publicados en colectáneas de música popular galega, textos moi breves sobre temáticas íntimas e cotiás, que poden ser rimados ou non. A indiferenza por estes cantos na actualidade vén dada novamente pola súa natureza efémera, espontánea, popular e improvisada, compartida con brindos e regueifas.

Mentres o gado paxe no prado, ou cando é conducido polos camiños, os gandeiros tamén utilizan os aboios para comunicarse entre eles. Trátase de pequenas controversias con forma de porfía poética coñecidas nas montañas ancaresas como **apullas** e no Minho como **cantos de abaular**. Con elas, os gandeiros medían a súa capacidade argumentativa para rebater e obtiñan unha maneira óptima de entreterse nos traballos cotiáns ao mesmo tempo que facían comunidade. A práctica popular espontánea está hoxe desaparecida en Galiza.

A máis antiga constatación do desafío poético, recollida nos *Idilios V, VIII e XI* de Teócrito, é precisamente o canto amebeu dos pastores gregos, disputas de carácter retórico propias de momentos festivos relacionados coas tarefas agrarias e cunhas convencións comúns para os participantes. A presenza deste tipo de controversias entre pastores atopámola tamén na literatura latina (*Églogas III, V e VII* do poeta romano Publio Virxilio) e na das linguas romances. Na portuguesa o desafío poético premiado con cabezas de gado aparece reflectido en obras do s. XVI e XVII, como a *Écloga contra o desprezo das boas artes* (1605) de Rodrigues Lobo.

Non moi lonxe de Louzarella, no veciño municipio de As Nogais, consérvase memoria de como os veciños de Nullán e Torés se **daban razón** cando acudían á igrexa a primeira

◀ 02
p. 51

◀ 13
p. 135

◀ 03
p. 52

hora dos domingos. Este costume de conversar cantando duns outeiros a outros para manter a comunicación regular entre pobos veciños foi práctica corrente entre as comunidades agrogandeiras de todo o planalto galaico-duriense desde a Antigüidade. Forma parte da esencia da cultura popular de Galiza e o norte de Portugal. E non só. A coroa portuguesa incentivou permanentemente a colonización de novos territorios con minhotos pobres; converteunos así no maior continxente ibérico de inmigrantes nos primeiros momentos da colonización de certas zonas de Brasil e dos arquipélagos de Madeira e dos Açores. No Brasil, moitos minhotos dirixíronse cara ao interior, rumbo a Pernambuco, e cara ao nordeste e o norte, situándose en Maranhão e Piauí. Algúns establecéronse nos *sertões* do nordeste, a área de cría de gado vacún máis antiga da colonia. Novos fluxos de minhotos chegarían aínda no s. XVIII para traballar na explotación do azucre do nordeste, contribuíndo coa súa presenza a dar forma á nova identidade mestiza local. O repente ibérico, penetrado polas circunstancias da súa nova realidade sociocultural nas colonias, evoluiu desde entón dando lugar a novas variacións con forte personalidade propia, como os aboios narrativos improvisados, inexistentes no contexto peninsular. Hoxe os aboios xa non son comúns en moitos municipios nordestinos xa que o gado, preso e manso, é agora levado en camións.

Nos desafíos galegos insístese tenazmente no valor da colaboración e da boa veciñanza. Agrídese ritualmente pero, ao mesmo tempo, téndese a man para evidenciar a imposibilidade da autarquía local nunha sociedade onde se depende da axuda dos outros. Mallar, cavar, segar, recoller os pastos, sementar, esfollar ou matar o porco son só algúns dos traballos agrícolas e domésticos que implican axuda. Cada casa escolle entre familiares e veciños a colaboradores a que poida devolver a axuda no futuro. Outras veces reuníanse só para facer máis levadeiros os seus traballos individuais como as fías de la ou liño.

No caso de traballos como as vesadas tomaban parte familias enteiras para labrar de xeito comunitario as súas terras anexas. Entre unha vintena ou unha trintena de persoas chegaban a congregarse para aplanar con legóns e eixadas os grandes terróns abertos polo arado en localidades como Pazos de Borbén, Ponteareas, Covelo ou Mondariz. A competición por ver quen remataba antes a faena era protagonizada fundamentalmente polas mulleres, que improvisaban os seus cantos mentres se acompañaban co percutir dunha pedra de seixo no legón ou a sacha. Ao remate de todos estes traballos nunca faltaba comida e bebida, máis ou menos abundante, que cumpría coas funcións dun banquete. A comida redistribuíase solidariamente, así as casas potentadas ofrecían máis e mellores alimentos cando exercían de anfitriñas.

Compartir mesa crea un lazo místico que une en estreita interdependencia e obriga a corresponder e a comportarse como veciño. As relacións de que depende a colaboración para o futuro da comunidade revivífanse e conságranse nun ambiente de camaradería a que contribúe a inxestión de bebidas alcólicas. Neste ambiente festivo e máis ben privado, onde todos se coñecen, sucédense xogos, picardías humorísticas, cantos e bailes. Do simple diálogo é fácil pasar a un desafío verbal entre varios dos presentes. Os primeiros destes versos improvisados loan e agradecen o labor das cociñeiras e a colaboración dos participantes no traballo. A continuación, permítese satirizar sobre feitos do pasado e xulgar comportamentos dos veciños, criticando as infraccións das normas da comunidade. Comprometidos coa práctica da vida social, os repentistas discuten sobre os paradigmas segundo os cales o grupo debe rexerse nun exercicio de asertividade, autoafirmación e liderado. O recurso á crítica directa, fundamentada na vergoña, revela a función catártica e represiva do desafío, que evoluciona coa medida necesaria para non converter a festa en liorta nin o divertido en ofensa. Ao mesmo tempo

transmite lingua, crenzas, moral e valores, o que fai destes textos un excelente reflexo da mentalidade e moralidade locais. O que utilizan non é a palabra en si, senón vellos conceptos morais e historias exemplificativas que actualizan en cada nova *performance*. O repente é aquí unha vía de interacción das persoas co seu mundo e un modo de resemantizar os elementos consubstanciais á existencia. A configuración simbólica do social é interpretada e definida polo repentista, o que permite achegarse ao descoñecido que habita no maxín colectivo da aldea e ao cal non se podería acceder a soas. As imaxes, que parten da súa memoria, pertencen ao tempo á mesma memoria e imaxinario de todos os presentes. Son unha manifestación da vivencia da etnicidade, revividas ciclicamente nas distintas manifestacións do ciclo festivo como os casamentos, o Entroido ou o Natal, que fortalecen e regulan o tecido social e alimentan a identidade comunal e individual. A revelación da *verdade* enunciada polos brindeiros robustece o código moral da comunidade, suaviza a convivencia e invita a interiorizar –inconscientemente– a conveniencia da solidariedade local.

01 Aboios

Os cantos que os gandeiros entoan durante o seu traballo cos animais poden ser ocasionais (non condicionados directamente polo carácter do traballo; por exemplo: coplas que habitualmente se cantan noutros contextos) ou específicos (ligados estreitamente á execución destas tarefas). Fixamos a nosa atención nestes últimos, cuxos exemplos máis breves e sinxelos están formados por un único intervalo de terceira ascendente.

O exemplo 1 foi anotado por Casto Sampedro en Guizán, Mos, e consta no seu arquivo como «canto ou asubío ao dar de beber aos bois»; (Groba, v. II, p. 466. –nº 0340–). O exemplo 2, inédito, transcribiuno o musicólogo Xavier Groba. Cantouullo José Bernardino Costas (1962), quen llo escoitara ao seu avó materno, José Goberna Alonso (1897-1981), en Quintela, Navia (Vigo). Cumpriu a súa función até o ano 1964 –o derradeiro naquela casa para os bois–.

Exemplo 1

O motivo de terceira menor escóitase tamén con frecuencia noutros eidos da vida cotiá, especialmente en chamadas. É o elemento exclusivo destes dous exemplos e o inicial e máis característico dos exemplos 3 e 4.



Exemplo 2

Intercalado entre pausas de distinta duración, incitábase os bois a beber cun só «achataghú» ou con varios, como estes catro seguidos. (Información de Xavier Groba).



Os exemplos de melodías específicas de aboio compiladas en cancioneiros e arquivos musicais galegos son moi escasos. Reunimos aquí tres cantos procedentes de fontes dispares que amosan, grazas á comparación das súas liñas melódicas, unha clara orixe común (asignámoslles as letras A, B e C para facilitar o seu recoñecemento). Foron recollidos en datas distantes (nun período que abrangue uns 70 anos –de 1932 a 2000–), mais en lugares moi próximos (situados ao redor de 30 km. de distancia uns dos outros a ambos lados da raia –SL de Galiza, NL de Portugal).

Exemplo 3
(Melodía A)

Monzalvos, A Mezquita, 1981-02. Cantada por Carme (61 anos). Indicación orixinal: *Pastor*. En Schubarth e Santamarina, t. I, p. 2.

É moi habitual que os gandeiros alternen a voz falada coa cantada no seu traballo cos animais; podemos considerar que en ocasións a voz falada se insire no canto, ou se mestura con el, mediante o uso de notas de recitación (repeticións constantes dun mesmo son) como as que aparecen neste exemplo.

As notas sen plica expresan o que adoitamos notar coa voz italiana *parlando* enriba da partitura: un ritmo de execución libre, mais que obedece á prosodia habitual da fala.

Exemplo 4
(Melodía B)

Tuizela, Bragança, 1932. Indicación: *Alalá*. En Schindler, nº 978.

Transportada desde o rexistro agudo orixinal (nota final *re* en 4ª liña). Coa anotación *alalá* Schindler alude a un tratamento libre do ritmo. Decidimos eliminar as barras de compás debido a algunha inconsistencia no emprazamento dos acentos, mais mantemos as duracións das notas do orixinal. Das tres estrofas anotadas, reproducimos a 1ª e a 3ª, que foi interpretada sen o primeiro verso.

♩ = 120

1. Ó *ai* Do - ra re - ga - la - dí - ña ó Do - ra *ou*
 2. Ó *ai* *dar-me* re - ga - la - dí - ña ó tu Car - me *ou*
 3. Ó *ai* De - lia re - ga - la - dí - ña o a De - lia *ou*
 4. Ó *ai* *dm* re - ga - la - dí - ño Ben - ja - mín ó *ou*
 5. Ó *ai* Con - cha re - ga - la - dí - ña o Con - cha *ou*
 6. Ó *ai* Juan re - ga - la - dí - ña o Juan *ou*
 7. Ó *ai* Ma - ri - a re - ga - la - dí - ña o Ma - ri - a *ou*

a) _____
 b) _____ ()

1. *da - da* re - gá - la - te ben re - ga - la - da
 2. *de - re* que es - tás () tu fã - cen - do
 3. *do - rio*, es - tás () tu co - no - vio
 4. *da - cos* es - () tás cóar va - cas
 5. *dí* es - tás () en Ma - drí ()
 6. *do - ra*, es - tá () sca - lei - ran - do
 7. *dor - cos* es - tás () cor por - cos

1-4. o - la da - la dou
 5-7. o - ra da - la dou

a) _____
 b) _____

4. _____
 5-7. _____

Alalá

Ó, Ai - di - nha, que - ri - dí - nha, Ma - ri - a *ou*
 P'ra ond' vais á ma - nhã?
 O - ra dá - la dou.

Re - ga - la - dí - nha, He - le - na
 O - ra dá - la dou.

Exemplo 5
(Melodía C)

Covelas, Riós, antes de 2007. Cantada por Josefa García Barazal. En Foxo, CD1, pista nº 12.

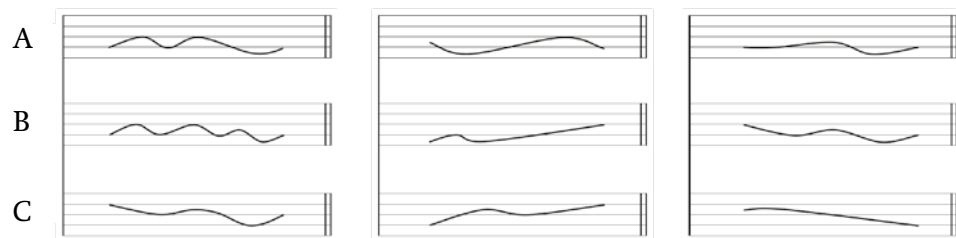
Aínda que é de orixe semellante aos anteriores exemplos, nótase nesta peza de recolla máis recente a influencia de música doutros estilos tanto na interpretación a *tempo giusto* dunha versión en grupo como na rítmica máis definida de ambas as versións rexistradas. A organización métrica é moito máis clara que nos casos anteriores. Malia isto, a intérprete desta versión *a solo* executa con bastante liberdade a estrutura básica, do que resulta un *parlando* moi natural. Transcribimos só a terceira copla.

Parlando ♩ = 153

3. Oi Pi - lar e tu ta - mén Pi - lar, oi
 a me - ren - da xa ia le - vo,
 o - ra - da - le - dou

A proximidade entre as tres melodías –*oradaledous*– non é só xeográfica ou textual: nos seguintes esquemas podemos comprobar o seu parentesco, evidentemente máis estreito no caso dos exemplos A e B. No primeiro esquema amosamos as notas por versos musicais de xeito que se perciban as afinidades do desenvolvemento melódico de A e B, e despois comparamos os aspectos máis xerais das liñas melódicas das tres variantes.

| | | |
|-----------|---|--|
| Verso I | A | |
| | B | |
| Verso II | A | |
| | B | |
| Verso III | A | |
| | B | |



Verso I:

Intervalo ascendente de inicio, arco cóncavo resultante (repetido en B, falta a nota inferior en C). Nota de recitación (A) e cadencial (A, B) *sol*, agás a de C, en *si*. **Chégase á cadencia con movemento ondulado, comezo desde o agudo e final ascendente.** O descenso por graos conxuntos de A variase en B con dous intervalos de terceira descendente.

Verso II:

Movemento estrutural ascendente. Tetracordo en A, B; pentacordo en C. Precedido en A dunha nota aguda e rematado cunha grave (omitida nunha das variantes). Repetidas as dúas primeiras notas en B; ascenso abrupto e leve ondulación en C.

Verso III:

Movemento ondulado ao redor da nota central. Inicio en alto, agás en A (por repetición da última nota do anterior verso). Descenso en C para chegar ao tricordo inferior (somos da opinión de que resultaría o mesmo contorno melódico de ser a nota cadencial *si*, como sucede no 1º verso). Chama a atención o emprego dunha variante melódica idéntica que toca o *mi* bemol no verso II de A (4ª estrofa) e B (3ª estrofa).

O botánico e folclorista Gonçalo Sampaio recolleu na rexión portuguesa do Minho varios exemplos de «*toadilhas de aboiar*», publicadas con carácter póstumo en 1940 no seu Cancioneiro Minhoto. As partituras van acompañadas de interesantes comentarios e descrições, como esta que incluimos sobre a melodía, texto e contexto dos aboios por el presenciados:

«Nas vessadas de maior importancia, quer dizer, nas lavradas dos campos mais extensos, é de antiqüíssimo costume minhoto incitar o gado cantando. Chama-se a isto *aboiar*. O canto, entoado invariavelmente pelo rapazito que dirige os bois, à soga, ou pela tangedeira, munida da respectiva agilhada, é sempre uma melodia lenta [...] e bem adaptada ao andar vagaroso e certo daqueles animais. Por via de regra não tem letra que vá além de exclamações *Ei, boi! Ei lá, boi! E ei lá boizinho!*; todavia numa ou noutra localidade adaptam-lhe excepcionalmente dísticos, em que se pedem cigarros, vinho ou petiscos para o homem do arado, tais como:

Ei lá, boi, puxa o arado!

O labrador quer um cigarro.

Ei lá boi, boi, debagarinho!

O labrador gosta de binho.

Ei lá, boi, puxa a rabiça!

O labrador pede chouriça.»

Estes aboios diferéncianse dos *oradaledous* polo feito de seren máis pousados na súa interpretación e por empregaren tanto arcos melódicos algo máis amplos (que, malia todo, non exceden o hexacordo) como melismas que, en ocasións, poden ser bastante prolongados.

Exemplo 6

En Sampaio, p. XXII.

Prescindimos de reproducir o remate en *do* da invocación «Ei, boi!», «con frecuencia[,] intencionalmente desentoada», o que é interpretado por Sampaio como unha «dexe-neración» en que deriva a exclamación. Como sinalamos anteriormente, a voz falada ou exclamada mestúrase en moitos casos coa música «pura». Tampouco sentimos a necesidade de afirmar o *do* como tónica desta melodía modal: o emprego do hexacordo centrado en *sol* parécenos evidente.



Moitas das características descritas nos exemplos anteriores atópanse, condensadas e reunidas en espléndida simbiose, nunha gravación procedente da Estremadura portuguesa recollida e publicada por J.A. Sardinha no ano 2000. Nela a liberdade da interpretación e os varios graos de transición entre voz falada e cantada (unha voz falada —exclamada— moi musical, e unha voz cantada flexible tanto en ritmo como en entoación) son os elementos máis valiosos e, á vez, difíciles de reflectir en partitura. Breves exclamacións e chamadas semientoadas alternan con liñas máis longas, melismas e rápidos ornamentos, textos tratados de forma silábica con contido máis concreto, e modulacións vocais con breves sons en *falsetto*. A escoita desta expresiva interpretación gravada durante o traballo no campo revélanos, moito máis que calquera partitura, a relación que co aboio se crea entre o gandeiro e os seus animais, o efecto que pode ter sobre estes últimos e as excelencias deste produto da cultura, á vez funcional e artístico.

Exemplo 7

Casal da Portela, Torres Vedras (Portugal), 1984. Informante: António André dos Santos. (Sardinha, p. 517; CD 1, pista 1).

Escollemos este brevísimo fragmento do extenso corte de audio publicado por ser dos máis articulados, con máis contido textual e maior definición musical. Obsérvanse semellanzas tanto coas melodías de *Oradaledou* (en especial a B, con que comparte escala) no seu ámbito (entre VII e 4) como coas máis melismáticas anotadas por Sampaio. A entoación de algún dos graos é moi flexíbel e malia os diversos fragmentos non estaren relacionados tonalmente, apréciase a estabilidade do *mi* bemol como nota final ou inicial de moitos deles, cantados e semifalados.

Parlando, rubato ♩=135-156

A - ta - ba - la, a - quel' can - ti - nh'ó
Del - ga - di - nha, a - go - ra que é mon - te
Ó de lá bo - it

Fontes:

-Foxo, X.L. (2007): *Cancioneiro das Terras do Riós*, Vol. 1, Ourense: Deputación de Ourense. Inclúe 2 CD e 1 DVD.
-Groba González, X. (2012): *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Concello de Redondela.
-Sampaio, G. (1986): *Cancioneiro Minhoto* (reed. fasc. 1940), Braga: Grupo folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.

-Sardinha, J.A. (2000): *Tradições musicais da Estremadura*, Vila Verde: Tradisom. Inclúe 3 CD.
-Schindler, K. (1991): *Música y poesía popular de España y Portugal*, Salamanca: Diputación de Salamanca.
-Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984): *Cancioneiro popular galego*, vol. I. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

02 De outeiro a outeiro

• Apullas

Apullas interpretadas por Sabina Gayo Sánchez e José Rubio Pombo

Ela

Canta d'aí Morriños,
que d'eiquí cantamos nós.
Anque somos máis pequenos
Cantamos millor que vós.

El

Tres varas verdes
Na horta do conde
Tres cagallós
Pre quen me responde.

El

Tu dun lado ieu do outro
Pasa o río polo medio,
Fuciños de porco teixo
E dentes de cabalo negro.

Ela

Tu apullas ieu apullo,
E a apullas nos entendamos,
Tan grande cagallón roas
Como o convento de Samos

Fontes: Pérez Pereiras X. e Lamela Villaravid, M^o do C. (1996): *Concello de Samos: Historia das súas parroquias. Lóuzara, terra con historia*, Lugo: Fundación O Noso Lar. p. 43.

• Cantos de abaular

«Nalgumas terras do Minho os pastorinhos tem o costume de abaular, isto é, de conversarem de uns outeiros para os outros cantando.»

Bai, bai, ó camarada!
Bai, par'ò pé da 'strada,

- Nun posso ir agora,
é tarde, bou-me já embora!

- Nun posso ir para aí,
Ben tu, então, par'áqui!

- Bou, bou, ó companheiro!
Ólare! P'rà tua beira!

-Bou, bou, companheirinho,
bou, bou, p'rò pé do caminho.

- Ben, ben, camaradinha!
Ben, ben, p'rà minha beirinha!

- Bou, bou! E tu tamén
bou, bou, òlaré, meu ben!

- Ben, ben, ó companheiro
ben! Ben, para este outeiro.

- Toca para quí o gado,
bamos jogar u bocado

- Bou, bou, camaradinha,
bou, bou, p'rà tua beirinha

Fonte: Sampaio, G. (1986): *Cancioneiro Minhoto*, Braga: Grupo folclórico Dr. Gonçalo Sampaio. p. 178.

03 Desafíos entre pastores

Bieito

E d'onde houve aquela rês
que ele poucas vacas cria?

Aleixo

Ganhou-a numa porfia
nas festas, que Ergasto fez,

Houve então grão desafio
em luta, cantos e louvores,
venceu todos os pastores
da serra, e d'além do rio.
(...)

Fui domingo a ver a luta,
e outros com grande alvoroço;
vim encantado d'um moço,
que ali cantava em disputa.

Dos pastores mais gabados
tinha à roda mais de mil,
que ao som do seu rabil
estavam como envelenados.

Fonte: Rodrigues Lobo «Écloga contra o desprezo das boas artes (Lisboa 1605, ed. Pedro Craesbeeck) citado en Cámara Cascudo. L. (2005): *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo: Global editora.

Mesura da violencia

No outono de 1963, o antropólogo Carmelo Lisón Tolosana chegou a Galiza co obxectivo de iniciar unha investigación en profundidade sobre a sociedade galega. Sensíbel á «*omnipresente actividad cultural*»² que atopou no mundo rural, non tardou en reparar na singularidade de regueifas e brindos. A Lisón fascinoulle comprobar como o contexto de distensión xerado pola interpretación destas disputas verbais servía principalmente para a prevención e control da violencia física, algo fundamental nestas aldeas onde as pelexas eran habituais. Coa súa escenificación tentábase superar diferenzas e sufrimentos reprimidos e contribuíase ao establecemento dunha «*armonía cultural*»³ que demoraba ou evitaba os enfrontamentos físicos, aínda que por veces os provocaba.

A busca do riso é un dos obxectivos básicos que regueifa e brindos comparten con outros estilos de repente, pola súa eficacia para relaxar o ambiente. Paradigmático é o caso do pobo inuit, onde se resollen disputas persoais mediante un enfrontamento verbal humorístico. Os participantes dedícanse todo tipo de insultos e chistes obscenos diante dun público que escolle como gañador ao que lle provoque maior riso. A *trova paisa* de Medellín en Colombia e o *coco malcriado* do litoral nordestino brasileiro son outras das formas populares do repente en que coincide o maltrato verbal entre os repentistas, apelando tamén aos presentes, para provocar o riso da platea. Como no caso galego, as disputas execútanse con rapidez e utilizan xéneros poéticos de arte menor con rima consonante, rima en que a comicidade aparece de forma implícita. A linguaxe é obscena e groseira con predominio da burla e a ironía. Insultos, acusacións –fundadas ou non– e intentos de

2 Lisón Tolosana, C. (1974): *Antropología cultural de Galicia* Madrid: Akal, p. 12.

3 *Ibidem*

ridiculización sucédense nun ambiente de impunidade no que se di en broma o que normalmente non pode dicirse en serio. Éntrase nunha pequena catarse colectiva para liberar enerxías negativas, algo imprescindible para afrontar este importante acto de sociabilidade e de integridade individual.

A súa esencia provocativa maniféstase nos nomes que lle foron dados –‘apulla’, ‘*tençon*’, ‘disputa’, ‘desafío’, ‘atranque’, ‘xenreira’, ‘ferrete’...– e que nos remiten de inmediato á idea de combate, de violencia, de puxilato. O discurso exalta o valor e a forza con ameazas, insultos ou respostas, reclama a explicación das normas comunais e xustifica implicitamente o autoritarismo. Os desafíos só poden ser plenamente comprendidos por aqueles que comungan co cotián de que precisamente nacen e compar-ten os mesmos modos de ver o mundo e concibir a vida. Fóra das súas particulares fronteiras culturais e morais, descontextualizados e sen a complicidade entre cantadores e ouvintes, acostuman ser sinónimo de exabrupto. Este motivo levou a distintos autores a censurar a súa inclusión en coleccións de lírica popular amparándose na *pudoris causa*.

O insulto fácil é tolerado só en certa medida, xa que, aínda que non se queira ofender, a natureza improvisada do xénero reconece que algunha das saídas do repentista poden ser consideradas, mesmo por eles, erróneas. Se alguén insultaba conscientemente desta forma escudándose no brindo, os participantes de carácter máis temperado paraban en seco a provocación e arrancaban cun novo tema sen ter en conta a anterior intervención. Así se exemplifica máis unha vez que para un bo repentista é tan necesario o dominio da oratoria como o da situación, o de toda a actuación. Debe ter o control do discurso e do acto comunicativo na súa totalidade. Porén, os brindos ofensivos máis mordaces e acedos consérvanse especialmente na memoria colectiva: o mal exemplo debe ser coñecido e recordado.

Un exemplo do uso das controversias para a distensión, neste caso entre parroquias, é o dos **altos** do Entroido dos xenerais do Ulla, que representan un enfrontamento en verso entre columnas militares, inspirado en moitos casos en conflitos bélicos reais do momento. O alto, que hoxe en día perdeu en gran medida o carácter improvisado, comeza co encontro entre as sentinelas da parroquia invadida e os correos da parroquia invasora. A seguir ceden a vez aos xenerais, que protagonizan o momento de maior intensidade. A parroquia, en condición de unidade social, pode darlle un alto ou poñerlle un **atranque**, impedíndolle a entrada á columna militar que tente penetrar no seu territorio. Tras unha discusión máis ou menos longa e salvo incidentes –que tamén os ten habido–, fan as paces, o que se escenifica tocando as súas espadas e bandeiras e dándose vivas mutuos. No Entroido da Ulla a guerra e a paz son ficticias, mais non irreais. Recoñécese a unidade social da parroquia, mais non illada das veciñas, con que é obrigado manter boas relacións. Cómpre evitar que os enfrontamentos rematen en conflitos graves, xa que a paz é necesaria para a supervivencia.

A controversia utilízase tamén para a distensión entre os polos masculino e feminino, sobre todo na adolescencia, cando medra a curiosidade e a atracción entre mozas e mozos e comezan a tenderse pontes relacionais entre os dous bandos. As festas celebradas ao remate dos traballos agrarios eran un dos principais contextos para se relacionaren. O clima igualitario que predominaba nelas invitaba a que a guerra de sexos acaparase nun clima distendido o discurso das cantigas. Nos fiadeiros os homes chegaban aos poucos, e podían anunciar a súa chegada con **coplas de desafío** ou **enchoiadas** que eran respondidas desde dentro polas mulleres. Deste xeito escenificábase a división funcional dos espazos: o dentro-privado-muller en contraposición co fóra-público-home. Outro exemplo deste antagonismo atopámolo nas celebracións do Entroido en que aínda

perdura a tradición das loitas de compadres e comadres. Nelas, bandos de mozas e mozos pasean e queiman bonecos que representan o sexo oposto, contando por suposto coa resistencia do contrario. O enfrontamento inclúe accións como o lanzamento de auga, terra, cinza e tamén **coplas de despique**. Esta mesma oposición repítese nos **parrafeos** dos namorados, representacións máis rituais que teatrais dun «*discreto de amor*»⁴ con forma estereotipada nun diálogo de versos ou prosas, maiormente memorizadas. Desafíos e parrafeos entre noivos non acostuman ter nada de galantes, mais os rexeitamentos airados e as coplas groseiras e insultantes de que constantemente se valen mozos e mozas lembran que no fondo só se trata de namorar.

Nos desafíos, despiques e parrafeos, cada un dos participantes ten que responder adecuadamente en cada situación con versos preexistentes ou novos. A loita de enxeño e a adaptación á situación son de novo os factores dominantes nestas *performances* en que fica de manifesto a relevante participación que tiveron as mulleres en prácticas repentistas no noroeste peninsular, maior se se quere, se se contrasta co indiscutíbel protagonismo masculino no repente do sur ibérico.

No encontro de Vigo non subiu ao escenario ningunha muller repentista. Non sorprende a súa ausencia, xa que na sociedade galega as mulleres foron reclusas historicamente no ámbito doméstico e privadas do exercicio público das artes da oratoria; mais tampouco sorprendería a súa presenza. É coñecido o protagonismo nas facetas de creadora-intérprete das mulleres no canto popular galego, do cal se ocuparon xa en investigacións pioneiras o Padre Sarmiento no s. XVIII ou o músico José Inzenga, responsábel este último dunha das primeiras referencias específicas ás prácticas improvisatorias femininas en Galiza «(...) las

4 Risco, V. (1994): *Obras completas*, tomo 3, Vigo: Galaxia, p. 466.

*mujeres, conocidas en el país por el nombre de cantadeiras, suelen entablar entre sí, iguales luchas poético-musicales, ya recordando o bien inventando un sin número de coplas, a la cual más sentidas o intencionadas».*⁵

A mestría e liderado de brindeiras como A Cubana de Liñares (Pedrafita do Cebreiro) ou Carme de Gonzalo (Folgoso do Courel), ou de regueifeiras como Leonarda de Tallo (Ponteceso), aínda permanecen hoxe na memoria das súas comarcas. Non obstante, nin estas improvisadoras galegas, nin outros referentes contemporáneos do repente internacional como a colombiana Pablita Hernández, a cubana Tomasita Quila, as improvisadoras beduínas do Sáhara ou as hain-teny de Madagascar destacan por facer un tratamento distinto dos temas tradicionais. Só o *bertsolarismo* vasco, a que se sumaron masivamente as mulleres en datas recentes, sobresaie por acoller intencionadamente temas e puntos de vista dun discurso de xénero.

5 Inzenga, José (2005): *Cantos e bailes da Galiza*, Estudo e edición crítica de José Luís do Pico Orjais, Ourense: Difusora das Letras, Artes e Ideas. p. 64.

04 Prevenición da violencia física

Desafío

Somos os de Areas, somos,
pequeniños como ratos.
O que se meta con nós
leva piñas e sopapos.

Ofrecécheme unha tunda,
choqueira de redondela,
ofrecécheme unha tunda...
agora veño por ela!

Si querel-o desafío
co-a punta da tixeira,
si querel-o desafío
ven acá moza solteira.

Eu ben vin estar o moucho
enriba de aquel penedo.
Non che teño medo, moucho,
moucho non che teño medo.

Arriba, pandeiro vello,
abaixo, manta furada,
a onde chegan as mulleres
os homes non valen nada.

O laureiro heche temido
que ten a folla cadrada.
Quen se tema que se arrede
que eu non me temo de nada.

Fonte: Bouza Brei, F. 1982 «Cancioeiro das ribeiras do Tea» Etnografía y Folklore de Galicia (2). Xerais, Vigo. pp. 52-53.

05 Pugna entre sexos

«Puede verse por este ejemplo, cómo son en general los parrafeos que aquí se estilan. Alguno de sus versos están en castellano; no pocas estrofas son consonantadas (acomparadas como aquí dicen) en los pares, y casi todas comienzan repitiendo un tanto modificado el último o últimos versos de la estrofa anterior, medio que, amplifica en gran manera la labor improvisada o la retentiva.»

Home Tenga usté muy buenos días
y también las madrugadas,
señora qu'andas na huerta
collendo maravalladas.

Muller S'has de pôr monteira nova
eso non ch'e valentía:
qu'o diñeiro de Castilla
xa che se acabaría.

Muller Márchate con Dios, galan,
qu'est'ano xa non me caso.
O anoxo do meu pai
xa lle vai vido pasado.

Home O diñeiro de Castilla
queridiña teís razón,
qu'o gastamos entre catro
na taberna de Padrón.

Home Non se me da por teu pai
nin qu'o anoxo se lle pare;
dáseme por ti, miniña,
porque fun contigo a Laxe

Muller S'o gastache mal gastado
eu non ch'o mandei gastare,
De sete damas que teís
dime cal has de gozare.

Muller Si fuches conmigo a Laxe
non fuches por meu probeito:
qu'unha razón que me diche
ben ch'a podó ter no peito.

Home De sete damas que teño,
querida ¿tu que teís en eso?
de sete damas que teño
tu es a de menos precio.

Home Que m'a podes têr no peito,
queridiña, teís razón;
que che me gustaba muito
a tua conversación.

Muller Que son a de menos precio,
queridiño, ben ch'o sei
si son a de menos precio
si tu vendes, comprarei.

Muller A miña conversación
non che m'importaba nada:
que xa díos así o quixo
qu'eu non che fose tua dama.

Muller Mais che quixera ser porca
e pacer herbas do prado
ca que me chamaran dona
de tan flaco namorado.

Home Si non fuches miña dama,
queridiña foi tua sogra.
O día da tua boda
hei de pôr monteira nova.

Home Mais che quixera ser clavo
inxertado na raíz
ca que me chamen galán
d'esa porca que tal diz.

Fonte: Hervella Courel, A. (1909): *Romances populares gallegos, recogidos de la tradición oral*. Viana do Bolo. Manuscrito inédito depositado no Museo de Pontevedra (Sampedro 33/1). Fol. XI-XIV.

XUSTA POÉTICA



«Outras cantigas fazem os trovadores que cham[am] tenções, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e[l] diga aquilo que por bem tiver na prim[eir]a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend[o] o contrario.»

ARTE POÉTICA FRAGMENTARIA DE B., TÍTULO III, CAP. VI

◀ Xograres do manuscrito B.I.2. do Escorial, cantiga 160 das Cantigas de Sta. María.

Fazer tençon

Os discursos improvisados, en prosa ou en verso, están implícitos desde a súa orixe nas necesidades comunicativas e de relación da humanidade. O seu desenvolvemento ao longo da Historia, derivado da súa capacidade para influír na resolución de problemas cotiáns, simples ou complexos, converteu a oratoria nun fenómeno universal, rexistrado nas culturas de todos os continentes con infinidade de variacións e formas propias. Desde a ritualización das oracións fúnebres nas relixións primitivas até chegar a converterse na portadora da *Ilíada* e da *Odisea* –os máis antigos documentos literarios da cultura europea–, a arte de falar en público foi transmitida a través dun intenso e ininterrompido intercambio no tempo e no espazo que rematou co desenvolvemento da oratoria como xénero literario autónomo na Atenas do s. V. a. n. e., coincidindo co florecemento da democracia na Grecia clásica.

A democracia grega fundamentábase na posibilidade de expresar libremente en público as ideas propias, o que posibilitaba a obtención do liderado político a través da palabra. Sócrates, Platón e moi particularmente Aristóteles foron algúns dos filósofos gregos que reaccionaron ante esta realidade, contribuíndo cos seus estudos a desentrañar as regras da elocuencia e da retórica, definida polo propio Aristóteles como a arte da persuasión.

Os poetas cómicos dos teatros e os oradores retóricos especializados no eloxio presentes nos festexos atenienses tamén contribuíron notabelmente ao dominio efectivo da palabra. As súas técnicas e a súa maestría para seducir o auditorio foron fonte de constante e renovada inspiración para os oradores políticos. Nos seus espectáculos non era a execución de accións determinadas o que se buscaba, como acontecía na retórica xudicial ou a deliberativa, senón que se pretendía influír apenas nos valores e crenzas

do auditorio. Aristóteles definiu esta modalidade retórica como epidíctica. Mestres do enxeño e da creatividade e recoñecidos pola súa capacidade enaltecedora de divindades, persoas e cidades, estes oradores trataban todo tipo de asuntos de actualidade nos seus discursos. Os ouvintes, no papel de espectadores, participaban activamente rindo ou aplaudindo as progresións do orador, ou simplemente abandonando o espectáculo se este non era do seu agrado.

Neste mesmo período, e non moi lonxe das polis gregas, o valor retórico da palabra era xa parte consubstancial dos desafíos poéticos que de forma improvisada mantiñan entre eles os pastores helenos no transcurso das súas faenas. Estes pastores veneraban particularmente a Pan, unha divindade (medio home, medio carneiro) caracterizada por tocar a siringa, unha fruta de elaboración rudimentaria considerada a máis primitiva da familia, patrimonio aínda hoxe dos afiadores galegos que a utilizan para anunciarse cos seus pregóns. As posibilidades melódicas que a construción da siringa ofrece son similares ás que se concretizan nos aboios, o que levou a investigadores como Gonçalo Sampaio a expoñer a posibilidade de estarmos diante dunha supervivencia da máis arcaica expresión musical europea, que nos revelaría o estado primixenio da música e do canto improvisado.

A erudición da retórica grega e as populares controversias dos pastores viron continuada a súa práctica no seo do Imperio Romano, e confluírían séculos despois, xa no período medieval, nunha das máis sobresaíntes manifestacións da cultura europea: a lírica trobadoresca. Setecentos anos antes do seu florecemento en Provenza, na provincia romana da Gallaecia estaban a producirse importantes sucesos políticos, que rematarían por tornarse determinantes para a conformación e evolución do fenómeno máis singular desta lírica profana ibérica: a súa expresión na lingua galego-portuguesa. As elites dos suevos, o pobo hexemónico na zona, estaban a manter desde inicios do s. V unha negocia-

ción política con Roma que se concretaría na asunción dun pacto *foedus* entre as dúas partes. Isto permitiu que a partir do ano 411 se iniciase a conformación xurídica do que os propios suevos chamaron o *Galaeciorum regnum*. Nas entrañas deste reino, o primeiro escindido do Imperio Romano, o latín vulgar comeza a dividirse en dúas variantes a fins do s. IX: o galaico oriental, que dará lugar ao astur-leonés, e as falas occidentais, de onde emerxerá o galego-portugués, lingua escollida desde finais do s. XII para a versión ibérica da lírica trobadoresca. Estes idiomas, ao igual que a lingua de Oc dos trobadores provenzais, conformáronse como falas romances étnico-nacionais⁶ entre os séculos IX-XI nun contexto diglósico fronte ao latín, que continuou como a lingua das elites e da cultura escrita pese a que documentos e cantos estaban a deixar de ser comprendidos progresivamente pola gran maioría do pobo e dos fieis.

A partir do s. XI, os burgos urbanos do *Galaeciorum regnum* liderados por Braga e Santiago de Compostela comezan un proceso de crecemento e afirmación en que o románico, máis que considerarse como unha arte importada, pasa a converterse na forma máis característica de expresión lingüística, artística e retórica. O reino, pese ás continuas fragmentacións a que o sometían os monarcas nos seus testamentos, vive unha expansión progresiva e traslada o seu centro de poder a León. Neste contexto o galego-portugués adquire un status privilexiado que o leva a ser asumido progresivamente como unha lingua de uso administrativo e literario debido á tradicional primacía dos nobres galegos, que se consideraban a si mesmos como iguais ao rei. Isto significará que, aínda tratándose dun fenómeno plenamente intrahispánico, o predominio do elemento galego sexa acusado nas primeiras manifestacións da lírica galego-portuguesa e posteriormente nas obras dos máis destacados trobadores. Desde finais do s. XII, a lírica galego-portuguesa adopta e adapta para si as

6 O termo *nationis* vai ser usado por primeira vez na Universidade de París no s. X para designar os distintos alumnos pola súa lingua.

formas literarias e musicais máis avanzadas do mundo románico –as provenzais–, e convértese ao comezo do s. XIII na lingua lírica palaciana de todos os reinos cristiáns da Península coa excepción de Cataluña, onde proseguira o predominio da lingua de Oc.

Provenza atravesaba a fins do s. X un momento doce. Tras verse libre da ameaza sarracena, o seu comercio portuario aumentou sensibelmente producindo unha gran prosperidade dentro das cidades e beneficiando con particularidade á emerxente burguesía urbana. Estes burgueses mudan os divertimentos habituais da anterior sociedade guerreira por divertimentos de salón onde as xustas e os torneos pasan a ser de carácter poético. Nas súas residencias chegan a constituírse verdadeiras cortes literarias integradas por trovadores de moi variada condición, para os que a *cançó* se converteu nun medio para brillar e verse recoñecidos socialmente.

Os trovadores, descubridores en sentido etimolóxico, formaban parte dos estamentos sociais privilexiados e eran considerados como os creadores con maior competencia no ámbito poético e musical. Entre eles atopamos almirantes, reis, membros da pequena nobreza, cabaleiros de escasos bens e vivir nómada, clérigos errantes ou comerciantes e artesáns acomodados. De máis baixo estrato social, aínda que tamén presentes nestes ambientes señoriais, proviñan os xogares. O xogar –do latín *joculare*, ‘brincar’– era unha especie de histrión, un cantor-intérprete, bufón, acróbata e saltimbanqui que vivía de facer comercio co seu canto e que contribuía coa súa práctica a popularizar danzas, cancións e outras actividades trobadorescas como os duelos poéticos. A existencia desta conexión cultural entre nobres e vasalos propia do medievo en ningún caso chegou a eliminar as súas diferenzas sociais. Aínda que non hai dúbidas sobre a distinta posición social entre trovador e xogar –a miúdo este a soldo do primeiro– nin sobre a súa xerarquía de cometidos, si existen imprecisións sobre a división funcional do traballo entre trovador-com-

positor e xogar-intérprete. Isto ponse de manifesto co traballo creativo en que se aventuraban numerosos xogares pese á desautorización dos trovadores. Por outra parte, o xogar tamén pode criticar ao trovador, non porque trobe en si senón por como o faga.

A lírica trobadoresca inclúe dous rexistros claramente diferenciados, un influenciado polas formas populares e outro máis aristocrático, o gran canto cortesán. Este agrupa unha variedade de xéneros entre os que sobresaen os exemplos de lirismo refinado como son as propias cancións de amor cortés –*cançó* ou *vers*–, caracterizadas pola afirmación do valor da paixón romántica e a exaltación das relacións amorosas, ou os lamentos pola morte dunha personaxe –*planh*–. Outros xéneros que tamén pertencen ao gran canto cortesán caracterízanse polo seu carácter social. É o caso do *sirventés*, canto político de exhortación guerreira, da *tensó*, e do *partimén*. *Tensó* e *partimén* son xéneros dialogados onde varios poetas, normalmente dous, traban unha disputa poética en que cada un dos contendentes defende as súas opinións sobre distintos temas de carácter social, relixioso ou amoroso. O poeta que compón a primeira cobra –‘estrofa’– elixe o esquema estrófico, rimático e rítmico da súa *razón*. O seu adversario responde no xogo pendular obedecendo obrigatoriamente as eleccións métricas, rítmicas e temáticas do primeiro. Podían facer un número indeterminado de cobras para desenvolver os seus discursos, mais haberían de ser compostas alternadamente en igual número. As cobras tiñan que ser de maestría, o que obrigaba a despreñar todo o artificio literario por parte dos participantes. Para concluír podía recorrerse ou non ás findas –‘cobras finais’–, mais en caso de habelas debían ser en número igual para os dous participantes. No *partimén* o trovador que inicia o diálogo propón ao seu interlocutor un tema amoroso con dúas solucións diferentes, para tomar el a defensa da opción rexeitada polo seu adversario. É precisamente esta característica a que dá ao *partimén* unha autonomía respecto á *tensó*, dado que esta nunca comeza

presentando unha disxuntiva entre dúas cuestións. A *tensó* remite ás voces latinas *intentio*, que podemos entender como ‘controversia’, e *intendere* –verbo emparentado coa retórica xudicial de que deriva–, como ‘litigar’ ou ‘contender’.⁷

A práctica das controversias da lírica trobadoresca expandiuse desde Provenza ao norte de Francia, onde a *tensó* e o *partimén* son chamados *debát* –‘debate’– e *jeu parti* –‘xogo por partes’–, mais tamén a Flandres, Italia, norte de Alemaña ou á península Ibérica, onde a corte catalano-aragonesa foi a primeira en acoller a novidade provenzal que se popularizou en galego-portugués como *tençon* ou *entençon*. A esta incríbel difusión, debida fundamentalmente ao que se deu en chamar a *mobilidade do home no medievo*, contribuíron as principais rutas da Europa medieval, como o Camiño de Santiago, que representa en si mesmo –como a *tençon*– as dualidades características do ser humano medieval como penitencia e pracer, pagán e cristián, ou erudito e popular.

A integridade das *tençons* en galego-portugués cuxos textos conservamos foron compostas entre a primeira metade do s. XIII e mediados do s. XIV; no terceiro cuarto do s. XIII é cando se concentra a súa maior produción. A península Ibérica estaba a presenciar xusto neste período un reinicio das hostilidades bélicas entre cristiáns e musulmáns que provocou a marcha dos señores galegos cara á Corte do Rei de Castela. Os trobadores e xogres galegos que acompañaron os seus señores souberon aproveitar as oportunidades de mobilidade social que se lles abriron na Corte dun monarca autoproclamado trobador na primeira das súas cantigas. O infante de Castela que pasaría á historia como Afonso X, O Sabio, rodeado do seu seminario de estudos, dos seus clérigos, de trobadores e de xogres, compraciábase igualmente en recibir trobadores cataláns e

7 Ghanime López. J. (2002): «A tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos» en *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, N° 5, Madrid.

occitanos atraídos pola fama, segreis –figura exclusiva da lírica galego-portuguesa– ou xogras e soldadeiras que chegaban acompañando as tropas de paso.

A Corte do monarca castelán converteuse nun centro ético e estético onde os espectáculos literario-musicais en lingua galego-portuguesa alcanzarían un vigor descoñecido até o momento. A presenza atestada de músicos e poetas arábigo-andalusís na Corte afonsina e o seu contacto con trobadores dos reinos cristiáns ten suscitado intensos debates meticolóxicos e musicolóxicos sobre a súa maior ou menor pegada na lírica trobadoresca. Hoxe asúmese a supeditación da lírica ao uso dos principios métricos da tradición latina tomados dos grandes poetas da latinidade clásica, especialmente Horacio e Ovidio. Porén, o maior ou menor influxo que tivo a rica lírica andalusí, impulsada particularmente polos Omeias co establecemento de escolas de recitado e canto improvisado en Córdoba e noutras cidades de Al-Andalus, seguirá sendo motivo de debate entre investigadores.

Polo seu contido e estrutura interna, a lírica profana trobadoresca galego-portuguesa acostuma dividirse en dous bloques. No xénero amoroso inclúense as cantigas de amor, máis debedoras da *cançó* provenzal, e as cantigas de amigo, máis sinxelas e populares. Dentro do xénero satírico sitúanse as cantigas de escarnio e maldizer, auténticas crónicas da vida e da sociedade da época en que se satirizan vicios e defectos individuais e colectivos no seu retrato do mundo «às *avessas*» (‘patas arriba’). Entre as variantes do xénero satírico encádrase tradicionalmente a *tençon*, apenas considerada un xénero menor. Porén, estes enfrontamentos retóricos, en que cada voz que intervén se corresponde cun autor distinto que pretende defender a tese propia ao tempo que refuta a do contrario, ben se poderían considerar un xénero propio polos seus diálogos poéticos abertos á improvisación, ao enxeño, á burla ou á exhibición da mestría na arte de trobar.

Un total de trinta e tres composicións, das preto de dúas mil cen conservadas da lírica galego-portuguesa, son *tençons*. No caso ibérico, *tençon* e *partimén* apenas se diferencian no modo en que os contendentes afrontan o debate, como disputa persoal maioritariamente no caso da primeira, ou como xogo dialéctico sobre asuntos relacionados co mundo trobadoresco no caso do segundo.

Son características as *tençons* en que dialogan un trobador e un xograr. As diferenzas sociais e culturais entre eles son uns dos elementos que maior carácter dramático achegan ás galego-portuguesas; a asimetría no tratamento ou a preferencia dos trobadores para iniciar as disputas aparecen rexistradas nos propios textos. Estas diferenzas convértense no elemento propulsor de moitas delas. Son particularmente características as mantidas polo xograr Lourenço. O xograr participa en *tençons* contra Joan Garcia de Guilhade (70,28 e 70,33),⁸ Johan Perez d’Avoim (75,10), Johan Soarez Coelho (79,47), Rodrigu’ Eanes Redondo (88,14) e Pero Garcia d’Ambroa (88,13). Lourenço é tamén o tema sobre o que se fala nunha (75,9) das dúas *tençons* onde se enfrontan Johan Perez D’Avoim e Johan Soarez Coelho (75,9 e 75,8). Lourenço é castigado pola súa arrogancia ao se querer igualar cos trobadores e recibe duras críticas profesionais –tocar, cantar e compoñer mal, ser un pretencioso, un pedichón e aínda un ladrón de temas–.

Non abundan os exemplos en que na primeira cobra se enuncie de forma explícita e clara unha argumentación determinada. Polo xeral trátase de liortas rudas e vulgares onde todos os participantes, independentemente do seu estrato social, se agredían verbalmente a base de dobres sensoos obscenos e de insolencias e calumnias descaradas. Da maior parte da trintena de autores de *tençons* identificados, apenas se coñece o seu nome ou escasas referencias

⁸ Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.1, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, (<http://www.cirp.es>), [Consultada o: 14-XI-2011].

biográficas. Á marxe dos xa mencionados, a lista completa-rána Pero da Ponte, Afons’ Eanes do Coton, Afonso Sanches –fillo do rei don Dinís–, Vasco Martinz de Resende, Abril Pérez, Bernal de Bonaval, Josep, Estevan da Guarda, Garcia Perez, Picandon, Johan Vasquiz de Talaveira, Johan Airas, o xograr Juiao Bolseiro, Martín Soarez, Pai Soarez de Taveirós, Men Rodríguez Tenoiro, Pai Gomez Charinho, Vasco Gil, Pero Martinz, Vasco Perez Pardal, Pedr’ Amigo de Sevilha, Arnaldo e o propio monarca Afonso X.

Entre as fontes medievais, a que ofrece maior información sobre a *performance* da *tençon* trobadoresca é *Leys d’ amors*, un documento escrito a modo de manual de composición na Provenza de mediados do s. XIV. O máis revelador para a definición de *tençon* nas *Leys* é a referencia ao soporte verbal da actuación –o texto– como *dictatz*, evidenciando que ao *tenzonar* se precisaría tamén doutros compoñentes extratextuais como, por exemplo, a necesidade de adaptación ao auditorio por parte dos contendentes. O único documento dos conservados en galego-portugués que profunda na *tençon* debeu ser feito por volta da primeira metade do s. XIV e está incluído na arte poética fragmentaria de B –*Cancioneiro da Biblioteca Nacional*–, no capítulo VI do título III:

«Outras cantigas fazem os trobadores que cham[am] tenções, porque son feitas per maneiras de razom que um haja contra outro, en que e[l] diga aquilo que por bem tener na prim[eir]a cobra, e o outro responda-lhe na outra dizend[o] o contrario. Estas se podem fazer d’ amor, ou d’ amigo, ou d’ escarnho ou de maldizer, pero que devem de ser de me[stria]. E destas poden fazer quantas cobras quiseren, fazendo [por] cada ua a sua par. Se i ouver d’ aver fiinda, faze[m] ambos senhas, ou duas duas: ca nom convem de fazer cada uum mais cobras nin mais findas que o outr[o]».

Pese ao extraordinario valor do documento, este apenas nos ofrece unha visión estática do xénero sen achegar información reveladora en canto á escenificación do mesmo.

De feito, é xeralmente admitido que a poética de B estaba concibida como unha especie de guía de lectura previa aos poemas no manuscrito. A esixencia de compor cobras de mestría, posta de manifesto na definición, acostuma esgrimirse como un dos principais argumentos polos que se desbota ou minimiza o hipotético protagonismo da improvisación na *performance* da *tençon* medieval. En efecto, para a súa composición esíxese o dominio do gran verso cortesán por excelencia –o decasílabo–, empregado con preferencia nos exemplos galego-portugueses en estrofas de oito versos. A dificultade do dominio do decasílabo está en que obriga a saír fóra da unidade de medida do sistema fónico do galego-portugués –o verso octosílabo–, polo que para a súa composición, articulación e pronuncia se precisan boas doses de mestría, como recolle a poética de B.

Unha fonte extraordinaria para a comprensión das controversias nos espazos señoriais da lírica trobadoresca nola proporciona unha miniatura do *Códice de Heidelberg* (s. XIV) que representa a *Sängerkrieg auf der Wartburg* –‘Guerra de Trobadores de Wartburg’–. O castelo de Wartburg, onde se levou a cabo esta *tençon*, está nun outeiro sobre a cidade de Eisenach, no Land de Turinxia. Na miniatura aparece o Landgraf Hermann I, Fürsten de Turinxia, un mecenas das artes de comezos do século XIII, coa súa muller Sophia en actitude de xuíces ou árbitros. Embaixo, aparece de novo Hermann I rodeado de seis trobadores desprovistos de instrumentos musicais que tenzonan entre si. O episodio da *Sängerkrieg* foi recollido nunha serie de poemas medievais, fundamentalmente de comezos do s. XIII. Aparecen reelaborados e agrupados como a «Wartburgkrieg» –‘Guerra de Wartburg’– en varios códices do s. XIV (*Códice de Jena, Codex Manesse*) e do s. XV (*Códice de Colmar*). Os poemas orixinais do s. XIII non se conservan. É no *Códex Manesse* –tamén coñecido como *Códice de Heidelberg* por estar gardado na Universidade de Heidelberg desde 1888– onde a «Wartburgkrieg» aparece acompañada desta miniatura.

O que recollen os códices do s. XIV como a «Wartburgkrieg» probablemente non foi un episodio histórico auténtico, acontecido segundo a tradición en 1207, senón un reflexo da profusa actividade literario-musical que houbera a inicios do s. XIII na corte de Hermann I. A «Wartburgkrieg» dos códices componse fundamentalmente de dúas partes: o *Fürstenlob* e o *Rätselspiel*, elaborados na orixe de xeito independente e unidos a posteriori. O *Fürstenlob* sitúase entre 1250 e 1280, coincidindo co momento de maior esplendor da *tençon* na lírica galego-portuguesa, e os seus participantes principais deberon ser dous trobadores que eran sobriños do Landgraf Hermann I –o Markgraf Heinrich III von Meissen e o seu medio irmán Hermann I von Henneberg–, non mencionados polos códices do s. XIV. No *Fürstenlob*, os trobadores discuten para decidir quen é o gobernante máis virtuoso. A maioría defende o Landgraf Hermann, mais Heinrich von Ofterdingen defende o Fürsten austríaco Leopoldo VI de Bamberg. A cousa vai a máis até que Hermann I se incomoda e manda executar a Ofterdingen. Só a intervención da Fürstin Sophia calma os ánimos e evita a execución. Ao final, o mestre Klingsor de Hungría –que en certas fontes é un nigromante– é chamado para que sexa el quen decida o gañador. O *Rätselspiel* –elaborado na terceira década do s. XIII– comeza coa chegada de Klingsor. Aquí as disputas versan sobre adiviñas alegóricas e as súas solucións sen haber un vencedor claro ao final. Os códices mencionan varios trobadores coetáneos de Hermann I entre os participantes na *Sängerkrieg*, mais tamén algún que non é desa época e mesmo personaxes imaxinarios como o nigromante que chega a convocar un demo para participar no enfrontamento.

A pragmática –o estudo do modo en que o contexto inflúe na interpretación do significado– permítenos outra aproximación á *performance* das *tençons*, mediante a análise dos seus textos, o que nos induce a emparentalos coas formas do repente tradicional. Neles son habituais os

marcadores textuais con valor deíctico –‘vir’, ‘aquí’, ‘agora’, ‘hoxe’– que evidencian que o encontro entre os dous contenedores se producía nun lugar e nun tempo concreto. Tamén é habitual nas *tençons* a oposición ‘fazer’/‘dizer’ que distingue o momento de composición do da *performance* do poema, especialmente cando algunha marca de pasado acompaña a ‘fazer’. ‘Dizer’, pola súa parte, continúa sendo hoxe unha marca textual habitual usada con este mesmo sentido en formas do repente popular como o brindo. Podemos atopar nas *tençons* preguntas sen contestación racional posíbel, formuladas moitas veces en clave de adiviña, e respostas disparatadas, indispensábeis no repente popular.

Nos textos das *tençons*, as referencias dos mesmos participantes ao riso da audiencia permítennos imaxinar que estas disputas tiñan lugar nun ambiente lúdico. O seu carácter cómico, moi valorado nos xogos cortesáns, representa a subversión, a desorde, a creatividade, características aínda hoxe vixentes no repentismo galaico.

Os constrinximentos característicos do repente como a rima, o computo silábico e a adaptación ao son relacionados coa vocalización e memorización do texto (polo tanto coa súa dimensión non escrita) condicionan todo o proceso de composición tanto na *tençon* como no repente. Nos dous casos, verso e música son funcións inseparábeis e conexas, mentres que os textos poden adaptarse a diferentes melodías. Estas marcas non só nos suxiren a presenza de dous interlocutores no momento de ‘dizer’ os poemas, senón tamén a importancia da improvisación na *performance*, da cal é un bo exemplo a *tençon* entre Joan García de Guilhade e o seu xograr Lourenço (70,33).

A hipótese das prácticas repentísticas na composición-interpretación das *tençons* non debe entenderse como a busca da improvisación pura por parte dos xogrades e trovadores, senón como a adecuación do seu discurso ás circunstancias particulares da contenda para, digamos, conectar, manter pendente, saír airosos e

dispor de flexibilidade e maleabilidade á hora de elaborar o seu discurso.

As máis tardías *tençons* que se conservan en galego-portugués foron compostas na primeira metade do s. XIV, época en que xa se iniciara o declive da lírica trobadoresca en toda Europa. O colapso do sistema feudal que vira nacer as Cantigas, a Guerra dos Cen Anos ou a expansión da epidemia da peste son algúns dos principais factores que están tras o forte desprestixio en que caerán os xogrades e a súa progresiva substitución pola figura do menestrel –no seu sentido orixinal, ‘instrumentista de vento’–. Gaiteiros, tamborileiros ou ferreñeiros, os menestreis de máis baixa consideración, comezan a ser contratados entón por confrarías e gremios para acompañaren procesións ou danzas de honra aos seus patróns. Para o s. XVI, as catedrais galegas tamén incorporan menestreis ás súas capelas musicais. O principal cometido destes músicos, estes si con maior consideración social, consistía en acompañar a liturxia con marchas de chirimías e baixóns, práctica que aínda hoxe continúa vixente na catedral compostelá.

A reconversión do xograr-músico en menestrel sería moi distinta á vivida polo xograr-poeta. O *jongleur de bouche* –‘xograr de boca’–, desprovisto agora da protección e mecenado do seu señor e sen un ambiente favorábel para desenvolver a súa faceta profesional, ve caer as súas actividades na marxinalidade. Afonso X diferenciara entre eles aos «*doutores do trovar*»⁹ que ofrecían alivio aos homes coa interpretación de xestas e vidas de santos, e aos «*cazurros*», desacreditados por exhibir en rúas e prazas o seu «*saber vil e sen gracia*». A poderosa Igrexa de Roma, que condenaba a xograría por considerala a personificación de todos os vicios e lacras humanas, no seu papel de reguladora da mendicidade asimilou a figura do xograr de boca e converteuna na do cego mendicante, encargado a partir dese momento de recitar e cantar oracións e vidas de santos na

9 Alvar, C. (1981): *Poesía de trovadores, trouvères y minnesinger*, Madrid.

vía pública, polo que podía recibir unha esmola concedida pola caridade cristiá.

Para fins do s. XV, Galiza queda baixo a dependencia política dos reis de Castela. Despois da Batalla de Toro (1476), os reis de Portugal renunciarán aos territorios do norte do Miño, impotentes ante as incursións e o sometemento infrinxido polos casteláns até 1489. Desde ese momento, Compostela deixa definitivamente de ser un centro cultural de referencia e pasa a vivir á marxe das novidades artísticas e filosóficas emerxidas nas cidades burguesas europeas. O desprazamento da nobreza laica galega e a aceptación do castelán por parte da Igrexa deixará o galego-portugués apartado dos usos eruditos e apenas reducido á dialectalizada expresión oral popular, xa penetrada pola influencia do castelán desde fins do s. XIV. O período crítico en que se mergulla en Galiza a creación erudita en galego perdurará até o s. XVIII, e será definido pola historiografía literaria contemporánea como os Séculos Escuros. Pola contra, no reino portugués –independente desde 1139–, a lingua, afianzada xa como estatal, continuou o seu desenvolvemento como lingua de prestixio e cultura.

As falas do antigo *Galaeciorum regnum* comezaron a ser penetradas e influenciadas polas dos novos centros de decisión desprazados desde o noroeste cara ao centro-sur da Península polas conquistas dos cristiáns. No norte de Portugal as falas populares, sobre todo as da franxa costeira, comezaban a verse penetradas polo modelo lingüístico lusitano da Corte lisboeta. Este modelo, influenciado polas linguas mozárabes do sur da Península e forxado por repoboadores de diferente orixe, caracterizábase por estar máis aberto aos neoloxismos, á simplificación e á unificación que as falas dialectais do norte, o que non imposibilitou que os estratos populares da Galiza e norte de Portugal seguisen compartindo esencialidades lingüísticas e culturais. De feito, o substrato medieval galego non só permanece na lingua e cultura popular na actual Comunidade Autónoma

de Galiza e nos territorios montañosos orientais alén da súa fronteira administrativa, senón que é posíbel aprecialo tanto na rexión norte de Portugal como nos territorios onde os continxentes de colonos minhotos foron particularmente sinalados: os arquipélagos de Madeira e Açores e algunhas rexións do Brasil.

En Europa, e ao mesmo tempo, o espertar de cidades italianas e flamencas, dirixidas politicamente por mercaderes e artesáns enriquecidos, fixo que xa no s. XV os seus sistemas políticos comezasen a sufrir modificacións, deixando atrás o señorío feudal do medievo e abrazando a nova era do Renacemento, unha época revolucionaria para a ciencia e as artes. Na poesía abriuse paso o Doce Estilo Novo, estilo de expresión poética iniciado na Sicilia do s. XIII que tiña por obxectivo a lectura privada e individual dos poemas, o que veu crebar a anterior tradición da poesía cantada e privar os xograres do seu antigo patrimonio na comunicación poética. O modelo siciliano da nova poesía estendeuse adoptando novas expresións e escolas como a de Sículo, que terá en Dante o seu máximo expoñente. A súa obra a *Divina Comedia* xunto ao *Cancioneiro* de Petrarca son as máis emblemáticas desta nova poética europea e responden a unha literatura escrita que ten todo o tempo para ser caprichosamente elaborada, o que posibilitou unha renovación da expresión, da forma e da estrutura literaria, así como unha apertura cara á experimentación que tería na creación do soneto por Giacomo da Lentini o seu mellor exemplo. Esta nova poesía renacentista apenas si chegou a Galiza, onde a testemuñal presenza de só dúas composicións, o «Soneto de Monterrei» (ca. 1530), pastorela renacentista con forma dialogada, e o «Soneto da Condessa de Altamira» (1578), é unha evidencia máis do declive literario e cultural galego. Nos séculos XVI e XVII os influxos arcaicos medievais extinguíronse definitivamente nos ambientes eruditos polo crecente influxo italiano. Prodúcese, entón, a separación definitiva de gustos

culturais entre os grupos socioeconómicos. Rómpe-se coa época medieval, onde o gusto popular e erudito facilmente se atopaban e retroalimentaban, e iníciase a construción do que Peter Burke define como «*Cultura Popular*».¹⁰

10 Burke, P. (1996): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza Editorial.

06 Tençon

• Johán Garcia de Guilhade e seu xograr Lourenço

—Lourenço jograr, ás mui gran sabor
de citolares, ar queres cantar;
des i ar filhas-te log' a trobar
e teest' ora ja por trobador.
E por tod' esto ùa ren ti direi:
Deus mi confonda, se oj' eu i sei
destes mesteres qual fazes melhor.

