





# **O POVO IMPROVISADOR**



# **O POVO IMPROVISADOR**

*Aventuras sobre regueifa e poesia oral*

**Séchu Sende**



## O POVO IMPROVISADOR

1ª edição, março 2022

© Séchu Sende

© 2022 AGAL

Santiago de Compostela (Galiza)

[atraves@a.gal](mailto:atraves@a.gal)

[www.atraves-editora.com](http://www.atraves-editora.com)

ISBN: 978-84-16545-68-1

DL: C 357-2022

Coordenação editorial: Xiao Somoça e Valentim Fagim

Revisão textual: Joana Palha e Xian Naia

Contracapa: “Regueifeiras”, peça de Berû

Diagramação e capa: Miguel Durão

Imprime: Sacauntos Cooperativa Gráfica, Santiago de Compostela

Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

## Índice

O que é a regueifa? .....	11
Extinçom e ressurgimento .....	17
O povo improvisador no mercado de Salgueirinhos .....	22
Amergin:	
O bardo de Brigantium que conquistou a Irlanda com um poema .....	23
A velocidade da regueifa .....	27
Recolhedoras de palavras .....	33
De Marcial Valladares a <i>Operación Triunfo</i> .....	37
Luís e Pinto: Lume! .....	42
Chaves para a transmissom .....	45
O repentismo na infância .....	48
Repentistas nativas .....	54
Festa e revoluçom na construçom nacional .....	59
O Projeto Regueifesta e a Nova Regueifa Feminista .....	70
A regueifa é um animal indomável .....	79
As novas masculinidades da regueifa do século XXI .....	83
Umha regueifa ilegal .....	87
A língua que cantamos .....	93
Madeira: irmandade e aventuras de repente .....	98
Angelita de Banho, brindadora do Courel .....	102
Nicolasa Añón .....	104
O urso e o acordeom .....	106
<i>Latin Kings</i> .....	108
Maria Barbuda .....	110
Memória e improvisaçom .....	114
Internacionalizaçom .....	118
O neno cantor de Nemenço .....	120
Regueifing: regueifar em tempos de coronavírus .....	126
Lenços dos namorados: a tradiçom é moderna .....	130
O <i>sex-appeal</i> da poesia cantada .....	133
Versoterapia .....	139
<i>Free Kurdistan!</i> .....	145
As <i>improvisattricci</i> italianas que revolucionarom Europa .....	150
A Rosalía oral .....	154
Rosalía improvisadora .....	157
<i>Bonus track</i> : O capador de Sesulfe .....	161





A Manolo Maseda, companheiro na odisseia.



## O que é a regueifa?

“A ver, a poesia é um género visto como elitista por muita gente. E também é um dos mais cultivados pola galegada contemporânea. A que crês que se deve este fenómeno? E que pensas do elitismo e do essencialismo da cultura galega em geral e na poesia em concreto?”

Olaxonmario em entrevista a Gonzalo Hermo<sup>1</sup>

“Criar um tolinho dá muito trabalho, mas depois diverte um povo.”

Eudolino Maseda, referindo-se ao seu filho Manolo.

“- Devem pensar que somos umha ameaça. Poderíamos encontrar a forma de detê-los.

- Nom há forma de detê-los, som demasiados.

- Nom, tem que haver umha forma.

- Hai-na: organizar-nos. (...) Nom somos os únicos que queremos lutar. O que temos que fazer é encontrar gente que pensa como nós.”

Julie Parrish falando com outros membros da Resistência, na série de televisom *V*.

*Os visitantes*. 1981

“Un poema. Un baile. Un plan de guerra.”

Quico<sup>2</sup>

Vamos de carro, saímos de férias de fim de semana. As nenas están a cantar um tema de Guadi Galego. Daquela vez proponhem buscar no rádio algo de música. Sintonizamos a Rádio Galega Música e começa o desafio: vamos ver quantos temas escuitamos em galego, quantos em castelhano e quantos em inglês. Resultado: depois de 11 temas em castelhano e dous em inglês, aparece o primeiro tema em galego, treze para um. Vergonha. As nenas lançam pragas contra a Rádio Galega, indignadas. Esta experiência fai parte do mestrado de libertaçom nacional que cursam, involuntariamente, desde que nascêrom. Baixamos o volume do rádio e, entre um temaço de Camarón e um dos grandes êxitos do Fary, começamos a regueifar.

Estes som momentos habituais na vida das crianças galegas. A língua própria é relegada polas institucións públicas, tanto nos espaços de ócio e tempos livres como na escola. Segundo os últimos inquéritos, 1 em cada 4 crianças galegas entre 5 e 13 anos nom sabe falar galego ou fala-o com dificuldades. E neste processo de normalizaçom do castelhano na Galiza e de extinçom da nossa língua, os responsáveis políticos defendem que tudo está bem, nom há que preocupar-se. Por isso, devemos ser nós, as famílias que cantamos no carro, e muita outra gente, quem nos responsabilizemos pola nossa sobrevivência como povo, perante o projeto unificador espanhol.

Somos gente alegre e divertida: o carro enche-se de risos e gargalhadas. Estamos a improvisar cantando. Regueifamos! Nesta altura do livro, devo confessar que eu comecei a cantar quando a minha companheira ficou grávida. Antes, como tanta gente, cantava no ducho, à mesa entre cafés e licores, nalgumha excursom de autocarro... e pouco mais. Mas lembro-me do dia em que comecei a cantar para a barriga da Rocío a cançom da Pippi das Meias Altas, na versom portuguesa que aprendim para a ocasiom. Lembro-me que pensei que seria bom que cantássemos à nena e um dia descobrim-me inventando a letra, improvisando, com umha melodia do Manu Chao enquanto mudava os cueiros da criança. E assim foi como, aos poucos, comecei a regueifar: aprendendo ao ritmo da nena, por um lado, e por outro, praticando nas aulas de língua galega e literatura com o meu alunado de Vila de Cruzes. Depois chegou outra meninha e continuei a experimentar, fascinado com a capacidade das crianças para a aprendizagem da improvisaçom cantada.

Regueifar é improvisar em verso. Podemos identificar a regueifa como um molete de pam, umha dança ou umha improvisaçom cantada. As três noçoms estão relacionadas, nas suas origens, diretamente com os casamentos. Tradicionalmente, a regueifa expressa-se em forma de controvérsia entre duas ou mais pessoas. Mas para aprendermos, podemos dar os primeiros passos de forma autodidata. Vamos imaginar que improvisar em verso é um jogo, umha brincadeira de palavras e música. Como qualquer jogo ten umhas instruções de uso: há umha melodia e temos que compor quatro versos que rimem o segundo com o quarto. Ou seja, a forma métrica básica do repente galego consiste em:

- estrofes de quatro versos
- com rima entre o segundo e o quarto
- com versos com oito golpes de voz

Segundo a métrica hispânica em que fomos alfabetizados, os versos com oito golpes som versos octossilábicos, mas no sistema linguístico galego-português estes versos som heptassilábicos, já que contamos até a última sílaba tónica. Ou dito doutra forma: nom se conta a última sílaba átona. Quer dizer, o que

segundo a métrica hispânica som versos octossilábicos no sistema galego-português som heptassilábicos. Chamar heptassilábicos ao que tradicionalmente nomeamos como octossilábicos é algo que se vem fazendo noutros campos da lírica galega, como no estudo da poesia medieval ou em diferentes âmbitos do mundo da música. Portanto, a copla da regueifa, para nós, é heptassilábica, de sete sílabas, segundo o sistema métrico galego-português, ou octossilábica, segundo a tradição dependente da literatura espanhola. E com toda a naturalidade, continuamos adiante, contando as sílabas até a última tónica. Assim, *A saia da Carolina* seria um verso com oito golpes de voz: A-sa-ia-da-Ca-ro-li(-na), da mesma forma que “tem um lagarto pintado”: tem-um-la-gar-to-pin-ta(-do). Nós adotaremos formalmente o sistema galego-português tendo em conta que musicalmente som oito notas ou golpes de voz em cada verso.

Mas, olho, atencem: nós nom vamos contar sílabas! Isso é proibido no mundo da regueifa! Nada de contar sílabas com os dedos. Nom, nom, nom. Temos um truque para construir versos de oito golpes de voz... Atende:

O primeiro é interiorizar umha melodia. Vai ser o nosso guia musical para ir encaixando os quatro versos, inconscientemente. Por exemplo, podemos começar a improvisar com a melodia da *Saia da Carolina*. A melodia é um molde onde encaixa cada verso. Logo que temos interiorizada a melodia, esses oito golpes de voz em cada verso, temos que construir novos versos com essa medida. Se tivermos a música na cabeça os versos vam sair mais facilmente:

“A saia da Carolina  
A virgem de Guadalupe  
Passa-me o Cola-Cao.  
Nom tenho medo de nada  
Som umha mulher valente.”

A seguir, o objetivo é ir armando a copla. Vamos fazê-lo com um método simples. O segredo da regueifa, um dos segredos mais conhecidos no mundo da improvisação, é que para construir a estrofe de quatro versos começamos pensando o último verso, o quarto. Ou seja, começamos a construir a copla polo final. Por exemplo, pensamos num tema: a festa? sim, a festa. E como podemos acabar a copla? Por exemplo: “E aqui acaba a copla” “É fácil improvisar” “E que nom falte a festa”. Pode ser esta a última:

- 1- .....
- 2- .....
- 3- .....
- 4- e que nom falte a festa.

A seguir, pensamos o segundo verso, porque temos que procurar umha palavra que rime com festa. Por exemplo: besta, mesta, cesta, contesta,

molesta, protesta... O nosso verso poderia ser: “Quero botar umha sesta” ou “E a minha voz contesta” ou “Mil palavras numha cesta”. Já temos o segundo e o quarto versos:

- 1- .....
- 2- mil palavras numha cesta,
- 3- .....
- 4- e que nom falte a festa.

Agora pensamos o primeiro verso, por exemplo: “Olá, amigas e amigos”, “Aqui estou regueifando” ou “Estamos aqui cantando”.

- 1- Estamos aqui cantando
- 2- mil palavras numha cesta,
- 3- .....
- 4- e que nom falte a festa.

Para finalizar, completamos o terceiro verso. Por exemplo, “Que viva a poesia”:

- 1- Estamos aqui cantando
- 2- mil palavras numha cesta,
- 3- que viva a poesia
- 4- e que nom falte a festa.

E já está! Esta foi umha explicação básica sobre como podemos começar a regueifar. É mais fácil do que parece, nom é? Tudo depende do exercício que fagamos para adquirir destreza e da nossa criatividade para enriquecer a nossa poesia improvisada. Alexis Diaz Pimienta, um dos grandes pedagogos do repentismo mundial, ensinou-nos que toda falante é potencial improvisante, porque a improvisação em verso é umha intra-linguagem, umha linguagem dentro da linguagem<sup>3</sup>. Aprender a falar improvisando poesia, a construir em verso, é acessível para todo o mundo. E quando começamos a brincar com as palavras e a música podemos já começar a sentir-nos repentistas, a sentir-nos poetas orais! E podemos praticar improvisando no carro quando viajamos, ou à mesa entre colegas, ou com a família num passeio. Podemos sentir-nos poetas do repente. Ou nom? Ou ser poeta é algo mais do que criar textos poéticos?

A promoção da poesia escrita como âmbito de prestígio superior da literatura e das artes educou umha sociedade em que a figura de poeta está vinculada ao misterioso, ao transcendental, ao elevado, à elite. O tópico social da poesia nom se entender, ser incompreensível, difícil, indecifrável, fai parte deste mistério em que participa umha grande parte da sociedade. Diz-se que a Galiza é um país de mil poetas. Mil poetas com livro escrito. Também é dito

que a Galiza é o país dos mil rios, talvez também seja um país de mil rios de tinta. Mas quais som as funções que desenvolvem os mil rios de tinta poética na Galiza do século XXI? E qual a função que pode desenvolver a poesia oral?

Os estudos sobre literatura nom se centrárom quase nada na improvisação oral cantada. O repentismo galego nom recebeu muita atenção da crítica. Talvez porque, ao contrário das coplas fixadas pola memória, solidificadas no cancionero popular, a improvisação oral em verso é um género mais líquido ou gasoso, com uns textos que se evaporam no momento da criação e que desaparecem para sempre. O repente é circunstancial, nom está pensado para ser reproduzido, pois depende do contexto, do momento, do espaço performativo. Mesmo com a chegada da tecnologia que gravou a voz, a improvisação oral em verso foi recolhida de forma pouco transcendente.

Mas durante séculos, a resistência foi oral. Nos Séculos Escuros, entre o XV e o XIX, subtraírom-nos a expressão escrita, fomos um povo obrigado a nom escrever a sua língua. Mas o povo continuou a falá-la. E o Ressurgimento foi umha reação escrita no momento em que a oralidade começa a retroceder nas cidades e as *meninhas da Corunha* começam a abandonar o galego. Sarri, Sarri, Sarri, Joseba Sarrionandia, falando da literatura oral do Rife no contexto da dominação espanhola, explica que “a oralidade é mais conveniente para a resistência (...) Em situações de dominação é mais difícil reprimir a literatura oral”<sup>4</sup>. Se a resistência foi oral durante séculos, podemos pensar que a oralidade pode ser chave no processo de revitalização e resistência no século XXI. O neofalantismo, por exemplo, transcende e impacta porque fai o galego *visualmente* oral, por lhe dar existência audível e sonora nas cidades, tendo em conta que umha parte importante das pessoas neofalantes som usuárias completas do idioma. Ou também podemos falar do impacto sonoro dumha criança galego-falante urbana de 5 anos, por exemplo da escola Semente, num parque infantil de Vigo ou de Ferrol.

Há algo mais esperançoso para a nossa língua do que umha criança, duas, cinco, dez a falarem galego? As crianças que falam em galego, que ainda nom aprenderom a escrever, o que representam? Que importância tem a oralidade das crianças? Umha nena ou um neno a cantar em galego que significado tem? Que significam na Galiza do século XXI umha centena de crianças a regueifarem?

Esta é umha chamada à reflexão e à ação. Neste caminho a melhor forma de avançarmos é de forma cooperativa e organizada. Como explicava Julie em *Os Visitantes*, aquela série dedicada “à Resistência do passado, do presente e do futuro”, que contava a história dumha invasão alienígena contra a humanidade, o primeiro passo é organizar-nos porque “nom somos os únicos que queremos lutar. O que temos que fazer é encontrar gente que pensa como nós.”

Mas o segundo passo é encontrarmo-nos com gente que **nom** pensa como nós, e compartir as nossas preocupacións, motivacións, traballos, festas e cancións por umha Galiza e um mundo melhor, mais digno, libre e feliz.

Porque queremos construir umha nação de pessoas alegres e divertidas.

<sup>1</sup> *Youtube*: CREADORAS MILENIALS GALEGAS: Gonzalo Hermo olaxonmario  
[https://www.youtube.com/watch?v=3UWYT\\_8pWRY](https://www.youtube.com/watch?v=3UWYT_8pWRY)

<sup>2</sup> Valeiras, Quico: *O tempo da cireixa*. Positivas. Compostela. 2019.

<sup>3</sup> Diaz-Pimienta, Alexis: *Método Pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*. Scripta Manent, Almería, 2016. Pág.15.

<sup>4</sup> Sarrionandia, Joseba: *Somos como moros en la niebla*. Pamiela. Iruña. 2012. pág.660



## Extinção e ressurgimento

Um dos temas recorrentes da improvisação oral galega é a sua relação com a extinção. O discurso da morte da regueifa foi um tópico mui presente nas últimas décadas. Cada morte dos velhos regueifeiros de Bergantinhos dava a sensação de que escrevia umha das últimas páginas da crónica de umha morte anunciada. Anunciava-se o fim de um tempo e o perigo de extinção era um dos discursos mais presentes. De 2008 é o livro *Recordos dun regueifeiro*, de Fermín Calvo Gómez, Fermín da Feira Nova, um dos mais destacados regueifeiros da comarca de Bergantinhos<sup>1</sup>. Numha das suas coplas vaticinava:

“Regueifa de Bergantiños  
que ti naceches primeiro  
dentro de mui pouco tempo  
xa non quedan Regueifeiros.”

Uns anos antes, em 2002, Sofia Tarela escrevia um artigo onde explicava: “Este canto tradicional, en vías de extinción a día de hoxe, evolucionou para adaptarse ás novas xeracións de repentistas que crean en Galicia na actualidade”<sup>2</sup>. Em 2008, Chelo Lago, noutro artigo, referia-se à regueifa como “arte en perigo de extinción”<sup>3</sup>. Em 2013, um jornal intitula: “Premio Rosalía de Castro para los últimos regueifeiros”. Em 2014, Xosé Luís Rivas Cruz, Mini, escreve na monografia da Associação Xermolos de Guitiriz sobre a poesia de Xosefa Cabada López, poeta popular e improvisadora: “Restos dun mundo que se nos vai. Que nolo fan ir á forza. Un mundo que se acaba sen resistencia, sen dar un laio, ó calado”<sup>4</sup>. E em 2016, coincidindo com a morte de Guillermo da Rabadeira, no *Galicia Confidencial* lemos este titular: “A regueifa, unha tradición que esmorece”. Ainda em 2016, aparece mais um registo deste discurso noutra manchete da imprensa: “Buscan regueifeiros para evitar a extinción dunha tradición milenária”, e explica-se “Galicia só conta na actualidade con sete regueifeiros”. Também Josinho da Teixeira declara: “Cada vez somos menos pero penso que as cousas xa están mellor do que estiveron, pois xa hai xente traballando niso, sobre todo a través da asociación ORAL”<sup>5</sup>.

Por fim, em 2017, dentro do *Proxecto Regueifa* do CEIP Alcalde Xosé Pichel de Coristanco, umha manchete de imprensa visualiza umha mudança: “Talvez hai uns anos podíase pensar que a regueifa estaba en perigo de extinción, pero xa non”. E é assim como, aos poucos, nos últimos anos, desaparece o fatalismo do sistema da improvisação oral em verso na Galiza e começa a tornar-se visível o discurso da revitalização, o discurso da transmissão intergeracional, o discurso da expansão do repente galego e, com um ritmo muito superior

em número ao das mortes e à desapareição dos nomes históricos da regueifa, começam a aparecer novas regueifeiras e regueifeiros. Por exemplo, em 2017 e 2018, organizam-se dous encontros de Mulheres Regueifeiras e sobem ao palco quase vinte moças e mulheres e, nas redes sociais, começa a difundir-se, em todas as idades, o contágio da improvisação cantada.

Por vezes, tivemos a sensação da regueifa caminhar para a extinção como umha profecia autocumprida. Parecia que com a morte dos regueifeiros velhos de Bergantinhos acabava umha época e chegava o fim de um canto. Por vezes podia dar a sensação de que quanto menos quantidade houvesse de umha realidade, esta tinha mais valor. De que quantos menos regueifeiros houvesse, mais valor teria a própria regueifa. E talvez essa sensação tenha a ver com o ‘efeito de escassez’.

O ‘efeito de escassez’ é um princípio da psicologia social que é gerado pola ideia de que quanto mais difícil ou urgente é adquirir um item, mais valor este tem nas nossas mentes. A escassez é associada nos nossos cérebros como algo positivo, valioso e exclusivo. Diz-se que os objetos escassos despertam o nosso interesse e tornam-se mais desejáveis do que aqueles facilmente disponíveis. Este princípio é muito utilizado no marketing e, por exemplo, a Amazon recorre a ele como técnica de venda dos seus produtos: *Only 2 in stock*. De algum modo, podia-se ter a sensação de que quantos menos regueifeiros, mais valor tinha a regueifa, pola sua excecionalidade, pola sua natureza exótica e exclusiva, próxima à desapareição. Dalgum jeito, era como se os regueifeiros interpretassem o canto do cisne da improvisação oral na Galiza, como os últimos moicanos da canção improvisada. Mas, como naquele verso de Celso Emilio Ferreiro, “Os mortos que vós matades gozan de boa saúde”. Porque atualmente, e sem perder a perspetiva da situação minoritária do sistema de regueifa na Galiza, dá a impressom de estar a acontecer o renascimento, de estar a ressurgir.

No campo da regueifa profissional ou semiprofissional, incorporáram-se novas regueifeiras e regueifeiros ao grupo dos anteriormente conhecidos como ‘últimos regueifeiros’ - Suso de Xornes, Antonio de Xornes, Pinto de Herbón, Luís o Caruncho, Josinho da Teixeira, Bieito Lobariñas, Xurxo Souto e Antonio de Louzarella, recentemente falecido. Nos últimos anos, somáram-se mais artistas que, quer através de atividades de formação quer de atuações de regueifa, están a ser retribuídas economicamente: Alba María, Lupe Blanco, Kike Estévez, Sara Marchena, Xairo de Herbón, O Rabelo ou Olaia Linhares. Ademais, somáram-se ao campo do ativismo como regueifeiros e docentes Manolo Maseda e Séchu Sende. E nom esquecemos umha longa lista de nomes que tenhem cantado - recebendo ou nom - numha rede em que podemos contar perto de mais de 30 repentistas. Finalmente, som dúzias as crianças e

adolescentes que nos últimos anos se chamam a si mesmas de ‘regueifeiras’, por terem subido ao palco a improvisar em público, de forma significativa. O último acontecimento que suscita a atenção pública da regueifa até ao momento sucede em 2020: A TVG, no programa Luar, organizou o concurso *Vai de regueifa*, que reuniu umha nova promoçom de dezaioito repentistas de várias geraçons, entre os 17 e os 58 anos.

Em qualquer caso, o número de pessoas que praticam a improvisaçom oral em verso é difícil de quantificar. Sabemos haver famílias que brincam a regueifar, fazendo da improvisaçom cantada umha prática habitual. Do mesmo modo que é difícil quantificar a quantidade de pessoas - especialmente adolescentes - que praticam o estilo livre ou *freestyle* em galego na Galiza, cada vez é mais difícil quantificar quantas pessoas - crianças, adolescentes e adultas - som regueifeiras.

E aqui deixamos claro que, para nós, é tenista quem joga ténis, música é quem fai música, ciclista quem anda de bicicleta e regueifeira a pessoa que regueifa. Assim sendo, pode-se qualificar como ‘regueifeiro’ ou ‘regueifeira’ qualquer pessoa que improvise em verso de acordo com a tradiçom do repente galego, transformando-o e adaptando-o ao presente com a energia da inovaçom.

Pepa Margarida, que começou a regueifar com três anos na Escola de Regueifa da Semente, é regueifeira: ela mesma puxo-se o nome de regueifeira, regueifa e sente-se regueifeira. Aqui está a chave da recuperaçom, que já conhecia Calviño de Tallo, quem alertou nos anos oitenta do passado século: “Se queremos que a regueifa continue, tem que entrar nas escolas.”

A Associaçom ORAL deu o primeiro passo há quase duas décadas, com a criaçom de um modelo de oficina, ou de obradoiro, que entrou como atividade complementar nas escolas e institutos de Vigo, através de Pinto de Herbón e de Luís o Caruncho. Demostrárom que a técnica da regueifa é fácil e que se pode aprender de forma divertida. Polo *Certame Escolar de Regueifa de Valadares* passárom milhares de moças e moços, nos últimos anos, e, em 2013, criou-se em Vigo o CIOV, o Centro de Interpretaçom da Oralidade, que ministra oficinas de repentismo, com o apoio do Serviço de Normalizaçom Lingüística de Vigo.

O segundo ciclo de intervençom da regueifa na escola impulsa-o o Projeto Regueifesta, cuja primeira atividade é em finais de 2015. A regueifa entra no sistema escolar já nom só como atividade complementar com regueifeiros que visitam as aulas para dar oficinas, mas dentro, com professorado e alunado ativista que impulsa a mudançã. Manolo Maseda, um dos planificadores do Projeto Regueifesta, explica que a renovaçom do repente galego tem no professorado ativista o seu motor principal para a converter numha “arma de construción masiva”. A proposta do Projeto Regueifesta tem três pilares: 1. aprender a técnica, 2. de forma divertida e 3. com educaçom em valores e,

essencialmente, partindo do feminismo. Ademais, observamos outras intervenções na escola, como as oficinas de Lupe Blanco em Bergantinhos, a formação de famílias, crianças e professorado na Escola Semente, ou as oficinas de Sara Marchena, Alba María e O Rabelo.

O Projeto Regueifesta conseguiu que desde 2015 o repente entrasse na escola, no ensino secundário e primário, na categoria de matéria optativa, “*Regueifa e Improvisação oral em verso*”, institucionalizando a regueifa no ensino formal<sup>6</sup>. Este facto ativou um processo de formação do professorado que alcançou quase trezentos docentes nos últimos anos, em diferentes cursos de formação do CEFORE (Centros de Formação e Recursos), associações de professorado, sindicatos, universidades, concelhos e outros foros de formação docente. O Enregueífate<sup>7</sup>, impulsionado pelos serviços de normalização de vários concelhos, imprime umha nova energia, a de centenas de rapazes e raparigas que gravam vídeos regueifando e a de dúzias de docentes que incorporam a regueifa nas suas aulas.

Se realizarmos umha pesquisa no *Google*, no Estado espanhol, da palavra “regueifa”, em ‘busca avançada’, em ‘qualquer idioma’, com preferências em galego, português e espanhol, observamos umha mudança de tendência em 2016 e um crescimento contínuo desde aquela altura. Estas som as vezes que aparece a palavra anualmente desde 2010:

2010: 40	2011: 40	2012: 89	2013: 60	2014: 68
2015: 65	2016: 130	2017: 224	2018: 230	2019: 260

Ora, como evitar a extinção dumha criação cultural? Como evitar a destruição da identidade? Ou, falando positivamente: como revitalizar a criação cultural dum povo? Nom falamos só de improvisação oral, mas também de língua ou identidade.

Durante a segunda metade do séc. XX e XXI as ciências sociais oferecêrom chaves teóricas e exemplos práticos para a planificação de processos de revitalização linguística. Basicamente, o processo depende da vontade social e da participação cidadá nos processos de mudança. A partir da base social, haja instrumentos institucionais favoráveis ou nom, o poder da mudança depende do poder político do povo e da sua organização.

Neste sentido, a regueifa está a protagonizar um relativo renascimento. É umha ‘conduta emergente’ potenciada de forma coletiva, em grupo, que transcende o individual através de umha multiplicidade de ações. Está a funcionar umha inteligência coletiva, umha ação cooperativa e umha mancomunidade de pessoas que impulsionam umha mudança. As interações produzem umha série de consequências imprevisíveis, e o sistema torna-se cada vez mais dinâmico, com a soma de ações singelas que, de forma exponencial, estão a conformar umha ação global mais complexa: umha mudança sócio-cultural.

O efeito contágio está a suceder. E esta mudança está a originar umha pequena renovação do sistema e da própria cultura, umha nova ordem de cousas, um pequeno mundo novo.

<sup>1</sup> Calvo Gómez, Fermín: *Recordos dun regueifeiro*. Concello de Cabana de Bergantiños, Corunha, 2007.

<sup>2</sup> Tarela, Sofia: Da regueifa ao estilo libre en *Congreso Música sen Fronteiras: Galicia e Norte de Portugal*. Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2002.

<sup>3</sup> Lago, Chelo: *A regueifa, o hip hop máis enxebre*. La Voz de Galicia, 11-11-2008.

<sup>4</sup> Rivas Cruz, Xosé Luís: “Unha mostra de literatura popular de autor”, Revista As nosas raíces, nº 11, A-C- Xermolos, 2014.

<sup>5</sup> Besadio, D: “Filoloxia busca converterse en canteira galega de regueifeiros”, 3-11-2016, em [uvigo.gal/universidade/](http://uvigo.gal/universidade/)

<sup>6</sup> Programación da materia optativa “Regueifa e improvisación oral en verso”: <http://www.edu.xunta.gal/centros/iesmarcocamballon/system/files/programaci%C3%B3n%20RIOV%20adaptada.pdf>

<sup>7</sup> Enreguéifate é un projeto impulsado polos concellos de Ames, Ponte Vedra, Rianjo, Santiago de Compostela e Teio que apoia a difusión da regueifa para contribuir para a promoción do uso da lingua galega. Inclúe accións formativas para o corpo discente e docente, un concurso de vídeos e un encontro anual.

## O povo improvisador

É 25 de dezembro de 2015, chove e está muito frio, e Luís o Caruncho e Alba María lançam-se a cantar improvisando polo mercado de Salgueirinhos adiante, em Compostela. A atividade chama-se *Efecto Proximidade*, organizada polo concelho e pola Central Folque para dinamizar a feira. Luís e Alba avançam regueifando debaixo dum guarda-chuva, enviando coplas às pessoas com quem se cruzam, com alegria e sorrisos a cada passo, em cada rima. De súbito, umha mulher responde de umha tenda de tecidos coloridos:

“Dá gusto estar aqui,  
dá gusto vir a esta feira,  
que desde que eu cheguei  
topei gente cantareira.”

Luís e Alba cantam a resposta e a mulher de vestido vermelho retruca com outra copla, diz-lhes que menos cantar e mais gastar euros na feira. E a regueifa continua, entre gargalhadas. A gente participa com risos e aplausos, comentários e calor, neste dia grisalho e frio. Alba e Luís abrem caminho com as rimas, natural e espontaneamente, polo mercado adiante. Agora estão numa tenda de roupas. Caruncho canta umha copla e, agora, a pessoa que atende o negócio, de etnia cigana, responde rapidamente com quatro versos, com retranca, e com o vibrato vocal da cultura musical flamenca! Mais risos e gargalhadas! Acaba de suceder algo surpreendente, inesperado. Começaram a improvisar dous regueifeiros e em dez minutos apareceram outras duas! Como pode ser possível? Será que improvisar cantando é algo mais habitual do que pensamos? Nom era esta umha habilidade restringida a umhas poucas pessoas virtuosas? Ou será que esta habilidade é um património partilhado? O que aconteceu? O que é isto tudo?

É o povo improvisador.

### **Amergin:**

#### **O bardo de Brigantium que conquistou a Irlanda com um poema**

A lenda conta que muitos barcos chegárom àquela ilha do norte. Vinham conquistar aquela terra que governavam três deuses tiranos. E conta a tradição que o primeiro a pôr pé em terra foi o bardo e druída que dirigia a expedição, que nesse preciso momento cantou um poema. Os seus poemas aplacavam tormentas e mudavam o futuro. E o poema que cantou aquele bardo naquela terra foi a sua canção mais mágica e lembrada por séculos. Aqui vai a transcrição da primeira tradução para galego daquele poema que realizou, anonimamente, Vicente Risco para a revista *Nós* em 1931:

“Eu son o vento no mar.  
Eu son unha ola no oceano.  
Eu son o balbor do mar.  
Eu son un poderoso boi.  
Eu son un falcón no penedo.  
Eu son unha pinga d’orballo no craror do sol  
Eu son...  
Eu son un porco bravo de valor.  
Eu son un salmón na laga.  
Eu son un lago n-unha chaira  
Eu son a forza da arte.  
Eu son unha lanza con despoxos que move batalla.  
Eu son un home que fai lume por unha testa.  
Quen esprica a silla de pedra da montaña?  
Que o lugar no que repousa o sol?  
Quen viu paz sen rexeitar sete veces?  
Quen apelida os cadoiros?  
Quen trai o seu gando da casa de Tethra?  
A quen favorez o gando de Tethra?  
Que persoa, que deus,  
Fai armas n-un castelo?  
N-un castelo que mantén satíricos,  
Canta unha petición, divide as letras d’Orgham,  
Arreda unha flota, ten cantado loubanzas,  
un sabio satírico.”<sup>1</sup>

Conta a lenda que aquele poeta, que derrotaria depois os três deuses em batalha, conquistou a ilha com aquele poema. E aquela ilha era a atual Irlanda

e aquele bardo era Amergin, druida do clam que viajou das terras da atual Galiza para vingar a morte de Ith, o filho de Breogám. E a tradição relata que aquele foi o primeiro poeta da Irlanda. Esta talvez seja a história do mais antigo poeta que conhecemos da nossa História: Amergin. Ficaí com este nome.

No hino da Galiza, a Galiza é o *fogar de Breogám*. Sabemos da história de Breogám por um livro, o *Leabhar Gabhála Éireann* ou *Livro da Conquista da Irlanda* que, redigido em gaélico, por volta do século XII, narra as lendárias invasões da Irlanda. Nesse livro explica-se, por exemplo, que o clam de Breogám era douto em línguas, já que um antepassado dele, Fenius Farsaid, enviou pelo mundo adiante o seu filho Nel e outros jovens para aprenderem idiomas<sup>2</sup>. Pois bem, no capítulo VIII do *Livro da Conquista da Irlanda* narra-se a aventura de Ith, o filho de Breogám. Acontece que um dia estava Ith na Torre de Brigantium, na atual cidade da Corunha, e avistou ao longe a ilha da Irlanda. E dixo: *Vamos lá!* Organizou umha expedição e atravessou o mar. Mas os Tuatha De Dannan, semideuses que ali moravam, feriram Ith, que morreu no barco, na viagem de regresso. Em vingança, o clam de Ith decidiu conquistar a Irlanda. E organizárom a invasão da ilha. Essa viagem dirigiu-na o druida e bardo Amergin, bisneto de Breogám. Ficaí com este nome: Amergin, porque a sua história é umha dessas histórias das nossas palavras.

Diz-se que os druidas guardavam e transmitiam o conhecimento através de cantos e poemas e tinham o poder de controlar a natureza com as palavras, e Amergin entrou na história como um dos grandes poetas de todos os tempos. Por quê? Porque ao chegar à Irlanda pronunciou um poema, a *Canção de Amergin* e, com o poder das palavras, cantadas em verso como um feitiço, tomou possessão da ilha antes da batalha<sup>3</sup>.

Ficaí com este nome, Amergin, porque foi um poeta oral que partiu da nossa terra mil anos antes da nossa era, para se transformar no primeiro poeta irlandês, segundo a lendária história da própria Irlanda. De facto, a cada 21 de junho celebra-se a sua chegada à ilha num festival, o *Solstice Poetry Gathering*, que decorre na cidade de An Coireán, com um encontro de poetas e músicos no qual participam poetas da Irlanda e da Galiza. Nessa cidade há duas estátuas que homenageiam dous grandes artistas: Amergin, o bardo que chegou pelo mar, e Charles Chaplin, o ator que gostava de ir pescar às suas costas. A propósito, a Amergin também devem os irlandeses o nome do seu país, pois foi o bardo de Brigantium quem, depois de falar com umha deusa-rainha, aceitou o seu pedido de batizar a ilha com o seu nome: Eire, transformado posteriormente para o inglês em Eire-land, Irlanda.

Ficaí com o seu nome, Amergin, o bardo de Brigantium que conquistou a Irlanda com um poema, porque este bardo vem sendo, ao mesmo tempo, o primeiro poeta reconhecido da história da Irlanda e o primeiro da história da Galiza.



Amergin é um exemplo da força da poesia oral para atravessar os séculos. A lenda de Amergin ainda nom é popular na Galiza. Mas é interessante conhecer como este bardo que partiu de Brigantium se tornou num personagem popular de nível internacional. Poderíamos dizer que, dalgum modo, foi um dos primeiros emigrantes que foi embora, e é mais conhecido fora do que na própria Galiza. Hoje dá nome a diversas organizações. Umha entidade de amizade entre a Galiza e Eire tem o seu nome: *Instituto Universitario de Estudos Irlandeses Amergin*. Também é o nome de um projeto irlandês de desenvolvimento tecnológico nas artes e na cultura e de umha consultoria especializada em impacto comunitário na Austrália.

Na Galiza, bardos e druidas fôrom fundamentais no séc. XIX, na obra de Manuel Murguía ou Eduardo Pondal e, no séc. XX, na pintura de Camilo Díaz Baliño, na escultura de Uxío Souto ou nos textos de Vicente Risco, que viajou para Berlim, em 1930, onde conheceu o *Lebhor Gabála Erenn*<sup>4</sup>. Risco, como indicamos, traduziria para a revista *Nós* o capítulo da conquista da Irlanda polos filhos de Breogám, Amergin incluído. Escreverá também sobre a figura dos bardos em diversas ocasiões para justificar a origem lírica do povo galego<sup>5</sup>.

Aqui, no campo musical, Luar na Lubre popularizou um tema, *A invocación de Amergin*, no seu disco *Torre de Breoghán*, de 2015. *Amerguin* (sic) também é o nome de um grupo galego de folk que comporia a banda sonora da série da TVG *Os viaxeiros da luz*, em 1990. Numerosas músicas, por todo o mundo, temhem o nome de Amergin no título, como o *Chant de Amergin*, do londinense Brendan Perry, ou a *Amergin's invocation*, da australiana Lisa Gerrard. Na literatura, Robert Graves ou Seamus Heaney temhem escrito sobre Amergin. Graves, por exemplo, escreveu: “O ensino da poesia inglesa deveria começar, realmente, nom com os Contos de Canterbury, nom com a Odisseia, nem com a Génese, mas com a Cançom de Amergim”<sup>6</sup>. E na Galiza, Luz Pozo Garza levou o seu Amirgin (sic) ao livro *As harpas de Iwerddon*<sup>7</sup>, versionando a sua famosa cançom:

“Eu son a palabra que afasta a luz das tebras.  
Eu escoitei a primeira palabra do mundo. (...)  
Eu son a voz que fala sen verbas.”

Suso de Toro diz de Amergin que “En pondo o pé na area o druída Amairgen proclamou ben alto as súas palabras, que eran palabras dunha maxia nova que vencería os deuses reinantes, Amairgen con aquelas palabras fixose o dono do mundo”<sup>8</sup>. Em 2020, o escritor Fernando Navarro publicou um romance, visual como um filme épico, *A miña nai, o meu clan, o meu pobo*, com Amergin como protagonista da lírica história da conquista da Irlanda<sup>9</sup>.

Amergin converteu-se numa personagem de banda desenhada da Marvel, na série *Avengers*, *Vingadores*, lutando ao carom do Homem de Ferro, Thor ou Hulk. Ou nos volumes de banda desenhada *Livros das Invasões*, da personagem celta *Slaine*, de Pat Mills e Clint Langley.

E o nosso bardo acaba de entrar na cultura digital! Em 2020, apresenta-se na Galiza o vídeo-jogo de rol *The waylanders*, um projeto da empresa corunhesa *Gato Salvaje Estudio* que reuniu mais de quarenta profissionais e um orçamento de dous milhões de euros para criar algo extraordinário. O legado cultural da Galiza é o eixo temático do jogo, que se desenvolve em duas épocas, a Galiza celta e a Galiza medieval. O espetacular trailer de *The waylanders* começa com um Amergin que declama umha adaptaçom da sua famosa cançom. E o bardo celta, o bisneto de Breogám, com essa épica pondaliana, torna-se num dos protagonistas principais de um jogo de alcance global.

Assim é como a voz de Amergin, escrita originariamente em gaélico, naquele *Livro das Invasões* do século XII, vira umha voz em off que ressoa em milhares de reprodutores digitais por todo o planeta, em várias línguas. Da tradiçom oral, através dos séculos, esse alento poético continua a construir cultura na era digital. A fantasia atualiza-se como realidade no século XXI. E a lenda continua.

Amergin é um bom exemplo para compreendermos a importância da poesia na construçom cultural, identitária, económica e política da Galiza e de parte do estrangeiro. Lembremos esse nome: Amergin, poeta oral, honra da Galiza.

<sup>1</sup> Risco, Vicente, (trad. prol.): “A Historia d’El-Rei Breogán e dos fillos de Mil, asegún o Leabhar Gabhala”. Nós, 86, 87, 92, 95. 1931.

<sup>2</sup> “Este Fenius que mencionamos foi o que enviou setenta e dous estudantes por todo o mundo para que aprendessem as diversas línguas, e as trouxeram depois de as terem aprendido. Ademais forneceu-nos comida e roupas para os sete anos de aprendizagem e três para as recompilar em escritos. Assim, Nel foi instruído em todas as línguas até que foi docto e famoso ante todos os nobres do seu amplo território” Anónimo: *Leabhar Ghabhala*. Libro de las invasiones. Editor: Ramón Sainero Sánchez. AKAL, 2010.

<sup>3</sup> Vazquez Pozo, Mónica: *Leabhar Gabhála Éireann: reminiscencias de una relación intercultural entre Galicia e Irlanda*. Tese doutoral, Universidade da Corunha, 2019.

<sup>4</sup> TORO SANTOS, Antonio de: “Introducción”. A historia d’El-Rei Breogán e dos fillos de Mil, asegún o Leabhar Ghabhála. Museo do Pobo Galego. Noia, 2000.

<sup>5</sup> Risco, Vicente: *Primera investigación del bardo*, El Español, n/ 227, Madrid, 1 de marzo de 1947. p. 9.

<sup>6</sup> “Amergin, iveragh and the beginnings of Irish Poetry” em <https://amerginpoetry.com>

<sup>7</sup> Pozo Garza, Luz: *As arpas de Iwerddon*, LITEO, Compostela, 2015.

<sup>8</sup> De Toro, Suso: *O país da brétema*, Xerais, Vigo, 2000.

<sup>9</sup> Navarro, Fernando: *A miña nai, o meu clan, o meu pobo, sen medo*. Amazon, Torrazza Piemonte, 2020.

## A velocidade da regueifa

“El dialecto gallego es el más lento que se conoce.”

Essa citação, escrita em 1846, é de Leopoldo Martínez Padin. Pois é, na história da nossa língua há umha variedade de preconceitos bem abastecida. E a que atribui ao galego ser umha língua ‘lenta’ é mais umha surpresa. O autor dessas palavras continua: “De que procede este descanso e parcimónia?” E responde: “Será do clima? Nom. Da estrutura do terreno? Também nom”. De quem era a culpa? Dos suevos. A culpa é dos suevos: “Nós atribuímo-lo ao carácter sobremaneira reflexivo daqueles habitantes, à origem sueva da sua língua, e aos costumes e sangue suevo que se conservárom por muito tempo no país”<sup>1</sup>. Mas nom foi só ele, que tenhamos documentado. Juan Sobreira escreve em 1794: “Os homens falam pausado e só exaltados por algumha paixom avivam a modulaçom e alçam a voz, mas as mulheres naturalmente falam com certa velocidade, modulam às presas.”<sup>2</sup>

Umha das características mais admiradas polo público do repentismo galego é a rapidez do duelo improvisado. De facto, é um tópico ouvir que os regueifeiros e regueifeiras som mui rápidas improvisando. A forma tradicional de improvisaçom galega tende à alta velocidade nas controvérsias. Mesmo a velocidade é considerada como umha caraterística de qualidade: “É um regueifeiro mui rápido!”, “É rapidíssima!”, como se estivéssemos a falar de duelos com revólver no oeste americano e o público esperasse quem desembanhasse as rimas.