— Johan Garcia, soo sabedor
de meus mesteres sempr' adeantar,
e vós andades por mi os desloar;
pero non sodes tan desloador
que con verdade possades dizer
que meus mesteres non sei ben fazer;
mais vós non sodes i conhocedor.

— Lourenço, vejo-t' agora queixar
pola verdade que quero dizer;
metes-me ja por de mal conhocer,
mais én non quero tigo pelejar
e teus mesteres conhocer-t' os ei,
e dos mesteres verdade direi:
"ess' é que foi con os lobos arar".

— Johan Garcia, no vosso trobar
acharedes muito que correger,
e leixade mi, que sei ben fazer
estes mesteres que fui começar,
ca no vosso trobar sei-m' eu com' é:
i á de correger, per bõa fe,
máis que nos meus, en que m' ides travar.

— Ves, Lourenço, ora m' assanharei,
pois m'ali entenças, e tod'o farei
o citolon na cabeza quebrar.

— Johan Garcia, se Deus mi pardon,
mui gran verdade digu' eu na tençon,
e vós fazed' o que vos semelhar.

Fonte: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa (MedDB), versión 2.3.1, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, <<http://www.cirp.es/>>, [Consultada o: 07/11/11]. 70 '33

Eloxio da cegueira

Dentro das culturas occidentais, en que se enmarca a cultura popular galega, a mestría na improvisación nas artes poéticas e musicais considérase desde o Renacemento un don particular duns poucos individuos produto dun talento innato. A estas persoas presupónselles uns niveis superiores á media de atención, memoria, fluidez, lóxica, velocidade de reacción e profundidade do pensamento asociativo. A motivación ou o esforzo fican desde este punto de vista relegados a un segundo plano no desenvolvemento das destrezas para a repentización de versos, entendida sempre desde unha perspectiva de liberdade condicionada, no sentido de que nunca é absoluta. Porén, destacados etnomusicólogos como J. Blacking levan tempo advertindo que esta perspectiva do don dificilmente ten unha dimensión universal.¹¹ O exemplo galego, en sintonía co avanzado por Blacking, amósanos precisamente unha sociedade tradicional en que moitos, case todos os individuos da comunidade, posúen un certo grao de profesionalidade como músico-poetas, o que, sen desmentir a existencia de aptitude poética ou musical especializada e diferenciada en certos individuos, reafirma o determinante papel dos factores ambientais, como a propia vocación pola oralidade deste tipo de sociedades agrogandeiras.

A inmersión na oralidade iníciase cos primeiros arrollos que se cantan aos acabados de nacer. Desde moi nenos van aprendendo unha serie de xogos de linguaxe que os maiores empregan para entretelos e divertirlos. Os trabalinguas atopábanse entre os primeiros en ser aprendidos: son exercicios de pronunciación en que as crianzas recitan palabras longas e difíciles que contribúen á melloría da dicción. Aínda que adoitan carecer de significado, poden incluír no seu interior unha adiviña. Para a súa correcta execución

11 Blacking, J. (2006): *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza Música.

precísase dunha adecuación rítmica na fala e resulta no seu conxunto un exercicio extraordinariamente completo. Algúns deles poden ser á súa vez xogos de pegotas que se caracterizan por levar inseridas no texto expresións que envolven o risco de pronunciar trabucadamente palabras groseiras. A comicidade e o riso son, de feito, unha das marcas máis características de moitos destes xogos. Outra é o senso xurídico do propio xogo, que implica igualitarismo no seu desenvolvemento, xa que para a competición é necesario que os participantes queiran xogar coas mesmas normas.

Os xogos de enxeño son un verdadeiro curso de destreza en oratoria e incorporan a idea de versificación e rima, como as populares adiviñas compostas por dous versos octosílabos con rima consonante. Empregan de xeito rudimentario figuras literarias como o leixaprén, nas palabras encadeadas, ou o paralelismo, nos xogos de busca de rimas, normalmente con substantivos para completar unha estrutura estrófica fixa. Nas palabras encadeadas, os participantes colaboran na construción dunha serie de palabras recollendo alternadamente a sílaba final da anterior e utilizándoa obrigatoriamente como primeira da nova palabra. Tamén eran habituais outros destes xogos destinados a desenvolver a capacidade argumentativa, como as historias en que cada participante improvisa de forma alternada un argumento. O primeiro en intervenir presenta unha escena e cede a quenda a outro que continúa a narración, e así indefinidamente.

Outros xogos elementais son os de resistencia, que consisten en repetir unha fórmula longa dun só pulo, sen tomar alento. Semellan verdadeiros exercicios respiratorios e declamativos que obrigan a un coñecemento das pausas e á necesidade dunha boa silabación rítmica. Neles continúanse desenvolvendo as regras do verso e da rima e algúns son ademais xogos de pegotas. As onomatopeas, moi normais nos textos, convértense nun xogo dentro do

xogo cando se imitan voces, acentos, cantos de paxaro ou sons musicais. Os xogos de memoria teñen con frecuencia forma narrativa e dialogada, con profusión de preguntas e respostas. Nalgúns deles, os rapaces teñen que aprender determinadas palabras e noutros improvisan alcumes que teñen que lembrar. Hai xogos, como as parodias, con que nenos e nenas incorporan a construción dun rol e a representación de caracterizacións ou coreografías.

Os curas e algúns responsos e oracións relixiosas estaban entre os obxectivos preferidos para facer interpretacións irreverentes.

Para dominar este tipo de xogos, os nenos repetíanos moitas veces en continuas representacións diante da familia ou dos amigos. A práctica continuada ensina o que se debe facer ou non durante o transcurso do xogo e fortalece a riqueza léxica e as capacidades de asociación de palabras, de realización de rimas e de construción do verso e da copla.

Asimilados estes coñecementos, estaban en disposición de administrar unha ferramenta máis complexa, aínda que xa coñecida desde a infancia por formar parte do seu ambiente

natural: o desafío poético. A natureza competitiva deste xogo predispón os participantes a organizarse en dous bandos opostos; tamén se pode xogar en grupo, mais perde emoción xa que non é tan fácil identificar o rival. A competición obriga a saber dosificarse fisiolóxica e psicolóxicamente para ter maior resistencia e favorecer o esforzo e a constancia no seu desenvolvemento.

A práctica intensiva e adecuada e o esforzo incentivado pola competitividade están máis directamente relacionados co nivel experto que con calquera don innato. É a práctica a única vía para adquirir o coñecemento, dominar as situacións, familiarizarse cos temas e situacións recorrentes e acumular fórmulas e variacións das imprescindibles presentacións, preguntas, respostas e despedidas. Pódese aprender a improvisar, no canto ou no discurso, evolucionando desde unha fase de aprendiz até unha fase de experto mediante a audición de exemplos de interpretación

experta e o traballo interactivo en grupos do mesmo nivel durante ensaios e probas. Este foi o caso do común dos repentistas populares como os irmáns Souto, naturais do lugar da Corredoira en Nullán (As Nogais). David, Adamo e Eladio, fillos de Ulises Souto López, un dos **loiadores** máis aclamados da comarca, divertíanse e aprendían na súa infancia, na década dos corenta, con adiviñas, parodias, cantigas e loias improvisadas para competir co pai. Mais estas competicións non chegaban a complicarse con outras dificultades das moitas posíbeis que se chegan a dar cita no repente: construír unha copla que remate no verso elixido polos participantes –pé forzado–, improvisar sobre unha temática dada por un terceiro –cantar por obra–, inserir nunha copla palabras propostas pola platea –quebracabezas de palabras–...

Nos desafíos, a copla constrúese de abaixo para arriba, ou sexa, o repentista garda para o final do discurso o que se pensa primeiro. Saber onde se acaba antes de comezar axúdalle a trazar un camiño polo que avanzar cos presupostos de que máis vale comezar frouxo e rematar adecuadamente, e de que concluír ben un discurso é sinónimo de éxito.

Os repentistas adoitan empregar un referente, que pode definirse como unha serie de estruturas cognoscitivas, emocionais e perceptivas, constrinximentos –a miúdo bastante severos– do procesamento da información e a acción que guían e axudan á creación dos materiais retórico-poético-musicais. Isto é válido salvo nos casos de salto ao baleiro (técnica que utilizan apenas uns poucos profesionais do repente contemporáneo que consiste en comezar sen ter unha idea clara de a onde se quere chegar) e da improvisación libre (que non existe na cultura popular). O recurso a estrofas e rimas habituais, as restricións temáticas e rimáticas ou a obediencia ao ritmo da métrica, que axuda ao desenvolvemento automático do canto, liberan o improvisador e permítenlle centrar a súa atención na invención de versos adecuados á realidade da súa situación.

Improvisar para o repentista non é unha expresión libre, é un acto moi planificado que require aprendizaxe e práctica. Despois de ter vivido e ensaiado continuamente situacións análogas estase preparado para a contenda.

É probábel que os fundamentos da destreza poidan acharse nos factores que predispoñen o individuo á práctica intensiva deste tipo de xogos, factores como unha determinada diversidade funcional como a cegueira. Nenos e nenas cegas tiñan evidentes limitacións nos xogos máis dinámicos e psicomotrices, xa que non podían correr nin subir a alturas por si sós. Porén, nos xogos de linguaxe, na música, nas caracterizacións e nas imitacións de voces e sons podían participar activa e satisfactoriamente. Como individuos e como colectivo cunha problemática compartida, os cegos procuraron mecanismos para exercitar a memoria co obxectivo de optimizar a súa capacidade de concentración e retentiva e suplir así o seu condicionante. Foi a súa privación da facultade da vista o que os dispuxo ao longo da historia a desenvolver prácticas profesionais de recitado e canto de poemas longos en locais e espazos públicos.

Mesmo séculos antes da existencia de Homero, o máis célebre poeta e cego da Antigüidade, xa hai constancia de elocucións públicas por parte de invidentes nas prazas das cidades mesopotámicas, aínda que as referencias explícitas á improvisación nesas elocucións son inexistentes até ben entrado o s. XV. Foi neste século cando viviu un dos primeiros repentistas europeos documentados, o cego de Perugia Nicolás *Cieco d'Arezzo*. As crónicas do seu tempo eloxian a súa destreza na oratoria e na improvisación de versos, así como o magnetismo que espertaba a súa presenza na praza san Martiño de Florencia. Seguindo a estela dos vellos xogares, Nicolás tivo unha vida errante e foi ben recibido en cortes e palacios onde actuou diante dos grandes señores da súa época, como o papa Martiño V, Cosme de Médici ou o emperador Sexismundo de Luxemburgo.

Nunha época en que a organización do traballo era gremial, aqueles que estaban excluídos por motivos de

cegueira tiveron que organizarse para sobrevivir. Nicolás pertencía a *Corporazione dei Canterini*, unha confraría con presenza en distintas cidades da Toscana onde se agrupaban oficialmente os profesionais do canto de oracións. As *corporazione* viñan dar continuidade ás confrarías de xogares de voz que se crearan no Baixo Medievo e das que aínda persistía no s. XV a Confraría dos *Meistersinger* –‘mestres cantores’– no norte de Alemaña.

Na península Ibérica as primeiras confrarías de cegos documentadas, como *Los Ciegos Oracioneros de Valencia* (1314) ou *Els Cecs Trovadors de Barcelona* (1329), establécense nas cidades da costa mediterránea, lonxe do mundo rural galego. Estas sociedades gremiais eran corporacións de socorro mutuo, oficialmente recoñecidas pola autoridade municipal e integradas por unha minoría de cegos privilexiados encargados de dirixir o rosario e de salmodiar. Despois da difusión da imprenta, os cegos converterían a venda de folletos con vidas de santos e oracións na súa principal actividade legal até o s. XIX.

As confrarías encargábanse segundo as súas propias ordenanzas de establecer o período de formación dos aprendices, de distribuír as zonas de traballo así como de adquirir ou reparar os instrumentos. A formación desenvolvíase nun prazo de tres ou catro anos durante os que o mestre designado debía instruír o discípulo no coñecemento de distintas oracións e romances alén de ensinalle a tocar un instrumento de corda. Na Galiza, onde as actividades dos cegos andantes xa estaban popularizadas cando menos no s. XVI, non está documentada a existencia de confrarías semellantes ás das cidades da costa mediterránea. O máis habitual no medio rural galego era encomendar as crianzas a cegos profesionalizados para que fosen os encargados da educación especial necesaria para o particular modo de vida que lle esperaba. Nalgúns casos esta encomenda realizábase baixo sinatura contractual. Consérvase un magnífico exemplo de 1662 que recolle como o cego Pedro

de Coiro, natural de Betanzos, se fai cargo da instrución de «Juan Vázquez, también ciego y falto de vista, que pretende aprender a tocar el ynstrumento de sanfonía (...)».¹² Contratos como este evidencian a regulamentación dunhas certas materias educativas por parte dos cegos mendicantes e, en definitiva, a existencia dun proxecto curricular que pode ser entendido como continuador dos vellos *ensenhamens* que os trobadores confeccionaban para a instrución dos seus xograres. Nestes titoriais da xograresca, de que o máis famoso é o de Guerau de Cabrera (fins s. XII e comezos do s. XIII), recóllense un amplo abano de posíbeis materias en que especializarse que nos lembran en gran medida os coñecementos dos cegos galegos: narrar historias, interpretar instrumentos de corda, facer cancións e debates, etc.

Malvestidos e mal alimentados, cantando as súas narracións días enteiros por unha insignificancia, cegos anónimos como o de Betanzos estenderon a súa acción a todas as comarcas de Galiza contribuíndo, da mesma forma que análogos europeos como os *gleeman* ingleses ou os *thulir* escandinavos, ao traspaso de temas e xéneros da literatura erudita á popular.

No s. XIX, coa traumática transición do Antigo Réxime ao Estado Liberal, producíronse grandes transformacións en Galiza que afectaron o desenvolvemento das actividades dos cegos. Motivadas polas perspectivas universalizadoras de formación inherentes ao estado liberal, cegos e xordos comezan a ser agrupados en hospicios e outras institucións similares coincidindo coa prohibición e desaparición de gremios e confrarías. Un punto de inflexión determinante neste proceso foi a lei Moyano de 1857, que obrigaba o Estado a educar as persoas con diversidade funcional en centros especialmente preparados e así tentar atallar a indixencia e a mendicidade a que estiveran secularmente expostos. Na memoria realizada en 1870 polo primeiro centro aberto en Galiza destas características, o Colexio Rexional de Santiago

12 Pérez Constanti, P. (1993): *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

de Compostela (fundado en 1864), estimábase en 1900 o número total de cegos para o territorio galego. Corenta e dous anos despois (1906), os profesores Letamendi e Bután, director e secretario do mesmo centro, elevaban a cifra a 2892, mais as prazas ofertadas polo Colexio Rexional apenas chegaban á trintena polo que moitos continuaron a desenvolver en desiguais circunstancias o seu tradicional modo de vida.

O espertar urbano do s. XIX e a perda do privilexio dos cegos para actuar na vía pública favoreceu a proliferación de falsos cegos e outros artistas de rúa que dificultaban aínda máis a supervivencia dos últimos xograres. As críticas e condenas da emerxente burguesía urbana a todas estas actuacións pola súa falta de decoro levou as autoridades locais a adoptar regulacións cada vez máis severas. Atopamos un exemplo nas ordenanzas da Policía Urbana e Rural para Mondoñedo e o seu término de 1872. No artigo 227 expónse:

«Los titiriteros, saltimbanquis, ciegos y músicos que por razón de su ocupación suelen atraer gente para verlos y escucharlos, podrán colocarse en sitios en que no embaracen el tránsito, pero dejando siempre libres las aceras y bocacalles y siempre que sus acciones, discursos y cantares se abstengan de todo lo que pueda ofender la moral pública».¹³

Como é de supor, a sátira burlesca recorrente nos números de repentismo e o alto grao de imprevisibilidade inherente á propia improvisación foran os principais motivos da súa censura, reiterada regularmente desde as tribunas e redaccións de xornais locais de distinto signo.

Do último momento de vitalidade da herdanza xograresca, que se estenderá até o primeiro cuarto do s. XX, son algúns dos últimos intérpretes populares de zanfona: Eugenio Padín, *O Cego de Padrenda*; Rafael, *O Cego do Carrío*; Aurelio Peretes, *O Cego de Forcarei* ou Pepa do Queixo, a derradeira

13 García Doural, A. e García González, M. (2002): *A música en Mondoñedo*, Mondoñedo: Edición de autor, p. 119.

tanxedora deste instrumento na contorna de Mondoñedo. Algúns, como *O Cego de Padrenda*, interesáronse ademais por novos instrumentos como os acordeóns, chamados a desban-car os instrumentos de corda da súa tradicional primacía neste contexto. Moito máis explícito que o caso dos cegos galegos é o exemplo que nos ofrece o norte de Portugal, onde a rica tradición instrumental de corda de que se valían os *cantadores ao desafío*, a base de cavaquinhos, violas e rabecas, deu paso ao triunfo e hexemonía da concertina. Este modelo de acordeón diatónico, rápida e masivamente estendido polo Alto Minho, é hoxe considerado o instrumento máis característico para acompañar os cantadores ao desafío nas súas actuacións. O nordeste brasileiro ofrécenos aínda unha nova perspectiva neste proceso de suplantación instrumental nas prácticas repentistas. Neste vasto territorio onde a zanfona non chegou a arraigar entre o instrumental local, perdurou o seu nome que aínda hoxe designa aos distintos modelos de acordeóns.

No informe publicado pola revista *Archivos de Oftalmología Hispano-Americanos* en 1927, as prácticas poético-musicais na rúa continuaban sendo referenciadas como o principal modo de vida dos cegos ibéricos. A partir dese momento é cando podemos dar por iniciada a decadencia definitiva destas actividades, motivada por factores como o crecente proceso de alfabetización, a convulsión producida pola aparición da radio e as desfavorábeis circunstancias sociais e económicas derivadas da Guerra Civil (1936-1939) e a posguerra. Un ciclo de decadencia que remata simbolicamente coa apertura na cidade de Pontevedra en 1959 do colexio da Organización Nacional de Cegos Españoles (ONCE). Aínda así, non foron poucos os que continuaron coas súas prácticas ambulantes até os anos sesenta e setenta, sen recibiren, por vez primeira desde máis de cincocentos anos, un relevo xeracional.

Antón Eladio, *O Cego de Aldixe*, habitual nas portas da muralla de Lugo, Dolores Gómez, *A Cega de Miranda* ou

Florencio López, *O Cego dos Vilares*, do que se conservan unhas extraordinarias gravacións realizadas por musicólogos e folcloristas na comarca da Fonsagrada, son algúns dos violinistas aínda recordados. Tamén era violinista *A Pachacha*, cega do Couto de Outeiro na terra de Mondoñedo, que acompañada pola súa guía Toña percorreu infinidade de lugares de Galiza, Asturias e Portugal cos seus cantares, adiviñas, contos populares, romances e números de repentismo.

Toña e *A Pachacha* ou *a Cega de Miranda* son exemplos desas escasas mulleres que, beneficiadas polo feito de ser guías ou cegas, tiveron o privilexio de conquistar espazos públicos para a oratoria feminina a través das súas elocucións e números poético-musicais.

Os cegos eran bos coñecedores dos camiños que os habían levar ás principais celebracións e tamén das casas ou fondas en que recollerse. Ao igual que os xograres, eran un símbolo externo do poder social e económico dun señor –eclesiástico no caso dos cegos– e era innobre negarlles a entrada á hora de comer. Frecuentaban as portas das igrexas á saída da misa e apostábanse nos cruzamentos dos camiños ou nas rúas e pontes principais por onde estaba obrigado a pasar un público numeroso. A súa vida errante evolucionaba condicionada polo calendario de grandes concentracións de persoas –romarías, feiras, vodas ou festas locais–, onde o cego acudía acompañado polo seu guía e sabedor do aumento das posibilidades de auxilio pecuniario. Chegados á primeira hora da mañá, situábanse en lugares estratéxicos desde os que dispararen as súas coplas e cantaren romances e historias acompañados do seu instrumento.

A interpretación do romanceiro ibérico foi a principal e a máis característica das súas actividades. Divulgado desde fins do s. XIV, o romanceiro fora cultivado con consideración de xénero erudito até o s. XVI, momento do seu declive en ambientes señoriais. Desde entón, romances vellos e novos fóronse sumando até conformar o corpus do romanceiro

popular galego, que conta con máis de seis mil textos sobre máis de cento setenta temas. A predominancia do castelán nesta literatura de cordel galega é proba da ausencia dunha literatura erudita propia, froito da marxinalidade política en que ficou Galiza desde fins da Idade Media no conxunto dos pobos ibéricos.

O cego exhibía tamén a súa maestría noutros campos á marxe do romanceiro: o dominio do humor satírico e da parodia –particularmente dos curas– empregado nas súas improvisacións, a interpretación musical –da zanfona, o violín ou o acordeón– no acompañamento de cantos e danzas, ou as representacións con monicreques e monifates eran algúns dos máis celebrados.

O guía, habitualmente familiar directo, adoitaba acompañar o cego con algún instrumento de percusión como os ferriños, o pandeiro ou as cunchas, ademais de manipular os monifates ou ocuparse da venda dos pregos cos romances impresos. Durante a celebración da xornada festiva conducía o cego de roda en roda de romeiros mentres observaba algúns riscos sobresañtes dos presentes. Fixábase na súa indumentaria, nos seus acompañantes e nos seus manxares para facilitarlle detalladas descrições ao cego. Con estes materiais, o cego improvisaba as coplas personalizadas destinadas a reclamar a atención e a esmola dos romeiros: «*Cántigas de cego, propias pra pidir a esmola, moitas veces improvisadas no instante e endereitadas a persoa determinada*»,¹⁴ na definición realizada en 1928 polo antropólogo Vicente Risco.

Moitos xa coñecían a convención e apartábanse discretamente nesa hora, mais o cego, experto en aproveitar as distintas reaccións no seu favor, dirixíalles entón versos descortesos que eran recibidos con risos polo público presente.

Outra das estratexias habituais do cego nestas situacións era preguntar directamente o nome e algunha información sobre as persoas que tiña diante, para repentizar a continuación un pequeno poema en que retratar o seu espectador.

14 Risco, V. (1928): «Ensaio d'un programa pr'o estudo da literatura popular galega», en *Revista Nós*, nº 56, pp. 142-155.

As feiras e romarías máis populares e con maior aglomeración de xente favorecían o encontro de distintos cegos atraídos polas posibilidades profesionais do evento. Sergio Ramos Fernández, *O Cego de Buxán*, adoitaba coincidir con José Dacal Peaguda, *O Cego do Toxal*. Seguindo unhas normas non escritas, estes cegos das comarcas da Limia e da Baixa Limia procurábanse mutuamente para se retar en competición pública. Como colaboradores que eran e independentemente de quen resultase airoso na controversia, o reparto do diñeiro recadado facíase de maneira equitativa.

Comezaban o diálogo con coplas de presentación en que incluían as primeiras **pullas** destinadas ao contrincante. Progresaban loando ou deostando un determinado punto de vista ante un público que tan só podía asentir ou disentir sobre a maneira de presentalo. Discutían sobre feitos pasados reactualizando historias e estratexias comunicativas de tradición secular. Divulgaban códigos morais en que se premia a xustiza, a palabra cumprida, a valía da coraxe, o desprezo pola morte e a santidad dos lugares ao mesmo tempo que castigaba o orgullo, a soberbia e a mentira. Engarzados na loita poética podían entregarse á faena durante horas.

Non sempre se daban as circunstancias para o enfrontamento entre dous cegos repentistas, polo que nestes casos o cego se enfrontaba co seu propio guía. As pullas, escenificadas con viva teatralidade, dispuñan os contendentes na defensa de polos opostos: a vellez era representada e defendida polo cego e a xuventude polo guía. Nas súas progresións sucedíanse temas recorrentes, como a paga do guía, que ilustran máis unha vez as claras analoxías que se poden trazar entre as controversias desenvolvidas por cegos e guías e as dos trovadores e xograres.

Unha aproximación aos textos destes xéneros evidencia que tanto en *tençons* como en pullas os autores colaboran mutuamente na elaboración dun discurso con forma de texto dialogado que presenta un carácter inxenuo e respecta

09 ▶
p. 98

10 ▶
p. 99

09
p. 98

unhas convencións comúns. Este carácter igualitario é un dos trazos fundamentais da lírica medieval que, como xogo de salón que era, tiña normas iguais para todos os participantes independentemente da súa condición social. En ambos os dous casos revélase unha preocupación por atender os aspectos cotiáns da vida social e persoal –alimentos, roupa, oficios...– polo que o seu campo léxico resulta amplísimo. Os discursos de xograres e cegos, cargados de enxeño, humor satírico e dun certo lirismo, están centrados no eloxio –as **loas**– e no vituperio. Comparten recursos técnicos e estilísticos, como o uso dunha sátira directa e a parodia. A parodia consiste en imitar dunha forma esaxerada para crear un efecto cómico, e ridiculizar as características marcadas da persoa parodiada. A sátira non sempre é humorística, mesmo por veces chega a ser trágica. Ridiculiza un determinado tema –individuos, institucións...– co obxectivo de provocar ou evitar unha mudanza política, social ou moral. Tende a valerse da ironía ou do sarcasmo –afirmando o contrario do que se pensa– e da *equivocatio* –xogando co dobre sentido das palabras, sobre todo o de contido erótico–. Ademais, os textos de ambas manifestacións deixan en evidencia o recurso á esaxeración para acentuar os defectos daquilo que se pretende satirizar usando o efecto cómico do *dead-pan* –‘a impasibilidade perante o ridículo das situacións que presenta’–. Estruturalmente, en pullas e *tençons* diferénciase unha primeira parte de presentación, unha parte central –a controversia en si mesma–, e unha parte final en que se deixa aberta a opción de utilizar unhas coplas adicionais a modo de desenlace, ou non. En ambas é habitual o emprego de figuras literarias como recurso esencial na composición. As máis características son: o paralelismo –de que provén a dilatación da estrofa como espazo de materia significante–, o dobre/mordobre –repetición en posición simétrica de palabras con ou sen variacións morfolóxicas–, *a palabra perduda* –incorporación dun verso sen rima a unha estrofa– e o leixaprén –recuperación da rima final

do adversario no primeiro verso da resposta–. Esta última figura, que impón limitacións discursivas e facilita unha progresión ponderada do pensamento e do discurso dos cantadores, continua a ser hoxe unha das marcas de identidade máis xenuínas do repente.

En ausencia de festas maiores, os cegos e os seus guías podían optar por se dirixir ás comarcas máis remotas de montaña, onde sempre eran ben recibidos. Durmían nas casas dos labregos e recibían esmolos e alimentos a cambio da súa animación nas reunións dos aldeáns. Na serra do Courel, foron *O Cego de Tres Ríos*, *O Cego de Eixón* e *O Cego de Ferreiros*, todos violinistas, os últimos en manteren o facho das prácticas xograrescas. *O cego de Ferreiros*, Avelino Parada Vide, natural da Pobra do Brollón, converteuse co tempo nun dos personaxes lendarios por ser o patriarca dunha das estirpes musicais máis importantes da comarca. Os seus cinco fillos, Arturo, Antonina, Consolo, Carme e Celia formaron Os Gaiteiros de Ferreiros, un grupo liderado por Carme, a que ocasionalmente acompañaba o cego co seu violín. O seu fillo Arturo e o seu neto Xosé –tamén gaiteiro– aprenderon do vello a arte da improvisación de versos; o propio Xosé foi un dos últimos brindeiros destacados na comarca. Arturo morreu en 1996 aos oitenta e nove anos e foi despedido baixo os sons dunha gaita. Carme, a gaiteira de Ferreiros, morreu no 2003. Un ano despois recibía sepultura Xosé Parada, o derradeiro gaiteiro e repentista de Ferreiros.

• Trabalinguas con adiviña no interior

O pínguili pínguli está pingando
o mínguli mínguili está mirando,
cada vez que o pínguli pínguili pinga,
o mínguili mínguli mira.
(o chourizo e o gato)

• Xogo de pegotas

Comín ril
Comín rilada
Comin ril
de melra asada.

• Xogo de resistencia

Teño unha capa
golrada, bolrada,
repicatallada,
quen a golrou e bolrou,
repicatallou
non a soupo goldrar e bolrar
repicatallar.
Vou chamar ó goldrador bolrador
que me veña golrar
e borlar e repicatallar mellor.

• Xogo de memoria

Estaba a amora no seu lugar
e veu a mosca para a picar.
Mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba a mosca no seu lugar,
e veu o galo para a pillar.
Galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,

silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba o galo no seu lugar
e veu o zorro para o atrapar.
Zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba o zorro no seu lugar,
e veu o can para o escorrentar.
Can no zorro,
zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba o can no seu lugar,
e veu o lobo para o cazar.
Lobo no can,
can no zorro,
zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba o lobo no seu lugar,
e veu a lanza para o clavar.
Lanza no lobo
lobo no can,
can no zorro,
zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba a lanza no seu lugar,
e veu o lume para a queimar,
Lume na lanza,
lanza no lobo,
lobo no can,
can no zorro,
zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estava o lume no seu lugar,
e veu a agua para o apagar
Agua no lume,
lume na lanza,
lanza no lobo,
lobo no can,
can no zorro,
zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba agua no seu lugar,
e veu o boi para a bibiscar.
Boi na auga,
auga no lume,
lume na lanza,
lanza no lobo,
lobo no can,
can no zorro,
zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

Estaba o boi no seu lugar,
e veu o home para o matar
home no boi,
boi na auga,
auga no lume,
lume na lanza,
lanza no lobo,
lobo no can,
can no zorro,
zorro no galo,
galo na mosca,
mosca na amora,
amora na silva,
silva no chan,
e o chan como é duro de todo ten man.

• Desafíos con coplas improvisadas e memorizadas

Non te metas comigo ás pullas
que te meto na corte das burras.
Non te metas comigo ás chanzas,
que te meto na corte das ranchas.

Botache unha pulla
por encima dun burro,
Que che fago comer merda
hasta Lugo.

Fonte: Risco, Vicente (1994): «As idades da vida. Festas do ano» *Obras completas*. 3, Vigo: Galaxia.

08 Performance dunha cega nunha voda. Xaneiro de 1890

«(...) Sai o tal â portada, ond'está a mocedá d'a parroquia, envoltos en xergas ou mantas e beiland'ô son d'a zanfona que toca unha cega a quen cós ferrillos acompaña unha rapaza. O padriño envor'o xarro n-os vasos, métese n-o corro d'o baile ofrecendo viño, que n-un instante s'espabila, mando logo por outro xarro, ind'ôs rincullos, onde non todos queren beber é ser vistos, y-hastr'apagan-o candil tapándose moi ben.

Feito este deber d'o padriño, que de non cumpril-o sería un porco, a cega pergúntalle si lle dá licéncea para subir. Non se fai esperal-o premiso, subindo aquela ô quart'onde rebrinc'a xente ainda n-a mesa.

-Boas noites ten'a xente d'esta casa, dí a rapaza d'a cega.
-Boas noites, dí tamen a cega, de a todos e que Dios entr'aquí para ben da familia.

Séntase logo n-un taburete e pons'a tempral-a zanfona, mentral-a rapaza, qu' é unha laberca, votall'unha ollada á canto hai dentro d'a habitación, porparándose para leval-o compás co-a pandeira e falar ô ouvido d'a cega.

Os convidados, que xa tiñan-o viño n-o faiado, poñens'a berrar, dicindo: « vaia veña unha cantiga pronto» y-a cega empreza c'un cantar médeo gallego e médeo castillano:»

Vivan el novio y la novia,
el cura que los casó,
los padriños, la madriña,
los convidados y yó. »

Ben, ben, dicen â unha; outra, outra.
A d'a pandeira vólvell'a falar â cega ô ouvido.

-Ahí vaí, dí a d'a zanfona:
« Vivan el novio y la novia,
Dios los degue prosperar,
que al cabo d'algunos meses
tengan ya que bautizar. »

08 Performance dunha cega nunha voda. Xaneiro de 1890

Asi me gusta, dín os mais ferros, d'esas, d'esas, que tamen lle gustan ô padriño.
A cega, que sigue toca que te toca, di entonces.- Ahora vai co él:

« Estou mirand'ô padriño
qu'está xunto d'a ventana,
ten o bolsillo ben quente
e boas vacas n-a cabana.»

Todos rin a quen mais ô vel-o inxeneo d'a cega, pro deteñens'ô ouvir que vai encomenzar outra:

« A madriña, qu'está enfrente
mira para él que da grórea,
queira Dios qu'hoxe n-un ano
lle cantemos n-a sua boda.»

Volven todos á festexal-a saída d'a cega, quen moll'a palabra có viño que ll'ofrece o padriño, dempois d'o que sigue votando copras a todos, sin faital-a y-ama d'a casa, a quen ll'adic'a seguinte:

« A tia Xacinta, está leda,
y— a cousa non é para menos,
qu' acomodou a súa filla
n-a casa dond' hai torreznos.»

Vai a cega xa moi esganada de tanto cantar e ben lle veu que n-un entermédeo a leven pr'a cucuña, onde cura a laceira qu'a afrixe. (...)»

Fonte: Alonso Sánchez, Xulio (1890): «Unha boda», en *A Monteira*, Nº 14, (4-1-1890). Lugo. pp. 106-108.

09 Coplas de Cegos

• Coplas picarescas

Buenas tardes señorita
caramel de la mañana
con esa chambrita branca
parez unh-americana.

Cabo d-ela un caballero
que debe ser general.
Eu llo conozo na cara
vainos dar medio rial.

A do traxe floriadiño
¡figura mais arrogante!
será la madre d'el niño
Dios conserva al fabricante.

Ten un falar q-namora
bonita e aqueloutrada
vótenos pra-co señora
un codelo d-empanada.

El del bigotito rubio
carita d-un serafín
meteu a man no bolsillo
quizaves sexa pra min.

Ogalla q-oxe d-un ano
os volvamos atopar
tan alegres e contentes
e que nos volvan a dar.

Fonte: Fuquiño (1917): «Coplas de cego con acompañamento de zanfona», en Revista *Galicia* nº 49, ano XVI, A Habana (1-XII-1917)

• Pulla entre cegos da Limia

Son o cego do Toxal
Parroquia de Sabucedo,
manteño catro pendangas
e con elas ben me aveño.

Son o cego de Buxán,
que come onde lle dan;
para manter tanta pendanga
excusa morral para o pan.

Fonte: Castro, C. (Coord.) (2005): *Catálogo de músicas da Limia. Música tradicional*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas. p. 18

10 Variación melódica: partituras históricas e repente actual

A procedencia das músicas que os cegos interpretaban era moi variada. Para a súa supervivencia precisaban coñecer todo aquilo que estaba en boca do seu público, desde as melodías tradicionais antigas até os xéneros máis recentes e as cancións de moda. Malia que hoxe xa non é posíbel presenciarse actuacións espontáneas destes artistas, dispoñemos de varios exemplos recollidos desde finais do século XIX a cegos e aos seus guías por folcloristas e investigadores. Escollemos de entre eles un canto dialogado, que aparece na colección de Casto Sampedro coa anotación *Dous cegos na romaría cantando aos que comen no campo* (Groba, v. II, p. 433 –nº 0284.2–), para realizar unha primeira aproximación ao proceso de variación melódica observable no repente galego.

Cego: (*Allegretto*)

A do ra - mo no xus - ti - llo
ten - m'o gra - ve in - con - ve - nien - te
que can - do ve, o seu ga - lán - he
lo - go ll'a - rre - ga - ña, o den - te.

Guía:

Lo - go ll'a - rre - ga - ña, o den - te
e si, o fai ten gran ra - zón - he
por - que, o seu ga - lán é mo - zo
de moi no - bre con - dí - ción - he.

A meirande parte dos ouvintes, e mesmo músicos de formación clásica, adoitan establecer unha identidade forte entre as notas concretas dunha melodía e o texto que a acompaña. Certos intérpretes tradicionais, porén, semellan ser irreverentes ao concepto de melodía fixa e ríxida, e empregan outras notas ou motivos melódicos, familiares ou enteiramente improvisados, para substituír os xa cantados. A necesidade de adaptar unha melodía máis ou menos fixa a un texto non coñecido de antemán é unha das razóns da presenza de variación melódica no cantar dos repentistas. Porén, outros factores, como a inclinación persoal á variación do intérprete e a súa creatividade, a zona na que creceu ou a xeración á que pertence poden ser máis determinantes neste respecto. Ofrecemos información adicional sobre este tema en 13. **A formación da melodía nos brindos: acento musical e acento prosódico** (pp. 127-135)

O cego e o guía interpretan variantes dunha mesma melodía. As notas cadenciais son nos dous casos as mesmas (nos versos I e IV) ou equivalentes (con correspondencia harmónica ou funcional, a distancia dunha 3ª ou 5ª, como nos versos II e III). O guía interpreta unha versión máis esquemática: inclúe unha secuencia literal de 2ª descendente entre os versos I e II; o verso III presenta o mesmo material melódico có I, variando lixeiramente a cadencia, e o IV sorprende por rachar coa liña melódica anterior, cunha fórmula tonal-funcional que deliña un acorde de 7ª de dominante. Semella unha solución algo artificiosa, probablemente tirada do repertorio de cántigas novas (quizais parrafeos) do cego. En realidade, o remate lóxico dos tres primeiros versos que canta o guía sería o verso IV do cego, quen á súa vez se afasta máis nos seus tres versos iniciais dese mesmo modelo melódico que comeza con catro notas repetidas.

Forma da melodía do cego: A B C D (Cadencias: 4 (1) 4 1). Melodía do guía: A A² A_c B (Cadencias: 4 (5) 2 1).

As diferenzas e semellanzas entre ambas melodías poden observarse mellor no seguinte cadro:

| Forma | Cego | Cadencias | Forma | Guía | Cadencias |
|-------|------|-----------|----------------|------|-----------|
| A | | 4 | A | | 4 |
| B | | 1 | A² | | 5 |
| C | | 4 | A _c | | 2 |
| D | | 1 | B | | 1 |

Sobre a partitura marcamos as coincidencias e as diferenzas melódicas. As coincidencias entre os dous primeiros versos están sinaladas con liñas de guións. A identidade do verso III de ambas as dúas interpretacións é clara, por tanto só marcamos con liñas de puntos as tres notas diferentes na versión do cego, e tamén no verso IV do cego a única nota variada (da secuencia de 2ª descendente) en relación co verso III do guía. Tamén son coincidentes as fórmulas cadenciais no canto do cego e do guía: masculinas nos dous primeiros versos e femininas nos dous últimos.

Nota: o tomar como referencia para a comparación a realización musical do guía non quere en absoluto dicir que esa sexa a melodía orixinal, da que a variación do cego deriva.

• Relación entre partituras históricas e exemplos contemporáneos de repentismo

Non só procede comparar entre si as realizacións melódicas de cego e guía nesta partitura anotada por Casto Sampedro, senón con outras de uso na actualidade, como as do brindeiro *Ribeira de Louzarela*. Tomando como obxecto de análise só o primeiro verso de ambas melodías pódense extraer conclusións reveladoras.

O *Ribeira de Louzarela* emprega para os seus brindos unha melodía de muiñeira vella habitual na montaña do leste de Lugo (ver p. 128, exemplo 1 –APOI, nº de arquivo MaXe 00021_002–). Esta é tamén de ámbito estreito, xeralmente cunha quinta (1-5) de extensión, ocasionalmente unha sexta (1-6). Habitualmente o verso I comeza co 5º grao como nota de recitación, e ten cadencia no 4º grao.

Unha diferenza inicial: a nota de recitación no canto do *Ribeira* adoita aparecer precedida dunha nota máis grave (unha 2ª, 3ª, 4ª ou un son de afinación indeterminada).



A estrutura do verso I é claramente recoñecíbel no mesmo verso da melodía que canta o guía, cunha ondulación anterior á cadencia (esta mesma ondulación é empregada polo *Ribeira*, mais como melisma ligado á última sílaba acentuada).

| | |
|---------|--|
| Ribeira | |
| Guía | |

O *Ribeira* emprega unha variante deste mesmo verso, na cal se aproxima á cadencia no 4º grao en dirección ascendente (ver p. 191, exemplo 2a). Este é o mesmo tipo de liña melódica que o cego interpreta na súa variante, aínda que neste caso tamén cunha leve ondulación.

| | |
|---------|--|
| Ribeira | |
| Guía | |

Fontes:
 · APOI (<http://apoi.museodopobo.gal>).
 · Groba González, X. (2012): *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Concello de Redondela.

EPITALAMIOS



«Vimos por honrar a voda»

BRINDEIROS DA MONTAÑA DE LUGO

Parrafeos e desafíos

A Idade Moderna viu aflorar en Galiza unha *civilización rural tradicional* que se desenvolveu ininterrompidamente desde comezos do s. XVI até a primeira metade do s. XX. Foi no seo desta civilización en que as formas populares do repente galego adquiriron forma e definición. Lonxe da uniformidade, existiron fortes contrastes intercomarcais de carácter socioeconómico e cultural derivados dos distintos patróns de asentamento e modos de vida campesiña.

Nas descrições recollidas nos libros de viaxes por Galiza dos s. XVII e XVIII, os autores, foráneos na súa práctica totalidade, recreáronse eloxiando a beleza e fertilidade do litoral, dos vales fluviais e das zonas de monocultivo vitícola que ofrecían unha «*vida apacible*» aos seus habitantes. A maior parte destes territorios estaban a vivir nesa altura transformacións tan singulares como a difusión do cultivo do millo chegado de América, principal responsábel dun crecemento espectacular (da orde do 85%) do peso demográfico nas comarcas litorais do sur –Barbanza, Salnés, Morrazo, ría de Vigo–. En contraposición con estas zonas máis humanizadas e sociabilizadas, os viaxeiros sinalaban as «*ásperas*» e «*estériles*» terras montañosas, terras subsidiarias do despertar demográfico e económico que se estaba a producir nas outras zonas e onde se mantiñan modos de vida e usanzas arcaicas.

Os homes «*rústicos*» alí asentados aparecen retratados levando unha vida «*apartada*» fundamentada na comunidade e na propiedade colectiva, imprescindible para que se puidesen manter as pequenas explotacións agrogandeiras de que tiraban o seu sustento. Este sistema de vida arcaico non era por iso inmutábel: precisamente a intensificación da densidade dos préstamos de bens materiais e de coñecementos entre os membros destas comunidades será o factor determinante para o florecemento de representacións rituais que eloxian a conveniencia da vida comunal, entre as que o repente xogará un papel decisivo.

◀ Ribeira de Louzarella no Xantar Brindeiro celebrado o 11 de xullo do 2009 en Paredes de Lóuzara, Samos. Foto: Gzi-foto. Arq. aCentral Folque.

Na vida campesiña das zonas «*afastadas*», o sentido comunitario e o da xerarquía forman parte do ambiente cultural asimilado desde a súa infancia. A partir dos oito anos, cando as crianzas comezaban a realizar os seus primeiros traballos, como guiar o carro de tiro nas labranzas ou pastorear cabras ou vacas, a súa sociabilización cultural e sentimental comezaba a escaparse definitivamente do control da familia para ir parar ao da comunidade. Agrupados en bandos que fornecían os seus membros dunha forte identidade colectiva, principiaban a percorrer e explorar o territorio da aldea entrando nun íntimo contacto coa natureza e co mundo social. Entre os seus divertimentos, moitos de carácter competitivo, non faltaban todo tipo de xogos verbais e cantigas. Ademais, estas protagonizaban algunhas das principais festas do ano, como os Maíos. Unha vez cumpridos os quince ou dezaseis anos e coa capacidade para acometeren as máis rudas tarefas, os pícaros pasaban a formar parte do Bando dos Mozos.

Con mellor organización e dirixidos por un xefe a quen se daban nomes como ‘Mordomo’ ou ‘Vigairo’, os bandos dos mozos solteiros eran sólidas sociedades que proporcionaban aos seus membros un fogar de identidade colectiva. A estancia no bando podía demorar por volta duns dez anos até o momento de contraer matrimonio e pasar así ao bando dos casados, os Homes. Entre as atribucións non escritas que se autoasignaban estes bandos estaban a da defensa do territorio e da comunidade e a vixilancia dos noivados de maiores repercusións para a vida comunitaria –os das mozas e os dos vellos e vellas–. Exercían de punta de lanza do orgullo local e representaban a vitalidade da aldea e da parroquia.

Con motivo das romarías e feiras, das fiadas e das festas do ciclo agrario e relixioso, os bandos mostraban a súa cara máis viril e desafiante desenvolvendo postas en escena retranqueiras que, no fondo, agachaban a frustración polo sometemento e dependencia que continuaban tendo dos Homes. Conscientes disto, os Homes recompensaban con

altas doses de permisividade os excesos nas diversións da mocidade, moitos deles de índole moral e derivados da desatada curiosidade que se estaba a experimentar entre mozos e mozas.

As reunións con motivo da misa maior dominical, de feiras e romarías, de traballos colectivos e os seráns invernaís foron a cada paso máis importantes desde comezos do s. XVIII, favorecendo as conversas e galanteos entre a mocidade. As disputas en verso fixéronse importantes nestas ocasións, en gran medida, pola súa capacidade para regularen a tensión interna entre a oposición e complementariedade sexual dos namorados. As demostracións de axilidade verbal e o dominio da oratoria e da situación servían como medio de promoción persoal para o mozo e dábanlle visibilidade e prestixio dentro do seu grupo e no seo de toda a comunidade.

Nos fiadeiros, condenados pola igrexa por ver neles a oportunidade para os «*ayuntamientos de sexos*» e o «*comercio carnal*»,¹⁵ os mozos anunciaban a súa chegada con coplas desafiantes que obtiñan pronta resposta desde o interior por parte das mozas. As coplas con que se correspondían non adoitaban ter nada de galante, e disimulaban, só en parte, un fondo de desexo erótico. Conforme se ían enredando na disputa, os bandos afirmaban a súa confianza na vitoria subindo o ton ameazante, provocador e sarcástico das pullas, que resultaban a cada paso máis divertidas para os presentes.

A agudeza, o enxeño e a capacidade de adaptación, calidades principais nestas escenificacións, obrigan os participantes a improvisaren coplas, ou cando menos a teren que procuralas entre as xa preexistentes da lírica popular local. Despois destes **desafíos** ou **enchoiadas**, cantos, bailes e contos sucedíanse no fiadeiro. Cando chegaba a quenda dos parrafeos de tema amoroso, desatábase a atención dos

15 Saavedra, P. (1994): *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona: Crítica, p. 202.

mozos con pretensións de conversar cunha moza, xa que en breve se verían obrigados a utilízalos nos seus primeiros encontros. Nos fiadeiros tamén era habitual que se representasen auténticas farsas, números circenses de orixe xograresca, como o xogo dos labradores, ou pequenos números de repente, como as **preguntas** en que un participante formulaba a outro unha cuestión irresolúbel ou un problema matemático de difícil cálculo.

Á última hora non era extraordinario que se desatasen discusións elevadas de ton a base de coplas ofensivas de carácter improvisado, como tampouco o eran as pelexas entre os mozos das distintas aldeas. O bando de solteiros da localidade revalidaba entón a súa dignidade e a da súa comunidade enfrontándose aos forasteiros até expulsalos pola forza. Esta rivalidade permanente entre os bandos das aldeas próximas, que tiña de fondo a defensa das «súas» mulleres, favorecía tamén continuas incursións noutras aldeas veciñas para facer escarnio dos seus membros con coplas aldraxantes. Nalgunhas, como Uxés, cerca de Arteixo, estas prácticas, coñecidas alí como **trailalailas**, mantiveron vixencia até a desintegración da sociedade tradicional na segunda metade do s. XX.

Ao remate das festas, os mozos procuraban acompañar a súa elixida á casa aproveitando ese momento de intimidade para lle pedir palabra de amor. Só se o pretendente era aceptado, obtiña o dereito a falar coa rapaza con cita previa. O mozo podería, entón, visitala na súa casa; o domingo era o día máis concorrido, aínda que non o único.

05 ▶
p. 59

O parrafeo de carácter amoroso que manteñen nos seus encontros é unha controversia en prosa ou en verso que en ningún caso supuña unha relación de noivado formal, xa que unha mesma moza podía recibir distintos pretendentes e parrafear con eles no mesmo día. O parrafeo ten un estilo de persoa a persoa, máis directo que o das enchoiadas, aínda que o seu fío argumental, desenvolvido nunha longa sucesión de coplas organizadas en estruturas máis ben ríxidas, permite

que sexa unha mesma persoa a que represente os dous papeis na súa escenificación. Esta modalidade foi popular entre os cegos, que acostumaban incluílos no seu repertorio sabendo da atención que suscitaban entre os mozos.

No parrafeo, o home representa un papel aparentemente inferior, e é obxecto de reiterados rexeitamentos por parte da moza. Mutuamente se acusan, nun ton máis ou menos agresivo, de ter defectos e vicios, e gozan das burlas e escarnios con que someten o contrario, mais sen poñeren en dúbida o seu aprecio. O namorado, en permanente competición cos outros pretendentes con que parrafea a moza, ten que tratar de atallar a capacidade retórica da rapaza nos seus encontros e superala en enxeño e dominio da oratoria até convencela de que é el o digno merecedor da súa conquista amorosa, gañando de paso o pulso que mantiña cos outros pretendentes. O desenlace acostuma ser feliz na maior parte dos casos, aínda que non escasean os exemplos de finais abruptos e histriónicos con que evidenciar as formas enganosas do amor, segundo a lóxica comunal pola cal o mal debe ser coñecido.

Os parrafeantes recorren para os seus parlamentos a coplas preexistentes que ofrezan facilidade de variación, polo que a pesar de improvisaren durante a *performance*, o parrafeo resultante non era improvisado en sentido estrito. Só nalgunhas comarcas como Bergantiños, a improvisación de versos orixinais chegou a un desenvolvemento importante e dicíase daqueles mozos que destacaban nesta arte que sabían parrafear moi ben. Nalgunhas localidades como Cabana de Bergantiños tamén se recorría aos parrafeos para ir pedir unha moza en casamento; nese caso eran denominados **refráns**.

Na Galiza rural, á marxe da expresión ‘palabra de amor’, de clara reminiscencia medieval, os mozos pedían tamén unha prenda, normalmente o pano, ás súas amadas en sinal de compromiso. Esta mesma imaxe é frecuente nas novelas cabaleirescas e nos libros de namorar portugueses ou casteláns difundidos no noroeste peninsular durante

a Idade Moderna, que serviron sen dúbida de inspiración para moitos dos parrafeos. Esta orixe e a súa impresión en pregos de cordel difundidos polos cegos explica o común da escolla do castelán en moitos dos textos dos parrafeos en contraposición cos desafíos, elaborados netamente en galego. O pano perdeu boa parte do seu protagonismo no transcurso do s. XVIII cando aneis ou outros presentes como as caixas de tabaco se puxeron de moda como presentes entre os namorados.

11 Desafío e enchoiada

• Desafío. Ourense

- Mozas do Chan da Amoeiro
non sabés desafiar
cando vos pondes no medio
non fagués máis que berrar.

- Bota, queridiña bota
bota que tés que botar
aínda teño un saco cheo
e outro por comenar.

- Cala ti, pernas de cabra
pantorrillas de carneiro
que para falar conmigo
pide licencia primeiro.

Fonte: Calle, J. L. (1993): *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*, Pontevedra: Edición do Autor. CF170.

• Enchoiada. A Coruña

Ese pano que che din,
rapaza, que lle farás,
que non me costóu un peso
que costóu trinta reás.

Ó tendeiro non ll'o levo
que non é conto de risa
primeiro ti has de poñer
cinta negra n-a camisa.

O meu consello che dou
que ll'o leves ô tendeiro,
qu'eu non necesito pano
pano de tanto diñeiro.

¡ Cinta negra n-a camisa!
ni-n-a poño nin-a quero
que para luto m'abonda
esta crus que trayo ô cuello.

Fonte: Pérez Ballesteros, J. (1979): *Cancionero Popular Gallego*, 2º tomo, Madrid: Akal. p. 127 (reed. cit. A. MACHADO Y ÁLVAREZ (dir.): *Biblioteca de las Tradiciones Populares*, Madrid: Librería de Fernando Fé, 1885, tomo VII, 1886)

Cantos de voda

No sistema comunitario polo que se rexían as aldeas galegas, un casamento podía significar a fixación ou atracción dunha muller para a conformación dun núcleo familiar na comunidade, o que supuña para esta a garantía de permanencia e futuro. Aínda que tamén podía equivaler á súa perda, co conseguinte perigo que iso comportaba. Por isto, a celebración das vodas constituía un acontecemento dunha grande importancia e cunha repercusión social da incumbencia de toda a comunidade, e en particular da mocidade.

Mozos e mozas predominaban entre a pequena multitude que se congregaba ás portas da casa onde se celebraba o banquete, esixindo o seu dereito a participaren da celebración e a se faceren cun anaco da regueifa, o bolo da voda. Non ter ou non ofrecer a regueifa supuña unha deshonra para os acabados de casar e un agravio á comunidade, que con probabilidade acabaría sendo contestado polo bando dos mozos cunha cencerrada de protesta.

Dentro da rica linguaxe simbólica destas comunidades, a regueifa significaba a comunión entre todos os seus membros, polo que nun acto de tal relevancia como un casamento o seu reparto debía ficar por riba da condición de convidados ou non convidados. A madriña era a encargada do seu reparto entre a mocidade, aínda que se podía acceder a esa honra por medio dalgunha competición ritual entre as que destacan pola súa escenificación artística as que teñen a súa formulación en forma de baile (particularmente sinalado nas comarcas de Bergantiños, Barcala e Noia) e de desafío poético.

Os desafíos xa despertaran a curiosidade dos primeiros folcloristas do s. XIX, como o mestre madrileño José Inzenga, quen, en 1888, realizou unha das máis completas descrições feitas até esa altura deste fenómeno no seu clásico cancionero *Cantos e bailes de Galicia*:

«Existe en Galicia una costumbre, (...) en las bodas que en ella celebra la gente del campo, se verifica generalmente un certamen de canto, en el cual sale premiado con el pan de la boda aquel que ha demostrado poseer mejor voz y saber el mayor número de coplas, que las más son improvisadas».¹⁶

A improvisación de versos que se facía nestes certames de canto, entre individuos ou bandos, foi a que adquiriu a maior especialización entre todas as manifestacións da lírica popular galega, chegando a cristalizar no desenvolvemento dunha disciplina fortemente profesionalizada na práctica dos cantadores de voda: regueifeiros, brindeiros, loidores e aínda cegos andantes. Estes repentistas, algúns deles desprazados desde outras aldeas da comarca non sempre próximas, ían chegando á porta da casa onde tiña lugar o banquete prestos a iniciar a contenda poética. Esta instantánea daba continuidade ás concentracións de xogares nas vodas señoriais do medievo, e, como naquelas, supuña un claro símbolo de poder e prestixio para os donos da casa.

Mesmo antes da eclosión da lírica medieval, era habitual a presenza de xogares para este cometido nas vodas señoriais, documentada en fontes ibéricas para os s. X e XI e nos reinos cristiáns occidentais no s. IX.¹⁷ A tradición das cantigas de voda afunde as súas raíces en períodos moito máis arcaicos que o medieval, de feito aparece xa ilustrada na *Ilíada*. É no poema atribuído a Homero onde se recolle por vez primeira testemuña documental da tradición de cantos nupciais que a comitiva que acompañaba a noiva á casa do noivo o día do enlace lle dedicaba á futura esposa. Estes cantos en que se apelaba a Himeneo, deus das cerimonias do matrimonio, teñen a súa correspondencia na tradición grega nos cantos epitalámicos, cantados de forma máis desenfadada por mozos e mozas ás portas do

16 Inzenga, José (2005): *Cantos e bailes da Galiza*, Estudo e edición crítica de José Luís d. P. Orjais, Ourense: Difusora das letras, Artes e ideas. p. 64.

17 Menéndez Pidal, R. (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid: Espasa-Calpe.

compartimento nupcial (*thalamium*) para loar e augurar a felicidade dos acabados de casar. Os *epitalamios* forman parte das tradicións gregas que influíron na cultura latina a partir do s. III a.n.e. e que remataron por mudar en gran medida o *modus vivendi* da sociedade romana.

Consérvanse dous *epitalamios* herdeiros desta tradición do poeta Catulo, autor latino do s. I a.n.e., en que atopamos detalladas descrições do rito nupcial. Destaca a recollida no seu poema sesenta e un, escrito con ocasión das vodas de Manlio Torcuato. Segundo este texto, mozos e mozas congregábanse ás portas da casa da noiva portando fachos como presaxio de felicidade e invitándoa cos seus cantos a saír e abandonar a casa dos seus pais. Unha vez fóra da casa paterna, a noiva situábase xunto ao noivo na comitiva nupcial que se dirixía á casa deste. É o momento en que os mozos e mozas do séquito lles dedican «versos fesceninos», que neste poema só se refiren ao noivo e máis concretamente aos seus antigos amoríos.

Aínda que o poema dá continuidade a unha tradición cultural pronunciadamente helénica, evidenciada polas invocacións ao deus Himeneo, Catulo substitúe unha canción do *epitalamio* orixinal por estes *versus fescennini* de tradición autóctona latina. Os *versus*, diálogos lúdicos e improvisados, formaban parte na súa orixe de festividades de tradición agrícola etrusca e poden ser interpretados como elementos dun culto arcaico á fecundidade de que se deriva o apelativo *fascinum* –símbolo fálico–. A linguaxe próxima á obscenidade destes versos e os xestos e insinuacións dos mozos que os cantaban desempeñarían nos *epitalamios*, seguindo esta interpretación, un estímulo para a reprodución humana e podería explicar a súa forte aceptación e arraigo como expresión popular.

Os *versus* de ton groseiro e satírico e as bromas enxeñosas foran tamén recursos habituais dos *ludionis* etruscos, actores especializados nos *ludi scaenici*, representacións lírico-cómicas que segundo Tito Livio se remontarían á Roma do 364 a.n.e. Mentres a cultura etrusca mantivo a

súa influencia na sociedade romana, os versos fesceninos tiveron unha presenza xeral, mais coa chegada do influxo helenista esta decaeu notabelmente ficando restrinxida apenas aos *epitalamios*.

Durante os primeiros séculos da nosa era, a primitiva cultura cristiá adquiriu vigor nos territorios do Imperio Romano. Moitas prácticas de orixe pagá viviron entón unha asimilación nos rituais da nova relixión. Unha delas foi a *procax fescennina iocatio*, rito nupcial en que os cantos alternados de versos desvergoñados dirixidos aos noivos acontecían durante a cerimonia. No s. V a popularización dos *versus* atinxira festas nupciais en distintos puntos do xa desmembrado Imperio e podía protagonizar momentos relevantes en distinto tipo de enlaces, independentemente de se estes se estaban a producir entre dous anónimos labregos ou entre a filla do emperador Antemio co nobre xermano que gobernaría o Imperio romano de occidente durante parte do século.

Ao igual que noutros reinos cristiáns de occidente, na Galiza medieval os casamentos acordados e interesados da nobreza convertéranse co apoxeo do feudalismo no principal acto diplomático dos estamentos privilexiados. Para a Baixa Idade Media, cando o enlace unía os principais herdeiros de familias poderosas, acudían señores desde distintos puntos da xeografía acompañados dun séquito en que non faltaban xograres e trovadores. Da man destes artistas corría a exaltación lírica das xornadas, a base de cantigas de loor dedicadas aos noivos e ás súas familias. As mellores artes dos poetas alí concentrados atoparon nestes contextos o marco idóneo para entrar en competición a través das súas exhibicións e batallas poéticas.

Rematado o período medieval, a Igrexa católica entra nunha forte crise froito da corrupción eclesiástica e da falta de piedade relixiosa que dará lugar á Reforma protestante e á Contrarreforma da Igrexa de Roma. A Reforma, que denunciaba a decadencia dos valores da Igrexa e

reclamaba unha volta ao cristianismo primitivo, estendeuse rapidamente por Europa e obrigou as autoridades de Roma a responder convocando un concilio para afrontar a situación. O Concilio celebrado na cidade de Trento entre 1545-1563 desautorizou definitivamente as teses protestantistas, que ficaron fóra da Igrexa de Roma, mais supuxo unha evidencia dos excesos e dexeneración da institución e a necesidade de reformar costumes e mellorar erros do pasado. A Reforma protestante e a Contrarreforma da Igrexa de Roma supuxeron un cambio profundo e xeneralizado de usos e costumes da Igrexa cristiá da Europa occidental que afectou en grande medida a vida cotiá dos seus habitantes.

Os obxectivos da implantación da *Cidade de Deus* na vida cotiá das persoas, que pasaba por clericalizar calquera celebración ritual –comezando polos propios casamentos–, tivo distintos resultados na área protestante que na católica. Nos principais focos do protestantismo, como Alemaña, Hungría ou Inglaterra, a prohibición de vellas tradicións, manifestacións e prácticas pouco ortodoxas coa nova relixiosidade tivo resultados moito máis drásticos que nos países occidentais católicos, e significou, en moitos casos, a súa erradicación.

Nos territorios das principais potencias católicas occidentais –Italia, Francia, España ou Portugal– foron moitas as manifestacións de teatro popular prohibidas por indecentes, desvergoñadas e por estaren infestadas de contidos alleos aos textos bíblicos e á tradición litúrxica de Roma. Porén, a pesar destas prohibicións, o vigor de moitas prácticas que mesturaban sagrado e profano, como os propios cantos de voda, non fixo máis que aumentar até alcanzaren no s. XVIII o seu momento de maior esplendor, en contraste coa desaparición definitiva que sufriron na área protestante.

Nos territorios históricos italianos, e moi particularmente nas rexións do centro, os cantos nupciais improvisados, entoados polos *cantastorie* e xa documentados a fins do

s. XV en Florencia, perduraron durante toda a Idade Moderna e aínda na Idade Contemporánea. En certas localidades da rexión do Abruzzo perdurou a tradición da *Serenata alla sposa*, realizada ao anoitecer na véspera do enlace cando un bando, en que se integran un ou dous *cantastorie*, acudía a cantar as súas coplas improvisadas baixo a xanela da casa da noiva até ser convidado a pasar a comer e beber na casa.

Na Bretaña, unha das rexións de Francia onde o catolicismo tivo maior influencia, tamén perduraron diversas representacións de cantos nupciais interpretados en bretón por repentistas até o s. XIX. Entre as tradicións hoxe perdidas descritas por historiadores e folcloristas decimonónicos recóllese a existencia de controversias poéticas a *capella* entre o *bazlavan*, o improvisador que acompañaba a comitiva do noivo á casa da noiva no día do casamento, e o *brottaër*, o seu rival que esperaba xunto á comitiva da noiva diante da casa desta. Outra modalidade sería a de improvisación solitaria, como a que perdurou a modo de saúdo ou de loia até 1873 en Pont-Aven (Finisterre).

O baixo clero católico, único en contacto real coas comunidades rurais, era consciente da orixe pagá destas representacións populares contestadas por Trento, mais non esquecía que perseguían unha finalidade utilitaria e cumprían unha función na comunidade, polo que os seus esforzos –no caso de facelos– dirixíronse, máis que a abolilas, a *purificalas* de elementos sacrílegos. De feito, os curas non só consentiron as controversias poéticas nos días de voda senón que se deixaban envolver na *performance* dos repentistas, na que eran un recurso temático elemental sobre o que ironizar.

Na Galiza, a tradición dos certames de canto protagonizados por repentistas populares fíxose particularmente relevante na celebración das vodas grandes campesiñas tanto nas escarpadas serras orientais de Lugo (zona oriental) como

nas máis suaves montañas do interior da franxa atlántica da Coruña (zona occidental). Por vodas grandes debemos entender aquelas en que se unía un fillo vinculeiro cunha muller doutra familia puxante. O vinculeiro era o beneficiado coa mellora na partilla da herdanza, que nas zonas de montaña adoitaba corresponderse con dúas terceiras partes dos bens patrimoniais máis unha porcentaxe igual á do resto dos herdeiros do terzo restante.

As melloras que daban nestas zonas montañosas estaban entre as máis fortes dos sistemas de reparto tradicionais europeos e tiñan como finalidade manter a posición puxante da casa familiar na aldea e en última instancia a da propia aldea ou parroquia. Por esta razón, un enlace destas características era unha ocasión fundamental para garantir a continuidade de toda a comunidade. Para a celebración, que duraba dous días, o primeiro na casa da noiva e o segundo na casa do noivo, adoitábase escoller unha fin de semana dos meses de agosto ou setembro. Se a muller era doutro lugar, os seus convidados acompañában en comitiva contribuíndo coa visita colectiva a fortalecer os imprescindibles lazos de solidariedade interparroquial.

O lirismo que se despregaba nestas vodas montañosas durante toda a xornada era abrumador. As mozas invitadas á voda concentrábanse diante das portas da casa da noiva, enfeitadas para a ocasión con fitas e flores, entoando cantos que invitaban a noiva a deixar a casa paterna para se dirixir á igrexa. Tras a chegada da comitiva do noivo, recibida con beizóns polas mozas, a noiva abandonaba a casa e uníase en procesión á comitiva nupcial que durante o traxecto non paraba de loar con cantos os noivos e os seus pais. Tras o remate da cerimonia, os cánticos continuaban no interior da igrexa e a comitiva partía até a casa onde se celebraba o banquete.

Á regueifa, que presidía o banquete, dábaselle normalmente forma de rosca. Elaborábase con fariña de trigo, manteiga e relas de limón, e era enfeitada con ovos antes de cocer e

adozada con mel. Este doce, do que se ten a primeira referencia documental no *Tumbo de Samos* (1166),¹⁸ era coñecido e popular no xeral do territorio galego, polo que non sorprende que sexa o máis mencionado na documentación medieval galega. No norte de Portugal, onde é coñecida desde o Minho até a rexión de Aveiro, era tradición, como na Galiza, que os padriños a ofreceran aos seus afillados na altura da Pascua, práctica hoxe suplantada por outro tipo de presentes como o roscón e os ovos de Pascua.

As vodas eran de día, mais os non convidados acudían á competición pola partilla da regueifa despois da cea, xa entrando na noite. O número de persoas congregadas diante da casa oscilaba entre as corenta e as cen, segundo o tamaño da aldea ou a importancia das familias dos noivos, e constituían no seu conxunto un público entusiasta e desexoso de gozar coa contenda poética. Se nas familias dos noivos non había repentistas, convidaban un ou varios con días de antelación para encargarse da defensa da casa. Se en última instancia estes non podían asistir, bastaba con facer pasar ao interior a un dos que se encontrase entre os congregados na porta esa mesma noite. Estes eran os regueifeiros, brindeiros ou loidores *da dentro*, considerados os máis virtuosos da contorna. O feito de desempeñar esta función e ser convidado a compartir mesa cos noivos e as súas familias constituía un gran privilexio para estes veciños dentro das súas comunidades, polo que non aspiraban a seren recompensados economicamente, o que no caso de acontecer sería considerado como algo feo e deshonoroso.

Cando os repentistas non convidados ían chegando e sumándose á multitude congregada na porta, xa todo estaba listo para dar inicio á controversia. Estes repentistas *da fóra*, entre seis e dez, segundo a relevancia do casamento, comezaban a entoar as primeiras coplas cada un coa súa

18 Andrade Cernadas, J.M. (2005): «Manxares medievais», en Murguía, *Revista Galega de Historia*, nº 6, Santiago de Compostela: Asociación Galega de Historiadores, pp. 35-46.

particular melodía e prescindindo de calquera tipo de acompañamento musical.

Moitas das solicitudes de licenza para cantar eran fórmulas preexistentes que se variaban lixeiramente introducindo topónimos ou antropónimos relacionados coas aldeas e as familias do enlace. A viaxe emprendida desde afastadas terras para poder presenciar a celebración, o tamaño e calidade da regueifa, que permitía adiviñar a dimensión do forno e en consecuencia a importancia da casa, e as reiteradas demandas de contestación desde o interior protagonizaban estas primeiras coplas.

Dentro da casa deixábase que se caldease o ambiente antes de saír a responder, momento en que daba comezo a controversia. Os noivos e as circunstancias do noivado e do casamento, o traxe da noiva, os padriños e todos os membros do banquete, incluídos cociñeiras e músicos, eran os principais temas esgrimidos polos repentistas de fóra. Tamén formaban parte dos seus recursos temáticos as circunstancias que acontecían no lugar e no momento, o público presente ou os sucesos de interese xeral.

Os roles eran ben diferentes: se o de dentro tiña que ser máis protocolario e esforzarse no enxalzamento e defensa da familia de forma elegante, os de fóra podían mostrarse moito máis sarcásticos e mordentes sen teren que chegar por iso a caer no insulto fácil e malintencionado, desaprobado taxativamente polo público. Nestes casos –pouco frecuentes–, o de dentro evitaba responder as provocacións procurando manter o bo ton dos seus versos e reconducindo a contenda polo camiño da medida coa axuda doutros repentistas de fóra.

O público participaba rindo ou aplaudindo, mais tamén contribuía ao desenvolvemento da contenda con algunhas coplas improvisadas. Na zona oriental era frecuente que arengasen os brindeiros que ficaban *in albis* coa expresión «*Esa saúche botón pero outra saéche presilla*», visual asociación

entre o enlazamento das coplas alternadas e a abotoadura dunha camisa. A *performance* podía estenderse durante horas até a madrugada e concluía normalmente por esgotamento dos participantes. Na partilla da regueifa procurábase non deixar sen ración a ningunha rapaza solteira: calquera descortesía nese momento podería ter nefastas consecuencias. Logo comezaba o baile do gaitero que abrían os noivos e os padriños. Cando o baile non era o mesmo día da voda, a contenda remataba cando saían os noivos ou a madriña anunciando que pagarían a celebración do baile nunha data próxima.

A colectividade, asistida polo dereito a xulgar publicamente os seus membros e co obxectivo velado de regular a agresividade individual e colectiva no seu seo, lícita a regueifeiros e brindeiros a daren renda solta nos seus discursos aos conflitos internos e externos do grupo. Os repentistas tiran á luz todo tipo de feitos e comportamentos censurábeis e exercen impunemente a crítica directa a persoas, institucións e localidades, incitando a interiorizar a necesidade da *concordantia oppositorum*: a conveniencia da solidariedade interna e externa dos membros da aldea a pesar das súas naturais oposicións.

O entusiasmo, a alegría estética e a sensación de liberdade que experimentan e irradian os repentistas no diálogo que establecen coa súa obra son os factores determinantes da escolla da improvisación de versos como vía para transformar as discordias e malestares internos nun espectáculo de poesía, humor e enxeño gozado por todos. Este cerimonial ritualizado e controlado no tempo e no espazo repetírase, alén das vodas, nas principais festas do ciclo anual polos bandos artísticos organizados polos mozos.

‘**Brindo**’ –‘birindo’, ‘berindo’– e ‘**loia**’ son os nomes que se lle dan aos cantos de voda na zona oriental e ‘brindeiro’ –‘berindeiro’, ‘birindeiro’– e ‘loiador’, en clara alusión á súa especialización na loanza, aos repentistas que os executan. Foron coñecidos en toda a contorna montañosa

da serra do Courel até a década de 1960, e os centros máis importantes foron Folgoso e A Pobra do Brollón. Cara ao leste da serra, no Val de Lóuzara, tivo como principais focos Triacastela, Samos e o Incio. Ao norte, atópase en Pedrafita do Cebreiro, e aínda nas Nogais e localidades de Cervantes ou Becerreá, así como nos concellos baixo administración leonesa de Balouta ou Balboa.

12 ▶
p. 126

13 ▶
pp. 127-135

A tradición nestas montañas, con cotas elevadas por riba dos mil metros, mandaba que se brindase primeiro a rosca ou roscas da madriña, xa que nas vodas grandes non se cocían menos de tres ou catro para poder satisfacer a todos os congregados coa súa ración. A madriña resistíase ante a insistencia dos brindeiros da fóra até que cedía e saía acompañada doutras mulleres para repartir os pedazos de rosca ou melindres encargados expresamente a fornos da vila de Sarria. Despois os brindeiros pedían cuarteiróns de tabaco ao padriño, que respondía dosificadamente ás demandas do exterior guindándoo pola xanela ou saía a entregalo levando tamén consigo unha xerra para ofrecer viño.

Aínda que os cuarteiróns de tabaco fosen un produto consumido –sobre todo por curas– xa no s. XVII, non foi até a segunda metade do s. XVIII cando comezou a estenderse entre as clases populares; a súa difusión estaba intimamente relacionada coa crecente importancia das feiras e a conseguinte monetarización da economía dos campesiños.

Outros focos dos cantos de voda que poderíamos agrupar na área oriental, xa desaparecidos, estarían en localidades da Ribeira Sacra –a ambos lados do río Sil, como Sober ou O Bolo–, ou da Baixa Limia, como Lobeira. En Lobeira o célebre etnógrafo Xaquín Lorenzo realizou un importante traballo de campo. Nun dos seus artigos describe como o alcalde do lugar, sentado na mesa cos noivos e tras recibir o ramo da noiva, se erguía para repentizar uns versos de loanza e pasaba despois o ramo como testemuño a outro veciño para que continuase coa improvisación.

14 ▶
p. 136

‘**Regueifa**’ é a denominación inequívoca dos desafíos poéticos na zona occidental. A vella estirpe dos regueifeiros, que adoptaron para si o nome do motivo da súa controversia, chegou vixente até os nosos días. Os seus principais focos pertencen ás comarcas de Bergantiños (Carballo, Coristanco, Cabana de Bergantiños, Ponteceso), Xallas e Terra de Soneira (Zas, Vimianzo) e ao val de Barcala (Val do Dubra, Bembibre, A Baña, Negreira, Santa Comba) e chegaba o seu influxo ás portas da cidade de Santiago (Tordoia, Brión, Ames). Con anterioridade era práctica común nun vasto territorio da franxa occidental galega desde a ría de Muros-Noia (Noia, Outes, Mazaricos, Lousame e Rois) até as Mariñas (Betanzos, Paderne), pasando por Dumbría, Fisterra, Muxía, Camariñas, Corcubión, Carnota, Laxe, Malpica de Bergantiños, Laracha, Arteixo ou o propio municipio da Coruña.

O dereito a repartir a regueifa podía ser conquistado tras a pugna entre os regueifeiros de fóra e os de dentro, mais tamén era tradición en Bergantiños e a Barcala que un dos convidados sacase á rúa o molete na cabeza para que os regueifeiros se enfrontasen individualmente ou en bandos na súa presenza. Esta versión da contenda, máis agresiva, especializada e competitiva, invitaba aos excesos verbais e facilitaba o insulto lesivo na procura da vitoria e do trofeo, constantemente aludido en versos explícitos como «*a regueifa ha ser para min*», descoñecidos no corpus da zona oriental.

A concorrencia e especialización nas regueifas permitiu que estas se fosen independizando progresivamente das celebracións nupciais para se erixiren nas festas locais da zona occidental como espectáculo profesionalizado, cousa que non aconteceu no oriente.

As coplas de brindos e regueifas están formadas por catro versos octosílabos en que riman os pares e os impares fican libres, aínda que as tríades, en que se facía rimar o primeiro co terceiro verso, tamén formaron parte da práctica dos regueifeiros. Son elaboradas exclusivamente en galego, se ben as interferencias do castelán, igual que

15
pp. 137-138

14
p. 136

08 ▶
pp. 96-97

na lingua coloquial, non son extraordinarias, sobre todo nas coplas que inician as súas actuacións. Estas coplas de saúdo e presentación amosan claras analoxías coas doutros xéneros poético-narrativos, como as coplas exhortativas que empregaban os cegos para anunciaren a súas escenificacións e que en moitos casos puideron ser modelos a imitar.

Á marxe das súas características literarias máis xenuínas (uso de figuras como o leixaprén ou o paralelismo), os cantos de voda destacan pola súa competitividade, resistencia, rapidez e espontaneidade, xa que carecen de interludios musicais e de pausas entre versos ou estrofas. Os momentos culminantes da contenda, en que o público intensifica a súa atención e entusiasmo, prodúcense cando os repentistas constrúen versos inesperados, enxeñosos e divertidos e a súa contestación inmediata é igualmente brillante e inesperada. O texto improvísase sobre a melodía particular que utiliza cada repentista e todas elas pertencen ao mesmo material melódico que as muiñeiras e xotas vellas propias das súas comarcas.

13 ▶
pp. 127-135
16 ▶
pp. 139-141

Os cantos ao desafío nas vodas tamén tiveron –e teñen– forte arraigo no norte de Portugal. Nas zonas máis montañosas do interior, como as serras do Marão-Alvão, os *cantos ao desafío* teñen un ton máis amábel que os emparenta coa zona oriental galega. Contrastan coa sátira máis mordaz e desapiadada da rexión do Minho ou da comarca de Bergantiños, zona de relevos máis suaves que oscilan en torno aos 500 metros.

Coa histórica emigración de campesiños destas rexións do norte ao Brasil, os cantos de voda tamén se enraizaron na cultura nordestina do país sudamericano, onde a súa práctica se desenvolveu até comezos do s. XX. Do investigador das manifestacións culturais brasileiras Luís da Câmara Cascudo son algunhas das poucas referencias que hoxe ilustran a vella tradición ibérica:

«Lembro-me ainda ter assistido, de menino, antes da ceia dos recém-casados, os dois cantadores se ergueram, como num cerimonial, e pediram a presença dos Noivos. Estes vieram ao salão repleto de amigos. (...) Os cantadores (...) de pé, (...) um de cada vez, cantaram a louvação».¹⁹

19 Câmara Cascudo, L. (2005): *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo: Global editora, p. 140.

12 Brindo

Brindo a os señores novios
e a toda a asistencia,
brindoos con alegría
con entusiasmo e clemencia.

Brindo a os señores novios
por o día en que estamos,
polo solemne festexo
que aquí hoxe celebramos.

Fonte: Fraguas Fraguas, A. (1948): *Notas del folklor de boda en Galicia*, Porto: Instituto para la alta cultura. Centro de Estudios de Etnología Peninsular. p. 8

• Reconstrucion performática do brindo.

1. Veño de moi largas terras
por fin dei chegado agora
veño darlle as boas noites
a toda a xente da voda.

2. A toda a xente da voda
tamén lle vou perguntar
a ver se nos dan permiso
pra poderlles berindar.

3. Pra poderlles berindar
ahora estamos na ocasión
a ver si fan o favor
de darnos contestación.

Estas botábanselle desde afóra.

E brindo a toda a asistencia
con algría e jubilo
por estar rendendo honores
a este meu amigo e primo.

4. Válgame Dios de los cielos
Ferrería de Aguilar
tanta xente que hai á porta
que é o que vén buscar.

*Ahora lle... contestábanlle os outros cando
iban tal...*

5. Qui é o que vén buscar
i-eu voucho decir agora
non vimos por cousa mala
vimos por honra-la voda.

*Ahora xa era cando empezaban a meterse
cos padriños, ca madriña, cos novios, a
pedir tabaco [...], despois... alí había un
noso veciño, i ese desde as dez da noite ás
seis da mañá non lle calaba a lingua...
pero recorridas todas da cabeza e dille...*

Fonte: Museo do Pobo Galego: Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI). Santiago de Compostela.
<http://apoi.museodopobo.gal> - Nº de arquivo: RiXo 00002_047 e RiXo 00003_001-002

13 A formación da melodía nos brindos. Acento musical e acento prosódico

Se xa escasean os estudos musicais sobre a regueifa –a máis popular e coñecida forma de improvisación tradicional galega–, os referidos aos brindos son directamente inexistentes, polo que consideramos prioritario un achegamento detido ás súas principais características: o tratamento flexíbel da melodía, a variación desta e da estrutura musical e a relación entre a acentuación prosódica e musical.

Centramos a atención no intérprete máis sobresaínte de entre os que temos documentos sonoros: o *Ribeira de Louzarela*, de quen afortunadamente se conservan un bo número de gravacións en audio e tamén en vídeo. Empregamos aquí as realizadas por Xesús Mato e membros da asociación Xamaraina a comezos dos anos 90 (APOI) e por aCentral Folque e a asociación ORAL no ano 2009 (Xantar brindeiro). Afortunadamente, o feito de dispor tamén de gravacións de campo de cantos procedentes da mesma localidade a que pertence o *Ribeira* permítenos examinar e contrastar as analogías entre as melodías repentizadas e as adoptadas polas intérpretes locais para a muiñeira vella, que no fondo nos están a revelar o uso dun mesmo material musical e dun mesmo xeito de realizar o que de modo máis xeral entendemos como *musicalidade*.

A melodía

A palabra ‘melodía’ debe ser entendida aquí dun xeito moi relaxado: esta non adopta sempre a mesma forma, as variacións que se escoitan nas sucesivas coplas son dunha entidade suficiente como para desfigurar o contorno melódico inicial e desorientar un ouvinte non habituado a tales liberdades, preso do concepto ‘canción’. Estas liberdades atópanse quizais no límite entre a variación e a improvisación, adoito máis preto da primeira que da segunda. Despréndese dos documentos observados que algunhas delas están acuñadas e non viven na memoria ou na imaxinación musical dun só intérprete, senón na de varios que habitan nunha mesma zona.

Examinemos en detalle os elementos desta unidade orgánica, formada tanto polas realizacións melódicas concretas como polas súas variantes ou mesmo os recursos de variación e improvisación empregados. Máis que exhaustiva, pretendemos que esta descrición sexa introdutoria e comprensiva, e para isto precisamos dunha cantidade de exemplos que nos dean unha imaxe máis fiel desta entidade que elude –con bastante éxito– unha definición simple. As diferenzas na escala empregada ou na entoación (que pode desviarse máis ou menos da temperada) non son esenciais para os efectos de determinar a identidade melódica dunha liña concreta.

Exemplo 1

Esta realización da melodía é unha das que emprega o Ribeira con máis frecuencia. O verso I é o máis agudo, con nota de recitación sobre o 5º grao; o verso II prosegue esta idea a unha 2ª inferior; a liña ascendente (desde a tónica) do verso III complétase coa descendente de remate e descanso, na que a nota central se repite varias veces.

(Copla repentizada
APOI, MaXe 00021_002)

Eu des - tas cou - sas sei mui - to,
ta - mén te - ño moi - ta ra za
co - rre_ei un pou - quín prä_ä - bai - xo,
non a - per - te - la ra - pa - za!

O do do 4º espazo está entoado case sempre un pouco alto.

Os intérpretes poden variar *de facto* a forma musical, unhas veces respectando elementos estruturais básicos, como as **cadencias** ou últimas notas de cada verso (ver *exemplo 2*), e outras seguindo principios universais de composición musical, como o equilibrio ou **compensación do movemento melódico** (*exemplo 3*); a **estruturación periódica**, en dous segmentos cos roles de antecedente-consecuente (*exemplo 4*), e a **repetición**, ben **literal** (*exemplo 4* e *exemplo 1* da páxina 191) ou a outras alturas (en **secuencia melódica**, *exemplo 5*). A lonxitude das diferentes solucións melódicas adoita coincidir coa do verso, e cada unha delas pode aparecer en distintos lugares da copla. Semellan bastante estâbeis e son coñecidas por diferentes intérpretes. O mundo melódico da muiñeira vella desta zona é resultado da combinación destas estruturas melódicas, a que se suman outros tipos de variación de menor entidade e unha inclinación momentánea por estruturas aínda máis libres, literalmente improvisadas.

Exemplo 2

Variación de contorno melódico ondulado no verso II, que substitúe á habitual recitación sobre o *do*. Consérvanse as notas da cadencia (*do-si*). Esta é a 8ª copla da melodía con que comeza o Ribeira o canto dunha serie de 15, sen apenas variar a forma aquí escollida. Reparemos no acento que recibe a terceira sílaba do verso IV, excepcionalmente en contra do que a prosodia requiriría: é provocado polo uso do esquema rítmico ♪♪♪ , emprestado do que corresponde á segunda metade (as catro últimas sílabas) do verso, das cales a penúltima leva sempre o acento principal.

(Copla repentizada – ORAL, Xantar brindeiro)

Co - mo te - ña_a fe - rra - men - ta
por - que_es - tá na pri - ma - ve - ra
a fe - rra - men - ta gas - ta - da
non no - de_ la - bra - la te - rra.

Exemplo 3

Equilibrio ou compensación no movemento melódico: resolución dun movemento ascendente con outro simétrico descendente. Isto ocorre nos versos III e IV, como vemos no exemplo 1 e neste mesmo. Favorécese habitualmente a unión destes dous últimos versos, a través da diminución rítmica do último par de sílabas do verso III (exemplo 1: ♪♪ en lugar de ♪♪♪) e continuando a melodía do verso IV onde o verso anterior o deixara (aquí no 5º, no exemplo 1 no 3º grao).

(Copla memorizada – APOI, MaXe 00021_012)

Veciña de Louzarela (versos III e IV da copla):

ca - sa, mi - ña fi - lla, ca - sa,
qu'u - nha per - na ta - pa_a ou - tra.

Exemplo 4

Estrutura paralela en dous segmentos (antecedente-consecuente) que forman un período musical. Repetición dun mesmo elemento: liña melódica ascendente ao comezo de cada metade –versos I e III– da forma estrófica).

a) Veciña de Louzarella (copla memorizada – APOI, MaXe 00021_012):

b) Daniel Vilariño (copla repentizada – ORAL, Xantar brindeiro):

Comparemos o exemplo b cunha das estruturas melódicas base que empregan os irmáns Pepe e Álvaro de Forgas nos seus *birindos* (da colección de Baldomero Iglesias e Xosé Luís Rivas, gravados por Anxo González, o cura do Incio, na Pobra do Brollón en 1989): dúas posibilidades de construción formal cun mesmo material melódico. Exemplo b: A B A C; exemplo c: A B B, C; esta última tamén emprega un ámbito de 4ª (1-4).

(Copla repentizada – APOI, RiXo 00002_047 e RiXo 00003_001-002)

c) Pepe de Forgas:

Como conclusión das características formais, podemos afirmar que predomina a estrutura descendente (isto apréciase sobre todo nas cadencias) e que ás cambiantes liñas melódicas dos tres primeiros versos segue un último verso de estrutura fixa. A seguinte táboa presenta as principais liñas empregadas e as diferentes posicións que ocupan dentro da copla:

Liña melódica

(exemplos tomados de distintos intérpretes e coplas, obviando ritmo, alteracións e entoación vacilante)

Posición na copla

| | | |
|---|--|---|
| a | | Verso I, verso II (repetido, ou precedido da liña b no verso I), verso III (ou II e III) con cadencia 4-3 en troques de 5-4 |
| b | | Verso I, verso III, ambos ou, máis raramente, verso II (variado) |
| c | | Verso II (como secuencia melódica de a) |
| d | | Verso III |
| e | | Verso III (como continuación da secuencia melódica de a e c) |
| f | | Verso III |
| g | | Verso III |
| h | | Verso IV (similar ao exemplo d, mais con descenso inmediato á nota final) |

Acento musical, acento prosódico

No canto arcaico galego non é raro que ambos os dous tipos de acentuación estean disociados. O acompañamento rítmico percusivo, coa súa acentuación regular, e os acentos melódicos (creados principalmente por saltos interválicos) poden non coincidir sempre coa acentuación do texto (ver *exemplo 2*), cambiante de copla a copla. As melodías metricamente máis neutrais, pouco definidas e con numerosas notas de recitación favorecen o libre desenvolvemento da prosodia. Isto sucede principalmente cando se canta en estilo *parlando* (ver *exemplo 5*).

A prosodia afecta a música en dous aspectos principais, a saber: rítmicos e melódicos. En xeral, as sílabas tónicas poden recibir unha duración maior cás que as seguen ou preceden, aínda que en ocasións o efecto se consegue simplemente abreviando o son anterior ou posterior, sen alterar o da sílaba tónica (ver *exemplo 5*, nesta páxina e *exemplo 1a* na páxina 191). Por outro lado, observamos en moitas ocasións unha afinación levemente máis baixa de certas sílabas átonas, e noutras unha afinación máis alta das sílabas tónicas (quizais por imperfeccións da técnica vocal na execución do acento). Ás veces, estas diferenzas son notábeis e dan lugar a variantes propias (é dicir, non a lixeiras desviacións de sons máis longos ou breves ou a afinacións máis agudas ou graves có marcado, senón ao valor rítmico ou nota da escala veciños: ver a palabra «cousas» no *exemplo 1*, páxina 128). É debido a estes cambios na superficie que a unidade formada por verso e música resulta difícil de descompoñer en partes independentes.

Exemplo 5

Séguese a prosodia natural da lingua e márcanse especialmente certas sílabas demorando a súa dicción (p. ex. *pan*, *-cén* de «alcacén»). Créanse deste xeito picos de tensión: o silencio total de preparación antes de pronunciar o son oclusivo *p* en «pan»; o arrastre do son fricativo *c* no *cén* de «alcacén», culpábel da duración maior da sílaba anterior (noutras ocasións isto sucede cun prolongado *m* ou *n*). Este recurso, semellante ao subliñado na lingua escrita, imprime unha maior expresividade ao discurso.

Secuencia melódica como recurso de composición, modo de interpretación *parlando*.

Parlando ♩=155

Xa veu o tem - po do pan_____

o tem - po do al - ca - cén.

Co - mo traes tan - tos ra - pa - ces?

Non sein co - mo has de fa - cer!

Exemplo 5 (cont.)

O carácter *parlando* está realizado pola solución melódica escollida: ás habituais repeticións de notas dos versos I e II súmase aquí o III, que continúa a secuencia melódica do II unha segunda máis grave (A A₂ A₃ B). As habituais flutuacións rítmicas e melódicas obsérvanse con claridade: as figuras levemente máis longas e máis breves có marcado mestúranse aquí con outras cuxa duración é mesmo o dobre (ver *tempo*, ritmizada aquí dúas veces como longa-breve). É remarcábel a realización rítmica do verso III (*Como traes tantos rapaces?*). A entoación indeterminada do 3º grao decídese finalmente pola 3ª menor nos versos III e IV. (Copla repentizada –APOI, MaXe 00021_002–)

En conclusión: a acentuación prosódica e a musical poden coincidir ou non, e neste último caso o protagonismo pode ser tomado por calquera das dúas. No caso da controversia, canto máis se respecta –ou mesmo remarca– a acentuación prosódica, máis aparencia persuasiva adopta a mensaxe verbal, pois máis se afasta da condición estética e lírica da melodía pura.

Conexións entre a música dos brindos e o canto do Ribeira e as muiñeiras vellas e o canto das mulleres de Louzarella

A simple escoita dunha sesión de repentización protagonizada polo Ribeira déixanos poucas dúbidas sobre a súa forte personalidade e creatividade. Porén, á hora de examinar en detalle as súas interpretacións descubrimos que moitos dos elementos musicais empregados (tanto formais como de execución) non son exclusivos, senón compartidos por outros cantores da mesma zona, ou doutros puntos onde o carácter arcaico aínda se preserva. As diferenzas son en realidade de grao, máis que de forma.

Dorothé Schubarth reflectiu sobre a orixe musical das melodías de regueifa: «Proceden do mesmo material melódico que as muiñeiras e jotas vellas desa comarca [Bergantiños][...]» (Schubarth, p. 333). De modo semellante, as características musicais que se observan nos brindos cantados polo Ribeira son tamén aplicábeis á interpretación das muiñeiras vellas na súa localidade: a estrutura melódica base; o tipo de variantes melódicas e rítmicas; a afinación flutuante, non temperada, ou o tratamento do ritmo adecuándose en gran medida á prosodia do texto. No capítulo das semellanzas, o punto máis rechamante é o das variacións melódicas: a coincidencia na escolla de estruturas tan flexíbeis e a ordenación e tratamento similar que distintos intérpretes fan delas. Esta é a razón determinante para valernos tamén de exemplos cantados por mulleres de Louzarella para as descrições formais do material melódico empregado nos brindos.

A diferenza máis acusada atopámola no modo de interpretación: un *parlando* moi convincente que en ocasións é moito máis acusado. Segue con bastante fidelidade a prosodia máis natural dos versos, ao que engade unha marcada dicción que contribúe á expresividade do seu canto (ver *exemplo 5*).

Como conclusión ofrecemos as seguintes coplas, cantadas polas veciñas de Louzarela e compostas polo mesmo material melódico que o escoitado nos brindos.

Solución melódica semellante ao exemplo 1. Orde de versos listados na táboa enriba: *a, c, b, h*. (APOI, MaXe 00021_012)

Eu que - ri - a - me ca - sar -
mi - ña nai, non te - ño rou - pa
ca - sa, mi - ña fi - lla, ca - sa,
qu'u - nha per - na ta - pa, a ou - tra.

Solución melódica semellante ao exemplo 2a, páxina 191
Orde de versos listados na táboa enriba: *b, a, d, h*. (APOI, MaXe 00021_012)

U - nha ne - na nu - nha fon - te
por u - nha ver - za be - bí - a
e, a ver - za, es - ta - ba ra - cha - da
to - da l'a - gua lle ver - tí - a.

Fontes: Museo do Pobo Galego: Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI). Santiago de Compostela. <http://apoi.museodopobo.gal> - ORAL (www.regueifa.org). (Xantar brindeiro)

Interpretación levemente *parlando* por unha das informantes de maior idade. Comparar co exemplo 5 (especialmente o verso l). Orde de versos listados na táboa enriba: *a, c, f, h*. (APOI, MaXe 00021_012)

E, o cu - ra vai de ví - a - xe,
déi - xa - lle dí - to, á cri - a - da:
"Ve - ña tar - de, ve - ña ce - do,
déi - ta - te na mi - ña ca - ma".

A seguinte pulla, interpretada con texto memorizado por Carmen de Sarria no Xantar brindeiro, emprega tamén un son semellante ao do brindo de Pepe de Forgas (*exemplo 1b* na páxina 191). O material melódico é o mesmo, aquí coa forma A_v B C, aló coa forma A B B C. É tamén practicamente idéntica á melodía dunha controversia memorizada, rexistrada ao cego Florencio «o Cego dos Vilares», na Fonsagrada (APOI, RiXo 00008_037). Isto amosa a maior extensión xeográfica que este tipo melódico acadou, coñecido tamén en Sarria e a Pobra do Brollón con variantes de maior ou menor importancia. A presentación que Florencio fixo antes do canto foi: «Érase unha vez un arador que estaba arando, e pasou unha voda, e entón a novia, pois, tuvo o atrevimiento de cantar».

Orde de versos listados na táboa enriba: *b, b_(v), a, h*. (Copla repentizada - ORAL, Xantar brindeiro)

Parlando, poco rubato quarter note = 115
Tú - a pu - lla deu a pu - lla
de, a - pu - llar nos en - ten - da - mos
tan gran - de ca - ga - llón ro - ías
co - mo, o con - ven - to de Sa - mos.

Fontes (cont.): Schubarth, D. (1999-2002): «Galicia», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Director Emilio Casares Rodicio, Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU. Tomo 5

14 Cantos de voda

• Un casamento en Lobeira

« Ô se sentar â mesa a noiva entrégalle o ramo ô noivo, quen llo dá ô alcalde que é o que está ô seu lado. Entón o alcalde, érguese e recita esta improvisación:

A todos os que se casan
En paz e en gracia de dios
El os ten da sua mau
Que tamén vos teña a vós.

Entón o alcalde, entrégalle o ramo ô seu veciño, quen se ergue e solta esta outra copra.

Pra os que hoxe se casaron
Por iste ramo a Dios pido.
Que ô Manoel lle dé cadelas,
E â sua muller miniños»

Fonte: Lourenzo Fernández, X. e Lourenzo, X. (1928): «Un casamento en Lobeira», en *Revista Nós*, nº58. (15-X-1928).

• Regueifa en Bergantiños

I Xa que eiquí temos regueifa,
con permiso dos presentes,
imos ver quén é o que a leva
e quén ha chantarlle os dentes.

I Con licencia dos señores
e desta xente de ben
a regueifa ha ser pra min,
que eu heina de merecer.

II Para lle cantar os dentes
eu nona quero, abofé,
mais, estimaba gañala
pra lle dar a quen eu sei.

II Ti hala de merescer;
amostras moita fachenda;
mas unha cousa é ter fame,
outra comer a merenda.

Fonte: Carré Alvarellos, L. (1972): «O casamento na aldeas da Galiza», en *Revista de etnografía y folklore*, vol XVI, tomo II. pp. 341-342.

15 Regueifa en Santa Comba

« De todos cantos regueifeiros coñezo, o que máis me impresionou foi Manoel Alvite Ameixeiras (Manuel de Xuanito), de 73 anos, da parroquia de Fontecada (Santa Comba). Andiven a procura deste home días e días, pro eu sabía que por aquela comarca había un regueifeiro dos bos, e así aconteceu.
Cando atopé a Manoel na porta da súa casa preguntéille si él era Manoel de Xuanito e el repúxome:

Se quere saber quen son
diréillo cara a cara
son Manoel de Xuanito
do lugar de Fontecada.

Fixémonos bos amigos, contóume moitas cousas das nosas costumes, e entre elas díxome como gañara unha regueifa sin deixarlle abrire a boca os demáis.
Pirmeiro tivo a grande habilidade de sabere de todo canto os noivos levaban posto, e o que costaran e tamén de donde viñeran... pra logo o día do casamento, vestire de riva a baixo cos seus versos os noivos. Escoitemos a Manoel de Xuanito:

Señores pido licencia
señores licencia pido
pra que non digás manán
que fun un atrevido.

Manoel Pois quero preguntar
con moita educación
que me digas de verdá
se hai regueifa ou non.

Boas noites cabaleiros
siñores de señoría
xa acabaches de xantar
gracias a Virxen María.

Padriño Hai regueifa grandisma
que foi feita en Carballo
que de grande xa pon medo
é como a roda dun carro.

Abride esas fenestras
franqueade ese balcón
pola nai que vos paríu
dádeme contestacion.

Manoel Pois cando baile a madriña
o toque das pandeiretas
aínda hai de tembrar a terra
e abanearselle as tetas.

Padriño (dende a fenestra)
Boas noites compañeiros
xa che veño a contestar
pro antes quería sabere
que queres preguntar.

Padriño Eu non che conto mentira
que xa verás dinspóis
pra traguela de Carballo
cansou unha xunta de bois.

| | | |
|----------------|---|--|
| Manoel | Pois traguela pra qui fora pola nai que vos paríu e buscarnos un cuberto sinon morremos co frío. | Ainda falta a mantilla e mirade qué ben lle queda veu de encarga de Madrí éche de raso e de seda. |
| Padriño | Aquí tedes o cuberto tan limpo como o marfil e pra que vexades ben aquí tendes un candil. | Deixamos esta noiva voulle dar o paraben que xa queda ben vestida que do demo mal che ten. |
| Manoel | Viva o noivo e a noiva o cura que os casóu a madriña e o padriño e a nai que os crióu. | O traxe é de lan o sombreito de castore os zapatos de box-calf non os había millores. |
| | Imos vestire os noivos que é xente mui honrada porque si queda así sería unha trapallada. | A corbata é de seda a camisa de piqué e os calcetíns dos pes son de coor do café. |
| | Os zapatos son de charol e as medias de lanilla a braga e camisa adornadas de puntilla. | Camiseta e calzoncillo custaron un capital pois viñeron de encarga do centro de Portugal. |
| | A bajera e sostén foron feitos en Camariñas polas millores palilleiras que hai hastra Baiñas. | O reló e a cadea eche todo de prata regalóullos un amigo por mandarlle unha contrata. |
| | O vestido e os panos esto non é unha broma é do millor material que había en Barcelona. | Os anelos e monedas de ouro marelo son, pois deixóullos de recordo o defunto seu abó. |
| | Os pendentes e collar éche coisa mui segura, son grandes e ben feitos do millor ouro de Cuba. | A regueifa xa se acaba vouvos dare o paraben boas noites compañeiros. Requiem eternam amén.» |

Fonte: Cajaraville, M. (1983): *Debullando folklore*, A Coruña: La Voz de Galicia. pp. 24-27

16 Relevo xeracional na interpretación da regueifa

O capítulo da regueifa válenos para tratar, de xeito necesariamente introdutorio, o tema da transmisión no eido da tradición musical. Podemos observar o valor do cambio nunha disciplina –a tradición oral– que moitas veces é considerada, erradamente, estática.

En contraste co caso dos brindos, non son raras as alusións ás regueifas e as descrições delas na literatura especializada do s. XX. Por desgraza, non dispoñemos dun número suficiente de documentos sonoros que nos permita estudar o proceso de aprendizaxe ou a evolución do estilo interpretativo a través de varias xeracións.

Unha fonte excepcional, cuxa consulta recomendamos para os efectos de completar en profundidade e extensión a información aquí compilada, é o volume V (dedicado aos cantos dialogados) do *Cancioneiro popular galego* de Dorothe Schubarth e Antón Santamarina. Nel atopamos unha controversia entre Calviño de Tallo e Celestrino de Leduzo rexistrada en 1980 (t. I, pp. 15-18 e t. II, pp. 18-22), que comparamos con outras máis recentes, en que participan Suso de Xornes (de Ponteceso), Fermín da Feira Nova (de Coristanco) e mais os novos regueifeiros de Vigo (Luís *O Caruncho* e Bieito Lombariñas). A comparación entre estes documentos proporcionáanos unha información valiosa, cuxas conclusións será necesario confirmar e ampliar no futuro.

As interpretacións de Suso de Xornes manteñen certos trazos de estilo moi particulares, que son tamén recoñecibles nas gravacións a membros da xeración anterior, e en especial na voz de Calviño. Suso pode ser considerado o herdeiro máis directo do estilo de interpretación desa xeración precedente de regueifeiros dos concellos de Ponteceso e Cabana de Bergantiños. Destacamos agora varias características (practicamente todas personificadas en Suso de Xornes) que amosan signos de continuidade ou de ruptura con ese estilo anterior.

- Suso mantén un *tempo* de interpretación máis lento có de Fermín da Feira Nova e o dos novos regueifeiros de Vigo. Esa velocidade é aínda máis viva cá escoitada a Calviño e Celestrino, mais tamén moito máis próxima. Cómpre aquí lembrar as declaracións que Celestrino facía á prensa en febreiro de 1982 (Varela, p. 23): «[a regueifa cántase] canto máis despacio mellor, porque vaise pensando según o que se vaia decir».
- Aproxímase frecuentemente cun *do* de apoiatura inferior ao *re* inicial e a duración xeral das dúas notas pode ser bastante longa (ver *exemplos 2 e 3*). Isto concorda coa extensión da figura inicial que podemos observar no *exemplo 1*. Sostéñense, de forma característica, certas notas do verso (polo xeral a 1ª e a 5ª dos versos I e II, só a 5ª dos versos III e IV). Fermín, que regueifa a unha velocidade considerábel e interpreta corcheas corridas, fai invariabilmente un pequeno descanso na 5ª nota.

- O seu timbre vocal é asombrosamente semellante ao de Calviño, e tamén en certa medida ao de Celestrino: parece haber unhas señas de identidade tímbrica e de execución vocal bastante marcadas nesta zona: claridade na emisión, bastante tensión vocal nalgúns intérpretes, vibrato en determinadas notas e uns característicos golpes de glote para producir un mordente superior, ou varios, durante as vogais longas. Certa perda repentina de intensidade nalgunhas vogais e palabras, unida á práctica do vibrato, crea un efecto bastante cómico (e provoca a desafinación de non poucas notas). Algún destes trazos poden observarse na partitura do exemplo 3.
- Dorothe Schubarth declarou que certos intérpretes de regueifa «improvisan só o texto e adáptano a unha melodía bastante formada, outros, porén, forman tamén a melodía espontaneamente.» (Schubarth, p. 333). Calviño e Celestrino parecen ter un referente melódico bastante claro, mais practican a variación con bastante creatividade e flexibilidade. Recomendamos consultar o documento completo, coa formación progresiva da melodía e as súas variantes en Schubarth e Santamarina (t. I, pp. 15-18). Este elemento practicamente desaparece nas controversias actuais que tivemos oportunidade de examinar; estas cinguense a unha realización melódica única, con leves modificacións de afinación ou escala.
- A subdivisión dos pulsos no canto de Calviño e Celestrino é basicamente ternaria, aínda que flexible, como corresponde ao estilo de interpretación arcaico (as dúas sílabas que entran no pulso adoptan o patrón longa-breve). Nas actuais controversias consultadas predomina a subdivisión binaria: corcheas corridas a velocidade alta.

Exemplo 1

Leduzo, Cerqueda – Malpica de Bergantiños.* Marzo 1980.

Celestrino de Leduzo con Calviño de Tallo.

O proceso de variación melódica leva os dous regueifeiros a esta forma aquí presentada na copla 53, con que continuarían unhas 40 coplas máis até rematar a sesión. A partitura engloba variacións na entoación dalgúns dos graos da escala, que se dan noutras coplas e que aquí situamos sempre enriba das notas a que afectan.

Calviño: ♩ = 76

Fontes: Schubarth, D. e Santamarina, A. (1988): *Cancioneiro popular galego*, vol. V. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. *No orixinal: Leduzo, Pazos – Ponteceso.
–Schubarth, D. (1999-2002): «Galicia», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, tomo V, Director Emilio Casares Rodicio, Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU.

Exemplo 2

Regueifa en Carballo. Suso de Xornes, Fermín da Feira Nova e a partir da copla 43 Bieito Lombariñas e Luís *O Caruncho*. A partitura representa exclusivamente a copla 16 dunha sesión en que se cantaron en total 349, durante aproximadamente 53 minutos.

A forma melódica cantada por Calviño e Celestrino é recoñecíbel na execución de Suso malia as diferenzas rítmicas. Esta melodía é a que escoitamos como modelo único empregado nas controversias recentes.

Suso: ♩ = ca.125

Exemplo 3

A velocidade de interpretación pode variar bastante no curso dunha controversia. Mención aparte recibe o momento da sesión comentada anteriormente en que se ofrecen unhas coplas de regueifa ao homenaxeado Celestrino de Leduzo.

A copla que na súa honra canta Suso é sensiblemente máis lenta, con máis notas *tenidas* e máis longas. A interpretación é máis coidada, e dura practicamente o dobre cá copla que reproducimos enriba.

Esta velocidade e as notas *tenidas* dan pé ao uso de máis ornamentos (mordentes e vibratos). A lentitude está estreitamente ligada á solemnidade, o que fai comprensíbel o recurso de Suso a ela no recordo do seu mestre, mais pode ser interpretada tamén como revivencia da arte practicada por Celestrino.

Suso: *Parlando, rubato* ♩ = ca.96

Fontes: Varela, X.M. (2009): *O regueifeiro Celestino Álvarez Castro «Celestrino»*, Malpica de Bergantiños: Asociación de veciños Monte d'Arxa.
–Filmación dunha regueifa na Feira do Libro en Carballo (2009), co gallo da presentación do libro de X.M. Varela *O regueifeiro Celestino Álvarez Castro «Celestrino»*. Colección d'aCentral Folque (sen publicar).

Cencerradas

Volver casar era un asunto dificultoso na sociedade tradicional galega xa que unhas segundas nupcias alteraban os intereses que se concentraban ao redor dunha herdanza: un asunto moi delicado para unha familia que podía atinxir toda a comunidade. Os enlaces dos vellos, viúvos ou non, eran os máis conflictivos, sobre todo se tiñan fillos do anterior matrimonio. Eran contestados colectivamente a través das **cencerradas**, unha representación burlesca do enlace a cargo dos bandos dos mozos que, nos distintos lugares da xeografía galega, adoptou diferentes denominacións: 'cencerrada', 'cinzarriada', 'cornetada', 'chocallada'...

Armados de cornos, caracolas, bucinas, chocas e todo tipo de instrumentos barullentos, os bandos percorrían a aldea cantando coplas en que se facía un tratamento inmoral da vida íntima dos prometidos. Despois celebraban un matrimonio burlesco con bonecos de palla, retratando os noivos da forma máis ridícula posíbel. O bando podía desenvolver as súas representacións durante días, até rematar cun funeral burlesco a véspera do casamento, xornada principal para a celebración da cencerrada na porta da casa dos noivos.

Ao igual que innúmeras manifestacións da lírica popular, as cencerradas desapareceron na Galiza coa desarticulación que viviu o seu medio cultural no s. XX. Esta desaparición viuse acelerada pola campaña de descrédito que, particularmente sobre ela, lanzaron os novos poderes fácticos da sociedade burguesa. Un exemplo é o acontecido en Vilaxoán de Arousa en 1911. A comezos de abril dese ano, os mozos da vila, que preparaban unha cencerrada, atopáronse cunha sólida oposición a que se sumaron periódicos como o compostelán *El Correo de Galicia*, demostrando o punto e final que desde certos sectores sociais se quería dar a este tipo de manifestacións populares:

«[a] idea [de celebrar a cencerrada] por lo poco humanitaria y execrable, nos retrotrae a tiempos que no están en armonía con los actuales en los que la acción es libérrima y el derecho á todo acto lícito como es el matrimonio digno de respeto de colectividades que se precisen de cultas y bien nacida».²⁰

A difusión duns pregos de cordel coas coplas dedicadas á parella de noivos entre os mozos de Vilaxoán xerou tal tensión que fixo intervir ao alcalde en colaboración co gobernador da provincia. Ante o fracaso das autoridades políticas para calmar os ánimos da veciñanza congregada na praza da vila, interveu a Garda Civil, que realizou disparos. A multitude disolveuse, e tras os incidentes resultaron catro gardas feridos. Nos días seguintes concentráronse reforzos do corpo militar chegados de Caldas de Reis e Cambados. Despois das investigacións, foron detidos como responsábeis desta última cencerrada de Vilaxoán os veciños Joaquín Míguez, Joaquín Domínguez, Vicente Pajares e Juan Tellón.

²⁰ *El Correo de Galicia*. 18-IV-1911

MASCARADAS



«agora xa non é algo espontáneo, senón unha especie de atracción turística»

JOSÉ PRIETO. SABUGUIDO, VILARIÑO DE CONSO

Aguinaldo

O illamento e a escaseza de recursos de moitas aldeas son os dous principais factores que acostuman sinalarse para dar explicación á vitalidade dun rico corpus de música e literatura de transmisión oral en Galiza. Moita desa riqueza concéntrase en determinadas festas que se repiten e actualizan cada ano como o Natal, o Entroido ou os Maíos, polo xeral cristianizacións de antigas celebracións pagás que contribúen a mitigar a angustia vital do paso do tempo. Os rituais máis elaborados celébranse con frecuencia na véspera das festas, cando o mundo debe ficar purificado para entrar no novo período vital.

Unha das máis importantes consecuencias que deriva das festas cíclicas é a participación e colaboración colectiva dos mozos na conformación de bandos, organizados como comitivas que percorren a aldea expresando coas súas representacións teatralizadas a vitalidade da comunidade. Un bando tipo presenta un forte grao de cohesión e unha rica complexidade interna, e podería estar constituído por uns quince individuos vinculados por estreitas relacións de parentesco, veciñanza e amizade. En moitos casos, adquirirían un certo aire marcial e provocativo.

Nas semanas previas á celebración, comezan os ensaios. Estabelécese unha xerarquización interna por medio de papeis rituais, como mestre, contramestre, abandeirado, cantores, músicos, percusionistas ou máscaras. Indágase e profúndase na teatralidade do conxunto a través de cantos, vestimentas ou maquillaxes. As recitacións, os diálogos bufos e as improvisacións atopan un marco idóneo en que desenvolverse.

Nos días de celebración, os bandos realizan incansábeis roldas polas lindes locais ou parroquiais. Coa chegada ás portas de cada casa, dá inicio unha particular representación.

Polo xeral, o acto de expresión oral que desenvolven consta dunha presentación exhortativa, da exposición e argumentación dunha narración en versos alusiva á festa celebrada e dunha conclusión con finalidade conativa en que o bando solicita o **aguinaldo**. Este, que non é esmola senón unha recompensa, é ofrecido polos moradores da casa en agradecemento pola salvagarda e reafirmación dos lazos sociais comunitarios revivificados polo bando. Neste último momento, o de maior correspondencia emocional entre bando e moradores da casa, as coplas –preexistentes ou improvisadas– atopan o seu mellor contexto para emerxeren espontaneamente.

17 ▶
p. 154

Bandos e veciños envólvense por medio destes trocos de loanzas, favores e bendicións nunha celebración que vén reafirmar tanto os lazos de parentesco, amizade e veciñanza como as xerarquías fundamentais do seu modelo social. O simbolismo ritual axuda ademais a canalizar e resolver tensións persoais, familiares ou parroquiais.

A pesar da imposibilidade da autarquía na vida rural, había veciños que non admitían as exixencias das escenificacións dos bandos. A intención inconsciente de ridiculizar todas as cousas da vida presente favorecía que certos bandos puidesen ser vistos por algúns como comitivas con espírito agresivo, portadoras de ideas non oficiais, que viñan reclamar o pago dunha especie de imposto revolucionario. Nestes casos, a indiferenza ou o rexeitamento manifestados ante a chegada do bando eran contestados con coplas enxeñosas e irónicas a modo de sentencias, destinadas a reprender a actitude dos moradores. Desde dentro da casa podía reaccionar devolvendo a pulla con coplas de contestación. As improvisacións que se suceden neste contexto non eran en ningún caso un fin en si mesmas perseguido polos membros da comitiva. O seu papel apenas era o de un recurso máis nunha representación en que a memorización e a dramaturxia prevalecían no global da actuación.

18 ▶
pp. 155-156

Natal

Durante o solsticio de inverno ten lugar a noite máis longa do ano, tras a cal o sol comeza a subir sobre o horizonte. O común dos cultos pagáns ao *Sol Invictus* fixo que a partir do s. IV a Igrexa de Roma decidise opoñer a eles unha festa cristiá e escollese o día do *renacemento* anual do Sol como o axeitado para o nacemento simbólico de Xesucristo. A conmemoración deste nacemento é o núcleo común dunha serie de celebracións do teatro popular galego máis rústico que se desenvolven nun ciclo simbólico de doce días, que dura desde o vinte e catro de decembro até o seis de xaneiro.

Na Noiteboa, véspera do nacemento de Cristo, as familias concéntranse ao redor dun banquete. A celebración vive un especial punto de inflexión coa chegada á porta da casa dunha comitiva disposta a escenificar unha representación sobre temas bíblicos en que cada un dos membros interpreta os seus papeis rituais: o abandeirado, o capitán, o director, os músicos, o coro, os bailaríns, as máscaras... ‘Rancho’, ‘comparsa’, ‘navidás’, ‘aguinaldo’ ou ‘rondalla’ están entre os nomes comúns en Galiza destas comitivas, moi populares tamén no norte portugués onde son coñecidas como ‘*junta*’, ‘*rolda de aguinaldeiros*’, ‘*rancho*’ ou ‘*panxolas*’.

O bando solicita licenza para comezar a interpretación das cantigas de Natal cunhas coplas ou declamacións exhortativas. A continuación cántase o romance relixioso, o momento máis protocolario e institucional da actuación en que o castelán é a lingua predominante. Para finalizar, pídese o aguinaldo con coplas alegres e inxenuas, agora si, en galego, simbolizando a relación entre iguais establecida entre bando e casa. Os membros do bando agradecen os donativos ofrecidos polos moradores da casa e parten cara ao seu próximo destino retomando as melodías para o desfile. No caso de non seren recibidos polos membros

da casa, cantan versos de agravio con coplas en que fica patente o control social que o bando pretende exercer sobre os valores da comunidade. Co recadado, os mozos organizan unha comida ao día seguinte para incidir novamente na intensificación das relacións e o fortalecemento das amizades. Moitos son os bandos que continúan facendo as súas roldas o vinte e catro de decembro, aínda que o papel que neles xoga a improvisación é hoxe residual ou inexistente.

Na noite de Ano Vello era frecuente a organización de bandos portadores de bonecos de palla que, logo de seren paseados e exhibidos pola aldea, eran queimados nunha representación simbólica do conflito entre os mundos opostos. Un bando particular é o que se establecía nalgunhas localidades para celebrar a festividade do San Manuel. Un foco coñecido desta práctica en desuso era Velle (Ourense), onde bandos de homes casados visitaban as casas dos veciños que se chamasen Manuel para felicitalos no día do seu santo. O bando era convidado a pasar ao interior, onde o Manuel de quenda e a súa familia os corresponderían con doces e copas. O ambiente absolutamente festivo e relaxado permitía distintos tipos de cantigas e acompañamentos musicais, e era un espazo propicio para as actitudes máis espontáneas, como a repentización de versos.

17 ▶
p. 154

O ciclo dos doce días fécchase coa celebración do episodio dos magos, narrado por san Mateu na Biblia. A Epifanía, coñecida popularmente como Noite de Reis, é unha festa destacada dentro do ciclo litúrxico pola súa capacidade para expresar por si mesma a vocación universal do cristianismo a través da representación simbólica da submisión dos pagáns –os magos– perante Cristo. A súa celebración, documentada xa na Roma do s. IV, foi moi popular en toda a Europa cristiá na Idade Media e deu lugar a unha rica tradición de manifestacións populares derivadas do teatro litúrxico.

Na Galiza e o norte de Portugal, os bandos de Reis continúan hoxe a representar as súas narracións bíblicas nos seráns

dos días cinco e seis, aínda que con menos popularidade e espontaneidade que no pasado. Os nomes con que se poden presentar son diversos: ‘bando de reis’, ‘rancho de reis’, ‘reiceiros’, ‘cantar os reises’, ‘cantar a prosa’, ‘correr os reis’, ‘cantar o aguinaldo’, ‘cantares de reis’...

Polo xeral, a representación comeza cun saúdo a modo de exhortación, solicitando licenza para cantar e loando a casa e os seus membros. Despois é a quenda para a interpretación dos romances relixiosos, en que – ao igual que nos cantados o día de Natal – predominan as composicións en castelán. Rematan pedindo o aguinaldo, sempre en galego.

Este mesmo patrón repítese tamén no Brasil, onde as narrativas bíblicas dramatizadas polos bandos adquiriron personalidade propia. A temperá difusión da celebración da Epifanía en tempos dos colonizadores contribuíu á conformación dunha gran diversidade de representacións deste tipo, algunhas delas consideradas entre as manifestacións culturais máis populares e significativas do país. Entre os seus nomes habituais inclúense ‘*companhia de reis*’, ‘*reisado*’, ‘*reiada*’ ou ‘*folia*’.

As *folias de reis* da rexión sueste están entre as máis coñecidas. Cantar os reis alí é ir ‘*fazer jornada*’ ou ‘*giro*’, un percorrido polas casas dos devotos da comunidade que rememora a viaxe mítica dos magos. Este percorrido desenvólvese fundamentalmente durante o ciclo dos doce días, se ben na actualidade a actividade pasou a concentrarse apenas nas fins de semana.

Coa chegada á casa do devoto iníciase a representación, cantando unha loanza. O mestre di versos memorizados e improvisados, introducindo a historia dos magos na narración. Os *foliões* repiten en coro os mesmos versos en forma de cantos e acompañados polos seus instrumentos. O dono da casa sae, bica a bandeira e fai pasar a comitiva que continúa coas *cantorias* no interior.

As *folias* brasileiras en que participa unha máscara contan cunha segunda parte da representación, logo duns

◀ 18
pp. 155-156

petiscos ofrecidos á comitiva. Até a fin desa comida, o *palhaço*, a quen tamén se chama ‘ *mascarado*’ ou ‘ *bastião*’, permanecerá fóra da casa, chamando a atención da veciñanza e asustando a rapazada. O *palhaço* é o membro con maior autonomía de movementos do folián e distínguese pola súa aparencia grotesca, as súas vestimentas coloridas con adornos de peles de animais e tamén polos seus áxiles bailes, para os que se axuda dun bastón. Canto máis asusta, mellor é a máscara. En tanto que enmascarado, acostúmase impedirle a entrada en lugares sagrados ou aproximarse á bandeira da *folia*.

Durante a súa actuación, o *palhaço* declama as *chulas*, versos memorizados ou repentizados dirixidos ao patrón da casa. Estes textos, con predominio da cuadra e da sextilla, teñen, como a propia máscara, un carácter cómico e sarcástico. O *palhaço* divirte e fai rir aos familiares da casa, con quen establece unha permanente negociación en que se trocan alimentos e diñeiro por versos ou danzas. Despois da súa actuación acostuma tocarse un tema instrumental en que o *palhaço* danza cos presentes, ou retómase a *cantoria* como agradecemento e despedida. No interior da casa, xúntanse para recibir as beizóns ofertadas a través da bandeira. Co recadado, e tras o fin do ciclo, a *folia* organizará unha festa de *arremate*.

Enmascarados como os *palhaços* do Brasil son hoxe inusuais nas filas dos bandos galegos, mais non sempre foi así. Até ben entrado o s. XX había lugares onde saían enmascarados como o Vello, a Vella ou a Madama; en Coterces (Pedrafita do Cebreiro) era a Carantoña. Os principais personaxes desta comitiva para correr os reis son os magos, ataviados con mantóns de Manila e sombreiros de palla cubanos adornados con espellos e fitas de cores. Acompañaos a Carantoña, unha máscara con dentes longos e cornos de cabra que viste con zapatos, polainas, farrapos, peles de cabra e axóuxeres. Non fala, leva na man un pau longo con que fai pequenas acrobacias, correndo tras

os nenos das aldeas por onde pasa. Estes contéstanlle berrando: «*Carantoña, Dios te tolla*». O Carantoña chega ás casas dando saltos e, unha vez dentro, saca un cepillo que leva na man para cepillar o traxe do señor ou da señora da casa. En recompensa, os donos entregan ao séquito lacón, queixo, chourizos ou algo de diñeiro. A actuación do Carantoña é histriónica e provocativa, e tenta roubar no seu transcurso alimentos que localiza na cociña valéndose da súa vara. Logo do seu baile, interveñen os Reis, que chegan co gaitero. Os Reis cantan en parellas –hai catro, tres reis brancos e un negro– e a dúo, cada parella fala a seguir da outra. O rei maior, que xa fora o encargado de pedir licenza para cantar, recibe ao final da representación o aguinaldo. Antes de partir para outra casa, rematan a súa actuación cunha danza. Se a comitiva facía noite nalgunha aldea do camiño, ofrecían un baile con gaita e tambor esa mesma noite. O regreso a Coterces, no día seguinte, celebrábase cunha cea e un baile en que participaba toda a veciñanza.

A comicidade das máscaras e a súa capacidade de adaptación ao público atópanse representadas con forza na cultura da Idade Media e do Renacemento europeo por medio de xogares, bufóns, enmascarados ou bobos. Na escenificación dos mundos opostos representan a subversión, a desorde e a creatividade en contraste coa formalidade e solemnidade de cantos, música, declamacións e xestos das narracións bíblicas dramatizadas polos bandos. A oposición entre a máscara e o resto dos membros da comitiva reforza outras oposicións manifestas nestas representacións: romance relixioso e coplas sarcásticas, fóra e dentro, público e privado, serio e cómico, loanza e crítica satírica, etc. Oposicións complementarias que constrúen dúas partes dun todo, baixo o principio bíblico da oposición entre o ben e o mal.

17 Aguinaldos: Natal e Aninovo

• Coplas de aguinaldo improvisadas: Natal

I
Chourizos e lengüizas
salpicóns e orelleiras
gharrafas de viño fino
ghaliñas das capueiras.

E deita pró saco
trigo e queixo
e viño do bó
qu'è o noso desexo.

II
Esta noite es Nochebuena
noche de comer patatas
que parió la estranghera
trajo un burro con cuatro patas.

Esta noite es Nochebuena
noche de comer turrón
que parió la estanquera
un burro con pantalón.

Fonte: Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984-1993): *Cancioneiro popular galego*, 7 volumes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Vol 2, Tomo II. Nº 110 e Nº 113

• Coplas de aguinaldo improvisadas: os Manoeles e aninovo

Abre Manuel,
Abre Manueliño
Abre Manuel,
Quitanos o frío.

Vimos ás copas de anís
E ás copas de moscatel,
E se che vimos cantar
É por que te chamas Manuel.

Fonte: Mariño Ferro, X. R. (2000): *Antropoloxía de Galicia*, Vigo: Xerais. p. 463.

18 Reis

En moitas parroquias comézanse a cantar os reis cunha introdución ou saúdo.

De lejos venimos
los que aquí lleghamos
si nos dan licencia
los reyes cantamos.

Los reyes cantamos
señor cantaremos
con buenas palabras
encomenzaremos.

Fonte: Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984-1993): *Cancioneiro popular galego*, 7 volumes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Vol 2, Tomo II. Nº 38 a⁷

Logo é a quenda do romance, normalmente en español:

Estes reises del Orientes
entran en Jerusalén
a voces van preguntando
por el portal de Belén
unos dicen que ha nacido
el niño Dios encarnado
que así siempre lo será
rey de todo lo criado
ò corrió la noticia
que Harodes queda turbado
receloso de aquel niño
le quitara su reinado
procuró hablar con ella
con grande amor y cariño.

porque deseaba ver
adonde estaba aquel niño
les dijeron una ruta
de una estrella que los guía
hallaron el niño Dioso
en los brazos de María
la Virgen era tan pobre
que nada nada tenía
en que envolver aquel niño
que poco nacido había
la Virgen lleghó al portale
qu'había 'n aquil grande pueblo
mira qué posada tiene
el niño rey de los cielos.

Fonte: Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984-1993): *Cancioneiro popular galego*, 7 volumes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Vol 2, Tomo II. Nº 40d

E, xa para despedirse, os aguinaldos cos seus agradecementos...

Ustés se queden con Dios
que nel cielo nos veremos
se nos queren da-los reises
o saco eiquí o traemos.

Darémoll'as ghracias
ó dono tamén
pa nos dar a nós
foi home de ben.

darémosll'as ghracias
á dona da casa
pa nos dar a nós
nunca foi escasa.

...ou reproches!
cantámosch'os reices
perniñas de cabra
cantámosch'os reices
non nos deches nada.

Fonte: Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984-1993): *Cancioneiro popular galego*, 7 volumes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Vol 2, Tomo II. Nº 40d Nº 38 a⁷.

... que podían dar lugar a contestacións espontáneas desde a casa.

Non vos din nada
Nada vos devía
Mociñas da merda
Viñerais de día

Fonte: Comunicación persoal de Adamo Souto.

• O bando de reis do Tícole de Sober

O Tícole, popular personaxe de comezos do s. XX en Sober, dirixía coplas improvisadas a cada unha das casas que visitaba o seu bando, algunhas aínda perduran no maxín popular.

Sai o Ramiro do Llano
rosmando entre dentes:
—Levántate, Rosa,
i ábrelle ós dos reises!
E vai á bodega
prós emborrachar
i antes de las doce
a Belén llegar...

Fonte: Comunicación persoal de Alfonso Francos.

Entroido

As oposicións por idade, posición, rol, estado civil e sexo son a nota esencial na celebración do Entroido ou Carnaval, festa cristiá de orixe medieval que integra elementos herdados da Antigüidade clásica. Carnaval, que procede de *carne[m] levare* –‘quitar a carne’– é a festa da despedida do tempo carnal e correspóndese cos días anteriores á Coresma. ‘Entroido’ e ‘entrudo’ proceden de *introitus* –‘entrada’– en clara alusión ao novo período de purificación que entra. A despedida da carne, que pode entenderse como un período amplo que comeza xa no Natal, intensifícase durante os tres días anteriores ao Mércores de Cinsa por medio de representacións cunha forte carga de crítica social que satirizan as persoas que viven dominadas pola sensualidade e o vicio da carne.

Existen varias formas de representar o Entroido: as máis habituais son as de animais con sona de luxuriosos e lascivos como o macho cabrío, o galo, o boi ou a mula. Tamén existen personificacións do Animal-Entroido, normalmente enmascarados con atributos como chocas, axóuxeres, peles e cornos, que simbolizan a animalidade. Os máis populares entre os galegos son os peliqueiros de Laza, que reciben o seu nome precisamente en alusión á pel dun animal.