Lisón Tolosana dá importância aos tempos da regueifa e destaca a velocidade: “A capacidade de improvisaçom que demonstram é realmente surpreendente; a qualquer deles pode-se-lhe propor umha palavra, ‘carvalho’, por exemplo, e a seguir, sem passarem dez segundos, começam a coplear e continuam facilmente por meia hora repentizando sobre esse tema e, sem transiçom e em verso, pedem que se lhes sugira outro tema para continuar.”<sup>3</sup> E explica o autor de *Arte verbal y estructura social en Galicia* que no auge da controvérsia, entre dous pares de regueifeiros: “Nada mais terminar de cantar um começa o outro. (...) Se o rival ou o seu companheiro perdem segundos (...) e segundo a veia do oponente, este volta a lançar umha e outra copla (...) disparando a sua copla nada mais terminar o contrário. Se um deles ficar calado por nom saber o que contestar ou por nom o dizer rimando e tem que apelar ao seu companheiro para que a competiçom poética continue adiante (...) perdeu definitivamente, e comissom e público condenam-no a se retirar. O que fica está, naturalmente, a expensas dos seus contrários, que lhe concedem mui poucos segundos para

o seu contra-ataque. Os dous aceleram o ritmo do seu coplear para nom lhe deixar repouso e fazer que se declare vencido. O que rara vez se consegue.”<sup>4</sup>

O certo é que quanto mais se conhecem outras culturas da improvisaçom no mundo melhor capacidade temos para desmentir os tópicos sobre a velocidade da regueifa como algo exclusivo ou distintivo da Galiza. Por exemplo, se bem a versom mais conhecida do bertsolarismo basco é a de umha criaçom de textos longos e mais ou menos pausados, cantados com parcimónia, também é certo que temos visto bertsoláris a improvisar com velocidades impressionantes em controvérsias rapidíssimas. Por exemplo, é vertiginosa a improvisaçom entre Sustrai Colina e Igor Elortza na final do campeonato de bertsolarismo de 2017. Também conhecemos repentistas em Portugal ou em Cuba que quando aceleram a velocidade de composiçom improvisada revelam-se bem velozes.

O caso é que a rapidez ou a lentidom da regueifa som valores relativos e dependem das circunstâncias da comunicaçom. Se tivéssemos que avaliar a qualidade de umha regueifa, a velocidade é um mais um fator entre outros. A velocidade, como outros elementos, cumpre as suas funçons na performance. Estamos a viver tempos de renovaçom do repentismo galego e vendo que muitas das inovaçons tenhem maior preocupaçom polo trabalho do texto, do discurso, tanto na forma como no conteúdo - originalidade, diversidade temática, complexidade de recursos, profundidade, qualidade musical, etc - do que pola rapidez da composiçom e da enunciaçom. A rapidez é mais um recurso que pode cumprir diversas funçons quando é necessário, como tentar desestabilizar o adversário, criar umha dinâmica de exhibiçom mais espetacular ou, simplesmente, mudar de ritmo em relaçom à evoluçom da controvérsia. O mesmo poderíamos dizer da lentidom: muitas vezes é umha virtude e, de Calvinho de Talho a Alba María, umha copla cantada devagar pode ser prova da máxima qualidade.

Mas, por ser um recurso que chama muito a atençom, parece-nos interessante falar um pouco sobre a velocidade da improvisaçom. Na nossa análise, queríamos dar a conhecer alguns dados para alimentar a curiosidade. Além do mais, é interessante conhecer a cronologia da regueifa como um dos componentes deste género poético. É curioso este mundo da oralidade. Nunca pensaríamos nos tempos que tardam em compor um poema Concha Rousia, Mário J. Herrero ou Lupe Gómez, nem o tempo que lhes pode levar recitá-lo em público ou a nós lê-lo num livro. E aqui estamos, com o cronómetro na mao, para conhecer melhor a nossa literatura oral improvisada. ‘Aos vossos lugares! Preparados! Partida!’

Chamamos ‘tempo de espera’ ao que media entre umha copla e a seguinte, numha regueifa entre duas repentistas. É o que o mestre cubano Alexis Díaz Pimienta denomina de interlúdio<sup>5</sup>. O normal é que o tempo entre copla e co-

pla seja de zero segundos. Às vezes, começa-se mesmo a cantar sobre a última sílaba da copla anterior, o que podemos chamar de umha ‘copla montada’.

A regueifa quase nunca tem interlúdios musicais, instrumentais ou vocais entre quadra e quadra. Pinto de Herbón introduziu o conhecido retrouso ou refrâm do *ailalá* de Eva Castinheira, nos anos 90, porque muitas vezes ele era o único improvisador a atuar e o *ailalá*, ademais de implicar emocionalmente o público, fazendo-o participar, dava-lhe tempo para apanhar fôlego e armar a seguinte copla. Um exercício de inteligência que se mostrou maravilhoso: viva Pinto de Herbón! Esse interlúdio cantado é mui utilizado na aprendizagem da regueifa com crianças e adolescentes: é um tempo extra para a composiçom. A ‘duraçom da estrofe’ é o tempo que se tarda, em média, para cantar os quatro versos de umha quadra. Analisamos algumas improvisaçons e estes som os resultados cronográficos da duraçom de estrofes em diferentes repentistas:

Ano	Repentista	Lugar	Duraçom estrofe/seg.
Sem data	O Atrevido de Grixoa	Documentário “Regueifa dunha vida”	11,50
1993	O Atrevido de Grixoa	TVG. Luar	14,00
1995	Fermín da Feira Nova	Compostela. Sala Nasa	9,7
1995	Calvinho de Talho	Compostela. Sala Nasa	13,4
2009	Pinto de Herbón	Pilónho,Vila de Cruzes	7,8
2009	Luís o Caruncho	Pilónho, Vila de Cruzes	6,6
2011	Fermín da Feira Nova	Cabana de Bergantinhos	7
2011	O Farinheiro	Cabana de Bergantinhos	8,3
2011	José de Severo	Cabana de Bergantinhos	9,2
2011	Suso de Xornes	Cerqueda	12,5
2011	Antonio de Xornes	Cerqueda	15,7
2016	Alba María	Valadares	7,03
2016	Kike Estévez	Valadares	7,19
2017	Alba María	Courel	8,2
2017	Antonio o Louzarella	Courel	8
2017	Suso de Xornes	Coristanco	8,4
2017	Antonio de Xornes	Coristanco	10,2
2017	Josinho da Teixeira	Póvoa do Brolhom	6,3
2017	Kike Estévez	Póvoa do Brolhom	7,26
2017	Lupe Blanco	Caldebarcos	14,12
2017	Alba María	Caldebarcos	11,08
2017	Antonio de Xornes	Carvalho	10,4

2017	Lupe Blanco	Carvalho	10,8
2018	Xairo de Herbón	Padrom	9,65
2018	Alba María	Padrom	10,1
2018	Alba María	Vila de Cruzes	18,15
2018	Sara Marchena	Vila de Cruzes	14,2
2018	Lara do Ar	Vila de Cruzes	16,2
2018	Silvinha	Vila de Cruzes	14,40
2019	Joana de Toba	Compostela	10,96
2019	Estrela do Courel	Compostela	9,88
2019	Azul	Compostela	10,36
2019	Nuno da Escarabunha	Compostela	13,17
2019	Icía de Graba	Compostela	11,96

Se reunirmos estes dados e tirarmos a média aritmética, poderíamos afirmar que umha regueifeira ou regueifeiro tem entre 9 e 10 segundos para preparar os seus quatro versos, às vezes menos, às vezes mais, dependendo das circunstâncias. Som entre 9 e 10 segundos para começar a preparar mentalmente a sua copla, enquanto ouve a copla da sua companheira ou companheiro, e outros 9 ou 10 para cantá-la.

A criatividade é contexto-dependente e a velocidade de improvisação depende de muitos fatores durante o momento da performance. Por exemplo, as primeiras coplas, de apresentação, som cantadas a menor velocidade. É umha introdução pausada, habitualmente. Também as últimas quadras, de despedida, anunciam o final da regueifa com um ritmo sossegado.

As mudanças de ritmo tenhem a sua função, e muitas vezes essas mudanças de ritmo criam tema de copla com frases como: “Por que vás a ralenti?”, “Atascou-se-che o motor” ou “Tomache um excitante?”, “Hoje vés acelerada”. A velocidade também depende da melodia. Há melodias mais adornadas, mais pausadas, e outras mais dinâmicas. Também é importante o tratamento vocal na estética do cantar: Alba María e Antonio de Xornes gostam de dar tempo à sua ornamentação melódica.

Josinho da Teixeira explicou-nos a sua impressom sobre isto: “Falar de velocidade é relativo. A min a velocidade de responder no momento encántame mais non sempre se consegue. O de cantar rápido para min é un erro (e falo por min), porque no meu caso perdes comunicaci3n e non se entende a metade das coplas que cantas. No meu caso, que xa son rápido de serie, se sumo os nervios, a velocidade duplica. A anécdota que teño foi un día que pensei: “Vaia regueifa!”, e ninguén riu... Cando a vin despois en vídeo deime de conta que non se entendía nada. Foi cando comecei a baixar marchas.”

Ramón Pinheiro, na nossa bíblia *Repente galego*, no capítulo sobre o relevo geracional na interpretação da regueifa, explica que “Susó (de Xornes) mantém um *tempo* de interpretação mais lento do que o de Fermín da Feira Nova e o dos novos regueifeiros de Vigo. Essa velocidade é ainda mais viva do que a escuitada por Calviño e Celestrino, mas também muito mais próxima. Cumpre aqui lembrar as declarações que Celestrino fazia à imprensa, em fevereiro de 1982: “(a regueifa cántase) canto máis a modo mellor, porque vaise pensando segundo o que se vaia dicir”.<sup>6</sup>

Um primeiro verso de umha copla de apresentação de Alba María, abrindo umha regueifa, pode ser cantado em 5, 6 ou 7 segundos, o mesmo tempo que noutra regueifa, no fragor da controvérsia, podem usar Josinho da Teixeira ou Luís o Caruncho para cantar os quatro versos de umha copla completa. Pinto e Caruncho, numha regueifa em Pilonho, passam de copla em copla velocíssimos porque nesse momento esse é o objetivo: criar espetáculo com a velocidade. Há um micro de pé e eles movem-se para a frente e para trás, freneticamente. Também mudam de melodia para cantar ainda mais rapidamente. Na regueifa da *Ultranoite*, na Sala Nasa, Calvino e Fermin começam mui devagar, com tempos mais longos (14/15 e 11/13 segundos) e aceleram mais à frente, quando desenvolvem temas concretos (futebol, política...) (9,5 e 7,5 segundos).

Quanto tempo pode chegar a durar umha regueifa? A duração da controvérsia chega a ser objeto da mitologia. Na obra de teatro de sombras das crianças da Semente, *Leonarda de Talho contra o demo*<sup>7</sup>, Leonarda esteve três dias e três noites a regueifar com o demo, na versom galega da artista que encontra o diabo num cruzamento de caminhos e regueifa pola sua alma. Alguns regueifeiros têm falado de noites inteiras de improvisação. Lisón Tolosana transcreve as palavras de um regueifeiro de Bergantinhos: “...en Senande cantei seis horas e meia. Achiquei-no duas ou três vezes... O público dixo-lhe que me desse a mão e que se desse por vencido”. E também comenta o antropólogo espanhol: “É estranho que a justa poética não se prolongue no mínimo até ao amanhecer; a capacidade de poetizar não se esgota e os comissionados continuam com entusiasmo as peripécias da batalha e anotam os pontos dos regueifeiros.”<sup>8</sup>

Eram outros tempos. Desde aí a sociedade transformou-se e também mudaram os ritmos da vida. Sobre a duração dos espetáculos de regueifa é interessante colocar o olhar nos novos formatos de improvisação com público, pois há umha procura de adaptação do género ao público do século XXI. Poderíamos assim analisar diferentes propostas cénicas e os recursos utilizados para que umha sessão de regueifa seja dinâmica e cumpra umha função vital: criar público. Porque é fundamental o respeito pelo público e as sessões de regueifa podem transformar-se em espetáculos tediosos com durações excessivas em relação com os ritmos de vida atuais. Manolo Maseda, músico e professor,

achegou à regueifa, a partir do modelo Regueifesta, umha ideia de entender o tempo e a comunicación que tem mui em conta o dinamismo e a conexom com o público. Ele mesmo conta-nos: “É evidente que estamos a vivir un momento histórico no que a cantidade e diversidade de actuanes no mundo da improvisación oral se refire. Un espazo-tempo compartido com moita enerxía e emoción. A herdanza da improvisación oral é un tesouro incríbel e maravilloso, un presente sonoro que chegou a nós grazas às mestras e mestres da memoria que mantiveron viva esta tradición durante séculos. Na actualidade, os tempos e as formas de entretemento na sociedade mudaron, mais afortunadamente seguen a estar firmemente asentadas no saber do pobo. O repente é logo unha ferramenta de construción masiva afiada e que ten xera<sup>9</sup> por seguir rozando con respecto, curiosidade e, sobre todo, intelixencia emocional a través dos tempos. Hai moitos camiños que rozar e o “camarín” segue a ser un espazo que é preciso reinventar día a día para que medre o público e, portanto, medre o repente. Encontrar as chaves para cociñar unha regueifa atractiva do século XXI é para min un traballo de experimentación necesariamente colectivo, sen perda de identidade, dinámico, emocionante, respetuoso, divertido e transversal. Na escola, no centro social, na taberna, no auditorio, no palco da festa, nos medios de comunicación... o futuro está nas nosas mans. Como dicia Marful, con letra de Ugia Pedreira: “A nossa história fazemo-la nós. Di-me tu qual é o teu nome, tu de quem és, e tu que fás?”

<sup>1</sup> Martínez Padín, Leopoldo: *Historia política, religiosa y descriptiva de Galicia: tomo I*, pág. 209. Establecimiento Tipográfico de A. Vicente, Madrid, 1846.

<sup>2</sup> Sobreira, Juan: *Ensayo para la Historia general Botánica de Galicia, que deberá comprenderse en el Diccionario ó Glosario general de la lengua gallega*. Biblioteca da Real Academia de Historia, manuscrito.

<sup>3</sup> Lisón Tolosana, Carmelo: *Antropología cultural de Galicia*. Akal, Madrid, 197. pág.37

<sup>4</sup> Lisón Tolosana, Carmelo: *Antropología cultural de Galicia*. Akal, Madrid, 197. pág. 36

<sup>5</sup> Díaz Pimienta, Aléxis: *Teoría de la improvisación poética*, Scripta Manent Ediciones, 2014. pág. 326

<sup>6</sup> Pinheiro Almuinha, Ramón: *Repente Galego*, Editorial Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2016. pág.139.

<sup>7</sup> Regueifesta, Leonarda de Talho contra o demo. Escola Semente.  
<https://www.youtube.com/watch?v=dplBKw3eU3Y>

<sup>8</sup> Lisón Tolosana, Carmelo: *Antropología cultural de Galicia*. Akal, Madrid, 197. pág. 41.

<sup>9</sup> Xera (Gera) é um termo local de Bergantinhos com o valor de afouteza, alento, energia.



## Recolhedoras de palavras

Rocío saiu da casa, em Compostela, às 8.00h e entrou no velho Opel Corsa para ir à aventura, com roupa ligeira: umhas malhas, uns pisa-merdas, um casaco ligeiro de pele de anta. Sente que está um pouco fresco. “Malo será”. Também leva um acordeom na mala do carro. No dia anterior teve umha intuição: há que levar um acordeom, polo sim, polo nom. Emprestou-lho um colega no último momento. Acompanham-a Xabier e Álex. Vamos ver o que encontram nesta viagem!

Rocío, Álex e Xabier andam polos vinte anos. E som de um tipo mui especial de pessoas. Percorrem o país em busca de algo que nem podem imaginar. Cada fim de semana a força da tradição arrasta-os polos caminhos. Percorrem autoestradas, estradas, pistas, corredeiras. O que procuram nom se pode tocar com os dedos, é imaterial.

O Opel Corsa está a dar as últimas e quando a estrada vira para cima, o carro nom consegue subir. Leva peso demais. Há que empurrar. Álex e Xabier descem do carro e tiram também o acordeom. Nesse dia tenhem que baixar e empurrar várias vezes.

Atravessam o país em busca de sons. E esses sons podem ser mais valiosos do que o ouro. Durante toda a sua vida lembrarão as suas aventuras como umha verdadeira odisséia. Som buscadores de melodias, procuradores de canções, aventureiros da tradição oral. Vam recolhendo, procurando mulheres e homens que cantem e dancem e deem a sua permissão para gravar tudo o que for possível.

Há mais de cem anos, estas recolhas nom podiam ser gravadas e os sons que vibravam no ar transcreviam-se sobre papel. No século XX, a tecnologia permitiu gravar as canções em magnetofones. Nos anos setenta, popularizáram-se os gravadores com fita de rádio-cassete, acessíveis para umha geração de recolhedoras e recolhedores que percorreu o país de cima a baixo. Há recolhedoras que chegaram a ter centenas de cassetes nas suas casas, milhares de horas. Hoje, as canções e as danças registam-se em câmaras digitais e telemóveis.

Graças às recolhedoras de palavras, hoje cantamos muitas das canções que cantamos e ouvimos muitas das canções que ouvimos. Dizia Bob Dylan que a sua obra nom seria a mesma sem as músicas de Robert Johnson que Alan Lomax gravou nos anos 30 do século passado, de quem também se confessáram devedores Elvis Presley, Johnny Cash ou Kurt Cobain. E Miles Davis nunca teria composto *The Pan Pipe* sem a gravação que o próprio Alan Lomax realizou do chifre dum afiadador nos Peares. E sem as recolhas do cancionero tradicional de Marcial Valladares ou Dorothé Schubart, entre muita outra gente, a música

galega moderna —do rock ao rap, passando polo trap ou polo pop— nom seria como é. A história da música contemporânea nom seria a mesma sem as recolhas da música tradicional.

Por isso, estas palavras som umha homenagem às recolhedoras que, como Rocío, Álex e Xabier, percorrêrom a Galiza e o mundo na busca do património musical. À gente que recolheu e recolhe músicas, danças, contos, lendas e qualquer outra manifestação oral, a nossa admiração e reconhecimento. Especialmente à gente que compartilhou esse bem comum do povo. E também, com certeza, um agradecimento a todas as pessoas que, abrindo as suas casas e as suas vidas, cantárom e dançárom oferecendo generosamente a sua própria cultura ao povo galego e à humanidade.

Fim do trajeto: destino! Quando Rocío desce do carro, a neve chega-lhe aos joelhos e enchoupa os pisa-merdas e as malhas. E começa a tiritar de frio. Ao lado da lareira, numha taberna, com um café com leite a aquecer as maos e o corpo, alguém diz a Rocío, Álex e Xabier que talvez tenham sorte: perto dali vive um homem que há anos tocava acordeom. Sim! À porta da sua casa, aquele homem baixote de dedos gordos ouve aquela gente nova e, com melancolia, explica-lhes: Sim, eu antes tocava acordeom, mas tivem que vendê-lo há cinco anos. Rocío diz-lhe: Espere um pouco! E em trinta segundos volta com o acordeom a brilhar entre os flocos de neve, o homem começa a tocar e Rocío dá *play* ao gravador.

Passou muito tempo desde aquela aventura. Rocío Candales há mais de vinte anos que nom sai como recolhedoras. Na atualidade, é mestra e ativista cultural e tem duas filhas de 9 e 13 anos que están a aprender a tocar gaita e sabem improvisar cantando em verso. Álex Ínsua é professor de pandeireta em várias associações culturais e continua a recolher, desde há mais de 30 anos. Xabier Díaz tem gravados vários discos e é um músico admirado na Galiza e em parte do estrangeiro.

Rocío Candales começou a recolher por curiosidade, “porque depois de levar anos tocando gaita nunca parara para pensar de onde vinham as peças que tocava. Depois da primeira recolha, o contacto com aquela realidade desconhecida para mim foi como um jeito de atar-me à terra, umha maneira de acrescentar peças para conformar a evidência da pertença a um país. Lembrome das borboletas no estômago, da humidade dos dias cinzentos na roupa, das madrugadelas recompensadas no momento dos primeiros contactos com as mulheres, na busca de algum vestígio de trasmissom. A adrenalina de compartilhar alegria no meio de um mundo a piques de desaparecer”.

Quigemos falar com recolhedoras de palavras e músicas do século XXI. Blanca Villares recolhe desde mui nova. Filha de gaiteiro, aprendeu a cantar na casa, ouvindo as mulheres à mesa nos domingos e nos dias de festa, batendo na mesa com as maos e as colheres. “De mocíña, con 13 ou 14, comecei a tocar

nun colectivo cultural chamado Reviravolta. Quen sabía algo máis ensinaba ao resto, mais tiñamos apenas repertorio: Xabi e Lis, que eran dous compañeiros, subían moito á montaña nos fins de semana para bailar e tocar cos vellos das Nogais, Pedrafita... E eu fun con eles varias veces. Aprendemos pouco a pouco as cantigas e os xeitos que lles escoitabamos. Despois, cando fun coñecendo outras mozas doutras zonas que facían o mesmo que eu, fun ampliando repertorio, mais sempre á base de escoitar e tentar reproducir. Recollín porque gozaba moito con cada peza nova ou variación que aprendía.”

Também Pepa Yáñez comezou a recoller desde rapariga. Aprendeu cultura e tradición galega no colectivo María Castaña de Lugo. E explica que como parte daquela formación figurava saír para recoller: “Quem lá se formava ia recoller pola provincia na busca de um traje de cotio, um conto, umha cantiga, umha técnica...”

Blanca Villares conta-nos umha história bem curiosa: “En Taramundi hai moitos anos que participo dun encontro cos tocadores da montaña. Polo San Martiño organízase unha castañada e xuntabamos gaiteiros vellos da Fonsagrada, Ribeira de Piquín, Boal, Bres..., da zona asturiana e galega. Unha desas noites cantei cun gaiteiro, o Praviano, que lle daba moito xeito e cadrabamos moi ben. O caso é que levaba un bon pedazo tocando con el e díxome: -Carai, que ben lle dás! Heiche tocar unha bonita bonita pra cantar, das de antes. Eu emocioime toda e cando arrincou a tocar... A canción era *María Isabel* de Los Payos! Tenme pasado isto mesmo mil veces, con diferentes informantes, e con mil cancións: *Mi carro* do Manolo Escobar, *Clavelitos*, a *Conga*...

Agora doulle outro sentido ás recollidas, claro. Temos por un lado esa obsesión de que non se perda nada do que había, de xuntar e compoñer as pezas do crebacabezas para comprender de onde vén a nosa música, qué foi primeiro... e esa obsesión por depurar as esencias. Mais para min tan importante como iso é darlle valor a esas prácticas en si mesmo: xuntarse para cantar e contar e bailar, cantar traballando, aprender das escoitas, o respecto interxeracional, resolver conflitos tamén. Leva moitos valores asociados ademais do propio valor etnográfico-musical. Por iso é que vivo na montaña e sigo aprendendo das persoas que a habitan. E por iso é que as miñas aulas sempre aspiran a deixar de ser “aulas”, e busco que a xente normalice o de cantar fóra delas e facer comunidade. A improvisación sempre está presente! Ás veces máis acotada a contextos como o entroido. Mais dalgún xeito sempre presente. Igual non tan espontánea e longa como o brindo, por exemplo, pero improvisábanse coplas seguido: para picar á compañeira, comentar a vestimenta, comentar as parellas do baile, o moito que bebe este ou aquel... E rirse da tola que vén gravallo todo! Encántame esa función social da música, penso que tiña todo o sentido e é unha pena que non soubesemos adaptala para que seguise evolucionando co resto da música. Por iso hai que facer traballo de recuperación, posta en

valor e sobre todo, actualización aos novos contextos. Deberíamos estar tod@s facendo *TikTok* co brindo!”.

Pepa Yáñez conta-nos: “Lembro-me de umha improvisaçom de um informante de meia idade no Hospital do Cebreiro. Numha celebraçom para a recuperaçom dos cantos de reis, meio que improvisou umha copla, porque tinham previsto ir ao Luar. Cantou lá, dias antes de ir ao programa:

“A minha filha dote nom tem  
mas canta e baila bem,  
sabe coser e sabe bordar,  
quero que seja a melhor do Luar.”

Trocou lugar por Luar. E eu fiquei com essa ideia de trocar palavras para fazer humor.”

Marta Otero fai parte da última geraçom de recolhedoras e explica-nos: “Eu recolho porque quero arrecadar informaçom sobre a tradiçom do meu povo, empapar-me da sua cultura, da sua dança, dos seus contos... Recolho para mim, para saber mais e seguir com a cadeia de transmissom. Recolher é umha maneira de chegar-me às danças, aos cantos, aos contos e aos jeitos de vida que tinham as minhas antepassadas. Eu sempre pensei que há que conhecer bem o que umha pessoa tem de seu, para conformar a identidade própria e depois se abrir a novas culturas. Nas recolhhas, a improvisaçom está presente em cada palavra, em cada canto, em cada conto, em cada ponto de dança... A improvisaçom é parte fundamental para entender as nossas danças e as nossas melodias. E nas foliadas, ao final da festa, sempre chega o momento da regueifa. Na nossa malta de Botos, onde nos juntamos pessoas de diferentes geraçons, é típico apanhar a cançom que melhor sabemos e improvisar a letra à mesa. Para mim a regueifa anuncia o fim de festa mas também é o momento mais intenso da noite.”

## De Marcial Valladares a ‘Operación Triunfo’

“Vimos dunha estirpe de mulleres que crearon textos para cantalos.”

Tanxugueiras

Mais de 5.000 textos e melodias reunírom Dorothé Schubart e Antón Santamarina, depois de passarem cinco anos percorrendo a Galiza com un gravador. Oliva, Presentación, Ramón e Antonio cantárom em Sabrejo, umha aldeia de Vila de Cruzes, em abril de 1980, e a musicóloga suíça gravou-nas para o *Cancioneiro Popular Galego*, o nosso maior repertório de música tradicional, publicado em 1984. Dorothé era umha mulher nova, com muita curiosidade, e percorreu a Galiza fazendo gravaçons que hoje som tesouros da Humanidade, e que guarda o Arquivo Sonoro da Galiza, em 248 Cd’s, com as gravaçons originais.

No curso escolar 2017-2018, o alunado de língua galega e literatura do 3º ano da ESO do IES Marco do Cambalhom, das Cruzes, começou o curso conhecendo a poesia oral tradicional e a aventura de Dorothé Schubart em Sabrejo. E no II Encontro de Mulheres Regueifeiras desse mesmo curso, duas alunas, Carla Verde e Aleixandra Torres, interpretárom um dos temas recolhidos em Sabrejo, acompanhadas pola regueifeira Alba María. Nesse ato, foi feita umha homenagem às pessoas que a musicóloga suíça gravara, em 1981.

A seguir, como projeto escolar, na segunda avaliação, o alunado tivo que criar umha cançom, com letra e música original. Nas Cruzes, há umha forte tradição musical, com alunado implicado nas bandas de Merça e Ponte Ledesma, em grupos de pandereteiras, de dança ou em corais, e com um festival local, o Novo Cruceiro Rock, impulsionado por umha juventude ativa e criativa. A música é um dos valores mais apreciados neste concelho bem como no seu liceu, onde boa parte do alunado toca algum instrumento.

Como resultado desta dinâmica, impulsionada polo Clube da Língua-Equipa de Normalização e Dinamização Linguística, desde o projeto “A nossa música somos nós”, um grupo de raparigas do liceu decidiu formar um grupo de pandereteiras, reunir-se nos recreios para ensaiar e participar no concurso para gente jovem *Quero Cantar*, organizado pola Deputação da Corunha. Dérom-lhe nome ao grupo, Enxebres, e ao seu primeiro tema, *Sempre combativa*, umha cançom de valores feministas e contra a violência de género. Umha cantareira da vila e ex-aluna do instituto, Nerea Fiúza, ministrou uma oficina de composição, trabalhárom e gravárom o tema e a cançom foi enviada para o concurso.

As seis raparigas - Marta Castro, Nuria Penas, Carla Verde, Aleixandra Torres, Alba Guzmán e Lorena Medela - fôrom finalistas e cantárom num Teatro Colón da Corunha cheio de emoçom. “*Sempre combativa*” foi um tema mui escuitado nas redes sociais e apareceu no álbum *Quero Cantar*. Outra aluna, Noa Guzmán, paralelamente, comporia um tema, *Agora son eu*, que interpretou como solista ao piano, no mesmo concurso, chegando também à final, aparecendo no CD e nas redes sociais. As Enxebres e Noa convertêrom-se, nesse ano, num referente da vitalidade cultural para Vila de Cruzes e essas mulheres novas de 14 e 15 anos pudêrom viver umha experiência afortunada de empoderamento, fruto do trabalho em grupo, da sua formaçom e da sua criatividade.

É importante destacar a importância do âmbito local no processo de construçom cultural e o trabalho do ensino como ferramenta de transformaçom social. Exemplos desta forma de transmissom cultural estão a funcionar diariamente em centenas de pontos do país. Umha escola ou umha associaçom cultural numha aldeia, vila ou cidade podem ser verdadeiros motores de transformaçom e modelos de pensamento, açom e emoçom para a mudança social. E, porque a criatividade é contexto-dependente, favorecer a criaçom de espaços abertos a essa criatividade é fundamental para o desenvolvimento cultural de um país.

Na Galiza, há muita gente a trabalhar nessa direçom, é a base do que podemos chamar “Movimento social de transmissom cultural”, um movimento informal e espontâneo, do que fam parte milhares de pessoas e do qual participa a mãe que regueifa com a sua criança numha viagem de carro, ou a associaçom cultural que organiza um festival na sua vila, ou a mestra que com o seu alunado da primária grava um videoclipe de um rap sobre Carvalho Calero.

Som este tipo de dinâmicas de proximidade, que nascem como projetos mais ou menos pequenos, humildemente, e que dinamizam, a partir do ativismo educativo ou sociocultural, as práticas que evidenciam a ineficácia da gestom cultural que gira exclusivamente à volta de grandes eventos e desenvolvimentos económicos milionários.

A cultura de base é o músculo mais importante da cultura galega e a sua precariedade visualiza o abandono por parte de um sistema institucional que, especialmente nos níveis autonómico e estatal, condena a própria cultura galega à subordinaçom, limitando - e mesmo combatendo - a soberania cultural popular.

Este é o primeiro exemplo de como a riqueza cultural de um povo, transmitida de geraçom em geraçom, é interpretada por Oliva, Presentación, Antonio e Ramón, numha aldeia do Deça, em 1980, é gravada por umha musicóloga suíça, chega ao *Cancioneiro Popular Galego*, entra nas aulas de um liceu, quase

quarenta anos depois, sobe ao palco num Encontro de Regueifeiras e serve como detonante para que várias adolescentes componham dous temas que representam novas formas de fazer música no século XXI.

O segundo exemplo começa com a história de um homem do século XIX. Marcial Valladares (Berres, A Estrada, 1821-1903) foi um intelectual, escritor e lexicógrafo fundamental no Ressurgimento. Escreveu o primeiro romance galego do séc. XIX, *Magina ou a filla espúrea*, elaborou umha gramática e um dicionário, recolheu material folclórico e publicou partituras com textos em galego “para que a nossa língua chegasse aos salons das casas das elites”<sup>1</sup>, naquela época em que o galego era considerado um dialeto.

Marcial Valladares foi polas aldeias recolhendo cançons populares e elaborou, em sucessivas publicaçõs, um *Cancioneiro Popular* fundamental na nossa história. De família fidalga, criado na aldeia, conhecia profundamente a cultura popular e queria registar os sinais de identidade do seu povo, segundo Luis Orjais Pico e Isabel Rei Sanmartin<sup>2</sup>. Sabemos que quando Marcial era um rapaz novo, de 19 anos, já recolhia cantares polas aldeias. E que, como etnógrafo, juntavam-se nele motivaçom ideológica, formaçom específica e imersom no contexto. Porque Marcial Valladares já era moderno e estava na vanguarda e, em 1867, conhecia o que estava a acontecer: “Xeneralizada hoxe a instrucción primaria, conocida a lengua de Castilla hasta na escola incompleta do lugar mais insignificante, posible é desapareza dentro de poucos anos toda poesia popular gallega. O noso dialeuto úsase menos de cada día e os que n’a actualidá o usan son; nos campos, os labradores; nas vilas e ciudás, alguns artesanos e a clase pobre” (Marcial Valladares, 1967)

Agora, imaginemos umha rapariga nova a cantar com a sua pandeireta, nas terras de Ourel. É pandereteira. Gosta da música tradicional e doutras músicas. Quando cresce, gosta de Sés ou de Marful. E sonha em tornar-se numha cantora de grande sucesso. A nena fecha os olhos e imagina-se num palco cheio de luzes e milhares de pessoas a ouvi-la. E abre os olhos e de repente aparece na final de um dos concursos com mais audiência da televisom espanhola: *Operación Triunfo*. Aquela nena agora é umha mulher, Sabela Ramil. Aquela pandereteira virou numha cantora de pop que, num programa espanhol, canta em galego. E atentas a Sabela, através da televisom, há 2.231.000 espetadores. A cançom que escolheu para cantar na gala final do *reality* televisivo é *Tristas*, um tema de Marful, um grupo formado por Ugia Pedreira, Marcos Teira e Pedro e Pablo Pascual e que, gravado pola BBC, podemos ver e ouvir no *youtube*, considerado como um dos grandes temas da música galega. E aqui é onde descobrimos que a cançom de Marful tem na tradiçom umha das suas fortalezas. Várias estrofes som coplas recolhidas do povo, lidas no *Cancioneiro* de Marcial Valladares:

“Eu nom sei que tés nos olhos,  
que se me miras tu matas  
matas-me se para mim ris,  
matas-me quando me falas.  
Meus olhos choram por ver-te  
meu coração por amar-te  
meus pés por chegar a ti  
meus braços por abraçar-te.”

Falamos com Ugia Pedreira sobre tradição, Marcial Valladares e modernidade, e contou-nos muitos factos interessantes, como um livro aberto, este livro aberto que tés entre as maos: “Marful é o apelido de meu avô. O bêbado da família que escrevia poesia e partiu para Cuba, onde tivo umha filha. Criei o grupo porque eu já tinha umhas cançons e nom tinha como levá-las adiante. Os irmaos Pascuales aparecêrom no caminho e unírom-se a mim. Depois, procurando guitarra, véu Marcos. Sempre tivemos clara a ideia de Marful, o grosso, o traço. Eles pugêrom a cor. Arranjos, harmonias, desenhos. Para mim, é sempre fazer política da arte, neste caso, da música. Política para mudar e melhorar o social. Todos os temas vam do íntimo para o social. A cançom de *Tristrás* é um bom exemplo. José Luis do Pico Orjais, grande amigo e estudioso do folclore, ensinou-me o *Cancioneiro* que, por sinal, com o passar do tempo cantei no mesmo Pazo de Valadares. Com Chito e com Pepe e uns amigos passamos um tempo no Viveiró, na Serra da Ganhidoira, cantando pola aldeinha, vivendo a natureza e conhecendo a vizinhança. Ali mesmo aprendim umha jota que levei na memória. Apanhei letras de Valladares, modifiquei-nas, compugem outras e outras músicas, e transformou-se na mistura de *Tristrás*.

Quando dirigia o Conservatório de Música Tradicional e Folque de Lalim e a Central Folque, agradecim imenso as pós-graduaçons de música tradicional que organizamos com a Universidade. No mínimo 75 pessoas de alunado pudêrom, algunha mais ou menos, entender como funciona a tradição oral e deixar de andar perdidos na ignorância da transmissom. O *Tristrás* é um bom exemplo. Reelaboraçon comunal, chama-se. Berro esta palavra nos estudos de antropologia musical que fazíamos em Lalim onde, diga-se de passagem, trouxemos figuras de primeira ordem mundial à volta da etnomusicologia, da análise da composiçon, etc. Dizia Cunqueiro que se umha das suas estrofes era cantada dentro de 900 anos por umha jovem, já estava o céu ganho no universo da literatura, transformada em oral. Ou algo assim. É umha honra que as cançons dos criadores nom anónimos sejam cantadas e reelaboradas. Nom só das criadoras anónimas. É importantíssimo fazer repertórios de cançons atuais em galego. Nom só ‘de ailalelo’ e ‘ogatodosaco’. Só podem fazer isso os ativistas e a educação. Porque o marketing e as vendas de música galega seguem um



rego publicitário idêntico ao de Miami. Sem piedade, é a compra e a venda. Os *likes* também. O ouvido musical, como o gosto polos tomates ecológicos, educa-se. Acho importante aumentar o nível intelectual das letras, da poética, as relações ecológicas na regueifa, da introdução da prosódia galaica como seiva decisiva. E isso fai-se, repito, a partir de projetos educativos. Enquanto estivemos em Lalim, a Central tentou tornar visível a história da música como história do contexto identitário. Mas já nestes anos todo o mundo anda mais no neom, turnês, gestores, na tal indústria... E todos os atos som para a montra.

A reelaboração comunal ou recriação comunal é que umha música ou letra popular foi assim no momento de ser anotada ou registada de algum modo. Através do tempo é reconstruída polos povos que querem manter essa informação através das gerações futuras. Nom é repetição, som estratos de mudança mantendo a ideia principal. Se nom fosse assim, como chegarom a nós tantos romances carolíngios? Ou como é que músicas da Bulgária podem andar por Aviom, como é o caso de “Hei de ir à tua seitura”, alalá com o que começou Schubart umha sua palestra, em Lalim, dizendo: “Reconhecedes esta melodia? Umha igual existe na Bulgária.”

Para umha comunidade aceitar umha canção na antiguidade, tem que entendê-la, assimilá-la, integrá-la, ser importante para algumha manifestação comunal, ser evidentemente importante e boa para a comunidade, o suficiente para passar através das linhagens, e depois dos povos, e comece a andar polos caminhos. Isso leva a que cada um que a canta ou narra pom o seu jeito, mantendo o essencial da canção. Isto é a reelaboração comunal. É maravilhoso. É a própria natureza em funcionamento, feita de linguagem humana.

Acredito firmemente que tudo está na criação, manter os novos criadores e dar-lhes visibilidade, ferramentas, palco para que a expressão da fala seja falada, declamada, cantada, rapeada. E com a sua maior variedade. Os hábitos transformam-se em costumes e estes em conduta. Quantos mais criadores e criadoras houver de maneira ‘normal’ em qualquer parte, menos ídolos baratos, menos embuste, mais aumento da escala de valores e, entre eles, a autoestima.”

<sup>1</sup> Pico Orjais, Jose Luís e Rei Sanmartin, Isabel: Ayes de mi país: o Cancioneiro de Marcial Valladares. Dos acordes, Baiona, 2010. pág.27.

<sup>2</sup> Pico Orjais, Jose Luís e Rei Sanmartin, Isabel: Ayes de mi país: o Cancioneiro de Marcial Valladares. Dos acordes, Baiona, 2010. pág.26.

## **Luis e Pinto: Lume!**

Luis Correa Piñeiro, Luís o Caruncho, é regueifeiro, sanfonineiro e gaiteiro, participou em grupos como Zurrumalla, Os Carunchos ou Os Folieiros. Em 2 de maio de 2018, nas jornadas de normalização linguística organizadas polo Gabinete de Normalización do concello de Vigo, no Verbum, Luís o Caruncho compartiu com o público unha pequena autobiografía sobre a súa relación com o verso. Ali contou-nos que num dos seus primeiros trabalhos, como alvanel, já improvisava rimas para alegrar a jornada de trabalho, e continuou a fazê-lo depois, como distribuidor da confeitaria “Cañitas Riquer, para almorçar e para comer”, e depois, num quiosque, “Quiosque Xabaryl, o quiosque do ano dous mil”. Hoje, Caruncho é um incansável da música tradicional e do repente galego. Com o grupo de teatro Os Quiquilláns, Luís o Caruncho participa de performances teatrais na rua e noutros espaços. Por exemplo, lembramo-lo na dinamização da festa-homenagem do Banquete de Conjo, em Compostela, a cantar ao ar livre:

“Um banquete em Conjo vamos celebrar  
para compartilhar todos por igual.”

Caruncho improvisa versos nos colégios que visita, em festivais de verao, na Festa da Lampreia de Arbo ou no Pregom da Festa do Chouriço de Paranhos:

“O chouriço de Paranhos  
é o melhor do mundo inteiro,  
tanto para os da casa  
como para os do estrangeiro.”

O Caruncho improvisa cantando de forma civicamente comprometida, reivindicando o idioma no Correlíngua, apresentando o espetáculo *LGX15, Ideas para o futuro da lingua*, ou em diferentes mobilizações do movimento social galego, polo que chegou a sofrer censura. Luís o Caruncho vive profissionalmente das rimas. Poderíamos dizer que a sua é unha vida em verso. Ele mesmo o diz: “A gente vive na rima”. Ontem mesmo, na casa, pode improvisar um pareado para lavar os dentes: “Sensodine, para que a cáries nom germine” e manhá pode gravar para a TVG o romance de Romasanta. Com um dos seus personagens, o cego que canta romances, o Caruncho chegou a narrar em verso o prémio da lotaria de Natal ao vivo, para a TVG, com o jornalista Santiago Davila. E tanto regueifa num serao em Tebra, junto com Esther Porrit, como canta numha obra de teatro de Valle-Inclán. Com os regueifeiros Josinho da

Teixeira e Bieito Lobarina formou o grupo Trio Liro, que explorou diferentes formas humorísticas da regueifa, com encenações ligadas à comédia, com um formato adaptável a teatros e tabernas. Luís o Caruncho representa de forma excecional a adaptação do repentismo a múltiplos espaços e circunstâncias de comunicação, demonstrando a capacidade da improvisação em verso tradicional para se atualizar na sociedade do século XXI. Luís é, ademais, um dos ativistas que mais pontes construiu entre o repente galego e o português, participando em diversas jornadas, atividades e espetáculos galego-portugueses ao sul e ao norte do Minho, muitas vezes com Augusto Canário<sup>1</sup>. Por exemplo, em Melgaço, em junho de 2005, organizado pelo projeto educativo *Ponte nas Ondas*, que na sua XI edição apresentara em Paris a Candidatura a Património Imaterial da UNESCO para a tradição oral do norte de Portugal e Galiza, Luís e Augusto improvisaram juntos os cantares ao desafio portugueses e a regueifa galega. Ou por exemplo, ao representar a Galiza, em 2018, no I Encontro de Cantadores ao Desafio e Repentistas de Portugal, em Viana do Castelo, com Bieito Lobarina.

Numa das primeiras atividades da Asociación ORAL, em Valadares, em 1997, à mesa, Luís o Caruncho conheceu Pinto de Herbón. E vice-versa. Pinto deu-lhe umha copla e Luís improvisou umha resposta. Foi o começo de umha longa amizade e o princípio da história de um dos grandes regueifeiros da nossa história. Pinto e o Caruncho recolheram a filosofia de Calvinho de Talho, que assegurara, nos anos oitenta, que o futuro da regueifa estava na escola, e desenharam um modelo de Oficina de Regueifa que deu com a chave: aprender a regueifar passando-o bem.

E agora, lume! Este é o grito de guerra de Daniel Alexandre Vecino Martínez, mais conhecido como Pinto de Herbón. Quantos poetas conhecemos que foram coroados em vida graças à sua poesia? Em 2014, Pinto de Herbón foi honrado com umha homenagem intitulada “Coroa poética para o Pinto de Herbón”, na Casa-Museu Rosalía de Castro. As coroas com as que foram honrados Petrarca, Spenser ou Chaucer eram de loureiro. A coroa de Pinto era de pimentos. Acompanhado por outros escritores, artistas e regueifeiras, como Xurxo Souto, Manuel Rivas, Sofia Tarela, Paola Beiro, Vituco Neira ou Luís o Caruncho, Pinto de Herbón recolheu a admiração do povo que sabe valorizar a importância deste homem na história da oralidade da nossa nação. Regueifou com Pinto, o seu filho, o Pintinho, Xairo de Herbón, simbolizando um dos valores mais prezados deste artista bravu: o trabalho pela transmissão geracional. Pinto de Herbón é a pessoa que começou a construir a ponte que permitiu que a regueifa cruzasse do século XX para o XXI. Pinto chegou ao repente galego um lume novo, enriquecendo com a sua proposta musical o movimento bravu, em cima do trator a cantar com Xurxo Souto, no mítico CD *Nación Bravu*, no programa *Sitio Distinto* de Antón Reixa ou nos concertos com

Manu Chao. Pinto participou daquela revolução improvisando e do mesmo modo improvisou o futuro da regueifa. Pinto associou a regueifa com a nova vaga de música galega dos anos noventa, vinculando-a ao rap, criando o que se denominou naquela altura “agro-rap”, e convertendo o repente galego numa referência de modernidade, naqueles anos de música selvagem e sem domar. A música, naquela altura, era umha “revolucionária mistura híbrida” de “ritmos hip-hop com gaitas tradicionais celtas ou ritmos folk galegos com instrumentos eletrónicos”<sup>2</sup>, umha mistura de rock, pop, música tradicional e experimentalismo. E nessa apoteose, Pinto consegue achar umha forma de improvisação oral cantada que conecta com o público. Quando perguntáram a Pinto se era rapper ele respondeu que nom, que ele era um regueifeiro moderno. No documentário *Da regueifa ao rap*, de Pilar Faxil e Helena Villares, Pinto e o Caruncho compartilham protagonismo com Dios Ke Te Crew, lenda viva do rap em galego. Numha palestra em Cambridge, em 2016, na *Conferencia Internacional de Estudos de Hip Hop*, a doutora da Universidade de Leeds Maria Seijo Richart explicava, num texto onde Pinto também é protagonista, que “en Galicia a conexión regueifa-rap está a axudar a recuperar a lingua e recupera-la nosa identidade nacional”<sup>3</sup>.

Desde 1997, Luís o Caruncho e Pinto de Herbón venhem transmitindo a tradição do repente galego em oficinas de regueifa em que participáram vários milhares de adolescentes. Podemos dizer que graças ao seu trabalho, a regueifa chegou ao século XXI. Todo o nosso respeito e admiração. Honra para o lume das suas palavras!

<sup>1</sup> Augusto Canário é um artista fundamental no repente português. Preocupado com a transmissão intergeracional, o seu projeto “De repente canta a gente” tem como objetivo desenvolver o património imaterial no Alto Minho ligado aos cantares ao desafio e às desgarradas. Como Pinto e o Caruncho, é lenda viva.

<sup>2</sup> Colmeiro, José: “Peripheral Visions, Global Positions: Remmapping Galician Culture”, *Bulletin of Spanish Culture*, 86.2, pp 213-230. 2009.

<sup>3</sup> Seijo Richart, Maria: *Os nosos modernos avós: a regueifa galega coma devanceira do rap* <https://www.regueifa.org/ponencia-sobre-regueifa-na-universidade-de-cambridge-galeguia>. Bem Falado.

## **Chaves para a transmissom**

Numha sociedade em conflito linguístico e cultural, o campo da infância e da juventude é decisivo na hora de criar processos de mudança social. Umha das ideias força da pedagogia social perante a aprendizagem é o que se denomina “exposiçom a modelos”. O professorado, o pessoal nom docente, os pais e mães e outros agentes que intervenhem nos espaços educativos formais e informais - na escola, na casa, nas ruas, na sociedade em geral - som modelos relacionados com a autoridade e a formalidade. O mundo das pessoas adultas fornece modelos de transmissom de valores, conhecimentos e comportamentos às crianças. Mas os modelos adultos nom som suficientes para impulsionar umha mudança desde baixo, desde a base social infantil e juvenil. Se queremos que se produza um processo de inovaçom, som as crianças e a gente jovem os que o devem protagonizar.

Porque as crianças e a juventude nom constroem só o seu processo socializador, educativo e de formaçom mais ou menos formal e, informalmente, convivendo com as pessoas adultas. A gente jovem também adquire valores, conhecimentos e práticas relacionando-se entre si, entre iguais. Aprendem a ser umhas com as outras, a saber, a fazer, a pensar.

A decadência da improvisaçom oral galega, a fins do século XX, está relacionada com a falta de referentes jovens. Todos os referentes eram homens, adultos ou velhos e de origem rural, na sua maioria. Daí a importância das primeiras oficinas de regueifa para escolas que a associaçom ORAL de regueifa dinamizou em Vigo, com a colaboraçom do Serviço de Normalizaçom do Concelho e a sua técnica Marta Souto, que chegarom a centenas de raparigas e rapazes. Duas regueifeiras adolescentes formadas por Pinto de Herbón e Luís o Caruncho, nessas oficinas, vam ser depois chave na revitalizaçom da regueifa: Alba María e Sara Marchena.

As redes sociais som na atualidade um instrumento fundamental de comunicaçom e socializaçom da juventude. E a apariçom dos primeiros vídeos de crianças e adolescentes a regueifar tornam-se referências para um novo modelo onde se descobre que a regueifa também é um assunto de gente jovem.

A articulaçom do projeto Regueifesta parte desse princípio: para impulsionar um processo coletivo é preciso ter novos referentes, junto com os tradicionais. E daí a importância de criar umha dinâmica de relacionamento e convívio entre a gente nova, com a regueifa como motivo coesivo. Assim é como começam a organizar-se atividades nos liceus de Baio, de Vila de Cruzes e na Escola de Ensino Galego Semente de Compostela, à volta de experiências escolares e extraescolares, onde se prioriza a participaçom da infância e da ju-

ventude, e o contacto entre aprendizes de regueifa, e a sua visibilizaçom social: aparece nas redes sociais um novo modelo de regueifa associado à diversom e à festa. E para além do referente rural e galego-falante tradicional, aparece também umha regueifa urbana e neofalante.

E começa a tecer-se a rede da nova geraçom de repentistas. Fai-se prioritário criar um movimento nacional, além de localismos, intergeracional, de relaçons emocionais através de experiências significativas.

Um encontro em Compostela na associaçom A Gentilha do Pichel reúne, em 2015, Pinto de Herbón, um Xairo de Herbón com 12 anos e umha Alba María, recém chegada a Compostela com 18 anos, com mamais, papais e crianças da Escola Semente de imersom linguística. Estudantes de Baio e das Cruzes começam intercâmbios. Alunado das Cruzes é convidado a participar no Encontro Escolar de Regueifa de Valadares. Iniciam-se os primeiros convívios escolares no País Basco, para onde viajam regueifeiras de Baio, das Cruzes, Burela e Vigo, internacionalizando o movimento emergente. E a nova geraçom de repentistas entra em contacto com bertsoláris jovens e conhece e partilha, entre iguais, os seus modelos sócio-culturais, políticos e emocionais. O Projeto Regueifesta planifica um processo a meio e longo prazo onde o investimento principal de energia se dirige à organizaçom de experiências extraescolares baseadas no contacto humano.

Um momento histórico de vital importância no processo do ressurgimento da regueifa é a participaçom de cinco raparigas no programa *Luar* em 2016: Nuria Penas (12 anos), Noa Guzmán (12), Esther Porrit (13), Sara Marchena (17) e Alba María (18). É a apresentaçom pública da nova geraçom de repentistas galegas: mulheres, novas, de ambiente urbano e rural, neofalantes e falantes tradicionais e com mensagem feminista.

Aos poucos, as novas regueifeiras e regueifeiros começam a fazer visível que algo novo está a acontecer, de diferentes focos de expansom, de Vigo a Bergantinhos, do Courel a Compostela. A Bergantinhos assomam projetos de visibilizaçom, como o *Proxecto Regueifa* do CPI Alcalde Xosé Pichel de Coristanco. E aparece umha mulher nova, Lupe Blanco, bisneta de Blanco de Muinho Seco, que atua pola primeira vez na escola de Borneiro em 2016, com quatro velhos regueifeiros - Fernando Mato, José María de Borneiro, Manolo Dios e Remixio de Coens-Laje e o Farinheiro de Cesulhas - e começa a dinamizar a nova regueifa bergantinhá e a fazer parte de umha nova promoçom com o chamado *torgho velho*.

Meios de comunicaçom galeguistas começam a fazer eco da eclosom de novas vozes e as administraçons somam-se para apoiar o novo movimento. O seguinte passo para a implicaçom do professorado é a apariçom do Enreguéifate, um concurso de vídeos e de jornadas de formaçom que vai ativar centenas de profes e crianças para se gravarem regueifando.

Outro momento de grande emoção pública vai ser a festa final da Regueifesta de 2018, no Auditório da Galiza, com 1000 escolares no público e repentistas da Galiza, País Basco e Catalunha no cenário, com representação das diferentes formas de improviso galego e umha nova forma de apresentar a regueifa no palco: umha dinâmica trepidante, controvérsias, exposição de temas e, sobretudo, de forma non competitiva nem agressiva, e com muita festa.

A pedagogia da “exposição a modelos” centra-se na criação de experiências onde a gente jovem entre em contacto da forma mais autónoma possível. De facto, quando se cria o Currículo e a Programação da matéria optativa “Regueifa e improvisação oral em verso” integra-se um bloco de “Ativismo e gestão cultural”, para facilitar a participação autónoma do alunado e a prática da autogestão. Por outro lado, procura-se criar situações de comunicação através de dinâmicas de representação e simulação, narração, musicalização, jogos linguísticos, de umha pedagogia lúdica, entre iguais, que facilite a confiança e a segurança pessoal. Aginha na Regueifesta descobre-se outra chave na aprendizagem do repente: o fator emocional na aprendizagem. Mas essa é outra história...

## O repentismo na infância

“António, — dixo-me Federigo — tu também deverias improvisar. És um pequeno poeta, tu também! Tês que aprender a pôr as tuas palavras em verso. Daquela compreendim o que devia ser um poeta: umha pessoa que sabia cantar mui bem o que sentia e o que olhava. Era divertido e ademais nom seria mui difícil, pensei.”

Hans Christian Andersen, O improvisador, 1835.

No século XXI, continuamos a conhecer crianças que cantam canções populares e tradicionais. Na Galiza, há muitas crianças que sabem acompanhar, pelo menos, a Saia da Carolina e a Rianjeira. Essa estrutura métrica está no ADN cultural de umha grande parte das crianças da Galiza, apesar de um processo de desgaleguização *in crescendo*. Cantar a brincar pode ser o primeiro achegamento à literatura oral galega e ajuda a desenvolver a sensibilidade poética das crianças. Num momento em que muitas famílias já nom cantam na nossa língua, e quando em muitas aulas ainda se silencia a oralidade, chegar a canção infantil a famílias e escolas é fundamental. Já que nos meios de comunicação públicos e nos *mass media* privados hegemónicos nom há interesse na transmissão intergeracional da nossa língua e cultura —os conteúdos infantis e juvenis em galego são dignos e de qualidade?— a responsabilidade de criar e participar num processo de criação cultural coletivo recai no ativismo e na militância.

E, nesta altura da história, aparece umha inovação para a canção infantil galega: além do repertório tradicional da memória coletiva, agora podemos estimular a improvisação cantada. A regueifa situa-se diante do nosso caminho, no século XXI, como umha oportunidade para as crianças serem mais felizes de umha maneira pouco habitual nos nossos dias: cantando a improvisar sobre o seu mundo. Mas é difícil que umha criança aprenda a improvisar? É difícil que umha mamai, um papai, umha docente ensine a improvisar cantando?

Segundo Ramón Pinheiro, “A inmersión na oralidade iníciase cos primeiros arrollos que se cantan aos acabados de nacer”<sup>1</sup>. No repentismo galego, o aprendizado do repente ocorreu normalmente no seio familiar. Conhecemos a experiência de várias brindadoras e regueifeiros. Angelita de Banho, por exemplo, contou-nos que ela aprendeu com a sua mãe, umha brindadora que contratavam como cozinheira e brindadora nas vodas do Courel. Também Manuela de Arnado responsabiliza a sua mãe do seu gosto pola canção. “David, Adamo e Eladio, fillos de Ulises Souto López, un dos loidores 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”,



explica Ramón Pinheiro<sup>2</sup>. Em Bergantinhos, Ramón Cousillas, Raimundo, regueifeiro de Neanho, filho de María Baña, poeta popular, tivo os primeiros contactos com a regueifa na casa, onde iam cantar os melhores regueifeiros da comarca. Também Fermín da Feira Nova foi estimulado na casa, onde a sua avó e outra gente de idade lhe cantavam coplas. Outro regueifeiro com pai repentista foi Estevo Fariña, O Ferrador. Celestrino, Celestino Álvarez Castro, “herdou a paixón por esta arte popular do seu avó materno, Bernardo, e comezouna a practicar xa desde pequeno cando apastaba as vacas”<sup>3</sup>. Também Calvino de Talho: “Coñécese que o avó de Calviño era regueifeiro e a súa nai, Maria Regina Rama, unha boa pandereteira e cantora”<sup>4</sup>. Domingo Blanco explica que na regueifa tradicional, “a única aprendizaxe posible foi oral, de boca a orela, dos máis vellos aos máis novos, escoitando a uns, falándolles a outros.”<sup>5</sup>

No Brasil, João Miguel Manzolillo<sup>6</sup> entrevistou cantadores que aprendêrom a repentizar por imitação, num processo onde aprendem, desde criança, técnicas num contexto de aprendizado que era quase sempre familiar. É importante compreender que as crianças que brincam ao improviso jogam com as palavras como com um brinquedo e nalguns momentos podem desenvolver um jogo habitual: imitarem pessoas adultas. Habitualmente foram os pais e as mães quem envolveram as crianças na cantoria. Raulino Silva explica que “Os meus primeiros contactos com a cantoria fôrom através do meu pai.”<sup>7</sup> Também Oliveira de Pannels conta que o seu “pai gostava muito da cantoria, de fazer cantorias (...). Então, eu, influenciado por meu pai também e pelos cantadores de rádio e outros que faziam cantoria no local, fui despertando.”<sup>8</sup>. Ou Zé Viola, que aprendeu com o seu irmão: “Meu irmão mais velho foi cantor — que eu lembro como um sonho de ouvi-lo cantando, porque quando ele foi para São Paulo eu tinha de quatro para cinco anos. (...) Eu sentava num pezinho de parede assim. E ele colocava a viola no meu colo que eu ficava por trás da viola que ninguém me via de pequeno que eu era. Mas ali eu botava a mão por cima e mexia nas cordas lá de qualquer jeito e cantava de qualquer jeito, porém de improviso. Claro que eu não ia saber fazer rima, que eu era muito pequeno. Mas eu cantava repente (...) Mas eu fazia da minha maneira, sem métrica, sem rima, mas vamos s’embora.”<sup>9</sup>

No aprendiz tradicional do repente, nom há o dom do “inatismo”. Nom, depois de um primeiro momento mais ou menos inconsciente de imersom familiar e social no repente, aprendido na infância, baseado especialmente na imitação, há um processo consciente de atenção, repetição, criatividade e desenvolvimento pessoal das habilidades que se aprendem num contexto e a partir de uns referentes pessoais.

Nesta altura, é importante aproveitarmos a pedagogia do século XXI para enriquecermos o processo de aquisição do repente nas crianças. Hoje podemos desenvolver um processo — consciente, lúdico, técnico, baseado na afe-

tividade e na motivação — na primeira escolarização infantil e praticarmos umha didática que pode ajudar as famílias originariamente nom ligadas ao repente a participar na transmissom cultural.

Olho: quando falamos de chegar a regueifa às crianças nom devemos entender a prática infantil da regueifa como umha etapa inicial na formação de umha regueifeira ou regueifeiro adulto. Nom. Devemos ser conscientes de que a prática infantil da regueifa é umha prática que tem sentido em si mesma, nom como projeção, nom como “canteira” da regueifa, do mesmo jeito que brincar ao pano, ao futebol ou com a bicicleta nom deveriam ser atividades planificadas para conseguir futuras ciclistas, futebolistas ou jogadoras de pano profissionais.

Na sua obra *Unha mente que voa*, Xurxo Mariño reflexiona sobre a linguagem e a infância, explicando algo mui interessante sobre o ser humano: “A grande inmadurez do sistema nervioso no momento do nascimento dá lugar a que unha parte do seu desenvolvimento se produza fóra do útero, nun estado de interacción intensa cun entorno de gran riqueza sensorial, social e cultural. (...) Cada persoa nace cunha potencialidade xenética para construír un sistema nervioso, mais é o contorno o que determina unha parte importante dos axustes finais e, no caso da aprendizaxe dunha lingua, as interaccións sociais en forma de sons, xestos e miradas son as sementes sobre as que medra o idioma ou os idiomas maternos”.<sup>10</sup>

Neste sentido, a linguagem poética que se desenvolve na primeira infância das crianças que brincam ao improviso, ou a cantar em geral, é umha manifestação lúdica, umha criação expressiva que nos ajuda a desenvolver desde os primeiros meses de vida. No ser humano, a etapa pós-natal dura aproximadamente 7 anos, com umha nenez que chega aos 3 anos, a infância entre os 3 e os 7 anos, e umha etapa juvenil entre os 7 e os 10, aproximadamente, dando lugar à adolescência e à posterior etapa adulta.

Na primeira infância, a criança apreende o universo sonoro linguístico. O sistema nervoso aprende a relacionar sons e a identificar contrações musculares. Este sistema nervoso inato deve ser estimulado para as primeiras palavras chegarem a partir do primeiro ano. Aos três anos, o vocabulário alcança as mil palavras em média e produz-se a explosom da fala. Conhecemos crianças que começam a improvisar entre os dous e os três anos, e que entre os três e os quatro começam a compor coplas rimadas. A partir dos quatro anos, o jogo de cantar em verso continua evoluindo. Aos seis anos, umha criança tem um vocabulário médio de 2.600 palavras e entende por volta de 20.000. Aos seis anos umha criança motivada pode participar numha controvérsia rimada, numha viagem de carro com a família ou num passeio de bicicleta. Quando as crianças conhecem as normas, regueifar é como qualquer outro jogo.

A interação linguística com as crianças é fundamental na família nos primeiros anos de vida, muito antes de começarem a falar com fluidez e ainda que nom compreendam muito do que escutam. E essa interação deve ser cara a cara, em pessoa, pois a aprendizagem através do audiovisual é insuficiente e limitada. Neste sentido, o ambiente cultural modifica a nossa natureza biológica: o nosso sistema nervoso desenvolve umha capacidade assombrosa para se nutrir de informação cultural do meio social. A tradição cultural é sábia: trava-línguas, canções infantis, adivinhas ou jogos de palavras formam parte da literatura tradicional oral galega, da qual algumas crianças — umha minoria, tristemente — tenhem a sorte de participar no século XXI. A improvisação infantil cantada — a criança que se lança a cantar por cantar inventando palavras e melodias singelas — seguramente seja um jogo que as nenas e nenos desenvolvem de forma inconsciente durante a infância. A adopção do jogo da regueifa pode ser um recurso que ajude a desenvolver, ludicamente, as habilidades comunicativas inatas da nossa espécie. Por isso, perante teorias inatistas que defendem que algumas pessoas “nascem” para serem pessoas improvisadoras, nós asseguramos que a transmissão e aprendizagem cultural é o fator determinante no processo de aquisição do repentismo. Improvisar cantando nom é umha habilidade reservada a umha minoria privilegiada de artistas. Polo contrário: é umha habilidade que pode desenvolver qualquer criança que, estimulada e motivada, aprenda, exercite e desenvolva esse processo de formação de habilidades poéticas, musicais, verbais ou emocionais.

A pergunta mais importante é a seguinte: quem pode chegar a regueifa às crianças? Podemos, as mães, pais e profes, ensinar as crianças a regueifarem sem nós sermos repentistas? Podemos. Já está a acontecer! Independentemente de que tenhamos o apoio das regueifeiras e regueifeiros de forma pontual, qualquer adulto com interesse pode facilitar que umha criança aprenda a improvisar em verso. Na Galiza, temos a oportunidade de recuperar para o nosso sistema de oralidade o repentismo e assim como noutras sociedades há umha planificação para o desenvolvimento de géneros orais específicos nas escolas — como o debate nos EUA ou a canção coral na França — do mesmo jeito podemos enriquecer a nossa oralidade com a improvisação oral em verso, com umha educação de valores e práticas repentistas, de forma lúdica, transformadora e democrática, desde a primeira infância.

Agora, nesta altura da história, nom se trata só da importância fundamental de transmitir um cancionero tradicional que aprendemos a cantar de memória na casa ou na escola. Agora, além disso, temos a possibilidade de as crianças adquirirem a destreza de criar improvisadamente as suas próprias coplas, expressando os seus interesses e gostos. Porque a regueifa amplia o jogo de cantar: improvisar é infinito.

Por tudo isto, a sociedade galega está a observar que a regueifa é um recurso útil para o desenvolvimento cultural das crianças. Nos últimos tempos, proliferam as oficinas de formação de repentismo para crianças, para famílias e para docentes. Está-se a desenvolver umha didática da improvisação em verso na infância pola primeira vez na história com dous objetivos: que mãs, papás, tias, tios e outras pessoas adultas introduzam o repentismo entre os repertórios de práticas lúdicas familiares e que o repentismo entre nas salas do infantil, primário e secundário pola mão de docentes com motivação para transformarem as suas aulas.

Nas redes sociais, estão disponíveis recursos para desenvolver estes objetivos e a própria sociedade está a organizar diferentes espaços de formação, quer vinculados a projetos institucionais — como os programas Enregueífate e Apego, ou cursos de formação de CEFORES, ou de gabinetes de normalização linguística de concelhos, deputações ou do governo autónomo — quer vinculados ao movimento social, em locais sociais autogeridos, na rede de Escolas Semente, em associações culturais, no ativismo das equipas de normalização e noutros coletivos sociais como é o caso, nomeadamente, do Projeto Regueifesta.

Em poucos anos, a imagem da regueifa mudou. As crianças estão a tornarem-se em protagonistas da revitalização da regueifa. As redes sociais — *youtube*, *tiktok*, *instagram* — som um novo palco aberto ao público, um cenário digital que temos na mão, no telemóvel, onde nos últimos anos pudemos conhecer dúzias de crianças a regueifar e ser contagiados pola sua energia. No primeiro vídeo das Regueitubeiras, as regueifeiras de oito e nove anos explicavam: “Antonio Fraguas, galeguista, intelectual, etnógrafo, recolheu polas aldeias centos de coplas tradicionais e juntou-nas neste livro: Cancioneiro de Cotobade. Um colega seu, Xaquín Lourenzo, dixo que as coplas que recolhiam eram fósseis dum tempo passado. Pois aqui estamos nós, e muita mais gente nova, improvisando nas aldeias, nas cidades e nas vilas, preparadas para improvisar centenas, milhares de coplas e poemas, o Cancioneiro Improvisado do século XXI.”

Um dos nossos ídolos no mundo do repentismo é Felip Munar, que escreveu algumas das páginas mais reveladoras e desmistifica a arte da improvisação cantada. Diz Munar sobre a glosa nas Ilhas Baleares: “Quem pode ser glosador? Ou melhor: quem quer ser glosador? Ser glosador é umha vontade, umha decisão, um modo de entender as pessoas que nos envolvem e de entender-se a si mesmo. Todo o mundo pode chegar a ser glosador: todo o mundo pode aprender a improvisar glosas circunstanciais, temáticas, comprometidas ou simplesmente expositivas. Qualquer pessoa pode aprender a técnica, a forma de construir umha glosa; umhas pessoas interiorizará-na e fará-na sua, e achará umhas aptitudes adequadas que se tornarão umha porta aberta a

um mundo infinito, porque a criaçom nom tem limites, só aqueles que cada um lhe puger. Outra gente avançará aos poucos, às vezes com dificuldades, com altos e baixos e porám à prova a vontade expressa e a paciência”.<sup>11</sup>

Nasce-se regueifeiro? Umha regueifeira fai-se? Guillermo Velásquez conciliou essas duas posturas: *O improvisador nasce fazendo-se*. Qualquer pessoa pode transformar-se em regueifeira, em regueifeiro, se realmente tiver vontade, aprende e cultiva a improvisaçom. Como a terra, a regueifa é para quem a trabalha, tenha quatro, dezasseis, trinta ou cinquenta anos.

<sup>1</sup> Pinheiro, Ramón: Repente galego, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2016, pág 80.

<sup>2</sup> Pinheiro, Ramón, Repente galego, Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2016, pág 83.

<sup>3</sup> Varela, Xosé Manuel: O regueifeiro Celestino Álvarez Castro, Celestrino, 2009.

<sup>4</sup> Rodríguez, Alba María: A regueifa en Bergantiños, aCentral Folque, Compostela, 2017.

<sup>5</sup> Blanco, Domingo: A regueifa en Cabana de Bergantiños, Concello de Cabana, Corunha, 2009. pág. 20.

<sup>6, 7, 8, 9</sup> Manzollillo Sautchuk, Joao Miguel, *A poética do improviso.: prática e habilidade no repente nordestino*, Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

<sup>10</sup> Mariño, Xurxo: Unha mente que voa. Unha mirada á evolución da linguaxe. Xerais. Vigo. 2020. págs.49 e 50.

<sup>11</sup> Munar i Munar, Felip: *Jo vull esser glossador*, Edicións Documenta Balear, Palma, 2008. pág.13.

## Repentistas nativas

“Isto nom o fai qualquera  
isto nom é umha broma  
nem se escreve nem se aprende  
tem que nascer com a pessoa.”

Antonio de Louzarela<sup>1</sup>

“Para contar a verdade, o brindo nasceu na pessoa, isto foi um dom que meu deu  
Deus para que nascera eu com ele.”

Antonio de Louzarela<sup>2</sup>

Airas e Faia têm 3 anos. Às quartas-feiras achegam-se ao local social da Associação A Gentilha do Pichel, em Compostela, à Oficina de Regueifa, umha das atividades extraescolares da Escola Semente. Nesta atividade há um grupo de 13 crianças entre 3 e 6 anos, e outro de 5 entre 8 e 10. Na Semente, ainda, o professorado utiliza a Regueifa como recurso educativo, com crianças de 2 a 8 anos e quase 60 famílias participam deste recurso lúdico. De facto, na Semente têm-se ministrado cursos de regueifa para mamais e papais e mesmo se publicou um *Guia de regueifa para famílias*.

O objetivo da Semente é revolucionário: transformar a regueifa num novo jogo para as famílias. Assim, essa é a razão pela qual, num dia de verão, num jantar entre famílias, enquanto um grupo de crianças está a brincar com um baralho de pássaros da Galiza, Airas e Faia falam entre si e brincam com as rimas debaixo da mesa:

- Camiom...
- Limom...
- Aviom...

Vamos falar de nativos e nativas. Marc Prensky<sup>3</sup> identificou como “nativas digitais” as crianças que nasceram e cresceram com as tecnologias digitais presentes na sua vida. No sentido mais extenso, seriam aquelas pessoas nascidas a partir da década de 1980 na Era da Informação ou com a tecnologia do século XXI. Na sociolinguística galega, estudam-se os falantes nativos em galego, as pessoas que começaram a falar no nosso idioma. Quando buscamos “falante nativo” no dicionário eletrónico Dicenlen, de ensino e aprendizagem de línguas, achamos o seguinte: “En relación cunha lingua determinada, un falante

nativo é aquela pessoa que a aprendeu de forma espontânea durante a sua infância e posúe un coñecemento intuitivo sobre as súas estruturas gramaticais e as súas normas de uso, razón pola que os falantes nativos constitúen unha fonte de datos fundamental na investigación lingüística e son con frecuencia preferidos como profesores de segundas linguas. O falante nativo posúe non só a competencia lingüística ou gramatical (...) senón tamén unha competencia comunicativa que vai máis aló do coñecemento tácito das regras sintácticas e que implica un entendemento intrínseco das normas sociais e culturais que contextualizan a comunicación”.<sup>4</sup>

A aprendizagem do repentismo foi durante a maior parte da historia do ser humano un proceso de transmissom natural, aprendido na familia, num primeiro momento, e na própria comunidade. Os relatos de vida dos regueifeiros do século XX testemunham que a aprendizagem sucedeu com pais ou mães que ensinavam a improvisar do mesmo jeito que a falar, como algo natural. De facto, seguramente a diferença que hoje se fai entre cantar improvisando e cantar sem improvisar – de memória, de repertório, de cor – é umha diferenciação moderna e nas sociedades tradicionais a improvisação era umha habilidade muito mais habitual, quotidiana, ainda que houvessem, evidentemente, pessoas com maior facilidade para a criatividade do repente. No seu *Repente Galego*, Ramón Pinheiro explica que “a mestria na improvisación nas artes poéticas e musicais considérase desde o Renacemento un don particular duns poucos individuos produto dun talento innato.” Argumenta Pinheiro que essa perspectiva do “don” nom é mui realista e é excludente com a prática universal pois “o exemplo galego (...) amósanos precisamente umha 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 papel determinante dos factores ambientais”.<sup>5</sup>

Mas, na Galiza, houve umha rutura na transmissom intergeracional do repentismo, como doutros elementos de criação cultural coletiva, no século XX. E nom é até o século XXI que podemos voltar a falar dumha nova geração de repentistas nativos. Repentistas nativas? *Qu’est que c’est?* Esta é a definição proposta: repentista nativa é a pessoa que nasce e cresce com a improvisação oral em verso presente na sua vivência quotidiana, como jogo, como brinquedo de palavras na primeira infância, como elemento lúdico e musical para os tempos livres que fazem parte da família.

Há umha nova geração de repentistas nativas no século XXI. É a primeira promoção em muitos anos e com umha sociedade totalmente diferente à anterior geração de crianças que aprenderom a improvisar cantando, do mesmo modo que aprenderom a falar, através de umha aprendizagem primária, informal, na família. Xairo de Herbón, filho de Pinto de Herbón, Estrela do Courel

e Maré a Muda, filhas de Séchu Sendé, Marinha de Burela e Antia Maseda, filhas de Manolo Maseda, som repentistas nativas, filhos e filhas de improvisadores, que já tenhem improvisado em público.

Mas cumpre assinalar que à volta da Escola Semente, o repentismo também é umha habilidade que se está a transmitir familiarmente, como outras habilidades da linguagem, e em famílias que o fam como mais um recurso lúdico e comunicativo: cantando nas viagens de carro, nos passeios, à mesa, nas celebraçons... E, na Semente, também, desde a escolarizaçom aos dous anos, com um professorado formado e incentivado para fazer da regueifa mais um elemento de aprendizagem informal – e formal – entre os seus recursos lúdicos e educativos. Joana de Toba, por exemplo, seria um exemplo de regueifeira que, sem ser filha de regueifeira ou regueifeiro, é repentista nativa porque já na primeira infância a família serviu como estímulo para a improvisaçom. Neste ninho de segurança da transmissom cultural há umha vontade planificadora, consciente e partilhada por umha pequena comunidade que, nos últimos anos, está a crescer como modelo alternativo e como inovaçom social.

Na atualidade existem, no contorno da Escola Semente, numerosas famílias que transmitem a cançom improvisada como um brinquedo de palavras desde o primeiro momento de vida das crianças. Antes de começarem a falar, a improvisaçom oral em verso já está a fazer parte do seu sistema comunicativo, como um caminho aberto da sua identidade. Neste sentido, e diante do discurso do “perigo de extinçom” que até há poucos anos se podia ler nas declaraçons dos regueifeiros que, em muitas occasions, se atribuíam os “deradeiros” de umha saga de improvisadores, assinalamos o ressurgimento da improvisaçom em verso que a nova geraçom de repentistas – nativas e nom nativas – está a protagonizar, como um movimento sociocultural impulsionado também na infância.

A democratizaçom da improvisaçom oral em verso coloca-nos num novo momento histórico. Agora já nom aprende a regueifar quem aprendeu na casa, por via sanguínea, como herança artística. Nem aquela criança que, segundo a crença tradicional “nasceu para isso” porque tem um “dom”, ou “leva-o no sangue”. Nom, esta nova geraçom de regueifeiros e regueifeiras que começam a regueifar ao mesmo tempo do que a falar estão a demonstrar que o repentismo é umha habilidade universal, própria da nossa espécie, e que todo o mundo pode aprender a improvisar em verso.

A improvisaçom oral em verso é umha habilidade comunicativa que se adquire por aprendizagem. Esta aprendizagem pode ser informal ou formal, chegando na atualidade a ser parte do currículo oficial do sistema escolar público galego, como matéria optativa em vários centros de ensino, a protagonizar cursos de formaçom para professorado e oficinas para famílias, ou a aparecer em tutoriais audiovisuais nas redes sociais. Informalmente, as crianças aprendem



a regueifar como aprendem a falar: na casa, nos espaços de convívio familiar, com as pessoas que cantam, como um jogo, um brinquedo de palavras.

Como é o processo de aprendizagem do repentismo na infância? As seguintes reflexões adaptamo-las para o conhecimento do repentismo do campo da sociolinguística, da leitura da obra de José María Sánchez Carrión, Txepetx<sup>6</sup>, e da sua descrição do processo de aprendizagem das línguas. A criança repentinista nativa começa a cantar – e a cantar improvisando – ao mesmo tempo que vai aprendendo o idioma. E ao mesmo tempo que vai cantando, vai conhecendo as regras dos jogos, as normas de funcionamento da canção improvisada em verso, e progressivamente vai peneirando os erros nas suas composições espontâneas. A sua motivação aumenta quanto mais percebe e compreende o funcionamento do jogo de cantar. E quantas mais situações satisfatórias de uso experimenta, mais avança o seu processo de aprendizagem. Esta é uma motivação intrínseca ou espontânea perante o próprio repentismo. Adquire a habilidade improvisadora como parte da sua identidade natural. Quantos mais espaços – além da família - reforçarem a presença do repentismo na vida da criança, continuará a incorporar a improvisação em verso como algo próprio, de seu. Os espaços de tempos livres onde a criança encontre a regueifa reforçarão esta evolução. Os momentos que a criança partilhe a experiência com outras crianças continuarão a aumentar a motivação. Além do mais, as crianças podem ter hoje acesso a outros espaços – além do familiar – onde brincar com a regueifa.

O *input* que recebe a criança é decisivo porque se aprende a partir de experiências significativas de comunicação e com situações de exposição a modelos com que irá aprendendo as normas. O desenvolvimento da linguagem sucede mais rapidamente na infância e a época de máxima aprendizagem linguística, por exemplo, transcorre entre os dois anos e meio e os cinco. Ou seja, é importante num primeiro momento a exposição das crianças a modelos reais, que podem ser pais, mães ou algum referente familiar. Mas também é importante, num segundo momento, haver outros tempos onde as crianças escutem, partilhem, criem e aprendam com outras crianças, entre iguais. E, também, fora destes dois círculos, da família e de outras crianças, é importante a tomada de contacto com outros referentes do improviso: as regueifeiras e regueifeiros em lugares públicos, nos média ou nas redes sociais. E do mesmo modo, podemos continuar a abrir círculos com referentes do repentismo lusófono e de outros povos do mundo, especialmente os mais próximos politicamente, como são os de Euskal Herria e os Países Catalães. Estes são os espaços que estamos a construir entre as pessoas do movimento sociocultural da nova regueifa, para criarmos um ambiente sustentável do repente galego entre muita gente.

Esta aprendizagem inicial continua evoluindo e as crianças fazem-se mais conscientes do processo de aprendizagem quanto mais usam, praticam e exercitam as suas habilidades. O reforço e a aprovação estimulam essa aprendizagem, num continuum que conforma processos individuais com ritmos pessoais e próprios de cada aprendiz. O processo é mui dinâmico e constrói-se de forma comunitária e cooperativa.

Como comenta Sánchez Carrión a respeito do processo de aprendizagem de uma língua, e que nós estendemos à aprendizagem da regueifa: “Desde os primeiros balbucios a criança obtém uma gratificação imediata no sentido de utilidade e prazer. Utilidade porque lhe permite conectar-se com outra gente e atrair a atenção sobre si. E prazer porque lhe permite perceber-se a si mesma”. É precisamente neste ponto onde fica uma das chaves do processo de socialização da regueifa: o processo está planificado e o objetivo é a criação de uma comunidade que, transcendendo as famílias, crie um ambiente que ative espaços de interação social para a transmissão da cultura da improvisação oral. A criação destes espaços é tarefa coletiva, conformando-se como um pequeno movimento social com múltiplos motores que surgem planificada ou espontaneamente no caminho.

<sup>1</sup> é-brindo: O Ribeira de Louzarella, <https://www.youtube.com/watch?v=KH6LsEHOkhM>, aCentralFolque.

<sup>2</sup> é-brindo: O Ribeira de Louzarella e Kike Estévez.  
<https://www.youtube.com/watch?v=M4Z5bYZPIec>, aCentralFolque

<sup>3</sup> Prensky, Marc: Não me atrapalhe, mãe - eu estou aprendendo!: Como os videogames estão preparando os nossos filhos para o século XXI - e como você pode ajudar, Porte. São Paulo. 2010.

<sup>4</sup> Palacios Martínez, Ignacio (dir.), Rosa Alonso Alonso, Mario Cal Varela, Yolanda Calvo Ben-zies, Francisco Xabier Fernández Polo, Lidia Gómez García, Paula López Rúa, Yonay Rodríguez Rodríguez & José Ramón Varela Pérez. 2019. Dicionario electrónico de ensino e aprendizaxe de linguas. (Disponível em linha em <https://www.dicenlen.eu/gl/diccionario/entradas/falante-nativo>, com data de acesso 17/12/2019).

<sup>5</sup> Pinheiro, Ramón: Repente Galego, Deputacion de Pontevedra, Pontevedra, 2016. pág. 80.

<sup>6</sup> Sánchez Carrión, Un futuro para nuestro pasado, Diputación Foral de Navarra, Gráficas Lizarra, Lizarra, 1987.

## **Festa e revolução na construção nacional**

“Revolución, revolución, revolución,  
estamos preparados  
para a revolución.  
Revolta, revolta, volta e revolta,  
nós vivimos na revolta.  
A velas vir, a velas vir,  
a velas velas vir,  
unha partida brava de fútbolín.  
Chis pam pum barabarabá... fóra!”

*Oda ao fútbolín, Os Diplomáticos de Monte-Alto*

Somos um povo festeiro. Nos estudos antropológicos sobre a Galiza, o espírito festivo é umha das características que definem a nossa cultura. É algo que surpreende muito os jesuítas quando chegam para evangelizar a Galiza. Entre outras cousas, chegam a escrever: “Os galegos som os índios da Europa”<sup>1</sup>. Nas suas missões populares, cousa séria, os jesuítas procuravam reunions sóbrias e tenhem que combater os excessos do espírito festivo do povo. Neste caso, entre as advertências que os jesuítas dirigírom aos párocos antes do começo de umha missom, estava a de “segregar” o ar festivo das celebrações e impunham que “nom haverá foguetes nem vivas nem aclamações”. Ainda assim, “as gentes galegas nom renunciam, porém, aos seus jeitos de olhar as cousas e às suas maneiras de festejar e de viver”, explica Manuel Cabada Castro, e cita as palavras de um jesuíta: “Botárom várias bombas da torre contra o que se ordenara. Parece a esta boa gente que se nom há foguetes e bombas nom vale nada, nem a festa nem a missom”<sup>2</sup>.

Como povo trabalhador, o povo galego também precisa romper com a quotidianidade e organizar celebrações para se evadir do trabalho e das obrigações diárias. A vida regia-se por um calendário festivo, com festas vinculadas à terra (malha, esfolo), ao ciclo anual de celebrações (entruído, maios, magusto, natal...), de origem pré-cristã ou cristianizadas posteriormente. Romarias populares, festas patronais e feiras som manifestações igualmente destacáveis. A festa é património cultural galego. E a festa era, e é, um lugar essencialmente socializador, de comunicação e troca de valores.

A improvisação oral em verso forma parte do mundo da festa, por todo o planeta. Conta Ngugi Wa Thiong’o que no Quénia “os kikuius costumavam celebrar um festival ou competição de poesia na sua língua que atraía um público considerável. Os melhores poetas das diversas regiões encontravam-se na

areia, como se fôsse umha batalha, e competiam com palavras e composiçoms improvisadas. (...) Estes festivais fôrom proibidos polos ingleses porque nom queriam multidons reunindo-se para práticas que eles, como administraçom colonial, nom comprendiam”<sup>3</sup>.