O peliqueiro non fala; corre e salta polas rúas imitando movementos de animais mentres golpea a xente que atopa ao seu paso cunha fusta de pel. Representa, como a carantoña ou o *palhaço*, a parte sensual da persoa, a carnalidade do home en tanto que animal.

Outra representación simbólica da condición animal do home é o Vello. O significado que se lle dá á vellez na sociedade tradicional é o da corrupción, da cobiza e a luxuria. A maneira máis sinxela de representar esta corrupción do estado moral é botando polo corpo farrapos

usados. Estes vellos son comúns en numerosas localidades galegas como Trazo, Verín, Paderne, Viana do Bolo ou Coto-bade. O papel encomendado aos vellos é correr detrás das mulleres para abrazalas e refregarlles a cara cunha pel.

As representacións do desexo de bens e gozos materiais adquiren en Antas de Ulla, Cobres (Vilaboa) ou Salcedo (A Pobra do Brollón) forma de madamas e galáns (ou señoritos), máscaras enfeitadas con espellos, fitas, moedas e abelorios, símbolos da cobiza, a envexa ou o egoísmo. Outra representación caricaturesca do Entroido son os mecos, bonecos de palla que tras estar pendurados durante os días previos á festa son finalmente paseados pola aldea antes de terminar ardendo nunha fogueira.

O Entroido é a representación do mundo ao revés, polo que se deleita con todo o contrario do ideal cristián expresado na celebración da Coresma, a penitencia máis dura e prolongada do ciclo litúrxico, en que se prohibían toda clase de praceres e diversións. Todo canto produce pracer, como xogos ou diversións, encaixa no Entroido. Os abusos da comida e da bebida contribúen á relaxación moral entre a veciñanza, e encarnan a preguiza, a gula e a luxuria –o grande pecado da sociedade tradicional–. O baile, a música e as representacións satíricas resultan imprescindíbeis e teñen sempre un discurso instrutor e moralizante que pretende mostrar os desvaríos e tolemias a que se vería abocada unha sociedade con principios opostos aos tradicionais.

A despedida da carne é un momento de excepción para a escenificación de rústicos autos teatrais por parte dos bandos de Entroido. Durante os días de festa sucédense representacións ritualizadas, como entremeses, comedias, farsas, diálogos cómicos, sermóns, testamentos ou pantomimas sen diálogo nin parlamento. Moitas son as representacións caricaturescas da vida rural onde se critican e parodian con graza, mais sen piedade, os comportamentos opostos ás normas. A vida dos veciños e os problemas dos diferentes lugares

das parroquias son os primeiros temas que se abordan. A disertación continúa atendendo a problemáticas locais, nacionais, estatais e internacionais, incidindo premeditadamente en todo aquilo susceptible de provocarlle risa ao público.

En Sergude (Carral), Becerreá ou Pazos de Borbén, os bandos caracterízanse por facer visitas interparroquiais onde o recurso ás coplas improvisadas é parte intrínseca da celebración. As comparsas de Xenerais da Ulla, as máis coñecidas e impresionantes deste estilo, poden converterse en verdadeiros exércitos con cabalaría e infantaría. Esta tradición, en que moitos ven reminiscencias do teatro relixioso medieval vinculado ás cruzadas, perdurou nas parroquias de Sergude, Lestedo e Ponte Ledesma no concello de Boqueixón; nas de Aríns, Marrozos e O Eixo no concello de Santiago de Compostela; nas de Dornelas, Lamela e A Bandeira no concello de Silleda; nas de Bamonde, Cacheiras, Lucí, Oza, Rarís, Recesende, Reis, Vilariño e Teo no concello de Teo; nas de Bama, Fao, San Xoán de Touro no concello de Touro; nas de Illobre, San Xián de Sales, Trobe, Vedra e Vilanova no concello de Vedra; nas de Merza, Piloño, Salgueiros no concello de Vila de Cruces; na de Carcacía no concello de Padrón e nas de Veá, Cora, Santeles, Couso, Paradela e Arnois no concello de A Estrada.

A xerarquización de funcións e a partilla de papeis que ten lugar nestes bandos responden a unha representación simbólica da estrutura social da parroquia. A mascarada está composta por un coro de mozos entregados a loar a súa parroquia e criticar e insultar as veciñas. Os homes adultos forman un coro de vellos que se acompaña de instrumentos e canta coplas obscenas. Á cabeza marchan os correos e as sentinelas cos seus cabalos que levan campañas para anunciar a chegada dos xenerais e o seu séquito. Os xenerais –de número variábel, sobre uns seis– son os personaxes máis importantes da mascarada e xunto cos correos e sentinelas van engalanados con traxes evocadores da cabalería do exército napoleónico.

A comparsa percorre os lugares da parroquia escenificando un alto para dar os *vivas* aos veciños e ás súas familias. En ocasións, un veciño do lugar pode interpoñerlle ao bando un atranque, un desafío en verso que debe ser respondido polos correos do exército invasor antes de que a aldea consinta en deixar o paso franco á mascarada. Mais o momento culminante só chega co enfrontamento entre dous exércitos de enmascarados. Sentinelas, correos e finalmente xenerais de ambos os dous bandos loitan por rondas con versos, normalmente en castelán, inspirados polo xeral en enfrontamentos reais entre países (URSS vs. EUA ou Inglaterra vs. Arxentina foron algúns dos escollidos nos anos setenta). Ao final do atranque, os dous bandos chegan a un acordo, agora en galego, tocan as súas espadas e bandeiras, danse vivas mutuos e deixan o paso franco. É habitual que as mascaradas visiten xuntas as dúas parroquias despois do enfrontamento nunha nova reafirmación da necesidade do establecemento de lazos de solidariedade interparroquiais para a supervivencia.

Un atranque completo, contando as actuacións dos diversos participantes, consta dunhas cen cuartetas octosilábicas que ironizan sobre os sucesos máis destacados acontecidos no último ano. Os *atranques a cara de can*, en que a controversia se desenvolvía en versos improvisados, xa hai décadas que non se estilan. Hoxe o combate desenvólvese con versos encargados a escritores locais que son previamente pactados e memorizados polas dúas partes. Nalgúns casos nin sequera se chegan a memorizar e son lidos directamente dos textos impresos.

A supervivencia dos xenerais de Merza ou Piloño (Vila de Cruces), nas terras do curso alto do río Ulla, fóra xa da área de maior arraigo desta tradición, só é posíbel hoxe grazas ao asociacionismo local, empeñado desde 1999 na súa recuperación. Noutras localidades do mesmo concello, como Carbia ou Brandomé, hai xa tempo que non se organizan os bandos. En Cotobade (Terra de Montes) ou no Deza e Trasdeza,

comparsas máis modestas, aínda que semellantes ás da Ulla, eran encabezadas por unha sorte de xeneral encargado de pedir o paso con versos ou prosas disparatadas. No concello de Lalín, a controversia estableceíase entre un xeneral mouro e outro cristián. En Corna (Piñor), a poucos quilómetros, aínda que xa na provincia de Ourense, os verseantes viñan a cabalo, ataviados con panos femininos, e mantiñan desafíos verbais con forte carácter humorístico.

As **parrandas** que antano se celebraban en Corcubión pola festa de san Xoán (vinte e catro de xuño) son outras mascaradas que revelan certas analoxías coas dos xenerais. Dividido entre dous bandos, o de Granada e o de Río Seco, o pobo enfrontábase organizadamente con cantos e versos sarcásticos, rememorados e repentizados, en que se ían sucedendo todo tipo de temáticas.

A herdanza de relatos históricos e literatura cabaleiresca sobreviviu, como no caso das parrandas de Corcubión, en representacións que non tiñan necesariamente por que estar inseridas nas celebracións de Entroido. É o caso dos autos de mouros e cristiáns, como o que se escenifica cada oito de setembro na romaría da Franqueira (A Caniza). Neste, un mouro enfróntase nunha controversia poética en longas tiradas de versos memorizados a un cristián, quen ao final resulta vitorioso. Outras destas representacións teñen –ou tiveron– lugar en Laza, A Saínza, Quintela de Leirado e Mourás (San Xoán do Río). Nesta última localidade, o xefe dos cristiáns é Carlomagno e os seus compañeiros son os Pares de Francia, con Roldán á cabeza. Os mouros, vestidos con aire fantasioso, poden ser turcos ou africanos.

De moi distinto signo a estas comparsas son os **folións**, bandos de Entroido cunha forte personalidade, propios das comunidades rurais asentadas nas ladeiras occidentais do macizo central ourensán. Hoxe mantéñense vixentes nunha decena de parroquias dos concellos de Manzaneda, Viana do Bolo e Vilariño de Conso. Os folións son auténticos

19 Atranques (Ulla)

combos de percusión proxectados para facer o máximo estrondo posíbel que se corren polas noites formando un pasarrúas. Polo xeral, contan con dúas máscaras –os boteiros– e un conxunto de mozos que tocan tambores, bombos de enormes proporcións e distintos instrumentos barullentos, como cornetas, sachos ou fouciños. O seu ritmo é monótono e obsesivo.

O protagonismo atinxido pola percusión nestas representacións relegou o recurso á utilización de versos –memorizados ou repentizados– a un segundo plano, e só en momentos moi concretos chega a cobrar verdadeiro protagonismo. Un deses momentos é o ritual da irmandade parroquial, como o que se celebraba en Palleirós e Cernado no concello de Manzaneda. Aquí as visitas ás aldeas veciñas incluían unhas coplas ou discursos en que un membro do folión solicitaba o paso antes de atravesar as lindes veciñais.

O escaso destas versificacións nos folións contrasta coa dispersión lírica, musical e teatral que se chegaba a poñer en práctica nas **foliadas**, unhas celebracións en declive en toda a comarca desde mediados do s. XX. A foliada ocorría ao remate do recorrido do folión. Entón, parcelábase unha aira con estacas e cordas delimitando un lugar para a escena pola que desfilarían espontáneos números teatrais. As escenificacións das vivencias da colectividade presentábanse en forma de **disputas**, **versos** ou **testamentos** e eran seguidas con entusiasmo polo público tras as cordas do cerco. A súa duración podía estenderse por volta de tres ou catro horas.

As disputas son diálogos versificados en cuartetos, representados en galego ou castelán por dous actores que defenden puntos de vista opostos. Os temas máis recorrentes eran a guerra de sexos e a rivalidade entre aldeas veciñas. Nos versos, un monoloxista recitaba ou cantaba unha narración sarcástica de temática social. A lectura do testamento do Entroido, que narraba en verso os principais acontecementos do último ano, servía para dar por finalizada a festa.

20 ▶
p. 164

• Atranques da Ulla

«... los generales alternan ciertas fórmulas tradicionales –recurso y descanso en el torneo– con otros versos inéditos, preparados para ese «Antroido» o que surgen al calor del combate:

General 1º

Aquí me tienes, cobarde,
frente a tus barbas tan tristes
que sólo con esta mano
te voy a romper las narices.

General 1º

Lo que es usted un canalla
un carota sinvergüenza,
que está engañando al pueblo
con esos chulitos cuentos.

General 2º

Su Magestad me está faltando
con palabras tan groseras.
Si no se calla la boca
le voy a cortar las orejas.

General 2º

No necesito al pueblo
que es un valiente traidor,
¡Me quiero ver cara a cara
contra su bravo sudor!»

Fonte: Bouza Brei, F. (1949): «Teatro de carnaval en Galicia», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo V, Madrid: C.S.I.C.

A miúdo os versos en que se acorda a paz son en galego.

Adiante meu compañeiro
non asustemos máis a xente.
Somos dous tocairos
e amigos desde sempre.

E se a ti che daba medo,
esta é unha farrada,
que nos pasaría ós dous
alá no campo de batalla.

Gracias, Manoliño,
meu amigo verdadeiro.
Non asustemos máis a xente
que a mín xa me daba medo.

Sigamos á aldea de Riba
celebremos a mascarada,
darémolle os vivas a todos
e que siga a nosa farra.

Fonte: Mariño Ferro, X. R. (2000): *Antropoloxía de Galicia*, Vigo: Xerais. pp. 382-383.

20 Disputas (Manzaneda)

• Disputas nas airas de Manzaneda

Dime si es que no me quieres
para no andarme molestando
que yo no soy cántaro de agua
como para estarme serenando.

Si es que te andas serenando
a mí no me andes culpando
eso pones de pretesto
para andarte aprandeando.

Hasta cuando, presumida
dejaré de andar penando?
dime si es que no me quieres
para no andarme molestando.

Fonte: Álvarez Vázquez, G. e Álvarez Vázquez, J. (2009): *As airas de Manzaneda. Manifestacións poéticósatíricas do entroido*, inédito..

Os Maios

A árbore é o símbolo fundamental das forzas vexetativas nas tradicións pagás europeas. O seu florecemento supón a definitiva morte do inverno e o inicio da primavera; é o momento da festa dos Maios. Esta celebración da fertilidade, por depender do clima, presenta variacións de datas de calendario na área europea (no caso galego coincide entre mediados de abril e mediados de maio). Para algúns, o ciclo integra dentro do mesmo período a floración e a frutificación –en particular a dos cereais–, polo que non concluiría até o solsticio de verán (san Xoán), pechando definitivamente o gran ciclo de inverno que comezara o vinte e catro de decembro, xusto seis meses antes.

A festa foi cristianizada a partir do s. VI e asimilou a árbore ao madeiro da cruz de Cristo e a nai Natureza á Virxe María. O maio pode ter distintas representacións: o maio-árbore (plantación dunha árbore cun boneco pendurado), o maio-figurado (representado moitas veces cunha escultura arbórea con forma de cono) e o maio-personificado ou maio-vivinte (rapaces cubertos de ramallos e flores). Este último, popular a comezos do s. XX en Santiago, A Coruña, Pontedeume, Monforte, Viana do Bolo e Carballiño, só sae hoxe en Portomarín e Vilafranca do Bierzo (Castela e León). Os maios pasean polas rúas acompañados dunha comitiva pedindo castañas e diñeiro con coplas memorizadas ou improvisadas.

A Igrexa católica, preocupada no medievo pola forza e persistencia dos ritos pagáns entre os labregos e pola popularidade das coplas satíricas interpretadas por estes nas súas celebracións, condenou a festa e as cantigas por idólatras e irreverentes coa súa doutrina. O feito de seren consideradas como contrarias á moral pública propiciou que os propios municipios, como as súas propias ordenanzas testemuñan, censurasen estas cantigas chegando a prohibir

explicitamente que se cantasen «*Janeiras nem Maias nem outro nenhum mez do anno*».²¹ Prohibicións como esta lisboeta do s. XIV revélanos a importancia e popularidade dun xénero que xa fora obxecto de cultivo erudito coa eclosión da lírica medieval no s. XIII por algúns dos máis destacados trobadores, como Afonso X ou Raimbaut de Vaqueiras.

Ourense, Vilagarcía, Redondela ou Pontevedra son algunhas das localidades onde a transformada festa dos Maios se constituíu contemporaneamente como un dos seus principais signos de identidade. Nestas vilas, os bandos pasean un maio-figurado deténdose en rúas e prazas para cantaren as coplas de maio, pediren o aguinaldo e venderen os pregos de cordel coas coplas impresas.

Organizadas como un discurso, as coplas teñen forma dun canto narrativo. Foron, e continúan a ser, elaboradas por fidores locais, fundamentalmente en galego. Comézase coas de presentación e salutación que ritualmente celebran a chegada da primavera. A continuación, chega a quenda para as referidas á realidade local e internacional en ton sarcástico, todo un oráculo da pulsión da comunidade. Finalmente, cántanse as de despedida dirixindo loanzas para os presentes e solicitando unha contribución en metálico ou especias. En palabras de Risco:

«Nas coplas, hai moito tempo que predomiñan as satíricas, de crítica social dos costumes e das modas, principalmente, censurando máis que nada as novidades e o señoritismo da xente artesá, meténdose moito sempre coas rapazas. Enantes, cando a poboación era máis pequena e todos se coñecían, abondaban tamén as alusións a determinadas persoas. Había tamén censuras pró Concello e aínda, ás veces, comentários políticos».²²

Algunhas coplas son de uso ritual, outras elabóranse especificamente para cada ano en particular e moitas son variacións

de coplas estereotipadas. As melodías propias destes cantos son sinxelas e carecen de acompañamento instrumental máis alá dos reforzos rítmicos que executa o coro batendo paus durante a interpretación do canto.

Son excepcionais as rexións europeas que contan aínda co carácter improvisado das coplas como elemento consubstancial á festa; as comitivas do *Maggiolate* italiano son unha magnífica excepción en que o repentista, antigamente acompañado pola *ghironda* –o modelo local de zanfona–, continúa hoxe improvisando as *tenzone in ottava*.

Poucas son as testemuñas que ilustran o protagonismo que tiña o carácter improvisado das coplas dos Maios na tradición galega. No seu referencial estudo sobre a festa dos Maios en Galiza, Clodio González sinala os arredores de Compostela como unha das últimas localidades onde perdurou esta forma de repentismo hoxe desaparecido. A improvisación das coplas e o predominio da espontaneidade na celebración cedeu paso ás prácticas reguladas nos novos contextos urbanos, como as convocatorias de concursos de coplas –prelaboradas– e de maios-figurados non poucas veces cuestionadas por desvirtuaren a esencia da festa.

21 Leite de Vasconcellos. J. (1882): *As maias, Costumes populares portugueses...*, Porto.

22 Paz, Xavier (coord.) (2004): *Levántate, Maio*, Foro dos Maios de Ourense. Ourense: Concello de Ourense, p. 24.

ARMADOR DE **COPLAS**



«unha regueifa ben
cantada ten que ter
unha resposta exacta»

CELESTRINO DE LEDUZO. REGUEIFEIRO

Comunicador social e artista

Cando na Grecia Clásica se estableceron as bases da retórica, Aristóteles advertiu que os discursos orais podían agruparse en tres xéneros segundo a súa relación coa vida pública. A deliberación política e a oratoria xudicial, os dous primeiros, compartían, en opinión do filósofo, o feito de ser fortemente persuasivos e ter unha función política. Ao terceiro, ostentoso e demostrativo, atribuíalle apenas unha función de entretemento. Este último grupo, esencialmente artístico, denominouno **xénero epidíctico**, termo que designaba, xa con anterioridade, unha ‘conferencia’, ‘improvisación brillante’ ou ‘lectura dun texto preparado’.²³

A división entre os tres xéneros retóricos mantense vixente na retórica contemporánea, se ben –en contraposición co suxerido por Aristóteles– non se discute a existencia dunha conexión entre os actos de comunicación artística e de entretemento coa orde social global, ou o que é o mesmo, as implicacións políticas da retórica epidíctica. O repente galego ofrécenos un bo exemplo disto.

Brindeiros ou regueifeiros, como oradores artísticos que son, desenvolven os seus discursos nun clima de empatía e cordialidade sen intentar transmitir unha verdade obxectiva, se ben ese ambiente lúdico en que se desenvolven non limita a súa capacidade de influencia sobre a mentalidade da audiencia. De feito, nas súas procuras por captar a atención do contrincante e do público sempre rematan por influír, dunha forma máis ou menos consciente, no sentimento comunitario sobre os asuntos de importancia social, ética e cultural.

Para ser eficaces na súa persuasión, estes personaxes, suma de oradores artísticos e comunicadores sociais, procuran

23 Pernot, L. (1993): *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes.

◀ *Suso de Xornas* no Xantar Regueifeiro celebrado o 28 de agosto de 2010 en Carballo. Foto. Ariel Ninas. Arq. aCentral Folque.

informarse cumpridamente xa antes da contenda, e sempre en conexión cos intereses do público. Fano dun xeito semellante á práctica actual dos xornalistas sensacionalistas, buscando todo tipo de rumores que circulen sobre o seu contrincante e sobre a audiencia que se poidan atopar. Así, no caso concreto dunha voda, brindeiros e regueifeiros esforzaranse en comentar e valorar todo o referido aos noivos e ás súas familias, comezando polo prezo e a procedencia dos seus traxes, a abundancia dos manxares, etc.

Unha vez iniciada a controversia, e despois de tomar postura de xeito máis ou menos directo nas primeiras coplas, os contendentes traballan ombro con ombro e intercambian ideas nun *toma e daca* cáustico, burlesco e mordaz. A complementariedade das oposicións por idade, posición, rol, estado e sexo válenlles para confrontar posicións antagónicas da realidade (local-global, público-privado, ben-mal), obtendo como resultado o establecemento dun circuío alternativo de comunicación pública en que tratar a actualidade local ou global en relación coa vida comunitaria.

O eloxio e o escarnio de persoas e actitudes acaparan a inmensa maioría da produción temática dos repentistas galegos. A elas súmanse como núcleos centrais das temáticas sociais máis frecuentes os acontecementos no lugar, os problemas e conflitos na veciñanza, o gado, a cidade e o campo ou as profesións e os oficios. Os temas amorosos expresados en clave satírica en desafíos ou parrafeos tamén son numerosos. Moito máis escasas son as coplas dedicadas aos astros –o sol, a lúa, as estrelas...– ou a calquera tipo de divindade –Deus, a Virxe, os santos...–.

Plenamente conscientes de que sen recepción inmediata non hai improvisación, os repentistas abusan na *performance* dunha linguaxe forte que sexa comprendida por todos para facilitar a asimilación da mensaxe no mesmo momento da súa creación. Utilizan tamén con destreza algunhas técnicas retóricas como a do punto de vista oposto ou a da

resposta, que lles permiten mudar a carga moral dos argumentos do adversario e ao mesmo tempo acentuar os contrastes para crear efectos cómicos. As despedidas abruptas son outro recurso habitual.

Un requisito imprescindible para que unha mensaxe sexa comprendida é que o orador e o público coñezan o idioma empregado, porén, a especificidade do repente permite utilizar o confronto de dous idiomas distintos como un artificio artístico e retórico máis. Esta práctica, que carecería de todo sentido nas comunidades rurais galegas, móstrase con esplendor nas prácticas máis profesionalizadas, en que é observada como un elemento de dificultade engadido que obriga aos presentes a unha maior concentración e implicación. A súa ascendencia pode rastrear-se nos textos da lírica medieval, que nos ofrecen algún exemplo de excepción como a *tençon* bilingüe entre D. Arnaldo, expresándose en provenzal, e o rei Afonso, respondendo en galego-portugués (21,1). Na actualidade, a confrontación en galego-portugués, español, catalán e italiano, idiomas sempre románicos, é unha práctica habitual nos certames internacionais de repente, programada normalmente a modo de exhibición.

A existencia de dous idiomas en Galiza, con connotacións e valor simbólico diferente, foi aproveitado como un recurso retórico máis polos repentistas galegos. Un exemplo revelador é o caso dos xenerais da Ulla, que se valen do castelán para desafiar nos seus altos aproveitándose da súa identificación co poder –político, xudicial, eclesiástico e militar–, aínda que prefiren a familiaridade da súa lingua cotiá para acordar finalmente a paz. Da mesma forma, regueifeiros e brindeiros, que desenvolven o seu discurso integramente en galego, podían optar por escoller o castelán para remarcar certos momentos a que querían dar un ton máis protocolario como o do inicio. Aínda que, de todos os repentistas populares, foron sen dúbida os cegos os máis versados no valor connotativo do emprego dun idioma ou

outro. Este feito, que converteu indirectamente os cegos nuns dos principais difusores do castelán entre as clases populares, explícase, en boa medida, pola estreita relación que mantiñan co estamento eclesiástico e a dependencia de esmolas para sobrevivir.

Todo discurso xerado por un repentista popular está enriquecido por un aparatoso *ornatus* que aglutina o literario, o musical, o dramático e o visual, elementos que, como o resto dos que conforman o discurso, están supeditados ao éxito comunicativo global da actuación. O dominio desta carcasa artística do discurso abarca unha ampla gama de elementos verbais, paraverbais e cinésicos, e resulta decisiva para a mensaxe do repentista se tornar atractiva, agradábel e interesante. Ao suxestionar, ofrecer alegría e incitar curiosidade e expectativas entre o público, o repentista logra que a transferencia da información sexa máis efectiva e o seu influxo nas actitudes, nas valoracións e nos comportamentos dos presentes, maior.

O artificio poético, a pesar de ser o máis rechamante para moitos, é apenas un recurso retórico máis entre os moitos empregados polos repentistas. Todos os oradores teñen unha capacidade poética que poden desenvolver máis ou menos en función dos requirimentos de cada momento da actuación, aínda que, no caso dos repentistas, esta se fai máis evidente por tratarse dun discurso metrificado e rimado. O limitante e inexacto desta identificación entre repentista e poeta afecta a todo tipo de modalidades do repente, aínda que moito máis particularmente a casos como o galego, en que a pretensión poética dos regueifeiros ou brindeiros é manifestamente secundaria en relación coa importancia que para eles teñen o enxeño e o humor.

O repentista galego prefere a rapidez e a accesibilidade que lle proporcionan os xéneros poéticos de arte menor, a carencia de interludios musicais, a falta de pausas entre os versos e coplas e a ausencia de acompañamento instru-

mental. A súa posta en escena correspóndese coa dunha figura cun carácter cómico, satírico, burlesco, astuto, e por veces, agresivo que «*discorre ben*» e «*ten moita graza*». Pertence a unha tradición cómica de longa raizame en Europa representada por mimos, histrións, cómicos, xogares, cegos andantes, bufóns, enmascarados ou pallasos, que se remontaría, en opinión de voces autorizadas como a do antropólogo Lévi-Strauss, á remota cultura indoeuropea.²⁴

A maior pretensión poética na feitura dos versos ou a escolla de xéneros estróficos de arte maior son trazos característicos de distintas expresións do repente como as do sur ibérico, os arquipélagos atlánticos de Canarias e Acores ou vastas rexións latinoamericanas. Tamén de novos repentistas contemporáneos e urbanos que, ao enfrontarse a un público descoñecido, optan por darlle maior importancia ao texto, e co texto, á poética. Estes repentistas *máis poéticos* adoitan coincidir na escolla dunha escenificación cerimoniosa que tende ao hieratismo e onde a execución dos versos se produce de forma pausada, moi afastada do espectáculo rítmico e dinámico das controversias galegas, en que unha copla poeticamente pobre pode resultar a máis adecuada para a natureza do combate.

Ligado á poética de xeito indisolúbel está tamén o canto. O feito de ser un discurso cantado, en que letra e melodía aparecen fundidas nun só obxecto poético-musical, é sen dúbida un dos trazos máis universais e singulares do repente. O repentista improvisa cantando porque a melodía determina un ciclo de repetición métrico que lle facilita a fluidez. Porén, non é un cantante. Utiliza o canto porque os patróns rítmicos e melódicos crean un marco de referencia temporal e métrico en que a improvisación do texto flúe facilmente e a rima vese máis favorecida. De feito, moitos repentistas non son capaces de versificar, ou polo menos non con tanta facilidade, se non o fan cantando.

24 Lévi-Strauss, C. (1964): *El pensamiento salvaje*, México: FCE.

Algúns destes poemas e cantigas xurdidos en momentos de improvisación integran hoxe o vasto corpus da lírica popular galega compilado desde o s. XVIII por diferentes xeracións de investigadores. Entre as máis de cen mil composicións que podemos consultar nos cancioneiros non é difícil localizar fragmentos de regueifas, brindos, desafíos, parrafeos, pullas ou aguinaldos, se ben esta selección das coplas máis *afortunadas* literariamente aparecen despoixadas dos contextos orixinais, orfas dunha aproximación aos elementos situacionais, referenciais e pragmáticos do feito comunicativo en que foran creadas.

Sen atender á natureza retórica do repente e á súa importancia para a harmonización social da vida comunal, todos os elementos responsábeis da estruturación da composición poética fican desatendidos e a comprensión plena de cada copla, no transcurso da *performance* en que se xeraron, faise imposíbel.

Procedementos de composición

A Retórica, centrada en desentrañar os elementos e a estrutura dos distintos tipos de discurso, estabeleceu unha división metodolóxica en cinco funcións –*inventio, dispositio, elocutio, memoria e actio*– co obxectivo de poder describir de forma crítica os procedementos de composición de calquera orador. Esta división, logo de numerosas revisións e críticas ao longo da Historia, segue a constituír na actualidade o modelo analítico elemental dos xéneros discursivos, polo que se nos presenta como unha ferramenta de excepción para nos aproximarmos ao complexo proceso de composición do repente. Cabe advertir, previamente, que as funcións retóricas non son compartimentos estancos independentes entre si, senón que operan de maneira recursiva entre elas. Por isto o repentista, como calquera outro orador, porá en funcionamento de forma simultánea, con maior ou menor consciencia, as tarefas correspondentes a cada unha das cinco funcións cando improvisa cada un dos versos.

Na *inventio*, a primeira das funcións, están localizados os achados argumentativos realizados polos repentistas. O seu valor, como o de todo o resto dos elementos que conforman o discurso, é relativo, e só pode ser verificado en relación coas circunstancias da *performance* en que foi xerado.

Para argumentar, o repentista ten sempre en conta o posicionamento inicial da audiencia ante a que canta. Coñécea ben porque é a súa propia comunidade, da cal el é un membro máis, unha testemuña sometida á censura preventiva que lle impoñen a moral e as crenzas locais. As imaxes que parten da súa memoria durante a actuación pertencen á mesma memoria e imaxinario de todos os presentes e dan forma no discurso ao estilo de vida, á concepción da existencia e ao modelo de persoa propio desa comunidade.

O repentista comeza por procurar un referente, un porqué, unha razón en que fundamentar a copla, o discurso. Este referente –a materia prima para a argumentación– guiará o repentista no proceso de creación, proporcionándolle material emocional con capacidade para implicar o ouvinte e abríndolle a posibilidade de achar por casualidade novos materiais argumentativos ou rimáticos valiosos. A súa inventiva non flúe libremente, senón que o fai en estreita relación e dependencia do mundo social que a rodea.

Como calquera outro orador que procura a aceptación do público, o repentista extrae o referente dos *topoi*, unha especie de esquemas argumentativos formais de que se derivan os tópicos, os lugares comúns existentes entre o maxín dos presentes. Estas canles comúns de pensamento e acción que se establecen dentro do grupo son fundamentais para a creación repentista. Á vez que atenúan o nivel de ansiedade derivado dunha actuación improvisada, proporcionan ao repentista materia prima para argumentar e recursos apropiados e ben ensaiados con que reduce o procesamento dedicado á selección e creación de materiais.

O achado de argumentos está severamente condicionado pola rima, que provén en maior medida do recurso a unha serie de palabras-rima memorizadas e almacenadas previamente na memoria. É importante rimar e que esa rima sexa consonante, ou como din os brindeiros, «acomparada». O grao de consonancia é un aspecto moi valorado no repente galego, xa que proporciona un ar lúdico e cómico á totalidade da improvisación. Isto tradúcese no predomínio de rimas fáciles (-ón, -án e -ar, -eiro/a, -iño/a...) que permitan a fluidez das contendas. Ocasionalmente estas alternanse cos achados de rimas menos frecuentes, coa sensación de novidade que achega o inesperado. Estes procedementos, que poden considerarse en si mesmos como a esencia do repente, toman, se cabe, maior relevancia en casos como o galego, en que os repentistas están máis preocupados pola argumentación e a comicidade da actuación que pola densidade poética de cada verso.

Antes de cantar a copla, o repentista selecciona entre os argumentos que lle veñen á mente aquel máis adecuado para lograr a adhesión ao seu discurso en función do tema, do seu rol na actuación e do público presente. Dispón entón na memoria de distintos materiais culturais, temáticos, poéticos, retórico-estilísticos ou musicais a que poder recorrer unha vez iniciada a actuación. O labor de ordenación e estruturación pode facerse antes de comezar a cantar de forma completa ou parcial, mais terá que ser aplicado sempre ao conxunto de cada copla, xa que, como composicións independentes que son, o seu carácter discursivo é unitario. Esta organización que permite transformar en materia textual a estrutura conceptual elaborada na *inventio* é a segunda das funcións retóricas, a *dispositio*.

Unha técnica de extraordinaria utilidade nas controversias galegas para axudar a dispor estes materiais é a do dístico-resumo, que permite localizar os elementos esenciais do discurso valéndose apenas dun só dístico ou mesmo dun só verso. O feito de as coplas se poderen estruturar en dous pares de versos independentes –moitas veces reforzado pola estrutura musical– permite que o primeiro poida ser concibido como un mero preámbulo. Isto asegura e realza a mensaxe principal, a énfase, a sorpresa e mesmo a maior densidade poética da copla, que, ben por encamiñamento ou por antítese, se localizarán no último verso. Así, aínda que o comezo sexa frouxo, o repentista poderá lograr un final adecuado e con el o éxito persuasivo e comunicativo da súa actuación.

Nas formas estróficas de arte menor como a copla, a *dispositio* céntrase fundamentalmente en evitar a repetición dun mesmo verso, mentres que para sextillas, oitavas ou décimas deberá xerar unha maior variedade de estratexias e tensións internas.

Algúns repentistas chegaban a improvisar en solitario auténticos relatos, que tiñan como referente fundamental a literatura de cordel. Esta modalidade é moi difícil, por-

que a rixidez dun macrodiscurso dificulta a dosificación dos tempos e non permite engarzar coa suficiente graza as coplas, a menos que se saiba moi ben onde se quere chegar. Cada copla tense que construír seguindo o discurso dunha obra maior, sen perder o seu carácter unitario. Ante a falta dun rival-colaborador, a *dispositio* convértese nun factor fundamental para contrarrestar os problemas de memoria e concentración derivados.

A *elocutio*, a terceira das funcións da retórica, é a busca da formulación verbal adecuada dos argumentos, ou dito doutra forma, o lugar da poética dentro do discurso dos repentistas.

O pouco tempo dispoñíbel e a obriga de responder de forma enxeñosa e atinada non permite ao repentista galego un desenvolvemento poético elaborado. É máis, no seu discurso metrificado e rimado terá que coidarse de utilizar figuras literarias sofisticadas e profundas que poidan afectar á comprensión do ouvinte, xa que un verso que non se entende non pode inducir a emoción.

O esencial dos recursos poéticos empregados no repente é a capacidade para desautomatizar a recepción dos contidos que transmiten. Os máis habituais son figuras da linguaxe que non presentan unha excesiva complexidade como a exposición de ideas opostas –antítese– e a repetición da mesma palabra ou grupo de palabras no principio de frases ou versos consecutivos –anáfora–. A eficiencia que proporcionan á hora de evidenciar contrastes de conceptos dificilmente se conseguiría coa exposición illada dos mesmos.

Outro artificio semántico fundamental é a pregunta retórica, destinada a plasmar no interlocutor unha idea ou unha imaxe mental difícil de esquecer. As preguntas son unha arma retórica de primeira magnitude pola súa capacidade de espertar interese entre os presentes. Con elas, o repentista permítese ademais indagar no contexto social e moral do seu auditorio e revelar problemas para os que el mesmo acabará por ofrecer solucións.

Dada a relación de semellanza ou a posibilidade de asociación entre termos, tamén son de especial relevancia os recursos baseados na metonimia, o emprego dun termo por outro, e na reduplicación, a reiteración seguida dunha palabra, con que se tenta forzar o público a ver as cousas desde un determinado prisma. Outros artificios do plano semántico, como a atribución de calidades intelectuais ou afectivas aos elementos irracionais ou inanimados da natureza –prosopopea–, e diferentes recursos literarios como as metáforas e as hipérboles ofrecen moitas posibilidades estéticas para dar plasticidade á actuación.

Determinados xogos de palabras que poden entorpecer unha boa dicción e afectar á comunicación non pertencen á natureza do repente e menos en modalidades rápidas como a galega. Os escasos exemplos que se poden presentar deste tipo son extraordinarios e sempre froito dunha mestría incontestábel. Un que forma parte dos anais da intrahistoria do repente é o de Abelardo, cego do nordeste brasileiro lembrado entre outros motivos por recorrer a trabalinguas –«*quem a paca cara compra/ cara a paca pagará*»²⁵ para desautomatizar a capacidade de reacción dos seus oponentes.

As formas e elementos familiares para o público son importantes aliados para os fins comunicativos do improvisador e poderían explicar por si sós a preferencia –case a exclusividade– polo verso octosílabo. O octosílabo é, para o galego, a principal unidade fónica da súa lingua e polo tanto a métrica que lle permite unha maior comodidade para desenvolver a súa expresión poética. Con esta escolla, os repentistas poden valerse tamén dos patróns musicais máis habituais e populares, facilitadores á súa vez tanto da versificación por parte do repentista como da recepción inmediata por parte do público.

25 Câmara Cascudo. L. (2005): *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo: Global editora, p. 175.

Cando o repentista non é capaz de axustar unha secuencia de palabras ás restricións que impón a métrica silábica, válese de artificios a nivel morfosintáctico, como as repeticións reiteradas e a utilización innecesaria de conxuncións ou recheos silábicos con escaso ou ningún significado –polisíndetos–, que permiten alongar ou acurtar a frase co fin de *castrar* metricamente os seus versos.

A escolla dun xénero estrófico ou outro é un recurso retórico máis, que adopta un valor diferente segundo as circunstancias de cada *performance*. Polo xeral, as formas de arte menor adoitan ser as escollidas para realzaren a comicidade da actuación, e as de arte maior para acentuaren as pretensións poéticas do xénero.

Os de estrutura máis sinxela son os dísticos, presentes en numerosos contextos da tradición galega, como as vodas da montaña ourensá ou os *cantos de abaular* minhotos. A estes segue en complexidade a copla, unha composición de tres ou catro versos que se define pola súa forma literaria. O uso que os regueifeiros fixeron das tríades, en que rima o primeiro co terceiro –aba–, está documentado en terras do Val do Dubra, Santa Comba, Fisterra e A Baña, aínda que son moito menos frecuentes que as cuadras, a forma estrófica por excelencia do repente popular galego.

01 ▶
p. 48

02 ▶
p. 51

12 ▶
p. 126

Nas cuadras predomina a estrutura dicotómica da rima, preferentemente consonante, do segundo co cuarto verso –abcb– e en menor medida tamén do primeiro co terceiro –abab–. O repentista enuncia os versos sen valerse de repeticións, se ben en determinadas modalidades, como o *canto ao desafío* do norte de Portugal, a execución da copla chegou a requintarse e dotarse dun maior artificio. Neste caso a cuadra comeza normalmente polo segundo verso, logo cántase o primeiro, vólvese ao segundo, repítese o segundo, pásase ao terceiro para rematar por fin co cuarto.

24 ▶
p. 195

A sextilla, tamén popular no *canto ao desafío*, non ten relevancia no caso galego. É fundamental na *cantoria* e o

cordel do nordeste brasileiro desde o s. XIX, cando veu ocupar o protagonismo que anteriormente tiveran as cuadras. A súa estrutura ofrece diferentes combinacións en que prima a rima consonante – ababab, abcabc, aabaab, etc –.

A décima – abbaaccddc – é a forma estrófica usada polos repentistas que desperta máis admiración no plano internacional. O seu cultivo erudito, propio da poesía barroca española, foi extraordinario na Galiza, onde apenas se conserva un único exemplo en galego-portugués do s. XVII, as *Décimas ao Apóstolo Santiago* do abade de Urdilde Martín Torrado.

Esta referencia, lonxe de testemuñar un uso popular, vén confirmar a insignificancia desta forma estrófica na tradición literaria galega e particularmente na expresión repentística. Non foi así no sur ibérico, onde, despois dunha progresiva popularización no último cuarto do s. XVIII, a décima arraigou en prácticas populares de diferentes rexións por volta de 1800. Con denominacións como ‘*as desgarradas*’, ‘*cante ao baldão*’ ou ‘*fado operário*’, a décima ten magníficos exemplos en lingua portuguesa na periferia de Lisboa, no Alentejo e no Algarve. No centro de Portugal tamén chegou a popularizarse en municipios próximos a Coimbra e Tentúgal. Para comezos do s. XX penetrara pola costa até o mesmo Porto.

Nos Açores, a onde foi levada por soldados e homes ligados ao fado, desdóbrase de forma característica nunha sextilla e nunha cuadra con rima final entre o terceiro e o sexto verso. No Brasil ten os seus principais focos na *cantoria* do nordeste e na *pajada* do Rio Grande do Sul, onde os *pajadores* constitúen un microcosmos de expresión lusófona dentro do contexto cultural gauchesco. Este esténdese ao redor de La Plata nos estados arxentino e uruguaio e exprésase maioritariamente en español. Tamén forma parte da tradición da *poesía de improviso* do levante-sur ibérico, das illas Canarias

23
p. 194

e de multitude de rexións latinoamericanas entre as que destaca o prestixio e a sona internacional dos *decimeros* cubanos, mexicanos ou venezolanos.

Unha vez iniciada a improvisación, o repentista non para de recordar, do latín *re cordis* –‘volver pasar polo corazón’–, recupera constantemente imaxes e contidos culturais da súa memoria e convérteos en recursos de composición con capacidade para comprometer emocionalmente a audiencia. A *memoria* é a cuarta das funcións retóricas. Nela o repentista grava, almacena, ordena e preserva toda unha serie de recursos argumentativos e rimáticos –fórmulas– de que se valerá para a composición das coplas.

A sofisticación das prácticas profesionalizadas do repente contemporáneo prima, en liñas xerais, un alto grao de esixencia na *pureza* da improvisación do texto. Apártase, así, das *performances* populares en que moitos dos momentos culminantes se producen con coplas susceptíbeis de incluír versos preexistentes, aínda que o emprego destas fórmulas non implica necesariamente a minimización da improvisación. De feito, pode ser un factor determinante para facilitar o acceso a ela a un grupo máis ou menos amplo de persoas, sobre todo en escenarios comunitarios, en que moitos dos participantes só armaban coplas ocasionalmente.

Entre as fórmulas máis habituais podemos diferenciar tres tipos fundamentais: as frases neutras, que non aludan para nada aos suxeitos, «*Coa puntilla da navalla*» (Coristanco); as dirixidas ao contrincante ou aos ouvintes, «*Vouche decir unha cousa*» (Cebreiro); e os comentarios que afectan ao repentista, «*Eu não dou parte de fraco*» (Minho). Nas expresións de ritmo vivo e maior dinamismo, como a regueifa ou o *coco de embolada*, as fórmulas son de grande axuda para vencer a dificultade imposta polo factor tempo; axudan a dispoñibilizar esquemas argumentais e a inventar a rima de xeito inmediato, contribuíndo ademais a amortecer a ansiedade do improvisador.

O recurso a coplas preexistentes –outro tipo de fórmula– é extraordinario no caso dos brindos e regueifas, aínda que pode ter certa relevancia nas situacións máis protocolizadas, como os saúdos e solicitudes de licenza para iniciar a controversia. Porén, noutras modalidades de repente en que o grao de improvisación do texto está máis atenuado resulta fundamental, como nos desafíos entre bandos de mozas e mozos nos fiadeiros ou nos parrafeos. Nestes casos, trátase de iniciar unha controversia a partir dun repertorio de coplas preexistentes máis que de improvisar versos. En todo caso, o fundamental para o repentista non é posuír un repertorio concreto de fórmulas, senón dispor da capacidade para desenvolver novos procedementos con que poder innovar na argumentación, ou, o que é o mesmo, ser máis efectivo no proceso de comunicación e de persuasión.

A *actio*, quinta e derradeira das funcións do discurso segundo a Retórica, ocúpase de todo o relativo á emisión efectiva do discurso; nela localízanse os recursos non textuais dos repentistas.

A escolla dunha pronuncia popular, as alteracións na intensidade da voz, a entoación, o timbre, a xestión das pausas, o ritmo do verso, a utilización do canto coas súas diferentes cadencias, as melodías, o ritmo e mesmo o acompañamento instrumental son recursos dunha linguaxe connotativa con capacidade para promover un intercambio emocional entre os presentes. Todos estes elementos non textuais evitan a distracción e favorecen a recepción da mensaxe por parte do público, ao tempo que melloran a argumentación.

O repentista, como sempre en función do proceso comunicativo, explora tamén os xestos e ademáns, as posturas e as posibilidades da mímica facial. Para dar plasticidade e reforzar a comicidade pode realizar distintos movementos corporais como sentarse, erguerse ou desprazarse, sempre

co obxectivo de establecer unha comunicación corporal acorde coa recepción que percibe do público.

As vestimentas son outro recurso que axuda a dar visibilidade á actuación. Porén, a maior relevancia outorgada a elementos paraverbais pode levar consigo unha diminución da carga significativa ou comunicativa asignada ao texto. En casos en que se desenvolveu moito a dramaturxia, como o das comparsas dos xenerais, o grao de repentización viuse tan amortecido polas esixencias do guión que esta chegou mesmo a desaparecer.

O repentista escolle motivos musicais que acheguen alegría, familiaridade e carácter, sen maior pretensión de deseño melódico. Emprega melodías patrimoniais de carácter arcaico (xotas, muiñeiras) familiares para a comunidade, que tamén as interpreta noutros ámbitos e ocasións e que, polo xeral, asocia a momentos de diversión ou entretemento. O feito de teren estruturas simples e non harmónicas, mais ao mesmo tempo flexíbeis, fai que sexan capaces de aceptar unha carga importante de variación musical; con todo, isto tamén é razón para que moitos dos observadores do fenómeno definan estas melodías como monótonas, pobres, inxenuas, primitivas ou uniformes. Porén, o seu valor retórico é outro. Como calquera outro elemento dos que conforman o discurso, a música é susceptible de mellorar a argumentación e a persuasión, sempre e cando a súa escolla estea supeditada ao éxito comunicativo xeral da actuación.

Cada repentista ten os seus mecanismos de improvisación asociados á súa melodía. As que predominan no repente galego, que non parecen ter sido moitas, son de musicalidade arcaica e carácter modal e están baseadas nunha idea melódica moi flexíbel que adoita adaptarse moi ben á entoación natural do idioma. Polo xeral, presentan unha estrutura simple, que permite o repentista adaptarse a versos de diferente lonxitude por medio de técnicas de contracción ou alon-

gamento da melodía. Esta sinxeleza na estrutura favorece ademais introducir con maior seguridade lixeiras variacións melódicas que poden ser utilizadas como argumento en si mesmo ou como elemento enfatizador do discurso.

A mudanza frecuente e repentina da melodía no transcurso da interpretación non forma parte da expresión popular do repente, xa que carece de sentido nas prácticas comunais, mais si é un recurso interesante para dar maior visibilidade ás contendas que a día de hoxe se desenvolven en palcos. Esta é unha práctica consolidada entre as novas xeracións de repentistas que ofrece tamén novas posibilidades pola súa capacidade para desconcertar en determinados momentos o rival e gañar así o favor do público.

Testemuñas do uso de instrumentos na historia do repente galego hai moitas, se ben a regueifa e o brindo son un dos poucos exemplos, xunto ao *bertso* vasco, en que as contendas poéticas continúan desenvolvéndose hoxe nunha *performance a capella*.

Un dos primeiros instrumentos que puido ter protagonizado o acompañamento dos combates retórico-poéticos foi a cítola, de uso estendido entre os xograres no período medieval. A sinfonía foi outro instrumento xograresco susceptible de ser empregado para o mesmo cometido, mais, a diferenza da cítola, esta si chegou a converterse nun elemento conformador da cultura popular galega. A fins do medievo, xa convertida en zanfona, chegou a mans dos cegos, quen estenderon o seu uso até comezos do s. XX alternándoo con guitarras e violíns.

A finais do s. XIX, o acordeón irrompeu nas tradicións musicais europeas e americanas, relegando a un segundo plano a multitude de instrumentos de corda nas máis variadas manifestacións populares. Ao pouco, confirmábase en latitudes distantes, como Italia ou Brasil, a natural alianza

que se tecera entre o novo instrumento e o repente. Un dos casos mais característicos é o do norte de Portugal, onde a concertina se considera hoxe como un elemento absolutamente indisociábel do *canto ao desafío*.

Na Galiza, a popularización do acordeón diatónico non é comparábel á que acadou no Minho, e só contadas excepcións revelan unha estética adoptada con naturalidade, en casos como o do lendario *Cego de Padrenda* ou o dos cantadores *ao desafío O Marta* de Beade e *O Callagho* de Coruxo, protagonistas de celebradas controversias que se produciron en tabernas da cidade de Vigo e a súa contorna nos anos centrais do pasado século.

Tanto en Europa como en América as guitarras –en diferentes variedades locais– lideran unha serie de cordófonos de man utilizados no repente. Na península Ibérica utilízase nas *jotas de l'Ebre*, no *cant valenciá d'estil*, no *trovo de las Alpujarras* ou no *cante ao baldão alentejano*. Nas illas atlánticas tamén é o instrumento habitual nos espectáculos populares de improvisación como o *despique* ou *xaramba* da Madeira ou as *cantigas ao desafío* dos Acores. Nos países latinoamericanos a guitarra é o instrumento predilecto de repentistas arxentinos, uruguaios, cubanos, mexicanos, portorriqueños, colombianos ou venezolanos. No Brasil é o instrumento de maior área de influencia e resulta indispensable no nordeste, onde violeiro é sinónimo de cantador.

A gaita, o tambor e o bombo non formaron parte das manifestacións populares do repente, e só recentemente comezaron a utilizarse como protagonistas de interludios instrumentais entre as habituais coplas *a capella*. O obxectivo procurado polos novos regueifeiros coa súa inclusión é o de inxectar descargas de enerxía en determinados momentos da actuación e lograr ao tempo unha mellor dosificación da intensidade dos enfrontamentos verbais. Sempre e

cando se manexen con habilidade os recursos en relación aos requirimentos retóricos que esixe a situación, como neste exemplo, o espectáculo vese mellorado e o proceso comunicativo, a que está subordinada toda a actuación do repentista, tamén.

21 Recursos de composición

Recursos musicais

Se ben calquera orador pode empregar a música para dar énfase á *elocutio*, no caso dos repentistas —que sempre a utilizan como soporte do seu discurso— obsérvase o aproveitamento de recursos musicais concretos destinados a reforzar o efecto persuasivo do acto comunicativo, até o punto de desempeñaren tamén un papel importante noutras funcións retóricas do discurso, nomeadamente na *dispositio*. Non podemos estar certos do grao de consciencia e intencionalidade con que estes recursos se usan, mais si de que a consistencia con que aparecen asociados aos efectos observados é grande, aínda que non total.

Recursos musicais deste tipo vémoslos reflectidos exemplarmente, mais non unicamente, nos brindos do *Ribeira de Louzarella* que seleccionamos de entre as recollas de Xamaraina e Xesús Mato (APOI). Un deles é a **repetición da melodía co seu texto** (ver *exemplo 1a*). O feito de que a repetición musical poida aparecer tamén sen a textual (e viceversa) non debe levarnos a considerar como aleatoria a súa aparición conxunta. Cremos que o presente exemplo é claro neste respecto, pois non só a melodía se repite, senón tamén o modo de articulala co texto (co ritmo e ornamentos).

Sobresae, especialmente, o recurso a un **rexistro vocal agudo**. Este pódese empregar de xeito xeral (o que se entende como a altura en que se interpretan varias das coplas ou a sesión completa) e tamén particular (a extensión do ámbito da melodía cunha nota máis aguda, ás veces repetida, en momentos puntuais). A elocución nun rexistro agudo é un recurso empregado por todo orador, e ten a súa explicación primeira na necesidade de que a voz sexa escoitada e comprendida por todos os asistentes. A extensión momentánea —nun verso dunha estrofa determinada— do ámbito cara ao agudo pode obedecer á intención de destacar unha parte da mensaxe (unha copla especialmente enxeñosa), aínda que non é descartábel que o seu uso sexa tamén instintivo (ver *exemplos 1 e 2*).

Exemplo 1

- a) O habitual ámbito de 1-5 (ver *exemplo 1*, p. 128) amplíase a 1-6, aparecendo o 6º grao no verso III. Esta nova nota é executada con considerábel tensión vocal, por atoparse preto dos límites agudos do rexistro do intérprete, feito que atrae aínda máis a atención dos ouvintes. *Ribeira* repite literalmente a melodía do verso I (A A) —en troques do máis frecuente transporte á 2ª inferior (A A₂)—, e tamén repite o texto dese verso. A interpretación en *tempo giusto* é moi similar en carácter ás muiñeiras vellas interpretadas polas cantadoras da zona.
- b) A extensión momentánea do ámbito, neste caso de 1-4 (ver *exemplo 4c*, p. 130) a 1-5 é coñecida tamén polos brindeiros Pepe e Álvaro de Forgas (A Pobra do Brollón).

a) *Ribeira* (APOI, MaXe 00021_005):

b) Pepe de Forgas (APOI, RiXo 00002_047 e 00003_001-002):

O *Ribeira de Louzarella* é un deses escasos repentistas capaces de improvisar en solitario auténticos relatos. Na difícil tarefa de elaborar un discurso máis longo e complexo, *Ribeira* recorre á extensión polo agudo do ámbito melódico nunha ocasión. Isto axúdao na organización adecuada dos argumentos (*dispositio*), ou o que é o mesmo: consegue ser máis eficaz no seu labor comunicativo valéndose de recursos musicais.

Exemplo 2

Un exemplo que apoia este argumento atopámolo nos brindos que *Ribeira* interpretou en 1987 en Pedrafita do Cebreiro (APOI, MaXe 00022_002). En descrición do compilador, don Xesús Mato, «estes brindos enmárcanse na actuación de “A Quenlla”, nunha xuntanza do pobo para ver o vídeo da festa do Ecce Homo daquel ano [...] e se celebrara, con moita solemnidade e público, a “baixada do carro coa leña do monte” para facer a fogueira. O brindeiro fixo o resumo da festa [...]».

Nesta longa intervención (ao redor dos 16 minutos), o *Ribeira* estrutura de xeito amplo o seu discurso. O modelo melódico co que comeza é ‘pousado’: non comeza no agudo e progresa en dirección descendente, como tamén é habitual, senón que permanece no rexistro medio despois dun comezo grave (2ª copla).

a) 2ª Copla:

Exemplo 2 (cont.)

A súa interpretación progresa ao longo de 18 coplas (aprox. 6 minutos) durante as cales o improvisador vai quentando: canta unhas coplas introdutorias de cortesía e presentación, e outras en que vai atopando o fio condutor (o tema dos músicos que ían diante do carro, en especial o gaiteiro). Algunhas risas illadas escóitanse entre os asistentes despois dalgunha das coplas, mais o primeiro momento de **clímax** real, en que o público enteiro estoupa en gargalladas e aplausos, coincide coa primeira ocasión en que o brindeiro **estende o ámbito** de 5ª que viña utilizando **a unha 6ª**: a copla 19, que utiliza o tema da liorta matrimonial e introduce a palabra gaita en sentido figurado. Nesa sesión, o *Ribeira* improvisou en total 46 coplas.

Observemos tamén os **silencios entre** os primeiros **versos** da copla (son menos habituais entre os versos III e IV): neste caso, o silencio pode significar, á parte de máis tempo dispoñíbel co que construír o resto da copla, unha tensión construtiva engadida.

b) 19ª copla:

Parlando ♩ = 110

E fá - la - ba con - tra os ou - tros
co - ma se fo - ran ir - ma - os:
- "Se che - go á ca - sa sen gai - ta
má - ta - me a mu - ller a paos!"

Fonte: Museo do Pobo Galego: Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI). Santiago de Compostela.
<http://apoi.museodopobo.gal>

22 Xaramba

• Xaramba da Madeira

Quando'eu venho pró Charamba
Não trago tempo contado
Trago'a viola comigo
E é pra ficar um bocado.

O Charamba e Mourica
Ambos fizer'um brinquinho
Dançaram a Chamarrita
Lá na casa do Bailinho.

O meu pai era o Charamba
Meu avô era o Bailinho
Eu tamén já vou cantando
Já vou no mesmo caminho.

Meu pai cantava o Charamba
Aprende com meu avô
Depois de que o Charamba veio
Outra moda não ficou.

Fonte: Moniz, R. (2011): «Cordofones Tradicionais Madeirenses – Braguinha, Rajão e Viola de Arame», *Caderno de Folclore 1*, Funchal: Associação de Folclore e Etnografia da Região Autónoma da Madeira.

23 Décimas

« Quando voltava do Brasil, onde fora em busca de fortuna, teve maus tratos na viagem, e com ele, todos os outros imigrantes. Companhia inglesa. Severidade no comando, aspereza no trato, sovínice na mesa.

Ora uma tarde,— calmaria no mar, saudade nas almas, — um passageiro, sentado à proa, tocava, na guitarra, o fado da sua terra — De repente, deitando o olhar ao céu e o coração ao largo, improvisou, em meio do assombro geral, a ousada canção cujo mote começa:

*Peço ao senhor capitão,
em nome dos companheiros
mande deitar mais gordura
na sopa dos passageiros.*

Mande retirar a abóbora
que no rancho nos manda dar,
que essa apenas dá lugar
e origem a qualquer obra!
de bacalhau com mais sobra
queremos mais razão;
e esse que fabrica o pão
deite mais sal com mais sobejos
para nos dar sempre queijo
peço ao senhor capitão!

Dê bacalhau com batatas,
que assim manda a tabela;
é pr'a tapar a taramela
a estes pataratas,
tratem as coisas exactas,
sejam homes cavalheiros;
demos os nossos dinheiros
p'ra viagem e alimento...
peço melhor tratamento
em nome dos companheiros.

Nestes que vem de terceira
não ouço senão gemidos;
vejo-os tristes e encolhidos,
tudo a cair com fraqueira.
Dão-nos a abóbora porqueira.
Todo comer de impostura.
Tratem-nos com mais candura,
que a tabela assim o manda!
Probe o calda da caçamba,
mande deitar mais gordura.

Se os capitães ingleses
dizem ter tantos caprichos
porque é que o arroz com bichos
tem dado por tantas vezes?
Os pobres dos portugueses
engolem bichos inteiros!...
Recomende aos cozinheiros
que o bacalhau quer mais molho!
Mande deitar mais repolho
na sopa dos passageiros!..»

Fonte: Lima, P. (2004): *Fado operário no Alentejo*, Vila Verde: Tradisom. p. 70.

24 Cantoria da Viola

Controversia en sextillas entre Serra Azul e Azulão.

1
O meu peito é uma fonte
tem tudo que se deseja,
nunca encontrei cantador
que me vencesse em peleja,
e canto melhor quando vejo
dinheiro numa bandeja...

2
Eu canto vendo dinheiro,
e também canto sem ver...
Canto bebendo cachaça
canto mesmo sem beber...
canto como professor
e canto para aprender!...

3
Serra Azul quando cair,
O mundo está desgraçado.
morre gente, urubu come,
não fica em pé um sobrado,
e quem se encostar em mim
ou morre ou fica aleijado...

4
Agora o Azulão velho,
se o corpo desaprumar,
o mundo todo se abala,
a lua sai do lugar...
a terra fica tremendo
e os peixes fogem do mar...

Fonte: Câmara Cascudo. L. (2005): *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo: Global editora. p. 237.

25 *Coco de embolada*

Quadras e carrerão na improvisación «Embolando na embolada» de Cajú e Castanha.

Castanha:

Eu quero lhe avisar
segura amigo João
é com o pandeiro na mão
que a tampa vai pipocar.

Cajú:

E lá vai outro varrerão
bata de lá no pandeiro
reto, pesado e maneiro,
que eu garanto emburacar.

Castanha:

Seu veado velho gaeiro
vá se embora nego feio
cabelo de surrupeio
que eu agora vou lhe acunhar.

Cajú:

Olha o que eu tenho pra lhe avisar
que ese negão inoivou
com uma menina em Goiana
a moça era tão bacana
era filha de doutor
um dia ele se embriagou
se agarrou com um juramento
papai eu quero mamar. (...)

Cajú:

Olha que eu tenho pra lhe avisar
eu viro o dedo, viro a unha viro a unha,
viro o dedo viro a carta e o segredo
viro o réu e testemunha
viro a enxada e a cunha viro
a maré e viro o mar
Barabará, bereberé, biribirí
botei aqui tirei dali
tirei dali joguei pra lá.

Castanha:

Eu quero lhe avisar
lá em casa de manhã
tem hora que eu tenho desgosto
quando eu vou banhar meu rosto
que eu olho pra minhas irmãs
tem uma feito uma rã
outra querendo voar
uma diz quero comer
outra diz quero beber
e eu sozinho pra trabalhar
só em nome da menina
tem Odete, Marinete
Luzinete, Orelina
Paula, Paulina e Judite
tem Donana e Catarina
Severina e Agripina
Mariana e Jormerlina
tem Amália, tem Rosália
Gonzaga, Severina
Eunice, Berenice
Creonice, Olentina
tem uma tal de Lucimar
que a bicha é feia de admirar
e ainda tem um defeito
é doida e só tem um peito
e é desse negão mamar.

25 *Coco de embolada*

Cajú:

Eu dou a largura no oito
você me preste atenção
Barababá, bereberé, biribirí
botei aqui tirei dali
tirei dali joguei pra lá.

Castanha:

Eu vou passear
vou passear em Olinda
naquela praia tão linda
me lembro da beira-mar.

Fonte: Cajú e Castanha (2001): *Vindo lá da lagoa*. Trama. CD

PATRIMONIO ORAL
DA **HUMANIDADE**



«Ti segue coa regueifa,
que a min xa me queda
pouco»

FERMÍN DA FEIRA NOVA. REGUEIFEIRO

Xogos Florais

En 1323, un grupo de burgueses de Toulouse promoveu a creación da Sobregaya Companhia dels Set Trobadors ou Consistori de Tolosa, unha das primeiras academias literarias do mundo occidental. Desde ese mesmo ano e até 1484, o Consistori promoveu os Jocs Florals –‘Xogos Florais’–, unha competición poética de periodicidade anual para autores occitanos e cataláns que tiña por obxectivo manter o estilo e as formas poéticas dos antigos trobadores provenzais, ameazadas pola decadencia da sociedade en que se xeraran. Habería que esperar máis de tres séculos para ver como, a mediados do s. XIX, en pleno apoxeo da *Renaixença* cultural occitana e catalá, a iniciativa do Consistori volvía ser recuperada, primeiro na propia Tolosa e, desde 1859, tamén en Barcelona. A partir deste momento dan inicio os Xogos Florais contemporáneos no estado español, un dos fenómenos literarios e culturais máis singulares para galegos, cataláns e vascos da segunda metade do século XIX e principios do s. XX.

Os Xogos realizábanse previa convocatoria en prensa. Os escritores enviaban os seus poemas á comisión organizadora, a cal os entregaba a un xurado de personalidades distinguidas. Unha vez feito público o veredicto, tiña lugar, en salóns ou teatros, a festa literaria, onde o recitado dos poemas premiados se intercalaba coa lectura de discursos e a interpretación de números musicais. Este modelo de xesta estilizada, aburguesada, adaptada ao espírito positivista da burguesía liberal –e de todo allea ao repentismo–, popularizouse notablemente durante as derradeiras décadas do s. XIX e tivo no período de entre séculos o seu momento de maior apoxeo.

Os primeiros Xogos Florais celebrados en Galiza tiveron lugar na Coruña en 1861, baixo o auspicio da condesa e filántropa Juana de Vega. Entre os poemas premiados só un –«A Galicia», de Francisco Añón– estaba escrito en galego, algo

◀ *Celestrino de Leduzo e Calviño de Tallo*
durante a regueifa celebrada na
II Romería galega no colexio de Laracha en 1982.
Foto. Pablo Quintana.

inconcibíbel de ser extrapolado ao caso catalán. En claro contraste con Cataluña, onde o idioma propio fora usado para a creación literaria e a administración até o s. XVIII, en Galiza o galego ficara reducido apenas ao ámbito rural e existía un desapego importante cara a el por unha parte moi significativa das elites sociais. Este diferente punto de partida non imposibilitou que os Xogos Florais celebrados en Galiza e as publicacións que deles se derivaron, como o pioneiro *Álbum de la Caridad*, significasen un pulo fundamental para o rexurdimiento da literatura galega, ademais dun precedente da articulación do movemento nacionalista contemporáneo.