A Regueifesta é um projeto que coloca a festa num lugar preferente, o seu próprio nome: Regueifa + Festa. O lúdico e a diversom formam parte deste projeto que tem no emocional um dos seus fundamentos. O processo de socializaçom do repente galego deve ser um processo com preocupaçom polos afetos das pessoas. As ciências sociais, a pedagogia, a sociologia e a psicologia consideram que a evoluçom das pessoas e dos coletivos depende do fator emocional. E, nesse sentido, a festa é umha expressom de júbilo elementar das formas de convívio próprias da nossa espécie.

A nossa aprendizagem nom depende exclusivamente do saber, do pensar, do conceitual, do ideológico. Além de saber, cumprir, fazer, atuar, agir. E é fundamental sentir: a dimensom emocional da sociedade. Estes som os três elementos do processo: pensar, fazer, sentir. Na construçom socioemocional, a festa e o lúdico som imprescindíveis.

A improvisaçom oral em verso aparece nas sociedades tradicionais como um dos constituintes dos seus ritos e costumes, como parte das festas, das festividades, das celebraçoms e da comensalidade: “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 mais ben privado, onde todos se coñecen, sucédense xogos, picardías humorísticas, cantos e bailes. (...) 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. (...) Unha das máis importantes consecuencias que deriva das festas cíclicas é a participación e colaboración colectiva”<sup>4</sup>

A presenza da Festa como estímulo está presente de forma consciente na planificaçom cultural do galeguismo, do nacionalismo e do independentismo, em diferentes épocas históricas desde, para lembrar um episódio fundacional, o Banquete de Conjo até hoje.

A principios do séc. XX, por exemplo, a festa é um dos elementos que ajudam a criar comunidade. Nos primeiros Estatutos das Irmandades da Fala, “Os amigos da Fala Galega”, na Corunha, a festa está presente: “Faranse expediciós en días de festa ás nosas aldeas” e “fomentarase o coñecemento da música tradicional e propia da terra”<sup>5</sup>. A *Alba de Goria* de Castelao é umha descriçom emocionante da “festa maior da Galiza”, onde “a muiñeira de campás, iniciada en Compostela, vai rolando por toda Galiza, de val en val, de

coto en coto”, e onde “as campás de Compostela anuncian unha festa étnica”<sup>6</sup>. Também no *Plan Pedagógico para a Galeguización das Escolas*, Vicente Risco define como debería ser a vida na Escola Galega, dentro da secção “A vida moral e social”, “deixando aos nenos unha grande autonomía, unha ampla liberdade; deixando á súa iniciativa e polo tanto á súa responsabilidade unha chea de cousas que se deben deixar. Elas poden ser: (...) a organización de festas (...)” e “compre faguerlles collel-o costume de se valeren por si mesmos e de se axudaren os ús aos outros.” Mais adiante Risco explica que a escola “xogará con iles aos xogos ancestraes, cantará con iles as cantigas da Terra.” “A pedagogía moderna recomenda os cantos do país”<sup>7</sup>. Festa e xogo som dúas esenciais da dimensom lúdica da sociedade. E, como dizia Johan Huizinga, “É no xogo e polo xogo que a civilización surge e se desenvolve”<sup>8</sup>.

Durante a ditadura a festa da cultura popular passou a ser controlada polo fascismo. O profesor Elías Torres explica que os *Coros y danzas de la Sección Feminina* “começaram a ser um dos elementos culturais vertebradores da nova nação que se pretendia e um instrumento de imagem e propaganda”<sup>9</sup>. Beatriz Busto Miramontes desenvolveu magistralmente a relação entre franquismo e folclore galego no seu extraordinário *Um País a la gallega*. Interessou tanto promover celebrações de umha diversidade superficial (musical, gastronómica ou artesanal...) no interior da unidade espanhola imposta, como ocultar celebrações populares difíceis de controlar, como o entruído, por exemplo, capaz de veicular ideias socialmente críticas. Umha consequência desta apropriação de umha expressom popular domesticada polo regime é que umha grande parte das elites culturais contra-hegemónicas vam considerar o popular e a oralidade como expressons de menor valor que a literatura escrita, a música “cultu” ou a pintura<sup>10</sup>.

E aqui interessa-nos falar de um tema importante: o intervencionismo. Porque “essa proposta cultural que pretende mover consciências políticas não pode atuar doutra maneira; ou é intervencionista ou não é”<sup>11</sup>. Nós defendemos a necessidade de planificar a mudança social do repente galego, conscientemente, e, dentro dessa intervençom, a planificação do lúdico é imprescindível.

Nesta situação, num contexto sociopolítico com escassa expressom democrática e pouca liberdade de expressom, qualquer manifestação ideológica que fique fora do discurso convencional, maioritário e hegemónico, fica “marcada” como subalterna, fora do sistema. É aqui onde a Nova Regueifa e os seus discursos emergentes som recebidos de forma conflituosa por umha parte da sociedade e instituições, que os podem identificar como radicais, marginais, ou excessivamente politizados, por saírem das normas habituais do sistema comunicativo galego convencional: meios públicos e privados onde é difícil achar expressons críticas com o capitalismo, o patriarcado, o centralismo espanhol,

a espanholização linguística, a exploração dos recursos naturais, a gestom governamental...

E daí que se perceba umha “sobrecarga ideológica e de complexidade da mensagem” que pode ser vista como “potencialmente perigosa ou fruto da manipulação aos olhos de utentes, mesmo perante a demanda das instâncias que determinam o poder, cuja ação tende a ver-se como mais *natural* ou, até, *neutra*, *isenta*, resultado da identificação entre poder e verdade.”<sup>12</sup>

Nos últimos anos do franquismo na Galiza, “houbo un traballo coletivo na posta en marcha de cada unha das iniciativas, onde todo estaba por facer e a ansia da liberdade e de democracia nun sector nada desprezável da sociedade fíxose patente; as actividades teatrais, musicais e de recuperar tradicións e patrimonio ocultado foron innumerábeis, mobilizando enerxías a prol de que a Galiza - como realidade material - se fixese un oco no corazón das galegas e dos galegos”<sup>13</sup>.

A festa tem umha presença significativa no movimento cultural galego entre os anos 61 e 76 do século passado, dentro de umha corrente fundamentalmente política onde a atividade intelectual —palestras, mesas redondas, apresentação de livros...— foi maioritária. A festa era umha ferramenta de consciencialização política. Há associações nacionalistas que começam a existir formalmente com a organização de umha festa, como o Enterro da Sardinha da A.C. Inquedanças de Portonovo, outras que chegam a organizar as festas locais, como a A.C. Os Choupous de Verim, e outras que organizáron verdadeiras performances, como a A.C. Lumieira de Chantada nas Festas locais, no Folión de Carros: “...collemos un carro do país, xunguímonos dous á molida como se fôsemos vacas e na cima do carro outras tres persoas, amordazadas e atadas, co lema “Pobo galego”. Tan pronto como nos incorporamos ao folión na Prazuela, como xa nos sacou do medio a Guardia Civil xunto á praza de abastos.”<sup>14</sup>

A repressom da festa é recorrente em processos de colonização como o nosso, como bem conhecemos através das múltiplas ações históricas contra o nosso povo desde o Reino de Espanha, antes, durante e depois de Franco, também na atualidade.

As 28 associações representadas no volume *Resistencia e expansión cultural, Crónica do movemento cultural galego na ditadura (1961-1976)* desenvolvêrom múltiplas festas, festivais e atividades lúdicas, nas quais participava o movimento popular da Canção Galega, e que fixo da música um sinal de identidade. Várias associações organizáron festivais musicais, entre os que destaca o Festival Folck Galego, que em 1975 reuniu no pavilhão do Obradoiro, no Sar, 5.000 pessoas, num concerto de 5 horas de duração que terminou com agressões violentas da polícia. Os ativistas da A.C. Abrente explicam: “...cando nos atopamos tomando algo, rematamos cantando *O Galo*, *Paloma Mensajera* e o

*Venceremos Nós*<sup>15</sup>. Entre as festas organizadas, ou nas quais participárom estas organizaçõs antifranquistas, destacam-se, nas diferentes localidades, a Festa do Maio, a Festa do Entruido, a Festa dos Cabaços, o Dia da Árvore, a Festa do Labrego, as festas do Natal e a participaçom nas festas locais, paroquiais —especialmente com tendas de livros em galego— e em foliadas e romarias.

Nesses anos, os vínculos entre a cançom de protesto galega e a portuguesa som evidentes. A cantiga era umha arma contra o fascismo dos dous regimes autoritários, com o Zeca como ponte entre os dous países. *A cantiga é umha arma*, dizia a música de José Mário Branco. Na Galiza, em Portugal ou nos concertos de exilados em Paris, cada cançom era umha reuniom de ideias e emoçõs. Francisco Fanhais, Sérgio Godinho, Manuel Freire, José Jorge, Maria do Amparo, Ermelinda, José Mário Branco, Luis Cília, Ary dos Santos ou Paulo de Carvalho fõrom os poetas da Revoluçom ao sul do Minho. Sérgio Godinho, por exemplo, explica sobre um dos seus temas: “A força essa que trazes nos braços, que te põe de bem com outros (...) e de mal contigo”. A Grândola de José Afonso é o resultado de um trabalho de coletivismo, um estado emocional, além das ideias. Também Portugal tivo a sua festa total, a Festa da Cançom Popular, no Palácio de Cristal, em 1974. Sabia-o mui bem o Zeca: “O que faz falta é animar a malta”.

Noutras épocas de expansom da música galega — como no movimento Bravu ou no Movimento Nunca Mais e nos seus braços cultural, Burla Negra, e educativo, Area Negra — a celebraçom de festas, festivais e eventos lúdicos som axiais. A festa impulsiona, acompanha e identifica os movimentos de mudança social na Galiza, de esquerda. E de posiçõs conservadoras, as festas — locais, gastronómicas, das pessoas idosas, de partido — convertêrom-se num dos espaços de criaçom de base social, celebraçom e coesom cidadá do fraguismo.

Talvez a pouca presença do nacionalismo na participaçom e organizaçom de festas populares, nas quais participou noutros momentos históricos, esteja relacionada com a sua minoritária implantaçom social de base e do seu afastamento de espaços comuns. Esta falta de diversom no político por parte do nacionalismo galego contrasta com o aproveitamento da festa, a romaria e a celebraçom gastronómica por parte do Partido Popular e o nacionalismo espanhol, que já foi analisado sociologicamente como umha das chaves do sucesso para a criaçom e fidelizaçom de umha comunidade política de voto conservador. O desenvolvimento maciço de espaços de festa desgaleguizados, como o das orquestras, por exemplo, deve ser analisado noutro momento.

Compartilhamos com Joxerra Garzía que a regueifa é festa e muito mais do que festa: “Os xéneros orais non son puro enfeite ou divertimento senón que desenvolven unha función social tan definida como importante”<sup>16</sup>.

Xian Naia explica que a revitalizaçom da regueifa depende dessa tradiçom de “pessoas participantes da regueifa em festas e seraos”<sup>17</sup>, identificando a im-

portância da improvisação oral em verso como ferramenta revolucionária na Galiza, Euskal Herria, Curdistão ou Sudão. Naia conta a história de uma fotografia das revoltas de 2019 no Sudão, realizada pelo japonês Yasuyoshi Chiba, que “reparou num grupo de jovens às escuras, a baterem palmas. No meio deles um moço tinha a voz principal, recita um poema contra o governo enquanto improvisa parte dos seus versos, com a mão no peito. Entretanto, enquanto o moço toma ar e pensa um novo verso, o grupo de jovens berra em árabe “Thawra! Thawra!” (Revolução! Revolução!)”<sup>18</sup>.

O ativismo sociocultural tem que respirar também ludismo, jogo e festa. Porque a militância pela mudança social respira emocionalmente e numa situação de minorização, censura e repressão, a vivência emocional é complexa: depressão, desafeição, ansiedade, pessimismo e outras emoções negativas devem ser combatidas com outras como o otimismo e o vitalismo.

Sem entrar a avaliar a eficácia das múltiplas estratégias para a mudança social em qualquer parte do mundo — da luta armada à ação institucional, do ativismo coletivo à participação individual, entre outras — o certo é que a estratégia de fazer compatível festa e ativismo é, histórica e atualmente, uma via imprescindível para existirmos como povo. Por exemplo, o movimento de expansão da regueifa tem um dos seus pilares no âmbito familiar, do jogo e da festa, e nesse âmbito as pessoas participam de um ativismo lúdico. Porque o ativismo tem que se adaptar às diferentes formas de participação social atuais, compatíveis, por exemplo, com os valores dos cuidados ou com os feminismos.

Gostamos desta combinação em enunciados contemporâneos como “Sem festa não há revolução”, “Rebeldia com alegria” (Garcia MC), “Alegria, sim! Tristeza, não!” (Alberto Mbundi) “Se não posso cantar e dançar não é a minha revolução” (Emma Goldman), “A revolução vai ser regueificada” (Xian Naia), “Se não posso regueifar não é a minha revolução” (Alba María) ou “A festa é o único caminho”, (Suso Sanmartín), ao lado de outras versões humorísticas como “Se não há callos não é a minha revolução”.

O neoliberalismo tem laboratórios de persuasão e conhece o valor das emoções para obter lucros. Na sua *Psicopolítica*, Byung-Chul Han explica que o capitalismo da emoção se apropriou do jogo para criar maior produtividade e ludifica o mundo, a vida e o trabalho. Essa “ludificação” gera maior motivação aumentando o rendimento e o produto. E explica, dialogando com Karl Marx, que um jogador com as suas emoções mostra maior iniciativa que um ator racional ou um trabalho simplesmente funcional<sup>19</sup>. E assim é como a ludificação do trabalho oprime o *homo ludens*. Mas, ao contrário da ludificação do capitalismo, que é um processo que acentua o individualismo e aumenta o controlo e a desigualdade social, a ludificação do movimento social gera cooperação e aumenta a liberdade pessoal, coletiva e defende a justiça social. Porque a festa é pública, um ato de junção e reunião. Muitas vezes a



festa é o resultado de umha energia mancomunada, no sentido que explica Joam Evans Pim: “O conceito de Mancomunidade (...) refere-se à existência de umha comunidade de interesses extensa e à sua gestão coletiva. (...) A festa é tradicionalmente um espaço de participação coletiva, paróquia a paróquia, por exemplo, e as “Comissões de festas”, que atuam segundo diversos valores e esquemas, som formas de autoorganização bem interessantes”<sup>20</sup>. Pim explica que “em 1946 Gandhi defendia o princípio de que a independência deve começar de baixo para cima de modo que cada aldeia se constitua em república autossuficiente. Para isso acontecer, não se precisaria de qualquer autorização nem de umha revolução no estado circundante, pois a sua materialização pode ser iniciada individual e coletivamente com o requisito único da vontade. A independência formal (como fórmula de direito internacional) conquistar-se-á, se tiver qualquer relevância, quando a maioria do país praticar de facto o seu autogoverno pleno.”<sup>21</sup>. Essa ideia também a elabora Carlos Taibo: “A independência deveria emergir da acumulação das independências prévias que procedem de baixo: a individual, a comunal, a comarcal, umha vez que o vital é —é de supor— libertar-se das opressões. Isso é o que, por lógica, significa independizar-se”.<sup>22</sup>

Helena Miguélez<sup>23</sup> ajudou-nos a entender que a história dos discursos nacionais na Galiza é atravessada por umha falsa dicotomia que assume que a resistência e a criatividade política, a resistência e a criatividade cultural se excluem mutuamente. Às vezes temos a sensação de que som atividades praticadas por coletivos mesmo excludentes entre si, explica Miguélez. Mas nós sabemos que o cultural é político e que o político é cultural. A festa é espaço comum imprescindível e necessário.

Há muitas formas de organizar umha festa, mas a ideia de festa pública, cooperativa e de expressão do bem comum pode ativar, e está a ativar, em muitos casos, experiências de criação de soberania, liberdade e desenvolvimento social democrático e transformador. Há festas e festas, festivais e festivais, mas afortunadamente na Galiza estão ativos muitos modelos festivos verdadeiramente democráticos, desde o Festival da Poesia de Salvaterra até a festa de agosto da aldeia de Soldóm da Seara no Courel. Desde as festas dos locais sociais autogeridos até centenas de festas de paróquias que também se baseiam na autogestão, desde as Ruadas do Apalpador da rede de locais sociais soberanistas até ao Festival de Pardinhas.

Essa é a estratégia de Xurxo Souto que fijo do campo da festa, da “festa total”, da tralha e da arroutada, referências fundamentais de umha planificação cultural autodeterminista: “O cume da repunancia. As películas fanas en Hollywood, a música en Inglaterra, a política en Bruxelas, os maquinnillos en Xapón. E nós a velas vir”<sup>24</sup>. E é precisamente a partir da “mística da festa” de onde se planificou o movimento Bravu, esse movimento libertador que fijo

feita no reboque de um trator em Herbol, com Pinto e companhia, e em concertos de milhares de pessoas por todo o país e parte do estrangeiro. Manuel Chao, no material adicional ao álbum *Próxima estación: Esperanza*, explica o que viveu com a sua conexão com o bravo, na “feita global” da Feira das Mentiras e na sua experiência galega:

“Alguns montes resisten (...)
Os montes Bravo.
Ali sobrevive a sabedoria
A sabedoria da feita
a verdadeira
a irreverente
a popular
a sabedoria do desbordamento
Por isto me gusta a *regueifa*.” (sic)

Nos últimos anos emergiu uma imagem da Galiza como “O país das mil feitas”. A presença social da feita na nossa sociedade tem níveis surpreendentes, com uma programação de “1000 feitas ao mês”<sup>25</sup> —em agosto, no entanto— porque “Galicia conta com aproximadamente um milheiro de feitas diferentes nos seus diferentes municípios e localidades”<sup>26</sup>. Feitas gastronómicas, religiosas, artesanais... Ademais, “Galiza, conhecida como a terra das mil feitas, com as suas verbenas ou as suas sessões vermute, abriu caminho nos últimos anos com um referente noutro tipo de eventos: os festivais de música”.<sup>27</sup>

Porque o mundo dos festivais de música experimentou nos últimos anos um crescimento espetacular. Sabemos haverem mais de 400 festivais musicais no país, segundo [regalamusica.es](http://regalamusica.es), e que, segundo o Grupo de Investigación de Economía da Cultura da USC o impacto económico dos 15 festivais da marca Fest-Galicia, em 2019, foi de 39 milhões de euros, e mais de 300 mil assistentes em 2018<sup>28</sup>. O impacto económico de um único festival, o *Resurrection Fest*, foi de 8,5 milhões de euros no ano de 2018. Sem entrar em vigor como se mede o poder de transformação social de uma feita, estes são dados da importância na gestão das feitas na Galiza.

Por último, é importante lembrar que o ecossistema natural da regueifa continua a ser a feita. É nas celebrações onde o repentismo galego aparece com mais frequência, seja em feitas patronais e celebrações culturais, seja nos festivais de música onde as regueifeiras e regueifeiros participam, por exemplo: Novo Cruceiro Rock, Festival do Rio Castro, Festival 85C, Carvalheira de Zas, Revolta do Ulha, Vilarrodís Street Soul Festival, Festival Artelixo do Courel, Festival Abriede a Fiestra de Padrón, Ventofolck de Ventosela, Festigal, Festival Rosalia 2020, Festival Folk de Raíz de Calhobre, Festival Rebulir e muitos mais.

A festa aglutina os grupos, e dançar e cantar cria comunidade, ativa vínculos afetivos entre as pessoas e a música. Na linha de Daniel J. Levitin, é um elemento axial no desenvolvimento da amizade<sup>29</sup>. A festa foi e deve ser umha prioridade na sociedade contemporânea, como elemento de coesom e unidade popular. De facto, as relações emocionais já fôrom fundamentais na própria nomeação de processos coletivos no mundo, como a Fraternidade na revolução francesa ou da Grândola Vila Morena, e na Galiza, do movimento Irmandinho às Irmandades da Fala ou a Confederação de Irmandinhos do bravu. E na socialização de outro movimento revolucionário, o feminismo, a sororidade é um elemento imprescindível.

A festa é umha expressom popular contra o cainismo, o individualismo, o minifundismo ou a endogamia. A festa cria espaços de confluência emocional e de cooperação, a partir da afetividade. Assinala Levitin que “a música foi umha das forças com maior capacidade para unir os marginalizados, os alienados”<sup>30</sup>. Na Galiza bem sabemos da capacidade da música para abordar problemas sociais, como os direitos humanos, a desigualdade económica ou a injustiça. A música ajudava a manter unida a resistência, explica Levitin no livro que explica a evolução humana através de seis cançons<sup>31</sup>. A partir de umha análise política de classe, concordamos ademais com Alba Cid, quando ao analisar o Bravu e a sua música popular explica que o termo “popular”, de umha perspectiva gramsciana, designa “de maneira ampla o conxunto das clases subalternas e instrumentais dunha sociedade dada”.<sup>31</sup>

Levitin já apontou que “Os primeiros seres humanos devêrom recorrer à música para comunicar os seus estados emocionais e para cumprir umha série de propósitos (políticos) como acalmar, vigorizar, organizar e inspirar os seus semelhantes”<sup>32</sup>. E é aí onde está umha das ferramentas de mudança social mais eficazes: o otimismo, especialmente em povos como o nosso, marcado — fora do sistema cultural galego e dentro do próprio sistema — como um povo pessimista.

O otimismo nom é algo exclusivamente inato. A experiência modula o temperamento individual e coletivo. A psicologia emocional ensinou-nos que o otimismo e a esperança — como a impotência e a desesperança — se podem aprender. E como aprendemos a ser otimistas? Com a autoeficácia: a crença de que, em certa medida, podemos ter o controlo dos acontecimentos e enfrentar os problemas na medida em que vam aparecendo. Se desenvolvermos habilidades emocionais podemos fortalecer a sensação de eficácia, assumir riscos e enfrentar problemas mais difíceis, aprendemos com a inteligência emocional de Goldman.<sup>33</sup>

Como estamos a ver, no processo de revitalização da regueifa — como outros processos de mudança social — som fundamentais a pedagogia e a sociologia. E nessa transformação coletiva, a pedagogia da inteligência emocional

é fundamental porque em qualquer reunión de persoas, em qualquer traballo de equipa —numha comisión de festas, assemblea de estudantes ou sindicato— as emocións poden ser máis decisivas do que as ideas. Ideas teñen todas as persoas, vontade e enerxía para as desenvolver son fundamentais: “*O que faz falta é animar a malta*”.

<sup>1</sup> Cabada Castro, Manuel: Crónica de un encontro-desencuentro cultural. Análisis antropológico de las misiones populares jesuíticas en Galicia, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2015.

<sup>2</sup> Cabada Castro, Manuel: Crónica de un encontro-desencuentro cultural. Análisis antropológico de las misiones populares jesuíticas en Galicia, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2015.

<sup>3</sup> Ngugi wa Thiong’o, Desplaçar el centre, La lluita per les llibertats culturals, Editorial Raig Verd, Barcelona, 2017. pág.52-53.

<sup>4</sup> Pinheiro, Ramón: *Repente Galego*. Deputación de Pontevedra, Pontevedra, 2016. pág.43.

<sup>5</sup> Insua, Emilio Xosé: Os coros galegos e as Irmandades da Fala. Em *Son de Galicia. Os coros galegos*. Consello da Cultura Galega, Compostela, 2019. Pág.66.

<sup>6</sup> Rodríguez Castelao, Daniel: *Alba de gloria*. Galaxia. Vigo, 2020.

- <sup>7</sup> Risco, Vicente, *Plan pedagógico para a Galeguización das Escolas*. AS-PG. Corunha. 2001.págs. 13,14,15.
- <sup>8</sup> Huizinga, Johan: *Homo ludens. O xogo como elemento da cultura*. Editora Perspectiva. Sao Paulo. 2001.
- <sup>9</sup> Torres, Elías e Samartim Roberto: Sobre conflito linguístico e planificación cultural na Galiza contemporánea. Através. Compostela, 2018. pág.53.
- <sup>10</sup> Torres, Elías e Samartim Roberto: pág.57.
- <sup>11</sup> Torres, Elías e Samartim Roberto: pág.59.
- <sup>12</sup> Torres, Elías e Samartim Roberto: pág.59.
- <sup>13</sup> Vilameá Ponte, Roberto: “Un movemento cultural galego sempre vivo : em *VVAA. Resistencia e expansión cultural, Crónica do movemento cultural galego na ditadura (1961-1976)*, Fundación Terra e Tempo, Compostela, 2019, pág.3.
- <sup>14</sup> Eiré López, Afonso: “A.C. Lumieira de Chantada” em *VVAA. Resistencia e expansión cultural, Crónica do movemento cultural galego na ditadura (1961-1976)*, Fundación Terra e Tempo, Compostela, 2019, pág.121.
- <sup>15</sup> *VVAA*. “Abrente: un amencer cultural teatral” em *Resistencia e expansión cultural, Crónica do movemento cultural galego na ditadura (1961-1976)*, Fundación Terra e Tempo, Compostela, 2019, pág.10.
- <sup>16</sup> Garzia, Joxerra: *Introdución en Pinheiro*, Ramón: *Repente Galego*, Deputación de Pontevedra, 2016, pág. 23.
- <sup>17 e 18</sup> Naia, Xian: Un regueifeiro sudanês no World Press Photo, Nós Diario, 20-5-2020.
- <sup>19</sup> Byung-Chul Hang: *Psicopolítica. Relógio d'Água*, Lisboa. 2015.
- <sup>20</sup> Evans Pim, Joam: *Mancomunidade: unha terra libre sem estado*. Ardora (s)edições anarquistas. Compostela, 2019.
- <sup>21</sup> Evans Pim, Joam: *Mancomunidade: unha terra libre sem estado*. Ardora (s)edições anarquistas. Compostela, 2019. pág. 59.
- <sup>22</sup> Taibo, Carlos: *Repensar la anarquía*. Los libros de la catarata. Madrid. 2013.
- <sup>23</sup> Miguélez-Carballeira, Helena: *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Através, Compostela, 2014.
- <sup>24</sup> Souto, Xurxo: *A tralla e a arroutada*. Xerais, Vigo. 2001.
- <sup>25</sup> “Galicia programa casi un millar de fiestas en el mes de agosto”. La Región. 9-8-2008.
- <sup>26</sup> Gómez, David: “Galicia se consolida como tierra de festivales”. ABC. 7-12-2019.
- <sup>27</sup> Becerra, Javier: “Los festivales de Fest-Galicia generan un impacto de 39 millones de euros”. La Voz de Galicia. 12-12-2019.
- <sup>28</sup> Levitin, Daniel J.: *El cerebro musical*. RBA. Barcelona. 2019.
- <sup>29</sup> Levitin, Daniel J.: *El cerebro musical*. RBA. Barcelona. 2019. pág. 75.
- <sup>30</sup> Levitin, Daniel J.: *El cerebro musical*. RBA. Barcelona. 2019. pág. 83.
- <sup>31</sup> Cid, Alba: O patrimonio arroutado. O Rock Bravú e a pulsión normalizadora da “tropa da tralla”. Grial, nº 191. 2011. pág 129.
- <sup>32</sup> Levitin, Daniel J.: *El cerebro musical*. RBA. Barcelona. 2019. pág 75.
- <sup>33</sup> Goldman, Daniel: *Inteligência emocional*. Temas e debates, Lisboa. 2010.

## O Projeto Regueifesta e a Nova Regueifa Feminista

“Deixa de dicir parvadas. Para rapás. Non é non.”

Flow de Toxo

Em 2002, Paola Beiro subia ao palco do VI Certame Internacional de Regueifa no Berbês, Vigo, em controvérsia com o regueifeiro Antonio de Xornes. Era a primeira regueifa em público de umha mulher:

Paola Beiro: “Deixa-me-e falar a mim  
e deixa de fazer  
que eu som umha boa rapaza  
e deixade falar a mulher.”

Antonio de Xornes: “Levo vinte anos de regueifeiro  
que a verdade algo requiere  
pois em toda minha vida  
nunca cantei cumha mulhere.”

Paola Beiro: “Pois sempre há umha primeira vez  
ai, meu queridinho Antonio,  
a ver como te me portas,  
nom me sea moi demónio.”<sup>1</sup>

Já naquela primeira regueifa entre umha mulher e um homem deteta-se o que Xian Naia identifica como “tensions, com evidências dialécticas mas nom só, entre os discursos presentes nas coplas das mulheres regueifeiras e nas contestaçons dissuasórias, paternalistas e/ou com vontade de salvar e nom desestabilizar os capitais e reconhecimentos dos homens regueifeiros”<sup>2</sup>.

Nos últimos tempos, as regueifeiras están a protagonizar umha revolução coletiva, bem como improvisadoras nos palcos, bem como formadoras em oficinas de regueifa feminista. Alba María explicou que “Pola mao das improvisadoras o repente galego logra, a partir da sororidade, mudar o tradicional discurso heteropatriarcal e incluir orientaçons que advogam pola diversidade sexual em todas as suas manifestaçons. Tomam (tomamos) a palavra. E nunca mais vamos soltá-la.”<sup>3</sup> Arredor deste conflito, Lupe Blanco fai-nos sorrir: “Contábame unha compañeira que ela empezara a regueifar cando, ao saír de festa coas amigas, tiña que quitarse de enriba algún rapaz pesado coa regueifa: quedaban bloqueados e non sabían que contestar”. Sara Marchena argumentou que o femi-

nismo é o motor que impulsionou a modernização e atualização da regueifa no século XXI. Coincidimos. Além disso, percebemos que a regueifa feminista está a ser referente doutras manifestações contemporâneas. Por exemplo, a identificação da regueifa como instrumento contra o machismo heteronormativo aparece numha banda desenhada de 2020, *Elisa e Marcela*, de Xulia Vicente<sup>4</sup>, onde o casal protagonista, Elisa e Marcela, regueifa com dous moços numha controvérsia cheia de tensom que inclui um comentário homofóbico.

De umha perspetiva histórica, Helena Miguélez advertiu do processo de masculinização dos marcadores da identidade nacional galega por parte dos ideólogos do nacionalismo galego de princípios do século XX<sup>5</sup>. O recurso à virilidade para valorizar a ação política baseou-se numha imagem patriarcal de oradores públicos afoutos, modelo que ainda continua vivo na atualidade. E Helena González<sup>6</sup> explicou-nos como se foi construindo a voz das mulheres na literatura escrita, como processo de construção de um cânone de geração em geração. Do ponto de vista da poesia cantada, atualmente estamos a observar como se compoñem os diferentes discursos na regueifa feminista, novíssima e emergente. Como estão a construir as regueifeiras os seus discursos quando regueifam em público? Como atuam em regueifas com situações machistas? E como o fam quando improvisam em espaços feministas? Que presença têm as mulheres regueifeiras no repente galego? Como participam? Nom é a nossa intenção responder a estas perguntas neste momento. Contudo, conhecemos outros povos que já construírom este caminho e podemos aprender com eles, do mesmo jeito que esses povos aprendem dos nossos modelos criativos. Por exemplo, numha reflexom sobre o humor no repentismo basco, a bertsolari Uxue Alberdi explica: “Lembro-me de umha atuação durante a época de entruido em que nos entregárom umha mala cheia de objetos e disfarces para que os usássemos como ponto de partida referencial para improvisar. O bertsolari Jon Maia e eu fomos colocando perucas, bonés e demais objetos, e improvisando sobre a marcha. Num dado momento, apareceu um vibrador e, paradoxalmente, os nossos cantos encaminhárom-se para o pénis e a sexualidade masculina. O público ria às gargalhadas com comentários como “E o teu quantas marchas tem? Quem lhe pom as pilhas?” De súbito eu cantei algo como “Estaremos em igualdade de condições quando fagamos tantas brincadeiras sobre conas como sobre pénis”, e o riso mudou. O meu companheiro prosseguiu explorando aquele caminho e surgírom ideias como se o microfone fosse um símbolo fálico, ao qual Jon contestou algo assim como “É que se fosse como umha vagina tragaría as palavras”. Sentíamos que o público estava com boa disposição, mas que o riso já nom era nem tam automático nem tam sonoro nem tam unísono. Ao terminar a atuação, Jon confessou-me que, nos seus 25 anos de trajetória como bertsolari, aquela fora a primeira vez que pronunciou a palavra vagina (*alua* em êuscaro)”<sup>7</sup>.

Depois desta introdução, e porque na educação está a base de qualquer mudança social, queremos refletir sobre a iniciativa escolar do Projeto Regueifesta, como um dos agentes que participam na conformação coletiva, plural, da Nova Regueifa Feminista. O Projeto Regueifesta tem como objetivo a criação de um processo inovador de participação da comunidade escolar no conhecimento, valorização e prática do repentismo como impulso de transformação social. O IES Maximino Romero de Baio e o IES Marco do Cambalhão de Vila de Cruzes começaram a planificar o Projeto Regueifesta em 2014, um processo em que participaram dúzias de centros de ensino e múltiplos agentes sociais, procurando identificar valores da sociedade atual — igualdade de gênero, autogestão, participação social, inteligência emocional, ecologismo linguístico, visão internacional do idioma, etc. — com o uso normalizado da língua galega nos espaços vitais — formais e informais — da gente nova. Tem lugar especial no processo de dinamização da Regueifesta a Escola de Ensino Galego Semente, onde a regueifa forma parte do projeto educativo e das atividades extraescolares na Oficina de Regueifa da Semente. Esta Oficina reúne, uma vez por semana, desde 2016, crianças regueifeiras e impulsiona o canal de *youtube* “Regueitubeiras”. O terceiro capítulo da série emitiu o programa A Nova Regueifa Feminista.

A energia transformadora da Regueifesta situa-se no trabalho de valores e numa intervenção planificada a respeito da igualdade de gênero, que deriva de um processo espontâneo, difusor e não planificado de valores que contagia e se retroalimenta do movimento social. Este movimento coletivo de participação social está a modificar o nosso sistema cultural, desde baixo, e com protagonismo das novas gerações.

A Regueifesta quer mudar a nossa sociedade a partir do âmbito educativo, transcendendo-o. O trabalho educativo é um trabalho permanente e planificado a meio-longo prazo. A Regueifesta não é uma sucessão de atividades contínuas. É um projeto programado, com bases metodológicas nas dinâmicas dos movimentos sociais, — especialmente do feminismo — da pedagogia social, da psicologia social, da gestão cultural ou da animação sociocultural. É assim que este processo começa nas aulas e é aí onde, com a implicação das famílias, alumnado e professorado, e diversos agentes sociais, começa a crescer a vontade de criar, desde o repentismo, uma nova forma de ser, fazer e pensar.

A irrupção da Nova Regueifa Feminista começa a tornar-se visível na TVG, no ano de 2015, no programa do Luar onde se cantam versos como estes:

Alba María: “A verdade é que nós  
somos todas, aí, artistas,  
no século XXI  
a regueifa é feminista.”



Sara Marchena: “Imo-lo volver fazer  
regueifar umha e mil vezes  
com as mulheres aqui  
a regueifa está presente.”

Os seguintes passos da Regueifesta continuam a dar-se, dentro e fora das aulas, com umha vontade: construir um processo participativo que, se bem tem o coração no âmbito escolar, cresce em redes sociais diversas e cria um processo original, ex-novo, em muitos sentidos. A improvisação oral em verso na Galiza chegou ao século XXI visibilizando-se como um movimento masculino. Apesar de a participação da mulher ser constante desde que temos notícia, a visibilização pública e a valoração crítica e bibliográfica do fenómeno secundarizou o protagonismo das mulheres. Isso está a mudar:

“Que vivam as conas ceives,  
vivam as mulheres listas,  
que vivam as conas ceives  
e os caralhos feministas.”

Alba María

A Regueifesta participa na construção de um caminho inédito, criativo e inovador para a igualdade no mundo da regueifa, protagonizado até há poucos anos exclusivamente por homens. Este processo inovador é complexo: por um lado, facilita a participação pública de nenas, moças e mulheres em espaços nos quais nom tinham presença. Por outro lado, facilita a aparição de novos discursos, temas e estratégias baseadas em valores de igualdade, especialmente contra o sexismo e a homofobia. Em terceiro lugar, impulsiona a renovação de umha nova geração de nenos, moços e homens que criam com umha vontade igualitária, rejeitando qualquer discriminação como recurso temático e assumindo o compromisso com a luta feminista. E, finalmente, chega a provocar mudanças nas formas e conteúdos dos regueifeiros no ativo que, a partir destas mudanças, começam a assumir e mesmo a participar —em diferente grau— de um processo de atualização de valores.

A Regueifesta entende que a gestão do conflito de género deve ser umha responsabilidade compartilhada e implicar ativamente todas as pessoas e coletivos possíveis. Daí a importância de abrir o projeto aos múltiplos agentes implicados: ensino, (famílias, professorado, alunado, coletivos de renovação pedagógica, sindicatos...), Associação ORAL, regueifeiras e regueifeiros, movimentos sociais, instituições, meios de comunicação, empresas, cooperativas...

Como resultado do trabalho prévio dos IES de Baio e das Cruzes, o curso 2016-2017 começou a ministrar a matéria optativa de 2.º da ESO “Regueifa

e improvisación oral em verso” no IES Marco do Cambalhom, com umha programación curricular que inclui os valores de igualdade de género nos seus objetivos principais. No Currículo prioriza “a igualdade efectiva entre homes e mulleres, xunto a valores de igualdade e non discriminación”. Por exemplo, na concreción da programación, no Bloco 3, apunta-se:

**Comunicación lingüística, poética e retórica. Contidos. B3.1. A regueifa como fenómeno lingüístico e sociolingüístico: Os valores sociais na lingua: A linguaxe non sexista, linguaxe non discriminatoria. Utiliza a linguaxe non sexista e promove valores non discriminatorios.**<sup>8</sup>

Na dinámica educativa, o proceso de renovación da improvisación oral em verso, de um ponto de vista de género, também passa pola investigación e memoria da história das mulheres. Neste sentido, a Regueifesta destaca pola difusom pública de um achegamento inicial à participação das mulheres na história da regueifa e à projeção das mulheres que participárom durante o século XX no género. Cumpre destacar a homenagem da Regueifesta à improvisadora do Courel Angelita de Baño. Ou a entrevista à musicóloga Dorothé Schubart, coautora do *Cancioneiro Popular Galego*, ou a recolla de Manuela de Arnado, em Oéncia. Ou a estreia da peça de teatro para marionetas “Leonarda de Talho contra o demo”, por parte da Oficina de Regueifa da Semente, à volta da regueifeira Leonarda Fuentes Couto.

Ademais, o projeto Regueifesta é um processo educativo e está a fornecer ao nosso sistema escolar recursos com perspectiva de género, como o *Decálogo da Regueifesta*, com um ponto número 5 que diz: “Promovemos a justiça social improvisando. Nom gostamos de sexismo, racismo, colonialismo, nem de qualquer outra forma de supremacismo. Queremos umha regueifa de raparigas e rapazes, nenas e nenos, mulheres e homes que superem o machismo. Improvisamos sem violência sexista na linguagem”. Outros recursos criados pola Regueifesta som umha *Breve história das Mulheres improvisadoras da Galiza*; Aula Virtual Platega, para a formação do profesorado: *Regueifa 2.0*, com perspectiva de género; a criação das Oficinas Regueifesta e Enreguéifate de Improvisación Oral, com perspectiva de género; ou a participação em múltiples jornadas de formação mostrando a regueifa como ferramenta para umha mudança a partir do feminismo.

Queremos destacar também a importância do *I e II Encontros de Mulheres Repentistas da Galiza*. O *I Encontro de Mulheres Repentistas da Galiza*, que decorreu em Vila de Cruzes em janeiro de 2017, favoreceu a reunião das diferentes gerações de mulheres improvisadoras e a participação de mais de dezasseite regueifeiras no palco: Alba María, Sara Marchena, Esther Porrit, Noa do Capón, Nuria das Cruces, Marisa Otero, Yolanda das Cereixas, Lara do Ar, Silvinha, Branca Trigo Cabaleiro, Iria Alvarez, Lorena Medela, Lupe Blanco,

Marisol Manfurada, Josefa de Bastavales, Estrela do Courel, Joana de Toba. Também se desenvolveu a primeira Oficina de Regueifa Feminista, lecionado por Alba María, e a primeira Assembleia de Mulheres Repentistas, dinamizada por Sara Marchena. Neste foro criou-se de forma permanente a Assembleia de Mulheres Repentistas que redigiu as seguintes conclusons:

“Na I Asemblea de Mulleres Repentistas da Gz decidimos que, por unha banda, cómpre asumir o poder da autoxestión e da aprendizaxe colectiva, ademais de fuxir dos tópicos e do humor básico baseado no insulto e o chiste sexual.

Ademais é preciso reformular os temas e as formas e buscar novos modelos dentro da nosa propia tradición, como por exemplo o brindo, máis poéticos e acordes coa nova ideoloxía que queremos transmitir nas nosas coplas.

Ademais hai que ponher en valor os coidados, a idea de coidar as compañeiras e tamén deixarse coidar por elas, de xeito que reunirse sexa un pracer e unha ledicia para todas. Respostar, respostar e respostar, como norma e educar e re-educar na igualdade e nos valores do feminismo. Ademais cómpre racharmos coa tradición en todas as súas dimensións discriminatorias e ferintes. Finalmente, asumir que todas somos regueifeiras, porque todas regueifamos, sexa cinco minutos ou tres horas, e ninguén pode negar a nosa condición de mulleres que usan a improvisación oral como un campo máis da súa reivindicación e posta en valor: somos regueifeiras porque queremos selo.

Sara Marchena, Esther Porrit, Alba María, Nuria Penas, Noa Guzmán, Lorena Medela, Lara do Ar, Silvinha, Branca Trigo, Yolanda das Cereixas, Beatriz Fernández.”

Além disso, elaborou-se de forma coletiva um manifesto do qual seleccionamos alguns fragmentos:

“Nosoutras temos ben claro  
que a regueifa é bonita  
mais sempre que polo medio  
non haxa xente ofendida.  
É para pasalo ben  
desfrutar da compañía,  
o que non toleraremos  
é o odio dos machistas!  
As palabras son as armas  
pra que haxa outro futuro  
e as mulleres que improvisan  
úsanas pra deitar muros. (...)  
Das mulleres regueifeiras  
por fin chegou o momento  
e imos precisar espazo

pra o noso empoderamento. (...)  
Cantaremos todas xuntas,  
cantando todas a unha:  
Reivindiquemos, mulleres,  
que nos escoiten na lúa!  
A regueifa é feminista  
iso non o hai que dudar regueifeiras somos xuntas  
e separadas igual.(...)  
Unha verdadeira festa  
será esta revolución  
da poética inclusiva  
popular a dar o gong.  
Todas somos regueifeiras  
e ti e vós e nós tamén  
xa non nos nomean corpos  
e menos el e mais el. (...)  
E ademais, compañeiras,  
nós nos temos que xuntar  
para non ser teloneiras  
e na regueifa mandar.  
A regueifa feminista  
é unha necesidade  
para rematar co machismo  
que temos na sociedade  
e como artistas somos  
e sobre todo ben listas  
non queres ouvir máis  
regueifas que son machistas.  
A regueifa agora mesmo  
de machista é o que máis  
temos que empoderarnos  
Todas somos samurais!”

*O II Encontro de Mulheres Repentistas* decorreu no día 24 de febreiro de 2018, em Vila de Cruzes, organizado pola comunidade educativa do IES Marco do Cambalhom. Neste Encontro, cujo objetivo era visualizar a nova geração de improvisadoras da Nova Regueifa Feminista e servir de foro de reunión para as protagonistas deste movemento, achegáron-se às Cruzes mais de quinze repentistas de todo o país. Na jornada participáron Olaia Liñares, Sofía Tarela, Pia Lago, Marisa Otero, Nuria das Cruzes, Lorena Medela, Alba María, Sara

Marchena, Lara do Ar, Aurora Redondo, Silvinha, Joana de Toba e Estrela do Courel.

Além disto, entre outras atividades, a Regueifesta ajudou a visualizar a entrada de raparigas novas no mundo do *freestyle* ou rap improvisado. Por exemplo, no *freestyle* Nuria Penas e Xavi Shadow, nas *Xornadas de Tradición Oral* da Biblioteca Anxel Casal, em Compostela.

Podemos dizer que graças às festas da regueifa escolar —como as Regueifestas no Auditório da Galiza em Compostela ou o *Certame de Valadares* em Vigo— visualiza-se no palco umha nova geração de moças e moços repentistas, sensíveis aos valores de género, e que fam discurso crítico, como neste exemplo de Nuria Penas no *Certame de Valadares* de 2018:

“Nós somos-che feministas,  
já mo dixo o meu Arturo,  
venha, mulher campioa,  
luita polo teu futuro.”

A nível internacional, queremos assinalar também a importância de o repente galego escolar estar a relacionar-se com outros povos improvisadores, projetando um sinal de identidade inequívoco da regueifa das novas gerações: a igualdade de género. Por exemplo, no curso 2017-2018, a Regueifesta viajou até Barcelona para conhecer a cultura das glossas e corrandas. No festival *Improversem* também se improvisárom, a partir do feminismo, coplas como esta de Maria Calvo Rojo:

“Som-vos umha mulher brava  
e venho desde Galiza  
e como nos é devido  
nós somos-che feministas.”

Como conclusom, podemos dizer que o Projeto Regueifesta tem como objetivo mudar a nossa sociedade através da educação de valores, a partir do mundo do ensino, com a improvisação oral em verso como instrumento dos tempos livres, além do ensino formal. A associação deste processo com o espírito lúdico e o jogo, com a música e a palavra como eixos fundamentais, pretende renovar os referentes da gente nova, criando umha dinâmica de entretenimento nova e galega. O motor principal deste processo é a incorporação de moços e moças, a educação pola igualdade de género e o discurso feminista. A chegada de regueifeiras ao mundo do repente galego está a mover os marcos e a ampliar o espaço simbólico desta expressom cultural que, neste momento, se encontra num processo de expansom e enriquecimento. A Nova Regueifa Feminista é umha realidade que está a atrair para o repentismo galego cada dia mais gente, de todas as idades, e que participa neste processo coletivo que

é transformar a sociedade com emoções, ações, ideias e valores de justiça e igualdade. Construir a regueifa do século XXI não é fácil, como não é fácil promover a nossa cultura numa sociedade onde a nossa língua é minorizada. Em relação com o género, mudar códigos interiorizados por todas e todos nós durante tanto tempo exige novas formas de construirmos, mulheres e homens, rapazes e raparigas —artistas, profes, público, ativistas, jornalistas, etc — com trabalho cooperativo, formação e flexibilidade para adaptar a regueifa à nossa sociedade. E que não faltem o humor e a festa, é claro!

<sup>1</sup> Minuto 4:00-6:25, em: <https://www.youtube.com/watch?v=kmpwyoG6Etk&t=493s> [consultado em: 13/06/2019]. Completo na gravação de ORAL em: <https://www.youtube.com/watch?v=X3xF3k1VuV0> [consultado em: 13/06/2019]

<sup>2</sup> Naia Sánchez, Xian: O subsistema da regueifa na cultura galega atual. Estrutura, instituições, agentes e repertórios antagonistas. Universidade da Corunha, 2019.

<sup>3</sup> Rodríguez, Alba Maria: Umha mosca não fai verao. A actualidade da improvisação oral. Novas da Galiza. Março 2017. <http://novas.gal/umha-mosca-nom-fai-verao-a-actualidade-da-improvisacom-oral/>

<sup>4</sup> Vicente, Xulia: Elisa e Marcela, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 2020.

<sup>5</sup> Miguelez-Carballeira, Helena: Galiza, um povo sentimental. Género, política e cultura no imaginário nacional galego. Através, Compostela, 2014.

<sup>6</sup> Helena González Fernández: Elas e o paraugas totalizador. Escritoras, xénero e nación. Xerais, Vigo, 2005.

<sup>7</sup> Alberdi, Uxue: La risa subalterna de las bertsolaris. Em *Las humoristas*. Isabel Franc (ed). Ed. Icaria. Ulzame, 2017. A ensaísta basca explica noutro lugar que “A maioria das mulheres bertsolaris sentem a identidade feminista como libertadora. Algumas diferenciam a consciência e a *pré-consciência*, já que a ideologia feminista mudou completamente a leitura sobre si mesmas e sobre o contexto criativo. Há quem chegasse a dar-se conta das agressões através do feminismo, e outras fizeram o caminho contrário: foi dar-se conta da violência o que as aproximou do feminismo”. Alberdi, Uxue: *Reverso. Testimonios de mujeres bertsolaris*. Ediciones Reikiavik, Madrid, 2021.

<sup>8</sup> Programação da matéria optativa “Regueifa e improvisación oral en verso”: <https://www.edu.xunta.gal/centros/iesmarcocamballon/node/670>

## A regueifa é um animal indomável

Xian Naia é um investigador da regueifa de umha perspetiva das ciências sociais, um dos escassos espécimes da nossa história. Durante o ano de 2020 fazia trabalho de campo sobre o subsistema cultural do repente galego, com umha bolsa da Deputação da Corunha. Num dos seus artigos sobre a regueifa explica: “Na Galiza está-se a construir a nova escola de regueifeiras, recuperando a oralidade para os movimentos sociais e incorporando novos repertórios, vinculados a modelos de ação social rupturistas. A revolução vai ser regueificada.”<sup>1</sup> Já comentava Pinto de Herbón, nos anos 90, que a regueifa tinha umha função social como voz do povo trabalhador e que, do mesmo jeito que o rap nasceu do Bronx mais pobre, “a regueifa é umha arma oratória dos de baixo contra o sistema, os políticos e os curas.”<sup>2</sup>

Podemos dizer que a improvisação em verso é um animal indomável, do ponto de vista da correção política. A regueifa é selvagem contra a discriminação, tem um coração revolucionário pelo seu confronto contra a represão, é rebelde contra a injustiça. A regueifa é imprevisível, pois a sua existência depende da espontaneidade. É incontrollável pelo poder. Insubmissa e insurgente. A regueifa sabe como atuar contra os discursos do poder e dos privilégios. E a regueifa sabe construir a favor da dignidade e dos direitos humanos, principalmente. Sem mais hipérboles. Estamos a ponto de conhecer alguns exemplos.

Voltamos a Xian Naia, que escreveu em 2018 sobre oralidade e resistência cultural: “É a própria caracterização da regueifa como prática performativa improvisada, como acontecimento *nom previsto*, a que contribui para a existência dum *campo de possíveis* do qual o movimento social galego lança mão, para produzir discursos em relação com as diferentes reivindicações políticas: de género, ecologistas, linguísticas, territoriais, etc. Eis a poesia como ferramenta ativa e para a ação social.”<sup>3</sup>

A natureza contra-hegemónica da regueifa apareceu, inesperadamente, como não podia ser doutro modo, por partida tripla na primeira edição do *Vai de regueifa*, concurso de improvisação oral em verso na TVG, em 2020, como explicaremos a seguir. Sucedeu no programa Luar em que regueifaram 16 participantes: Palmira do Covelo, Christian de Burela, Jamusino, Mani Braga, Carmaria, Nuria Penas, Lorena Medela, Sara Marchena, O Rabelo, Jéssica Nantón, Veni da Rocha, Damián de Baio, Antelo, Esther das Luras.

O primeiro acontecimento contra-hegemónico sucedeu em relação ao género, na regueifa entre Mani Braga e Nuria Penas. O Projeto Regueifesta nas suas redes sociais resumiu assim esta controvérsia: “Mani e Nuria regueifaram com intensidade. Foi umha controvérsia tensa entre dois modelos diferentes de

regueifa. Diante de um discurso masculino tradicional que se centra no aspeto físico das mulheres (como a aparência de ‘modelo’, o seu penteado ou a sua roupa), Nuria argumentou um discurso com valores do século XXI —desde o feminismo— atualizando a retranca como estratégia criativa.” Estas som as primeiras coplas da regueifa do *Vai de regueifa*, a 9 de outubro de 2020, entre Mani Braga e Nuria Penas.

M: “Que bem se está no Luar,  
aqui nom fai falta abrigo,  
presento-me: eu som Mani Braga  
e vos venho do gram Vigo.”

N: “Eu som Nuria e som das Cruzes,  
vimos à improvisaçom,  
vimos sólo nós os dous  
pero imos fazer o show.”

M: “Gayoso, explica-me umha cousa,  
se nom o vejo nom o creio,  
em vez de traer-me um regueifeiro  
ti trouxeches-me umha modelo.”

N: “Para mim o cenário é cómodo,  
para mim é cómodo o cenário,  
nom che sei se, ai, para ti,  
igual é um pouco calvário.”

M: “Vou-vos dicir umha cousa,  
vo-lo digo de verdá,  
no cenário na parte de arriba há um *ninja*  
e na parte de abaixo, Rafaela Carrá.”

N: “E eu serei-che umha modelo  
mais farei-te estar calado  
com rimas fortes e bravas  
como fazia Castelao.”

M: “Que bonita esta rapaza,  
que olhos, que nariz, que boca.  
Pero cagou-na com o flequilho,  
parece da *kale borroka*.”



N: “Eu son-che boa persona,  
eu nom me meto co físico,  
gusta-me mirar mais o lado,  
mais o lado artístico.”

O segundo discurso contrahegemónico tivo lugar na regueifa entre Sara Marchena e O Rabelo, com umha referência por parte do Rabelo ao coletivo *Defende a Galega*, plataforma que denuncia a censura na TVG, que foi seguida por esta copla de Sara Marchena:

“Para Defender a Galega  
digo-che de corazón:  
qualidade informativa,  
menos manipulación.”

Três dias depois, a regueifeira recebeu umha chamada telefónica da organização do programa responsabilizando-a de umha suposta suspensom do concurso como consecuencia da sua mensagem crítica. A regueifeira respondeu com umha declaración pública denunciando a pressom e a coaçom: “O primeiro que quero dicir é que non entendo a regueifa sen a parte reivindicativa, política que lle chama algunha xente (de arriba), e polo tanto emprégoa como ferramenta de ‘construción masiva’, tanto nas aulas como fóra. Así, e sen entrar a falar de que se cadra certos silencios son igual de políticos como os berros máis altos, con esta idea sobre o que é a regueifa fomos ao Luar, porque nin temos outra, nin tampouco escondemos que este é o noso xeito de improvisar. Falamos de feminismo, mesmo recriminándolle a un membro do xurado un comentario machista que fixera antes de saír nós, e falamos de Defender a Galega, da manipulación e da calidade informativa.”<sup>4</sup>

O terceiro acontecemento subversivo sucedeu na final do concurso, na regueifa entre Carmaria e O Rabelo. O Rabelo cantou umha copla a denunciar a farsa do proceso judicial do estado espanhol contra o independentismo galego, no julgamento contra doze persoas indiciadas na “Operación Jaro”, para quem se pediam mais de cem anos de prisom por apologia ao terrorismo e pertença a grupos armados.<sup>5</sup>

“E que o diga Carmaria,  
ela tem, com todo o descaro,  
amiga, menos argumentos  
que os da Operación Jaro.”

Como vemos, estes três temas representam três conflitos sociais —género, manipulação informativa, perseguição do independentismo— que habitualmente o consenso social da maioria dos meios de comunicação silencia. A

regueifa introduziu vozes críticas num lugar onde nom é habitual. Daí que a irrupçom destes temas em três momentos de máxima audiência fosse recebida como três dissonâncias pouco habituais e originassem debates, polémicas e confrontos nas redes sociais em torno a um tema: a funçom da regueifa na Galiza atual.

Em todo o caso, Nuria Penas, Sara Marchena e O Rabelo recebêrom o apoio de quem compreende que a regueifa atuou como ferramenta de defesa contra o discurso patriarcal, a censura nos meios públicos e o abuso do poder judicial espanhol. Ou o que é o mesmo, a favor da igualdade de género, da liberdade de expressom e dos direitos civis.

O programa *Vai de Regueifa* representou a riqueza da regueifa atual, pola diversidade de estilos das pessoas participantes, a variedade dos lugares de procedência e idades, e a pluralidade das intençons comunicativas, desde propostas mais vinculadas à regueifa tradicional até propostas de renovaçom. Pudemos ver modelos de regueifa agressiva e modelos de controvérsia nom competitiva. Observamos um uso cuidado da língua e dos referentes culturais e interesse por conectar a regueifa com temas e públicos da Galiza do século XXI. Mesmo nas redes sociais originárom-se polémicas a favor e contra as distintas formas de improvisar, com um debate dinâmico e vivo que manifesta um certo interesse público pola improvisaçom oral em verso. As dezasseis pessoas que participárom na primeira edição do *Vai de Regueifa* no Luar figérom História<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Naia, Xian: Rimas como punhos, <http://novas.gal/rimas-como-punhos/>, Novas da Galiza, novembro 2017.

<sup>2</sup> Seijo Richart, Maria: *Os nosos modernos avós: a regueifa galega coma devanceira do rap* <https://www.regueifa.org/ponencia-sobre-regueifa-na-uniniversidade-de-cambridge>

<sup>3</sup> Naia, Xian: Poesia para o político. Possibilidades e funçons para a regueifa. Novas da Galiza, julho 2018. <http://novas.gal/poesia-para-o-politico-possibilidades-e-funcons-da-regueifa/>

<sup>4</sup> Nós Diario: Unha mensaxe en defensa da televisión pública deixa no aire as regueifas no Luar. 2 -10- 2020. <https://www.nosdiario.gal/articulo/cultura/luar-suspende-regueifas-apos-mensaxe-defensa-da-television-publica/20201024164016107586.html>

<sup>5</sup> A Operaçom Jaro foi um processo judicial contra 12 militantes independentistas vinculadas às organizaçons *Ceivar* e *Que voltem à casa*. As acusaçons: pertença a organizaçom criminosa e enaltecimento do terrorismo. A *Fiscalía* solicitou umha pena de mais de cem anos. Em dezembro de 2020 as pessoas acusadas fôrom, por enquanto, absolvidas.

<sup>6</sup> “Vai de Regueifa” nom tivo continuidade apesar do seu sucesso. Consideramo-lo mais um exemplo de restriçom da liberdade de expressom por parte do ente público.

## **As novas masculinidades na regueifa do século XXI**

Há umha tradição de homofobia e machismo no repente galego que chega até aos nossos dias e há umha vaga de inovação de regueifa nom homófoba nem sexista. Este texto está pensado especialmente para as novas gerações, porque o nosso objetivo é que a regueifa se transmita e incorpore crianças e adolescentes que a adotem como jogo, como público ou como repentistas. Ademais, temos que ter em conta, para além do binarismo de género, que as pessoas trans também fazem parte da improvisação oral em verso, para lá do binómio homem-mulher. É importante construirmos um olhar nom binarista numha sociedade em reflexom e transformação.

A masculinidade hegemónica é o conjunto de representações e comportamentos violentos e práticas inconscientes ou micromachismos, baseia-se num modelo de exclusom e domínio sobre o outro (mulheres, homossexuais, transexuais), com valores de virilidade, dureza, força, valentia ou agressividade que sustentam o sistema patriarcal. É um modelo baseado na subordinação do diferente.<sup>1</sup>

Na regueifa, como na própria sociedade, os homens partimos de umha situação de privilégio: nossos fôrom os discursos e os palcos públicos de forma exclusiva durante toda a história. A chegada de mulheres e pessoas trans aos palcos tem como consequência umha mudança no discurso dos homens improvisadores, de qualquer idade, desde a regueifa infantil até a dos improvisadores adultos. Definir a regueifa machista é o ponto de partida. Pois na perceção da realidade, o que para umha pessoa nom é violência sexista, para outra é. E podemos cair na contradição de considerar que estamos a ser teoricamente feministas apesar de, na prática, nos comportarmos como regueifeiros machistas ou neomachistas.

A regueifa hegemónica agressiva é umha manifestação de mais um sistema heteropatriarcal que a cada dia é melhor descrito e melhor compreendido. O discurso da regueifa sexista aparece quando, numha controvérsia entre homem e mulher, umha copla diz à mulher que melhor estaria em casa a limpar; ou valorizando (e desvalorizando) a mulher de forma exclusiva polo seu físico; ou quando se fai brincadeira da regueifeira sobre o seu suposto lesbianismo (de forma desrespeitosa) ou quando se alude à sua bravura como se esta fosse umha característica exclusivamente masculina (“regueifa como um homem”). Também quando se invade o espaço da mulher no cenário, com a linguagem corporal. Do mesmo modo, o discurso machista também aparece em regueifas entre homens, com umha utilização sexista da linguagem, pondo sobre o palco os genitais, ridicularizando a homossexualidade como algo vergonhoso,

ou valorizando a verdadeira virilidade como a do “macho galaico” tradicional: promíscuo, insensível, agressivo.

Também sabemos haver públicos críticos que participam na construção atualizada de um sistema cultural do repente galego, a conviver com públicos que gostam da regueifa masculina clássica. Nós queremos umha sociedade sem preconceitos, onde a regueifa transmita valores de respeito e igualdade. Importante é saber que esta Galiza feminista que queremos construir também favorece os homens e rapazes, porque nom só deixamos de participar num sistema que prejudica as mulheres, mas também lutamos por nós mesmos: as novas masculinidades fam-nos mais livres e felizes. Porque o feminismo também beneficia os homens. Porque este também é um movimento pola liberação masculina das violências do patriarcado. Porque as novas masculinidades ajudam-nos a valorizar e praticar os cuidados, os afetos e a nom violência. Porque todos nós, desde o mais feminista, o mais aliado, até ao menos, temos muito que aprender.

Os movimentos de homens pola igualdade tenhem publicado diferentes manifestos e guias contra a discriminação estrutural que a sociedade machista gera, onde se propom apoiar as justas reivindicações das mulheres; procurar um caminho pessoal com valores, condutas e pensamentos nom sexistas; olharmos como pessoas sensíveis, afetuosas e vulneráveis; aceitar-nos como produto do nosso tempo e da nossa cultura; rejeitar os privilégios que derivam do patriarcado som algumas orientações. Na Galiza, há diferentes textos que nos podem ajudar, como o *Manual de linguagem nom sexista na regueifa*<sup>2</sup> ou a *Pequena guia de novas masculinidades na regueifa*<sup>3</sup>. Por exemplo, algo que incomoda muito pola sua carga machista dá-se na comunicação nom verbal no cenário. *Manspreading* é um conceito que se origina na sequência da ocupação do espaço nos ambientes públicos. Começou no metro de Nova Iorque com a campanha, “*Meu, fecha as tuas pernas*”, como crítica da postura de exibição dos genitais. Segundo diversas fontes, o *manspreading* tem umha origem relacionada com a nossa natureza animal e é umha demonstração de segurança própria do macho alfa. Hoje em dia refere-se, por extensom, à ocupação do espaço alheio de forma exagerada, ocupando mais espaço do que o requerido. Na regueifa, ou nas batalhas de galos, o *manspreading* é a ocupação excessiva do espaço alheio e com umha atitude pouco respeitosa. Há outras expressões nom verbais competidoras das quais devemos ser conscientes, como colocar as mãos em canecas de cerveja ou tipo *sheriff* (as mãos na cadeira ou na cintura e as pernas abertas) com os dedos, às vezes, assinalando os genitais. Evitemo-las. Às vezes, umha imagem fala mais do que mil palavras.

Entre os valores das novas masculinidades figura a afetividade. Na educação patriarcal o homem nom mostra os seus sentimentos, afetos e emoções. A violência —brigas, abusos, agressividade— é muitas vezes consequência da di-

ficuldade dos homens para criarem relações afetivas e vínculos íntimos. Umha regueifa de novas masculinidades inclui discursos sobre emoções, sentimentos e intimidade. Devemos refletir também sobre os cuidados: quando alguém pensa —e regueifa— que as mulheres se devem dedicar exclusivamente ao cuidado das pessoas —das crianças, por exemplo— é porque considera que o cuidado nom é cousa de homens. Um regueifeiro da época das novas masculinidades é um homem que pratica os cuidados (do casal, das crianças, das pessoas idosas, das amizades, etc.) e regueifa, também, sobre isso.

Na Galiza do século XXI, as funções sociais mudárom. Quando alguém regueifa que as mulheres nom som boas a jogar futebol, a dirigir umha empresa ou a manejar um carro, considera que essas funções som fundamentalmente masculinas, transmitindo a subordinação da mulher, relegando-a a funções secundárias, subalternas. Um regueifeiro que utiliza esses argumentos para fazer humor sobre umha situação de injustiça social, burlando a vítima a umha opressor estrutural, está a ser machista, como quem fai humor racista. A verdadeira retranca é um humor contra o poder opressor, nunca contra quem é oprimido.

Olho, aqui surge um tópico comum no repentismo galego-português. Regueifar tendo em conta a heterossexualidade como única norma social das relações entre as pessoas é outro exemplo do que a regueifa do século XXI deve rejeitar, numha sociedade aberta à convivência das diferentes opções e à defesa dos direitos das pessoas LGTBI. Há regueifeiras que estão fartas de terem que responder à típica regueifa, ou cantar ao desafio, buscando-lhes um par masculino, de forma paternalista, ou com umha ótica exclusivamente heteropatriarcal e romântica.

E agora chega outro tema fundamental: a agressividade. No século XXI, o confronto agressivo e a humilhação do outro nom podem ser os motores da regueifa. Apostamos numha regueifa onde o apoio mútuo e a solidariedade sejam motores do género dialógico. Entender que nom há regueifa sem violência, ou que a regueifa se baseia na violência, é limitar o repentismo. Nas batalhas de galos de estilo livre ou *freestyle* há um debate parecido com este. Centenas de rapazes —varons na imensa maioria— participam nas ruas todas as semanas em batalhas de galos onde se celebram os piques mais machistas, homofóbicos, transfóbicos, violentos e agressivos com efusivas ovações, onde o objetivo é humilhar e ficar por cima do adversário. Mudar esse modelo e evitar que o repente galego transmita valores de outra época seria um passo à frente para umha Galiza mais justa e livre.

A improvisação oral em verso obedece a umha lei de ouro: adaptar-se ao contexto, às circunstâncias, ao público. Como sabemos, é diferente regueifar numha taberna do que improvisar na apresentação de umhas jornadas de literatura oral, fazê-lo numha escola ou num casamento, regueifar na tevê ou

improvisar num festival de jazz. Nos últimos tempos, a regueifa conquistou novos espaços porque a improvisação oral em verso é um género basicamente adaptativo. Eis umha das suas principais fortalezas.

Sabemos que participar nesta mudança é um processo de aprendizado individual, ao mesmo tempo que depende de umha corrente social. E que o processo é dinâmico e aberto aos erros e conflitos. Porque muitas vezes sem erros e conflitos nom podemos mudar. E para chegar de umha situação maioritária de machismo hegemónico até umha situação de masculinidades nom machistas devemos passar por umha série de mudanças intermédias. Reconheçamos os nossos erros, celebremos os acertos.

Afortunadamente, os povos do mundo vam fazendo isto durante toda a sua história e as expressons culturais adaptam-se ou morrem. Pensamos que a revitalização da regueifa no século XXI tem nos rapazes e nos homens umha grande energia para a fazer crescer, ao lado das raparigas e das mulheres. Umha regueifa com valores nom machistas ajudará a que o nosso país seja mais livre, mais feliz e melhor, e a que o nosso povo participe mais ativamente nesta expressom da nossa língua, da nossa cultura e da nossa soberania popular.

<sup>1</sup> García Marín, Jorge: *Novas masculinidades*, Editorial Através, 2018.

<sup>2</sup> Regueifesta: Manual de Regueifa nom sexista, <https://www.facebook.com/search/top/?q=regueifa%20nom%20sexista>

<sup>3</sup> Regueifesta: Pequena guia sobre Novas Masculinidades na Regueifa do Século XXI. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=2794053820840824&id=1834337666812449](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=2794053820840824&id=1834337666812449)

## Umha regueifa ilegal

Na Galiza há um mundo desconhecido relacionado com a violência: tráfico de mulheres, compra e venda de armamento, narcotráfico... Na minha investigação sobre o repente galego escuitara rumores sobre umha atividade ilegal relacionada com este campo. Assim que decidim continuar a minha pesquisa nos esgotos do mundo das apostas e da violência organizada. Conseguim infiltrar-me em vários âmbitos relacionados com as apostas ilegais. Em agosto de 2019 cheguei a presenciar umha competição de galos de peleja, descobrindo que os galos de raça pinheira som mui cotizados nas apostas, mas que ainda nom têm muita força contra os galos de combate de genética mexicana da zona de Aviom. A seguir, o meu contacto permitiu-me participar num encontro de apostas de cans de peleja, em dezembro de 2019. Quando na primeira disputa observei como um cao de palheiro de pura raça morria num confronto com outro de Castro Laboreiro, abandonei aquele tugúrio antes de continuarem com as outras duas pelejas programadas. Umha semana mais tarde, o meu contacto convidou-me a umha sessão de roleta-russa. Dous homens cara a cara, umha bala. Digem nom. Pugem como desculpa que tinha umha viagem importante. Estava a descobrir umha Galiza desconhecida, que superava a ficção.

Porém, em fevereiro de 2020 chegou o que esperava: o convite para um encontro de apostas ilegais, sem normas, numha regueifa. O meu contacto —que me considerava um adito das apostas na busca de novas emoções fortes— insistiu que aquele espetáculo era algo que nom podia perder, algo único. Tés que vivê-lo. A adrenalina alcança uns níveis que nem podes imaginar.

- Poremo-nos em contacto contigo. Discreção, por favor, dixo aquela voz que falava um galego do sul com sotaque russo.

Tivem que me disfarçar para nom ser reconhecido. Coloquei umha peruca castanha, deixei o bigode e a barba tipo Kevin Costner em *Dançando com Lobos*, e pugem uns óculos redondos como os de Vicente Risco. Fum informado do lugar do confronto por *whatsapp*, hora e meia antes do evento. Era noite, um dia de vento, frio e chuva. A minha maior preocupação era ser reconhecido. Para nom falar de mais argumentei umha afonia. Quando estou nervoso, falo em verso, e naquele lugar nom podia escapar-me nengumha rima. Era umha espécie de nave de cimento e uralita. Nom direi o nome da cidade, vila ou aldeia onde aconteceu aquela regueifa ilegal. Um tipo de quase dous metros, com um revólver na cintura, franqueava a entrada.

Figem bem em nom levar gravador ou câmara oculta. Fum registado. Retirárom-me o telemóvel. O lugar organizava-se em torno de um semicírculo,

como num anfiteatro grego de betom em pequena escala, com varandas de ferro, como num campo de futebol de terceira divisom. Sentei-me numha bancada, em cima dum papel de jornal. Também nom direi o nome dos regueifeiros. Um homem e umha mulher. Entrárom no círculo mascarados. Levavam antefaces pretos e perucas. Eu tenho presenciando regueifas há muitos anos, palestras e documentários sobre improvisaçom oral, e fiquei abraiado ao ver aqueles dous repentistas ali à minha frente. Ele cuspiu no chao, um piso de cimento coberto de serrim para ocultar o sangue, o sangue sujo das pelejas de cans e galos que certamente também tinham lugar ali. A pessoa que faria de juiz entregou um microfone a cada repentista. Sim, sim, sim, aqui, aqui... Dixo ela para provar o som. Olá, olá, olá, caracola... Provou ele. Os micros e os altifalantes estavam preparados. Regueifeira e regueifeiro saudárom o público com a cabeça. O público irrompeu numha ovaçom de respeito e admiraçom. O juiz explicou as normas em menos de um minuto. E as normas eram claras: vale tudo e sem piedade. Aquilo era a sério. Éramos entre trinta e quarenta pessoas no público, maioria homens. Só reconheci cinco ou seis pessoas do mundo da cultura galega: um investigador da regueifa subvencionado pola Deputaçom da Corunha, umha poeta social que tinha ganho um importante prémio literário, umha crítica de literatura do Nós Diário, um editor de umha editora de Vigo... Também reconheci cinco ou seis pessoas que já vira apostando na peleja de galos e na peleja de cans que presenciara meses antes. Dessas que apostam forte. Eu tiveim que apostar, para nom levantar suspeitas. Quinhentos euros. A pesquisa neste país sai cara. Mas o trabalho de campo é fundamental para conseguir argumentos e material sobre o que construir ideias e razons. Sentia-me como um *freelance* em zona de guerra, como o jornalista galego Antonio Salas infiltrado entre os nazistas de Madri, como o escritor Gunter Wallraf fazendo-se passar por imigrante na Alemanha de 1985 para conhecer a exploraçom laboral e o racismo, como conta no seu livro *Ganz unten, No mais baixo*.

As apostas abrírom-se com um 3 a 1 a favor do regueifeiro e vim como um homem de óculos escuros, gabardina com colarinho alto, cabelo negro mui brilhante, sintético, e fato de Adolfo Domínguez, colocava sobre a mesa de apostas um pacote de farinha. Ao princípio, pareceu-me alguém conhecido, ainda que nom podia identificá-lo. Mas enxerguei atentamente e sim! era! Era ele! Um conselheiro da Junta! Evidentemente, ele também tentava ocultar a identidade, mas eu sempre fum bom fisionomista. Dei umha olhada à volta. Aquele era um público mui especial: aditos às apostas e às emoçons fortes.

A regueifa começou com a típica apresentaçom. Só que as primeiras coplas deixavam as intençons às claras. Lembro-me de umha das primeiras quadras:

“Aqui estamos nós os dous  
um homem e umha mulher,



vou-che pôr a quatro patas,  
com rimas vou-te foder.”

Esse era o nível literário. A violência foi crescendo, como as apostas. Os bilhetes de cem euros corriam de mão em mão. O nível de hostilidade entre repentistas era inédito. Nunca pudera imaginar algo assim. Eu conhecia aquelas duas pessoas. Mesmo chegara a improvisar com aquela mulher. E agora estava ali, naquele ringue, a proferir as rimas mais violentas que eu nunca escutara, a tentar esmagar o seu adversário com uma agressividade inclemente. Quando passara uma hora desde o começo, as apostas igualáram-se.

Som conhecidas as crônicas de regueifas sangrentas na imprensa do século XIX e XX que falam de homicídios e de feridos com gravidade. Navalhadas, paus, armas de fogo... Na hemeroteca podemos ler a morte dum tal Lubicâm em Santa Comba, a de Manuel Rojo Vello, em Vimianço ou a de Manuel Quintana, na Banha, entre outros falecidos, junto a dúzias de feridos desde Conjo até Vilestro, de Camarinhas a Baio. De facto, há uma teoria que assegura que a regueifa esteve a piques de desaparecer na Galiza a princípios de século XX pela identificação da improvisação cantada com a violência física. O antropólogo e especialista em gestão de conflitos, João Evans Pim, membro da Academia Galega da Língua Portuguesa e professor de Gestão de Conflitos na Universidade Åbo Akademi da Finlândia, realizou a sua tese sobre a violência na regueifa em 2019, sob o título *Verbal and Non-verbal Communication as Evolutionary Restraint Mechanisms for Nonkilling Conflict Management*. Na sua tese, Evans assegura que a regueifa e outros duelos cantados funcionavam, tradicionalmente, como forma de controlo da violência física, comparando diferentes culturas e, o que é muito interessante, mostrando esta forma de comunicação como recurso agonístico que partilhámos, com semelhanças e diferenças, com outras espécies animais.

Dizem que a violência chama pela violência. Naquela regueifa, a violência aumentava em cada copla. Quem estava a apostar naquele lugubre anfiteatro de concreto e ferro gostava de ver como aqueles dois regueifeiros faziam sangue com as rimas. As três horas de confronto, o homem chegou-se à mesa de apostas e, regueifando, pediu um tiro de cocaína. Alguém preparou uma linha e ele cheirou, entre as gargalhadas do público. A regueifeira já tinha vários *gin-tonics* e a voz tremia-lhe ligeiramente. Berravam forte, às vezes, e às vezes sussurravam impropérios e insultos com rima assonante ou consonante, e as rimas fluíam rapidamente das suas bocas, como punhadas num combate de rua: sujo, sem piedade. O micro, às vezes, deixava escutar as suas respirações, a cada quadra mais ofegantes, roucas e asmáticas. Era a fadiga.

Viva! Viva! O público estava excitadíssimo, como quando olham os cans a fazerem o primeiro sangue. De súbito, alguém berrou uma palavra: Sexo! E

começou a subir a temperatura nas instalações quando o público começou a cantar em coro, em uníssono: Sexo!, Sexo!, Sexo! Efetivamente, a regueifeira e o regueifeiro começaram a improvisar sobre aquele tema. Mas aquilo que começou como um diálogo escatológico, foi além do machismo e da violência de género, da pornografia ou do *snuff*... De facto, por um momento, eu mesmo me sentim mal, mareei-me e tive a necessidade de abandonar a regueifa, como figera na peleja de cans, porque aquela violência era superior às minhas forças, à minha tolerância. Ainda hoje tenho pesadelos com alguma daquelas coplas e acordo suando e com náuseas. Sem dúvida, foi traumático. Deveria ter-me levantado, deveria ter-me ido embora daquele antro de violência e corrupção, daquele circo de vício e agressividade. Mas nom o figem. E a regueifa continuou com um grau de violência verbal que era acompanhado pelas gorjas vociferantes de toda aquela gente sem escrúpulos. Vomitei no chao, no serrim. Alguém me puxo a mao no ombro.

- Estás bem?

Era o bolseiro da Deputação da Corunha, o seu sotaque de Monte Alto era inconfundível.

- Sim, sim, nom é nada.

- Interessante, eh?

- Ahá.

- Quem pensas que vai ganhar?

- Nom sei... dizem com um tom grave, para dissimular a minha voz.

- Umm, eu apostei na mulher. Mas o peso do patriarcado é mui forte e está a rebentá-la por dentro. Nom sei... Toda a violência dos últimos séculos concentrada numha noite... Cada copla é um tópico mas fai tanto dano, é como se cada golpe fosse um clássico, umha dessas coplas do cancioneiro popular... Buf! Nom sei se aguentará...

- Ela defende-se bem e sabe atacar, e a sua técnica é surpreendente, inovadora, nunca sabes por onde vai sair - dixo a poeta que ganhara aquele prémio literário. E encaixa bem, nós as mulheres levamos séculos encaixando golpes.

Mas ela também está a jogar sujo, claro, está pelejando de igual para igual neste espetáculo vergonhoso, nauseabundo, nojento... É incrível! A poeta parecia tam surpreendida e ultrapassada pelas circunstâncias como eu. Tossim e afastei-me um pouco para a esquerda.

Justamente nesse momento, o regueifeiro ficou em silêncio, em branco. Fôrom cinco segundos. Ficou com o micro na mao, diante do queijo, sem saber o que dizer. Fôrom só cinco, cinco segundos, mas era a primeira mostra de debilidade da noite. Aqueles cinco segundos que o repentista ficara calado, sem dar umha resposta à copla da sua opositora, enchêrom o local com um silêncio absoluto. Um, dous, três, quatro, cinco segundos em silêncio é muito tempo numha regueifa. Cheirava a derrota. Aquilo era como o cheiro do san-

gue. O regueifeiro estava tocado. Mas conseguiu dar um jeito com um golpe de distração, quatro versos que pareciam de repertório, de cor. Mas a regueifeira avançou um passo e contra-atacou com outra copla direita à honra que voltou a deixar o regueifeiro bloqueado. O regueifeiro retrocedeu um passo e defendeu-se com outra copla medíocre. A regueifeira lançou-lhe umha coplaça à cara que nos levantou dos assentos. E o regueifeiro ficou grogue, com o olhar perdido, perto do KO. O público começou a berrar: Remata-o, Acaba com ele! Acaba com ele! Parecíamos animais. Sim, eu também. Naquele ambiente de euforia coletiva, também fora capturado pola emoção do grupo, como se estivesse num campo de futebol onde a tensão coletiva faz que o indivíduo perda a sua autonomia e se some à massa. Ali estava eu, também, lançando cuspe pola boca, a berrar: Remata-o! Remata-o! Estávamos vitoriando umha humilhação, o abuso, no momento do clímax. Aquela regueifa nom só tinha como objetivo demonstrar quem era mais forte, quem tinha maior criatividade ou talento improvisando. Para além disso, o que se procurava era a humilhação do rival. Era disso que se tratava. Os espetadores gozavam com aquela degradação, com aquele sadismo. O que subia a adrenalina era a vexação, o abuso do rival. A crueldade produzia prazer. E mesmo aí, a regueifeira botou outra copla magistral: o último verso continha umha aliteração com P mui contundente que caiu como um golpe oclusivo e surdo no que cada sílaba era umha pancada. Foi admirável. Naquele momento, extasiado pola perfeição poética, entendim como pode haver gente que admira a violência. Tenho que o confessar, eu estava alienado.

Mas o regueifeiro, contra todo o prognóstico, resistiu àquelas quatro coplas fulminantes, perfeitas em conteúdo e morfologia, de rima consonante e com duas metáforas magníficas. E apanhou ar e defendeu-se com umha copla sobre o físico da regueifeira, que distraiu a atenção o tempo preciso para ele poder continuar respondendo com umha e outra e outra copla que lhe devolvêrom o fôlego. O público aplaudiu a sua resistência. E a regueifa continuou.

Eu dei-me conta de que a situação me ultrapassara. Perdera os nervos. Perdera o controlo. A pressão da massa fora mais forte que a minha vontade. Aquele ambiente anulava a minha posição de observador, de investigador. Assim que tomei ar, enchi os pulmões, fechei os olhos. Respirei várias vezes e tentei voltar ao meu mundo. E quando olhei à minha volta, e reparei nos olhos daquela gente, vim muitos olhares injetados de sangue, paixão e ira. Era umha orgia. Era umha orgia de poesia oral. Ao meu lado havia um homem que berrava cuspendo, outro que batia com os punhos no ar, e outro que, como eu, vomitava no chão. Daquela vez reparei que entre as uralitas chegava a luz do amanhecer, estava a fazer-se dia. A regueifa durara toda a noite, mais de dez horas seguidas.

- Estám igualados, isto vai para longo, dixo em voz alta, falando consigo mesmo, como transtornado, e com um fio de sangue no nariz, o conselheiro.

Sentim que tinha que ir embora daquele lugar. Já chegava. Era suficiente. Já tinha o que queria. A demonstraçom de que na nossa sociedade havia um lugar sórdido para este tipo de espetáculo poético. Nom era umha lenda urbana. Sim, perderia o dinheiro apostado e ficaria sem saber quem ganharia aquela regueifa. Nunca poderia contar qual foi o resultado daquela aposta. Nunca saberia quem venceu, como ou porquê. Perderia isso, sim. Mas aquilo era superior às minhas forças. Assim que me retirei, recolhim o telemóvel na entrada e deixei aquele local, ouvindo os aplausos do público. Saim para a luz do sol, umha manhã de céu azul e orvalho. Atrás de mim ainda podia ouvir, apagando-se, as ovaçons daquele público em êxtase. Entrei no carro. Respirei fundo e voltei para casa.

## A língua que cantamos

Sofia Tarela, integrante do júri do concurso *Vai de Regueifa* no programa Luar da TVG, explicou mui bem a umha das participantes qual era umha das exigências da nova regueifa do século XXI: “Meteste-lhe aí uns castelhanismos: *cerveza, tela...* (...) Eu vou valorizar muito quando metades léxico patrimonial e sejades cuidadosas com a língua. Aviso a navegantes”. É necessária umha língua com soberania própria, sem interferências.

O momento emergente que está a viver a regueifa entre as novas gerações de repentistas nasce com umha preocupação consciente pola qualidade linguística. É umha oportunidade para ajudar a mudar o guiom da história da língua: é possível que a língua de expressom de um âmbito tradicionalmente espontâneo, informal e popular como a regueifa seja um modelo para o resto da sociedade? E é possível fazê-lo de jeito natural e nom artificioso? Evidentemente, é. Tem-se feito noutros âmbitos orais com qualidade e naturalidade, como no teatro ou na narraçom oral.

A tradiçom nom é reproduçom do passado. Como dizia Castelaio, a tradiçom é eterna. Constrói-se dia a dia, desde o passado, no presente, para o futuro. Se construímos tradiçom, recriamo-la, como foi feito sempre. Este processo de atualizaçom permanente é a essência mesma da tradiçom: cada transmissom é revitalizaçom, um ato de criatividade. Cada geraçom atualizou a tradiçom no seu momento histórico. E nós continuamos. A imagem de imutabilidade da tradiçom é fruto de umha museificaçom mal entendida. Converter a tradiçom em material intocável nom é tradicional. Nunca o foi. A tradiçom transforma-se continuamente. Já o dizia Gustav Mahler: “A tradiçom é a transmissom do fogo, nom a adoraçom da cinza”.