O feito de maior simbolismo político chegaría transcorridos trinta anos desde a primeira convocatoria coruñesa, cando, en 1891, a Asociación Regionalista Gallega –no mesmo día da súa constitución– tomou o acordo de convocar uns Xogos Florais que por vez primeira se haberían de desenvolver integramente en galego. A vila de Tui foi a encargada de acoller o histórico evento que se celebraría no seu Teatro Principal, o vinte e cinco de Xullo dese mesmo ano.

Eladio Rodríguez, ausente no acto, foi o galardeado co primeiro premio polo poema «Desperta». Rodríguez, que na súa traxectoria pública participou na fundación da Liga Gallega, da Real Academia Galega ou do coro coruñés Cántigas da Terra, é un autor que se sitúa, como a maior parte dos participantes neste xogos, na tradición poética galega das últimas décadas do século XIX, allea aos novos movementos literarios europeos e interesada fundamentalmente no coidado da métrica e nun bo dominio do idioma. A súa é unha produción literaria en que predomina un estilo de raíz popular e que se basea tematicamente na exaltación do amor –casto–, a redención da Patria e o enxalzamento dos costumes populares.

A posibilidade de que nestas festas literarias a xusta poética estivese a cargo de poetas repentistas non se chegou a contemplar en Galiza e Cataluña, mais si no País Vasco,

onde a particular realidade sociolingüística faría que os acontecementos se sucedesen noutra dirección. A fins do s. XIX o exíguo número de lectores en éuscaro e a existencia de distintos dialectos, non sempre comprensíbeis entre si, dificultou en maior medida que nos casos galego e catalán a existencia dunha literatura escrita. Este feito influíu notabelmente en que a particularidade lingüística apenas tivera peso na conformación do nacionalismo vasco, impulsado por castelán-falantes e debuzado fundamentalmente na reivindicación dos dereitos forais.

A incorporación en masa ao proxecto nacionalista de vascófonos provenientes do mundo rural, nas primeiras décadas do século XX, fixo que mudase esta situación. A escasa poesía escrita en éuscaro practicada nos Xogos Florais cedeu entón a súa primacía social ao verso improvisado, protagonista desde 1935 dos primeiros campionatos de *bertsolaris* contemporáneos. Estes campionatos convertéronse, desde o seu nacemento, nun fenómeno de masas que atraía por igual aos afeccionados de sempre e á intelectualidade vasca. O seu papel foi determinante para dotar dunha primeira profesionalización e dun modelo organizativo o *bertsolarismo*.

A diferenza dos estáticos Xogos Florais galegos, onde o paradigma o constituía a perfección formalista dos versos de Eladio Rodríguez –un burgués académico, lexicógrafo e enciclopedista–, nos campionatos vascos o principal referente estilístico virá de Txirrita, un *bertsolari* de vida modesta que nunca aprendera a escribir. Célebre polos seus versos difundidos en *bertso-paperak* –‘versos en papel’–, Txirrita era admirado polo seu afiado enxeño, descarnada xocosidade e preferencia por temáticas de índole social e política que describían o pensar das clases populares vascas da época. As simbólicas diferenzas entre estes dous autores serven de personificación do distinto devir das formas de improvisación popular nos escenarios burgueses dos dous territorios. Así amorteceron no caso

galego –e catalán–, onde son contadas as evocacións do repente realizadas polos coros folclóricos; e resultaron vivificadas no caso vasco, as cales, desde a reactivación da actividade dos campionatos en 1960, non pararon de recibir achegas críticas, teóricas e creativas que dotaron dunha extraordinaria sofisticación as actividades dos *bert-solaris* contemporáneos.

Folclorismo

No ano 1883, comezan na botica da Peregrina de Pontevedra os ensaios dun singular colectivo artístico chamado a converterse, co tempo, na primeira agrupación folclórica galega. O director e promotor desta singular iniciativa que pretendía reinterpretar e adaptar aos escenarios urbanos as cantigas «*recollidas directamente do pobo*» era o propio rexente do dispensario, o boticario Perfecto Feijóo, que se converteu, grazas a esta acción, nunha figura emblemática da cultura galega contemporánea.

Consciente do perigo que corrían moitas manifestacións artísticas rurais coas mudanzas sociais, económicas e culturais que se estaban a experimentar no período de entre séculos, Feijóo ideou un espectáculo onde se escenificasen cantigas populares. Isto supuña un concepto novo. O espectáculo contaba coa interpretación de instrumentos orixinais –a gaita e a zanfona eran tocadas polo propio Feijóo–, traxes, decoración e iluminación. Esta formación, presentada ao público en 1900 co nome de Aires da Terra, desenvolveu a súa actividade até 1914, presentándose en teatros e salóns galegos, portugueses, españois e latinoamericanos.

Dentro destas escenificacións, as regueifas e os brindos tiveron difícil acomodo. A propia natureza do repente –contemporáneo, espontáneo, improvisado, mutábel, efémero– relegábo en relación coas arcaicas cantigas e tocatas de gaita que conforman o groso das compilacións do boticario. Na colectánea de Perfecto Feijóo non se atopan brindos nin regueifas, e apenas se poden contabilizar tres cantos ao desafío (CF169-171),²⁶ o que podería facer supoñer que non se chegou a interesar polo repente. Porén, o boticario si profundou nas técnicas de improvisación, e fíxoo en

26 Calle, J.L. (1993): *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*, Pontevedra: Edición do Autor.

boa medida grazas ao seu interese pola zanfona. No seu legado, depositado no Museo de Pontevedra, pódese contar un importante número de documentos excepcionais para o estudo deste instrumento: a maior colección galega de exemplares orixinais, algunhas partituras, coplas de cego, correspondencia e artigos en que se reflexiona sobre distintos aspectos relacionados con el, etc.

26 ▶
p. 210

Entre esta documentación atópase recollida unha pulla entre un cego e o seu guía. Aparece identificada nas notas de Feijóo como «*canto con zanfona dun cego de Arzúa*» e está clasificada por el mesmo como copla de cego (CF 189). Partindo desta controversia, Feijóo creou un número para ser escenificado con Aires da Terra, onde era el mesmo, ataviado con capa, sombreiro e zanfona, quen interpretaba o papel de cego. Víctor Mercadillo, o solista da formación, facía de guía.

En 1904, o fotógrafo e comerciante coruñés Pedro Ferrer, entusiasmado coa forza estética e musical de Aires da Terra, decidiu embarcarse como produtor fonográfico da que sería a primeira serie de gravacións comerciais da música galega. Feijóo, interesado nas posibilidades que as máquinas parlantes lle ofrecían para divulgar o traballo do seu coro tanto en cidades europeas como americanas, aceptou a proposta de Ferrer. A gravación foi realizada finalmente ese mesmo ano na Coruña por técnicos parisienses da *Compagnie du Gramophone*.

Entre a serie de rexistros desas históricas sesións, reeditadas só en parte no seu centenario, atópanse os números musicais habituais do coro: alalás, foliadas, muiñeiras e cantigas populares interpretadas por voces –todas masculinas– e acompañadas de gaita, tambor, bombo e pandeiro. Feijóo non quixo deixar atrás a zanfona nesta pioneira experiencia discográfica e con ela realizou dous rexistros, os primeiros comercializados deste instrumento no plano

internacional. Un deles, o que recolle a interpretación que Feijóo e Mercadillo facían das coplas de cego, comparte, ademais, o feito extraordinario de ser o primeiro rexistro fonográfico dunha controversia poética galega, aínda que, iso si, fosilizada.

Nos últimos anos da vida de Feijóo, a zanfona tornouse o seu instrumento predilecto. Con ela se presentaba en concertos e reunións, actualizando vellos números orais aprendidos directamente dos últimos cegos zanfoneiros. Esas improvisacións, de que non se conserva rexistro fonográfico de ningún tipo, fican apenas referenciadas nas crónicas da prensa local que comentaban os actos públicos a que seguía a asistir o boticario pontevedrés:

«Perfecto Feijóo amenizó la cena con chascarrillos, historias y cuentos de curas, frailes y monjas. En broma, dio de firma la nota anticlerical y excusado es decir cuanto se celebró y rió, lo mismo que cuando hizo un ingenioso relato de carácter político y cuando improvisó coplas al son de una zanfoña.»²⁷

Feijóo comparte a súa singularidade con Faustino Santalices, unha figura que, como o pontevedrés, influiría determinantemente na conformación do ideario folclorista galego. Xenial intérprete, investigador, *luthier*, artesán de gaitas, tratadista e articulista, Santalices é lembrado por ser o principal artífice da rexeneración da zanfona na península Ibérica. O que sería o secretario do Goberno Civil de Ourense foi tamén un repentista amator, que debía a súa arte aos coñecementos adquiridos directamente sobre o terreo de personaxes como o *Cego de Bande*, un dos últimos que percorreron a súa comarca natal. Fóra do ámbito privado, Santalices reservaba, ao igual que Feijóo, as súas dotes de improvisador para reunións ou actos públicos singulares –se ben moitas das súas coplas eran previamente memorizadas–. Prodigouse especialmente nos

²⁷ *El grito del pueblo*. Semanario republicano de Ponte Vedra 1901-1905.

anos de pre-guerra: homenaxes a escritores como Augusto Casas e Xavier Prado *Lameiro*, conferencias, como a que ofreceu no paraninfo da Universidade de Santiago en 1934 ou outros eventos de relevancia social, como os actos de inauguración da Caixa de Aforros de Ourense. En 1929 realiza as súas primeiras gravacións coa zanfona, en que incluíu «Canto de Romaría» para exemplificar a tradición das coplas de cego, mais foi nas súas derradeiras gravacións, realizadas en 1952, en que rexistrou «Redonda o golpe», a peza de que se valeu preferentemente nas súas improvisacións.

26 ▶
p. 211

26 ▶
p. 212

As fundacións de coros galegos, que se sucederon nas primeiras décadas de século por cidades e vilas, convertéronse nun revulsivo incontestábel na valorización do patrimonio musical galego. Porén, a presenza do repente foi apenas testemuñal. Nos repertorios de agrupacións como o coro De Ruada ou a Agrupación Artística de Vigo, apenas encontraremos números de desafío con coplas memorizadas. Salvadas as excepcións de Feijóo e Santalices, a única agrupación en que a regueifa atopou certo acomodo foi o coro coruñés Cántigas da Terra (1916), un dos primeiros en continuar a liña de traballo iniciada por Aires da Terra. A diferenza do resto das cidades galegas, na Coruña a regueifa mantíñase como unha expresión cultural viva nos barrios rurais. Mesmo houbo un regueifeiro, de nome Mariano Castro, entre os membros fundadores do coro. Mais isto non foi suficiente para que Cántigas da Terra incluíse controversias improvisadas nos seus espectáculos, e só de forma extraordinaria chegou a recrear algunha, coidadosamente ensaiada e memorizada. Neste sentido, o principal número de Cántigas da Terra foi a «Enchoiada da Maía», de que realizou un rexistro fonográfico para a Casa Odeón en 1921.

Números plenamente improvisados só se puxeron en escena en contadas ocasións; a primeira puido ser a homenaxe que os coros galegos dedicaron ao seu fundador na praza

de touros da cidade de Pontevedra en 1919. O encargado de improvisar as coplas de saúdo e agradecemento a Feijóo foi o corista Xan Pena Fernández.

Outra mostra deste uso elexíaco e ocasional da regueifa, por parte de Cántigas da Terra, acontecería nos anos cincuenta. Nesa altura xa formaba parte da agrupación Juan Lesta, un dos máis destacados coristas da historia da formación. Aínda que nacido na Coruña, Lesta fora educado en Laxe, Bergantiños, o que lle permitira coñecer desde a infancia e dun xeito natural boa parte das manifestacións artísticas máis populares da comarca, incluída a regueifa. As súas actuacións en calidade de regueifeiro co coro foron escasas, mais moi lembradas pola sensación de novidade que deixaban e polos particulares beneficiarios dos seus eloxios: as autoridades locais do réxime, co alcalde Alfonso Molina á cabeza, e mesmo o propio Caudillo nalgunha das súas visitas á cidade.

26 A interpretación dos folcloristas

As gravacións históricas en discos de pasta realizadas por solistas e grupos folclóricos na primeira metade do s. XX son unha fonte de excepción para achegarse ás primeiras recreacións escénicas que se fixeran en salóns e teatros urbanos das «vellas» pullas dos cegos.

As seguintes partituras corresponden á primeira copla cantada polo «cego» Perfecto Feijóo e á resposta do «guía» Víctor Mercadillo, na reconstrución feita por Aires da Terra e rexistrada felizmente en 1904 polos técnicos da *Compagnie Française du Gramophone* desprazados desde París á Coruña. A melodía do disco é idéntica á da «muiñeira vella» que Casto Sampedro inclúe, acompañada da anotación *Cantar de cegos, dialogado entre o cego e o seu criado*, no Cancioneiro Musical de Galicia (Sampedro y Folgar, nº 139).

Aínda que a impresión xeral non é de espontaneidade (esperábel dunha sesión de repente mais non da súa memorización destinada á escena), Feijóo executa a melodía dun xeito en certa medida fiel ao modo de interpretación tradicional. O uso convincente do *parlando*, con leves variacións rítmicas ligadas á prosodia, fai que a súa parte resulte algo máis viva e flexíbel cá de Mercadillo, máis ríxida (ver comentarios sobre a prosodia, pp. 132-133). As variantes melódicas son moi escasas e de pouca entidade, a interpretación cínquese a un modelo melódico moi claro e ríxido. Mercadillo interpreta unha variante da liña cantada por Feijóo en que destaca un movemento melódico lixeiramente maior, que contrasta coa recitación de sílabas sobre unha mesma nota, e o predominio das cadencias femininas sobre as masculinas no final dos versos.

26 A interpretación dos folcloristas

Ofrecemos para os efectos de comparación a partitura –reeditada– da versión que aparece en Sampedro.

Outro documento singular atopámolo entre as antolóxicas gravacións con zanfona que Faustino Santalices realiza en 1952 nos estudos da Columbia en Madrid. Entre o repertorio rexistrado atópase unha versión da *Redonda o golpe*, tema musical de que o de Bande se valeu ao longo da súa traxectoria para desenvolver os seus números de repentismo. Fragmentos dos textos das súas improvisacións ficaron recollidos de forma fragmentaria e dispersa nas crónicas das súas actuacións, como estes recollidos nas páxinas do xornal ourensano *La Zarpa* (21-V-1933) que ofrecemos a continuación:

Faustino Santalices na inauguración da Caixa de Aforros Provincial de Ourense, 20 de Maio de 1933.

«**Una audición de zanfona.**— Después, a reiterados requerimientos del Sr. Fábrega y otras personalidades que asistían al acto, el culto Secretario del Gobierno civil y admirable músico Sr. Santalices, dio una audición de zanfona, que ilustró con la descripción del típico instrumento, poniendo una vez más de manifiesto su gran cultura y sus vastísimos conocimientos. Interpretó con extraordinaria maestría una melopeya, entonación rítmica del siglo XII, recitando las siguientes coplas, que improvisó el Sr. Santalices y que arrancaron de todos los concurrentes grandes ovaciones:»

- | | | |
|--|---|--|
| 1. Mandoume cantar don Luis pros d'afora agasallar, mais ós corenta cumpridos xa non se pode cantar. | 4. Se por sorte tendes cartos meteinos en huchas vós, porque gardalos nos Bancos é gardalos pros ladrós. | 6. Ferrocarril a Zamora pra chegar pronto a Madrí, e non andar dando voltas por León e Valladolid. |
| 2. Zanfona, miña zanfona seica te vou a vender, pois desque te teño serves soo pra me comprometer. | 5. Non aforredes, vos digo, amigos e forasteiros, qu' é faguerlle o caldo groso ós honrados pistoleiros. | 7. Qu' anque lle queremos ben os hirmaus das duas Castelas, querémoslle moito mais o aforrar tempo e cadelas. |
| 3. Non aforredes cadela qu' esta vida é pra gozar, e xa que a vida é tan curta vale mais non aforrar. | | |

O rexistro que Faustino Santalices realiza en 1952 é un bo exemplo, se cadra aínda máis flexíbel có de Feijóo, de interpretación en *parlando*. Observamos aquí tamén a xa comentada disociación entre a acentuación musical e a prosódica: a primeira predomina cando hai un salto melódico importante ou a posición dunha certa nota é a máis aguda dentro do verso. Comparemos o verso I e o II: a estrutura verbal e os acentos prosódicos son idénticos: Moito me **miras...**/ Moito me **chiscas...**. Os acentos musicais (coincidentes coa nota máis aguda) difiren: Moito me **miras...**/ Moito me **chiscas..** (obsérvense en xeral as agrupacións dos corchetes nas partituras).

Parlando ♩ = ca.78

-Moi - to me mi - ras, ra - pa - za,
moi - to me chis - cas o o - llo!
Te - ño moi - to que fa - guer,
non te - ño tem - po pra to - do.

Fontes:

- Aires d'a terra* (2003): 1904, Ouvirmos.
- Arquivo familiar de Faustino Santalices Muñiz.
- Faustino Santalices (2004): *Gravacións históricas de zafona 1929-1949*, Do fol-Boa music.
- Sampedro y Folgar, C. (1982): *Cancionero musical de Galicia*, Reed. fasc. 1942, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

27 Estampa coral galega do coro De Ruada: o desafío

« Estamos al final de un caluroso día de septiembre, en casa del tío Silverio de Regadas, donde la gente, que durante el día realizó la vendimia se halla cenando las clásicas sardinas con cachelos regadas por el magnífico vinillo nuevo que, para estos días hizo el dueño con anterioridad. Entre las mozas se encuentra Rosiña, guapa moza del pueblo de Beade, que tiene fama de gran desafiante, por lo bien que canta y lo mejor que improvisa.

Y ya casi finalizada la cena que transcurre en animada tertulia óyese a lo lejos un potente «aturuxo» de uno de los mozos de Vieite, entre los cuales, suponen todos viene Xoxé el Nacho, de notable voz y condiciones insuperables para el «desafío». Transcurrido un poco tiempo más, un nuevo «aturuxo» indica que los mozos entran ya en la plaza del pueblo, donde está situada la casa del tío Silverio. Apágase la luz quedando a oscuras, cuando la dueña dice a Rosiña: « A ver como lle contestas os mozos de Vieite». También los mozos animan al Nacho para que desafíe a Rosiña como él sabe hacerlo. Hácese el silencio por uno y otro bando y a poco, la potente vos de Xoxé que cantando en tono adecuado dice:

XOSE

Ehi vos vai o desafío,
Mozas do pano amarelo,
Ehí vos vai o desafío,
Pol-a punta do coitelo. Ay la le lo...

ROSIÑA

Si querendes desafío
Pol-a punta de navalla
Si querendes desafío
Vinde acá caras lavadas. Ay la le lo...

XOSE

Coido que vai a chovere,
Anque non está nubrado,
Qué están as pitas moi xuntas,
Siñal de tempo trocado.

ROSIÑA

As pitas de quen ti falas,
Grandesímo aduaneiro,
Por moitas voltas que deas
Non che can n-o teu pucheiro...

XOSE

Para tal cousa non as quero,
Y'eu sempra a verdadeiro falo
Millor que sere raposo
Apetécame ser galo.

ROSIÑA

Non fai falta pol-o d'hoxe,
Ter galo niste currale.
Mais inda facendo falta
Ti podiaste limpate...

XOSE

Dis que non fai falta galo,
E moito non t'aquivocas,
Con soilo mirar para vos
Xa se ve qu'estades chocas...

ROSIÑA

A pita que ch'está choca,
E porque ten que chocare
Quen lle dera a mais de catro
O poder así falare...

XOSE

Iso non vai con nosoutros,
E vos sabédelo ben,
Calai o pico ou querendes
Aprendel-o outra vez...

ROSIÑA

E que vades insinare,
Vosoutros mal pocadiños,
Cando mais a remangare
Com-os burros os fuciños...

Entonces un mozo suelta un «aturuxo» señal para que las mozas bajen a la plaza donde, con el pandeiro y las conchas organizase animada pandeirada.»

Fonte: González, D. (1963): *Así canta Galicia*, Ourense. pp. 136-138.

Survivals

Cando a economía labrega galega se introduciu de cheo na economía de mercado, xa antes da década dos sesenta, o agro modificouse radicalmente. A nova tendencia á especialización gandeira, centrada na venda de carne e leite, acelerou a desaparición dos traballos de axuda mutua e con eles a da riqueza artística-oral que levaban asociada.

Como moitas outras manifestacións artísticas da sociedade rural, o repente atopouse nunha disxuntiva: ser reconvertido nun produto de consumo cultural propio da nova sociedade industrial, como lle pasaría á regueifa ou ao *canto ao desafío* portugués; ou resignarse a desaparecer e ficar apenas como unha supervivencia cultural descontextualizada e desprovista do prestixio social dun tempo xa pasado, como aconteceu no caso do brindo.

Para os cegos, que xa no s. XIX perderan os privilexios de exclusividade de actuar na vía pública, este proceso de mudanzas sociais supuxo un definitivo punto e aparte. Un feito de excepción é a fundación en 1938 da Organización Nacional de Cegos Españois (ONCE), froito da unión de máis de trinta colectivos de todo o Estado. Ao ano da súa constitución, a ONCE celebrou os primeiros sorteos dun cupón benéfico de lotaría co recoñecemento e a protección do Estado. Desde entón, a venda deste cupón serve para financiar o labor social da entidade, ademais de ofrecer unha alternativa laboral a moitos dos seus afiliados. Os escasos cegos que continuaron acudindo a feiras, tabernas ou cafés abandonaron definitivamente a súa actividade nos anos setenta, coincidindo coa introdución masiva dos televisores no rural.

A regueifa foi a expresión do repente galego que logrou a adaptación máis notábel aos novos tempos. Do desafío evolucionouse á parcería, un novo estadio do repente que

ten na parella artística profesionalizada a súa principal concreción. Esta reconversión puido iniciarse xa a fins do s. XVIII, cando a crecente monetarización do mundo rural fixo que as feiras se convertesen en auténticas festas profanas. As ocasións de beber viño e fumar tabaco colectivamente, multiplicadas agora, serviron de marco para unha nova forma de sociabilidade en que as confrontacións retórico-poéticas dos regueifeiros atoparon perfecto acomodo. A sonda que ían conseguindo os regueifeiros fóra das fronteiras das súas aldeas contribuíu a avanzar para unha maior sofisticación e esixencia nas súas actuacións, e alimentou, de paso, unha crecente rivalidade entre eles. Chegaron xa entón a se profesionalizar, polo menos na medida en que a súa arte esixía a posesión de moitos coñecementos específicos e requiría dunha práctica habitual.

Os encontros emerxeron como un espectáculo en si mesmo, en que o público acudía á taberna ou ao adro exclusivamente para participar do desafío. No momento de seleccionar o vencedor, o público dividíase aos lados dunha liña trazada no chan e con frecuencia producíanse disputas entre os amigos de cada repentista polo desequilibrio nas votacións. A separación entre artista e público acrecentábase.

O remate dunha feira, dunha romaría, as festas parroquiais, o Martes de Entroido, o día da Pascua ou san Xosé eran festividades que se prestaban a estas convocatorias. Xuntábase a xente, os regueifeiros subían aos palcos no caso de habelos e entraban en competición por premios. Aos clásicos moletes de trigo sumáronse agora roscas de pan de ovo, biscoitóns, botellas de licor e, xa nas décadas centrais do século XX, as bonecas de cartón. A regueifa consolidábase como un produto máis da oferta cultural propia da sociedade industrial.

Nas comarcas limítrofes con Bergantiños, e mesmo nas aforas da cidade da Coruña, a regueifa perdurou nesta época aínda que con menor vitalidade e distinto carác-

ter, e os que a continuaban a cultivar facíano só de xeito ocasional. Algúns, como Rafael Núñez Nión, o *Queirín de Elviña*, chegaron a formalizar parella artística, no seu caso con Carlos de Matilde, tamén de Elviña, ou Luís Barral de Carracedo, e presentábanse nas festas locais para actuar no palco aproveitando o descanso dos músicos para cear. Mais, a diferenza do que estaba a acontecer xa en Bergantiños, estes regueifeiros coruñeses facíano sen mediar un contrato de por medio e sen percibir un caché económico polas súas actuacións.

En Bergantiños, a convocatoria de regueifas vive nos anos cincuenta o tránsito definitivo cara á súa profesionalización. O circuío aséntase e amplíase lentamente, o espectáculo defínese. Os regueifeiros, entre os que escaseaban agora os dedicados profesionalmente ás tarefas agrogandeiras, acudían en número de catro; dous cantaban e dous descansaban, aínda que tamén podía haber seis. Os seus cachés consolidáronse, mais nunca deixaron de ser modestos xa que, a pesar da especialización, o seu espectáculo seguía identificándose co rural e, en consecuencia, co atraso.

Nos sesenta e setenta algunhas parellas comezaron a adoptar novidades moi reveladoras da nova consciencia escénica. A máis evidente é a confección de chalecos, lazos e demais vestimentas específicas para lucir nas actuacións do dúo artístico. E non era para menos: o Atrevido de Grixoa ou Calviño de Tallo, que se daban por recompensados cunha comida ou un biscoitón nos primeiros anos das súas carreiras, actuaban agora nas festas patronais ou en bares e salas de festas en que se cobraba entrada por asistir ao espectáculo.

Calviño é referenciado por moitos que o coñeceron e mantiveron controversias con el como a cabeza visíbel da arte improvisadora bergantiñá na segunda metade do s. XX. Blanco, Mandián, Celestrino de Leduzo, o Atrevido de Grixoa, Chemaría, Costa de Xaviña, Fermín da Feira Nova,

Guillermo da Rabadeira ou o Churrero de Caión son apenas outros de entre os máis destacados. Guillermo da Rabadeira, falecido o dous de setembro de 2016, foi o último que ficou en activo desa época de esplendor que culminaría coa chegada á TV, á radio e á prensa escrita nos anos oitenta.

A televisión supuxo un forte estímulo para Fermín, Calviño e o resto dos seus compañeiros. O valor da escenografía, a importancia dos primeiros planos ou a necesidade de axustarse a un tempo sempre escaso, obrigáronos a explorar unha nova serie de recursos escénicos. Desgrazadamente esta exploración non se puido desenvolver co tempo necesario, xa que a televisión chegou na recta final das carreiras artísticas da práctica totalidade destes regueifeiros.

A morte de Calviño, a comezos de 2003, supuxo un simbólico punto e aparte no proceso de conquistas ininterrompidas desta xeración para a regueifa. Desde entón, a enfraquecida xeración de relevo composta por Suso de Xornes e Antonio de Xornes continuou rivalizando ocasionalmente con Guillermo e Fermín. Hoxe actúan con pouca frecuencia, principalmente cando son reclamados para actos culturais de asociacións ou colexios. A masiva difusión televisiva destes anos ou a convocatoria de festivais ou festas centrados na promoción da regueifa, como os de Valadares e Cerqueda (Malpica de Bergantiños), foron fitos relevantes na historia contemporánea desta arte, aínda que non conseguiron impulsar unha nova dinámica que garante a continuidade da regueifa na súa comarca de orixe.

Os regueifeiros de Bergantiños coincidiron en numerosas ocasións con Augusto Canário, o máis recoñecido dos cantadores *ao desafío* en activo do norte de Portugal. Canario, que actúa con regularidade en territorio galego, foi invitado a competir en numerosas ocasións cos regueifeiros en escenarios, radios e estudos de TV. Xunto a outros mestres do *canto ao desafío* como Delfim Pereira de Arcos de Valdevez, María Celeste de Ponte da Barca, Caxadinha de Vila Verde,

Carlos Soutelo *bichinho*, Eric de Lindoso, Nelo Sargaceira, Ruizinho de Penacova, María Carmina, Jorge Martins ou Cunha de Vila Verde lidera os máis de cincocentos cantadores e cantadoras que se contabilizan hoxe só nos distritos de Viana e Braga. As actuacións destes cantadores, sempre acompañados da concertina, están consolidadas en festas e romarías desde hai décadas. Os dúos artísticos, que seguen sendo reclamados con asiduidade para cantar nas sobremesas das vodas, compiten en numerosos concursos e participan en encontros de carácter local ou internacional. A súa presenza é regular na radio e televisión e, a diferenza dos galegos, contan con numerosas gravacións comercializadas con éxito nas populares feiras do norte portugués.

A evolución contemporánea do brindo é cousa aparte. O brindo non se chegou a establecer como un espectáculo independente das vodas ou dos traballos de axuda mutua nin nas montañas do Cebreiro, nin no Courel, nin no Val de Lóuzara, nin no sur de Ancares, nin en ningún lugar da montaña do leste galego onde se practicaba. Aquí o atraso económico cebouse con dureza nunha poboación que acabou por diluírse entre a riada da emigración iniciada nos anos cincuenta e a apertura de estradas nos anos setenta. E foi precisamente esa apertura de estradas a que simbolicamente ilustra o fin do brindo, xa que por elas comezaron a circular, a partir dese momento, automóbiles e autobuses cos convidados ás vodas celebradas agora nas vilas. A vella tradición ficaba definitivamente tronzada. Algúns dos brindeiros máis afamados, como a Cubana de Liñares, a familia Souto de Nullán, Sixto de Rexoá e o seu fillo Manuel, o Pombo de Seoane, Esperanza Crespo de Mostade e a súa filla Angelita do Baño, Lisardo Veloso de Forgas, a familia do *Cego de Ferreiros* ou Manolo de Fontes do Incio foron testemuñas do declive definitivo desta tradición secular nos anos setenta e oitenta. As actuacións destes brindeiros ficaron reducidas ao máis estrito ambiente familiar ou a puntuais celebracións parroquiais.

Un caso extraordinario é o de Antonio Río. Este brindeiro, coñecido como *O Ribeira de Louzarela*, foi o segundo dunha prole de seis irmáns, fillos de labregos que quedaron orfos en 1941. Improvisa desde a infancia, cando xa participaba das actividades agrícolas e gandeiras coa familia, e sobre todo desde a volta do servizo militar, cando se fixo popular polo seu bo facer en vodas, feiras, festas e filandóns das terras de Pedrafita, o Courel e Samos. As cousas mudaron para el e, simbolicamente, tamén para o brindo cando participou no festival de regueifa celebrado en Valadares en 1990. *O Ribeira* aceptou o convite dos organizadores e acudiu a Vigo, onde se presentou só e causou gran sensación. Foi neste escenario onde por vez primeira entrou en batalla poética cos regueifeiros, aínda que non lle gustou a experiencia. Como explicou en moitas ocasións, *O Ribeira* sentiuse profundamente incomodado polo «insulto fácil» dos bergantiñáns, explícito de máis para o brindeiro. A partir daquel momento sucedéronse as invitacións para actuar en festas de distintos puntos de Galiza, en televisións locais, autonómicas e estatais, con formacións institucionais como a Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense ou en gravacións discográficas de artistas como Carlos Núñez, con quen ademais colaborou nun videoclip. Sempre e cando o compromiso non lle impida atender as cotiás faenas agrarias e gandeiras, *O Ribeira* responde positivamente a estas invitacións sen reclamar unha compensación económica; faino porque se sente honrado de poder facelo.

O Filandón do Caurel, o festival folclórico de maior relevancia na comarca, homenaxeouno como o «Brindeiro Maior da Serra» no 2006. Dous anos despois, e por invitación do goberno galego, viaxaba cos seus brindos a Suíza, onde actuou nos centros galegos de Lausana e Xenebra. Aos seus oitenta e seis anos, *O Ribeira* aínda atende algunhas das múltiples invitacións que recibe para mostrar a súa arte. Particularmente simbólico foi o xantar brindeiro

organizado pola ORAL e a Central Folque, coa complicidade do párroco de Louzarela, Xesús Mato, en xullo de 2009. Neste xantar déronse cita de xeito extraordinario máis dunha ducia de regueifeiros e brindeiros. Adamo Souto e Amable de Nullán (As Nogais), Fidel Gallego de Seceda (Courel), Daniel Vilariño e Luís Vilariño da Casela (Samos) ou o cego Pepe Veloso Valcárcel (Forgas, A Pobra do Brollón) foron algúns dos que compartiron mesa e brindos co *Ribeira*. Todos levaban anos sen practicar. Algúns outros, que no seu día destacaron pola súa mestría, como o *Fontal de Teixeira* (José Aira Garrido), Angelita do Baño ou Álvaro Veloso, escusaron a súa ausencia por motivos persoais. A avanzada idade destes brindeiros e a total falta de continuadores entre as xeracións máis novas non fan pensar nunha rápida rexeneración da súa arte, e suxírennos, pola contra, que o que hoxe podemos contemplar é apenas unha supervivencia dunha época xa pasada.

Galecidade

O xurista, empresario e escritor Valentín Paz-Andrade ingresou na Real Academia Galega en 1964. No seu discurso de ingreso, pronunciado en 1978, apelou á obra literaria do escritor de Minas Gerais (Brasil) João Guimarães Rosa, unha obra que el coñecía ben por vir dedicándolle tempo ao seu estudo desde había algúns anos. A investigación na literatura do autor de *Grande Sertão: Veredas* levárao a verificar pegadas de orixe galego-minhotas na fraseoloxía utilizada polo mineiro e sobre todo na cultura popular descrita na súa obra. Ese mesmo ano, Paz-Andrade publica *A galecidade na obra de Guimarães Rosa* e abre un camiño, aínda hoxe raramente transitado, cara a comprensión da achega cultural galaica na cultura popular brasileira, o que el definiu como ‘galecidade’.

No Brasil son infinidade as manifestacións populares en que se pode advertir un influxo ibérico, e moitas en que se poderían describir certas singularidades galaicas. O repente, nas súas variadas expresións, é unha delas. A máis coñecida no país é a *cantoria da viola* do nordeste, que se mantivo até finais do s. XIX nuns parámetros moi próximos ás expresións galaicas. Para aquela altura, a formidábel xeración da *cantoria* de que formaron parte nomes lendarios como Inácio da Cantigueira ou o Cego Abelardo aínda cantaban a *quatro pés* (cuarteta), ao son de instrumentos hoxe desaparecidos, de probábel orixe minhota, como rabecas, pandeiros ou machetes.

Sobre este substrato arcaico artellouse un importante proceso de mudanza interna en que a posterior achega cultural alentexana adquiriu protagonismo, contribuíndo á desaceleración da interpretación e ao cambio no carácter da *cantoria*. Décimas e sextillas consolidáronse como os novos patróns estróficos, e o acompañamento coa viola, hoxe indiscutido, xeneralizouse.

Esta arte esténdese por unha área territorial que inclúe o sur do Ceará e do Rio Grande do Norte, o centro-oeste da Paraíba e de Pernambuco, o interior de Alagoas, Sergipe e Bahia. Tamén goza de vitalidade nas populosas urbes do centro-sur do país, nomeadamente São Paulo, receptoras permanentes de emigrantes nordestinos. Hoxe o número de repentistas cóntase por miles, a maioría anónimos ou coñecidos apenas na rexión.

25 ▶
pp. 196-197

A *embolada* ou *coco de embolada*, de orixe máis recente que a *cantoria*, ten os seus principais focos en Pernambuco e na Paraíba. Desenvólvese a ceo aberto en prazas concorridas de vilas e cidades do nordeste, onde dúos de emboladores ou coquistas se presentan xuntos en contenda buscando a recompensa económica polo seu espectáculo. No enfrontamento, que se desenvolve tradicionalmente en quartetas octosilábicas con rima consonante, prima o maltrato ao compañeiro, o burlesco e a crítica de toda orde establecida. Os *coquistas* tamén dominan con mestría as sextillas, hoxe as máis populares, e os *carreirões* –composicións de dez ou máis versos octosílabos diferentes á décima–. Para conseguir *embolar* palabras e son, a principal marca de identidade do xénero, os *coquistas* precisan velocidade, que reforzan en intensidade co ritmo marcado nun pandeiro e máis raramente en ganzás. Unha velocidade trepidante que dificulta en gran medida manter os reflexos, non só para eles senón tamén para o público. Para contrarrestala válense de refráns que, entoados a dúo, van sendo intercalados entre as súas improvisacións. Outra modalidade consiste en deixar a actividade improvisadora en mans dun dos coquistas mentres o outro limítase a contestar entre copla e copla cun refrán curto chamado resposta.

Entre os anos setenta e oitenta, os *cocos de embolada* sumáronse á *cantoria* na conquista dun espazo na industria fonográfica brasileira, mais a súa acollida nas radios comerciais foi modesta. Isto levou a moitos coquistas a

reformular a súa relación co medio fonográfico, e non só. Cajú e Castanha, un dos dúos máis populares, foron pioneiros na renovación do xénero cando en 1986 comezaron a facerse acompañar por unha banda musical. A atención destinada ás novidades escénicas non repercutiu desfavorabelmente nas improvisacións dos espectáculos ao vivo, aínda que si nas súas gravacións, evidenciando a insatisfacción que producen os híbridos fonográficos ou televisivos en relación coa vivencia directa e participación na *performance*.

Salvagarda

Rematada a II Guerra Mundial, entrouse nun período de excitación e convulsión internacional caracterizado pola latente ameaza nuclear. A Organización das Nacións Unidas (ONU) aparece entón no plano internacional co cometido de traballar conxuntamente pola paz mundial, ou cando menos, pola supervivencia dun planeta que evidenciaba os seus límites e a súa fragilidade. Iníciase un novo tempo en que as demandas de protección cultural e medioambiental comezan a adquirir protagonismo. Nace a ecoloxía contemporánea, e no social esperta o interese pola figura do *outro*, polas minorías, polos sen nome, polos derrotados e esquecidos da Historia. O estudo da *performance* pasa a un primeiro plano para antropólogos, oralistas, filólogos, comunicadores ou psicólogos, e convértese en cuestión central do traballo de folcloristas e etnomusicólogos, sobre todo despois do acceso a equipos de gravación sonora eficientes para a realización de traballos de campo.

O texano Alan Lomax destacou neste labor de compilación desde os anos corenta, cando comezou o seu ambicioso e insólito periplo na recollida de materiais folclóricos por distintas partes do mundo que o levou a percorrer países como Haití, Italia, a India ou Galiza. Unha selección destes traballos pronto pasaron a ser obxecto de edicións comerciais, como a *Columbia World Library of Folk and Primitive Music*, que comezou a editarse en 1955.

Durante a súa estancia en Galiza en 1952, Lomax non chegou a gravar ningunha sesión de repente –como si fixo no País Vasco–, aínda que si entrou en contacto con algún regueifeiro. Juan Lesta, o corista de Cántigas da Terra que improvisara para Franco, participou nos rexistros realizados por Lomax na Coruña, mais non repentizando versos, senón acompañando coa pandeireta

a un cuarteto de gaitas na interpretación da «Muiñeira de Carballo». O que si gravou Lomax foron unhas coplas de desafío memorizadas: unhas en Solveira (Viana do Bolo) e outras en Soutoxuste (Redondela).

Lomax exerceu de divulgador da música popular entre a intelectualidade neiorquina dos cincuenta, e a el se debe, en boa medida, o interese que a partir dese momento espertou a música das minorías norteamericanas para toda unha xeración de creadores contemporáneos. Circunstancia palpábel no *folk* de Dylan, no *jazz* de Miles Davis ou nas composicións de Stockhausen, quen recuperou para o novo canon clásico do momento a música dos indios dakota –súx–.

En Galiza, o *revival* do *folk* chegaría algo máis tarde, xa avanzados os anos sesenta, cando unha nova xeración de músicos populares, moitos deles universitarios, o adoptaron como a mellor vía contestataria contra a ditadura. Para estes mozos, o *folk* implicaba un complexo conxunto de valores e circunstancias, desde a contestación ao capitalismo con ideoloxías de inspiración marxista á salvagarda das tradicións orais, pasando polo pacifismo ou a contraposición ao *pop-art*.

Voces Ceibes e Fuxan os Ventos foron algúns dos que denunciaron o férreo control a que se viran sometidas as agrupacións folclóricas galegas a través de organismos estatais como a *Sección Femenina* da *Falange* ou o *Sindicato Vertical* durante o Franquismo. Para eles, o balance desta tutela política sobre as músicas populares non podía ser máis negativo: mentres que as agrupacións folclóricas evolucionaran cara á produción de espectáculos coreografiados, ximnásticos e coloristas para actuar nos eventos do réxime, as manifestacións culturais máis xenuínas da cultura galega –como o propio idioma– foran esquecidas, cando non directamente censuradas.

En resposta a esta situación, foron varios os que se fixeron cun equipo doméstico para efectuar gravacións de campo, labor que se vería beneficiada por factores tan diversos como o avance nos estudos da música popular, o perfeccionamento técnico das gravacións de imaxe e son, ou as melloras nas vías de comunicación e transporte.

Xesús Mato, Xosé L. Rivas Cruz e Baldomero Iglesias – *Mini e Mero*–, Pablo Quintana ou Carlos Rey foron algúns destes pioneiros en facer rexistros sonoros do repente galego. Outra foi a suíza Dorothe Schubarth, quen, no quinto volume do seu monumental *Cancioneiro popular galego* –realizado coa colaboración de Antón Santamarina–, incluíu unha aproximación analítica dos cantos de voda e unha clasificación tipolóxica. Entre as gravacións sonoras incluídas neste cancionero atópanse as primeiras regueifas de Bergantiños en seren comercializadas.

A evolución do amadorismo cara á profesionalización da regueifa pasou do campo á cidade a partir dos anos noventa. O Certame de Valadares supuxo un fito neste tránsito, e a confirmación en versión galega dun formato consolidado ao longo do mapa internacional do repente. O seu promotor, Carlos Alonso, foi o artífice tamén da constitución da ORAL, a primeira asociación centrada no estudo e promoción das formas locais do repente en Galiza que se veu sumar a unha crecente nómina de colectivos semellantes no plano internacional: A LIPE (Liga Italiana de Poesía Extemporánea), INTERCANTO (Instituto Internacional de Artes e Cantoria, Brasil), Bertsozale Elkarte (Asociación de Bertsolaris do País Vasco), Asociación Cor de Carxofa (Países Cataláns), etc.

Ademais do brindo e a regueifa, o Certame de Valadares ten acollido moitas outras formas do repente chegadas desde o norte de Portugal, Cuba, Canarias, Almería, Arxentina, Brasil, Colombia, Países Cataláns ou o País Vasco. Co tempo, a programación tamén se abriu a toda unha serie de artistas

que traballan con novas linguaxes para a improvisación oral desde ámbitos tan dispares como a *performance* poética ou o *rap*.

De entre o público deste festival comezaron a xurdir novas vocacións para o repente baixo o liderado de Luís Correa *O Caruncho*, un mozo vigués que iniciou a súa actividade nos palcos a mediados da década dos noventa. Pinto d'Herbón, Bieito Lombariñas ou Josinho da Teixeira, aos que se suman as recentes incorporacións de Kike Estévez e Alba María, completan a nómina dos principais renovadores da escena que divide a súa actividade entre festivais –galegos ou internacionais–, actos culturais, obradoiros, vodas, e en ocasións programas de radio e TV.

É significativo o feito de os concursos non se teren consolidado en Galiza, a diferenza da tónica xeral que se vive no plano internacional. Na práctica contemporánea destes novos regueifeiros prima o espectáculo como vivencia, como xogo, como festa, como competición burlesca e como crítica e denuncia social. *Caruncho* e os seus compañeiros improvisan en cuartetas sendo fieis ás características formais, estilísticas e temáticas do xénero, mais sen renunciaren a novidades mediante procesos de aculturación. O resultado é unha sofisticación do espectáculo, aderezado agora con acompañamento instrumental, vestimenta, xogos co micrófono... Os regueifeiros preséntanse cos seus nomes populares ou con nomes artísticos para a formación –Trío Liro e Catro Latas–. Son orixinais e abertos ás novidades ao mesmo tempo que se identifican coa máis rancia tradición, comezando pola propia denominación escollida para si, tomada dos repentistas rurais de Bergantiños: regueifeiro. A súa arte supón unha actividade económica modesta que apenas complementa a das súas outras actividades profesionais: músico e docente, liberado sindical, cultivador de pementos...

Os repentistas galegos están cada vez máis familiarizados cos novos retos de habilidade. O quebracabezas de palabras,

en que o regueifeiro solicita distintas palabras ao público e instantaneamente as integra nunha composición, é unha das que permite maior lucidez persoal. É pura demostración en que o descoñecemento do público non limita a eficiencia do repentista. Esta técnica non é exclusiva dos novos interpretes: cando *O Ribeira de Louzarella* foi ao programa televisivo Luar, o condutor do programa, X.R. Gayoso, pediu a tres persoas do público unha palabra distinta para que o brindeiro demostrase ante as cámaras a verdadeira natureza improvisada das súas coplas. A primeira escolleu ‘amor’, o segundo calou, e o terceiro ‘borracheira’. *O Ribeira* comezou ao momento:

«E preguntoulle ó primeiro e falou do amor/ o amor é moi bonito pero é cousa de tempo/ se se fai moito o amor logo lle ven o casamento./ E preguntoulle ó segundo que tamén o viu a amada/ e quedou acovardado, ise non lle dixo nada./ E preguntoulle ó outro e falou da borrachera/ pero se é condutor non pode ir á carretera».²⁸

Outra modalidade do repente normalizada hoxe é o tema imposto, coñecida no Minho portugués como ‘cantar por obra’. Neste caso os repentistas están obrigados a desenvolver un tema escollido polos organizadores que fica en segredo até o momento de iniciarse a contenda, xa no palco. Antes destas demostracións contemporáneas, o tema imposto xa era un elemento máis do entretemento e competición para moitos regueifeiros, como testemuñou Lisón Tolosana nos seus estudos antropolóxicos:

«He conocido a los más famosos regueifeiros de la zona coruñesa antes mencionada. La capacidad de improvisación que demuestran es realmente sorprendente; a cualquiera de ellos se le puede proponer una palabra, ‘carballo’, por ejemplo, y a continuación, sin que pasen diez segundos, comienzan a coplear y siguen fácilmente por media hora repentizando sobre ese tema, y, sin transición y en verso, piden que se les sugiera otro tema para continuar».²⁹

²⁸ *La voz de Galicia* 18/V/2008.

²⁹ Lisón Tolosana, C. (2004): *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*, Madrid: Akal, p. 33.

Aínda que con modestia, en relación coa atención que se presta ao repente noutras latitudes, hoxe a regueifa forma parte do maxín colectivo dos galegos. A cantidade e calidade das actuacións dos novos intérpretes, a autenticidade na improvisación, o nivel organizativo adquirido pola ORAL ou a aceptación e o recoñecemento social dun público cada vez máis heteroxéneo son logros importantes, mais que non garanten o futuro do repente. A atención prestada polas institucións políticas ou académicas ten sido mínima, e só entidades locais, como o Centro Veciñal e Cultural de Valadares (Vigo), a Asociación Raigañas (Malpica de Bergantiños), a Asociación Monte Branco (O Couto, Ponteceso), o Concello de Cabana de Bergantiños e a Asociación ORAL, destacan polo seu constante esforzo por manter viva a arte do canto improvisado.

Fica pendente emprender estudos semellantes aos iniciados en universidades europeas e americanas, que demostran a eficacia do repente en ámbitos tan diferentes como a mesura da violencia, a inclusión e sociabilización de minorías ou a aprendizaxe lingüística e retórica. E faltan tamén aplicacións sociais, como o aproveitamento deste recurso no ensino regrado e non regrado ou a conservación e desenvolvemento do repente como factor de riqueza nos seus espazos naturais.

Un caso extraordinario de atención institucional foi o prestado á Candidatura Multinacional de Patrimonio Inmaterial Galego-Portugués a Obras Mestras do Patrimonio Oral e Inmaterial da UNESCO. Unha iniciativa que partiu de Ponte... nas ondas!, unha asociación cultural e pedagóxica constituída inicialmente para desenvolver experiencias de radio en centros educativos ás dúas beiras do Miño. A candidatura incluía, no seu afán protector, o vasto patrimonio oral galego-portugués integrado por cantares ao desafío e regueifas, a lírica popular, os contos e lendas, a lingua e a tradición oral ligada ás actividades agromarítimas, os falares

28 O novo estilo da regueifa

e saberes dos oficios tradicionais, as formas simbólicas, ornamentais, musicais e os ámbitos festivos do ciclo anual da natureza. Entidades e institucións de Portugal e da Galiza foron expresando o seu apoio ao proxecto até que finalmente se conseguiu que fose presentado formalmente na UNESCO polos gobernos de Portugal e España.

A Convención para a Salvagarda do Patrimonio Cultural Inmaterial nomeada pola UNESCO en 2003 como complemento á Convención do Patrimonio Mundial de 1972 é o programa de maior alcance internacional no ámbito da protección patrimonial. As proclamacións que este organismo internacional vai realizando periodicamente, a que concorría a candidatura galego-portuguesa, divídense en dúas listas representativas do patrimonio inmaterial, unha delas reservada aos patrimónios en grave risco de desaparición. As improvisacións dos xograres ('*âşiks*') e narradores ('*meddah*') turcos ou as do *samba de roda* brasileiro son algunhas das poucas formas do repente que se atopan hoxe inscritas nestas listas, en que as formas consagradas do repente europeo e latinoamericano continúan ausentes.

Finalmente, a candidatura galego-portuguesa non foi seleccionada, e a vella xogaría dos últimos brindeiros da montaña ou da regueifa de Bergantiños segue hoxe a carecer de calquera apoio ou protección oficial, mais non por iso deixa, nin deixará, de ser unha auténtica obra mestra do patrimonio oral da humanidade.

Os novos regueifeiros agrupados na área de Vigo, responsables da rexeneración contemporánea do repente, toman dos vellos regueifeiros certos recursos musicais e melodías, mais o seu estilo de interpretación afástase bastante do das xeracións anteriores. A súa identidade interpretativa revélase cun carácter propio e unha natureza máis híbrida. Polo xeral, a velocidade que empregan é maior, os ornamentos máis escasos e a entoación máis estandarizada (de habelas, as desviacións de afinación obedecen máis ao descuido ca ao uso dun sistema non temperado). O *parlando* é menos elaborado — aínda que quizáis máis cómico para os novos auditores —, as variacións melódicas son escasas ou case inexistentes, e as estruturas algo máis evidentes e simples. Todo isto parece obedecer a un cambio de foco sobre os valores interpretativos xerais: certos elementos musicais pasan a un segundo plano, e cobran máis relevancia a xestualidade e outros aspectos da *performance*. Isto colócaos máis en sintonía cos espectáculos de variedades teatrais en voga que coa observancia dos cánones musicais de Bergantiños. É revelador o exemplo de Luís Correa *O Caruncho*, destacado músico que aínda contando coa destreza e instinto que o estilo dos vellos regueifeiros require, non sempre os prodiga.

A seguinte melodía (moi estendida por toda Galiza, e que seguramente ten a súa orixe nos tempos da literatura de cordel) é unha das preferidas polos novos regueifeiros de Vigo. Nestas dúas coplas, as primeiras dunha serie que Alba María e Luís Correa *O Caruncho* improvisaron en Santiago de Compostela en xuño de 2016, resalta a diferenza de velocidade entre ambos. Alba María mantén un tempo semellante ao empregado por Suso de Xornes ou o *Ribeira de Louzarella*, mentres que Luís *O Caruncho* non só canta máis rápido, senón que converte os pares de negras no verso IV en pares de corcheas:

| Alba María | Luís <i>O Caruncho</i> |
|---|--|
| <i>Poco parlando</i> ♩ = ca.115 | <i>Parlando</i> ♩ = ca.135 |
|  |  |
| 1. Nes - te dí - a de ja - ra - na, ai, a ver que dí - go, a - go - ra - es - tou re - xis - tran - do to - do te - ño, a - qui a ghra - ba - do - ra. | 2. Xa me, i - ba me - ter con - ti - gho, ti - ña al - gho de ra - bie - ta - pen - sei qu'e - so que ti - ñas, Al - ba, e - ra, u - nha chu - le - ta. |

Fonte: Comunicación persoal.

APORFÍA IMPROVISACIÓN ABAULARTENÇON PERFORMANC MÚSICA CHULA LOIA FREE-ST
ONPARTIMÉN APULLADESPIQUE DISPUTA ORATORIA ENCHOIADAS LAMPARRA FE OFLOW ABO
APPENING HUMOR ACCIÓN EMBOLAR INDETERMINISMO RAP DOZENS IRONÍA LINGUA ARGUME
ESCARNHO DISPOSICIÓN MEMORIA DESAFÍO NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSO PA
SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN XENREIRA STRAILALAILASTROBADORISMO SLAM VERSO ELOCUC
LIGUA BRINDO PORFÍA HAPPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA PARTIMÉN FLOW ORALIDADE T
PERFORMANCE CHULA FILM RACONTÉSAMBA IRONÍA DISCURSO NARRACIÓN REGUEIFA FERF
DISCURSO PARRA FE O RETESÍATENÇON ENXEÑO ELOCUCIÓN ATRANQUE BRINDO TROBADOR

CULTURA URBANA

N FERRETES ORALIDADE DISCURSO PARRA FE O RETESÍASAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN REGUEIFA
NQUE FILM RACONTÉ TROBADORISMO BRINDO VERSO RETÓRICA RITMO LINGUA APULLA HUM
PPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA LOIA PARTIMÉN ATRANQUE TRAILALAILASHAPPENIN
ANCEN MATCH INDETERMINISMO SAMBA IRONÍA DISCURSO REGUEIFA PERFORMANCE DESP
RALIDADE FERRETES RETÓRICA DISCURSO LOIA PARTIMÉN BRINDO EMBOLAR DISPOSICIÓN
ONÍA LINGUA PARRA FE O BRINDO TRAILALAILASTROBADORISMO VERSO ELOCUCIÓN RAP SLA
BOIORITMO LINGUA MATCH NARRACIÓN ORATORIA MÚSICA IRONÍA DESAFÍO ESCARNHO RETESÍ
N XEÑO PORFÍA RETÓRICA VERSO ORALIDADE AMABEUMEMORIA BRINDO ABOIO DISCURSO IRON

A NOVA ESCOLA



«Dicindo a verdade núa pola rúa»

CELSO EMILIO FERREIRO. POETA

Rap

Entre 1568 e 1587, en rexións do leste e o sur do reino do Congo –actual Angola–, escuadras de guerreiros bantús lanzaron ofensivas devastadoras sobre os reinos locais que se atopaban aliados cos colonizadores portugueses no negocio do tráfico de escravos. As iniciativas desta *Longa marcha dos Jaga*, nome dado polos portugueses aos bandos de guerreiros que loitaban contra a explotación e a escravitude, partían desde uns campamentos fortificados chamados *kilombos*, que servían tanto para dar repouso aos guerreiros itinerantes como para organizar sociedades de guerreiros novos. Porén, a rebeldía destes homes e mulleres non foi suficiente para deter o instinto depredador das potencias europeas, que se vía alimentado pola demanda de africanos para o traballo bruto nas plantacións do Brasil, o Caribe ou o sueste dos Estados Unidos. O comercio de escravos consolidouse como un lucrativo negocio que foi pasando de mans portuguesas a holandesas, inglesas e francesas nos séculos XVII e XVIII. Millóns de persoas foron desprazadas e sometidas a un trato cruento neste proceso, en que foron convertidas en simple mercadoría sexual ou forza de traballo bruto, e se lles impuxo nova lingua, lei, cultura e relixión.

Nalgúns casos, os escravos lograban fuxir e agocharse nas terras montañosas do interior. Alí conformaron novos quilombos, campamentos organizados á marxe da vida colonial que serviron de refuxio a cimarróns e tamén a algúns portugueses marxidados, indíxenas brasileiros, árabes e outros non considerados brancos que foron oprimidos durante a colonización.

Nas facendas tamén se ofrecía resistencia, aínda que doutra forma. Nos barracóns, despois das salvaxes xornadas de traballo, os escravos xuntábanse a pesar das prohibicións e castigos para formar coros que evocaban as nacións de

orixe, os antepasados e as crenzas. Desta forma preservaron elementos esenciais das relixións e da oralidade africana que aínda hoxe se manifestan en forma de cantos, música, linguas rituais, nomes de persoa, de deuses, de plantas ou de comidas, danzas, invocacións, rezos, trabalinguas, saúdos, proverbios, adiviñas ou contos. Esta forma de resistencia cultural legou, no caso brasileiro, formas populares de improviso poético con características estruturais de orixe africana, entre as que cabe subliñar o *samba de roda*, o *maracatú de baque solto* do carnaval de Pernambuco e o *coco de embolada*.

O *samba de roda*, un acontecemento lúdico enraizado nos *batuques* dos pobos bantús de Angola e do Congo, foi declarado no 2005 Obra Mestra do Patrimonio Inmaterial da Humanidade, distinción outorgada pola UNESCO. Naceu e desenvolveuse como danza rural típica das facendas do interior, sobre todo do Recôncavo da Bahia. Hoxe é apenas un divertimento urbano, desvalorizado aos ollos dos novos e que non ten asegurada a súa continuidade. A danza, que se desenvolve nun círculo ou semicírculo e cun número variábel de integrantes, evoluciona espontaneamente envolta en cantos improvisados que se acompañan con calquera tipo de instrumental dispoñíbel. O coro, que acostuma repetir un refrán con forma fixa, alterna coas intervencións do solista ou de calquera dos participantes sobre asuntos cotiáns.

Este samba bahiano foi divulgado en Rio de Janeiro no inicio do século XX e serviu de cimentos a un dos máis aclamados xéneros de canción popular do século, o *samba*. A súa esencia improvisatoria perdura no benhumorado e espontáneo *partido alto*, unha das variantes dentro do complexo do *samba* carioca. O *partido alto* é aquel en que, tras o inicio dunha primeira parte entoada polo coro, dous ou máis sambistas, de xeito improvisado ou de memoria, alternanse nas súas intervencións antes de que o coro

retome a súa parte para dar inicio a un novo ciclo. Pola súa consideración de *samba integral* cobrou prestixio entre a elite dos sambistas a partir da década de 1940.

Coincidindo con ese momento de esplendor para o improviso no *samba*, prodúcese a chegada a Rio de José Bezerra da Silva, un mozo nordestino que, tras malvivir como pintor ou mendigando nas rúas de Copacabana, converteríase nun dos máis grandes *partideiros*. En 1969 inicia as súas gravacións discográficas. Nelas fica de manifesto o calor da espontaneidade que emanaba das súas actuacións ao vivo, se ben a pureza das improvisacións de *partido* ou *coco de embolada* de estilo sambadino que cultivaba se resentiron inevitabelmente pola rixidez que impón unha gravación comercial. O que non se resentiu foi o seu labor de cronista social e a conseguinte escolla dunha linguaxe coloquial, tomada directa e conscientemente da rúa, con que relatar os problemas das comunidades marxinas dos *morros* e a *malandragem* alí instalada. Non sorprende, por iso, que Racionais MC, ou DJ Marlboro e outros pioneiros do *rap* e do *funk* carioca o sinalasen como unha influencia determinante.

Os máis de vintecinco discos editados por Bezerra lograron vender máis de tres millóns de copias, algo que sería imposible, e máis para xéneros populares do repente como estes, de non ser polo desenvolvemento que a industria musical experimentara desde o fin da II Guerra Mundial e que, para os anos sesenta, xa convertera a música popular nun obxecto de consumo habitual.

Este desenvolvemento industrial tivo aínda moitas outras implicacións determinantes na evolución da música popular urbana, como a participación directa da xuventude no proceso de creación e produción musical, sen a necesidade dunha preparación especial e coa liberdade de non estar sometida a canons ou regras predefinidas. Os *sound system* son un dos seus múltiples logros. Estes sistemas compactos de dous xira-discos portátiles, dous amplificadores e un micrófono, manipulados por un só selector de discos,

estendíanse polas rúas dos guetos xamaicanos no tempo en que Bezerra iniciaba a súa carreira en Rio, até que tornaron nunha icona da convulsa década que se viviu tras a definitiva independencia nacional en 1962.

Co desenvolvemento do *dub*, un novo estilo de *reggae* xurdido do improviso e do apelo ao estímulo festivo do público, algúns *selectors* como U-Roy e Dennis Alcapone comezaron a falar e cantar sobre o fondo instrumental que eles mesmos pinchaban. Facían dunha forma máis ou menos improvisada e cunha particular dicción construída a base de rimas rítmicas que sería definida como *toasting*. Na medida en que estes *selectors* dados á oratoria –denominados ‘*deejays*’– estenderon o *toasting* a outros xéneros como o *dancehall*, o *reggae*, o *ska* ou o *lovers rock*, as iniciais arengas festivas foron dando paso a textos de denuncia e preocupación social pola violencia nas *shanty towns* –as favelas de Kingston–, a corrupción política ou as actividades ilegais da prostitución, do xogo e do tráfico de droga.

No inicio da década de 1970, moitos xamaicanos víronse obrigados a emigrar debido á dura crise económica e social que abateu a illa. Un dos focos de recepción desa emigración foron os guetos de Nova York (EUA). Clive Campbell, un adolescente chegado ao Bronx neioirquino coa súa familia xamaicana, foi pioneiro na organización de festas nas rúas do barrio para público de todas as idades. Parte do enorme éxito destas festas debeuse ás innovacións de DJ’s como o propio Campbell na arte de manipular as rutinas de rotación dos discos, o *turntablism*, que viviu unha vertixinosa evolución a partir de 1973 froito da competencia que se estableceu entre os DJ’s por conquistar o público.

A máis singular das innovacións deste momento foi o *break-beat*, técnica que consiste en alongar con dúas copias idénticas dun disco o *beat* –‘a frase musical’– máis bailábel dun tema *funk*. Este achado, polo que o mozo Campbell –agora chamado DJ Kool Herc– habería de ser

recoñecido como *The father of hip hop*, permitía ás *crews* de bailaríns ampliar o tempo dispoñíbel para experimentaren coa nova estética. Estaba nacente o *break-dance*: un novo estilo de baile en que se mesturaban desde pasos de baile de James Brown a movementos de *Kung-Fu*.

Joseph Saddler, un mozo estudante de tecnoloxía que chegara ao Bronx coa súa familia desde Barbados, era un dos habituais entre o público das festas deste momento fundacional do *hip hop*. Fascinado coas potencialidades do *turntablism*, Saddler detívose na observación das técnicas desenvolvidas por pioneiros como Pete DJ Jones, Grandmaster Flowers ou o propio Kool Herc. Pronto desenvolveu unha técnica prodixiosa que converteu as súas sesións, onde se presentaba como Grandmaster Flash, nun auténtico *show* a base de *scratch*, *cutting*, *punch-in*, *duets*, *phasing*, *backspin* e demais innovacións que se sucedían sen descanso.

O influxo dalgunhas destas técnicas sobre o público foi sorprendente. Co *backspin*, creación do propio Flash que se consegue facendo retroceder de forma brusca o natural andamento do disco para repetir un número de veces indeterminado o mesmo *beat*, o DJ consegue trasladar o público a un estado de expectación e de ansiedade. Este só se resolve cando o ritmo retoma novamente o seu percurso e se desata un estado de euforia colectiva.

A estas técnicas desenvoltas nos primixenios *sound system* pronto se sumarían as novidades derivadas da progresiva incorporación de caixas de ritmos, secuenciadores, reguladores de velocidade de rotación e *samplers*, que dotaban a actividade do DJ de carisma poético, retórico e político e fixeron del unha icona contemporánea da manipulación.

A complexidade adquirida pola actividade do DJ fixo necesario introducir outro compoñente para se encargaren do micrófono. Flash, que xa o facía circular entre o público nas súas actuacións, e Kool Herc foron dos primeiros en converter as súas actuacións en auténticos *happenings* abertos á improvisación, en que se adoptou como propia

a palabra ‘*rap*’ para referirse á súa particular forma de ‘dicir’. Este termo, que se popularizara no inglés afroamericano co significado de ‘conversar’ durante os anos sesenta do s. XX, fora usado con anterioridade no inglés británico coa acepción de ‘falar’.