Foi no romantismo que se construiu essa imagem do folclore como um conjunto de objetos puros e invioláveis. As recolhas de lendas, canções, músicas e danças populares que se ativárom por toda a Europa naquela época chegarom a nós como depósitos da voz do povo, umha voz imutável. A idealizaçom do mundo camponês e a ruralidade como reserva da arte popular e das essências nacionais fõrom tendência comum também na Galiza. Realizou-se um inventário do património oral —cancioneiro, romanceiro, contos, lendas...— para preservar e divulgar os seus valores. A etnografia foi um campo fundamental na construçom identitária das nações sem estado ou dos estados que pretendiam tornar-se em nações. Nalguns casos, como no Portugal salazarista, o objetivo da socializaçom da tradiçom planificada no regime ditatorial tinha como objetivo “preservar, divulgar e disseminar um conjunto de valores espirituais

que asseguram a coesão da comunidade, designadamente a resignação, o conformismo e a obediência, enquanto a impedem de atos ou ideais considerados pelo regime como perturbadores, subversivos”<sup>1</sup>. Também no estado espanhol franquista, as manifestações artísticas tradicionais eram condicionadas pelo poder, impedindo a liberdade de expressão. Nestes regimes autoritários, o mundo rural também se idealizou, virando em imagem de postal com roupas folclóricas e controlando-se a música tradicional a partir dos organismos correspondentes, para preservar os estereótipos, o decoro e a ordem social.

O contacto entre o galego e o castelhano na Galiza originou a contaminação do nosso idioma. Os textos do cancionero popular galego, as recolhas, são instantâneas sonoras, gravações estáticas de uma realidade de diglossia em que o galego se castelhaniza, como continua a suceder hoje em muitos âmbitos. A castelhanização das letras da música galega —tradicional ou não— é um sintoma da colonização linguística e política. A língua hegemónica e com prestígio contamina a língua minorizada e com menor prestígio social. Castelhanizar a música galega é um modelo que uma parte de artistas, criadoras e intérpretes musicais aceitam como algo normal, ou seja, como norma. Mas há outro modelo para criar e transmitir cultura musical no século XXI e que quer mudar a norma castelhanizante, e também é referente da cultura galega não dependente dessa violência estrutural. Basicamente, procura-se a naturalidade em galego e, como em qualquer país do mundo, o cuidado estético das letras. Porque a qualidade da língua é uma das qualidades da canção.

Há quem pensa que cantar em galego sem interferências do castelhano não é “natural”, que é mesmo “artificial”. Este estereótipo é facilmente refutável quando ouvimos letras de artistas do século XX ou XXI cantadas de forma naturalmente patrimonial, sem castelhanismos, como Sés, Xabier Díaz, Guadi Galego, The Homens, Ataque Escampe, os Diplomáticos, Os Resentidos... Uma grande parte das pessoas que gostam da música rejeitam letras que fazem apologia à violência contra as mulheres —um tema tradicional habitual no passado— ou aos preconceitos racistas, ou de classe. E, igualmente, cada vez há mais pessoas a reclamar um galego livre, sem dependências do castelhano, não acastrado, nas nossas músicas.

Em todos os idiomas, as músicas utilizam diferentes registos, gírias, vulgarismos, etc. Porque a língua tem funções expressivas que vão para além das normas de adequação comunicativa, do standard de língua. Em italiano, castelhano ou francês, por exemplo, esses traços aparecem numa parte lateral do sistema. Por exemplo, o grupo espanhol *Mojinos Escocíos* já tem no nome um dialetalismo. A função identitária é evidente: no sistema espanhol apresentam-se com o seu registo linguístico andaluz. E esse uso não normativo da língua nas suas letras tem uma determinada função, num sistema normalizado

com umha língua normalizada. Som as exceções que confirmam a regra num sistema normalizado. Com certeza, a nossa língua também possui umha grande expressividade, como todas: múltiplos registos, variantes dialetais, vulgarismos, tecnicismos, etc. E devemos aproveitá-lo. É riqueza linguística. Mas nom estamos a falar disso. Quando cantamos podemos ter dous caminhos como referentes: o modelo de umha língua empobrecida e dependente do castelhano, ou o modelo de umha língua galega livre, rica, nom dependente.

Tradicionalmente o texto escrito apresenta maior cuidado formal do que o texto oral, na escola insiste-se habitualmente mais na correção com atividades sobre o papel do que na correção oral. Estamos mais habituados, polo geral, a identificar expressom escrita com formalidade e, ao pegar na caneta para escrever, ativamos o detetor de castelhanismos, vulgarismos ou expressons sexistas... Mas o que acontece com a oralidade? Na hora de criar textos orais espontâneos da vida quotidiana —das conversas mais formais às mais informais— percebemos menos cuidado na língua. Podemos falar, por exemplo, do modelo de muito humor produzido na TVG e que continua a ser exemplo do uso castelhanizado do galego.

Mas há muita gente que nom segue esse modelo. É assim como, nos últimos tempos, há gente que modificou a sua forma de falar adaptando-a às mudanças sociais incluindo, por exemplo, a linguagem nom sexista nas suas comunicações. Assim, do mesmo modo, há gente com vontade e que pratica um uso da linguagem nom castelhanizada. Nós pensamos que a nossa língua necessita de se libertar de castelhanismos ou de expressons sexistas na linguagem. Correção linguística e expressom de valores nom sexistas nem homofóbicos som os dous eixos centrais da linguagem sobre os quais gira a atualização do repentismo na Galiza.

Carme Campo e Chus Caramés som duas mulheres que están a mudar a nossa forma de dançar. O seu projeto *Andar com os tempos* revolucionou o mundo da dança tradicional. É umha proposta para sermos conscientes dos distintos estereótipos sexistas que se percebem na hora de desenvolver o nosso património: os papéis de bailadores e bailadoras, as maneiras de se mover e dançar, o reperto de instrumentos musicais diferenciados por sexos e a construção de pares a partir de umha ótica exclusivamente heterossexual. E o seu objetivo é consciencializar, criar debate e valorizar a nossa cultura tradicional potenciando a igualdade de género. Carme e Chus fam a mesma pergunta que fazemos nós: devemos continuar a transmitir a tradição sem revisons críticas que promovam a igualdade? Esta é a reflexom que fazemos para a língua das nossas músicas, umha proposta libertadora. Também Branca Villares tira algumas conclusons, a partir do seu trabalho à volta da violência contra as mulheres, nas letras das cançons tradicionais<sup>2</sup>. Explica, por exemplo, que em vários grupos

nas suas aulas de música adotou-se o compromisso de deixar de cantar alguns versos e cantigas por os considerar ofensivos e degradantes.

Na busca de razons para valorizar o uso do galego popular entrevistamos Quico Cadaval, um dos nossos grandes profissionais da oralidade. O seu modelo de língua como comunicador oral parece-nos exemplar. E ele explicou-nos o seguinte:

“Há muita gente que pensa haver línguas que servem para umhas cousas e outras que servem para outras cousas. Há gente que pensa que o galego serve para a poesia pós-romântica e o castelhano para o drama social e o inglês para o rock’n roll e há muita gente que pensa que para demonstrar que a nossa língua serve para tudo, temos que ter capacidades expressivas para tudo. E que nom é necessário, ainda que tenhamos todo o dia o jornal em espanhol, a tv em espanhol, andar mecanicamente de umha maneira mimética a copiar o que fam aí. É provável que queiras ter sucesso num momento em que fás humor e queiras dizer ‘Va a ser que no’, e isso porque já muitos humoristas da televisom espanhola demonstrárom a sua eficácia, o que se passa é que isso é renunciar à eficácia que pode ter o vosso cérebro, a vossa inventiva, a vossa capacidade de interpretaçom e, sobretudo, à riqueza expressiva e sugestiva do vosso idioma, que é o nosso. Porque vale para qualquer cousa, para a regueifa ou para formas de cultura mais urbana, como o rap, que é um género musical que se liga com a rapsódia antiga, que tudo se baseia em saber colocar os acentos no seu sítio, e poder dizer: ‘Coze na pota o pernil do porco’. É mui fácil, temos as palavras, temos um idioma rico em tetrassilábicos, e mais rico em monossilábicos. Muitas vezes para acentuar bem, que é a vantagem do inglês, aí as palavras monossilábicas sempre che permitem fazer umha acentuaçom, umha melódica, nom estragar um verso. Em galego podes dizer *Dá o teu vam nu por trás és quem ti és no fim há cu*, por exemplo, som versos feitos com palavras de umha única sílaba, que tenhem muita possibilidade para fazer rítmica. E depois a nossa tradiçom, a nossa cultura popular já nos dá muitos exemplos: *chisca por diante, chisca por detrás e toca-lhe as cunchas, chascarraschás*. Essa capacidade para fazer música simplesmente pronunciando o idioma tal como é, é própria de todas as línguas, mas também da nossa, tanto na versom galega, na versom do país, como no nosso idioma na sua versom brasileira, “qual é o peite que te penteia, o peite que te penteia”. É, mais umha vez, a demostraçom de que nom é necessário: nem fazer piadas em espanhol, nem fazer um idioma maquilhado, como mascarado doutro idioma, nem necessitamos de ter empréstimos rítmicos. Inspirar-se sim, conhecer, também, o que se passa é que o espanhol está empurrando pola porta, nom está pedindo permissom para entrar. Assim que é cousa nossa decidir como decoramos a sala, como abrimos a janela e a quem telefonamos. Eu recomendo muito chamar por Portugal, Angola, Cabo Verde



e polo Brasil, entre outros países que falan o noso idioma. A mim nom me parece tam mal. Eu falo galego, tento limpá-lo, conectar-me com a fala popular.”

<sup>1</sup> Bastos, Adriano: Lenços de namorados. A literatura popular como escritura antenupcial. Fundación Meendinho, Ponte-Caldelas, 1999. pág. 86.

<sup>2</sup> Villares Naveira, Branca: Reflexións sobre a pegada da violencia contras as mulleres nas cantigas da montaña de Lugo. Actas da XII Xornada de Literatura de Tradición Oral. Rimas e letras da música popular. AELGA, Corunha, 2019.

## **Madeira: irmandade e aventuras de repente**

“Se vás ao Brasil ou a Portugal, verás, meu amigo, que grande e fermoso é o nosso falar.”

Ana Kiro

A Madeira é umha ilha onde se improvisa muito e bem. As relações entre o repentismo da Galiza e o da Madeira começam em 2012. Na rede podemos encontrar um vídeo de a Central Folque desse encontro, com os repentistas da Madeira Roberto Moniz e o senhor Pereira e os regueifeiros Luís o Carunho, Bieito Lobariñas e Josinho da Teixeira.

Em 2017 a Associação Xarabanda do Funchal e o Projeto Regueifesta começaram umha colaboração que se tornou fraterna. O objetivo: promover formação e relações e trocas educativas entre gente jovem. Daquela vez, o Projeto Regueifesta entrevistou várias crianças na Madeira, e subiu às redes sociais vídeos de alunado de Roberto Moniz e do raparigo Francisco Martins Jesus, da Camacha, quando tinha 10 anos. Naquela viagem também conhecemos o professor Mário André, que nos falou da importância do despique entrar na escola: “Neste momento estamos a tentar introduzir algumha pedagogia e dizer: podemos improvisar a propósito do amor, do ódio, da guerra, da paz, com temáticas sem ser agressivo fortuita, verbal. E desenvolver um programa de caráter educativo pondo em articulação escolas. O ponto de partida será o professorado relacionado com a tradição, para constituir com esse professorado um polo dinamizador, sem muita burocracia. No fundo para que é isto: para ter qualquer coisa para dar de novo aos nossos pequenos. Estas coisas são velhas mas a gente tem que encontrar um caminho didático que seja divertido para as crianças. A Galiza e a Madeira podem estar distantes mas nestes temas estamos muito perto.”

O Projeto Regueifesta, no encontro “De Repente Compostela”, conseguiu trazer em novembro de 2019 até a Galiza um grupo seletivo de repentistas madeirenses. Eram os alunos Francisco Jesus Teixeira, Igor Freitas e Marco Teixeira, a professora de improvisação oral cantada Gabriela Nóbrega, impulsionadora do Projeto Repentismo, e ainda os professores Mário André e Roberto Moniz. A delegação portuguesa completou-a em representação do Festival Fest-Cor-del, em Portugal Continental, desde Estarreja, António de Abreu Freire.

A atuação central, no auditório do IES Rosalía de Castro, juntou no palco as novas gerações de cantadores ao improviso galegos e portugueses, desde os sete anos das crianças da Escola Semente até alunado adolescente de Baio, Vila de Cruzes, Cacheiras, Padrom e Compostela. E na Galiza as crianças conhecê-

rom e aprendêrom a improvisar com melodias da Madeira e os jovens da Madeira lançárom-se a improvisar com as melodias galegas. O Projeto Regueifesta dava mais um passo num dos seus objetivos: colocar a Galiza como referência no âmbito escolar da improvisação lusófona, o nosso sistema linguístico natural. Meses antes, no verao, entre 21 e 26 de junho de 2019, oito repentistas da Galiza viajaram para a Madeira, ao Encontro de Repentismo de Santa Cruz. Na embaixada galega, representando o Projeto Regueifesta, estavam Marinha de Burela e Estrela do Courel, de dez anos, as adolescentes Nuria das Cruzes, Lorena Medela e Lucas Rama, a regueifeira Alba María e os professores Manolo Maseda e Séchu Sende. No hotel “O Professor” convivêrom com repentistas dos Açores e no pequeno almoço do último dia, um deles, o grande Emanuel Coelho, contou umha história antológica. Um dia Agostinho Pamplona Coelho, seu pai, natural da ilha Terceira viajou para a Ilha Graciosa. A ilha Graciosa terá uns 3.000 habitantes, é pequenina, explicou Emanuel. E ali, seu pai, a poucas horas de chegar, conheceu o Bolas, o melhor cantador da Graciosa. Era o melhor porque era o único cantador da ilha. E sabendo que a ilha Terceira é ilha de cantoria, o Bolas perguntou ao Agostinho: e você sabe fazer repente? Muito bem, confessou o da Terceira. Ávido por improvisar com outro cantador, o Bolas arranjou tudo para essa mesma noite: os melhores músicos da ilha, equipa de som, um local, e correu-se a voz aginha do que viria a acontecer: umha grande cantoria!!!

Começou o espetáculo com a sala cheia e o Bolas apresentou cerimoniosamente e com grande respeito o grande cantador Agostinho Pamplona Coelho. E começou a cantar o Bolas a primeira quadra, de agradecimento e boas-vindas. Aplausos. Então Agostinho apanhou o micro e cantou a sua primeira quadra:

“Ó lua que vais tão alto  
redonda como um tamanco  
quem dorme em cama curta  
amanhece com os pés de fora.”

O público ficou em silêncio, desconcertado. Aqueles quatro versos não rimavam. E depois daquele silêncio de surpresa ouviu-se um murmúrio de estranhamento... O Bolas cantou a sua segunda copla, umha quadra muito boa. E quando acabou voltou o silêncio da expectativa. E Agostinho começou a cantar a sua segunda quadra:

“Veio um barco do Pico  
com gente da Graciosa,  
roubaram um cacho de uvas  
e ninguém foi para a cadeia.”

O Bolas mandou parar a atuação, enfurecido! O Agostinho não era repentista nem participara na vida em cantoria nenhuma! Brincalhom e provocador, saiu com vida como pudo daquele local, entre a indignação e o enfado do público e a frustração do Bolas da Graciosa.

Muito rimos com a história do pai de Emanuel, até chorar. Nom há aventura boa sem gargalhadas. Emanuel cantou também umha das quadras mais interessantes desta aventura:

“Se me sair a sorte grande  
vou comprar umha pistola  
p’ra matar os pobres todos  
p’ra os ricos pedir esmola.”

À tarde os repentistas da Galiza fôrom com Roberto Moniz, o anfitrião na Madeira, professor de cordofone, repentista e ativista da Associação Xarabanda, e com Paula Fernandes, à praia do Faial. E lançárom-se ao mar. Ali, a boiar, Manolo Maseda propuxo um jogo de certa dificuldade para repentistas: improvisar como o pai de Emanuel, sem rimar. E começárom a regueifar ali, a boiar em roda, no Atlântico, com quadras ridículas e surrealistas, deste estilo:

“Aqui estamos nesta ilha,  
aqui no meio do mar  
como somos regueifeiras  
estamos a... rir.”

A boiar no mar, entre os Ailalás, houve muito glu glu glu, porque choravam com o riso e tragárom muita água. Era difícil manter a cabeça fora da água entre ataques de riso, gargalhadas e versos ridículos, a 20 metros da praia, sem ter pé. A poesia e o riso pugérom em perigo a sua vida.

- Isto é mais difícil do que regueifar com rima, dixo Estrela.

Primeiro há que pensar a rima e depois, no último momento, trocar a palavra que rima por outra engraçada. Há que fazer que à gente que escuita lhe venha à cabeça a palavra que rima mas colocar outra no final do último verso. E à noite, como despedida da Madeira, o grupo de repentistas da Galiza subírom ao palco do Festival de Santa Cruz, meio desmontado já, e ali, diante de ninguém, voltárom a brincar a improvisar sem rima e a chorar com o riso.

Estrela do Courel: “Pois aqui estamos nós  
e estamos em Madeira  
e aí há umha árvore  
e há um... carvalho” (apontando para umha palmeira).

Nuria das Cruzes: “Aqui estamos todas juntas  
nesta ilha de Madeira,  
aqui estão os regueifeiros  
e também as... cantoras.”

Lucas Rama: “Já basta de tonteria,  
a regueifa é algo serio,  
rima sempre o quarto verso,  
nom cambiedes vós a ordem.”

## **Angelita de Banho, brindadora do Courel**

Chegamos a Campelo às 11.00 do 1º de novembro, com as castanhas a cair das árvores. Saímos dos carros Manolo, ex-Diplomáticos, Pedro, ex-Linho do Cuco, Xermán, ex-Pandeiromus, Berta do Montinho e eu. A aldeia de Campelo é vizinha do Castelo de Carbedo, em frente ao Monte Cido que, segundo Orlando, pudo ter sido o Monte Medúlio da lenda. Há anos um pastor achou umha águia de bronze, romana, que hoje se pode ver, imperial e pequenina, no Museu Provincial de Lugo. O império entra na palma da mão. Ainda há bostas de vaca entrando em Campelo. E a casa de Angelita do Banho fica no alto. Esperava por nós Esperanza, a filha da última brindeira do Courel. Angelita dixo tatejando, para começar: “Tenho boca nova e nom me adapto”. E nom lhe saíam as palavras, bloqueava em cada sílaba, desde que morreu o seu companheiro, dixo, há treze anos. Entramos na cozinha em 2016 e Angelita levou-nos ao século XX. Nasceu em 1931, em Mostaz, e aprendeu a improvisar com a sua mãe, Esperanza Crespo. Esperanza trabalhava como cozinheira em casamentos, e com ela botou-se a fazer brindos antes dos quinze anos. Pedimos-lhe umha fotografia da sua mãe e trouxe mais. Berta tirou umhas fotos às fotos. Angelita do Banho descreveu como eram os brindos nos dias de bodas. Onde melhor brindou foi na da sua irmã. Brindavam os de dentro — a gente convidada polo noivo ou pola noiva — contra a gente de fora — a gente que vinha ao casamento para participar da festa, da comida e da bebida. E cada bando tinha os seus brindeiros, que se enfrentavam durante horas, até que o sol se punha, normalmente, contou Angelita. E, às vezes, brindavam durante dous dias seguidos, dixo, até que repartiam o pam de ovo. Angelita referiu que nom era por nada, mas que a sua voz de antes era das melhores, e que nunca se intimidou diante de ninguém. É umha artista. Angelita de Banho em nova foi bombeira. Tocava o bombo e fazia duo com um gaiteiro pola serra adiante. Lembrava o grupo dos Padernes como se os visse hoje. E quando lhe pedimos que botasse uns brindos dixo: ‘E com quem?’, pedindo réplica. ‘Connosco!’, apuramos Manolo Maseda e mais eu. E ela começou umha copla e nós seguimos a brindar por Angelita de Campelo. E continuamos nós porque Angelita nom conseguia cantar porque se lhe prendiam as palavras e a melodia nalgum lugar da gorja. E bem se via que sofria por nom poder vocalizar livremente. “Tenho boca nova e nom me adapto”, dixo a se desculpar. Mas para isso estava o acordeom de Maseda. Para encher a cozinha de alegria. E Xermán botou-se a cantar e Angelita batia na mesa com força como se a mesa fosse o bombo que deixara no passado.

Contei-lhe que em Vila de Cruzes há 27 alunas e alunos a aprender a improvisar em verso. E falamos-lhes das mulheres novas que improvisam. E demos uns beijinhos e uns abraços mais longos do que o habitual. E lá fomos embora, quatro homens, umha mulher e mais um acordeom polo caminho de volta. Caminho adiante.

## Nicolasa Añón

Nicolasa Añón Paz nasceu em Boel, no concelho de Outes, (1810-1887), e foi labrega e poeta. Conhecemo-la graças ao seu biógrafo, Ramón Blanco, quem nos descobriu umha história fascinante, a da mulher analfabeta que fai parte da história da nossa literatura escrita, graças aos seus versos manuscritos no século XIX, da sua própria voz. Para além da manchete sensacionalista do jornal *La Región*, “*Una poeta campesina anónima, ¿primera escritora de la literatura gallega moderna?*”<sup>21</sup>, devemos reconhecer a importância desta mulher na nossa história. Como explica Ramón Blanco “Nicolasa é contemporânea de Rosalía de Castro e, coma ela, foi pioneira no eido da literatura feminina.”<sup>22</sup> Nicolasa nasceu 15 anos antes que Rosalía. À diferença de seu irmao, Francisco Añón, que foi para o seminário e depois se tornou poeta escrito, Nicolasa nom estudou. Nom tivo a sorte de nascer numha família com recursos económicos como a de Rosalía, Pondal ou Curros. Ficou na casa. A classe e o género importam.

Em 1886, o jornalista noiês Lisardo Barreiro foi conhecê-la a Boel e recolheu numha reportagem dous poemas que Nicolasa lhe recitou. Ramón Blanco conta como sucedeu aquele encontro: “Chegado un intre da conversa o xornalista pídelles á poeta algúns versos. Esta responde: – «Non señor, de pruma non lle sei nada, é cuaseque non poño máis qu’o meu nome. ¡S’inda lle fora algún tempo!... Pero-o qu’é-hoxe, leve xuncras si d’esas lérias m’acordo; e de contra paseille moitos traballiños e sufrín moitas angueiras! Quén-os facía muy ben era Farruco; porque como deprendera...». E perante a insistência do interlocutor, deseioso de conhecer os versos, produz-se este diálogo: «– Señor, non lle valen nada, porqu’eu maxinos así coma quen non quer a cousa, mentras debullo n’o millo ou acomorando as vacas.

– Pero, señora Nicolasa ¿usted está hablando en verso?... Voy á apuntarlos.

– Non faga bulra...».

Lisardo Barreiro colle o lapis e a carteira, disposto a escribir».

O resto da obra poética conhecida de Nicolasa Añón chegou a nós graças a um manuscrito que apareceu em 2012, quando um vizinho de Outes, Francisco Martelo, o entregou a Ramón Blanco. O investigador explica: “Sendo campesina, e sobre todo muller, non estraña que Nicolasa Añón fose analfabeta, capaz de escribir o seu nome e pouco máis. Isto non impediu que en 1885, xa con setenta e cinco anos feitos, se recollese unha mostra dos seus versos nun libriño manuscrito. O amanuense foi o mestre Jacobo Lema Fernández, natural de Oliveira (Dumbría), onde era párroco o fillo maior da poeta, Jesús Pazos Añón, quen debeu servir de enlace para esta conxunción entre autora e escribente. A poesía de Nicolasa Añón é claramente oral.”



Na última folha do manuscrito aparece a seguinte copla:

“Estos versos mal compostos  
son de Nicolasa Añón  
que non tivo mais principios  
que os que tivo o ligón.”

Em 1963, Ricardo Carvalho Calero inclui Nicolasa na sua *Historia da literatura galega contemporánea* e contempla a sua obra “ao agarimo da sombra do seu irmán”<sup>3</sup>. Também Carmen Blanco e Aurora Marco reivindicárom a sua importância na história da nossa literatura<sup>4 e 5</sup>.

O século XIX foi o século do ressurgimento da escrita para o galego. Todas as luzes focárom os livros escritos assinados por nomes que hoje formam parte da história. Nicolasa Añón representa a literatura oral de umha mulher que, por razons de classe e de género, nom aprendeu a ler nem a escrever. Poeta do povo, poeta oral, Nicolasa Añón, no século XXI honramos-te graças às palavras escritas que transcrevêrom os teus poemas.

<sup>1</sup> “Una poeta campesina anónima, ¿primera escritora de la literatura gallega moderna?”, *La Región*, 6-6-2014.

<sup>2</sup> Blanco, Ramón: *Poesías de Nicolasa Añón*, Asociación Cívico-Cultural Terra de Outes, 2014.

<sup>3</sup> Carvalho Calero, Ricardo: *Historia da Literatura Galega Contemporánea*. Galaxia. págs.85–86, 1975.

<sup>4</sup> Blanco García, Carmen: *Literatura galega da muller*. Xerais, Vigo 1991.

<sup>5</sup> Marco López, Aurora: *As precursoras*. La Voz de Galicia. Corunha, 1993.

## O urso e o acordeom

Alonso Caxade é músico. Toca acordeom e é compositor. Tocou em vários grupos e a formação em que toca atualmente tem o seu apelido, Caxade. Em 2013 publicou *A dança dos moscas*, com Manu Paino (trompete e lira), Manu Espinho (bombardino), Xosé Tunhas (bateria) e o próprio Alonso Caxade (voz e acordeom). Em 2016 publicam *E isto é o amor*. É um dos grupos mais admirados nos últimos tempos, pela sua proposta inovadora, letras surrealistas e videocliques oníricos.

Um dia, Caxade viu um documentário sobre a Roménia. Nesse documentário apareciam vários músicos tocando nas ruas com ursos pardos. Um desses músicos era acordeonista e comentou que, antigamente, nas montanhas, caçavam ursos com o acordeom, nos Cárpatos. Subiam à montanha, um músico levava o acordeom, tocava umhas peças e os ursos achegavam-se atraídos pola música, pola que ficavam fascinados. Assim caçavam ursos na Roménia, contava aquele acordeonista.

Depois de ver aquele documentário, Alonso Caxade não pudo tirar aquilo da cabeça. Caxade sabia que na serra do Courel há vários exemplares de urso pardo. De vez em quando chegavam notícias da *Fundación Oso Pardo* ou vídeos de encontros fortuitos. As crianças da escola de Seoane também gravaram um urso perto da lagoa da Lucença com umha armadilha fotográfica. Assim, um dia, sem dizer nada a ninguém, Caxade apanhou o acordeom, meteu-no no carro e partiu para o Courel.

Deixou o carro na Seara e subiu com o acordeom até a Lucença. E ali sentou-se numha pedra e começou a tocar. Caxade conta que esteve tocando mais de três horas até alviscar um urso pardo pola lombada da montanha. Caxade tocou as melodias mais tranquilas que conhecia e o urso foi-se aproximando. Caxade diz que tivo medo e que lhe tremiam as pernas. Mas o urso foi-se achegando. Era um macho novo e grandíssimo, e foi-se achegando cada vez mais. Caxade continuava a tocar e a tragar cuspe. E o urso achegou-se e a sua curiosidade venceu o seu medo, e ficou a vinte passos da pedra onde Caxade se sentara a tocar acordeom.

Caxade começou a cantar. Caxade diz que primeiro mui baixinho, como num arrollo, como cantando para umha criança. E depois Caxade começou a improvisar umha letra para o urso com umha melodia também improvisada. Com umha voz tranquila e alegre. Este é umha das estrofes que cantou:

“Molharei-me com o bafo quente  
da tua húmeda esponja preta

ao apertar a força do teu calor  
que sai do abrigo do teu cabelo.”

E Caxade conta que o urso erguia muito as orelhas, e a cabeça, e farejava o ar, como se pudesse cheirar a música, e que parecia que as notas lhe entravam pelo nariz. O urso achegou-se ainda um pouco mais a Caxade. A dez passos. E sentou-se. Quer dizer, deitou-se. O urso pardo deitou-se e Caxade continuou a tocar o seu acordeom. Caxade conta que lhe pareceu que nalgum momento o urso movia a cabeça seguindo o ritmo da melodia.

Depois de três ou quatro peças, o sol começou a ir embora. Caxade sabia que a noite vinha a caminho. O urso olhou o sol, olhou Caxade, ergueu-se e recuou uns passos, e foi-se afastando. O urso foi-se olhando para trás de vez em quando, erguendo as orelhas, como se despedindo de Caxade, da música e do acordeom. E desapareceu pola montanha acima, por onde chegara.

Caxade despediu-se com a moinheira de Chantada e depois com o hino do antigo reino da Galiza. Guardou o acordeom na caixa e desceu quase correndo, entusiasmado, com um dose de adrenalina como nunca sentira, pletórico. Chegou à Seara no lusco-fusco. Entrou no carro e voltou para sua casa, em Ames, perto de Compostela. E telefonou-me para me contar esta história.

## *Latin Kings*

Há um tempo, em Barcelona, com os *Latin Kings* e os *Ñetas*, durante o processo de paz dos *hermanitos*, *Unidos por el Flow*, escutamos em três dias mais de cem histórias das quais me lembro especialmente de todas. Edgar Braulio Belfort Murillo, Yanero, contou-nos que no Equador *El Fantasma* era um ladrom que — quando a polícia o perseguia pelas ruas — recitava umhas palavras mágicas e transformava-se em qualquer objeto, um papel no chao ou um sinal de trânsito, por exemplo. Nunca o apanhárom. Que *El Justiciero* era um assassino a soldo da polícia que che enviava umha carta antes de che meter dez balas na cabeça, e *La Pulga*, um *killer* de treze anos que nom chegou aos catorze. Yanero também falou do televisor velho que só funcionava na vertical, colocado sobre um costado, que ele olhou deitado no chao durante meses. Escuitando o Julio, o líder dos *Ñeta* que monta *pladur* e parquet, contar a história do seu balaço nas costas, *Mira, mira*, e ali estava a cicatriz, ou a Crazy Man rapeando com a sua língua de *spray*, ou a Manava a falar da horta que se converteu em deserto ou a Manny, Bullterrier, Young Mill, Sofia ou Escopeta, vimos como o mundo ia mudando diante dos nossos olhos. E nós com ele. Acontece às vezes. O mundo muda à medida que alguém conta umha história ou canta umha cançom.

Um galego dirigiu o processo de paz entre os *Latin King* e os *Ñeta* em Barcelona, consideradas popularmente como “perigosas bandas latinas”, entre os anos de 2005 e 2008, a partir do *Kasal de Joves de Roquetes*, em Nou Barris. E fixo-o a partir do rap e da cultura hip-hop. Xaime López, Chispón, desenvolveu com a juventude migrante e outros jovens do bairro um processo coletivo de transformação social que recebeu o nome de *Unidos por el Flow*. Com múltiplas atividades e a criação de espaços de convívio neste bairro de tradição trabalhadora e migrante, o projeto culminou com um livro-cd-dvd mais valioso do que um tesouro. No final do processo era necessário recolher as histórias de vida da gente participante. E lá fomos, mais dous galegos, Celso Fernández Sanmartín e quem escreve. Viajamos para Barna para desenvolvermos uma oficina de oralidade com os líderes das associações. O objetivo era compreender, compartilhar, escutar e recolher as histórias dos líderes *Latin Kings* e *Ñeta*. Para isso o primeiro passo foi contar algumas histórias de vida da própria migração galega e da nossa própria vida. A proximidade entre povos migrantes facilitou o intercâmbio de histórias e crônicas orais, que figuram no livro como umha valiosa fonte de tradição oral da migração do século XXI.

O *flow* é a “transferência contínua de energia”. Na cultura hip-hop também se utiliza para denotar movimento e mistura, num sentido musical e corporal, e por extensom também social e cultural. King Manaba, um dos rapazes

participantes no projeto comentava: “Agora estamos unidos, nom como inimigos. (...) Eu metim-me neste projeto porque também estou montando e como tenho o meu próprio grupo, gosto da música e disto da produçom musical. É o projeto que desde montar umha base, desde montar umha pista até que os artistas podam cantar e rimar as letras. E que as letras sejam mensagens ou críticas construtivas, entendes-me?”.<sup>1</sup>

O Kasal de Roquetes, centro municipal da juventude, tem vocaçom comunitária, está comprometido com o movimento social do bairro, que tem como referência o Ateneu Popular de Nou Barris. O Ateneu é um referente da cultura galega em Barcelona. Xurxo Souto, Manolo Maseda, as Gharotas, o ativismo do Nunca Mais, Manu Chao e muita gente da cultura galega tenhem vivido grandes momentos no Ateneu. Em 2018, as repentistas escolares da Regueifesta atuárom nas suas instalaçons nos dias de convívio com repentistas bascos e catalás.

O projeto *Unidos por el Flow* seguiu os princípios da pesquisa participativa, incluindo umha técnica de terapia de grupos tendente à resoluçom de conflitos através da música, surgida nas favelas do Brasil em torno do hip-hop intercultural. A gente nova que participou desenvolveu um intenso trabalho. Muita abandonou. Muita continuou. Depois das longas jornadas laborais, na construçom ou no sector serviços, os jovens participavam no Kasal em reunions de planificaçom, aulas, ensaios, oficinas de rap, teatro ou expressom corporal.<sup>2</sup>

O resultado chegou em 2009, com um livro-CD-DVD e os 16 temas de hip-hop, rap, reguetom, com algum toque de flamenco, cúmbia, salsa e música eletrónica, e em várias línguas, entre elas o galego, numha cançom em que colaboram Sofia Tarela e Paola Beiro<sup>3</sup>. A iniciativa demonstrou que a música é umha ferramenta para a coesom social e a resoluçom de conflitos. De algum modo, *Unidos por el Flow* mudou a vida de muitos jovens migrantes, dotando-os de umha experiência de superaçom pessoal cooperativa.

<sup>1</sup> Freixa, Carles: Unidos por el Flow: juventud migrante y agencia. Revista Mugak, nº 50.

<sup>2</sup> Freixa, C. (dir); Porzio, L.; Recio, C. (coords). Jóvenes latinos en Barcelona. Espacio público y cultura urbana. Anthropos-Ajuntament Barcelona. Barcelona. 2006.

<sup>3</sup> VVAA, *Unidos por el flow, Latin Kings, Ñetas y jóvenes de Barcelona*, Livro+CD+DVD, Editorial Ven y te lo cuento, Barcelona, 2009.

## Maria Barbuda

Em maio de 2019, um intrépido grupo de seis crianças regueifeiras adentraram-se em Portugal até Estarreja, ao sul de Aveiro. A sua missão: representar o repentismo galego num encontro lusófono internacional de improvisação oral em verso, o Festcordel.

A pouco tempo de chegar, descobriram que umha das pessoas referentes do repentismo local foi Maria Barbuda quem, como o seu nome artístico indica, era umha cantadora com hirsutismo, ou seja, umha mulher com barba. Maré Livre, umha das regueifeiras, de 6 anos, logo que viu na Internet a foto de Maria Barbuda decidiu mudar o nome artístico: “A partir de agora vou-me chamar Maré Barbuda.”

Conhecemos Maria Barbuda graças a António Abreu Freire, diretor do Festcordel. O senhor António foi aluno de Foucault, capitaneou buques oceanográficos e naufragou duas vezes no triângulo das Bermudas. O interesse do Festcordel é transmitir o amor pola cultura tradicional do improviso e da literatura de cordel. Neste sentido, no Festcordel reúnem-se anualmente repentistas de Portugal, Brasil e a Galiza. Na edição de 2018 participaram Lupe Blanco e Luis o Caruncho. Na edição de 2019 foi convidado este grupo de regueifeiras entre os 6 e os 9 anos: Marinha Maseda, Estrela do Courel, Joana de Toba, Maré Livre e Icia de Grava.

Em Portugal, a figura de Maria Barbuda chegou a ocupar um lugar importante nas referências do pequeno grupo de crianças da Galiza, atraídas pela imagem e a personalidade conhecida durante a viagem. Nas aulas extraescolares de improvisação oral em verso da Semente Compostela, que decorrem desde 2017 na associação A Gentalha do Pichel, todas as semanas, trabalhávamos com máscaras com um desenho de Maria Barbuda e Marques Sardinha, improvisando como se fossem Maria e Marques. É importante conhecer repentistas que cantam na nossa língua, ao sul do Minho.

Maria Marques de Souza, filha de Manuel e de Constança, nasceu em 16 de setembro de 1869 em Beduido, Estarreja. E morreu em 31 de dezembro de 1947 em Outeiro do Coval, aos 77 anos. É conhecida como Maria Barbuda e faz parte da história do repente em Portugal. João Sarabando escreveu sobre ela no livro *Marques Sardinha e Maria Barbuda ao desafio*, em 1982, reeditado em 1999 pela Câmara Municipal de Estarreja. Dos seus embates com outros repentistas, sobretudo homens, e especialmente com Marques Sardinha, conservamos memória, como esta quadra:

“As barbas que tenho  
tamanhas como as de um homem

são rijas e não encolhem  
como certas coisas dos homens.”

Num desafio com Marques, na festa de Sam Paio da Torreira, Murtosa, improvisou assim:

“Cala-te aí, piolhento,  
carregado de piolhos,  
se não fizeres limpeza,  
até te vão para os olhos.”

O certo é que a figura da repentista barbuda tem um atrativo para as crianças próximo da fascinação. E na bibliografia sobre mulheres barbudas que podemos consultar, observamos a estreita relação entre as mulheres com hirsutismo e o mundo do espetacular. Seguramente por atuarem, convertendo-se em artistas, o que era uma forma legitimada para que muitas destas mulheres pudessem conseguir independência económica. Há muitas mulheres barbudas na história que receberam reconhecimento, viajaram e puderam ser independentes.

Uma mulher com cabelo facial fica fora da “norma” convencional hegemónica, fica fora do espaço habitual e do normal, sendo qualificada como estranha. Lembremos que a barba é símbolo de masculinidade e, a partir do discurso patriarcal, símbolo de poder. A mulher barbuda também se pode chegar a ver como um perigo, como uma tentativa de tentar arrebatar o poder masculino. Entre os nossos ditados populares, por exemplo, conhecemos: “Mulher barbuda, o demo que a sacuda”, “À mulher barbuda, de longe a saúda”.

Nos casos em que desenvolvem uma atividade artística, as mulheres barbudas obtêm popularidade, e passam ao imaginário popular, e chegam a ficar na memória, como no caso de Maria Barbuda. A mulher barbuda é uma mulher com um potencial subversivo porque transgride as normas e mesmo ameaça a posição dominante que ocupa a masculinidade, segundo Maria José Gayé Moyano no seu livro *Mujeres Barbudas*<sup>1</sup>.

A mulher barbuda representa também o perigo daquilo que não se compreende com clareza, o difuso, o contraditório, o misterioso. Nessa posição fora da norma, nas margens do sistema estava e está Maria Barbuda. Talvez essa seja a chave da sua atração, não condicionada por preconceitos, sem complexos, e da admiração das crianças por Maria Barbuda. As crianças adoraram Maria Barbuda! Quando na volta da viagem a Portugal levamos 20 máscaras de papelão feitas mesmo para a oficina semanal de regueifa da Semente, 10 de Maria Barbuda e 10 de Marques Sardinha, as 15 crianças, meninas e meninos —quase todas— queriam converter-se em Maria, unanimemente.

Numa batalha de galos no México, entre a rapeira espanhola Sara Socas e o mexicano Otumba, de muita violência e discurso de gênero, ocorreu este diálogo:

Otumba:

“Com o teu bigode  
as mulheres vem-te  
e ponhem-se tristes.”

Sara Socas:

“Queres que che diga umhas palavras  
para que che valham?  
Tinham bigode Frida Kahlo  
e também Chavela Vargas.”

Umha artista - da dança, do circo e do teatro - que temos como referência popular atual de mulher barbuda é Jennifer Miller, ativista do movimento *queer*, que herdou o hirsutismo da mãe e da avoa e que explica: “Sempre sentim que nom ia ao mesmo ritmo que o mundo. Com a barba a minha rebeldia tornou-se tangível”, explica numha entrevista recolhida por Pilar Pedraza<sup>2</sup>. E continua: “O corpo é um território de opressões. As mulheres sofrem por ter que se submeter a umha imagem e para elas umha barba é inconcebível. Umha mulher nom tem barba. Antes de tudo tem que ser feminina. Eu tive medo desses clichés. Legitimar a diferença é também legitimar os seus sentimentos. Serei, logo, umha mulher barbuda, sem que por isso seja diferente.” Os seus espetáculos e performances de rua denunciavam as injustiças de umha perspetiva ecológica, crítica e de esquerda, e dirigem-se também a um público difícil, multirracial e frequentemente homofóbico e machista.

As mulheres que ficárom e ficam fora da norma, do convencional, ajudam-nos a conhecer melhor as raízes da misoginia na nossa cultura. E a sermos mais realistas, críticos e livres. Na introdução do livro de Pedraza explica-se: “(Este livro) centra-se num tipo concreto de “monstro”, o que representavam as mulheres que sofriam de hirsutismo e hipertricose, cujo velo facial desafiava os mandados de gênero associados às mulheres. Num momento como o atual, quando assistimos a um surto da identificação do “selvagem” e do “nom humano” com os migrantes e as pessoas racializadas, e onde o patriarcado e o fascismo parecem rearmar-se, fai-se necessário analisar a raiz destes discursos, chegar à sua origem e entender a sua forma de funcionamento. Se a dominação percorre todos os aspetos da nossa cultura, o nosso trabalho será buscá-la, encontrá-la e acabar com ela”<sup>3</sup>.

Porque gostam as crianças de Maria Barbuda? Estas ideias podem ajudar-nos a compreender melhor a sua admiração por esta repentinista cujos versos



ainda se lembram hoje, décadas depois da sua morte. Achamos extraordinário o seu valor como referente para as novas gerações.