As primeiras bandas con *rappers* como Kool Herc & The Herculoids, con Coke La Rock e Clark Kent como animadores, ou Furious Five, con Cowboy e Melle Mel, expuxeron con crueza a súa capacidade de improvisar un discurso fluído presentando os versos en sintonía coa base rítmica e exhibindo dominio da rima e a dicción. Xa a comezos dos anos oitenta normalizouse a expresión MC –‘mestre de cerimonia’– para referirse a eles pola súa capacidade de agruparen nun só individuo unha suma de animador, contador, cantante e repentista.

A subordinación dos *rappers* ás condicións técnicas fixo que o micrófono adquirise protagonismo e se chegase a converter mesmo na personificación do MC. Na ausencia de sistemas de amplificación, os *rappers* desenvolveron o *beatboxing*, unha técnica específica con que se logra reproducir unha caixa de ritmos coa boca, dando a ilusión dunha sección rítmica dun tema *funk* grazas á sonoridade seca de palabras curtas enunciadas rápida e sucesivamente.

A actividade dos *rappers* expandiuse. A proliferación de *jams* de improvisación no seo dos bandos de MC’s en prazas públicas e patios escolares, ou tras a actuación de artistas do xénero, rematou por definir dúas modalidades improvisatorias no rap: o *free style*, en que un *rapper* desenvolve un tema –propio ou proposto– sen apenas interaccionar co contrincante –no caso de habelo– e o *battlin* –‘a batalla’–, con forma dun duro combate entre dous participantes.

O *battlin* recoñécese debedor das *dozens*, xénero de desafío poético popular entre escravos da costa sudoeste dos EUA. Tanto no *battlin* como nas *dozens*, o diálogo rimado dos repentistas procura unha dura humillación do adversario.

Son constantes as descualificacións ás capacidades poéticas e retóricas do rival, as ameazas e tamén os insultos máis despiadados dirixidos á súa familia. Unha guerra de palabras nun ambiente tenso en que se instala un clímax envolvente sustentado no trazo rítmico-sonoro das fonacións conseguidas coa duplicación e triplicación das rimas.

Moitas destas características, a pesar da súa tradición entre escravos, non pertencían ao influxo da oralidade afroamericana, senón ao da europea. Derivan en grande medida do *flyting*, un extravagante intercambio de insultos en verso improvisado orixinario da Caledonia medieval que fora insuflado en Louisiana por colonos irlandeses e escoceses chegados para se poñeren á fronte de plantacións. Hoxe as *batallas* son un elemento consubstancial á cultura *hip hop* con seguidores en países de todo o mundo. En Latinoamérica, onde son moi populares, coñécense como *peleas de gallos* e, como nas orixinais entre animais, as apostas son habituais. Nalgúns locais de Colombia, República Dominicana, México, Ecuador, Porto Rico e Venezuela véñense celebrando de forma regular desde mediados dos noventa.

Coa chegada á presidencia dos Estados Unidos de Ronald Reagan en 1981, a sociedade estadounidense asumiu un retorno aos valores tradicionais e neopuritanos e unha acentuación das desigualdades sociais. Púñase un punto e aparte na conquista de dereitos cívicos por parte da poboación negra americana que caracterizara a década anterior e que era resultado das loitas emprendidas por Martin Luther King, os Black Panthers e Malcolm X, entre moitos outros. O gueto tornouse agora na imaxe do fracaso e as temáticas festivas abordadas polos primeiros MC’s, todos oriúndos deses guetos, daban paso ao apelo á comunidade e á provocación política.

Grandmaster Flash and the Furious Five publican en 1982 *The Message*, primeira mostra dese *rap* radical e politicamente incómodo que se situaba na estela da poesía

negra dos Watts Prophets en Los Angeles, os Last Poets en Nova York ou Gil Scott-Heron en Chicago, mais cunha audiencia moi superior. A partir dese momento, a dimensión retórica do MC e o seu poder de influencia social fixeron del o elemento central da cultura *hip hop*.

Os seguidores do estilo multiplicáronse nos primeiros oitenta por todo o país, mais os grandes medios de comunicación resistíronse a darlle entrada até 1987, cando as emisoras de *rock* e o seu público masivo descubriron *Walk this way* de Run DMC e *Yo! Bum Rush the Show* de Public Enemy, exitosos álbums que instalarían os seus sinxelos nos primeiros postos das listas comerciais divulgando o pensamento crítico de Marcus Garvey, Huey Newton e Malcolm X. Un ano despois, en plena campaña de acoso contra o *hip hop*, Public Enemy gravan *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*, que se habería de converter, pola súa ousadía verbal e pola súa impactante produción, nun fito da música negra. Aos textos de Chuck D, que sentan as bases dun novo discurso de orgullo negro, desafiante mais tamén autocrítico, súmanse a actitude, calidade musical e meditada programación mediática que fan de Public Enemy unha icona da cultura *hip hop*.

Os anos oitenta chegaban ao seu fin co *hip hop* consolidado como unha corrente que aspiraba a converterse, como de feito fixo poucos anos despois, na principal vía de negocio dentro da industria musical estadounidense. Neste novo escenario, o *rap* político foi substituído por produtos de consumo inocuos politicamente, como o *gansta rap* ou o *rap porno* que, lonxe das proclamas sociais dos Public Enemy, retratan unha sociedade embrutecida e fascinada polo poder económico a través de textos cheos de prepotencia e cerrazón mental.

O primeiro idioma en ser utilizado no *rap* despois do inglés foi o español de portorriqueños e cubanos dos guetos neoiroquinos; logo virían o francés, o italiano ou o turco. O portu-

gués foi adoptado no *rap* da periferia de São Paulo e no *funk* carioca de Rio desde fins dos oitenta, adiantándose ao propio Portugal, onde nun primeiro momento as bandas locais optaran polo inglés. Foi o *rap* dos inmigrantes dos PALOP (Países de Língua Oficial Portuguesa), xurdido na periferia de Lisboa a comezos dos noventa con figuras como General D, de orixe mozambicana, ou Boss AC, de ascendencia cabo-verdiana, o primeiro en utilizar o portugués en Portugal.

Na Galiza a historia do *rap* comeza en Vigo e faino en galego, mesmo antes da eclosión da escena *hip hop* a mediados dos noventa. En plena crise do sector naval a comezos dos oitenta, xurdira unha eclosión cultural de impulso modernista coñecida como a Movidá, que tivo na música de Siniestro Total, Golpes Bajos, Aerolíneas Federales ou Os Resentidos a súa faceta máis visíbel.

Os Resentidos naceran musicalmente como unha banda con vocación experimental consagrada á fusión de *funk*, *rock*, *pop*, *folk* e música electrónica. Á súa fronte situábase Antón Reixa, un carismático poeta e *performer* inmerso na produción de textos teatrais, xornalísticos e poéticos, audiovisuais experimentais e programas radiofónicos, caracterizado por non sentir a necesidade de distinguir entre o doce e o áspero no seu discurso. As melodías pegadizas e os textos irreverentes, absurdos, divertidos e críticos de Reixa foron algúns dos elementos que os levaron a colleitar un clamoroso éxito nas emisoras comerciais de todo o estado con *Galicia Canibal* en 1986, feito de extraordinaria singularidade tendo en conta a tradicional hostilidade das radio-fórmulas españolas cara á música popular expresada nos idiomas ibéricos diferentes do español. A partir dese momento, o son da banda evolucionaría cara a un *rap* heteroxéneo que se plasmaría en *Jei* (GASA, 1990), o seu disco máis eloxiado pola crítica. Os Resentidos continuarían realizando concertos e gravacións até 1994, cando Reixa emprende un novo proxecto co músico e produtor vasco Kaki Arkarazo para dar renda solta ás súas facetas de *raper* e rapsoda, Nación Reixa. Tras a gravación de *Escarnio*

(1999), o último dos tres álbums que fixeron en colaboración, a súa actividade céntrase no cine, na televisión e na prensa.

Tras a iniciativa de Reixa, outros *pre-rappers* comezaron a facer adaptacións pioneiras do xénero á música galega. En Compostela Os Quinindiolas, unha banda de *rock* enerxético e espírito *underground*, que contaba nas súas filas co polifacético artista Xelís de Toro, son dos primeiros en deixar sentir na súa música a influencia do *funk* e o *hip hop* de Run DMC e Public Enemy. Xelís e os seus compañeiros de grupo compatibilizaban a súa dedicación á banda coa participación en actividades da Favorita, un colectivo de activistas culturais radicado na cidade que editaba unha revista de nome análogo, organizaba *performances* e realizaba *graffitis*. Trilateral, un dos seus proxectos máis ambiciosos, estaba destinado a poñer en relación a artistas de Porto, Barcelona e máis tarde Milán cos composteláns na produción de encontros e accións conxuntas. A gravación do disco dos Quinindiolas en 1991 foi unha delas. Pouco despois de pasar polo estudo, os membros da banda tomaron camiños distintos e o disco, aínda que rematado, non se chegou a editar. Xelís estableceuse en Inglaterra como artista e editor, mentres outros dos membros se sumaban ao proxecto da Nave de Servizos Artísticos (NASA) en Compostela co fin de abrir unha sala que contribuíse a dinamizar a produción cultural independente da cidade. A gravación habería de esperar até o ano 2009 para ver definitivamente a luz da man do *netlabel* A Regueifa Plataforma.

A ocupación dun cuartel militar abandonado na periferia de Vigo no ano 1991 foi a primeira dunha serie de ocupacións de inmóbeis na cidade co obxectivo de reconvertelos en centros sociais rexidos por principios libertarios. Son anos de axitación en que proliferan festivais reivindicativos, *fanzines*, radios libres e grupos que atopan na música unha vía para lanzar unha mensaxe política contundente.

O Centro Social A Ruela, ocupado en 1993 no centro de Vigo, foi un deses proxectos autoxestionados en que se deron cita a contrainformación, a acción directa e a creación de espazos de poder alternativos. Nel tiveron lugar, ese mesmo ano, os primeiros ensaios de Nen@s da Revolta, banda de *hardcore* político na estela de Minor Threat ou Fugazi cun repertorio de himnos radicais e adrenalínicos que oscilaban entre o sarcasmo e a rabia. Despois dun período de inactividade, o proxecto é retomado polos seus fundadores en 1997, dando entrada a novos compoñentes e influencias chegadas sobre todo da música xamaicana. Óscar e Serxio, cantante e batería da banda, evolucionan na súa estética vocal pasando do espasmódico modo de cantar do *hardcore* cara a un marcado *ragga style* con que conseguen *debitar* o maior número de palabras no máis curto espazo de tempo. Os seus textos, case manifestos, son intencionadamente ofensivos e incómodos para as convencións sociais, e profundan en temas como a demolición dialéctica do patriarcado ou o rexeitamento do consumo de produtos de orixe animal, na liña de pensamento promovida polo veganismo e o antiespecismo. O afán experimental que primou no seo da banda, a subordinación do proxecto musical, a mensaxe política e a súa apertura á improvisación foron os ingredientes da súa primeira gravación discográfica, *Raggaliza Disidente* (Sons de Luita, 1998), que se habería de converter, a pesar da súas limitacións técnicas, nun documento indispensable da contracultura galega dos noventa.

Case simultáneo ao lanzamento de *Raggaliza Disidente* é o de *Veus Guerrilheiras* (45 Revolucións, 1998), un mini-cd compartido entre o grupo valenciano FSAN (Front Semi-cortexa d'Alliberament Nacional) e Terra Vermelha, un proxecto político-musical mistura de *hip hop* e *ragga* que partía da iniciativa do activista coruñés Adolfo Naya. Naya, que xa antes de Terra Vermelha gravara unha maqueta e participara en concertos reivindicativos e soli-

darios coa banda de *punk-rock* Em Pé de Guerra, trasládase posteriormente a Berlín, onde entrará en contacto con músicos e activistas e se desenvolverá profesionalmente como DJ. Froito desa época será Piraterai Dub Evolution, un proxecto experimental centrado no desenvolvemento de novas propostas performáticas suma de vídeo, música *dub* e reprodución aleatoria de declamacións poéticas sampleadas. Como acontecía con Nen@s da Revolta, os proxectos de Naya coinciden plenamente cos horizontes de tipo estético e social en que o *rap* se asentaba entre as bandas galegas: importancia da palabra e a mensaxe, abertura á improvisación, gusto pola experimentación coa electrónica, reivindicación lingüística e creación de contra-poderes e circuítos de información alternativos en que comunicar as loitas emprendidas por colectivos sociais de que eles mesmos formaban parte.

Nos anos noventa, en paralelo á adopción do *rap* por parte destas e outras bandas, a cultura *hip hop* ía tomando corpo en Galiza nunha escena musical diversa e dispersa que se correspondía coa súa particular distribución xeográfica. Unha realidade contraposta á das grandes cidades onde se orquestraba a evolución do *rap* mediático e que dificilmente sería comparábel coa doutro lugar ibérico, salvo a do norte portugués.

Lugo, unha cidade de apenas 98.000 habitantes, é un bo exemplo. A fins dos oitenta a cultura *hip hop* xa comezara a calar en certos sectores da xuventude da cidade que se xuntaban en prazas e rúas para escoitar e bailar *break-dance*. De entre estes primeiros afeccionados que comezaran as súas actividades en 1984 emerxeron algúns dos elementos que haberían de dotar ao *hip hop* local dunha primeira maioría de idade, como DJ Herran, pioneiro na difusión do *turntablism* en Galiza, ou Charly J, MC e bailarín de *break-dance* responsábel da primeira gravación de *rap* nun contexto plenamente *hip hop*. O disco, un *maxi-single* con dous

temas, *Radyo* e *Animate* (Sons Galiza), contou con dúas edicións, unha en galego e outra en castelán.

Desde mediados dos noventa a faciana musical máis *underground* do *hip hop* comeza a articularse en pequenas e medianas entidades de poboación de características semellantes. En todas elas, os inicios desta primeira xeración de *rappers* e *DJ's* coincidiron na falta de medios e no recurso a técnicas de improviso.

A Praza Nova, situada tras o Parlamento de Galiza e moi próxima á estación do tren, foi o lugar de encontro escollido polos primeiros seguidores do estilo en Compostela. Logo viría a creación de bandas xerminais como Colectivo Urbano e Mo Force que darían paso en 1996 á Fundación Cru, punto de inflexión da madurez do xénero. No transcurso das actuacións deste grupo e sobre todo no ambiente de distensión e irmandade xerado nas *jams* celebradas tras finalizar os seus concertos, os MC's que se foran incorporando á formación –Framil, Hevi, Mon, Yagoso e logo Brasi– deron carta de natureza ao *free style* como parte íntegra do espectáculo, alternando os acentos galegos dos composteláns co portugués do nordestino Brasi, afincado en Compostela desde 1997.

A incipiente conformación dun público marca, a partir dese momento, o arranque dunha actividade á marxe das institucións e sen o amparo dun mercado. Foron as experiencias de colaboración entre a crecente nómina de músicos locais, que pronto se estendería a *rappers* e *DJ's* doutras localidades, as que fixeron que *jams*, *batallas*, concertos e microfestivais de *hip hop* pasasen a engrosar ao longo da primeira década do s. XXI os xéneros que dan forma á actual Música Popular Galega.

No 2003 ve a luz *Plástico e Tinta*, un disco colectivo e autoxestionado polo Hip Hop Ateneu, unha pioneira experiencia de colaboración entre as bandas da escena compostelá. A masterización do disco correu a cargo do Hevi, quen despois do seu paso por Fundación Cru e Non

Residentz se consolidou como o principal referente local do xénero. Desde entón, ademais de producir, elaborar músicas e textos, editar maquetas e vinilos, realizar video-creacións e conformar proxectos musicais como Malandrómeda e Fluzo, este activista do *hip hop* atopou no *free style* a mellor forma de desenvolver unha relación directa e libre de prexuízos entre *rapper* e público. As súas actuacións presentan unha complexidade e riqueza inusuais na escena galega. As rimas rápidas e diferentes enlazadas e alternadas, a sutileza na adaptación da elocución á base musical –o ‘*flow*’– ou o deleite no valor estético e retórico de matices como altura, timbre ou volume son algunhas das súas virtudes máis celebradas. Nas súas narracións presenta un universo cultural onde se superpoñen o místico e o cotián, o espírito festivo das tabernas galegas e a cultura popular xaponesa ou o cine de acción e o *punk* antiestético e anarquista con actitudes que flutúan desde o sadismo até o erotismo. A súa é unha busca da naturalidade con premeditación en que o enxeño, o humor e a ironía serven para dar forma a un discurso crítico, positivo, enerxético e preciso. Nun ton por momentos épico, por momentos burlesco, desfilan temáticas como a preocupación pola indefensión ante os avances tecnolóxicos en mans das oligarquías, a lexitimidade da desobediencia e a aposta pola cultura libre como resposta á privatización da música popular que, aos seus ollos, promoven as entidades de xestión de dereitos de autor como a SGAE.

Xunto a outros improvisadores como Socram –Dios ke te Crew– ou Gordo –Trasnos do Moscoso–, o Hevi forma parte do crecente número de *rappers* convidados a participar cada vez con maior regularidade en festivais ou obradoiros destinados inicialmente á promoción exclusiva da regueifa, respondendo ao crecente interese por explorar a relación entre os retos rimados da regueifa e a forma actual do *rap*. Esta tendencia a coexistir de repentistas populares e *rappers* iniciouse en 2003 no Certame Internacional de Regueifa de Valadares e deparou, en poucos anos, iniciativas sin-

gulares como o festival Duplo R –regueifa e *rap*– celebrado en Vigo no 2008, ou os filmes documentais *Da Regueifa ao Rap* (2006) de Helena Villares e Pilar Faxil e *Botando por fóra* (2009) de Carmen Calvo.

En Vigo, un dos primeiros *rappers* en tomar notoriedade foi MC El Puto Coke, pioneiro no inicio dunha carreira profesional en Galiza. Tanto a el como a outros MC’s e DJ’s locais, agrupados no colectivo de *hip hop* La Familia, débese a edición de *Eclipse* (1998), o primeiro LP de *rap* editado en Galiza. La Familia e colectivos posteriores como La Premier Class ou Likor Café son en boa medida os responsábeis da difusión das *batallas* en Galiza, nunha adaptación que escenifica de xeito mimético a agresiva mecánica de insultos e a busca da humillación do rival características da expresión afroamericana. *Batallas* como as celebradas en Vigo viven un momento de apoxeo a mediados dos noventa e expáñense por Galiza. Esta difusión débese, fundamentalmente, ao éxito internacional que estaban a colleitar filmes de distribución comercial en que as *batallas* aparecían retratadas con todo tipo de detalles como *8 Mile* –drama musical dirixido por Curtis Hanson que fora estreado en novembro de 2002–.

8 Mile, que obtivo un óscar da academia de cine norteamericana á súa banda sonora, supuxo o debut cinematográfico do popular *rapper* e improvisador Eminem, quen pasa por ser un dos artistas que máis beneficios xerou para a industria discográfica na primeira década do s. XXI. O filme respondeu ás previsións dos estudos de Hollywood: a súa distribución chegou a esquinas de todo o mundo e a súa recadación foi multimillonaria. A demanda suscitada logo de *8 Mile* favoreceu que nun corto espazo de tempo se multiplicasen as convocatorias de batallas promovidas a nivel internacional e aflorase o afán lucrativo. A *Red Bull Batalla de Gallos*, un evento internacional que pretendía referenciarse como campionato do mundo de improvisadores do ámbito hispano, foi unha delas. Nas cinco edicións cele-

bradas entre 2005 e 2010 acudiron *rappers* de Latinoamérica, Estados Unidos e o Estado español. Félix da Coruña ou El Puto Coke, que participou na primeira edición, son algúns dos galegos que tomaron parte no evento, aínda que ningún deles chegou a facerse co triunfo que, ademais do premio en metálico, incluía a entrega dun cinto como os de boxeo. Na Red Bull Batalla de Gallos as eliminatorias comezan cos dezaseisavos. O condutor da velada lanza unha moeda ao ar para decidir quen comeza. Cada *rapper* dispón de 45 s. – na final 1 min. 30 s.– para debater co adversario cos seus versos improvisados sobre a base rítmica marcada por un DJ. O xurado, composto por xente dos medios, da industria e algún profesor universitario, valora especialmente a capacidade de improvisación, a rapidez e soltura para ‘cravar’ rimas nos ataques e defensas, o enxeño no que se di e a actitude decidida e de seguridade dos *rappers*. En consecuencia, o dístico de verso libre con rima asonante é unha das súas características máis visíbeis. A sutileza do *flow* e a complexidade estrófica que desenvolven *free stylers* como o Hevi nas súas progresións en solitario están relegadas nas *batallas* a un segundo plano.

Na Galiza ningunha competición chegou a ser obxecto de inversións privadas significativas. Aínda así, as convocatorias de *batallas* foron normalizándose na programación de festivais de *hip hop* repartidos por toda a xeografía galega, como os de Ribadeo, Santa Comba, Vilagarcía, Santiago ou o propio Vigo. Dr. Valda de Teis, Chico Sumo de Vilagarcía, DuKe Sam de Vigo ou Erin de Compostela son algúns dos participantes que acumulan varias vitorias.

As *batallas*, como a práctica totalidade das producións de carácter comercial promovidas en torno ao *rap* en Galiza, acostuman desenvolverse en castelán. A pretensión de penetrar no vasto mercado discográfico de fala hispana, a forte castelanización da xuventude nas cidades ou a carencia dunha industria musical propia son algúns dos principais factores que están detrás desta realidade.

O galego, aínda que só dun xeito simbólico ou ocasional, tamén forma parte da expresión de moitos *rappers* ou grupos como El Puto Coke e Aid en Vigo, De La Hoja en Pontevedra, Ambito Kinitoh na Coruña e aínda GranPurismo e Mafia Gallega desde Xenebra, responsábel este último de levalo ao Liet Internacional –o festival europeo das linguas minorizadas– na súa edición de 2010. Neste contexto, o compromiso co idioma galego ou o cuestionamento do clásico espazo urbano do *rap* que caracteriza o facer de bandas como Fundación Cru, Iron-Mon, Fo-Di e Barbacona, Non Residentz, Malandrómeda e Fluzo en Compostela, Tranos de Moscoso en Pazos de Borbén, Rebeliom do Inframundo no Porriño, Presencia Zero en Bergantiños ou Dios Ke Te Crew en Ordes, son síntomas dunha praxe máis próxima ao activismo social e á difusión cultural que ao afán de profesionalización dentro da industria da música.

Dios Ke Te Crew foron os responsábeis do lanzamento en 2006 de *Xénese*, primeiro longa duración de *rap* enteira en galego, que os habería de posicionar como un nome de referencia entre os renovadores da música popular da Galiza contemporánea. O grupo, xurdido da colaboración entre dúas bandas precedentes –5 Talegos e Ghamberros–, profundou en todos os elementos da cultura *hip hop* chegando a sumar máis de vinte integrantes entre *breakers*, escritores, DJ’s e MC’s, varios deles improvisadores. O discurso combativo de Dios Ke Te Crew, inzado de denuncias e chamadas á acción, sitúa estes novos *rappers* na estela da poesía social galega conformada historicamente a través da obra de autores como Curros Enríquez, Celso Emilio Ferreiro ou Manuel María como un instrumento destinado a comunicar a mensaxe universal da oposición a calquera forma de inxustiza e a identificarse co desfavorecido e o desprazado. García MC, un dos membros do colectivo de Ordes, foi máis lonxe e concretou esta natural tendencia na adaptación de versos de *Longa noite de pedra* (1962), a emblemática obra do antifranquismo escrita por Celso Emilio Ferreiro.

Esta alianza entre a música popular, a poesía con mensaxe e a innovación tecnolóxica xa experimentara con anterioridade un primeiro apoxeo nos anos sesenta e setenta. Naquela altura, poetas como Manuel María ou o propio Celso Emilio, desde o seu exilio venezolano, atenderan con interese as demandas provenientes dunha xeración de cantores mozos preocupados pola renovación da música popular en forma de canción protesta ou *folk* para servir como forma de denuncia e loita antifranquista. As novas posibilidades de edición fonográfica, brindadas pola popularización de microsucos e cassetes, converteron o fonograma nun formato alternativo para a creación e edición poética, que reformulou a fraca relación que se trabara entre poesía e oralidade na sociedade contemporánea da man das vangardas literarias. Membros da xeración *beat*, Gil Scott-Heron, os Watts Prophets ou elementos dispersos da poesía social europea foron algúns dos pioneiros en facelo dun xeito directo e libre de prexuízos.

En xullo de 1961 tivo lugar a primeira gravación de Celso Emilio. Realizouna na gravadora portátil dos etnomusicólogos italianos Michele L. Straniero e Sergio Liberovici, embarcados nunha viaxe clandestina polo Estado español na busca do cancionero, oficialmente inexistente, de oposición popular ao réxime totalitario instaurado por Franco en 1939. Straniero publicou ao ano seguinte do seu traballo de campo dous volumes titulados *Canti della Resistenza spagnola: 1960-1961*, que incluíu o poema de Celso Emilio «Desde que Franco e a Falanxe», aínda que non na súa versión orixinal. O disco de Straniero nunca chegou a Galiza, mais o poema si, algo despois, nunha casete distribuída clandestinamente polo PCE a comezos dos setenta baixo o título *La larga noche del fascismo*. A gravación orixinal nunca foi divulgada.

Celso Emilio cantara a Straniero o seu poema coa música dun alalá tradicional. Como moitos dos seus textos,

«Desde que Franco e a Falanxe» fora concibido para ser dito, cantado ou mesmo berrado. O poeta exprésase na súa fala común, por veces mesmo de xeito coloquial, despoisíndo a poesía da súa transcendencia, mais reforzando o seu carácter comunicativo esencial.

O recurso a formas poéticas e musicais das cantigas populares, presente na obra de Celso Emilio, viuse, na praxe doutros escritores, levado ás súas últimas consecuencias na creación improvisada do texto. Foi o caso extraordinario de Bernardino Graña. Este, aínda que nunca chegou a desenvolver escenicamente esta faceta, mantivo desafíos ocasionais con regueifeiros de Bergantiños a comezos dos anos sesenta.

A mestría comunicativa dos regueifeiros nas súas críticas aos asuntos de actualidade foi tamén un importante referente para Manuel María, até o punto de chegar a emulalos, como Graña, no seu círculo máis privado. Despois de Celso Emilio, Manuel María foi un dos pioneiros en explorar as potencialidades dos novos soportes sonoros para a poesía con afán de influxo e transformación social. A selección de seis poemas, todos de *Resol* (1970), gravados a fins de 1967 para o selo EDIGSA en Barcelona, habería de dar forma ao primeiro disco comercial dun poeta galego: *Manuel María. Poemas ditos coa súa voz*, editado ao ano seguinte. A denuncia explícita formulada nos versos de «Acuso a crase media» fixo que tanto esta primeira faixa como as restantes visen a súa emisión radiofónica sistematicamente prohibida polos censores provinciais. Mais Manuel María insistiría. En novembro de 1974, durante a súa visita á Irmandade Galega de Xenebra, realiza novas gravacións por iniciativa do colectivo de militantes da UPG afincados na cidade suíza. Nelas compila tres dos seus libros de poemas: *Aldraxe contra a xistra* (1973), *Versos pra un país de minifundios* (1969) e *Laio e cramor pola Bretaña* (1973).

Das dúas edicións en casete de sesenta minutos que se realizaron destes libros de poemas tiráronse oitocentas copias. Poucas delas chegaron a Galiza, mais as que si o fixeron engrosaron na maior parte dos casos selectas discotecas de canción protesta que ese mesmo ano se viran acrecentadas por outro lanzamento discográfico, tamén singular, aínda que de natureza moi diferente: o primeiro LP realizado maioritariamente en galego polo exitoso conxunto de *pop* Los Tamara, *Miña Galicia Verde* (1974).

Tras unha carreira en que predominou a música de baile e a canción lixeira, Los Tamara deciden gravar as grandes figuras da poesía galega, e inclúen na súa selección textos reivindicativos como o «Monólogo do vello traballador» e «María Soliña» de Celso Emilio. O poeta, que celebrou a decisión da banda, correspondeulles escribindo un texto que foi publicado na carpeta do disco baixo o pseudónimo de Arístides Silveira. Nel, o universal poeta de Celanova deixa constancia da alianza natural que se habería de tecer entre a música moderna, a poesía con mensaxe e as innovación tecnolóxicas e que hoxe ten na actividade de García MC, Hevi, El Puto Coke ou Dios Ke Te Crew exemplo da súa plena vixencia.

«Creo que a poesía cantada a través dos medios modernos de difusión incidirá –xa está incidindo– no uso social da cultura. (...) A poesía naceu pra sere dita ou cantada, como o proba o feito de que a rima –esa servidume que produxo tanto poeta ripioso– foi inventada como un medio nemotécnico que axudaba ós rapsodas, bardos, vates ou xuglares a reter na memoria as tiradas de versos que recitaban. A nosa época, que está iniciando a cultura electrónica, voltou impoñer a antiquísima modalidade poética, mais cunhos medios moito mais proveitosos i efeutivos. Creo que o poema cantado adquire unha nova dimensión e se enriquece. É unha fórmula afortunada na que converxen as dúas manifestacións mais profundas e misteriosas do home: a

palabra i a música. Concédolle un gran porvir a ista modalidade, e penso que, anque non o único, iste será un camiño fecundo pra o melloramento do espírito humano, que pra min é a derradeira 'Ratio', a meta defiñitiva do miragre poético».³⁰

30 Los Tamara (1974): *Miña Galicia Verde*, Madrid: Marfer. LP

Bravú

En 1996 ve a luz *Unión Bravú* (Edicións do Cumio), disco colectivo que serviu de carta de presentación en sociedade do *rock* bravú. Xurdido a comezos da década, o bravú cedo excede a súa primixenia dimensión musical para pasar a reflectir o ambiente xeral da creatividade de base que se estaba a experimentar en puntos diversos da xeografía galega. A denominación, que xurdira dos propios músicos, expresaba con literalidade o apego ao salvaxismo –cheiro a bravío–, a paixón pola festa e o orgullo e defensa da identidade local. O Bravú daba forma a un compromiso firme e colectivo coa lingua galega, á reivindicación da música tradicional e popular, á paixón polo fútbol ou á sintonía cos movementos antiglobalización, aínda que paradoxalmente carecía de calquera directriz musical ou política de carácter programático.

Foi o interese pola rudeza da música popular como fonte de recursos para incorporar ao *rock* o factor que propiciou a descuberta da regueifa para moitos dos novos músicos que conformaron o movemento. Nela recoñeceron unha xenuína ferramenta artística en que fundamentar algunhas das súas actividades e un medio de establecer e reforzar lazos de solidariedade. Os seus efectos beneficiosos no proceso de revivificación que experimentou a regueifa na década dos noventa son manifestos.

Xurxo Souto, cantante dos Diplomáticos de Monte Alto e principal referencia do movemento, foi un dos que normalizou as súas incursións no campo da improvisación. O interese pola regueifa nel é natural, xa que este guionista, locutor, realizador, cantante ou escritor sempre explora no seu facer a súa dimensión como comunicador e cronista. As súas improvisacións xorden no palco, nos seus concertos coa banda de *rock* Os 3 Trebóns. Tamén a través dos micrófonos da radio ou en presentacións performáticas

de carácter literario en que se ten presentado en solitario ou acompañado da polifacética Sofía de Labañou. Os seus vínculos co mundo da regueifa son profundos e a súa participación en festivais ou actos relacionados coa arte improvisatoria habitual.

A regueifa deixouse sentir no bravú entre os músicos interesados pola forza da poesía e do *rap*. Marisol Manfurada deu forma a espectáculos poético-musicais alternativos en que alternaba, sobre bases electrónicas ou gravacións pre-existentes, textos de creación propia con poemas de Rosalía de Castro ou León Felipe. Máis abertas á improvisación foran Paola Beiro e Sofía Tarela (As Garotas da Ribeira), insólito dúo feminino de repentistas que iniciou as súas actividades en Barcelona a fins dos noventa. Pouco despois, fixeron regular a súa aparición semanal no programa Luar da TVG. Nela deron renda solta a un discurso provocador e agresivo, ansioso por mostrar a forza das mulleres e contestar a misoxinia na estela do que anos antes fixera nos EUA a primeira dama do *rap* Queen Latifah

Emilio López, o ex-vocalista dos Skornabois de Lourenzá, destacou no contexto bravú polas súas procuras de corte vangardista. Ademais de alimentar proxectos de narrativa experimental como a banda de *trip-hop* Elvis Christo Furious Machine, Emilio desenvolve o seu potencial como rapsoda coa Safari Orquestra desde 2002, con que dá renda solta ao seu interese pola electrónica fusionada con *reggae*, *jazz*, *house* e o *rap*.

A tradicional arte improvisatoria foi redescuberta para boa parte da audiencia do bravú grazas á actividade de Pinto d'Herbón, un mozo pementeiro que adquirira certa popularidade a comezos dos noventa pola súa facilidade para improvisar versos mentres atendía as faenas da horta. A «Danza de Lousame», melodía tomada do repertorio tradicional con que gusta de acompañarse, virou espontaneamente nunha especie de himno do bravú, nun fenómeno sen precedentes na historia do repente galego. A mesma

sorte correu «Nitramón 15, 15, 15», unha persoal adaptación da regueifa en que nun ton lúdico e irónico Pinto relatava avatares cotiáns do seu traballo, como o efecto das xeadas ou as consecuencias do uso de fertilizantes nos cultivos. Este tema, presentado orixinalmente ante as cámaras de *Sitio Distinto* (TVG) e gravado posteriormente para *Unión Bravú*, fixo que algúns críticos se apresurasen a denominar o particular estilo de Pinto como *agro-rap*. A popularidade do «Nitramón 15, 15, 15» e a singularidade e espontaneidade das súas aparicións non tardaron en convertelo nunha icona do movemento. A súa presenza foi reclamada desde puntos de todo o país, e o seu insólito personaxe, mestura de regueifeiro, pementeiro e ídolo bravú, deu lugar a reportaxes periodísticas, un xogo interactivo en cd-rom ou a colaboracións con artistas como Manu Chao. Desde 1997, Pinto d'Herbón iniciou unha colaboración regular con Luís *O Caruncho*, con quen, ademais de presentarse en festivais locais ou internacionais de repentismo, procura e conquista novos espazos até entón vetados para a regueifa, como centros de ensino, festivais musicais de *rock* e *folk*, informativos e revistas en radio e TV ou documentais audiovisuais.

Hoxe Pinto continúa acudindo a regueifas organizadas en diversos puntos do país. Nelas enfróntase a mestres bergantiñáns como Suso de Xornes, ás promesas do repente galego, coma o seu fillo Xairo d'Herbón e aos novos regueifeiros da área de Vigo. De entre estes últimos destaca pola súa singularidade a irrupción de Alba María, quen coa súa perspectiva de xénero no discurso veu a renovar e diversificar as controversias actuais.

29 Bravú

É máis que probábel que a escolla de melodías modernas e moi coñecidas polos novos repentistas se deba ás mesmas razóns que a das melodías de muiñeiras e xotas vellas en xeracións anteriores: son das máis populares entre o grupo humano a quen van dirixidas.

Se ben é certo que as estruturas máis flexíbeis do estilo arcaico acaen mellor á prosodia dos cambiantes textos das coplas, a proximidade da melodía e a súa capacidade de reforzar a identidade común do grupo son aspectos que teñen máis forza á hora de adoptar o soporte musical, e diríamos emocional, dos versos. O exemplo de Pinto d'Herbón resulta paradigmático neste sentido, pola asociación que conseguiu establecer entre as súas novas regueifas e a coñecida como *Danza de Lousame*, melodía que gozou de grande popularidade durante o apoxeo do movemento Bravú nos anos noventa.

A interpretación que transcribimos pertence a unha sesión rexistrada pola Televisión de Galicia, onde estaban presentes Pinto d'Herbón, Josefa de Bastavales e Xurxo Souto, acompañados á guitarra por Manu Chao. Ao igual cá melodía empregada polos novos regueifeiros (ver páxina 231), ten unhas estruturas harmónicas e rítmicas moi marcadas e simétricas que a encadran no máis moderno sistema tonal-funcional (o movemento da tónica á dominante no verso I e volta desde a dominante á tónica no verso II é repetido nos dous versos seguintes). Ten un falso retrouso (de melodía practicamente idéntica á da copla e a mesma harmonía implícita) que se canta con sílabas baleiras, con semifrases que alternan a cadencia feminina coa masculina. Na copla, de ter versos octosilábicos, coma no exemplo, os finais son sempre femininos; pasan a ser masculinos no caso de ter sete sílabas (con rima aguda).

Retrouso (todos):

$\text{♩} = 108$
 Ai la la la ra la ra le lo
 ai la la la ra la ra la
 ai la la la ra la ra le lo
 ai lo lai lo lai lo la.

Copla (Pinto d'Herbón):

Di, Jo - se - fa, ai. a - mi - gha!
 di, ai, ti o que che pe - ta
 tó - ca - n'o sa - pa - te - a - do
 e in - clu - so, a pan - de - re - ta.

Fonte: – Programa *Alalá* da Televisión Galega, emitido o 01-05-2007 (www.crtvg.es).

TEATRO, POESÍA
E **ALGARABÍA**



«XESTO e MÚSICA viven no país Inconsciente, no país da improvisación»

NACHO MUÑOZ. IMPROVISADOR

Do vodevil...

Cando deu inicio a actividade teatral moderna a fins do s. XIX en Galiza, as técnicas de improvisación provenientes do rico caudal dramático de tradición oral iniciaron unha migración cara ao mundo urbano, instalándose nas prácticas máis intimamente unidas á narración dos actores cómicos do teatro de barracas, polo xeral afeccionados, artistas de variedades e estudantes. O seu público, composto maioritariamente por sectores populares, favoreceu a escolla do galego nas actuacións, un idioma entón rexeitado nos salóns burgueses das sociedades recreativas ou nos teatros das principais urbes galegas por carecer de prestixio social.

Os monólogos ou diálogos destes autores-actores estaban feitos á medida do seu estilo directo e espontáneo e afastados das pretensións culturalistas e literarias dos dramaturgos do momento. Eran obrigatoriamente breves debido á súa inserción nun programa artístico máis amplo e prevían un máximo de dúas personaxes en escena. A escenografía, no caso de habela, ficaba reducida a un pano de fondo.

Das vellas prácticas do teatro improvisado que se desenvolveran con anterioridade pouco ficou. Apenas algúns testemuños escasos, como o ofrecido polo gramático Saco y Arce en 1881, só un ano antes da estrea da primeira obra do teatro moderno en Galiza:

«Recordamos haber presenciado, muy niños aún, en algunas festividades del año, ciertas farsas o entremeses en gallego, cuyos interlocutores probablemente improvisaban el papel que les correspondía representar, o al menos lo ampliaban o modificaban, logrando arrancar de los espectadores abundante cosecha de carcajadas.»³¹

31 Saco y Arce, J.A. (1987): *Literatura popular de Galicia: colección de coplas, villancicos, diálogos, romances, cuentos y refranes gallegos*, Ourense: Deputación de Ourense.

No teatro contemporáneo son moitos os exemplos do aproveitamento das técnicas de improvisación teatral herdadas da cultura popular. Un dos primeiros atopámolo encarnado na figura de Víctor Mercadillo, o carismático solista de Aires da Terra. Mercadillo non era un artista forxado en barracas ou actuacións desenvolvidas a ceo aberto, senón que gozaba dunha posición económica privilexiada e formaba parte dos círculos artísticos máis exclusivos da cidade de Pontevedra.

Desde 1883 e até 1913, foi un dos colaboradores de Perfecto Feijóo no seu proxecto de crear un coro galego, e foi por el que coñeceu de primeira man varios xéneros de tradición oral que levaban implícita unha interpretación, como é o caso de narracións, cantigas populares ou o propio repente. Á marxe da súa actividade co coro, desenvolveu unha prolífica carreira en solitario en que destacou como cantante de romanzas, arias de ópera e zarzuela e cancións galegas.

Nas veladas dos salóns dos círculos de recreo e hoteis, nos teatros e mesmo nas festas patronais gustáballe sorprender o público introducindo no seu programa certos números teatrais, polo xeral monólogos ou narracións improvisadas de anécdotas divertidas, extraídas da actualidade social e política, que ás veces intercalaba con imitacións e números de prestidixitación. Esta actividade teatral, complementaria á da súa carreira como cantante, levouno a ser seleccionado en 1916 para participar como protagonista principal na rodaxe do primeiro filme argumental galego, *Miss Ledyá*.

Algúns dos coros galegos aparecidos tras a experiencia de Aires da Terra e os éxitos de Mercadillo quixeron profundar na vía do fomento do teatro, nun contexto cada vez máis marcado pola afirmación do autóctono e o interese polas formas populares. O primeiro en presentar un cadro de declamación propio foi Toxos e Froles de Ferrol, que fixo a súa presentación no Teatro Jofre en 1915. Tras el

viñeron unha longa lista de pequenas formacións teatrais afiliadas aos coros que viviron o seu apoxeo na década dos vinte.

Estes cadros de declamación contaban con escasos recursos e estaban sustentados, fundamentalmente, na vontade dos actores, que, por veces, se viron na necesidade de asumir as funcións de autor, actor e director nunha soa persoa para dar forma aos seus espectáculos. Estes consistían, polo xeral, en pezas breves de inequívoca intención social, como os diálogos cómicos de Euxenio Charlón e Manuel Sánchez Hermida (Toxos e Froles), ou de corte costumista, como os monólogos improvisados de Julio Borrajo (De Ruada).

O presidente de De Ruada, Xavier Prado *Lameiro*, foi un dos máis prolíficos autores de pezas de ambientación rural, de que o entremés cómico *O Cego da Xestosa* foi a máis popular. A boa acollida que tivo entre o público a montaxe deste diálogo en verso entre un cego e unha moza aspirante a guía, realizada polos ourensáns para a temporada de 1920, fixo espertar o interese do empresario do espectáculo Isaac Fraga, até o punto de contratala para realizar unha xira galega polos seus teatros. Por vez primeira, unha obra teatral realizada en galego conseguía éxito comercial.

Fóra da órbita dos coros galegos, outras compañías vinculadas ao folclore tamén se especializaron en espectáculos de escenas cómicas breves e cancións populares, os únicos por outra parte tolerados entre 1923 e 1931 durante a ditadura de Primo de Rivera. Unha das máis destacadas neste tempo, pola súa aposta profesionalizadora, foi o Dúo Hispano-Arentino Enxebre, formado polo pontevedrés Ricardo Vidal e a súa muller Obdulia Rodríguez, a primeira actriz profesional do teatro galego.

O dúo presentouse en Galiza en 1920, coincidindo co éxito de *O Cego da Xestosa*, se ben xa contaba cunha traxectoria

previa desenvolvida fundamentalmente en Arxentina, de onde era natural Obdulia. A súa voz e o atractivo repertorio de cancións galegas e latinoamericanas que intercalaban nas súas actuacións foron un dos seus principais reclamos. Outro deles foron os dúos enxebres que escenificaban para rematar as súas funcións. Nesta particular adaptación da regueifa exploraban a tensión entre os polos feminino e masculino en clave de humor e repasaban os sucesos e temas de actualidade con certa reivindicación galeguista. Por vez primeira dentro do ámbito teatral, a regueifa abríase paso como un número especial con protagonismo propio.

Tui, Betanzos, Ribeira, Bueu, Padrón ou Pobra do Caramiñal eran o tipo de localidades onde Vidal e Rodríguez eran recibidos con maior expectación. Nelas adoitaban desenvolver pequenas temporadas de varios días de duración compartindo programa con magos, malabaristas, ventrílocuos ou *canzonetistas*. Nas cidades tiñan difícil acceso aos grandes teatros, mais non a outro tipo de escenarios como os cines e os cafés, onde o seu teatro musical de pezas cortas e escenografía reducida a un pano de fondo tivo natural acomodo. Os éxitos acumulados ao longo da década animaron a parella artística a ampliar a súa compañía en 1930. Contrataron actores, prepararon obras dos dramaturgos galegos e o propio Vidal estreou dúas obras da súa autoría. Porén, todas estas melloras non lograron o efecto desexado e ao ano seguinte a acabada de crear Compañía Galega Malvar-Vidal volveu ficar reducida ao dúo orixinal.

Nesta mesma época a radiodifusión en Galiza comezaba a dar os seus primeiros pasos e abría novas posibilidades para os actores. Ante a carencia de locutores radiofónicos especializados, os promotores das emisoras decidiron apostar por cómicos de verbo fácil e demostrada capacidade comunicativa, como o compostelán Xosé Mosquera, encarnado para a radio no seu personaxe *O Vello dos Contos*. Este actor deu forma a un primixenio teatro radiofónico, que

combinaba a emisión de música galega con narracións de estilo popular, para abordar a crónica política e social do momento. A estrutura destas narracións estaba sometida a un guión predefinido mais necesariamente aberto a expandirse ou contraerse para satisfacer as necesidades do medio.

A emerxente industria discográfica tamén entendeu rapidamente as posibilidades comerciais que lle brindaban estes cómicos. De feito, a fonográfica Regal xa gravara para o seu catálogo galego de 1929 algúns monólogos de *Joselín*, personaxe creado por José Rodríguez de Vicente. Este vigués, que tamén se puxo á fronte de espazos radiofónicos tras emigrar a Bos Aires en 1932, realizou un total de vinte e tres gravacións fonográficas, algunhas cun notábel éxito de vendas, como *Romance de Ciego*, *O tabeirón* ou *Que listo é o meu fillo*.

O golpe de estado de 1936 e a posterior implantación da ditadura de Franco supuxeron un duro golpe para o teatro galego, que viu interrompida drasticamente a súa evolución. As técnicas de improviso tomadas da tradición oral, que acompañaran o teatro desde os seus inicios, foron relegadas a un segundo plano, aínda que non desapareceron totalmente da práctica profesional grazas ao extraordinario caso da compañía itinerante de monicreques Barriga Verde.

A de Barriga Verde era unha compañía de esquema familiar que iniciara a súa actividade nos anos trinta cunha saba atada a unha corda como escenografía. A partir de 1949 pasou a ter unha verdadeira barraca con camerinos, escenario e gradas cun aforo de cerca de cen persoas, e, en melloras sucesivas, foise dotando de luz eléctrica e megafonía. Xosé Silvent, o artista que se atopaba tras a creación de Barriga Verde, adquirira a súa formación a través de *fantocheiros* e *robertos* portugueses, actores con influencia da Commedia dell'Arte con que iniciara contacto aos quince anos, cando se establecera cos seus pais na cidade do Porto. Con eles aprendera a modificar a voz por medio de palletas de

prata introducidas na garganta e ampliara a súa formación como trapecionista e acróbata.

Á porta da súa barraca, imprescindible nas festas do verán de Lugo, Compostela ou Pontevedra, podía lerse rotulado *Teatro Melodías de España, Espectáculo culto e moral e O auténtico Barriga Verde*. Silvent comezaba a función dirixíndolle versos cómicos aos transeúntes que se atopaban nos arredores para convencelos de que retirasen a entrada para presenciar o espectáculo. Podía vestir de pallaso ou de arlequín, aínda que normalmente se encarnaba para este reclamo en Traga Estopa, un dos seus personaxes máis populares. Xa dentro da barraca, daba inicio a función propiamente dita, que se dividía en tres números: as cancións e bailes españois, os números acrobáticos e de malabares, e os populares monicreques manipulados polo propio Silvent, a súa muller Emerenciana Fernández e o seu neto Manuel. En conxunto, a función duraba unha media hora.

Os personaxes das obras que representaban eran estereotipos extraídos do cotián, como o Demo –o malo–, Toro polo Rabo –o inocente– ou o cura –o interesado–, a quen sempre se contrapuña Barriga Verde, o protagonista principal dotado de sensatez e intelixencia. Os textos, construídos a base de diálogos breves e agudos, contaban cun guión predefinido, mais estaban abertos a distintos tipos de modificacións, como introducir na trama nomes de lugares e persoas da localidade onde estaban ou sucesos que tiveran lugar no transcurso da actuación.

Cando, por volta de 1964, Barriga Verde decidiu poñer punto e final á súa vida ambulante, estíbese a experimentar unha leve atenuación da censura franquista respecto á produción cultural galega. Por teatros, cines, salas de festas e demais locais onde tiñan lugar os festivais promocionais das emisoras locais de radio comezaron a presentarse toda unha nova serie de artistas, entre os que se incluían

dous dos renovadores das variedades teatrais galegas: Carlos Díaz, *O Xestal* e Manuel Galván, *John Balan*.

O Xestal era unha mestura de músico popular, narrador cómico, regueifeiro e activista cultural que encarnaba o prototipo do humor e o enxeño rural. Nos seus inicios formou parte de coros folclóricos e cuartetos de gaitas na cidade da Coruña, onde se presentou en solitario como animador na romaría do parque de Santa Margarita. O primeiro éxito chegoulle a fins dos cincuenta, grazas á súa participación no programa-concurso de Radio Nacional de España na Coruña *Desfile de Estrellas*. A partir dese momento, a súa popularidade irá en aumento, até que a fins dos sesenta e principios dos setenta se converte nun fenómeno de masas e nun supervendas discográfico. Nese tempo, ademais de gravar unha nutrida selección de contos galegos, multiplicou a súa presenza en radios e actuacións ao vivo, onde adoitaba estar acompañado por un grupo de gaitas. Tamén actuou no estranxeiro, fundamentalmente para as colonias emigrantes galegas en Europa e América. A pesar do ton acedo e reivindicativo das súas actuacións, en que acostumaba incluír proclamas contra o caciquismo e a favor da concentración parcelaria, o Ministerio de Información e Turismo outorgoulle en 1964 a «Medalla ao Mérito Turístico» polo seu labor artístico e recoñecemento popular.

A finais dos sesenta, *O Xestal* asentouse na parroquia carballeira de Lema, de onde era orixinaria a súa nai. Alí tomou contacto cos axentes do tecido cultural local, nomeadamente músicos e regueifeiros, e implicouse activamente nas mobilizacións e loitas das organizacións labregas e veciñais. En poucos anos, a súa faceta de *showman* caeu no esquecemento. A pesar de que durante a súa estancia en Carballo tivo a oportunidade de regueifar con algúns dos mestres da arte improvisatoria bergantiñá, e de que a súa serie de gravacións de contos e música tradicional sexa a máis extensa realizada por un actor cómico

en calquera das linguas do estado español durante o franquismo, non se coñecen gravacións de ningunha sesión de improvisación do artista coruñés.

Coetáneo do Xestal, aínda que de natureza artística moi distinta, foi Manuel Galván, un actor afeccionado de Marín que carecía de calquera vínculo cos coros galegos e co folclorismo. Foi o *western* cinematográfico en voga o que serviu de inspiración a Galván para dar forma a *John Balan*, un dos personaxes máis insólitos no panorama teatral galego, que se podería situar na tradición do *film raconté* –‘filme contado’– xurdida co auxe do cinema a comezos do século.

John Balan presentábase diante do público só, vestido como os vaqueiros dos filmes e utilizando un falso inglés. Estaba especializado en xerar sons diversos coa boca, imitar todo tipo de acentos e tocar nunha porta para conseguir efectos sonoros. Ademais, improvisaba narracións e escenas cómicas en que representaba todos os papeis en base a esquemas xenéricos dos guións cinematográficos. Narraba as historias como se as vivise, como se as presenciase nese momento, conseguindo dotalas dun carácter moi visual.

Até fins dos setenta o seu circuío estivo restrinxido a cafés, cabarés e cines locais. Todo cambiou en 1984 cando TVE, interesada pola particular arte performativa do galego, decidiu realizar un programa especial adicado a Galván, *O soño americano de John Balan*. O recoñecemento á súa creación chegaría durante os últimos anos da súa vida profesional, cando as súas actuacións en programas ou anuncios da TVG pasaron a ser habituais, sobre todo nos casos en que se presentaba acompañado do poeta e *performer* Vladimir Dragostan.

A produción cultural deses anos setenta e oitenta pouco tiña que ver coa que *Balan* coñecera nos seus inicios. As transformacións derivadas da quebra do franquismo deran nunha profunda renovación da escena artística,

caracterizada no seu primeiro momento polo espírito de compromiso social e subordinación á loita política. Ramón Borrajo, un estudante natural de Baños de Molgas que estudaba Arquitectura na Universidade de Valencia a comezos dos setenta, iniciaba nese contexto a súa carreira como *cantautor protesta* en galego, castelán e catalán.

A finais da década, cando baixa drasticamente a presenza de temáticas sociais no ámbito da poética e da creación musical, Borrajo reorienta a súa carreira e pasa a concibir espectáculos teatrais de puro divertimento próximos ao cabaré, en que, a través da improvisación de versos sobre melodías de vodevil, combinaba o humorístico co musical e o sarcasmo coa tenrura. *Aguijón 79* (1978) foi o primeiro destes espectáculos de repente contemporáneo en que Moncho Borrajo deixaba o escenario con total naturalidade para adentrarse entre o público. A súa magnífica acollida en salas e teatros de todo o estado propiciou o seu salto á televisión, onde tanto podía participar en *magazines* como en programas de variedades. A partir dese momento, e até a súa despedida oficial dos escenarios en 2006 con *Despedida y cierre*, Moncho Borrajo desenvolveu unha prolífica obra que o consagraría como un dos humoristas contemporáneos máis populares do Estado español.

Como artista –e improvisador– desenvolveuse profesionalmente en español, aínda que en numerosas actuacións demostrou que tamén domina e se sente cómodo actuando en galego. De feito nesta lingua ten publicado catro libros de poemas, contos e debuxos.

...ao cabaré

En Setembro de 1985, o escritor e dramaturgo coruñés João Guisan Seixas púxose á fronte dun programa de creación literaria en Radio 4 de RNE da Coruña. Este espazo radiofónico de carácter experimental que rematou por chamar *Onde não Chove nem Neva* situábase a medio camiño entre a narrativa e o ensaio e tiña por obxectivo reler o cotián, descontextualizalo e sacalo do habitual en formas e usos. Unha das formas en que o conseguiu foi improvisando pequenas secuencias dramáticas, intercaladas coa lectura aleatoria dos surrealistas *Poemas do si e do non* de Álvaro Cunqueiro. Esta improvisación inserida nun guión radiofónico partía, a modo de leixaprén, do tema tratado na anterior emisión e mantiña o ritmo e o ton como se seguise as regras de versificación da *regueifa*. Ao final enlazaba coa parte programada que viña a seguir:

«Quando conseguia abstrair-me e fazer 'criação verbal' com a mesma atitude com que a teria feito sentado na minha casa em frente ao computador, era como se, nesse momento mesmo, do outro lado do ecrã se estivessem a imprimir em directo as folhas de um livro em que milhares de pessoas podiam ver como as páginas em branco se iam enchendo, por artes mágicas, palavra por palavra e sílaba por sílaba, de linhas de letras impressas.»³²

Guisan Seixas é un escritor formalista por convicción, e non desenvolveu unha carreira paralela como actor; porén, este *Camponês eloquente* –pseudónimo co que gañou o «Prémio Eixo Atlántico de Textos Dramáticos» en 1997– destacou nas últimas décadas como un dos poucos improvisadores teatrais que abordaron con éxito a abolición da arte como unha actividade especializada e separada da vida. En moitas das súas aparicións públicas, tras liberar

32 Comunicación persoal do autor. 2011

o seu ser máis histriónico e deixando fluír o seu sentido teatral, constrúe en tempos irregulares unhas pezas de post-teatro ligadas ao conceptual sen solución de continuidade. *Happenings avant la lettre* en estrito senso que mostran, entre o humor e a maxia da palabra, a sorpresa dun acontecemento inesperado en que o público está invitado a participar.

Este mesmo tipo de actitudes teatrais comezaron a multiplicarse a fins dos oitenta e comezos dos noventa pola acción dalgúns actores que non formaban parte estábel das compañías máis ou menos oficialistas. Nacía entón un teatro alternativo ás grandes montaxes institucionais promovidas por organismos autonómicos de recente creación, como o Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais (IGAEM) e o Centro Dramático Galego. Caracterizaríase por procurar a redución das necesidades e custes das producións e por conseguir unha relación máis directa co público.

Un dos primeiros en destacar polas súas achegas a esta renovación escénica foi o actor e director Celso Parada, responsábel da fundación en 1989 de Teatro do Morcego. Con esa compañía leva a escena en 1991 *Misterio Cómico* de Darío Fo (1969), unha xenial obra en que cada secuencia está tramada cunha tensión dramática e cómica preestabelecidas, a que o actor se ten que axustar por medio da improvisación. Na busca dun teatro de actualidade, lúdico, crítico e aberto á interacción co público, Parada deu renda solta á súa capacidade de improvisación narrativa para dar forma a un espectáculo que evocou e reviviu a bébedos e bispos, apóstolos e obreiros ou a xograres e papas en rápidas e eficaces acrobacias anacrónicas que gozaron dunha ampla aceptación. Con máis de trescentas funcións, que incluiron xiras por Arxentina e Brasil, *Misterio Cómico* converteuse nun dos espectáculos máis representados do teatro galego.

No mesmo período, algúns colectivos promoveron espectáculos que reducían igualmente o número de actores, a escenografía, o vestiario, a maquillaxe e as necesidades técnicas, aínda que non os propósitos de desafiar o teatro oficial, as obras de éxito e os actores clásicos consagrados. A estrea de *Fisterra-Broadway* (1993), obra de espírito cabareteiro escrita e dirixida por Xabier Picallo para a Compañía de Mariás, e a apertura da Sala NASA en Santiago de Compostela (1992), impulsada por Teatro Chévere, son dous fitos neste proceso no cal a improvisación emerxía cada vez con maior protagonismo, froito da necesidade de adaptación a unhas circunstancias sempre en transformación.

Un dos maiores éxitos da NASA foi a programación de *Ultranoites*, crónicas bufonescas en forma de sesións de café-teatro onde se sucedían espectáculos curtos como *sketches* teatrais, narracións orais ou números do novo circo con que os artistas abordaban temas de actualidade e establecían, en colaboración co público, un circuíto de información alternativo. Gran parte dos actores e actrices que lideran a renovación da escena contemporánea, como Evaristo Calvo e Víctor Mosqueira (Mofa e Befá), Quico Cadaval, María Bouzas, Luís Tosar, María Pujalte, Carlos Blanco, Miguel de Lira ou Manuel Cortés participaron nalgunha das case cen *Ultranoites* que se desenvolveron como un espazo de reivindicación dos espectáculos de revista, cabaré e teatro popular até o feche da sala en 2011.

O interese polas técnicas de improvisación teatral viuse acrecentado nos últimos anos grazas á proxección que lle deron algúns destes artistas. De especial relevancia é o caso de Quico Cadaval, un dos máis completos homes de teatro en Galiza, identificado como a cabeza visíbel dese fenómeno de límites difusos e influencias diversas, xurdido entre tabernas, salas e cafés durante os anos noventa, que se coñece como ‘narración oral’ ou ‘contacontos’.

Este actor, dramaturgo, *performer* e condutor de situacións, que xa de neno era contador de filmes na súa Ribeira natal, soubo fundir con enorme habilidade nas súas narracións diversos xéneros orais, que combinan o humor das vangardas, a comicidade do cabaré e os espectáculos satíricos de revista co aproveitamento de elementos da tradición oral galega que atraían ao público. A súa actividade, sumada á doutros narradores abertos á improvisación, como Carlos Blanco, foi determinante para suscitar un interese cada vez maior entre as novas xeracións de actores e narradores polo coñecemento das técnicas de improvisación teatral.

Nese contexto xorden a comezos da primeira década do novo século os **Matches de improvisación** organizados polos membros de Teatro Barato, José Barato e Simone Negrín, na Casa das Crechas, un coñecido local de *folk* situado no corazón da zona vella compostelá. O *match* de improvisación que divulgou Teatro Barato é, na súa esencia, a disciplina de teatro deportivo creada en Quebec en 1977 no seo do Nouveau Théâtre Expérimental de Montreal. Un xogo entre dous equipos cunha firme regulamentación –parodia do hoquei xeo– que procura crear escenas únicas e irrepitíbeis. Tendo en conta a natureza deportiva da disciplina, a competición transcorre coa axuda do moderador, neste caso un árbitro en sentido literal. Os argumentos dos equipos constrúense a partir de situacións que propón o público ou dos achados que fan os improvisadores no transcurso da acción. Ao final das intervencións, o público vota para escoller o gañador.

Entre os participantes nesta pioneira experiencia que se desenvolveu até 2003 se atopaban artistas como David Perdomo, Iria Pinheiro, Antón Coucheiro ou María Lado, todos eles membros da nova xeración de experimentadores coa *performance* oral que actualmente concorren en salas, *pubs*, cafés e teatros de toda Galiza. Tamén estaba alí Pepa Yáñez, cantante e actriz que xa tomara contacto coa

improvisación con anterioridade cando, con apenas trece anos, coñecera persoalmente ao *Ribeira de Louzarella* no marco dunha enquisa que o colectivo folclórico María Castaña de Lugo –ao cal pertencía Pepa– lle estaba a realizar ao brindeiro na súa terra natal.

Este interese por profundar nas técnicas do improviso levou a Pepa a facer del unha marca da súa identidade escénica presente en iniciativas diversas, desde as colaboracións con Chévere e a NASA aos *match impro*, pasando polas súas inmersións no *rap* ou os seus encontros con regueifeiros de Bergantiños como Suso de Xornes ou Guillermo da Rabadeira.

Tamén abertos á improvisación foron os espectáculos realizados con Cabaret d'aquí, unhas renovadoras propostas do xénero realizadas entre 2005 e 2009 en colaboración co cantante Davide Salvado e o músico e *performer* Madame Cell.

Nesta incursión polo cabaré revisaron os tópicos sobre a tradición musical galega. Pepa e Davide levaron a escena unha das máis arcaicas formas de expresión da tradición lírica galega, o aboio, usado aquí como canto ao desafío para poñer o punto e final a estes espectáculos músico-performáticos e humorísticos. Este desafío poético improvisado, o primeiro en ser incorporado a un espectáculo teatral destas características na escena contemporánea, evidencia unha vez máis como boa parte das esencialidades expresivas, comunicativas, provocativas e axitadoras do repente e do teatro seguen a ser compartidas hoxe a pesar das transformacións sociais e culturais do s. XX.

Poesía en acción

As creacións das vangardas literarias e musicais xurdidas logo da II Guerra Mundial caracterizáronse por ser decididamente transgresoras coas convencións artísticas, sociais e políticas imperantes. Procurábase un cambio de canon na conceptualización da obra de arte como obxecto acabado que, necesariamente, habería de estar aberto a novos xeitos de componse e recibir a obra, en que se priorizarían o interese pola *performance* ou o uso das novas tecnoloxías: a cinta magnética, o micrófono, o ordenador. Estas apostas escénicas conceptuais, coñecidas como *arte en acción*, aínda que non moi populares, propiciaron apaixonados debates sobre as ideas en que se fundamenta a arte poética e musical contemporánea.

Un dos compositores máis revolucionarios e influentes do momento foi o norteamericano John Cage, coñecido pola súa peculiar actitude filosófica que o levou a producir obras abertas e indeterministas influenciadas polo pensamento oriental zen. John Cage foi tamén o responsábel da organización de *Black Mountain Piece* (1952), considerada como a primeira das pezas de arte en acción.

Cage concibía estas obras como «*eventos teatrais sen trama*», ensaios artístico-sociais baseados na idea da autoxestión que tiñan por fin último explorar colectivamente novas formas de relación e convivencia a través da práctica artística. Nesta revolucionaria consideración da creación, en que o autor pasa a comportarse máis como un activador de procesos que como un compositor, a improvisación adquire gran protagonismo na xeración do discurso artístico debido ao seu potencial para regular e reaxustar a interacción entre os participantes durante a actuación.

Estas prácticas artísticas que apostaban pola eliminación da barreira entre artista e público, que valorizaban o momento presente e que pretendían xerar espazos de

experimentación relacional artístico-social tiveron o seu apoxeo a mediados dos sesenta, cando a convocatoria de *happenings* ('acontecementos') e *performances* artísticas foi adoptada por distintos movementos políticos integrados no que se deu en chamar *nova esquerda*. A desobediencia civil practicada polos provos en Amsterdam, a revolución xuvenil norteamericana, oposta aos valores burgueses estabelecidos, ou as revoltas do Maio do 68 francés foron algúns dos contextos en que se experimentou este particular estilo de mobilización e contestación social de espírito libertario e carácter lúdico.