<sup>1</sup> Galé Moyano, María José: *Mujeres barbudas, Cuerpos singulares*, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2016.

<sup>2</sup> Pedraza, Pilar: *El salvaje y la mujer barbuda*, Editorial Antipersona, Valencia, 2019.

<sup>3</sup> Editorial Antipersona: “Engrendos y monstruos: Introducción en Pedraza”, Pilar: *El salvaje y la mujer barbuda*, Editorial Antipersona, Valencia, 2019. pág.10.

## Memória e improvisação

Mari Carmen Mosquera nasceu no lugar da Pedra, em Nemenzo, há 74 anos. De vez em quando juntamo-nos alguma gente da aldeia para cantar, gente de todas as idades. E a partir destes encontros começamos a reunir um pequeno cancionero do lugar. Mari Carmen, que foi de Nemenzo para a Corunha aos 17 anos, lembra as coplas de quando era criança e moça. E de vez em quando envia um áudio por *whatsapp*. Entre os áudios que enviou estão estas coplas sobre a aldeia vizinha:

“Todos nos levamos bem,  
todos nos levamos bem,  
esses pelados de Busto  
nem se levam com ninguém.”

“Os de Busto são valentes,  
os de Busto são valentes,  
vão às minhocas às brancas  
e traem-nas entre os dentes.”

Quando Mari Carmen envia estas peças cantadas explica num áudio a relação entre o que se diz na letra e a realidade da qual se lembra. Por exemplo:

“De Santiago à Corunha  
há grama vinho do Ribeiro,  
Carlos, Rita, Mari Pepa  
e o galopim do churreiro.”

E comenta Mari Carmen: “A (copla) do churreiro, a do vinho, isso é verdade, isso armáram-no aqui na aldeia quando eu era nena e o churreiro tinha uma churraria, tinha vinho, e vendia desses garrafas de dezasseis litros e botava-lhe água e depois por isso diziam “o galopim do churreiro”.

“Carmela berrou com Chinto  
na carvalheira de abaixo,  
porque lhe picou um tojo  
que levava no refaixo.”

“Depois, a Carmela berrou com Chinto também. Era uma senhora que vivia ali em baixo, que eu conheci sendo nena, E pelejava-se com um que se chamava Chinto. E essas eram verdadeiras, quase todas eram verdadeiras, as que che estou cantando”.

“A Orquestra Dominó,  
quando vai para Verdía,  
ai, que lhe empuxaram o coche  
porque nom tem bateria.”

“A da orquestra Dominó também foi verdade. Quando eu era nena enterrou-se o carro, a furgoneta de umha orquestra pequena, e tivérom que sacá-la com os carros de bois. Encharcou-se toda e nom se movia. Essa (copla) armárom-na depois aqui.”

Mari Carmem lembra as coplas que, quando criança, lhe cantava a sua mãe e que escutava noutros momentos entre gente idosa. Em muitas dessas circunstâncias, mui possivelmente emergiam coplas improvisadas sobre a realidade do momento. E algumas dessas improvisações cristalizárom na memória de Mari Carmen e cruzárom quase setenta anos de história para chegar até hoje.

As coplas sobre a rivalidade entre aldeias e outros acontecimentos locais (um vizinho avaro, outro interesseiro, episódios amorosos...) descrevem detalhes da realidade dos anos 50 do século passado. Sem a explicação de umha das testemunhas daquele momento seria impossível conhecer o seu significado. Tem-se falado muito sobre quais som as coplas que conseguem perdurar no tempo. Algumha da regueifeira Leonarda de Talho, por exemplo, lembra-se em Bergantinhos quase 100 anos depois de ser improvisada. De Leonarda conhecemos a autoria, porque a memória popular lembrou-na pola sua importância histórica. Mas a imensa maioria do cancioneiro popular é anónimo. Realmente, quais som as razões polas que há coplas que ficam na memória — individual ou coletiva — e nom desaparecem? Fundamentalmente, porque há pessoas que investírom e investem energia em lembrar. Se lembrar, do latim MEMORARE, é voltar a viver, ao lembrar as coplas voltamos a vivê-las. Recordar, de RE-, de novo, e CORDIS, coração, é voltar a passar polo coração. Antigamente pensava-se que a sede da memória estava no coração. Por isso dizemos “aprender de cor” em português ou “learn by heart” em inglês ou “par coeur” em francês. Assim é como se vam conformando os cancioneiros dos povos, num processo de seleção da memória, com a participação de milhares de memórias pessoais a configurarem umha memória coletiva. Também se diz que as coplas que perduram som “as melhores”, atribuindo umha razão de qualidade. Mas quais som as qualidades que determinam a transmissão das coplas dos cancioneiros? A qualidade literária? A sua originalidade? A referência a momentos especiais? O valor descritivo? Algum traço extraordinário? Algo puramente circunstancial? As funcionalidades e valores num sistema complexo?

Como se constrói essa memória cantada? Almeida Garrett, o primeiro a pôr a atenção nos “tesouros” do folclore português, que publica em 1867 o

primeiro *Cancioneiro Popular Português*, falava do “Grande livro nacional que é o povo”. Explicava Maria Arminda Zaluar Nunes que “na maioria dos casos patenteiam aliciente singeleza aliada à franca espontaneidade”<sup>1</sup>. Singeleza e espontaneidade. Esse tesouro continua a construir-se hoje em dia? Além da música vinculada ao folclore, como se está a construir a memória musical no século XXI?

Conhecemos crianças que hoje em dia estão a aprender de cor canções inteiras, ou fragmentos, de Guadi Galego, Xabier Diaz, Sés, Boyanka Kostova, Diplomáticos de Montealto, Zénzar, Tanxugueiras. As crianças que têm a sorte de crescerem imersas na cultura galega utilizam a memória para reviver as canções das quais gostam como uma forma mais de viver a vida. Que levante a mão quem tenha mais de 30 anos e se lembre de algum pedaço dum tema do Xabarán Club.

Mas o que acontece no campo da improvisação oral em verso, além dos Cd's, dos mp4, *youtube* e *spotify*? Perguntamo-nos se as crianças que hoje em dia improvisam ou participam de momentos de improvisação estão a desenvolver o mesmo processo de cristalização e memória. Por isso seria interessante perguntar às crianças regueifeiras se se lembram especialmente de alguma copla de algum momento de improvisação, de alguma regueifa pública na qual atuassem.

Venha, vamos, aqui vai uma microaventura. Pergunto a Estrela do Courel: lembraste de alguma regueifa especial, alguma copla em concreto, entre todas as vezes que improvisaste em público? Estrela diz que sim, que assim, de início, se lembra de uma regueifa no IES Rosalía de Castro, no Festival de Repente Galego-Português, em novembro de 2019, no momento da controvérsia entre, por um lado, as regueifeiras de 9 e 10 anos Estrela do Courel, Joana de Toba, Nuno da Escarabunha, Azul e Icia de Traba, e pelo outro lado, Xairo de Herbón, de dezassete anos, um dos novos regueifeiros do século XXI. Aquele foi um duelo de um contra cinco que provocou risos e gargalhadas entre o público.

Estrela lembra-se que no meio da controvérsia Xairo lhe cantou que ela parecia Pocoyó, porque estava vestida de azul. Estrela não se lembra exatamente da copla de Xairo. Mas lembra-se que a resposta a Xairo naquela controvérsia a deu Joana de Toba. E que foi uma copla muito divertida..., ainda que não a lembre exata e literalmente... Telefonamos a Joana e perguntamos-lhe:

- Olá, Joana, olha, a ver que tal tens a memória. Lembra-te da regueifa no IES Rosalía de Castro?

- Lembro-me, mais ou menos...

- E lembraste de alguma copla da regueifa com Xairo de Herbón? Umm...

- Lembro-me... Quando Xairo lhe dixo a Estrela que parecia Pocoyó, eu respondim-lhe:

“E mirade para el,  
nom sei se ainda o veu,  
ela nom é Pocoyó,  
pero tu és Poucoeu.”

<sup>1</sup> Zaluar Nunes, Maria Arminda: *O cancionero popular em Portugal*, Instituto de Cultura Portuguesa, Amadora, 1978.

## Internacionalização

Somos um povo improvisador entre muitos povos que improvisam no planeta. O repente galego é galego-português e na lusofonia participamos do nosso sistema linguístico natural. Mas a internacionalização do repente galego escolar também está a compartilhar aventuras com outros povos do mundo, especialmente com duas nações sem estado próximas: o País Basco e os Países Cataláns. Num terceiro nível de relações que estamos a tecer fica a rede de povos improvisadores do mundo, como o Curdistão, Cuba ou Itália. E tudo começou quando dois docentes se conheceram no Festival de Música *Pirineos Sur*. Fortuitamente, Lur Olabarri e Manolo Maseda estacionaram as suas autocaravanas juntas e, aos poucos, começou uma troca entre alunado dos dois povos improvisadores. Em 2015, com a ajuda de Iñaki Iturrioz e Illart Gumuzio, o Projeto Regueifesta e a associação de bertsolarismo Bizkaioko Bertsozale Elkaltea organizaram o primeiro *Regueibertso*, que trouxe a Compostela um autocarro de bertsolários adolescentes e levaria ao País Basco cinquenta regueifeiras.

“Hoxe é un gran día de festa  
Viñemos a Euskal Herria  
Terra da fraternidade  
*Bertsotan* noite e día.”

*“Galizak eta Euskal Herriak  
dute harreman osoa  
eskutik batu ditzagun bertan  
Regueifa eta bertsoa.”*

Na terceira edição, com o apoio da Associação ORAL, o Concelho de Compostela e a Junta da Galiza, Regueifesta apresentou o *Festival Boina e Txapela* onde atuaram Garcia MC, DJ Mil, Moudafaca e Gato Persa, Lidia Botana e, desde Euskal Herria, Radio Revolución. Em Euskal Herria, a representação galega teve a sorte de compartilhar palco com os melhores bertsolários da atualidade, como Sistrau Colina ou Maialen Lujanbio. Ademais, cada viagem tem uma preparação e um protocolo sociolinguístico que põe no centro das sensibilidades as línguas próprias e as identidades nacionais. Aprender viajando é fundamental. E os convívios entre adolescentes são extraordinários. Valorizarmos as diferentes culturas, aprendermos entre nós, conhecermos semelhanças e diferenças entre as nossas realidades, termos a sorte de poder viver essas experiências, nessas viagens que nos transformam, é fascinante. Desde 2015,

o encontro é organizado anualmente. Eládia Diéguez é unha das professoras activistas do Projeto Regueifesta e comenta aquela primeira viagem a Euskal Herria: “Chegamos a Areatza, fomos recibidos como se fóssemos concursantes de Operación Triunfo. O alcalde desa vila cedeunos a Casa do Concello a modo de hotel. Familias perfectamente organizadas, con grande agarimo, coñaron almorzos, xantares e ceas como se de familiares achegados se tratase. No instituto de Igorre, regueifeiras e bertsoláris subiron ao palco no patio do instituto demostrando diante dos seus compañeiros/as que improvisar é unha arte que che axuda a enfrontarte ao público e que dá moita satisfacción cando consegues facer esas rimas carregadas de mensaxe e reivindicación. A festa continuou en distintos espazos nos días seguintes; prazas, locais sociais, as arcadas da casa do Concello... calquera momento valía para a festa.”

Em 2018 somou-se ao projeto o repentismo catalám, graças às docentes Caterina Canyelles e a Asumpta Dura Guimera. Um aviom trouxe glossadors de Barcelona e o Auditório da Galiza encheu-se de gente nova, 1000 alunas e alunos de toda a Galiza, com repentistas das três naçõs sem estado e representación de quatro formas de improvisação galega: bombas de Ourense, coplas dos generais do Ulha, de Pontevedra, brindos representando o Courel, de Lugo, e regueifa da província da Corunha. No ano seguinte, em maio de 2019, reunírom-se em Barcelona repentistas adolescentes da Galiza, País Basco e Países Cataláns. Moços e moças de Baio, Burela e Vila de Cruzes, de Igorre e de Barna compartírom três jornadas à volta da improvisação cantada, um convívio que juntou as diferentes formas de improvisar dos três povos sem estado. Regueifa, brindo, garrotim, glossa, bertsolarismo, rumba, rap e outros estilos de improvisação juntárom-se nos eventos programados. No primeiro dia chegamos ao Ateneu Popular de Nou Barris, e ali conhecemos o alunado do convívio. Algunhas das alunas já levavam quatro ediçons, para outros era a primeira vez. Às 19:00, o teatro do Ateneu encheu-se e ocorreu a primeira das atuaçons em Barcelona. No dia seguinte visitamos o IES Ramón Berenguer de Santa Coloma, um centro com muita imigração de todas as partes do mundo, e onde o catalám é língua de coesom social. E no terceiro dia participamos no festival *Improversem*, o principal evento do repentismo escolar catalám. Podes imaginar, nas horas de tempos livres, como a música aparece de forma espontânea e a gente nova canta e dança, cada um na sua língua, entre rumbas, irrintxis e aturujos. Podes imaginar repentistas adolescentes a construir coplas com palavras em êuscaro, catalám e galego. Podes imaginar um bus cheio de adolescentes de regresso da primeira excursom ao País Basco, de noite, chegando a casa. Alguém bota um “Viva a regueifa!” ao que lhe segue um *Gora Euskal Herria!* E a seguir, mais de meia hora, meia hora!, seguida, ininterrupta de “Vivas” variados. E a satisfação plena do alunado e do profesorado por termos vivido estas aventuras.

## O neno cantor de Nemenzo

A doze quilómetros de Compostela fica Nemenzo, umha paróquia com onze lugares e oitenta casas com fumo. No lugar da Pedra, onde é a igreja de Santa Cristina, um cruzeiro de época moderna apresenta junto ao pé umha surpresa: umha figura românica de granito de menos de um metro de altura, com um sorriso benéfico, um pergaminho numha mao e, na outra, os dedos a representar umha estranha saudação. Tínhamos curiosidade por esta figura, que fica a cinquenta metros da nossa casa. A nossa família é recém chegada a Nemenzo e na primeira reuniom da associaçom de vizinhança apresentamos a nossa vontade em colaborar em projetos culturais, vontade de promover o conhecimento e a identificaçom das crianças da aldeia com o território.

Essa figura românica tem um importante valor cultural e iconográfico. Pode ser um dos símbolos mais representativos de Nemenzo. A mao, por exemplo, está a saudar, com dous dedos levantados. No mundo antigo, esse gesto significava o discurso direto do orador<sup>1</sup>. E começamos a investigar. E foi aí que descobrimos a origem dessa figura. Esta escultura é um neno cantor do coro pétreo da catedral de Compostela, criado polo Mestre Mateo à volta do ano 1200. Este coro de pedra foi durante séculos umha das maravilhas da Europa, até ser destruído em 1603. Depois de umha série de disputas, o arcebispo Juan de Sanclemente decidiu derrubar o coro para poder colocar umha cadeira central, para ele, que destacasse a sua magnífica pessoa sobre o resto das cadeiras. E assim foi como o coro pétreo foi substituído por um conjunto de cadeiras de madeira. Mauro Castellá escreveu em 1605, quando se desmontou o coro pétreo: “Desfijo-se o mais lindo coro antigo que havia em Espanha”<sup>2</sup>.

O coro de pedra foi destruído. E os seus componentes tivérom diferente sorte. Muitos elementos acabárom como cascalho para recheio de diferentes zonas da catedral, como as escadas. Outros fôrom redistribuídos no edificio. Por exemplo, as figuras pétreas à esquerda e direita da Porta Santa, na Praça da Quintá, que representam personagens bíblicos, formavam parte do coro. Assim a figura que sorri no cruzeiro de Nemenzo é um neno cantor do coro pétreo do Mestre Mateu que “Ergue a mao direita (...) mostrando os dedos polegar, índice e coração, acompassando no gesto a melodia que entoava o coro de crianças”<sup>3</sup>.

Os nenos cantores de pedra ficavam na parte superior do coro original, a cantar entre leons, sereias, dragons, centauros e outros animais dos bestiários medievais. A luita vocal entre o canto das sereias - que representavam o pecado - e os nenos cantores era um dos motivos principais do coro. Quando o coro se destruiu, seis figuras de nenos cantores colocárom-se na Porta das Pratarias.



Outros dous nenos fôrom recuperados em 1970 da porta da capela de San Salvador de Bembibre, no Vale do Dubra. Nessa década, o arqueólogo Chamoso Lamas recuperou para a catedral diversos elementos do coro dispersos por Santiago e pola comarca, e hoje podem ver-se vários nenos cantores na reconstrução do coro do Museu da catedral. Mas o neno cantor de Nemenzo ficou em Nemenzo.

A música que se ouvia na catedral medieval era predominantemente vocal. O canto era considerado a forma mais pura e perfeita na liturgia religiosa. Eram mui usados também instrumentos como cítaras, saltérios, flautas, seringas ou tímpanos. San Gregório, no séc. VI, unificou textos e melodias, só para vozes, e criou o primeiro coro organizado da história neste âmbito, a *Schola Cantorum* de Roma. E Compostela também teria a sua própria escola de canto. Com Gelmírez adquiriu umha notável relevância. E no Códice Calixtino explica-se que “Causa alegria e admiração contemplar os coros de peregrinos ao pé do altar” e descreve-se que se cantava toda a noite. O Códice reuniu mais de 150 canções populares do Caminho de Santiago.

No século XII, existia umha *Schola Cantorum* com crianças, um grupo coral especializado. Em 1480, com Alonso II de Fonseca, o grupo era de doze nenos. E em 1578 também se documenta a sua importância. Os nenos do coro, ou *pueri cantore*, eram chamados de “seises”, porque cantavam em grupo de seis. Ou doze. O mestre da capela ou *chanfre* educava-os, vestia-os, calçava-os, alimentava-os... Tinha sob a sua responsabilidade o cuidado e educação dos nenos e administrava o coro. As crianças moravam em regime de internato. Procediam de qualquer estrato social, eram escolhidos pola qualidade da voz e tinham entre seis e treze anos. Depois, muitos seguiam estudos eclesiásticos e musicais. A Escolania da Catedral de Santiago existe, que se tenha documentado, desde o séc. XII. Deixou de existir em meados do séc. XX e regressou em 2008. Hoje cantam quarenta menores, nenos e nenas, formando-se em técnica vocal no conservatório histórico da cidade. E, como curiosidade, é umha surpresa descobrir que Prudencio Romo, fundador de *Los Tamara*, foi um dos nenos do coro da catedral de Compostela.

No dia em que contamos esta história, e enviamos os primeiros rascunhos do desenho da mão do neno cantor de Nemenzo para o grupo de *whatsapp* da associação de vizinhança, apareceu pola nossa casa umha vizinha, Mari Carmen Mosquera, de 74 anos. Lembrou-nos que quando era nena o cura dizia às crianças: “Este neninho é mui importante”. E dizia-lhes: “Tocade-lhe a mão”. E o momento mágico do dia foi quando se puxo a cantar umha canção de reis. O neno cantor de Nemenzo trouxe à porta da nossa casa umha canção que ressoou com força no século XXI. Nessa mesma noite, escrevemos umha letra para umha canção sobre o neno cantor de Nemenzo. E enviamo-la para o grupo de *whatsapp* da vizinhança de Nemenzo. Esta é a canção:

## O neno cantor de Nemenzo

“Um neno de carne e osso  
que vivia em Compostela  
transformou-se em granito,  
agora é um neno de pedra.

E com o seu sorriso canta  
da alborada ao solpor,  
escuitamos em silêncio  
a voz do neno cantor.

Tinha umha voz tam pura  
que, para fazê-la eterna,  
o velho mestre Mateo  
converteu o neno em pedra.

E da alborada ao solpor,  
ao pé do castro em Nemenzo  
há um neninho de pedra  
que sempre canta em silêncio.

Se escuitamos na Pedra  
a voz do neno cantor  
sentimos que o mundo para,  
a vida, o tempo e nós.”

Na manhã seguinte, Mari Carmen voltou a aparecer. Pugera música de umha jota —a jota de Laxoso, recolhida no concelho de Ponte Caldelas, Ponte Vedra— à letra da cançom que escrevêramos. E combinamos para o dia seguinte, para cantar o tema diante do neno cantor. E assim foi: ali nos reunimos a cantar a cançom do neno cantor de Nemenzo. A regueifeira de 7 anos Maré a Muda e Mari Carmen Mosquera, pandereteira de 74, cantárom *O neno cantor de Nemenzo*, acompanhando-se de pandeireta no retrouso. E continuamos a ensaiar o tema durante toda a semana. Afinal, botávamos mao do cancionero tradicional para cantar e cantar.

É curioso. Leo Treitler, da City University de Nova Iorque, num artigo sobre improvisação nas performances musicais medievais, explica que o conceito de improvisação que temos hoje é diferente do que se tinha na Idade Média. Naquela altura, a relação entre a música escrita e a música oral permitia interpretações dos temas com muita margem de liberdade e permitia

improvisações na polifonia<sup>4</sup>. Também conhecemos um anónimo do séc. XIII que fala de “componere et proferre discantum ex improviso”<sup>5</sup>.

Nom podemos analisar a Idade Média com os conceitos do século XXI, sem ter em conta as diferenças culturais. Há culturas onde a diferença entre repertórios improvisados e repertórios compostos previamente nom som reconhecíveis. Também Roesner explica que na Idade Média “composição e improvisação misturam-se”<sup>6</sup>. Porque a linha entre a composição escrita e a criação oral nom era umha linha que estivesse marcada como umha fronteira nítida, podendo dar-se no momento da interpretação umha liberdade natural para recriar, criar ou, segundo a ideia que hoje temos, improvisar.

Cristina Alcalá explica que nos cantos litúrgicos a música era interpretada como umha parte importante de improvisação e “era esta umha prática comum na Idade Média”<sup>7</sup>. Sobre isto também fala Caldwell, “posto que o nosso conhecimento desta música se limita aos cantos litúrgicos escritos a partir de umha notação imprecisa, muito tempo depois de terem sido criados, sendo difícil, portanto, definir conclusões concretas sobre as técnicas improvisadoras usadas para a sua composição”<sup>8</sup>. E Paloma Gutiérrez del Arroyo e Pepe Rey aseguran que “A improvisação polifónica constituía umha das práticas diárias de todo bom músico”, mui vinculada à própria tradição oral<sup>9</sup>.

Estamos a falar, portanto, de umha das primeiras formas de improvisação musical de que temos notícia documentada na Galiza, na música coral medieval. Também na Galiza “O sistema de notação era rudimentar demais (...) (e) compor, executar e improvisar eram tarefas interligadas e confundidas”<sup>10</sup>. Como assinala López-Caló, em *La música medieval en Galicia*, a relação entre a escola coral de Notre Dame e a de Compostela era fluída<sup>11</sup>. E descobrimos que, tal como explica César Augusto Coelho Albino, “A escola de Notre Dame (1160-1250) deve ser entendida como umha sucessão de várias gerações de músicos improvisadores”<sup>12</sup>.

Assim que a Catedral de Compostela, como outros espaços com coro, era um centro de canto também improvisado, à volta do *discantum* ou discanto, umha modalidade de improvisação musical (nom textual) que se dá na primeira polifonia, antecipando a Ars Antiqua. O seu nome: *discantum supra librum*, “discanto para além do livro”, é mui significativo, e vem sendo umha das primeiras polifonias existentes em ocidente que nasce de melodias gregorianas anotadas que som acompanhadas de vozes melódicas improvisadas. O *discantum supra librum* tem regras específicas que regem o improviso das vozes adicionais. Mesmo para serem aceites como mestres de capela numha catedral, os aspirantes eram submetidos à prova de improvisar as três vozes dum contraponto sobre um *cantus firmus*.

Voltamos ao neno de pedra de Nemenzo. Agora sabemos que a improvisação musical seria, possivelmente, umha das suas habilidades. E sabemos

que era um neno do coro catedralesco. Mas podemos imaginar como seria a sua vida? Lembremos que naquela altura da história nom existia o conceito de Direito da criança. María José Lop explica: “É já um lugar comum assinalar que na Idade Média a infância nom era umha idade especialmente valorizada e que o neno interessava mais na sua versom adulta do que na realidade concreta do que significava a sua idade. Como notou Le Goof: “Nom há nenos, mas adultos pequenos”. Também aponta que “paróquias, mosteiros e catedrais desenvolvêrom desta forma diferentes propostas educativas que proporcionárom a muitos jovens um aceitável modo de vida”<sup>13, 14, 15</sup>.

Dispomos registo de que a atitude das crianças era, às vezes, disruptiva, e que nesse âmbito os nenos criavam desordem, ruídos e esses traços naturais da idade. Lógico. O chantre devia velar pola disciplina e tinha obrigação de “*em-mendare clerigellorum chori insolentias et quecumque allia negoçia, questiones et lites que inter eosdem emerserint prout sibi videbit punire et terminare*”, ou seja, “Corrigir as insolências do coro de cleriguinhos e qualquer outro assunto e disputa que surgir entre eles segundo lhe parecesse bem (considerar oportuno) castigar e limitar”<sup>16</sup>. Esse castigo podia ir desde a privaçom da dose de comida desse dia, até outros que podemos imaginar. Por outro lado, manifestamos o nosso desassossego polos abusos sexuais a menores que numerosos membros da igreja protagonizárom ao longo da história.

No filme basco de animaçom *Gartxot*, dirigido por Asisko Urmeneta e Juanjo Elordi, o protagonista é um bertsolári, o bardo de Itzaltzu. Queremos destacar a figura de Mikelot, o seu filho. Mikelot, que possui umha voz privilegiada e é também um maravilhoso bertsolári, é sequestrado polos frades de Roncesvalles, com o objetivo de fazer parte do coro da catedral, abandonar a sua língua, o êuscaro, e falar e cantar em latim. O filme mostra o dia a dia dos nenos dos coros medievais, de um ponto de vista crítico que inclui abusos e maus tratos. Como explica Enrique Abenia em [cinemascomics.com](http://cinemascomics.com): “Os religiosos, que consideram as cançons populares contrárias ao cristianismo, querem construir umha igreja com o objetivo de potenciar o Caminho de Santiago. Aos poucos, as melodias de Gartxot servirám de protesto contra a opressom do seu povo”<sup>17</sup>.

Ao lado do cruzeiro de Nemenzo, na segunda fase do desconfinamento pola COVID-19, ensaiamos o tema do neno cantor, todos os dias às sete da tarde, guardando a distância de segurança. Ensaivámos esse tema e depois cantávamos temas do cancionero tradicional. Lentamente foi-se achegando mais gente. No sábado, 30 de maio de 2020, somou-se o acordeonista Manolo Maseda. E, de forma espontânea, foi-se juntando mais vizinhança, com as precauçons de distância próprias do estado excecional de pandemia. Nalgum momento chegou a haver trinta pessoas, nessa foliada improvisada no cemitério de Nemenzo com regueifas de Marinha Maseda, de Manolo Maseda, de

quem isto escreve, e de umha Mari Carmen Mosquera que, por momentos, também rompeu a improvisar.

E foi assim como o neno cantor de Nemenzo conseguiu, numha semana, que a gente da aldeia voltasse a fazer umha festa para cantar e dançar. E mais que virám.

<sup>1</sup> “Gestos presentes nos ícones”, no site FASBAM, blog de teologia oriental, 6-5-2020.

<sup>2</sup> Otero Núñez, Ramón e Yzquierdo Perrín, Ramón: *El coro del Maestro Mateo*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Corunha, 1990. pág.29.

<sup>3</sup> Yzquierdo Peiró, Ramón. “Maestro Mateo, obra recuperada, dispersa y en riesgo de conservación”, *Annuario Sancti Iacobi*, nº 6, 2017.

<sup>4</sup> Treitler, Leo: Writen music an oral music: improvisation in Medieval Performance. Em *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Corunha, 2001. págs.113-135.

<sup>5</sup> Treitler, Leo: *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and how it was Made*. Oxford University, New York, 2003.

<sup>6</sup> Roesner, Edward: The Codex Calixtinus and the Magnus Liber Organi. Em *El Códice Calixtino y la música de su tiempo*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Corunha, 2001. págs 135-163.

<sup>7</sup> Alcalá-Galiano Ferrer,Cristina: *La improvisación en la historia de la música y de la educación. Estudio comparativo de la creatividad en la música en niños de 7 a 14 años*. Universidad Autónoma de Madrid, 2007.

<sup>8</sup> Caldwell, John: *La música medieval*. Ed. Alianza Música, 1984.

<sup>9</sup> Gutiérrez del Arroyo, Paloma e Rey Pepe: “Cantar con la mente y el cuerpo”. Revista Scherzo, nº331, 2017.

<sup>10 e 11</sup> López-Calo, José: *La música medieval en Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza. Corunha. 1982.

<sup>12</sup> Coelho Albino, César Augusto: *A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete*, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Sao Paulo, 2009.

<sup>13</sup> Lop, María José: *De catedrales, escuelas y niños: el ejemplo del Toledo bajomedieval*. Universidad de Salamanca. Studia Histórica., Historia Medieval, vol. 36. nº 2, 2018, pág. 39-60.

<sup>14</sup> Le Goof, Jacques: *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós, 1999.

<sup>15</sup> Bartolomé Martínez, Bernabé: Enseñanza de la música en las catedrales, Anuario de Estudios Medievales, vol 21. 1991.

<sup>16</sup> Tradução de Lucía Puentes. Obrigado, companheira! Em: Constituciones Ecclesie Toletane facte per Reverendissimum in Christo Patrem el Dominum Blasium Archiepiscopum Toletanum Hispaniarum Primatem, de 1357.

<sup>17</sup> Abenia, Enrique: Gartxot, la leyenda de bardo navarro. En cinemascomics. 25-4-2012 <https://www.cinemascomics.com/gartxot-la-leyenda-del-bardo-navarro/>

## Regueifing: regueifar em tempos de pandemia

Em março de 2020 ficamos confinados na casa: pandemia mundial! E um dia apareceu na rede social, no *facebook* da Escola Semente, um vídeo surpreendente: “Regueitubeiras 4: Especial Coronavírus.” Neste capítulo realiza-se umha chamada aos cuidados durante a quarentena: é importante fazer desporto... e fazê-lo regueifando. É o regueifing. Explicava-se: “Nestes dias de confinamento nas nossas casas, é importante cuidar da nossa saúde e, especialmente, da saúde das nossas crianças. Por isso da Semente propomos fazer Regueifing.”

Lupe Blanco é umha das grandes da nova regueifa. Improvisa com o *torgho* velho e a retranca da velha escola, de Coristanco, Bergantinhos. Lupe trabalha como monitora num ginásio. Quem melhor para explicar, cantando em verso improvisado, o que é o regueifing? A bisneta de Blanco de Muinho Seco tornou-se na primeira monitora de regueifing da história. Vários vídeos de crianças e famílias fazendo regueifing nas suas casas visualizárom umha forma divertida de brincar com muito humor, cantando. Lupe Blanco canta assim:

“Nom podes sair da casa,  
temos que ficar no sítio,  
mais o método regueifing  
luta com o sedentarismo  
hei, ho, hei, carvalheira.

O método é mui singelo  
seguro que o vás fazer,  
tés que botar a regueifa  
mentres te pôs a correr.  
hei, ho, hei, carvalheira.

Nom duvides em fazê-lo,  
aqui nom ponhemos normas,  
matamos a ansiedade  
e ponhemo-nos em forma.  
hei, ho, hei, carvalheira.

Fai regueifing e nom pares,  
podes a qualquer hora,  
pom a toda a família  
fai-lhe caso à monitora.  
Ei, hou, hei carvalheira.”

Mas, como chegamos ao regueifing? No filme *Nascido para matar*, na versom original *Full Metal Jacket*, os soldados marcham e cantam ao mesmo tempo essas cançons tam representativas dos valores e do espírito castrense:

“Esquerda-direita, esquerda-direita...

Mamai e papai estão na cama,

Mamai e papai estão na cama,

mamai virou-se e dixo umha cousa:

vamos fazer exercício,

Bom para você e bom para mim.

Adoro trabalhar para o tio Sam

adoro trabalhar para o tio Sam

hoje escuito quem eu som

hoje escuito quem eu som...”

Este filme, crítico da violência extrema do exército, é um dos nossos referentes para unir poesia, canção e desporto: se para os marines funciona cantar e correr, e conseguem fazer duas cousas ao mesmo tempo, nós também podemos correr improvisando ou improvisar correndo.

Conheçamos melhor este género de cançons. Há mundo e mundo, e há um mundo do cancionero oral militar a passo ligeiro em muitos exércitos do planeta, desde o espanhol até ao norte-americano. Estes cantos, quartetos assonantes ou consonantes, memorizam-se e passam de promoção em promoção de forma oral. Normalmente rimam o segundo verso e o quarto. Nas redes sociais podemos encontrar antologias sobre este género que se canta a passo ligeiro, umha corrida acompassada com umha cadência de uns 180 passos por minuto. Umha das pessoas canta um verso e o coro repete-o. Entre copla e copla costuma-se repetir 1, 2, 3, 4.

Um pequeno achegamento ao conteúdo destas cançons mostra os valores dos cânticos de quem, nom esqueçamos, estão formados e preparados para matar. Os valores de muitas destas cançons som expressom de diferentes violências. Alguns exemplos de cânticos do exército espanhol com conteúdos homofóbicos, xenófobos, machistas, violentos, podem ser encontrados no blogue *Inteligencia militar*, da infantaria da marinha espanhola:

“Apartando, apartando

La segunda va pasando

Apartad bichos mamones

No queremos maricones.

En el cielo manda Dios

Y en la mar los marineros

Y en el coño de las chicas  
Los infantes de Marina.

Al infante de Marina  
Le iban a hacer un monumento  
Y al llegar a los cojones  
Se quedaron sin cemento.

¿Qué es aquello que reluce  
En lo alto del castillo?  
Son los huevos de un paraca  
Que corté con mi cuchillo.”

E aquí aparece um dos tesourinhos do audiovisual galego. No filme *Xacobeo Connection*, realizado em 1993 por Cortonudo Producións, também os protagonistas, agentes especiais de vigilância do Caminho de Santiago, marcham cantando ao som de música tradicional galega. Este é o segundo referente literário do regueifing, umha paródia com muita retranca das cançons militares, na própria tradição audiovisual galega.

“Ei, ou, ei carvalheira!  
Se vás ao Sam Benitinho, inho!  
nom vaías ao de Paredes, edes!  
que há outro mais milagreiro, sim, sim, sim!  
Sam Benitinho de Lérez!  
ei, ou, ei carvalheira!

Vejo Vigo, vejo Cangas (Bis)  
também vejo Redondela (Bis)  
vejo a Ponte de Sam Paio (Bis)  
caminho da minha terra.” (Bis)

Esta curta-metragem achega um elemento fundamental: a retranca. O Regueifing pode ser muito prestável, atualizando as letras com valores democráticos, nom violentos, nom sexistas, feministas, nom classistas e de justiça social e, especialmente, com muito humor.

Ademais, há outras formas de cantar em grupo, de forma coral, num caminho coletivo. Assim, som interessantes os lemas das concentrações ou manifestações políticas. E lembramos palavras de ordem de diferentes luitas pola justiça social com estes pareados:

“Se o Papa estivesse prenhado  
o aborto seria sagrado



Somos guapas, somos listas  
Somos todas feministas.

Este estado é opressor  
Este povo é luitador.

Políticos e banqueiros  
Mentirosos e usureiros.

Quem queira, quem nom  
Galiza é umha naçom.

Que nom nos roubem mais  
Os cartos para hospitais.”

Queremos lembrar um tempo de cançons coletivas na história da Galiza. Falamos da época do nascimento do nacionalismo galego, princípios do século XX. Naqueles anos formáron-se duas organizaçons juvenis galegas: Ultreia e as Mocidades Galeguistas. Ultreia, por exemplo, chegou a reunir 4.000 moços e moças de todo o país, e dentro das suas atividades as cançons populares tivérom muito protagonismo, tanto que entre as suas publicaçons contavam com dous cancioneiros: Os *Nosos Cantos*, de 1932 e *Escolma de Cantigas*, do ano de 1934. Neste último livrinho recolhiam-se cançons como “Os teus olhos”, poema de Curros Enríquez, ou o hino do *Sinn Féin*. Também aparece umha cantiga com o nome de “Regueifa”, criada por Aquilino Iglesia Albariño, publicada em 1933 no seu livro *Nao senlleira*. Nas crónicas das atividades dos Ultreias aparecem numerosas referencias à cançom em grupo: cantam no barco que vai para Cangas, numha viagem polo mar: “Só un ultreia se marea. Os demais cantan e parolan como se aínda estivesemos no inesquecible baile de Ribeira. (...) Os rapaces cantan e rin gozando da aventura”. Nos propios estatutos das Mocidades Galeguistas, um dos objetivos do coletivo era: “Canta-las propias cantigas galegas e baila-las súas danzas típicas nas festas”. E mesmo se fala dos momentos em que cantavam em grupo, caminhando: “Por unha canella aparece un cidadán seguido de sesenta ou setenta nenos con pinta de cantaren algún himno ou cousa semellante” Ou, sobre outra excursom dos Ultreias de Tui ao monte Aloia, no verao de 1936, da que dá notícia o periódico *Guieiro, autavoz patriótico da F.M.G.* podemos ler: “Xa no solpor voltaron todol-os mozos a Tui, entoando os hiños galegos, de Bratras e os dos Ultreias”.

## **Os lenços dos namorados: a tradição é moderna**

“Hai que dar un paso adiante para avanzar para atrás.”

Dios Ke Te Crew

Vamos falar do processo de revitalização de umha tradição que atualiza a sua forma de ser, e que vem do século XVII até ao XXI com muita energia. O que sucedeu com os lenços dos namorados no norte de Portugal é um exemplo de como umha tradição se atualiza ao desenvolver novas funções sociais. Os lenços dos namorados som lenços de mão, habitualmente de linho, com versos bordados, com brilhante colorido, no território do Minho português. A sua produção é distribuída por várias cidades e vilas: Vila-Verde, Guimarães, Viana do Castelo, Monção, Aboim, Melgaço e Barcelos. Inicialmente estes lenços servíam como provas de amor das moças aos moços. As mulheres casadoiras bordavam estes panos para o rapaz de quem gostavam e entregavam-lho como declaração de afeto. Em cada lenço bordavam-se uns versos de namorar e estes lenços faziam parte de umha “gramática do amor”, dentro de umha série de regras e manifestações afetivas mais complexas. Na maioria, os textos bordados eram quadras, estrofes de quatro versos, com atropelos gramaticais e/ou ortográficos, representativos de umha sociedade vinculada à literatura oral e pouco alfabetizada. E a acompanhar as palavras aparecem símbolos gráficos: pombas, barquinhos, corações, passarinhos, chaves...

Segundo Adriano Basto<sup>1</sup>, os lenços de amor eram verdadeiras escrituras ante-nupciais. A sua função: visualizar que duas pessoas assumem publicamente umha relação sentimental.

“O amor que te consagro  
mais forte não pode ser,  
ninguém te ama como eu,  
sou-te firme até morrer.”

Deste jeito, a literatura popular virou numha espécie de documento extraoficial da relação, ainda que os lenços fizessem parte do informal, do lazer, do jogo, da brincadeira amorosa. Mas aquela sociedade que desenvolveu a tradição dos lenços dos namorados hoje não existe. E, contudo, nunca existiram tantos lenços dos namorados como agora. As práticas e identidades culturais populares transformaram-se no âmbito dos lenços de amor minhotos. E essa escrita amorosa agora é um produto mercantil. Hoje o espaço onde mais visíveis som os lenços dos namorados som as montras do comércio, das lojas

de artesanato ou das feiras do norte de Portugal. E as formas que adota som variadas: mantéis para mesa de cozinha, canecas de leite, roupa ou postais para colorir...

A importância das palavras dos lenços de namorar pode-se comprovar quando observamos que a tipografia dos lenços se converteu na imagem identitária da região. “Foi através das letras presentes nas frases bordadas nos lenços que se desenvolveu o estudo e se executou este projeto. Desta forma, partiu-se de uma base vernacular para o desenho da tipografia. Através do *lettering* presente nos lenços foi também possível estabelecer uma ligação entre a identidade cultural e a tipografia”<sup>2</sup>. Assim, com este projeto de base popular e com apoio institucional, nasce a “Minho tipografia”. E a transformação de ponto cruz em pixel é mais um passo na atualização da tradição, representando a sua vitalidade e poder. A aplicação da tipografia Minho a múltiplos suportes nos espaços sociais representa a ocupação gráfica do território pelas letras tradicionais e, ainda, reforça a identidade cultural do local, comportando-se como uma tipografia corporativa representativa de um povo.

“A tipografia está relacionada com a evolução da humanidade, com a construção da identidade dum país através da língua (idioma). É um dos elementos mais antigos que contribuiu para a construção da diferença entre povos”, explica Ana Patrícia Alves, que na publicação *Lenços dos namorados, Estratégias de comunicação no folclore português* fala de tradição, consumo, marketing e comunicação turística, transcendendo o local e convertendo os lenços dos namorados num produto representativo de Portugal. Deste modo explica que a arte popular, baseada no tradicional, atrai todos os tipos de público “independentemente do seu grau académico ou da sua origem social”<sup>3</sup>. E, neste sentido, fala-se da participação dos lenços na construção complexa da “Marca Portugal” e da colaboração entre o organismo institucional “Turismo de Portugal” e os agentes envolvidos no mercado dos lenços dos namorados, tanto no sector manufaturado como no industrial.