En Galiza, o posicionamento ideolóxico mesturado coa práctica vangardista da arte en acción cobra visibilidade no ámbito poético, sobre todo tras a morte de Franco, cando os proxectos colectivos de poetas pasan a ocupar un lugar prominente no panorama social e cultural. Foi en 1976 cando Alberto Avendaño e Manuel M. Romón, dous estudantes de Filoloxía Xermánica do acabado de crear Colexio Universitario de Vigo, se uniron con Antón Reixa, que cursaba entón estudos de Filoloxía Galega. Xuntos conformaron o que sería a columna vertebral do Grupo de Comunicación Poética Rompente, colectivo que desde os seus inicios procurou achegarse ao público e confundirse con el a través de recitais-espectáculo inéditos na tradición literaria galega. Por el tamén transitaron Alfonso Pexegueiro, que participou da inicial posta en marcha, ou Camilo Valdeorras, autor da singular obra teatral *Progreso e andrómena do Entroido* (1977), que concibe a creación teatral como unha invitación á participación colectiva.

Dese primeiro momento son as *Follas de resistencia poética* (1976-77), onde os autores transitaron por distintas modalidades da poesía experimental fundindo xéneros literarios e facendo gala de modernidade estética mesturada con diversión. A través de intervencións artísticas de carácter crítico, realizadas a ceo aberto ou en bares e asembleas

universitarias, poñían en circulación non só certas ideas, senón un novo xeito de vehiculalas.

Unha destas intervencións, realizada en 1979, foi *Fóra as vosas sucias mans de Manuel Antonio*. En resposta á concesión do institucional Día das Letras Galegas a Manuel Antonio, cando aínda parte dos seus escritos seguían a estar silenciados polo seu contido anarquista e antiespañolista, os membros de Rompente, megáfono en man, saíron á rúa cunha acción poética inspirada pola vangarda estética e o compromiso político do seu admirado poeta rianxeiro. Froito desta acción xurdiu o primeiro, único e polémico *Boletín Rompente*.

A partir da edición do seu libro-manifesto *Silabario da turbina* en 1978, e até o cese das súas actividades en 1982, os recitais-espectáculo do colectivo pasaron a converterse en verdadeiras *performances* que procuraban unha interacción da poesía con outras disciplinas artísticas, como a interpretación dramática, a música ou a pintura. A *TristeSa de Ezza, Moisés e a Mona I e II*, con música de Enrique X. Macías, e *A Dama que fala*, coa colaboración de Ánxel Huete, Antón Patiño e Menchu Lamas na escenografía, foron as máis representativas. A espontaneidade que sempre reinou nestas presentacións feitas en aulas universitarias, institutos, bares ou festivais de música facía que a lectura dos poemas, que precisaba apenas duns vinte minutos, chegase a diluírse nunha actuación aberta que se podía estender até as dúas horas de duración. Ningunha destas accións foi gravada.

As propostas de comunicación poética de Rompente, interesadas na especificidade de cada actuación e no valor mediático da acción poética, non calaron nos autores dos oitenta, entre os que imperou o clasicismo e a moderación. Porén, os seus obxectivos de integrar a poesía en festivais musicais ou de poñela en relación con outras disciplinas artísticas si tiveron continuación en eventos autoxestionados, como o Festival de Poesía do Condado

ou a inclasificábel Algarabía que desde 1984 se ven celebrando anualmente en Lalín.

Nos primeiros anos noventa, o intento de integrar a arte-poética na práctica cotiá foi novamente alentado por colectivos como Ronseltz na Coruña, o heteroxéneo Batallón Literario da Costa da Morte ou os artistas composteláns articulados ao redor da revista *Favorita*. Pubs, festas, cafeterías e tabernas sumábanse definitivamente aos xa habituais centros culturais, de ensino ou librarías como espazos de declamación. Hoxe, os esforzos por ofrecer produtos innovadores nas presentacións poéticas son compartidos por autores de xeracións diferentes como Chus Pato, Estevo Creus, Lupe Gómez, Yolanda Castaño ou Leo Campos, se ben os seus intereses se dirixiron máis a incorporar técnicas audiovisuais e dixitais na escenificación dos seus poemas que a procurar a repentización dos versos.

Esta vía é transitada apenas por Alba María, quen nos seus concertos introduce unha sofisticada *performance* poético-musical. Nela, partindo da lectura de versos doutras autoras e dela mesma, transforma os textos e crea novas cancións e poemas en tempo real.

Lucía Aldao e María Lado, dúas das máis transgresoras voces da poética contemporánea, apostaron, pola súa parte, por unha poesía oral interpretada como unha alternativa que viñese superar os estáticos recitais poéticos imperantes. Desde 2010 promoven torneos poéticos inspirados no *slam poetry*, disciplina de poesía deportiva xurdida a mediados dos oitenta en cafés dos EUA que implica o público e abre o micrófono a quen queira participar. Neste formato inspirado no boxeo, os poetas compiten agrupados por equipos en varias rondas recitando –ou improvisando– os seus versos, compostos ao redor dun tema libre ou proposto polas organizadoras. Os que reciben unha maior puntuación por parte do público, pasan á seguinte ronda.

Entre os participantes da primeira destas experiencias, que se celebrou co provocativo nome de «*A Hostia en verso*» no café Golen de Vigo, atopábanse membros dunha novísima xeración poética, como Leticia Costas, Daniel Landesa, Xabier Xardón, David Rodríguez, Lara do Ar ou Eduardo Estévez, cun crecente interese pola interpretación oral do poema. Tanto naquela como en edicións posteriores, estas mostras de espontaneidade poética adoitan contar –tal e como facía Rompente– tamén coa colaboración de artistas doutras disciplinas como a música ou as artes plásticas, afastándose do rigorismo das normas internacionais do *slam*, que prohiben a música ou calquera outro elemento que poida desviar a atención da interpretación poética.

A arte en acción transita deliberadamente entre as fronteiras das artes creando estruturas e formas de producir as obras relacionadas coa escoita, o intercambio ou a toma de decisións. Afonda no comportamental e incide na capacidade de observación, análise e reflexión por medio da escoita permitindo creacións artísticas individuais e colectivas de características imprevisíbeis.

OMEGA

En xuño de 2009 celebrouse o Festival Vibracional TPS, o primeiro encontro internacional de **improvisación libre** (musical) de Galiza, arte narrativa desarraigada de toda tradición formal e sen pretensións de adscrición a ningún xénero determinado. Moi distinta ao repente popular ou á improvisación na música barroca ou no *jazz*, a improvisación libre renuncia deliberadamente a valerse de marcos normativos e constrinximentos que axuden e guíen a creación poético-musical, como son a tonalidade, o compás, a obediencia a progresións harmónicas ou a utilización de calquera tipo de esquema estrófico.

Esta radical proposta, xurdida en Alemaña e Inglaterra a mediados dos sesenta e que aínda hoxe non aparece contemplada en planos de estudo de institucións oficiais, comezou a tomar notoriedade pública na década dos noventa, en boa medida grazas á visibilidade adquirida pola proliferación de orquestras de improvisadores, unha novidade no panorama da música contemporánea. Os intérpretes, liberados da tradicional segregación entre solistas e acompañantes, compoñen e desenvolven arranxos orquestrais en tempo real en resposta ás indicacións proporcionadas polo director. As obras resultantes amosan un estado de procura, de inquietude, mais tamén de rebeldía. Un proceso creador permanente, nunca totalmente concluído, en que o programa interpretado é resultado do devir de cada novo concerto.

A Orquestra de Música Espontánea de Galiza (OMEGA), na estela de formacións como a LIO de Londres, La Filibuste de Toulouse ou FOCO en Madrid, supuxo coa a súa aparición en 2007 un espazo de interconexión para creadores galegos da arte sonora, da música contemporánea, do *jazz*, do *folk* experimental ou da poesía auditiva, unidos na procura común de novos e diversos horizontes: sonoros, relacionais,

comportamentais... Este afán integrador levouna a acoller no seu seo todo tipo de instrumentos, con independencia das tradicións musicais de que procedían: desde guitarras, teclados, violíns, contrabaixos, vibráfonos, clarinetes, saxos, instrumentos de fortuna, batería, sitar e dispositivos de electrónica dixital até unha zanfona, iso si, electroacústica. Son máis dunha vintena de instrumentistas en escena, aos que se suman Pablo Orza e María Move, os improvisadores en que se concentra boa parte da actividade vocal da orquestra.

Estes dous membros da OMEGA destacan, nos concertos da orquestra, por adentrarse en cada nova interpretación nunha exploración excéntrica dos aspectos sonoros da linguaxe, desvinculándoos do seu aspecto racional e lingüístico para situar a música e a palabra nun mesmo nivel, sen subordinación. Os compoñentes morfolóxicos e fonéticos das palabras, escollidas por criterios eufónicos ou simplemente ao azar, son convertidos nunha especie de obxectos sonoros con que explorar en cada execución ideas de entoación e ecualización. Música e poesía mestúranse, xustapóñense e interactúan construíndo unha única narración a que todos os instrumentistas da orquestra poden sumarse con berros, murmurios, xemidos ou declamacións simultáneas.

Entre os membros da OMEGA atópanse algúns dos principais responsábeis dos encontros, concertos, seminarios e demais actividades asociadas á divulgación da música improvisada realizadas en Galiza nos últimos anos. Un deles é o intérprete, improvisador, compositor e produtor Nacho Muñoz, partícipe de propostas fundamentadas na improvisación desde fins dos noventa a través de formacións como Baandarlog, IGMIG, Ecléctica Ensemble ou a compañía A Última Rata, que, baixo a súa dirección, presentou en 2009 a ópera *OFF* (*Ópera Forte Fonética*), da súa propia autoría. Muñoz foi tamén o artífice en 2002 da posta en

marcha do Laboratorio de Sons, unha aula de experimentación creativa destinada á investigación sonora e escénica asociada á Aula Folque Infantil de Pontevedra, que se caracterizou por apostar pola compoñente lúdica e relacional como motor da aprendizaxe.

As dimensións reducidas de Pontevedra, a súa formidábel zona histórica e a proximidade de ríos e bosques ofrecen aos membros do Laboratorio de Sons un óptimo escenario para desenvolveren intervencións urbanas e paseos sonoros, así como accións performáticas programadas ou improvisadas en rúas, prazas, parques ou mercados co obxectivo de facer da vila un espazo social que dea cabida ao xogo, á imaxinación e á participación social.

Improvisar como o fan as nenas e nenos do Laboratorio de Sons, a pesar de ser un acto suxeito a numerosas construcións, implica deixar de lado toda unha serie de regras, xa que traballan deliberadamente sobre a experiencia do irreversíbel. Adaptabilidade, flexibilidade, expresividade, fluidez, coherencia e inventiva tórnanse, entón, en elementos centrais dun proceso de aprendizaxe en que o inesperado e os erros se transforman en focos de inspiración. O vivencial emerxe por riba do formal e a improvisación obriga a unha autoxestión xeneralizada por parte de todos os participantes en que se fai necesaria a individualidade e imprescindible o colectivo se se quere lograr o obxectivo de responder con solucións eficaces ás situacións imprevistas que se expoñen no transcurso de cada nova *performance* artística.

Improvisar ensina a confiar nun mesmo e nos outros, educa na tolerancia, na aceptación do outro e é un excelente medio para explorar formas de relación interpersoal non baseadas na xerarquía nin na competitividade. Improvisar implica un desexo de integración e confluencia da arte coa vida, unha actitude segundo a cal a actividade

artística está intimamente ligada ás emocións e ás relacións que poden dar lugar a obras de arte, iso si, por sempre inacabadas.

APORFÍA IMPROVISACIÓN ABAULARTENÇON PERFORMANC MÚSICA CHULA LOIA FREE-ST
ONPARTIMÉN APULLADESPIQUE DISPUTA ORATORIA ENCHOIADAS LAMPARRAFE OFLOW ABO
APPENING HUMOR ACCIÓN EMBOLAR INDETERMINISMO RAP DOZENS IRONÍA LINGUA ARGUME
ESCARNHO DISPOSICIÓN MEMORIA DESAFÍO NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSO PA
SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN XENREIRA STRAILALAILASTROBADORISMO SLAM VERSO ELOCUC
IGUA BRINDO PORFÍA HAPPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA PARTIMÉN FLOW ORALIDADE T
PERFORMANCE CHULA FILM RACONTÉSAMBA IRONÍA DISCURSO NARRACIÓN REGUEIFA FERF
EDISCURSO PARRAFEORETESÍATENÇON ENXEÑO ELOCUCIÓN ATRANQUE BRINDO TROBADOR

ANEXOS

NFERRETES ORALIDADE DISCURSO PARRAFEORETESÍASAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN REGUEIFA
NQUE FILM RACONTÉ TROBADORISMO BRINDO VERSO RETÓRICA RITMO LINGUA APULLA HUM
PPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA LOIA PARTIMÉN ATRANQUE TRAILALAILASHAPPENIN
ANCEN MATCH INDETERMINISMO SAMBA IRONÍA DISCURSO REGUEIFA PERFORMANCE DESP
RALIDADE FERRETES RETÓRICA DISCURSO LOIA PARTIMÉN BRINDO EMBOLAR DISPOSICIÓN
ONÍA LINGUA PARRAFEO BRINDO TRAILALAILASTROBADORISMO VERSO ELOCUCIÓN RAP SLA
BOIORITMO LINGUA MATCH NARRACIÓN ORATORIA MÚSICA IRONÍA DESAFÍO ESCARNHO RETESÍ
NXEÑO PORFÍA RETÓRICA VERSO ORALIDADE AMABEUMEMORIA BRINDO ABOIO DISCURSO IRON

BIBLIOGRAFÍA E RECURSOS

NOTAS SOBRE A EDICIÓN MUSICAL



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1993): *Actas do Congreso O cantar dos trovadores*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- AA.VV. (2011): *De Parto a Omega, 10 anos de improvisación libre*, Santiago de Compostela: RedeNasa.TV.
- AA.VV. (2011): *Faustino Santalices. Ciencia da gaita, consciencia da zanfona*, Ourense: Difusora de letras, artes e ideas.
- AA.VV. (2001): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Edición de Francisco Cruces y otros, Madrid: Editorial Trotta.
- AA.VV. (1996): *Lírica Profana Galego-Portuguesa (LPGP)*, Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- AA.VV. (1996): *Musique Bretonne. Histoire des sonneurs de tradition*, Douarnenez: *Le Chasse-Marée/Ar Men*.
- AA.VV. (2008): *Na ponta do verso. Poesía de improviso no Brasil*, Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.
- AA.VV. (2005): *O Lado da sombra: sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989. Volume 1*, A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- AA.VV. (2002): *Un pouquiño de Tradição Oral no Concello de Sober*, Monforte de Lemos: O Colado do Vento.
- (2009): *Un pouquiño de Tradição Oral no Concello de Sober (II)*, Monforte de Lemos: O Colado do Vento.
- ABRIL, G. (1980): «Como gastar bromas», en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº 11, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 75-89.
- ANDRADE, M. DE (1984): *Os cocos*, São Paulo, Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória.
- (1987): *As melodias do boi e outras peças*, Preparação, introdução e notas: Oneyda Alvarenga, São Paulo: Instituto Nacional do Livro.
- (1989): *Dicionário Musical Brasileiro*, Oneyda Alvarenga e Flávia Camargo Toni (COORD.), São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- ANDRADE CERNADAS, J.M. (2005): «Manxares medievais», en *Murguía, Revista Galega de Historia*, nº 6, Santiago de Compostela: Asociación Galega de Historiadores, pp. 35-46.
- ANGLADE, J. (ED. LIT.) (1971): *Las Leys d'Amors: manuscrit de l'Académie des jeux floraux*, Nova York-Londres: Johnson Reprint.
- ALONSO, CH. (2008): *Improvisación Libre. La composición en movimiento*, Vigo: Dos Acordes.
- ALONSO, J.L. (1986): «Juglaría, cazarismo y carnaval», en *Actas*

◀ Luís O Caruncho, Josinho da Teixeira e Bieito Lombardiñas, o 10 de outubro do 2010, no XIII Certame Internacional de Regueifa organizado polo CVC de Valadares no Auditorio do Pedregal, Valadares, Vigo.
Foto. Alberto Costas. Arq. CVCV-ORAL.

del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca, M. Criado de Val (dir.), Madrid: EDI-6.

ALVAR, M. (1971): *Cantos de boda judeo-españoles*, Valencia: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

ÁLVAREZ, R. (1987): «Los instrumentos musicales en los Códices Alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos», en *Revista de Musicología*, X, Madrid: pp. 67-104.

ÁLVAREZ BLÁZQUEZ, X.M.^a. (1967): *Cantos de Nadal, Aninovo e Reis*, Vigo: Castrelos.

ÁLVAREZ VÁZQUEZ, G. e ÁLVAREZ VÁZQUEZ, J. (2009): *As airas de Manzaneda. Manifestacións poético-satíricas do Entroido*, Inédito.

ALVES SOBRINHO, J. (2003): *Cantadores, repentistas e poetas populares*, Campina Grande: Bagagem.

ARCA CALDAS, O. (1995): *O Entroido no Ulla. Medio século dos xenerais estradenses*, Vigo: Deputación de Pontevedra.

ARGULLOL, R. (1993): *El territorio del nómada*, Barcelona: Destino.

ARISTÓTELES (1974): *Poética*, ed. de V. García Yedra, Madrid: Gredos.

AULESTIA, G. (1990): *Bertsolarismo*, Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

AYALA, M.I.N. (1988): *No arranco do grito (aspectos da cantoria nordes-tina)*, São Paulo: Ática.

— (2008): «Aboio: canto de trabalho e gênero poético», en *Na ponta do verso. Poesia de improviso no Brasil*, Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, pp. 32-43.

— (2008): «Coco de embolada: mágica na palavra e no pandeiro»,

en *Na ponta do verso. Poesia de improviso no Brasil*, Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, pp. 60-73.

AYATS, J. (2007): *Les chants traditionnels des Pays Catalans*, Toulouse: Centre Occitan des Musiques et Danses Traditionnelles Toulouse Midi-Pyrénées.

BANHOS, A. (2009): «Podemos nós, os galegos da Galiza espanhola, reclamar o nome de galego para a língua comum? A cena do nascimento de Portugal», en *VIII Colóquio da lusofonia*, Bragança: <http://novaaguia.blogspot.com.es/2010/02/podemos-nos-os-galegos-da-galiza.html>

BARRIGA, M.J. (2003): *Cante ao Baldaño: Uma prática de desafio no Alentejo*, Lisboa: Edições Colibri.

BARTÓK, B. (1979): *Escritos sobre música popular*, México: Siglo XXI.

BAJTIN, M. (1995): *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.

— (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid: Alianza.

BERGSON, H. (1993): *O Riso – Ensaio sobre o significado do cómico*, Lisboa: Guimarães Editores.

BERNÁRDEZ, P. e MACEDA, X. (2009): *Os brindos no Incio e na Pobra de Brollón*, Inédito.

BIANCARDI, E. (2006): *Raizes musicais da Bahia*, Salvador-Bahia: Omar G.

BITTER, D. (2008): «Versos de improviso nas chulas de palhaços de folias de reis», en *Na Ponta do Verso. Poesia de Improviso no Brasil*, Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, pp. 104-117.

BLACKING, J. (2006): *¿Hay música en el hombre?*, Madrid: Alianza Música.

BLANCO, D. (1992): *A poesía popular en Galicia (1745-1885)*, 2 tomos, Vigo: Xerais.

— (2000): «La poesía oral improvisada en Galicia», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, Traperero, M., Santana, E. e Márquez, C. (eds.), Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

— (2009): *A Regueifa en Cabana de Bergantiños*, Cabana de Bergantiños: Concello de Cabana de Bergantiños.

BLUM, S. (2004): «Reconocer la improvisación», en *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Bruno Nettl e Melinda Russell (eds.), Madrid: Akal.

BOBES NAVES, M.C. (1992): *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid: Gredos.

BORGES DE CASTRO, A. (1983): *Cantigas ao desafio*, Porto: Edição do autor.

BORGES MARTINS, J.H. (1988): *Improvisadores da Ilha Terceira. Súas vidas e Cantorias*, Angra do Heroísmo: Direção Regional dos Assuntos Culturais, Secretaria Regional da Educação e Cultura.

BOUZA BREI, F. (1949): «Teatro de carnaval en Galicia», en *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo V, Madrid: C.S.I.C.

— (1982): *Etnografía y folklore de Galicia*, 2 tomos, Vigo: Xerais.

BRAGA, T. (1987): *História da poesia*

popular portuguesa, Lisboa: Vega.

BURGOS BORDONAU, E. (2004): *Historia de la enseñanza musical para ciegos en España: 1830-1938*, Madrid: ONCE

BURKE, P. (1987): *Sociología e Historia*, Madrid: Alianza.

— (1996): *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid: Alianza.

CAGE, J. (2002): *Silencio*, Madrid: Ardora.

CAJARAVILLE, M. (1983): *Debullando folklore*, A Coruña: La Voz de Galicia.

CALLE, J.L. (1993): *Aires da Terra. La poesía musical de Galicia*, Pontevedra: Edición do Autor.

CALVO, F. (2007): *Fermín Calvo Gómez. Recordos dun regueifeiro*, Cabana de Bergantiños: Concello de Cabana de Bergantiños.

CÂMARA CASCUDO, L. (1988): *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo: Itatiaia.

— (2005): *Vaqueiros e cantadores*, São Paulo: Global.

CARO BAROJA, J.L. (1979): *La estación de amor: fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid: Taurus.

— (1986): *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid: Taurus.

CARRÉ ALDAO, E. (s/d): «Regueifas, enchoyadas y pullas», en *Geografía General del Reino de Galicia*, de Carreras Candí, tomo I, Barcelona: Casa Editorial Alberto Martín.

CARRÉ ALVARELLOS, L. (1959): «Costumes de carnaval na Galiza», en *Douro Litoral*, Nova série, I, Porto.

— (1972): «O casamento na aldeas da Galiza», en *Revista de etnografía y folklore*, vol. XVI, tomo II.

- CARVALHO, A. (1987): *Teoria geral da versificação. A metrificação e a rima*. Volume 1, Lisboa: Editorial Imperio.
- (1987): *Teoria geral da versificação. As estrofes, os sistemas estróficos e a história da versificação*, Volume 2, Lisboa: Editorial Imperio.
- CARVALHO CALERO, R. (1981): *Historia da literatura galega contemporânea*, Vigo: Galaxia.
- CASALS IBÁÑEZ, A. (2009): *La cançó amb tex improvisat. Disseny i experimentació dúna proposta didáctica interdisciplinària per a Primària*. Tese doutoral codirixida por Mercé Vilar Monmany e Jaume Ayats Abeyá. Departament de Didàctica de l'Expressió Musical, Plàstica i Corporal. Facultat de Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona.
- CASTRO, C. (COORD.) (2005): *Catálogo de músicos da Limia. Música tradicional*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- (COORD.) (2009): *Os sons da Limia*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- CHECHI, M. (1997): *Como si improvisa cantando. Storia e tecnica sull'uso di versi e rime*, Grosseto: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Grosseto.
- COCHO, F. (1998): *O entroido galego*, Vigo: A Nosa Terra.
- CORTIZAS, A. (2010): *Ao pé da Laxa da Moa. Literatura de tradición oral de Carnota*, Vigo: Xerais.
- CRAWFORD WICKERSHAM, J.P. (1915): «Echase pullas: A popular form of Tenzone», en *Romanic Review*, 6.
- DAVIS, F. (1976): *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza.
- DE LAS CASAS, A. (2005): *Cancioneiro popular galego*, Santiago de Compostela: Follas novas.
- DEL CAMPO TEJEDOR, A. (2006): *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca: Centro de cultura tradicional Ángel Carril, Diputación de Salamanca.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (1998): *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Oiartzun: Sendoa.
- DUBERT, I. (2007): *Cultura popular e imaxinario social en Galicia, 1480-1900*, Santiago de Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.
- DURÁN, J.A. (ED.) (1986): *Aldeas, aldeanos y labriegos en la Galicia tradicional*, Madrid: Secretaría General Técnica del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- DURANTI, A. (2000): *Antropología lingüística*, Madrid: Cambridge University Press.
- ESTÉVEZ VILA, X. (2008): *As gravacións da música galega (1975-2000)*, Lugo: Tris Tram.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I. (1998): *Historia de la Música Española 1. Desde los orígenes hasta el «ars nova»*, Madrid: Alianza Música.
- FERNÁNDEZ ESPINOSA, L.M. (1940): *El canto popular gallego*, Pontevedra: Museo Arqueológico.
- FERNÁNDEZ PRIETO, L. (1992): *Labregos con ciencia*, Vigo: Xerais.
- FERREIRA M.P. (1986): *O som de Martin Codax: sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*, Porto: UNISYS.
- FERREIRA DA SILVA, M.A. (1993): *A tenção galego-portuguesa. Estudo de um Género e Edição dos textos*, Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- FILGUEIRA VALVERDE, X. (1927): «A festa dos Maios. Papeletas do Folklore Galego», en *Arquivos do Seminario de Estudos Galegos*, I, Compostela.
- FOLEY, J.M. (1992): *The theory of oral composition: History and methodology*, Bloomington: Indiana University Press.
- FORNEIRO, J.L. (2004): *Allá em riba un rey tinha una filha. Galego e castellano no romanceiro da Galiza*, Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- FOXO, X.L. (1998-2009): *Músicas do Caurel*, 3 tomos, Ourense: Deputación de Ourense.
- (2003) *Cantares da Terra das Frieiras, vol 1: A Gudiña*, Ourense: Deputación de Ourense
- (2005): *Cantares da Cega do Covelo*, estudo etnográfico de X. Rodríguez Cruz, Ourense: Deputación de Ourense.
- (2007): *Cancioneiro das Terras do Riós*, vol. 1, Ourense: Deputación de Ourense.
- (2011): *Os últimos brindeiros de Forgas*, Ourense: Deputación de Ourense.
- FRAGUAS FRAGUAS, A. (1948): *Notas del folklor de boda en Galicia*, Porto: Instituto para a Alta Cultura. Centro de Estudos de Etnologia Peninsular.
- (1974): «Regueifa», en *Gran Enciclopedia Gallega*, tomo 26, Gijón: Ediciones Silverio Cañada.
- (1996): *A festa popular en Galicia*, Sada: Edicións do Castro.
- (1999): *La Galicia insólita. Tradiciones gallegas*, Sada: Edicións do Castro.
- FRAZER, J. (1984): *La rama dorada. Magia y religión*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FREITAS BRANCO, J. (2005): *História da música portuguesa*, Mem Martins: Publicações Europa-América.
- FRENK, M. (1997): *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- FUENTE, A. DE LA (1986): *El payador en la cultura nacional*, Buenos Aires: Corregidor.
- GARCÍA, R. (2008): «Entroido de Ulla intentará resucitar la tradición rural de los 'xenerais'», en *La Voz de Galicia*, (26-X-2008)
- GARCÍA BILBAO, X. (2011): «A zanfona ibérica, usos e tipoloxías», en *Actas do congreso Faustino Santalices. Ciencia da gaita, consciencia da zanfona*. Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas, pp. 165-180.
- GARCÍA DOURAL, A. E GARCÍA GONZÁLEZ, M. (2002): *A música en Mondoñedo*, Mondoñedo: Edición dos autores.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M.C. (1983): *Literaturas marginadas*, Madrid: Playor.
- GARRIDO, R. (2009): «Carlos Oroza, La poesía es mi condena y mi salvación», en *Faro de Vigo*, (12-IV-2009).

- GARZIA, J., SARASUA, J. E EGAÑA, A. (2001): *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, Andoain: Bertsozale Elkarte.
- GENICOT, L. (1993): *Comunidades rurales en el Occidente medieval*, Barcelona, Crítica.
- GIACOMETTI, M. (1981): *Cancioneiro popular português*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- GOLDBERG, R.L. (2010): *Performance Art. From Futurism to the present*, Singapur: Thames & Hudson.
- GONZÁLEZ, D. (1963): *Así canta Galicia*, Ourense.
- GONZÁLEZ CASTRO, V. (1989): *Profesión: comunicador*, La Habana: Editorial Pablo de la Torriente Abreu.
- GONZÁLEZ PÉREZ, C. (1989): *A Festa dos Maios en Galicia. Unha aproximación histórico-antropolóxica ó Ciclo de Maio*, Pontevedra: Deputación Provincial de Pontevedra.
- (1991) *As festas cíclicas do ano*, Compostela: Museo do Pobo Galego.
- GONZÁLEZ REBOREDO, X.M. E MARINO FERRO, X.R. (1987): «Aportación al estudio de la fiesta de Carnaval en tierras de A Ulla», en *Revista Gallaecia*. Sada: Edición do Castro.
- GORRUSO, F. (1996): «Per una tipologia della tenzone», en *Filología e Critica*, Anno XXI, fascicolo I.
- GUISAN SEIXAS, J. (2003): *Isto é um livro. Projecto Dicionário Vivo*, Noia: Laivento.
- GRACIÁN, B. (1969): *Agudeza y arte de ingenio*, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón, Madrid: Castalia.
- GHANIME LÓPEZ, J. (2002): «A tenzón e o partimén: definición dos xéneros a partir das artes poéticas trobadorescas e dos propios textos» en *Madrygal. Revista de estudios gallegos*, Nº 5, Madrid.
- GROBA GONZÁLEZ, X. (1997): «O estudio da música tradicional galega e o canto de tradición oral», en *Galicia Antropoloxía*, tomo XXVIII, A Coruña: Hércules Ediciones.
- (2012): *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*. Redondela: Concello de Redondela.
- HARRIS, M. (1990): *Antropología cultural*, Madrid: Alianza.
- HERVELLA COUREL, A. (1909): *Romances populares gallegos, recogidos de la tradición oral*. Viana do Bolo. Manuscrito inédito depositado no Museo de Pontevedra (Sampedro 33/1).
- INZENGA, J. (2005): *Cantos e bailes da Galiza*. Estudo e edición crítica de José Luís do Pico Orjais, Ourense: Difusora de Letras, Artes e Ideas.
- KENNEDY, A.K. (1983): *Dramatic dialogue. The duologue of personal encounter*, Londres: Cambridge University Press.
- LAGARES, X.C. (2000): *E por esto fez este cantar: sobre as rubricas explicativas dos cancioneros galego-portugueses*, Santiago de Compostela: Laivento.
- LANCIANI, G. E TAVANI, G. (1995): *As cantigas de escarnio*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- LARRAÑAGA ODRIÓZOLA, C. (1994): «Bertsolarismo, hábitat de la masculinidad», en *Bitarte*, 4.
- (1995): *El bertsolarismo: Una tradición oral transitada por el género-sexo*, Donostia: Cuadernos de Sección. Historia-Geografía, Eusko Ikaskuntza.
- (1997): «Del bertsolarismo silenciado», en *Jentilbaratz*, 6.
- LENCE SANTAR, E. (2000): *Etnografía Mindoniense. Mondoñedo, 1876-1960. Escritos etnográficos do autor editados por Armando Requeixo*, Santiago de Compostela: Follas Novas.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1964): *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LIMA, P. (2004): *Fado operário no Alentejo*, Vila Verde: Tradisom.
- LINARES, M^a.T. (1999): *El punto cubano*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1974): *Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega*, Madrid: Akal.
- (1979): *Antropología cultural de Galicia*, Madrid: Akal.
- LISTE FERNÁNDEZ, A.M. (1996): «O vesadoiro: historia e funcionalidade», en *Actas do simposio internacional in Memoriam Xaquín Lorenzo. Tecnoloxía tradicional: Dimensión Patrimonial e valoración antropolóxica*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- LOMAX, A. (2001): «Estructura de la canción y estructura social», en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, Madrid: Trotta.
- LOPES, N. (2005): *Partido-alto, samba de bamba*, Rio de Janeiro: Pallas.
- (2008): «Partido-alto: a receita do samba integral», en *Na Ponta do Verso. Poesia de Improviso no Brasil*, Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, pp. 76-87.
- LÓPEZ CARREIRA, A. (2005): *Os Reis da Galiza*, Vigo: A Nosa Terra.
- (2005): *O reino medieval de Galicia*, Vigo: A Nosa Terra.
- LÓPEZ COIRA, M.M^a. (1997): «Do texto oral ó contexto cultural», en *Galicia Antropoloxía*, tomo XXVIII, A Coruña: Hércules Ediciones.
- LOURENÇO MODIA, C. (2010): *Teatro Circo*, A Coruña: Caleidoscopio.
- LOURENÇO FERNÁNDEZ, X. E LOURENÇO, X. (1928): «Un casamento en Lobeira», en *Revista Nós*, nº 58.
- (2004): *Cantigueiro popular da Limia Baixa*, Ourense: Deputación Provincial de Ourense e Museo do Pobo Galego.
- LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C. E ABRIL, G. (1999): *Análisis del Discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra.
- LUGRÍS FREIRE, M. (1909): *Contos*, Coruña: Tipografía Lit. L. Lorman.
- MARCHI, L., CORRÉA, R. E SAENGER, J. (2002): *Tocadores-homem, terra, música e cordas*, Curitiba: Olaria Projectos de arte e educação.
- (2006): *Tocadores Portugal-Brasil. Sons em movimento*, Curitiba: Olaria Projectos de arte e educação.
- MARINA, J.A. (2004): *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona: Anagrama.
- MARINO FERRO, X.R. (2000): *O entroido ou os praceres da carne*, Sada: Edición do Castro.

- (2000): *Antropoloxía de Galicia*, Vigo: Xerais.
- MARTÍNEZ TORNER, E. E BAL Y GAY, J. (2007): *Cancionero Gallego*, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- MCGILL, K. (1990): «Improvisatory Competence and the Cueing of Performance: The Case of the Commedia dell'Arte», en *Text and Performance Quaterly*, vol. 10, nº 2.
- MÉNDEZ FERRÍN, X.L. (2004): «As Maias de Don García» en *Faro de Vigo*, (17-IX-2004)
- MENDOZA, P. DE F. (2009): *Pajador do Brasil. Estudo sobre a poesía oral improvisada*, Porto Alegre-Rio Grande do Sul: Evangraf.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la historia literaria y cultural de España*, Madrid: Espasa-Calpe.
- MITHEN, S. (2007): *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*, Madrid: Crítica.
- MORTON SZASZ, F. (2000): *Scots in the North American West, 1790-1917*, Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- MONTORO, J. (1991): *Los ciegos en la Historia*, 2 tomos, Madrid: ONCE
- MOURÃO, J.A. (1998): «Poéticas da comunicação: literatura tradicional e rap», en *A Sedução do Real*, Lisboa: Vega.
- MOYA, I. (1959): *El arte de los payadores*, Buenos Aires: P. Berruti.
- MUCHEMBLED, R. (1978): *Culture populaire et cultures des élites*, París: Flammarion.
- MUNAR I MUNAR, F. (2001): *Manual del bon glosador: tècniques, exercicis i glosades*, Palma de Mallorca: Documenta Balear.
- (2008): *Jo vull esser glosador*, Palma de Mallorca. Documenta Balear.
- NAGLER, M. (1974): *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- NEIRA, H. (2006): *O val do Ulla. Unha comarca natural*, Vedra: Asociación Raiceiros.
- (2010): *Coplas Ulláns*, Vedra: Asociación Raiceiros.
- (2010): *Cantigas da Ulla*, Vedra: Asociación Raiceiros.
- NETTL, B. (1985): *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*, Madrid: Alianza Música.
- NETTL, B. E RUSSELL, M. (EDS.) (2004): *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Madrid: Akal.
- NOGUEIRA, C. (2000): *Literatura oral em verso. A poesia em Baião*, Vila Nova de Gaia: Estratégias Creativas.
- (2004): «Cantiga ao desafío e estetização da fala: natureza, modalidades, funções», en *Revista ELO 11/12*, Faro-Algarve: C.E.A.O.
- OLIVEIRA, A.R. DE (1992): *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e as recolhidas dos séculos XIII e XIV*, Coimbra: Faculdade de Letras.
- (1995): *Trobadores e xogares*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- ONG, W.J. (1996): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PARADA JATO, J.A. (2007): *Usos, costumes e cousas do Courel*, Noia: Toxosoutos.
- PARRY, A. (ED.) (1987): *The making of Homeric verse. The collected papers of Milman Parry*, New York-Oxford: Oxford University Press.
- PAULHAN, J. (2007): *Les hain-teny merinas: poésies populaires malgaches*, facsímile da edición de 1913, París: P. Geuthner.
- PAZ, X. (COORD.) (2004): *Levántate, Maio*, Foro dos Maios de Ourense. Ourense: Concello de Ourense.
- PEDRELL, F. (1958): *Cancionero popular musical español*, 4 tomos, Barcelona: Boileau.
- PENSADO, J.L. (1985): *El gallego, Galicia y los gallegos a través de los tiempos*, A Coruña: La Voz de Galicia.
- PÉREZ BALLESTEROS, J. (1979): *Cancionero Popular Gallego*, 3 tomos, Madrid: Akal.
- PÉREZ CONSTANTÍ, P. (1993): *Notas viejas galicianas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- PÉREZ MONDELO, X. (2005): «A gaiteira de Ferreiros», en *semanario A Nosa Terra*, nº 1172.
- «Os brindadores de Forgas», en *semanario A Nosa Terra*, nº 1187.
- PÉREZ PEREIRAS, X. E LAMELA VILLARVID, M^a DO C. (1996): *Concello de Samos: Historia das súas parroquias. Lóuzara, terra con historia*, Lugo: Fundación O Noso Lar.
- PÉREZ PLACER, H. (1895): *Contos da terriña*, A Coruña: Ed. Andrés Martínez.
- PÉREZ Y VERDES, R. E TABERNERO, X. (1997): *Xogos populares en Galicia*, Santiago de Compostela: Edicións Lea.
- PERELMAN, CH. E OLBRECHTS-TYTECA, L. (1989): *Tratado de la argumentación*, Madrid: Gredos.
- PICO ORJAIS, J.L DO (2006): «Metodología e análise da música patrimonial», en *Actas do Congreso Antropoloxía Musical: O Texto e o Contexto. Conservatorio de Música Tradicional e Folque de Lalín*, en *Revista Etno-folk*, 4, Vigo: Dos Acordes, pp. 137-149.
- PICO ORJAIS, J.L. DO E PINHEIRO ALMUINHA, R. (2006): «Catálogo Arma-danças: Aproximación a um inventário das colectâneas de música tradicional galega» en *Revista Etno-folk*, 4, Vigo: Dos Acordes, pp. 15-27.
- PICO ORJAIS, J.L. DO E REI SANMARTIM, I. (2010): *Ayes de mi País: o cancionero de Marcial Valladares*, Vigo: Dos Acordes.
- POIRIER, J. (2002): *História dos costumes. Éticas e estéticas*, Lisboa: Estampa.
- PRESSING, J. (2004): «Constreñimentos psicológicos en la destreza y la comunicación improvisatorias en *En el transcurso de la interpretación. Estudios sobre el mundo de la improvisación musical*, Bruno Nettl e Melinda Russell (eds.), Madrid: Akal, pp. 51-70.
- QUINTANA, P. (1982): «La "regueifa" folklore gallego vivo. Así se canta» en *Revista Antena Dominical de La Voz de Galicia* (28-II-1982)
- QUINTÁNS SUÁREZ, M. (2000): *Cancionero do fisterra galego*, 3 tomos, Noia: Toxosoutos.

- RABUÑAL REY, A. (2005): *O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989*, A Coruña: Fundación Luis Seoane.
- RAYNOR, H. (1986): *Una historia social de la música. Desde la Edad Media hasta Beethoven*, Madrid: Siglo XXI.
- REIMÓNDEZ PORTELA, M. (1990): *A Estrada rural*, Pontevedra: Deputación Provincial.
- RIPALDA, X.L. (2002): *A cultura tradicional do pan*, Vigo: Ir Indo.
- RIQUER, M. DE (1975): *Los trovadores*, Barcelona: Planeta.
- RISCO, V. (1928): «Ensaio d'un programa pr'o estudo da literatura popular galega», en *Revista Nós*, nº 56, pp. 142-155.
- (1994): *Obras completas*. 3 tomos, Vigo: Galaxia.
- RIVAS CRUZ, X.L. E IGLESIAS, B. (1999): *Cantos, coplas e romances de cego*, Lugo: Ophiusa.
- (2006): *Cantares de reis*, Vigo: Concello de Boimorto.
- RODRIGUES LAPA, M. (1995): *Cantigas d' Escarnho e Maldizer dos cancioneros galego-portugueses*, Vigo: Ir Indo.
- ROMANÍ, A. (1983): *Xogos infantiles de Galicia*, Santiago de Compostela: Follas Novas.
- ROMEU FIGUERES, J. (1948): «El canto dialogado en la canción popular: Los cantares a desafío», en *Anuario Musical*, 3, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C.
- (1954): «El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla», en *Anuario Musical*, 9, Instituto Español de Musicología, C.S.I.C.
- ROSE, T. (1994): *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Londres, Wesleyan University Press.
- ROSS, A. (2009): *El ruido eterno, escuchar al siglo XX a través de su música*, Pinto-Madrid: Seix Barral.
- SAAVEDRA, P. (1992): *A vida cotiá en Galicia de 1550 a 1850*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (1994): *La vida cotidiana en la Galicia del Antiguo Régimen*, Barcelona: Crítica.
- SABATER, X. (1992): *Polipoesía. Primera Antología*. Barcelona: Sabater Edicions.
- SACO Y ARCE, J.A. (1987): *Literatura popular de Galicia*, Edición e estudio preliminar de Juan Luís Saco Cid, Ourense: Deputación de Ourense.
- SAMPAIO, G. (1986): *Cancioneiro Minhoto*, Braga: Grupo folclórico Dr. Gonçalo Sampaio.
- SAMPEDRO Y FOLGAR, C. (1982): *Cancionero musical de Galicia*, Reed. fasc. 1942, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- SANCHÍS, P. (1992): *Arraial: Festa de um povo. As romarias portuguesas*. Lisboa: Dom Quixote.
- SANTALICES, F. (2000): *La zanfona*, Reed. fasc. 1956, Vigo: Ir Indo.
- SARAIVA, A. (1995): «La literatura marginal», en *Revista Anthropos*, nº 166-167, Barcelona, pp. 21-24.
- SARDINHA, J.A. (2000): *Tradições musicais da Estremadura*, Vila Verde: Tradisom.
- SCHINDLER, K. (1991): *Música y poesía popular de España y Portugal*, Salamanca: Diputación de Salamanca.
- SCHUBARTH, D. (1999-2002): «Galicia», en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 tomos, Director Emilio Casares Rodicio, Madrid: SGAE, INAEM, ICCMU.
- SCHUBARTH, D. E SANTAMARINA, A. (1983): *Cántigas populares*, Vigo: Galaxia.
- (1984-1993): *Cancioneiro popular galego*, 7 volumes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- SERRANO ALONSO, F.J. (2010): *Lucus fulget. As festas literarias nos sanfroláns finiseculares (1899-1901)*, Lugo: Concello de Lugo.
- SOUTELO, R. (2005): «Cuadrado de Pi», en *Semanario A Nosa Terra*, Vigo, (5-V-2005).
- SUÁREZ, A. (1982): *A regueifa*, Vigo: Castrelos.
- TÁPANES SUÁREZ, P. (2008): *El arte de la fugacidad. La poesía oral improvisada en el mundo de lo simbólico*, La Habana: Instituto cubano de investigación cultural Juan Marinello.
- TATO FONTAÑA, L. (1999): *Historia do teatro galego. Das orixes a 1936*, Vigo: A Nosa Terra.
- TAVANI, G. (1967): *Repertorio Metrico della Lirica Galego-Portoghese*, Roma: Edizioni dell' Ateneo.
- (1991): *A poesía lírica galego-portuguesa*, Vigo: Galaxia.
- (ed. lit.) (1999): *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, Lisboa: Edições Colibrí.
- TEÓCRITO (1963): *Idilios*, versión, noticias y notas de Antonio González Laso, Madrid: Aguilar.
- THEROS, X. (2004): *Burla, escarnio y otras diversiones. Historia del humor en la Edad Media*, Barcelona: Ediciones La Tempestad.
- TINHORÃO, J.R. (1988): *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*, São Paulo: Art editora.
- TRAPERO, M. (1996): *El libro de la Décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, M., SANTANA E., MÁRQUEZ, C. E HERTEL, A. (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival iberoamericano de la Décima y el verso improvisado*, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- VALLADARES NÚÑEZ, M. (2003): *Cantigueiro Popular*, Edición, introducción e apuntamentos biográficos de Xosé Luna Sanmartín, Noia: Fundación Cultural da Estrada.
- VARELA, X.M. (2009): *O regueifeiro Celestino Álvarez Castro «Celestrino»*, Malpica de Bergantiños: Asociación de veciños Monte d'Arxa.
- VAREY, J.E. (1957): «Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII», Madrid: Revista de Occidente, pp. 215-276.
- VEIGA DE OLIVEIRA, E. (1984): *Festividades cíclicas em Portugal*, Lisboa: Dom Quixote.
- (2005): *Instrumentos musicais populares portugueses*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- VILA-MATAS, E. (2000): *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona: Anagrama.

VILLANUEVA, C. (1994): *Los villancicos gallegos*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.

VILLARES, R. (1982): *La propiedad de la tierra en Galicia*, Madrid: Siglo XXI.

— (1984): *Historia de Galicia*, Vigo: Galaxia.

VIRGILIO E HORACIO (1960): *Obras Completas*, Prólogo, interpretaciones y comentarios de Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar.

YÁNEZ ANLLO, X. (2004): *Os cantos de desafío e a improvisación na música tradicional galega*, inédito.

ZAVALA, A. (1996): *Bosquejo de historia del bertsolarismo*, Oiartzun: Sendoa.

ZUMTHOR, P. (1984): *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris: Presses Universitaires de France.

— (1990): *Performance, réception, lecture*, Longueuil: Le Préambule.

— (1991): *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.

REXISTROS SONOROS

Galiza

No momento de concluír esta edición, non existen gravacións comerciais que conteñan monografías dedicadas ao repente galego.

A selección que se ofrece pode apenas ilustrar fragmentariamente algunhas das súas manifestacións.

AA.VV. (2001): *Galicia*. World library of folk and primitive music, The Alan Lomax collection, Rounder.

AA.VV. (1989): *Ciclo do ano*, Música tradicional galega Vol. 3, Recollas de Carlos Rey, Tecnosaga.

AA.VV. (1997): *Raiceiras* Vol. I, Recolla de Mercedes Peón, Trompo.

AIRES D'A TERRA (2003): *1904*, Ouvirmos, Reedición das gravacións realizadas polo Coro Aires d'a Terra en 1904.

CARLOS NÚÑEZ (1999): *Os amores libres*, Sony. Coa participación do *Ribeira de Louzarella*.

FAUSTINO SANTALICES (2004): *Gravacións históricas de zanfona 1929-1949*, Do Fol-Boa Music. Reedición das gravacións realizadas por Faustino Santalices en 1929 e 1952.

FLORENCIO, CEGO DOS VILARES (1984): *Recolleita 1*, Recolla de Pablo Quintana, Ruada.

REAL BANDA DE GAITAS (2004): *Gran rapsodia de aires populares de Galicia*, RTVE. Coa participación do *Ribeira de Louzarella*.

Libros con rexistros sonoros

FOXO, X.L. (1998-2009): *Músicas do Caurel*, 3 tomos, Ourense: Deputación de Ourense.

— (2003) *Cantares da Terra das Frietas*, Vol. 1, A Gudiña, Ourense: Deputación de Ourense

— (2005): *Cantares da Cega do Covelo*, estudo etnográfico de X. Rodríguez Cruz, Ourense: Deputación de Ourense.

— (2007): *Cancioneiro das Terras do Riós*, Vol.1, Ourense: Deputación de Ourense.

— (2011): *Os últimos brindeiros de Forgas*, Ourense: Deputación de Ourense.

RIVAS CRUZ, X.L. E IGLESIAS, B. (1999): *Cantos, coplas e romances de cego*, Lugo: Ophiusa.

— (2006): *Cantares de reis*, Vigo: Concello de Boimorto.

SCHUBARTH, D. ET AL. (2015): *Florencio, cego dos Vilares*. Compostela: aCentral Folque.

SCHUBARTH, D. E SANTAMARINA, A. (1984-1993): *Cancioneiro popular galego*, 7 volumes, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Portugal

AA.VV. (1998): *Arquivos sonoros portugueses – Antologia da música regional portuguesa*. 5 CDs. Recolhas de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, Strauss/Portugalsom.

AA.VV. (1997-2006): *Colecção Sons da Terra*, STMC.

AA.VV. (1996-1998): *Música tradicional da Madeira*, 6 CDs, DRAC.

AA.VV. (2001-2002): *O folclore musical nas ilhas dos Açores*, 6 CDs, Recolhas de Artur Santos, Instituto Cultural de Ponta Delgada/Emiliano Toste.

AA.VV. (1997): *Portugal - Raízes musicais*, 6 CDs, Recolhas de José Alberto Sardinha, BMG / Jornal de Notícias.

AUGUSTO CANÁRIO & AMIGOS (2002): *Cantigas ao desafio*, Portuguese Music World.

AUGUSTO CANÁRIO E CÂNDIDO MIRANDA (2004): *20 anos de cantigas. Cantares ao desafio*, Portuguese Music World.

Libros con rexistros sonoros

BARRIGA, M.J. (2003): *Cante ao Baldão: Uma prática de desafio no Alentejo*, Lisboa: Colibrí.

LIMA, P. (2004): *Fado operário no Alentejo*, Vila Verde: Tradisom.

SARDINHA, J.A. (2000): *Tradições musicais da Estremadura*, Vila Verde: Tradisom.

Brasil

AA.VV. (2006): *Missão de Pesquisas Folclóricas; música tradicional do Norte e Nordeste*, 6 CDs. Recolhas de Mário de Andrade (1938): SESC; Centro Cultural São Paulo.
AA.VV. (1997): *O desafio do repente*, 2 CDs. Final do 1º Campeonato Brasileiro de Poetas e Repentistas, CPC/UMES.
CAJÚ E CASTANHA (2001): *Vindo lá da lagoa*. Trama.

Libros con rexistros sonoros

AA.VV. (2008): *Na ponta do verso. Poesia de improviso no Brasil*, Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé.
MENDOZA, P. DE F. (2009): *Pajador do Brasil. Estudo sobre a poesia oral improvisada*, Porto Alegre- Rio Grande do Sul: Evangraf.

FILMOGRAFÍA

Galiza

A regueifa en Bergantiños (s/d): Magazine da TVG Vivir aquí, 9'.
Botando por fóra (Regueifa versus Rap) (2008): Carmen Calvo, Mr Misto Films, 38'.
Boteiros (2000): Vitor Vaqueiro, Pío García Audiovisuais, 25'.
Cabana de Bergantiños (s/d): Programa Alalá da TVG. Dr Senén Bernardez.
Da regueifa ao rap (2008): Helena Villares Gallardo e Pilar Pérez Faxil, 50'.

Entroido en Brandariz (1987): Daniel González Alén, 10'.
Filandón de Músicas do Caurel (2000): Concello do Courel.
John Balan [de trás da porta] (2008): Lara Baceo, 16'.
Maios (2005): Clodio González Pérez, Pío García Audiovisuais, 8'.
Regueifa dunha vida, O Atrévodo de Grixoa (2008): Xosé Manuel Varela, Concello de Cabana.

Portugal

Augusto Canário & Amigos, Celebrar a amizade... Ao vivo no teatro Sá de Miranda (2009): Portuguese Music World.
Cantigas ao desafio—Assim se canta no Minho 2. (s/d): Modesto Miranda, Artvideo.

Filmografia completa de Michel Giacometti (2011): Tradisom.
Rusgas e desgarradas, 20 anos (s/d): Modesto Miranda, Art Video 120'.
Só Concertinas (2007): Víctor Coyote, Alén Filmes.

Brasil

Aboio (2005): Marflia Rocha. Teia, 2005, 73'.
Poetas do Repente (2006): Hilton Lacerda. Fundação Joaquim Nabuco.
Patativa do Assaré - Ave Poesia (2009): Rosemberg Cariry, 84'.
Coco & repente Nordeste: cordel, repente, canção (1975): Tânia Quaresma, Embrafilme, 68'.

Partido-Alto (1982): Leon Hirszman, Embrafilme.
Dias de Reis – a História de uma Companhia de Reis de Curitiba (2008): Lia Marchi, Olaria cultural, 26'.
Tocadores – Brasil Central (2003): Lia Marchi, Olaria cultural, 24'.
Tocadores – Litoral Sul (2003): Lia Marchi, 25'.

País Vasco

Bertsolari (2011): Asier Altuna, Txintxua Films, 85'.

Rap

Freestyle: The art of Rhyme (2000): Kevin Fitzgerald, 60'.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Repente tradicional

A improvisación oral no mundo

<http://bdb.bertsozale.eus/es/info/34-kulturarteko-mapa>

Academia da Literatura Oral da Toscana

<http://www.accademiadellottava.it>

aCentral Folque. Centro Galego de Música Popular

www.folque.com

Arquivo do Património Oral da Identidade. Museo do Pobo Galego

<http://apoi.museodopobo.gal>

Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile

<http://www.payadoreschilenos.cl>

Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa

<http://www.cirp.es>

Cante ao Baldão

<http://chaodecante.blogspot.com>

Centro Nacional de Folklore e Cultura Popular. Brasil

<http://www.cnfcp.gov.br>

Cor de Carxofa, Associació de foment del glosat

<http://www.cordecarxofa.cat>

Culturas Populares. Revista electrónica.

<http://www.culturaspopulares.org>

Ditos, recitados e cancións infantís

<http://www.orellapendella.gal>

e-museu do patrimonio inmaterial.

<http://www.memoriamedia.net>

Enciclopedia de Fantasía Popular de Galicia

<http://www.galiciaencantada.com>

Entroido da Ulla

<http://www.xeneraisdaulla.com>

Movimiento Bertsolarístico

<http://www.bertsozale.eus/eu>

Patrimonio cultural inmaterial

<http://en.unesco.org/>

Portal do Patrimonio Cultural Inmaterial de Galicia

<http://ronsel.uvigo.es>

Portal sobre as folias de Reis. Brasil

<http://www.foliasnorteparana.com.br>

ORAL de Galicia. Desafío oral improvisado

www.regueifa.org

Recitais-combate A HOSTIA EN VERSO

<http://poetasdahostia.blogaliza.org>

Revista de literatura oral, especializada en épica, poesía improvisada...

<http://journal.oraltradition.org>

Revista Internacional de Folkcomunicação

<http://www.revistas.uepg.br>

Candidatura do Património Inmaterial Galego-Portugués

<http://www.opatrimonio.org>

Sitio Oficial do repentista e escritor cubano Alexis Díaz Pimienta

<http://www.diazpimienta.com>

Sitio Oficial do payador arxentino Wilson Saliwonyk

www.wilsonelpayador.com.ar

Cultura urbana

A nova escola

Rap Santiago de Compostela

<http://temazo.org>

Pressing Catch. Musical de Berrobambán

<http://www.berrobamban.com/pressingcatch>

Teatro, poesía e algarabía

e-poets net.work

<http://www.e-poets.net>

Manifesto de Polipoesía

<http://www.altamiracave.com/polipoes.htm>

Performance

<http://performancelogia.blogspot.com>

Poesía experimental

<http://www.propost.org>

Nave de Servizos Artísticos

<http://www.redenasa.tv>

Spokenword Lab

<http://www.splab.org>

NOTAS SOBRE A MÚSICA E A EDICIÓN DE PARTITURAS

Para a elaboración do presente traballo empregamos unha variada selección de exemplos musicais provenientes de diversas fontes: históricas, como os cancioneiros ou as gravacións en discos de 78 r.p.m, outras derivadas do traballo de campo de Ramon Pinheiro e outros compiladores, e tamén de arquivos dixitais como o APOI ou investigacións preexistentes.

En xeral, tentamos harmonizar a forma externa das partituras históricas coa das transcritas de primeira man. Perseguimos así favorecer o recoñecemento de estruturas musicais e a comparación de exemplos de distintas procedencias.

As pautas de edición e modificacións de orixinais máis frecuentes son as seguintes:

- A distribución dos pentagramas faise acorde aos versos poéticos: un verso, un pentagrama.
- Non marcamos a altura real ou absoluta do canto, por non ser esencial. A tonalidade en que as pezas están escritas ou reeditadas é relativa. A adopción do sol en 2ª liña como nota final é unha convención internacional que facilita a comparación entre melodías.
- Adoptamos, principalmente nos exemplos de estilo arcaico, a escrita sen compás empregada por Dorothe Schubarth no Cancioneiro Popular Galego. Cómpre lembrar que o acento máis importante de cada verso está situado na penúltima sílaba, e que os acentos en xeral son máis sutís cós da música rítmica ou destinada ao acompañamento do baile.

- As notas unidas por unha barra pertencen a un mesmo grupo rítmico. Os grupos básicos constan de dúas ou tres notas ou sílabas (unha sílaba tónica e dúas átonas forman un grupo de 3; unha sílaba tónica seguida dunha átona, un grupo de 2). Debido á súa orixe prosódica, os grupos rítmicos poden variar cos textos de distintas coplas. Isto transforma a aparencia externa, mais non a estrutura básica da melodía. Se no orixinal só aparecen notas separadas, aplicamos nós as barras.
- Obviamos as escasas variantes simultáneas (producidas por varios intérpretes ao mesmo tempo) para facilitar a comparación de melodías. As variantes sucesivas (producidas por un só intérprete en coplas ou estrofas alternas), aí onde consideramos importante incluílas, están sinaladas ben con notas máis pequenas e as plicas cara abaixo, ben nun pentagrama máis pequeno, debaixo da partitura principal.
- Eliminamos tamén as barras de compás en certos exemplos de ritmo libre (modo de interpretación *rubato*).
- Ornamentos transcritos en orixe con notas principais reescribímolos con pequenas notas de adorno.
- Innecesarias notas de recheo de compás desaparecen, e outras, longas ao final do verso, pasan a ser expresadas cun caldeirón sobre a figura principal que alude a unha extensión interpretativa, non esencial para a forma.

Moitos dos conceptos e termos musicais empregados neste traballo están explicados e exemplificados nas guías dispoñibles no sitio web do Arquivo do Patrimonio Oral da Identidade (APOI), pertencente ao Museo do Pobo Galego.

[<http://apoi.museodopobo.gal>]

Pódense escoitar as gravacións do APOI que citamos no texto escribindo no buscador da páxina o código abreviado do seu número de arquivo, por exemplo: «MaXe 00021_002».

ÍNDICES



ÍNDICE TOPONÍMICO

- Abadín.
Aldixe: 88
Abruzzo: 117
Açores, Os (arquipélago): 42, 77, 175, 183, 188
Al-Andalus: 69
Alagoas: 222
Alemaña: 68, 85, 116, 284
Alentejo: 183
Algarve: 183
Almería: 226
Alpujarras (rexión histórica): 188
América: 105, 188, 271
Ames: 123
Amoeiro: 111
Amsterdam: 280
Ancares (comarca): 40, 218
Angeles, Los: 244
Angola: 29, 237-238
Antas de Ulla: 158
Arcos de Valdevez: 217
Arezzo: 84
Arteixo: 123
Uxés: 108
Arxentina: 160, 183, 226, 268, 275
Arzúa: 206
Asturias: 89
Atenas: 63
Aveiro: 119
- Bahia: 29, 222, 238
Baixa Limia: 91, 98, 122
Balboa: 122
Balouta: 122
Bamberg: 73
Baña, A: 123, 182
Bande: 207, 211
Buxán: 91, 98
Baños de Molgas: 273
Barbados: 241
Barbanza: 105
Barcala: 112, 123
- Barcelona: 85, 138, 201, 246, 255, 259
Becerreá: 122, 159
Bembrive: 123
Bergantiños: 109, 112, 123-124, 133, 136, 209, 215-216, 226-227, 230-231, 253, 255, 278
Berlín: 248
Betanzos: 86, 123, 268
Birmingham: 26
Biscaia: 25
Bolo, O: 122
Boqueixón.
Lestedo: 159
Ponte Ledesma: 159
Sergude: 159
Bos Aires: 269
Braga: 65, 218
Aboim da Nóbrega [Avoim]: 70
Bragança.
Tuizela: 46
Brasil: 29, 42, 77, 124, 151-152, 183, 187-188, 194, 221, 226, 237, 275, 307-308
Breña: 117
Brión: 123
Bastavales: 261
Bronx: 240-241
Bueu: 268
- Cabana de Bergantiños: 109, 123, 139, 229
Caldas de Reis: 143
Caledonia: 243
Camariñas: 123, 138
Cambados: 143
Canarias, As (arquipélago): 15, 175, 183, 226
Caniza, A.
Franqueira, A: 161
Carballiño: 165

◀ *A cega de Miranda*
(natural de Peredo, Castroverde),
nunha romaría no Cebreiro
na década de 1950.
Arq. aCentral Folque.

Carballo: 123, 137, 141, 170, 225, 271
Lema: 271
Caribe: 237
Carnota: 123
Carral.
Sergude: 159
Castela: 59, 68, 76, 211
Castroverde.
Peredo: 314
Cataluña: 66, 202
Ceará: 222
Celanova: 207, 256
Cervantes: 122
Chicago: 244
Chile: 308
Coimbra: 183
Colombia: 53, 226, 243
Condado (comarca): 281
Congo: 29, 237-238
Copacabana: 239
Corcubión: 123, 161
Córdoba: 69
Coristanco: 123, 139, 184
Rabadeira: 217, 278
Xaviña: 36, 216
Coruña, A: 123, 165, 201, 206,
208-210, 215, 224, 252-253, 271,
274, 282
Carracedo: 216
Elviña: 216
Monte Alto: 258
Coruña, A (provincia): 111, 118
Costa da Morte: 282
Cotobade: 158, 160
Courel (comarca): 40, 93, 122,
218-219
Covelo: 43
Cuba: 138, 226

Deza: 160
Dumbría: 123

Ebro [Ebre]: 188
Ecuador: 243
Eisenach: 72
España: 116, 201, 230, 252, 254,
270-271, 273

Estrada, A.
Arnois: 159
Cora: 159
Couso: 159
Paradela: 159
Tabeirós [Taveirós]: 71
Santeles: 159
Veá: 159
Estremadura: 49
EUA: 29, 160, 237, 242-243, 252,
259, 282
Europa: 38, 68, 75, 77, 116, 150,
175, 188, 271

Ferrol: 264, 266
Fisterra: 123, 182, 276
Flandres: 68
Florencia: 84, 117
Folgo do Courel: 57, 122
Ferreiros: 93
Mostade: 218
Seceda: 220
Seoane do Courel: 218
Teixeira: 220
Fonsagrada.
Vilares, Os: 89, 135
Forcarei: 87
Francia: 68, 116-117

Galaeciorum Regnum: 65, 76
Galiza: 18, 37-38, 41-42, 45, 53,
76-77, 85-86, 89, 90, 105, 109, 112-
113, 115, 117, 119, 142, 147, 149-
150, 173, 183, 188, 201-202, 219,
224-227, 230-231, 245, 248-249,
251-254, 256, 261, 265, 267-268,
276-277, 280, 284-285, 307-308
Gallaecia: 64
Grecia: 63, 171
Guarda, A (Portugal): 71

Haití: 224
Heidelberg: 72
Hollywood: 251
Hungría: 73, 116

Incio, O: 122, 218
Rexoá: 218

India: 224
Inglaterra: 116, 160, 246, 284
Irixoa.
Ambroa: 70
Italia: 41, 68, 116, 187, 224

Kingston: 240

La Plata: 183
Lalín: 161, 282
Carriño: 87
Laracha, A: 123, 200
Caión: 217
Latinoamérica: 243, 252
Lausana: 219
Laxe: 59, 123, 209
Laza: 157, 161
León: 65, 211
Limia, A: 91, 98
Lindoso: 218
Lisboa: 183, 245
Lobeira: 122, 136
Londres: 284
Louisiana: 243
Lourenzá: 259
Lousame: 123, 259, 261
Lúzara (val): 122, 218
Lugo: 95, 248, 270, 278
Lugo (provincia): 101, 104, 117
Luxemburgo: 84

Madagascar: 57
Madeira (arquipélago): 42, 77, 188, 193
Madrid: 138, 211, 284
Mahía, A [Maía, A]: 208
Malpica de Bergantiños: 123, 229
Cerqueda: 139, 217
Leduzo: 139-141, 170, 200, 216
Manzaneda: 161, 164
Cernado: 162
Palleirós: 162
Maranhão: 42
Marão-Alvão (serra): 124
Marín: 272
Mariñas, As: 123
Mazaricos: 123
Meaño.

Padrenda: 87-88, 188
Medellín: 53
México: 243
Mezquita, A.
Monzalvos: 46
Milán: 246
Minas Gerais: 221
Minho: 41, 48, 51, 88, 119, 124,
184, 188, 228
Miño (rio): 76, 229
Missouri: 13, 25
Mondariz: 43
Mondoñedo: 87-88
Couto de Outeiro: 89
Monforte: 165
Montreal: 277
Morrazo, O (comarca): 105
Mos.
Guizán: 45
Muros: 123
Muxía: 123

Negreira: 123
Nogais, As: 122
Corredoira, A: 83
Nullán: 41, 83, 218, 220
Torés: 41
Noia: 112-123
Nova York: 240, 244

Ordes: 253
Ourense: 166, 208, 211
Velle: 150
Ourense (provincia): 111, 161,
207, 219
Outes: 123

Paderne: 123, 158
Padrón: 59, 268
Carcacía: 159
Herbón: 227, 259-261
País Vasco: 18, 202, 224, 226, 307
Países Cataláns: 226
Paraíba: 222
París: 210
Pazos de Borbén: 43, 159
Moscoso: 253

Pedrafita do Cebreiro: 122, 184, 191, 218-219, 314
 Coterces: 152-153
 Liñares: 57, 218
 Louzarella: 38, 40-41, 101, 104, 127, 129-130, 133, 134, 190-191, 219-220, 228, 231, 278
 Penacova: 218
 Pernambuco: 42, 222, 238
 Perugia: 84
 Piauí: 42
 Piñor.
 Corna: 161
 Pobra do Brollón, A: 122, 130, 135
 Eixón: 93
 Forgas: 130, 135, 190-191, 218, 220
 Salcedo: 158
 Pobra do Caramiñal: 268
 Pont-Aven: 117
 Ponte da Barca: 217
 Pontearreas: 43
 Areas: 58
 Ponteceso: 123, 139-140
 Couto, O: 229
 Tallo: 57, 139-140, 200, 216
 Xornes: 139, 141, 170, 217, 231, 260, 278
 Pontedeume: 165
 Pontevedra: 88, 166, 205-206, 209, 253, 266, 270, 286
 Porqueira.
 Sabucedo: 98
 Toxal: 91, 98
 Porriño, O: 253
 Porto: 183, 246, 269
 Porto Rico: 243
 Portomarín: 165
 Portugal: 42, 45, 76-77, 88-89, 116, 119, 124, 138, 150, 182-183, 188, 217, 226, 230, 245, 307
 Provenza: 64, 66, 68, 71

 Quebec: 277
 Quintela de Leirado: 161

 Rairiz de Veiga.
 Saínza, A: 161

 Redondela: 58, 166, 237
 Soutoxuste: 225
 Teixeira: 227, 292
 República Dominicana: 243
 Resende: 71
 Ribadeo: 252
 Ribeira: 268, 277
 Ribeira Sacra: 122
 Rio Grande do Norte: 222
 Rio Grande do Sul: 183
 Rio de Janeiro: 29, 238-240, 245
 Riós.
 Covelas: 47
 Rois: 123
 Urdilde: 183
 Roma: 65, 75, 114-116, 149-150

 Sáhara: 57
 Salnés: 105
 Samos: 51, 119, 122, 219
 Casela: 220
 Paredes de Lóuzara: 105
 San Xoán do Río.
 Mourás: 161
 Santa Comba: 123, 137-138, 182, 252
 Fontecada: 137
 Grixoa: 216
 Santiago de Compostela: 65, 68, 76, 87, 123, 165, 167, 208, 246, 249, 252, 253, 270, 276, 309
 Aríns: 159
 Bonaval: 71
 Eixo, O: 159
 Marrozos: 159
 São Paulo: 222, 245
 Sarria: 122, 135
 Sergipe: 222
 Sevilla [Sevilha]: 71
 Sicilia: 77
 Sil (rio): 122
 Silleda.
 Bandeira, A: 159
 Dornelas: 159
 Lamela: 159
 Sober: 122, 156
 Suíza: 219
 Talavera de la Reina [Talaveira]: 71

 Tentúgal: 183
 Teo.
 Bamonde: 159
 Cacheiras: 159
 Lucí: 159
 Oza: 159
 Rarís: 159
 Recesende: 159
 Reis: 159
 Teo: 159
 Vilariño: 159
 Terra de Montes: 160
 Terra de Soneira: 123
 Tordoia: 123
 Toro: 76
 Torres Vedras.
 Casal da Portela: 50
 Toscana: 85, 308
 Toulouse [Tolosa]: 201, 284
 Touro.
 Bama: 159
 Fao: 146, 159
 Touro: 159
 Trasdeza: 160
 Trazo: 158
 Trento: 116-117
 Triacastela: 122
 Tui: 202, 268
 Turinxia: 72

 Ulla (comarca): 55, 159-161, 163, 173, 308
 URSS: 160
 Uruguai: 183

 Val do Dubra: 123, 182
 Valencia: 85, 273
 Valladolid: 211
 Vedra.
 Illobre: 159
 Sales: 159
 Trobe: 159
 Vedra: 159
 Vilanova: 159
 Venezuela: 243
 Verín: 158
 Viana do Castelo: 218

 Viana do Bolo: 59, 158, 161, 165
 Solveira: 225
 Vigo: 105, 139, 188, 208, 219, 231, 245-247, 251-253, 260, 280, 283
 Beadé: 188
 Coruxo: 188
 Navia: 45
 Teis: 252
 Valadares: 36-37, 217, 219, 226, 229, 250, 292
 Vila de Cruces.
 Brandomé: 160
 Carbia: 160
 Merza: 159-160
 Piloño: 159-160
 Salgueiros: 159
 Vila Verde: 217-218
 Vilaboa.
 Cobres: 158
 Vilafranca do Bierzo: 165
 Vilagarcía de Arousa: 166, 252
 Vilaxóan de Arousa: 142-143
 Vilariño de Conso: 161
 Sabuguido: 146
 Vimianzo: 123

 Wartburg: 72
 Xallas (comarca): 123
 Xenebra: 219, 253, 255

 Zamora: 211
 Zas: 123

ÍNDICE ANALÍTICO

5 **Talegos**, grupo de *hip hop* galego: 253

A **Quenlla**, grupo de *folk* galego: 191

A **Última Rata**, compañía de teatro musical galega: 285

Aboi, voces de mando ao gado ou coplas improvisadas: 17, 21, 40-42, 45-50, 64, 278

Abril Pérez (s. XIII), xograr galego: 71

a**Central Folque**, Centro Galego de Música Popular: 104, 127, 141, 146, 170, 220, 308, 314

Aerolíneas Federales, grupo de pop-rock galego: 245

Agrupación Artística de Vigo (1917), coro galego: 208

Aguinaldo, coplas dos bandos das festas cíclicas para solicitar unha recompensa: 147-149, 151, 153-155, 166, 176

Aid (Aída Alonso) (1990), *rapper* galega: 253

Airas, Johan (s. XIII), trobador galego: 71

Aires da Terra (1883-1914), coro galego: 205-206, 208, 210, 266

Alalá, xénero da música popular galega: 46, 206, 254

Alba María (1995), cantante, compositora e regueifeira: 227, 231, 236, 260, 282

Albert Bates Lord Fellowship in Oral Tradition, centro para o estudo da tradición oral da Universidade de Missouri: 25

Alcapone, Dennis (Dennis Smith), (1947), DJ de *reggae* xamaicano: 240

Aldao, Lucía (1982), poeta galega: 282

Afonso X, O Sabio (1221-1284), trobador e monarca de Castela: 68, 71, 75, 166, 173

Alonso, Carlos (1966), xestor cultural galego: 226

Alto, pugna dialéctica entre bandos de Entroido da Ulla: 55, 160, 173

Alvite Ameixeiras, Manoel (Manuel de Xuanito), regueifeiro: 137

Amable de Nullán, loizador: 220

Ambito Kinitoh, grupo de *hip hop* galego: 253

Amigo de Sevilha, Pedr' (s. XIII), xograr: 71

Angelita do Baño (Ángela Aira Crespo) (1935), cantora e brindeira: 218, 220

Añón, Francisco (1812-1878), poeta galego: 201

Antemio, Procopio (c.420-472), emperador romano: 115

Antonio de Xornes (Antonio Rodríguez Carabel) (1962), regueifeiro: 217

APOI, Arquivo do Património Oral da Identidade do Museo do Pobo Galego: 101, 126-130, 133-135, 190-192, 308, 310-311

Apulla, coplas improvisadas cantadas de outeiro a outeiro: 21, 41, 51, 54

Arístides Silveira, ver Celso Emilio Ferreiro.

Aristóteles (384 a.n.e.-322 a.n.e.), filósofo grego: 63-64, 171

Arkarazo, Kaki (1961), músico e produtor vasco: 245

Arnaldo (Arnaut Catalan?) (s. XIII), trobador provenzal: 71, 173

Arrolo, canto de berce: 80

Arte en acción, técnicas ou estilos artísticos que fan énfase no acto creativo: 279-280, 283

As Garotas da Ribeira, grupo de *hip hop* galego: 259

Âşık, xograr popular turco: 230

Asociación Regionalista Gallega (1890-1892), organización política galega: 202

Asubío gomero, linguaxe asubida de La Gomera (Illas Canarias): 15

Atranque, pugna dialéctica entre bandos de Entroido da Ulla: 21, 54-55, 160, 163

Atrevido de Grixoa (José González Muíño) (1921-2004), regueifeiro: 216

Aula Folque Infantil, Escola Experimental de Música Popular de Pontevedra: 286

Autos de mouros e cristiáns, obra de teatro popular: 161

Avendaño, Alberto (1957), escritor galego: 280

Azulão (s. XIX), repentista do nordeste brasileiro: 195

Baandarlog, grupo instrumental de improvisación galego: 285

Barato, José (1979), actor galego: 277

Barral, Luís (s. XX), regueifeiro: 216

Barriga Verde, compañía de títulos galega: 269-270

Batalla, ver *Battlin*.

Batallón Literario da Costa da Morte (1996), colectivo poético galego: 282

Battlin (inglés), combate verbal improvisado entre *rappers*: 242-243, 249, 251-252

Batuque, festividade folclórica de orixe africana: 238

Bazlavan (bretón), antigo cantor de voda en Bretaña: 117

Beatboxing (inglés), percusión vocal: 242

Beiro, Paola, actriz e *rapper* galega: 259

Bernal de Bonaval (s. XIII), xograr galego: 71

Berrobambán, compañía de teatro galego: 309

Bertsolari (eusquera), repentista vasco: 13, 20, 25, 203-204

Bertsolarismo, repentismo vasco: 13, 16, 21, 24-27, 57, 187, 203, 308

Bertsozale Elkarte, Asociación de Bertsolaris do País Vasco: 24, 226

Bezerra da Silva, José (1927-2005), partideiro e embolador brasileiro: 29-30, 239-240

Black Panthers, organización política afroamericana: 243

Blacking, John Anthony Randall (1928-1990), etnomusicólogo inglés: 80

Blanco de Muínoesco (s. XX), regueifeiro: 216

Blanco, Carlos (1959), narrador oral e actor galego: 276-277

Blanco Pérez, Domingo (1947), profesor e estudoso da tradición oral galega: 21

Bolseiro, Juiao (s. XIII), xograr galego: 71

Borrajo, Julio (s. XIX-XX), actor galego: 267

Borrajo, Moncho (1949), improvisador, humorista e dramaturgo galego: 273

Boss AC (Ángelo César) (1975), *rapper* portugués de orixe cabo-verdiana: 245

Bouzas, María (1962), actriz galega: 276

Bravú, movemento musical galego: 258-261

Brasi, *rapper* brasileiro: 249

Break-dance (inglés), estilo de baile urbano que pertence a cultura *hip hop*: 241-248, 253

Brindeiro/a, repentista galego/a: 37-39, 44, 57, 93, 101, 104, 113, 119-122, 127, 129-130, 134-135, 171-174, 178, 190-192, 218-220, 228, 230, 278

Brindo, denominación dialectal do repente galego: 17, 21, 27, 37, 39, 41, 53-54, 74, 99, 121, 123,

- 126-135, 139, 176, 185, 187, 190-191, 205, 214, 218-220, 226
Brotar (bretón), antigo cantor de voda en Bretaña: 117
Brown, James (1933-2006), cantante de *soul* e *funk* estadounidense: 241
Burke, Peter (1937), historiador inglés: 78
- Cabaret d'aquí**, grupo de cabaré galego: 278
Cadaval, Quico (1960), narrador oral e dramaturgo galego: 276
Callagho de Coruxo (s. XX), cantor ao desafío galego: 188
Cage, John (1921-1992), compositor e músico estadounidense: 279
Cajú e Castanha, emboladores de coco do nordeste brasileiro: 196-197, 223
Calviño de Tallo (José Fernández Rama) (1931-2003), regueifeiro: 38, 139-141, 200, 216-217
Calvo, Carmen, realizadora galega: 251
Calvo, Evaristo (1961), actor galego: 276
Câmara Cascudo, Luís da (1898-1986), historiador e antropólogo brasileiro: 124
Campos, Leonardo (1974), actor, músico e poeta galego: 282
Canário, Augusto (Augusto Oliveira Gonçalves), cantor ao desafío portugués: 217
Cançó (occitano), canción de amor cortés da provenza medieval: 66-67, 69
Cant valenciá d'estil (catalán), xénero de repente de Valencia: 188
Cantador ao desafío, repentista do norte de Portugal: 88
Cantastorie (italiano), cantante de narracións: 116-117
Cante ao Baldaõ, xénero de repente do sur de Portugal: 183, 188, 308
- Cantiga ao desafío*, xénero de repente do arquipélago dos Açores: 188
Cantiga de loor, cantigas encomiásticas: 115
Cántigas da Terra da Coruña (1916), coro galego: 202, 208-209, 224
Canto amebeu, poesía dialogada da antiga Grecia: 41
Canto ao desafío, xénero de repente do norte de Portugal: 124, 182, 188, 214, 217, 229
Canto de abaular, coplas improvisadas cantadas de outeiro a outeiro: 17, 41, 51, 182
Canto de arada, canto específico para a faena agraria de labrar a terra: 40
Cantoria, xénero de repente do nordeste brasileiro: 182-183, 195, 221-222
Carlomagno (747-814), emperador do Sacro Imperio Romano: 161
Carlos de Matilde, regueifeiro: 216
Carme de Gonzalo, brindeira: 57
Carmina, María, cantadora ao desafío portuguesa: 218
Casas, Augusto (1906-1973) escritor galego: 208
Castaño, Yolanda (1977), poeta galega: 282
Castells Oliván, Manuel (1942), profesor e sociólogo español: 17-18
Castro, Mariano, regueifeiro e fundador de Cántigas da Terra: 208
Castro, Rosalía de (1837-1885), poeta galega: 259
Catro Latas, grupo de regueifeiros: 227
Catulo, Caio Valerio, (87 ou 84 a.n.e.-57-54 a.n.e.) poeta latino: 114
Caxadinho de Vila Verde, cantor ao desafío portugués: 217
Cecs trovadors (1329), confraría de cegos de Barcelona: 85
- Cega de Miranda** (Dolores Gómez Laxe) (1874-?), música e cantora ambulante: 88-89, 314
Cega do Couto do Outeiro (*A Pachacha*) (s. XIX-XX), música e cantora ambulante: 89
Cego Abelardo (s. XIX), repentista do nordeste brasileiro: 181, 221
Cego de Aldixe (Antón Eladio) (s. XX), músico e cantor ambulante: 88
Cego de Bande (s. XIX), músico e cantor ambulante: 207
Cego de Buxán (Sergio Ramos Fernández) (?- 1940), músico e cantor ambulante: 91, 98
Cego de Eixón (s. XX), músico e cantor ambulante: 93
Cego de Ferreiros (Avelino Parada Vide) (s. XX), músico e cantor ambulante: 93, 218
Cego de Forcarei (Aurelio Peretes) (s. XIX-XX), músico e cantor ambulante: 87
Cego de Padrenda (Eugenio Padín), músico e cantor ambulante: 87-88, 188
Cego de Tres Ríos, músico e cantor ambulante: 93
Cego do Carrio (Rafael) (s. XIX), músico e cantor ambulante: 87
Cego do Toxal (José Dacal Peaguda) (1876-1939), músico e cantor ambulante: 91, 98
Cego dos Vilares (Florencio López Fernández) (1914-1986), músico e cantor ambulante: 89, 135
Celeste, María, cantadora ao desafío portuguesa: 217
Celestrino de Leduzo (Celestino Álvarez Castro) (1930-1983), regueifeiro: 139-141, 170, 200, 216
Cencerrada, canto satírico narrativo dedicado aos noivos das vodas desaprobadas pola comunidade: 112, 142-143
Centro Dramático Galego (1984), organismo do goberno galego
- dedicado a promover e distribuír espectáculos teatrais: 275
Centro Veciñal e Cultural de Valadares (1971), asociación social e cultural galega: 36-37, 229, 292
Chao, Manu (1961), músico e cantante francés: 260-261
Charlón, Euxenio (1887-1930), actor e dramaturgo galego: 267
Charly J (Juan Carlos Martínez Valcárcel) (1968), MC e bailarín de *break-dance* galego: 248
Chemaría, (José María González Muiño) regueifeiro: 216
Chévere, compañía de teatro galega: 276, 278
Chico Sumo, *rapper* galego: 252
Chuck D (Carlton Douglas Ridenhour) (1960), *rapper* estadounidense: 244
Chulas, versos memorizados ou de improviso declamados polos palhaços das *Folias de Reis* do sudeste do Brasil: 152
Churrero de Caión, regueifeiro: 217
Cieco Nicolás d'Arezzo, (s. XV), repentista toscano: 84-85
Ciegos oracioneros (1314), confraría de Valencia: 85
Clark Kent (Rodolfo Franklin) (c.1966), DJ estadounidense: 242
Cobra de mestría, consideradas as formalmente máis perfectas da lírica medieval, seguen a maneira provenzal: 67, 71-72
Coco de embolada, repente do nordeste brasileiro: 53, 184, 196-197, 222, 238-239
Coke La Rock (1955), *rapper* estadounidense: 242
Colectivo Urbano, colectivo de *hip hop* galego: 249
Comando Delta, grupo de improvisación libre galego: 264
Commedia dell'Arte (italiano), xénero teatral desenvolvido

- na Italia do s. XVI baseado na improvisación: 269
- Compañía de Mariás**, compañía de teatro galega: 276
- Compañía Galega Malvar-Vidal**, compañía de teatro galega: 268
- Concertina*, acordeón diatónico no norte de Portugal, aerófono de palleta libre: 88, 188, 218
- Coquistas*, repentistas do nordeste brasileiro: 222
- Coppini, Germán**, músico e cantante español: 264
- Cor de Carxofa**, asociación catalá de repentistas: 226, 308
- Corporazione dei canterini** (italiano) (s. XV), confraría da Toscana: 85
- Caruncho, O** (Luís Correa) (1972), músico e regueifeiro: 139, 141, 227, 231, 260, 292
- Correos*, mascarados do entroido da Ulla: 55, 146, 159-160
- Cortés, Manuel** (1966), poeta e actor galego: 276
- Cosme de Médici** (1389-1464), banqueiro e político florentino: 84
- Costa de Xaviña** (Jesús Fernández Calvo) (1925-2007), regueifeiro: 36, 216
- Costas, Leticia** (1979), poeta galega: 283
- Coucheiro, Antón**, guionista e actor galego: 277
- Cowboy** (Keith Wiggins) (1960-1989), *rapper* estadounidense: 242
- Crespo, Esperanza**, brindeira: 218
- Creus, Estevo** (1975), poeta galego: 282
- Crews* (inglés), grupos de afinidade na subcultura urbana do *hip hop*: 241
- Cubana de Liñares**, brindeira: 57, 218
- Cunha de Vila Verde**, cantador ao desafío: 36, 218
- Cunqueiro, Álvaro** (1922-1981), escritor galego: 274
- Curros Enríquez, M.** (1851-1908), escritor galego: 253
- DJ Marlboro** (Fernando Luiz Mattos da Matta) (1963), DJ brasileiro: 30, 239
- Dante Alighieri** (1265- 1321), poeta toscano: 77
- Dar razón*, conversación en verso entre outeiros: 41
- Davis, Miles** (1926-1991), músico de jazz estadounidense: 225
- De La Hoja**, grupo de *hip hop* galego: 253
- De Ruada de Ourense** (1919), coro galego: 208, 213, 267
- Deadpan* (inglés), técnica actoral en que o humor é presentado sen variación de emocións, ton de voz ou linguaxe corporal: 92
- Debát* (francés), nome dado a *tensó* no norte de Francia: 68
- Decimero* (español), repentista que improvisa en décimas: 184
- Deejays* (inglés), músicos de *reggae* ou *dancehall* que cantan e practican *toasting* sobre unha base musical: 240
- Desafío*, xénero da literatura oral galega aberto á improvisación: 58, 82, 107, 110-111, 172, 176, 185, 205, 208, 213, 225, 278
- Desgarrada*, canto ao desafío portugués: 183
- Despique*, repente da Madeira: 188
- Díaz Pimienta, Alexis**, investigador e repentista cubano: 309
- Dios Ke Te Crew**, grupo de *hip hop* galego: 250, 253, 256
- Diplomáticos de Monte Alto**, grupo de *rock* galego: 258
- Disputas*, diálogo versificado do entroido da montaña de Ourense: 54, 162, 164
- Don Dinís** (Dinís I de Portugal) (1261-1325), trobador e monarca portugués: 71
- Dozens* (inglés), competición verbal ofensiva de tradición afroamericana: 242
- Dr. Valda** (David Rodríguez), *rapper* galego: 252
- Dragostan, Vladimir** (Rafael Pintos) (1965), poeta e *performer* galego: 272
- DuKe Sam** (Samuel Carrera), *rapper* galego: 252
- Dúo Hispano-Arrentino Enxebre**, compañía de teatro galega: 267
- Dylan, Bob** (Robert Allen Zimmerman) (1941), músico, cantante e poeta estadounidense: 225
- Eanes do Coton, Afons'** (s. XII-XIII), trobador galego: 71
- Eanes Redondo, Rodrigu'** (s. XIII-XIV), trobador portugués: 70
- Ecléctica Ensemble**, colectivo de experimentación musical galego: 285
- El Puto Coke** (Jorge Céspedes Santos) (1979), *rapper* galego: 251-253, 256
- Eliade, Mircea** (1907-1986), filósofo e historiador romeno: 16
- Elvis Christo Furious Machine**, colectivo de *trip-hop* galego: 259
- Em Pé de Guerra**, grupo de *punk-rock* galego: 248
- Embolador**, repentista de coco do nordeste brasileiro: 222
- Eminem** (Marshall Bruce Mathers III) (1972), *rapper* estadounidense: 251
- Enchoiada*, canto ao desafío entre mozos e mozas: 55, 107-108, 111, 208
- Enzensberger, Hans Magnus** (1929), profesor, poeta e ensaísta alemán: 20
- Ensenhamen* (occitano), longos poemas de contido didáctico e crítico da lírica provenzal: 86
- Entremés* (español), peza dramática xocosa dun só acto: 158, 265, 267
- Epitalamio*, canto nupcial: 102, 113-115
- Eric de Lindoso**, cantador ao desafío portugués: 218
- Erin**, *rapper* galego: 252
- Estevan da Guarda** (c.1280 – c.1364), trobador portugués: 71
- Estévez, Eduardo** (1969), escritor galego: 283
- Fado operário*, canción con contido social en voga na I República portuguesa: 183, 194
- Fantocheiros*, teatro de títeres: 269
- Farsa*, xénero teatral de obras breves e cómicas en que prevalece a improvisación: 108, 158, 265
- Favorita**, revista e colectivo cultural galego: 246, 282
- Faxil, Pilar**, guionista galega: 251
- Feijóo, Perfecto** (1858-1935), boticario, gaiteiro e folclorista galego: 205-210, 212, 266
- Félix**, *rapper* galego: 252
- Fermín da Feira Nova** (Fermín Calvo Gómez) (1936-2013), regueifeiro: 139,141, 200, 216-217
- Fernández, Emerenciana**, empresaria teatral galega: 270
- Ferreiro, Celso Emilio** (1912-1979), poeta galego: 236, 253-256
- Ferrer, Pedro** (1870-1939), fotógrafo e produtor fonográfico galego: 206
- Ferrete*, copla satírica memorizada ou improvisada: 21, 54
- Fiada* ver fiadeiro.
- Fiadeiro*, reunión ao redor do canto e do baile celebrada no inverno entre membros das comunidades rurais: 55, 107-108, 150, 185, 219
- Filandón* ver fiadeiro.
- Film raconté* (francés), películas contadas por narradores especializados: 272

- Finnegan, Ruth** (1933), profesora norirlandesa estudiosa da tradición oral: 19
- Fistor**, poeta popular: 166
- Flozo**, grupo de *hip hop* galego: 250, 253
- Flyting** (inglés), antigo ritual poético de intercambio de insultos escocés: 243
- Fo, Darío** (1926-2016), dramaturgo e actor italiano: 275
- Fo-Di e Barbacona**, grupo de *hip hop* galego: 253
- FOCO**, orquestra de improvisación libre de Madrid: 284
- Foley, John Miles** (1947-2012), profesor estadounidense especializado en tradicións orais comparadas: 3-14, 16, 19, 25, 28
- Foliada**, celebración do entroido da montaña ourensá: 162
- Foliada**, xénero da música popular galega: 206
- Fontal de Teixeira** (José Aira Garrido) (1942), brindeiro: 220
- Fraga, Isaac** (1888-1982), empresario teatral e cinematográfico galego: 267
- Framil**, *rapper* galego: 249
- Franco, Francisco** (1892-1975), dictador español: 209, 224, 254-255, 269, 280
- Free style** (inglés), improvisación *rap a capella* ou sobre bases rítmicas: 242, 249-250, 252
- FSAN (Front Semicorxera d'Alliberament Nacional)**, grupo de música electrónica valenciano: 247
- Fugazi**, grupo de *post-hardcore* estadounidense: 247
- Fundación Cru**, grupo de *hip hop* galego: 249, 253
- Furious Five**, grupo de *hip hop* estadounidense: 242-243
- Fürsten** (alemán), príncipe elector alemán: 72-73
- Fuxan os Ventos**, grupo de *folk* galego: 225
- Gaiteiros de Ferreiros**, grupo de gaitas do Courel: 93
- Gallego, Fidel** (1938), brindeiro: 220
- García d'Ambroa, Pero** (s. XIII), trobador galego: 70
- García de Guilhade, Joan** (s. XIII), trobador de orixe portuguesa: 70, 74, 79
- García MC** (Serxio Regos) (1985), *rapper* galego: 253, 256
- García Perez** (s. XIII), trobador de orixe galega ou castelá: 71
- Garvey, Marcus** (1887-1940), comunicador e activista xamaicano: 244
- Gayoso, Xosé Ramón** (1956), presentador da TVG: 228
- General D** (Sérgio Matsinhe) (1971), *rapper* portugués de orixe mozambicana: 245
- Ghamberros**, grupo de *hip hop* galego: 253
- Giacomo da Lentini** (c.1210-c.1260), poeta siciliano: 77
- Gil Scott-Heron** (1949-2011), poeta e músico estadounidense: 244, 254
- Gil, Vasco** (s. XIII), trobador portugués: 71
- Gleeman** (inglés), bardo ambulante: 86
- Golpes Bajos**, grupo de *pop* galego: 30, 245
- Gomez Charinho, Pai** (c.1225-1295), trobador galego: 71
- Gómez, Lupe** (1972), escritora galega: 282
- González, Anxo**, crego e compilador de música popular galega: 130
- González, Clodio** (1947), mestre, etnógrafo e historiador galego: 167
- Gordo**, *rapper* galego: 250
- Graña, Bernardino** (1932), escritor galego: 255
- Grandmaster Flash** (Joseph Saddler) (1958), DJ estadounidense: 241, 243
- Grandmaster Flowers**, DJ estadounidense: 241
- GranPurismo** (Carlos Abad Garrido) (1979), *rapper* suízo-galego: 253
- Groba, Xavier** (1968), musicólogo galego: 45
- Grupo de Comunicación Poética Rompente**, colectivo literario galego: 280-281, 283
- Guerau de Cabrera** (s. XII), trobador occitano: 86
- Guillermo da Rabadeira** (Guillermo Vázquez Vila) (1937-2016), regueifeiro: 217-278
- Guimarães Rosa, João** (1908-1967), escritor brasileiro: 221
- Guisan Seixas, João** (1957), escritor galego: 274
- Hain-teny** (malgaxe), xénero da literatura oral de Madagascar de orixe malaio-polinesia: 57
- Hanson, Curtis** (1945), director de cine estadounidense: 251
- Happening** (inglés), acontecemento, evento ou situación considerada arte: 241, 275, 280
- Havelock, Eric A.** (1903-1988), profesor británico experto en literatura e filosofía clásicas: 19
- Hermann I** (1190-1217), trobador alemán e príncipe de Turinxia: 72, 73
- Hermann I von Henneberg**, (1224-1290), trobador alemán: 73
- Hernández, Pablita**, repentista colombiana: 57
- Herran**, DJ galego: 248
- Hevi** (Compostela, 1979), *rapper* galego: 249-250, 252, 256
- Himeneo**, deus grego do casamento: 113-114
- Hip hop** (inglés), forma de expresión e subcultura artística urbana xurdida nos EUA: 241, 243-253
- Histrión**, actor na comedia antiga: 66, 175
- Homero** (s. VIII a.n.e.), poeta grego: 84, 113
- Horacio** (65 a.n.e.- 8 a.n.e.), filósofo e poeta latino: 69
- Huete, Ánxel** (1944), pintor galego: 281
- IGAEM**, Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais: 275
- IGMIG**, grupo de improvisación instrumental galego: 285
- Improvisación libre**, improvisación sen ningún tipo de constrinximentos: 83, 284
- Inácio da Cantigueira** (s. XIX), repentista do nordeste brasileiro: 221
- Instituto Etxepare**, institución para a difusión da lingua e da cultura vascas polo mundo: 26
- INTERCANTO**, Instituto Internacional de Artes e Cantoria, Brasil: 226
- Inzenga, José** (1828-1891), músico e compilador de música popular: 56, 112
- Irmandade Galega de Xenebra**, asociación socio-cultural: 255
- Iron-Mon**, *rapper* galego: 249, 253
- Jam** (inglés), reunión informal de músicos para tocar música non programada: 242, 249
- Jeu parti** (francés), adaptación da forma occitana *joc partit* ou *partimén*: 68
- John Balan** (Manuel Galván) (1934-2008), *performer* galego: 271-272
- Jongleur de bouche** (francés), xograr especializado en cantos e narracións orais: 75
- Josefa de Bastavales** (Josefa Juncal Barreiro) (1932), cantadora popular galega: 261
- Joselín** (José Rodríguez de Vicente) (1895-1958), actor e xornalista galego: 269
- Josep** (s. XIII-XIV), trobador portugués de orixe xudaica: 71

- Josinho da Teixeira** (1984), regueifeiro: 227, 292
Jotas de l'Ebre, xénero de repente catalán: 188
- Kike Estévez** (1977), regueifeiro: 227
- King, Martin Luther** (1929-1968), pastor evanxélico e activista dos dereitos civís estadounidense: 243
- Klingsor de Hungría**, mago lendario: 73
- Kool Herc** (Clive Campbell) (1955), DJ xamaicano: 240-242
- La Familia**, colectivo de *hip hop* galego: 251
- La Filibuste**, orquestra de improvisación libre de Toulouse: 284
- La Premier Class**, colectivo de *hip hop* galego: 251
- Lado, María** (1979), poeta galega: 277, 282
- Lamas, Menchu** (1954), pintora galega: 281
- Landesa, Daniel**, poeta galego: 283
Landgraf (alemán), título nobiliario: 72-73
- Lara do Ar**, poeta galega: 283
- Last Poets**, grupo de músicos e poetas estadounidense: 244
- Lekuona Berasategi, Juan María** (1927-2005), poeta e estudoso da literatura oral basca: 16
- León Felipe** (1884-1968), poeta español: 259
- Leonarda de Tallo** (Ponteceso), regueifeira: 57
- Leopoldo VI de Bamberg** (1157-1194), duque austríaco: 73
- Lesta, Juan**, músico e regueifeiro: 209, 224
- Letamendi y Manjares, José de** (1828-1897), médico e catedrático catalán: 87
- Lévi-Strauss, Claude** (1908-2009), antropólogo belga: 175
- Liberovici, Sergio** (1930-1991), músico e etnomusicólogo italiano: 254
- Liga Gallega** (1897-1907), organización política galega: 202
- Likor Café**, colectivo de *hip hop* galego: 251
- LIO**, orquestra de improvisación libre de Londres: 284
- LIPE**, Liga Italiana de Poesía Extemporánea: 226
- Lisón Tolosana, Carmelo** (1929), antropólogo español: 53, 228
Loa ver loia.
- Lombariñas, Bieito**, regueifeiro: 139, 141, 227, 292
Loia, copla destinada a gañar a benevolencia dos espectadores: 21, 37, 92, 117, 121
- Loiador**, repentista galego: 83, 113, 119, 121
- Lomax, Alan** (1915-2002), etnomusicólogo estadounidense: 224-225
- López, Emilio** (1973), cantante galego: 259
- Lord, Albert Bates** (1912-1991), profesor estadounidense estudoso da tradición oral: 19, 25
- Lorenzo, Xaquín** (1907-1989), etnógrafo galego: 122
- Los Tamara**, grupo de *pop* galego: 256
- Lourenço** (s. XIII), xograr de probábel orixe portuguesa: 70, 74, 79
Ludionis (latín), xograros etruscos: 114
Luthier, construtor de instrumentos de corda: 207
- Machado Ruiz, Antonio** (1875-1939), poeta español: 20
Machete, nome que se lle dá ao cavaquinho no Brasil, instrumento de corda punteada: 221
- Macías, Enrique X.** (1958-1995), compositor galego: 281
- Madamme Cell** ver Nacho Muñoz.
- Mafia Gallega**, (Francisco Fernández), *rapper* suízo-galego: 253
- Malandrómada**, grupo de *hip hop* galego: 250, 253
- Malcolm X** (Malcolm Little) (1925-1965), activista político afroamericano estadounidense: 243-244
- Mandián** (Xosé García Amarelle) (1924-1981), regueifeiro: 216
- Manlio Torcuato** (s. I), pretor romano: 114
- Manolo de Fontes**, brindeiro: 218
- Manuel Antonio** (1900-1930), poeta galego: 281
- Manuel de Rexoá**, brindeiro: 218
- Manuel María** (1929-2004), poeta galego: 253-255
Maracatú de baque solto, manifestación da cultura popular de Pernambuco, Brasil: 238
- María Castaña**, asociación folclórica galega: 278
- Marisol Manfurada** (1959), cantante galega: 259
- Marta de Beade, O**, cantador ao desafío galego: 188
- Martiño V** (Otto de Colonna) (1368-1431), Papa de Roma: 84
- Martins, Jorge**, cantador ao desafío portugués: 218
- Martinz de Resende, Vasco** (s. XIII-XIV), trobador portugués: 71
- Martinz, Pero** (s. XIII), trobador portugués: 71
Match de improvisación (inglés), competición de improvisacións teatrais: 277-278
- Mato, Xesús** (1932), crego e compilador de música popular galega: 127, 190-191, 220, 226
MC (inglés), siglas de mestre de cerimonias, vocalista de *rap*: 30, 239, 242-244, 248-249, 251, 253, 256
- Meddah**, narrador popular turco: 230
- Meißen, Heinrich III von** (s. XII-XIII), trobador alemán: 73
- Meistersinger** (s. XIV-XVI), mestres cantores do norte de Alemaña: 85
- Melle Mel** (Melvin Glove) (1961), *rapper* estadounidense: 242
- Menestrel**, músico instrumentista: 75
- Mercadillo, Víctor** (1869-1953), actor e cantante galego: 206-207, 210, 266
- Mero** (Baldomero Iglesias) (1951), músico e compilador de música popular galega: 130, 226
- Miguel de Lira** (Miguel Domingo García Martínez) (1964), actor galego: 276
- Mini** (Xosé L. Rivas Cruz) (1951), músico e compilador de música popular galega: 130, 226
- Minor Threat**, grupo de *hardcore-punk* estadounidense: 247
- Minstzola**, centro e obradoiro da oralidade basca: 25
- Mo Force**, grupo de *hip hop* galego: 249
- Mofa e Befá**, dúo cómico galego: 276
- Molina, Alfonso** (1907-1958), político conservador galego: 209
- Monte Branco**, asociación cultural galega: 229
- Mosqueira, Víctor** (1962), actor galego: 276
- Move, María** (1983), artista multidisciplinar española: 285
- Moyano, Claudio** (1809-1890), ministro de fomento español: 86
- Muiñeira**, xénero da música popular galega: 101, 124, 127-128, 133, 186, 190, 206, 210, 225, 261
- Muñoz, Nacho** (1969), músico, compositor, improvisador: 264, 278, 285
- Nación Reixa**, grupo de música vasco-galego: 245
- Naya, Adolfo** (1975), músico e activista político galego: 247-248
- Negrín, Simone** (1972), actor italiano: 277
- Nen@s da Revolta**, grupo de *rock* mestizo galego: 247-248

- Newton, Huey** (1942-1989), activista político afroamericano estadounidense: 244
- Non Residentz**, grupo de *hip hop* galego: 249-250, 253
- Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal** (1976), compañía de teatro canadiana: 277
- Núñez, Carlos** (1971), gaiteiro galego: 219
- ONCE** (1938), *Organización Nacional de Ciegos Españoles*: 88, 214
- Ong, Walter Jackson** (1912-2003), profesor estadounidense estudioso da oralidade: 14, 19
- ORAL**, Oralidade Rima Arte Língua, asociación galega do repente: 36, 127, 129-130, 134-135, 220, 226, 229, 292, 308
- Ofterdingen, Heinrich von** (s. XII-XIII), trobador alemán: 73
- OMEGA**, Orquestra de Música Espontánea de Galiza: 284-285
- Omeia**, dinastía árabe que reinou no emirato e califato de Córdoba (756-1031): 69
- Orza, Pablo** (1971), artista plástico e sonoro español: 264, 285
- Os 3 Trebóns**, grupo de *rock* galego: 258
- Os Quinindiolas**, grupo de *rock* galego: 246
- Os Resentidos**, grupo de *rock* galego: 30, 245
- Óscar [Horta]** (1974), activista en defensa dos dereitos dos animais e cantante galego: 247
- Ovidio, Plubio** (43 a.n.e.-18), poeta latino: 69
- Pajada*, xénero de repente de Rio Grande do Sul, Brasil: 183
- Pajador**, repentista do sul do Brasil: 183
- Palhaço*, mascarado-repentista das *folias de reis* do sureste do Brasil: 152, 157
- PALOP**, *Países de Língua Oficial Portuguesa*: 245
- Pan**, divindade da antiga Grecia: 64
- Parada, Celso** (1958), actor e director teatral galego: 275
- Parada, Arturo** (1907-1996), membro dos Gaiteiros de Ferreiros e brindeiro: 93
- Parada, Carme** (?- 2003), membro dos Gaiteiros de Ferreiros: 93
- Parada, Xosé** (?- 2004), gaiteiro e brindeiro: 93
- Pares de Francia**, grandes señores feudais: 161
- Parrafeo*, diálogo de versos ou prosas entre mozo e moza: 56, 59, 100, 105, 107-110, 172, 176, 185
- Parry, Milman** (1902-1935), profesor estadounidense estudioso da tradición oral: 19
- Partideiro*, repentista brasileiro: 239
- Partido alto*, repente brasileiro: 29, 238-239
- Partimén* (occitano), torneo poético trobadoresco, normalmente de temática amorosa: 67-68, 70
- Patiño, Antón** (1957), pintor galego: 281
- Pato, Chus** (1955), poeta galega: 282
- Paya Ruiz, Xabier** (1982), investigador e *bertsolari* vasco: 25-27
- Payador**, repentista de Arxentina, Chile e Paraguai: 308-309
- Paz-Andrade, Valentín** (1898-1987), empresario e escritor galego: 221
- PCE**, Partido Comunista Español: 254
- Pelea de gallos* (español), combate verbal improvisado entre *rappers*: 243, 251-252
- Pena Fernández, Xan**, músico e regueifeiro: 209
- Pepa do Queixo** (s. XIX), zanfonia de Mondoñedo: 87
- Perdomo, David** (1979), actor galego: 277
- Pereira, Delfim**, cantador ao desafío portugués: 217
- Perez D'Avoim, Johan** (s. XIII), trobador portugués: 70
- Perez Pardal, Vasco** (s. XIII), trobador de probábel orixe portuguesa: 71
- Performance* (inglés), acción escénica realizada con espontaneidade e improvisación: 26, 37-38, 44, 56, 71-74, 96-97, 109, 117, 121, 172, 176-177, 182, 184, 187, 223-224, 227, 231, 246, 277, 279, 280-282, 286, 309
- Pero da Ponte** (s. XIII), xograr galego: 71
- Pete DJ Jones** (1939), DJ estadounidense: 241
- Petrarca, Francesco** (1304-1374), poeta toscano: 77
- Pexegueiro, Alfonso** (1948), poeta galego: 280
- Picallo, Xabier**, dramaturgo galego: 276
- Picandon** (s. XIII), xograr occitano: 71
- Pinheiro, Iria**, actriz e cantante galega: 277
- Pinto d'Herbón**, regueifeiro: 227, 259-261
- Piraterai Dub Evolution**, colectivo artístico multimedia: 248
- Platón** (c.428 a.n.e.- c.347 a.n.e.), filósofo grego: 63
- Pombo de Seoane**, brindeiro: 218
- Ponte... nas ondas!**, asociación cultural e pedagóxica galega: 229
- Prado Lameiro, Xavier** (1874-1942), dramaturgo galego: 208, 267
- Pregón*, discurso literario: 64
- Pregos de cordel*, follas soltas impresas con cantigas e romances: 90, 110, 143 166, 179, 183, 231
- Pregunta*, xénero da literatura popular galega: 108
- Presencia Zero**, grupo de *heavy-rap* galego: 253
- Prieto, José** (1950), artesán de máscaras de boteiro e fistor de coplas de entroido: 146
- Primo de Rivera, Miguel** (1870-1930), dictador español: 267
- Public Enemy**, grupo de *hip hop* estadounidense: 244, 246
- Pujalte, María** (1966), actriz galega: 276
- Pulla*, controversía entre cegos: 91-92, 98, 206, 210
- Pulla*, copla provocativa que ten por obxectivo *picar* a quen vai dirixida: 95, 107, 135, 148, 176
- Queirín de Elviña* (Rafael Núñez Nión) (1933-1997), regueifeiro: 216
- Queen Latifah** (Dana Elaine Owens) (1970), *rapper* estadounidense: 259
- Quila, Tomasita**, repentista cubana: 57
- Quintana, Pablo** (1956), músico galego e compilador de música popular: 200, 226
- Rabeca*, violín popular: 88, 221
- Racionais MC**, grupo de *hip hop* brasileiro: 30, 239
- Ragga style* (inglés), estilo de canto da música *raggamuffin*: 247
- Raigañas**, asociación cultural galega: 229
- Raimbaut de Vaqueiras** (?-1207), trobador provenzal: 166
- Rap* (inglés), canción falada a base de rimas, xogos de palabras e poesía, elemento da cultura *hip hop*: 29-30, 227, 237, 242-245, 248, 250-253, 259-260, 278, 307, 309
- Rapper* (inglés), cantante de *rap*: 242, 245, 249-253
- Rapsoda*, recitador ou pregoeiro: 245, 259

- Reagan, Ronald** (1911-2004), actor e presidente dos EUA: 243
- Real Academia Galega**, institución dedicada ao estudo e promoción da lingua galega: 202, 221
- Real Banda de Gaitas da Deputación de Ourense**, agrupación musical galega: 219
- Rebeliom do Inframundo**, grupo de *hip hop* galego: 253
- Refrán**, parrafeo improvisado na comarca de Bergantiños: 109
- Regueifa**, bolo de pan, propio de festividades como as vodas: 112, 136-138
- Regueifa**, denominación dialectal do repente galego: 17, 21, 28, 36-37, 39, 41, 53, 123, 127, 133, 136-138, 139-141, 176, 184-185, 187, 200, 205, 208-209, 214-217, 219, 226, 229-231, 250-251, 258-261, 268, 274, 292
- Regueifeiro/a**, repentista galego/a: 37-39, 57, 113, 119, 121, 123, 137, 139-140, 170-174, 182, 188, 200, 208-209, 215-217, 219-220, 224, 227-228, 231, 255, 260-261, 271, 278
- Reixa, Antón** (1957), escritor, músico e director cinematográfico galego: 245-246, 280
- Rey, Carlos** (1959), historiador e folclorista galego: 226
- Ribeira de Louzarella** (Antonio Río Montero) (1926), brindeiro: 38, 40, 101, 104, 127-129, 133, 190-192, 219-220, 228, 231, 278
- Risco, Vicente** (1884-1963), intelectual galego: 56, 90, 95, 166
- Robertos**, teatro de títeres: 269
- Rodrigues Lobo, Francisco** (1574-1621), polígrafo portugués: 41, 52
- Rodríguez Tenorio, Men** (s. XIII), trovador galego: 71
- Rodríguez, David** (1975), poeta galego: 283
- Rodríguez González, Eladio** (1864-1949), escritor galego: 202-203
- Rodríguez, Obdulia**, actriz galega: 267-268
- Roldán** (?-778), comandante dos francos protagonista do poema épico *Cantar de Roldán*: 161
- Romance*, poema narrativo característico da tradición oral ibérica e latinoamericana: 85, 89-90, 149, 151, 153, 155, 269
- Romón, Manuel M.** (1956), escritor e actor galego: 280
- Ronseltz**, colectivo poético galego: 282
- Rubert de Ventós, Xabier** (1939), profesor e filósofo catalán: 19
- Ruizinho de Penacova**, cantador ao desafío portugués: 218
- Run DMC**, grupo de *hip hop* estadounidense: 244, 246
- Saco y Arce, Juan Antonio** (1835-1881), escritor e gramático galego: 265
- Safari Orquestra**, grupo de electrónica galego: 259
- Salvado, Davide**, cantante galego: 278
- Saliwoncyk, Wilson, investigador e repentista arxentino: 309
- Samba de roda*, manifestación cultural afrobrasileira do Recôncavo da Bahia: 29, 230, 238
- Sampaio, Gonçalo** (1865-1937), naturalista, botánico e folclorista portugués: 8-49, 51, 64
- Sampedro, Casto** (1848-1937), arqueólogo e folclorista galego: 45, 99, 101, 210-211
- Sanches, Afonso** (s. XIII-XIV), trovador portugués: 71
- Sánchez Hermida, Manuel**, actor e dramaturgo galego: 267
- Santalices, Faustino** (1877-1960), músico e folclorista galego: 207-208, 211-212
- Santamarina, Antón** (1942), lingüista galego: 46, 50, 139-140, 154-155, 226
- Sardinha, José Alberto**, avogado e folclorista portugués: 49-50
- Sargaceira, Nelo**, cantador ao desafío portugués: 218
- Sarmiento, Martín** (1695-1772), monxe e intelectual galego: 56
- Schindler, Kurt** (1882-1935), compositor e musicólogo alemán: 46
- Schubarth, Dorothé**, musicóloga suíza: 46, 50, 133, 135, 139-140, 154-155, 226, 310
- Sección Feminina* (1934), rama feminina do partido fascista *Falange Española*: 225
- Segrel*, figura intermedia entre o trovador e o xograr que interpretaba as súas propias composicións: 69
- Sentinelas*, mascarados do Entroido da Ulla: 55, 159-160
- Serán*, ver fiadeiro.
- Sermón*, discurso burlesco propio das celebracións do entroido: 158
- Serra Azul**, (s. XIX), repentista do nordeste brasileiro: 195
- Serxio [Crespo]** (1975), músico e cantante galego: 247
- Seximundo de Luxemburgo** (1368-1437), emperador do Sacro Imperio Romano: 84
- SGAE, Sociedad General de Autores y Editores**, entidade española de xestión de dereitos de autor: 135, 140, 250
- Silvent, Manuel**, manipulador de títeres galego: 270
- Silvent, Xosé** (1890-1970), manipulador de títeres galego de ascendencia extremeña: 269-270
- Sindicato Vertical* (Organización Sindical Española), único legal na dictadura de Franco: 225
- Sinfonía* (s. XIII), instrumento de corda fretada precedente da sanfona: 187
- Siniestro Total**, banda de *rock* galega: 30, 245
- Siringa*, tipo de fruta tamén coñecida como *fruta de Pan*: 64
- Sirventés* (occitano), poema satírico, político ou moral da lírica medieval: 67
- Sixto de Rexoá**, brindeiro: 218
- Skornaboís**, grupo de *rock* galego: 259
- Slam poetry* (inglés), concurso de declamación de textos poéticos: 282-283
- Soarez Coelho, Johan** (s. XIII), trovador portugués: 70
- Soarez de Taveirós, Pai** (s. XIII), trovador galego: 71
- Soarez, Martín** (s. XIII), trovador portugués: 71
- Sobregaya Companhia dels Set Trobadors** (1323-1484), academia literaria promotora dos *Jocs Florals*: 201
- Socram, rapper** galego: 250
- Sócrates** (470 a.n.e.- 399 a.n.e.), filósofo grego: 63
- Sofía de Labañou**, comunicadora galega: 259
- Soldadeira*, bailarina que actuaba con xograres e trovadores: 69
- Sound system* (inglés), sistema de sonorización portátil para unha festa ou concerto: 239, 241
- Bichinho** (Carlos Soutelo) cantador ao desafío portugués: 218
- Souto Alba, Adamo** (1940), loia-dor: 83, 156, 218, 220
- Souto Alba, Eladio** (1942), loia-dor: 83, 218
- Souto López, Ulises** (1906-?), loia-dor: 83, 218
- Souto, Xurxo** (1966), comunicador galego: 258, 261
- Stockhausen, Karlheinz** (1928-2007), compositor alemán: 225
- Straniero, Michele L.** (1936-2000), cantautor e musicólogo italiano: 254

- Suso de Xornes** (Jesús Lema García) (1959), regueifeiro: 139, 141, 170, 217, 231, 260, 278
- Tarela, Sofía** (1976), cantante e escritora galega: 259
- Teatro Barato**, compañía de teatro galega: 277
- Teatro do Morcego** (1989), compañía de teatro galega: 275
- Tençon*, torneo poético medieval: 21, 54, 63, 68-75, 79, 91-92, 173
- Tensó* (occitano), torneo poético medieval: 67-68
- Tenzone in ottava* (italiano), xénero de repente italiano: 167
- Teócrito** (c.310 a.n.e. - c.250 a.n.e.), poeta grego: 41
- Terra Vermelha**, grupo de música electrónica galego: 247
- Terza improvisada*, xénero de repente italiano: 41
- Testamento*, discurso literario satírico: 158, 162
- The Herculooids**, grupo de *hip hop* estadounidense: 242
- Thulir*, recitadores ambulantes escandinavos: 86
- Tito Livio** (64 a.n.e.-17), historiador romano: 114
- Toasting* (inglés), acción de falar ou cantar cunha melodía monótona sobre unha base musical: 240
- Toña** (s. XIX), cantante popular ambulante: 89
- Torrado, Martín** (?-1653), poeta e abade galego: 183
- Tosar, Luís** (1971), actor e cantante galego: 276
- Toxos e Froles de Ferrol** (1914), coro galego: 266-267
- Trailalailas*, coplas satíricas improvisadas da comarca das Mariñas: 108
- Trasnos de Moscoso**, grupo de *hip hop* galego: 250, 253
- Trío Liro**, grupo de regueifeiros: 227
- Trobador*, poeta canta-autor da Idade Media: 22, 62, 65-74, 79, 86, 91, 115, 166, 201
- Trova Paisa*, xénero de repente de Colombia: 53
- Trovo de las Alpujarras*, xénero de repente de Andalucía: 188
- Txirrita** (José Manuel Lujambio Rete-gui) (1860-1936), *bertsolari*: 203
- U-Roy** (Ewart Beckford) (1942), músico xamaicano: 240
- UPG**, Unión do Povo Galego, organización política galega: 255
- Valdeorras, Camilo** (1959), escritor galego: 280
- Vasquiz de Talaveira, Johan** (s. XIII), trobador probablemente orixinario de Castela: 71
- Vega, Juana de** (1805-1872), condesa de Espoz e Mina: 201
- Vello dos Contos, O** (Mosquera, Xosé) (1895-1965), actor e locutor de radio galego: 268
- Veloso Valcárcel, Álvaro** (1935-2010), brindeiro: 130, 190, 220
- Veloso Valcárcel, José** (Pepe) (1939), brindeiro: 130, 135, 190-191, 220
- Veloso, Lisardo**, brindeiro: 218
- Verseantes*, mascarados do entroido de Piñor: 141
- Versos fesceninos*, diálogos ou versos improvisados latinos de contido obsceno: 114-115
- Versos*, narración sarcástica de temática social do entroido da montaña de Ourense: 162
- Vidal, Ricardo**, actor galego: 267-268
- Vilariño, Daniel**, brindeiro: 130, 220
- Vilariño, Luís**, brindeiro: 220
- Villares, Helena**, realizadora galega: 251
- Virxilio, Publio** (70 a.n.e. - 19 a.n.e.), poeta latino: 41
- Voces Ceibes**, colectivo de canción *protesta* galego: 225
- Watts Prophets**, colectivo poético-musical estadounidense: 244, 254
- Xaramba*, xénero de repente da illa da Madeira: 188, 193
- Xairo d'Herbón** (2002), regueifeiro: 260
- Xamaraina**, grupo folclórico galego: 127, 190
- Xardón, Xabier** (1983), poeta galego: 283
- Xelís de Toro** (1962), escritor e artista multimedia galego: 246
- Xenerais*, mascarados do entroido da Ulla: 55, 146, 159-161, 163, 173, 186
- Xenreira*, copla satírica memorizada ou improvisada: 21, 54
- Xeración beat**, movemento literario antimaterialista estadounidense: 254
- Xestal, O** (Carlos Díaz) (1933-1993), narrador, músico e regueifeiro: 271-272
- Xogos Florais*, certame literario: 201-203
- Xograr/a*, na Idade Media, artista profesional de orixe popular especializado no entretemento: 22, 62, 66-71, 74-75, 77, 79, 84-87, 89, 91-92, 113, 115, 153, 175, 187, 275
- Xota*, xénero da música popular galega: 124, 133, 186, 261
- Yagoso**, *rapper* galego: 249
- Yáñez, Pepa** (1980), cantante e actriz galega: 277-278

APORFÍA IMPROVISACIÓN ABAULARTENÇON PERFORMANC MÚSICA CHULA LOI A FREE-ST
ONPARTIMÉN APULLA DESPIQUE DISPUTA ORATORIA ENCHOIADAS LAMPARRA FE OFLOW ABO
APPENING HUMOR ACCIÓN EMBOLAR INDETERMINISMO RAP DOZENS IRONÍA LINGUA ARGUME
ESCARNHO DISPOSICIÓN MEMORIA DESAFÍO NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSO PA
SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN XENREIRA STRAILALAILASTROBADORISMO SLAM VERSO ELOCU
LIGUA BRINDO PORFÍA HAPPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA PARTIMÉN FLOW ORALIDADE T
PERFORMANCE CHULA FILM RACONTÉS SAMBA IRONÍA DISCURSO NARRACIÓN REGUEIFA FERF
EDISCURSO PARRA FE O RETESÍ ATENÇON ENXEÑO ELOCUCIÓN ATRANQUE BRINDO TROBADOR

PALABRAS FINAIS

N FERRETES ORALIDADE DISCURSO PARRA FE O RETESÍ SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN REGUEIFA
NQUE FILM RACONTÉ TROBADORISMO BRINDO VERSO RETÓRICA RITMO LINGUA APULLA HUM
PPENING ACCIÓN MEMORIA ORATORIA LOI A PARTIMÉN ATRANQUE TRAILALAILASHAPPENIN
ANCEN MATCH INDETERMINISMO SAMBA IRONÍA DISCURSO REGUEIFA PERFORMANCE DESP
RALIDADE FERRETES RETÓRICA DISCURSO LOI A PARTIMÉN BRINDO EMBOLAR DISPOSICIÓN
ONÍA LINGUA PARRA FE O BRINDO TRAILALAILASTROBADORISMO VERSO ELOCUCIÓN RAP SLA
BOI ORITMO LINGUA MATCH NARRACIÓN ORATORIA MÚSICA IRONÍA DESAFÍO ESCARNHO RETESÍ
N XEÑO PORFÍA RETÓRICA VERSO ORALIDADE AMABEU MEMORIA BRINDO ABOI O DISCURSO IRON

Dicía Manuel LUGRÍS que “na fala galega vive a ialma da nosa terra” e esa alma da que falaba o pai das Irmandades da Fala é o que tan ben recolle Ramon Pinheiro en *Repente galego*: unha obra fundamental para entender a ampla, rica, variada e diversa tradición oral da lingua galega.

A investigación realizada por Pinheiro, única e innovadora, pon de manifesto a gran diversidade, singularidade e funcionalidade dos xéneros orais galegos, que van desde as regueifas, aboios, atranques, brindos, mascaradas, coplas, desafíos ata as cantigas medievais ou tradicionais, todos eles recollidos na obra que tendes nas vosas mans. De aí que sexa necesario poñer en valor tanto os esforzos que este autor tivo que realizar para pescudar e recoller tanta variedade de materiais, coma o carácter innovador de *Repente galego*: un libro escrito que recolle a linguaxe oral, plasmando ata a súa propia musicalidade.

Neste ano 2016, no que celebramos o centenario da creación das Irmandades da Fala, que tanto fixeron para reivindicar a normalización da lingua galega, desde a Deputación de Pontevedra puxemos en marcha, por primeira vez, unha nova liña de subvencións, por valor de 150.000 €, para iniciativas de dinamización lingüística e defensa do galego. E é que a lingua é a maior creación e expresión dun pobo, e nós, as galegas e os galegos, temos a sorte de ter lingua propia polo que debemos facer todo o que está nas nosas mans para falala, conservala e estender o seu uso.

Segundo o Instituto Galego de Estatística, o uso do galego en todos os ámbitos caeu ata trece puntos porcentuais en dez anos, pasando do 57 % en 2001 ao 44 % en 2011. Neste contexto, desde a Deputación vémonos na necesidade de impulsar políticas de dinamización e normalización lingüística que permitan que o galego, que logrou sobrevivir aos séculos escuros, non se perda nin se esqueza, senón que queremos que siga a manterse vivo, máis ca nunca.

Por iso estou segura que gozaredes tanto coma min con *Repente galego*, de Ramon Pinheiro, unha obra que se converterá, sen

dúbida, nunha peza imprescindible que, ademais, comparte os nosos obxectivos de conservación, mantemento e aposta, neste caso, polas tradicións orais máis auténticas e autóctonas do noso idioma.

Carmela Silva Rego

Presidenta da Deputación de Pontevedra

A riqueza inmateral da nosa oralidade

Galiza conta cunha longa tradición improvisadora na que subxace unha fonda razón de ser como pobo. Cada unha das expresións que as diferentes comunidades veñen mantendo no decurso histórico e por toda a nosa xeografía, amosan como na oralidade se forxa unha convivencia de xéneros moi intensa. A poesía, o teatro e as expresións da cultura popular de moitas vilas, como son os Maios e mesmo as regueifas, son un moi bo exemplo da riqueza dun patrimonio inmateral que debe ser trasladado de xeración en xeración para non perderse.

Precisamente un dos aspectos máis positivos de *Repente* é que se vai converter nun manual de referencia, xa non só para os estudosos musicais, da sociolingüística, ou da etnografía, senón tamén para o público en xeral que se queira achegar a esta fermosa arte popular. Neste aspecto, son moi interesantes as referencias ás regueifas ou ás xustas poéticas como elemento competitivo e de disputa entre a veciñanza. O libro non se esquece tampouco de expor as novas formas de expresar este duelos, como poden ser as pelexas dialécticas dos rapeiros e rapeiras, combinándose en moitos casos estas coas regueifas nunha forma de mesturar a tradición e a modernidade.

Unha disciplina que conxuga moitas veces o humor e a nosa retranca para facer que a súa popularidade chegue a todas as xeracións. Neste eido, paréceme moi atinada a referencia a un clásico morracense como é John Balan, que creou un xénero propio que tivo presenza en moitas vilas do país grazas tamén ás súas aparicións televisivas.

Mesmo a poesía contemporánea está a beber destas correntes tradicionais para enriquecer o seu discurso, tendo en moitas ocasións un acompañamento musical. Nesta liña, pódense citar novas tendencias, coma o rock bravú no seu momento, que calaron no imaxinario colectivo da mocidade e dos adultos.

En definitiva, estamos ante un libro que servirá para estudar e comprender os nexos entre a nosa máis fonda tradición e a modernidade en canto ás expresións culturais que xogan coa improvisación na nosa lingua.

Xosé Leal Fariña

Deputado de Cultura e Lingua

REGUEIFA POR FÍA IMPROVISACIÓN A BAULAR
DAR RAZÓN PARTIMÉN A PULLA DE SPIQUE DIS
FLYING HAPPENING HUMOR ACCIÓN EMBOLAR
AMABEU ESCARNO DISPOSICIÓN MEMORIA D
DRETESÍAS SAMBA ENXEÑO ELOCUCIÓN XENRE
RITMO LINGUA BRINDO POR FÍA HAPPENING AC
LAILAS PERFORMANCE CHULA FILM RACONT
ORALIDADE DISCURSO PARRAFO TENÇON RET

Considero que este libro de Ramon Pinheiro é algo así como unha argumentación e un antídoto contra a vulgaridade (en sentido rubertiano), que impera na nosa academia. En efecto, e salvo honrosas e contadas excepcións, considérase que pesquisar a tradición oral é, no mellor dos casos, un capricho exótico, cando non directamente unha perda de tempo (e de méritos académicos para escalar na xerarquía case feudal do noso sistema universitario) [...]

Unha vez máis, [neste REPENTE GALEGO] fica patente que a auténtica modernidade se alcanza aprofundando na tradición e non imitando modelos foráneos. Cando se aposta en serio por aprofundar e actualizar a esencia das tradicións, o resultado é case sempre satisfactorio: por unha parte, os novos xéneros se dotan dunha raíz que os afasta do perigo de non ser senón unha moda pasaxeira; por outra parte, os xéneros tradicionais asegúranse unha supervivencia que non se reduce á condición de obxecto de museo.

JOXERRA GARZIA

NARRACIÓN FERRETES ORALIDADE DISCURSO P
FIO A TRANQUE FILM RACONTÉ TROBADORISM
POR FÍA HAPPENING ACCIÓN MEMORIA ORATOR
PERFORMANCE MATCH INDETERMINISMO SA



ENCARGOU
E PATROCINOU
A ASOCIACIÓN ORAL
DE GALIZA