No “Caderno de Especificações para a Certificação” dos lenços dos namorados, publicado pela Associação para o Desenvolvimento Regional do Minho, há indicações gerais que estabelecem as características do lenço como produto normativamente homogéneo. Em relação aos textos explica-se que som habitualmente quadras do *Cancioneiro Popular*. E além disso, redige-se que “Se há um domínio onde se pode permitir, e até encorajar, a maior liberdade inovadora nos lenços será aquele que diz respeito à sua dimensão literária”<sup>4</sup>. As dinâmicas de aproveitamento económico conseguiram transformar os lenços dos namorados num produto central na criação cultural do norte de Portugal. É um dos elementos representativos da identidade enxebre e da cultura do povo. Os versos convertem-se em artesanato. E os lenços dos namorados configuram-se como um recurso importante para o desenvolvimento económico

de umha region. De facto, o peso económico dos lenços de namorar também pode ser quantificado. Em Vila-Verde, no ano de 2016, por exemplo, a iniciativa “Namorar Portugal”, que tem nos lenços dos namorados a essência do projeto, representou um volume de negócio superior a um milhom de euros tornando-se no maior evento cultural e económico do concelho<sup>5</sup>. A venda dos tradicionais lenços dos namorados e das várias dezenas de produtos associados - como chocolates, calçado, acessórios de moda, loiças ou bonecas - representa o fundamental da fatura do “Namorar Portugal”. Numa manchete de imprensa podemos ler “Tradicionais lenços dos namorados ajudam a fintar o desemprego”<sup>6</sup>. No texto da notícia contam-se-nos várias histórias, como a de Teresa Barbosa que ficou desempregada, realizou um curso de 700 horas na Associação para o Desenvolvimento Regional do Minho, começou a trabalhar na casa nos lenços dos namorados e acabou vendendo-os através da página Web que abriu nas redes sociais.

As quadras dos lenços dos namorados, heptassilábicos e a rimar maioritariamente o segundo com o quarto verso, som umha manifestação de como a poesia - fora dos livros - também acaba sendo um produto do mercado do século XXI.

Do mesmo modo, na Galiza temos exemplos de tradições que se modernizárom e passaram à vanguarda cultural. O primeiro exemplo, reconhecido com a admiração e o afeto público e com prémios no âmbito institucional, é Eferro, a empresa familiar que, liderada por Elena Ferro, transformou os socos labregos em peças de moda e última tendência em passarelas internacionais e nas ruas da Galiza. Outro exemplo, também no mundo da moda, é a recuperação da boina galega, reinterpretada pola artista Sandra Vilas como acessório de vanguarda. O terceiro exemplo é o de um homem que tem a barba da cor do sol, o Apalpador, e foi recriado nos últimos anos graças à tradição oral e, entre outras cousas, a partir de várias coplas populares recolhidas no Courel.

<sup>1</sup> Basto, Adriano: Lenços dos namorados. A literatura popular como escritura antenupcial. Fundação Meendinho. Ponte-Caldelas, 2014.

<sup>2</sup> Branco Correia, Edmundo: *Minho. umha tipografia vernacular para a região do Minho*. Universidade do Porto. Porto. 2014.

<sup>3</sup> Alves, Ana Patricia: Lenços dos namorados. Estratégias de comunicação no folclore português. Universidade Técnica de Lisboa. Lisboa. 2012.

<sup>4</sup> Adhere-Minho: Caderno de especificações para a certificação dos lenços dos namorados. Adhere Minho, Soutelo, 2017.

<sup>5</sup> Cunha, Secundino: “Namorar Portugal’ é negócio superior a um milhão de euros”, CMJornal. 1-2-2016.

<sup>6</sup> “Tradicionais lenços de namorados ajudam a fintar o desemprego”, Sapo, 13-2-2014. <http://portocanal.sapo.pt/noticia/17645>

## **O *sex-appeal* da poesia cantada**

“A palavra é o principal atractivo das pessoas.”

Celso Fernández Sanmartín

“Amor é prosa, sexo é poesia.”

Arnaldo Jabor

Dous exemplares adolescentes de *homo sapiens* estabelecem contacto visual e sentem-se atraídos sexualmente. É o primeiro contacto no ritual da atração. Há espécies que utilizam sons harmoniosos para se darem a ver, como os pássaros cantores. Neste caso, os jovens exemplares humanos retiram-se sem estabelecer contacto direto. À noite, na solidão, um dos exemplares escreve um texto, um pequeno poema, que envia por *whatsapp*. Em poucos segundos, recebe um áudio de voz com umha pequena improvisação cantada em rap, um estilo livre a falar em verso sobre o amor, os olhos e outros tópicos próprios do ritual.

A poesia é um recurso que na espécie humana também forma parte do cortejo sexual, do mesmo modo que noutras espécies se articulam diferentes recursos comunicativos sonoros. De facto, há aprendizagem vocal de canções complexas em três grupos de aves (canoras, beija-flores e papagaios) e em três espécies de mamíferos (cetáceos, pinípedes — focas e leões marinhos — e homínídeos).

A nossa espécie, o ser humano, é um animal mui interessante. Como outros animais, produzimos umha série de sons para comunicar e, entre as múltiplas funções das emissões orais, utilizamos a nossa linguagem para estabelecer vínculos entre nós. A poesia, a linguagem poética, baseada em repetições, é umha ferramenta para chamar a atenção. Do mesmo modo que um pardal ou um pintassilgo aperfeiçoa os seus chios para atrair o par, ou umha baleia emite os seus cantos para a cópula, o ser humano tem, na voz, um instrumento para procurar relações com outros membros da espécie.

A nossa forma de falar pode servir para atrair a atenção com diferentes motivações, e a linguagem poética é um recurso que enriquece as habilidades de atração no ritual afetivo-sexual. Ou seja, a poesia ajuda a seduzir. Bem o sabia Cyrano de Bergerac, que ganhou o coração de Rosane com os seus poemas.

Ainda que haja gente que não o consiga imaginar, as nossas habilidades poéticas são um fator determinante na atração sexual, e pode ser decisivo na

hora de escolher par. E isto sucede todos os dias, na rua, no *Tinder*, num bar e em qualquer outro espaço frequentado por espécimes da nossa espécie.

Entre as aves canoras, as fêmeas escolhem o seu par em função da qualidade do seu canto. Um rechouchiar preciso e rápido pode marcar umha capacidade superior para desenvolver diferentes habilidades: resolver problemas, tomar decisons, evitar predadores, conseguir alimento... Descobriu-se que entre os diamantes zebra de Timor, as aves que entoam cançons mais complexas averiguam com mais facilidade como erguer umha tampa de plástico de umha cunca de madeira, fazendo umha alavanca para aceder à comida. As cançons, os rechouchios, som a melhor ferramenta da qual dispõem algumas aves para acasalar. E modulam as suas vocalizações para se tornarem mais atrativas ao sexo oposto. Atenção: as investigadoras mesmo têm identificadas “sílabas sexys” nalgumas espécies de pássaros. Por exemplo, nos canários: umha sílaba é *sexy* quando um pássaro utiliza a siringe da sua gorja para cantar com duas vozes distintas de maneira simultânea, como se entoasse um dueto consigo mesmo. Irresistível!

No ritual da sedução, as baleias-da-Gronelândia cantam cançons tam complexas quanto o jazz, com um som fluído, improvisado e complexo. E as baleias jubarte também usam sons repetidos, onde a união de quatro ou seis notas formam umha espécie de subfrase que dura à volta de dez segundos, e a repetição de duas subfrases formam umha frase, e as frases repetem-se durante dous minutos, formando temas. E o conjunto de temas conforma um canto. O princípio de repetição de elementos é fundamental, como nas composições humanas. Nós temos versos, rimas, ritmo, estrofes, poemas, cançons...

O ser humano é umha espécie musicófila, temos apego natural pola música. E a partir da biomusicologia, e da musicologia evolucionista e comparada, podemos relacionar a comunicação sonora entre diferentes espécies. A comunicação sonora é vital em termos biológicos para mamíferos, répteis, anfíbios, insetos, artrópodes marinhos ou peixes. Em muitas espécies a escolha de par recai sobre machos que entoam cantos intensos, com altas taxas de exibição e longa duração. Não esqueçamos os grilos, gafanhotos e cigarras, a esfregar as pernas.

Os machos som mais inclinados para a exibição musical, para a aparição pública, para se mostrarem abertamente. O macho alfa é um ser marcadamente exibicionista, nos pássaros, nas baleias ou nos humanos. E na nossa espécie, na história da música popular, tanto na própria indústria musical como nos espaços musicais da vida quotidiana, reconhecem-se muitos machos alfa, figura tradicionalmente associada na Galiza, por exemplo, ao gaitero.

É curioso que a figura da mulher que canta para seduzir está muitas vezes associada ao mal e à perversidade. Por exemplo, na mitologia, as sereias que,

com o seu canto, levam os homens à morte. Tradicionalmente, a mulher que cantava em público ficava fora das normas, como as soldadeiras medievais, retratadas pelos trovadores como licenciosas. Parece que a música das bruxas também era algo “sedutor e belíssimo pois tratava-se de um engano do Maligno. (...) A sua música, sem dúvida, refletia a comunicação sonora dos pássaros ou de certos insetos como os gafanhotos, os grilos, as cigarras; para a chamada erótica, para expressar o prazer (...). Pode pensar-se numha música de mulheres sobre a que se abateu a repressom. Entendendo por bruxa a figura metonímica de mulher e de repressom, qualifiquemos como música de bruxa umha música de signo feminino que foi sistematicamente marginalizada, perseguida”<sup>1</sup>.

Nos últimos anos cresceu o interesse investigador polos cantos das fêmeas. Nas espécies de pássaros nos quais a fêmea canta, o seu canto está normalmente correlacionado com a inversom de papéis reprodutivos. Nessas espécies, o macho investe mais no cuidado com a prole e as fêmeas som mais ativas vocalmente do que os machos. Também existe canto da fêmea em espécies de pássaros sem inversom de papéis reprodutivos, e, na maioria dos casos, as espécies fazem duetos em que machos e fêmeas cantam juntos, de forma interligada.

Na nossa espécie, as pesquisas indicam que “as mulheres som mais voltadas para a produção musical cantada”<sup>2</sup>. Vários estudos indicam que as mulheres acham a música mais importante para a vida do que os homens e gostam mais de cantar do que eles, apresentando estes maior gosto por tocar instrumentos musicais. Ah! e que as mulheres também gostam mais de dançar.

Lembremos que nos humanos existe escolha mútua, algo mais raro entre os mamíferos. Nas relações heterossexuais, cantar pode ser umha forma das mulheres se exibirem para os homens. Mas o facto de as mulheres serem mais cantoras do que instrumentistas, que tem de tendência inata na espécie e de condicionamento social? Será que o acesso aos instrumentos corresponde a um impulso diferencial de género na própria espécie, ou foi, e é, umha construção sociocultural e política, umha mostra do poder patriarcal, ainda hoje em dia?

A gaiteira Marina Fernandez Vigo explica que um dia “despois de tocar unhas pezas deixei a gaita nunha mesa e fun cara ós aseos. Ó chegar, os meus ollos rexistraron dous debuxos: nunha porta aparecia unha gaita e na outra unha pandeireta”<sup>3</sup>. A pandeireta é um instrumento tradicionalmente acompanhador do canto, e a atribuição tradicional de mulher cantadeira e homem instrumentista é umha dessas normas do sistema patriarcal no qual vivemos. Como norma geral, a mulher cantante ou vocalista contou sempre com umha melhor consideração, já que cantar é considerado como umha prolongação da feminidade da mulher, especialmente no âmbito privado, nos cantos de berço ou de acompanhamento das atividades domésticas. No âmbito público, os avanços fôrom e som lentos, como se pode observar no mundo da regueifa na

Galiza, sendo mais um âmbito de expressom patriarcalista. A execuçom instrumental implica umha formaçom e conhecimento técnico, esfera limitada polo patriarcado à masculinidade. O estudo formal sempre ofereceu um acesso mais restringido às mulheres. Ainda hoje muitas mulheres instrumentistas ficam habitualmente num segundo plano no mundo da música.

Numha análise da discografia galega entre 2004 e 2008, Mirian Barreiro observa que as mulheres músicas solistas atingiam 7,3% dos discos editados na Galiza. E em grupos mistos, as mulheres tenhem presença em 22,4. Dentro dessa exígua percentagem, as mulheres som maioritariamente vocalistas: “O rol fundamental desempenhado polas mulleres músicas dentro dos grupos galegos segue a ser o de vocalista”<sup>4</sup>.

Atualmente, e ao contrário dos outros mamíferos, é evidente que tanto homens como mulheres, tanto homo, bi, como heterossexuais, ou pessoas trans, competem entre si para conseguirem par. Alguns estudos mostram que o som da voz de umha pessoa parece servir como indicador honesto de aptidom. Ah, também há estudos que mostram que a voz feminina é mais atraente quando a mulher está no período fértil.

A música é umha atividade prazenteira e como a maioria das atividades que conferem prazer (comer, fazer sexo, cuidar das crianças...) está ligada à sobrevivência. A música é umha tecnologia do prazer, um coquetel de drogas recreativas que ingerimos polo ouvido a fim de estimular, de umha vez só, toda umha massa de circuitos de prazer, segundo Steven Pinker<sup>5</sup>. Por outro lado, o interesse musical tem o seu pico na adolescência, devido ao desenvolvimento das características sexuais secundárias durante a puberdade. Diversos estudos assinalam que a música é especialmente importante na adolescência dado que permite que a juventude represente umha imagem perante a sociedade e satisfaz as suas necessidades emocionais. Também há estudos que relacionam a seleçom sexual com o desenvolvimento da criatividade e da música. A capacidade musical seria umha adaptaçom humana e o valor adaptativo da musicalidade um elemento na evoluçom da nossa espécie. Na seleçom sexual, a música é no *homo sapiens*, como no canário ou na baleia jubarte, como no grilo ou no leom marinho, um fator que participou na evoluçom da espécie. “As notas musicais e o ritmo foram adquiridos a princípio pelos ancestrais masculinos e femininos da humanidade com o propósito de cativar o sexo oposto”, escreveu Darwin em *A descendência do homem e seleção em relação ao sexo*<sup>6</sup>. As investigaçoms atuais parecem apoiar a sua hipótese. A habilidade de cantar e criar música funcionaria no ser humano como a cauda do pavom. Assim nós também pensamos que, especialmente entre a gente nova, mas nom só, a habilidade poética é um fator que pode ser chave na hora de namoriscar, engatar ou estabelecer relaçons. Deste modo, parece que também a ciência explica - além da nossa intuiçom - que a atraçom sexual de *crooners*, cantoras, poetas, rapeiros,



cantautoras ou improvisadoras em verso, tem a ver com a rima dos seus versos. E olho, lembremos que nom fai falta ter um livro ou um CD publicado para fazermos poesia e sentir prazer criando, lendo ou ouvindo umha rima ou umha metáfora. Será por isso que as últimas páginas dos cadernos de adolescentes, ou as redes sociais de muita gente jovem, aparecem cheias de versos de amor?

Gostamos das palavras dum vídeo de Jon Sarasua - bertsolári e investigador do repente basco - para o canal de *YouTube* da Regueifesta, onde fala do prazer do repentismo: “Eu julgo que a improvisaçom oral, a improvisaçom cantada é umha forma quase física de sentir a língua. A língua nom é só umha gramática, é também um gozo. (A improvisaçom) é umha forma de viver e desfrutar da língua”<sup>7</sup>. De facto, a nossa voz é um instrumento fascinante: provoca que o nosso corpo vibre. Atençom: a nossa voz pom a vibrar a integridade dos órgaos e tecidos, das cordas vocais, da língua, do tórax, dos músculos, da coluna vertebral, dos ossos do crânio e do cérebro. O som sai por todo o lado, nom apenas pola boca<sup>8</sup>.

É provável que umha das chaves de a música produzir prazer em nós tenha a ver com dous elementos fundamentais na regueifa: a antecipaçom e a surpresa. Muitas vezes, há trechos de cançons que repetimos ou assobiamos mil vezes. Conhecemos esses momentos e gozamos ao esperar o nosso fragmento preferido. A nossa memória auditiva armazena os ritmos, as tonalidades ou vozes que nos produzem prazer, que identificamos muitas vezes com momentos especiais. Por isso buscamos o prazer de reencontrar, antecipando, o encadeamento de melodias, acordes ou retrousos. Este processo relaciona-se com a antecipaçom do prazer sexual. “A nossa memória, que foi modelada pela evolução para se habituar às coisas boas e fugir das más, funciona de forma idêntica tanto para a sexualidade como para a música”, explica Étienne Liebig<sup>9</sup>. E também a surpresa é fundamental na regueifa: gostamos de encontrar novidades, variaçons, inovaçons repentinas e romper com o previsível. Por isso na improvisaçom cantada é tam importante a originalidade, a surpresa e o assombro. Por um lado, gostamos de participar antecipando-nos ao que conhecemos para atingir júbilo e prazer, por outro, gostamos de como a regueifa nos surpreende e alimenta a nossa curiosidade para escuitar sempre improvisaçons novas. Quando a regueifa se compom de tópicos e discursos previsíveis, que soam repetidos, nom estamos diante de umha regueifa de qualidade. O nosso cérebro gosta de antecipar o que vem a seguir mas também goza com as novidades perturbadoras e originais. Por isso acompanhamos os retrousos corais e brincamos a antecipar algumas rimas, quando ouvimos umha regueifa. E por isso gozamos quando aparece um bom último verso, inesperado, porque sentimos paixom por um final surpreendente. É um equilíbrio entre regularidade e surpresa, tanto na nossa vida sexual como na musical.

Isto fai-nos pensar no que dizia Johan Huizinga sobre a tensom como um dos princípios do jogo<sup>10</sup>. O jogo é fascinante, cativante porque há umha tensom, umha incerteza que nos vai levando adiante, procurando o final, o desenlace, a soluçom. E a regueifa, como jogo musical, pode ter todos estes elementos de tensom, entre a busca, o esforço e o prazer, como a vivência da tensom sexual.

Produz prazer o repentismo? Ah! Podes experimentar...

<sup>1</sup> Franco-Lao, Meri: *Música bruja*, Icaria Editorial, Barcelona, 1980.

<sup>2</sup> Corrêa Varella, Marco António, *Evolução da musicalidade humana: seleção musical e coesão de grupo*. Universidade de São Paulo, 2011, São Paulo.

<sup>3</sup> Fernandez Vigo, Marina: “De pano sedán vestida”, *Nós Diario*, 24-7-2020, pág. 22.

<sup>4</sup> Barreiro, Miriam: “O imaxinario feminino na música popular galega”, em *Os sonhos da memória*, Documentación musical en Galicia. USC, Compostela, 2013.

<sup>5</sup> Pinker, Steven: *Como a Mente Funciona*. Companhia das Letras. São Paulo. 1998.

<sup>6</sup> Darwin, Charles R: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, Ed. John Murray, London. 1871.

<sup>7</sup> Regueifesta: “Jon Sarasua fala sobre improvisaçom e vida!” *Youtube*.  
[https://www.youtube.com/watch?v=XFzYtbkD\\_IIE](https://www.youtube.com/watch?v=XFzYtbkD_IIE)

<sup>8</sup> Liebig, Étienne: O sexo da música. As surpreendentes ligações entre música e sexualidade. Círculo de Leitores. Lisboa. 2020. pág. 52.

<sup>9</sup> Liebig, Étienne: O sexo da música. As surpreendentes ligações entre música e sexualidade. Círculo de Leitores. Lisboa. 2020. pág. 22.

<sup>10</sup> Huizinga, Johan: *Homo ludens*. O jogo como elemento de cultura. Editorial Perspectiva. Sao Paulo, 2001. Pág.13-14.

## Versoterapia

“Quando regueifo non tenho frio.”

Joana de Toba em *YouTube*

“- Mamá, espertei de noite e como tiña medo púxenme a escribir poemas.”

Iria Collazo López em *Facebook*

Pode curar a poesia? Podem as cançons melhorar a saúde de umha pessoa? E a de umha sociedade ferida? Neste texto vamos defender a tese que sim. E defenderemos que a poesia cantada e improvisada tem uns efeitos primários e secundários mui saudáveis para a saúde das pessoas e dos povos. Sim.

Rosalía de Castro, no primeiro poema de *Cantares Galegos*, atribui ao idioma cantado um poder benéfico:

“Cantarte hei, Galicia,  
na lingua gallega,  
consolo dos males,  
alivio das penas.”

Sobre as propriedades terapêuticas das palavras tenham escrito diferentes especialistas. Por exemplo, desde a antropologia, Carmelo Lisón Tolosana conta que na Galiza o curandeiro e o poeta convergem na liturgia ritual e compartilham meios: as analogias, as metáforas, a acumulação de imagens, a superposição de símiles...<sup>1</sup>

Num artigo sobre o poder curativo da poesia tradicional, em relação com a psicologia e a psiquiatria cultural, Ana Acuña defende que a palavra rimada impacta na saúde, especialmente no sistema nervoso e no imunitário. Ana Acuña estudou o “oracioneiro” tradicional galego e fala da “poesia mágico-ritual com função terapêutica” no seu artigo “*Curando coa palabra. Entre a literatura e a medicina popular*”<sup>2</sup>. De facto, e seguindo esta linha mágico-poética, talvez poderíamos falar de umha “função curativa da linguagem”, que une o âmbito mágico-religioso e o médico. No oracioneiro popular galego, vinculam-se orações tradicionais do cristianismo com a ascendência espiritual pagá. Por exemplo:

“Rosa maldita que na carne naciches  
e sangue bebiches  
seca e volve resecar  
como as herbas no mes de San Juan.”

Já o dizia Lisón Tolosana, quando evocava a relação poética entre a arte mágica e a apresentação de emoções e de sentimentos: “As curandeiras recebiam versos, isto é, prescrevem recitá-los para o doente destruir a enfermidade”. E noutro momento que “a poesia rural galega é magia, religião, poder, ação...” e mais adiante: “Da poesia servem-se como meio para se curar das doenças, reais ou imaginárias, as pessoas de todo sexo e idade”<sup>3</sup>.

No dia em que falamos sobre poesia e música, canções e saúde numha aula de literatura de 2º ano da ESO, umha aluna, Lorena Alonso Mazás, escreveu estas palavras: “A min un día miña nai contoume que a súa avoa tivera unha depresión moi grande. Entón foi visitar unha curandeira que había en Oirós. Ela recitoulle uns versos e meteulle a cabeza en auga bendita, despois mandoulle que rezara todos os días uns tres paisnoso e **que lle viñera un grupo de música á casa tres veces ao mes e que así curaría**. Pois así foi, miña avoa fixo iso todo e salvouse desa depresión tan grande que tiña.”

Em “*Etnomedicina o notas sobre enfermidade y cultura*”, Lisón explica que “a poesia recitada, (...) o canto com acompanhamento de instrumentos” som parte dumha terapêutica primitiva<sup>4</sup>. No campo da Folkmedicina, o conceito de “doença” é algo cultural e assim, por exemplo, podemos olhar um esconjuro como um texto poético que, no pensamento mágico-religioso - tem poder contra a possessom demoníaca e outras desordens mentais várias.

Xaquín Lorenzo conta umha história fascinante: “na guerra (...) estiveren ferido no Hospital de Valladolid; estiveren bastante tempo; e, de vez en cando, viñan unhas enfermeiras a xunto de min a decirme: - Mire, que aí hai unhos paisanos seus que están mui tristes; e eu collíaos, metiame co’eles nunha habitación e púñamonos a cantar cousas deiquí; as que fosen, a cantar o que se nos ocurría. Á media hora estaban os homes contentos e tranquilos”<sup>5</sup>.

Conhecemos mais histórias de canções em contextos de violência bélica. Em Mardim, no Curdistán, contáronos, olhando as estrelas que, quando no exército guerrilheiro do PKK faltava medicação para anestesiá-la, de forma a mitigar a dor na mesa de operações passava-se a canção Keçe Kurdá de Siwan Pewer. Essa canção é um hino para o povo curdo e muito mais: umha ajuda para suportar o sofrimento.

No *Xornal de Prisión*<sup>6</sup>, de Ho Chi Ming, traduzido por Xosé Neira Vilas, o primeiro poema começa:

“Nunca tiven a paixón do verso  
mais contra o fastío do encerro loitando,  
rimando encurtarei os días de prisión  
e agardarei que chegue a libértá cantando.”

Neira Vilas explica que o tio Ho escreve os poemas “na escuridade da cela, sobrepoñéndose a fames e doenzas, e tendo como norte esperanzador a sua patria en loita”<sup>7</sup>.

No livro *O cérebro musical*, Daniel J. Levitin refere que vários estudos científicos — agora sim, a ciência — explicam que a música modula os níveis de dopamina, a chamada hormona do bem-estar do cérebro. E assegura que “aqueles dos nossos antepassados que eram capazes de se comunicar com a música, e que gozavam com a comunicação musical, talvez tivessem uma habilidade superior para forjar vínculos sociais, apaziguar situações sociais tensas e transmitir os seus estados emocionais a quem os rodeava”<sup>8</sup>. Também explica que cantar liberta endorfinas, outra hormona do bem-estar. E neste sentido, sabemos que ao longo da evolução, o cérebro criou um sistema de recompensas e castigos que nos anima a perseguir objetivos adaptativos, um sistema que se relaciona com as nossas emoções e estados neuroquímicos cerebrais que nos motivam a atuar. O facto de a música, a canção ou a poesia poderem causar prazer, determina que essas substâncias químicas ajudam a estimular o sistema imunológico. E, na viagem da evolução da espécie, fai-nos observar a música, a poesia, a canção, como elementos fundamentais.

E assim, chegamos a umha palavra mui sonora: musicoterapia. À volta desta palavra há muita história. Segundo as associações do ramo, a musicoterapia é o uso de intervenções musicais baseado em provas para alcançar objetivos individualizados dentro de umha relação terapêutica entre paciente e profissional acreditado, e utiliza-se especialmente para reduzir a dor e o stresse, controlar a ira ou fomentar a motivação. Por exemplo, num estudo, os sujeitos experimentais recebiam lições de canto e a seguir fazia-se-lhes umha análise de sangue, explica Daniel Levitin<sup>9</sup>. Os níveis de oxitocina —que é a hormona libertada no orgasmo— aumentaram significativamente. O facto de libertarmos oxitocina quando cantamos, do ponto de vista evolutivo, estará seguramente relacionado com umha função de vinculação social da música. Também cita um estudo sobre o aumento de níveis de serotonina quando se ouve música agradável, e outro sobre como a música techno aumenta os níveis de cortisol e a tranquila os reduz.

E o que sucede com a saúde social? Para além do âmbito individual —neste mundo individualista que nos envolve— qual é o lugar que ocupa a poesia para melhorar as nossas condições de vida comunitária? Para começar, um ditado popular: “um povo que canta nunca morre”. Este dito, vinculado a povos que, como o nosso, estão ameaçados com a extinção e lutam por existir, mostra a canção como um recurso para fugir da morte. No estudo da resiliência social ou comunitária, a poesia e a música desenvolvem umhas funções interessantes. Vejamos.

Gostamos muito da palavra resiliência. Na ecologia refere-se à capacidade de muitos ecossistemas absorverem e se adaptarem às mudanças, mantendo o seu estado habitual de funcionamento. Nas ciências sociais, a resiliência é a capacidade para que pessoas e os coletivos se desenvolvam com saúde apesar

de viverem em contextos de risco, com adversidade, em situações desfavorecidas ou de opressão. Refere-se especialmente a situações em que a gente se recupera depois de ter sofrido experiências traumáticas, em especial catástrofes naturais, epidemias, guerras, deportações, etc.

No caso da Galiza podemos falar, por exemplo, do processo de colonização sociopolítica e de substituição linguística e cultural, em relação a Castela e, atualmente, com o Estado espanhol. Ou seja, o processo de espanholização da Galiza.

Esta capacidade das pessoas e dos povos para se erguerem e reagirem depois de um trauma, certamente estará presente desde as origens da nossa espécie. Ou seja: a resiliência não está presente só em pessoas excepcionais, mas em toda a gente. Por isso entendemos que a resiliência é uma qualidade humana universal presente em todo o tipo de situações difíceis e em contextos de repressão ou violência. E a resiliência é a capacidade de fazer frente e sair fortalecido da experiência, um *Ressurgimento*, em termos nonocentistas de movimento social.

Aqui interessa-nos especialmente a resiliência comunitária, as atividades de colaboração e as vontades cooperativas que ativam os processos de resiliência social. A vontade coletiva favorece que se possa atuar conjuntamente e na construção desses vínculos sociais existem elementos diretamente ligados com a poesia. Não temos mais que pensar em momentos da história do nosso país, ou do mundo, para reconhecer a importância da poesia em movimentos sociais como o agrarismo, o ressurgimento, o antifranquismo ou o movimento Nunca Mais, para falar de episódios sócio-políticos, ou a participação da canção rimada em celebrações como o entrudo, o Apalpador ou os maíes, para falar de manifestações de cultura popular.

Um fator fundamental para construir resiliência comunitária é a identidade cultural: o conjunto de comportamentos, valores, crenças, usos, idioma, costumes, música, literatura... próprios dum povo, de uma coletividade, que os reconhece como próprios e transmite sentido de pertença. E aqui, a improvisação oral em verso está a desenvolver um processo de difusão cultural bem interessante, especialmente entre a infância e a juventude.

Outro elemento para a resiliência é a autoestima coletiva. Isto é: a atitude e sentimento de orgulho do lugar no qual se vive e do coletivo a que se pertence, assim como do amor pela terra, a identificação com os costumes e com as produções humanas significativas e com o processo de atualização desses valores. Os povos com autoestima coletiva alta recuperam-se das adversidades. E aqui a música também tem funções muito criativas, com uma dinâmica de renovação permanente —geração após geração— de grupos e artistas que, apesar da precariedade e dos obstáculos próprios no caminho do nosso sistema, continuam a maravilhar com a sua criatividade, generosidade e talento, e

a fazer-nos sentir o orgulho, coletivamente, da cultura que construímos entre muita mais gente do que pensamos. É assombroso como aparece repetidamente a palavra “orgulho”, por exemplo, nas entrevistas a cantoras galegas como Sés, Guadi ou as Tanxugueiras. Ou que unha das principais páginas web referentes da música galega se denomine <https://orgullogalego>.

Também é importante para a construção coletiva da resiliência o humor social, essa capacidade para criar comédia durante a tragédia, que ajuda a ter distância emocional e a poder analisar mais objetivamente as situações. A capacidade de nos rirmos juntos —e também de nos rirmos do nosso próprio povo— reforça os laços de pertença e torna o povo mais resiliente. Quando um povo tem umha alta autoestima coletiva, o humor que aponta aos símbolos, aos mitos próprios, nom lhe deve gerar insegurança. E aqui gostaria de lembrar, por exemplo, a versom *mariachi* —com música adaptada de *Allá en el rancho grande*— do hino galego interpretado polo duo cómico Os da Ria, Tomás Lijó e Carlos Meixide.

Em 2018, no Reino Unido apresentou-se um novo ministério: ministério da Soidade. E entre as estratégias para melhorar a saúde estão a música, a arte e a cultura. A música pode ser prescrita polos serviços médicos para melhorar a saúde física e mental. “Está cientificamente comprovado”, diz o secretário de saúde Matt Hancock, “[que] o acesso às artes e atividades sociais melhora a saúde mental e física das pessoas. Isso torna-nos mais felizes e saudáveis”<sup>10</sup>

Para finalizar, e pensando no povo galego do século XXI e nos múltiplos problemas sociais que enfrentamos como sociedade, recolhemos a pergunta que fazia Lisón Tolosana: “Há culturas enfermas ou apenas estão doentes os indivíduos?”<sup>11</sup>.

Porque aqui vai a pergunta que finaliza este texto: É possível que a poesia cantada improvisada tenha propriedades benéficas para a nossa saúde, tanto individual como coletivamente? Ajuda-nos a dar resposta Mero, Baldomero Iglesias Dobarrío, numha palestra numha escola de ensino secundário: “Se sodes quem de cantar, saberedes que, cantando para vós sós, nom tendes que ter vergonha nengumha. Cantando estades utilizando umha terapia que nos relaxa, que nos devolve o sossego, a tranquilidade. Houvo um momento em que me sancionárom por dar aulas em galego, Dava aulas de galego em galego e aquilo era punível. No ano da polca. E entom quigérom denunciar-me. E aquele dia tivem que fazer umha cançom, para rebelar-me. E foi o único sossego que encontrei. Bem... além das ameaças que eu podem fazer, claro. Porque eu ameacei com contá-lo publicamente nos meios de comunicação. (...) Tudo isto consegue-se à par da cançom. E se ganhades de novo esta linguagem, este modo interpretativo, este modo de saber, de conhecer-nos a nós mesmos, estaredes ganhando um código que nos roubárom nom hai muito tempo.”

<sup>1</sup> Lisón Tolosana: Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega, AKAL, Madrid, 1974.

<sup>2</sup> Acuña Trabazo, Ana: Curando coa palabra. Entre a literatura e a medicina popular. Em *Remedios, prácticas e ritos curativos da medicina popular tradicional*. Actas da IX Xornada de Literatura Oral, 2016, págs. 57-79.

<sup>3</sup> Lisón Tolosana: Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega, AKAL, Madrid, 1974. pág.57.

<sup>4</sup> Lisón Tolosana: Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega, AKAL, Madrid, 1974. pág.195.

<sup>5</sup> Lorenzo, Xaquín: *Cantigueiro popular da Limia Baixa*. Deputación de Ourense e Museo do Pobo. Ourense. 2004. pág. 224.

<sup>6</sup> Ho Chi Ming: *Xornal de prisión*. Ed. Do Castro, Sada, 1978.

<sup>7</sup> Ho Chi Ming: *Xornal de prisión*. Ed. Do Castro, Sada, 1978.

<sup>8</sup> Levitín, Daniel: El cerebro musical. RBA. Barcelona, 2019.

<sup>9</sup> Levitín, Daniel: El cerebro musical. RBA. Barcelona, 2019.

<sup>10</sup> “Médicos britânicos prescreveram “arte e cultura” para ajudar a melhorar a saúde física e mental de seus pacientes” em <http://tendencee.com.br/2018/11/medicos-britanicos-prescreveram-arte-e-cultura-para-ajudar-a-melhorar-a-saude-fisica-e-mental-de-seus-pacientes/>

<sup>11</sup> Lisón Tolosana, Carmelo: Perfiles simbólico-morales de la cultura gallega, AKAL, Madrid, 1974. pág.200.



### ***Free Kurdistan!***

16 de dezembro de 2017, Barakaldo. Mais de dezasseis mil pessoas estão a presenciar a *Txapelketa*, o campeonato de improvisação cantada que reúne a cada quatro anos os dez melhores bertsoláris da Euskal Herria. Sim, acabades de ler bem: mais de 16.000 pessoas pagáram entrada para ouvir dez pessoas a improvisar poesia em êuscaro durante oito horas. É algo fascinante. Convidadas pela associação *Bertsozale Elkarte*, mais de cem especialistas em oralidade de todo o planeta têm a oportunidade de gozar e aprender graças a uma organização que nos fornece hospitalidade, atenção e tradução simultânea do espetáculo em várias línguas. Ao comer, numa mesa mui longa com mais de cem pessoas de diferentes povos de todo o mundo, falamos com as diretoras das bibliotecas de Milán e de Guadalajara. Quando nos apresentamos, exclamam: Tu és galego! Som, som. E a primeira coisa que afirma a diretora italiana é: “O melhor contador de contos do mundo é galego. É Quico Cadaval”. E pomo-nos a falar da tradição da narrativa oral da Galiza! Que orgulho! Se o povo basco tem o tesouro do bertsolarismo, na Galiza, a nossa trave de ouro som as palavras das nossas contadoras e contadores, das narradoras orais profissionais e mais de todas as pessoas que hoje ainda continuam a contar os seus contos, na cozinha dumha aldeia, em qualquer taberna, numa paragem de autocarro ou numa viagem familiar de carro.

À mesa botam-se a improvisar cantadores da Sardenha, e juntam-se à volta várias pessoas cuja origem vou identificando paulatinamente. Já na noite anterior, juntáramo-nos num bar à volta de vinte repentistas de diferentes partes do mundo, e improvisamos com melodias de vários povos e, entre elas, a primeira, a melodia de Eva Castinheira, a de Pinto de Herbón. Ai la lá! Que festaça!

Quando acabamos o café, e nos dirigimos às bancadas do pavilhão para continuar com o espetáculo, conheço Zinar Alan, em pessoa. Porque o Zinar, do Curdistán, já o conhecera previamente nas redes sociais. Naquela altura geria o blogue *Actualidad Kurda* e tínhamos falado de algumas dessas coisas das quais falam ativistas das nações sem estado: direitos civis, sociolinguística, etc. Zinar é repentista de *dengbê*, o nome da canção improvisada curda. Demos as mãos, sorrimos, falamos e gravamos um vídeo cantando repente:

“Aqui estou com Zinar Ala,  
e digo eu menos mal  
menos mal, ai, Galiza,  
que nos queda Curdistán.”

“E aqui eu apresento  
a este meu irmao  
aqui vai cantar o amigho  
e eu dou-lhe a minha mao.”

Zinar Alan respondeu com um fragmento de umha cançom de Civan Haco, um cantor curdo do sul, no estado sírio, e na segunda parte improvisou muitos cumprimentos do Curdistám para a Galiza.

O Curdistám é o maior povo sem estado no mundo, som mais de 40 milhões de pessoas a viver em vários estados — Turquia, Síria, Iraque, Irám — que nom reconhecem o seu direito à autodeterminaçom. Vários milhões moram no exílio. É um povo que vive a guerra e a repressom de forma sistemática, com umha história de proibichom da língua curda e de violência contínua contra a populaçom. Muitos improvisadores curdos morrêrom na guerrilha, ou acabárom nos cárceres, ou no exílio. Os temas mais habituais do *dengbêj* som o heroísmo, a natureza, os problemas sociais ou o amor. E as suas fontes som lendas, contos, histórias e a própria atualidade social e política. Os seus versos podem ser de duas palavras mas também podem ter mais de sessenta. O povo curdo manteve a sua identidade graças, em grande parte, à sua tradiçom oral. Os *dengbêj* eram tradicionalmente artistas viajantes que iam de aldeia em aldeia, de cidade em cidade. Assim descreve o jornalista curdo Rahmi Batur como era o *dengbêj* tradicional: “O encontro casual de dous improvisadores é umha festa. Competem como dous boxeadores furiosos na areia. Às vezes estes desafios podem durar dous dias. Também há vezes em que alguns improvisadores novos com muita confiança na sua voz, querem demonstrar o seu talento, buscam caminhos de encontro com um outro já reconhecido. Querem cantar na presença dele, com ele. Os novos tentarám que o mestre consagrado aprecie a sua voz, a sua interpretaçom, mas sem o desrespeitar em nengum momento.”<sup>1</sup>

Atualmente, o *dengbêj* vive a tensom entre o perigo de extinçom e o processo de revitalizaçom. O Concelho de Amed, a capital do Curdistám no estado turco, abriu em 2007 a *Casa dos Dengbêj*, com o apoio financeiro da Uniom Europeia, como foco cultural e local de atraçom turística. Neste caso quem canta em público som habitualmente homens, enquanto o canto improvisado na casa continua a ser mais feminino. Manuel Martorell, um dos jornalistas que melhor conhece o Curdistám, explica que “os *dengbêj* continuam a ser hoje em dia um elemento chave da cultura popular curda, e nom é estranha a celebraçom em salas ou centros públicos de competiçoms entre distintos *dengbêj* que (...) vam improvisando correlativamente poemas sobre um tema social, político, histórico ou amoroso previamente estabelecido”.

Em 2010 viajamos para o Curdistám. Fruto daquela viagem, realizamos um audiovisual e vários textos para dar a conhecer o Curdistám na Galiza. Na-

quele altura, o tradutor e amigo Irfan Guler, e mais a amiga e tradutora Pepa Baamonde, falárom-nos muito de Sirvan Pever, entre outros muitos temas. Sirvan Pever, de quem muita gente fala como falamos na Galiza de Castelao, se Castelao fosse músico, é o cantante mais importante do Curdistám. Quero dizer que Sirvan Pever é um símbolo, um poeta comprometido com o seu povo que explica que “Dividírom o nosso país, destruírom-no... mas nom podem acabar com as nossas cançons; o povo nom deixou de cantar a vida, a luita, as suas lendas...”<sup>1</sup> Manuel Martorell diz de Sirvan Pever que é um autêntico mito cultural e umha lenda viva do Curdistám, “o novo *dengbêj*, o trovador, o bardo dos nossos dias cujas cançons eletrizam quem as ouve.”<sup>2</sup> Sirvan Pever tivo que abandonar o Curdistám - no território no estado turco - por cantar em curdo e exilar-se em 1976.

Naquela viagem ao Curdistám, entrevistamos várias pessoas, entre elas Mirad Bayran, um estudante universitário que nos contou alguns aspetos sobre a sua língua: “A língua que sabia minha mãe é o curdo, a língua curda, era a única língua que minha mãe falava, mas aqui havia gente que a considerava umha língua atrasada ou umha língua de terroristas. Mas eu só podó comunicar com minha mãe em curdo, com a minha língua. Na universidade, por exemplo, os preconceitos condicionam muitas cousas. Sinto haver raparigas que, quando falo com elas em curdo, se distanciam, nom gostam muito. No meu caso eu nom som umha pessoa mui politizada, a única cousa que eu fago é falar com a língua de minha mãe, e há gente que me olha como um estrangeiro. E distanciam-me. Eu a única cousa que quero é falar na minha língua, cantar na minha língua, brincar na minha língua, rir na minha língua, fazer o que quero fazer na minha língua. É algo estranho que um curdo queira falar curdo? Nom sei porque quando um curdo fala curdo parece estranho aos turcos. O que querem é que deixemos a nossa língua de lado, que estudemos nas suas escolas e nas suas universidades em turco, que falemos em turco nas nossas vidas e abandonemos o nosso idioma. Eu quero ser um químico, um químico como eu som, com a minha língua, com a minha identidade, mas a mim dizem-me que nom. Que podó ser um químico mas um químico que nom fale a sua própria língua. A nossa língua é o curdo. Apesar de nos submeterem ao turco todos os dias, nós falamos curdo. E eles proibem-nos de falar em curdo. Nós falamos curdo. Se continuam a proibir-nos de falar em curdo vamos falá-lo nos nossos sonhos.”

Enquanto estou a escrever estas páginas, Zinar Alan, o colega improvisador, envia umhas palavras para completar este capítulo, Perguntei-lhe como é a situação atual do *dengbêj* e das mulheres improvisadoras, e ele envia um texto em que, entre outras cousas, fala de Rojava: “Desgraçadamente, as condições da sociedade patriarcal curda nom facilitava que as mulheres *dengbêj* também pudessem viajar e atuar tal como os seus colegas homens. Ainda assim, muitas das mulheres *dengbêj* pudérom achar um espaço na música tradicional curda e

gravar os seus nomes na memória do povo curdo. Destas *dengbêj* destacamos Maryam Xan (1904-1949) e Eyşe Şan (1938–1996). Hoje em dia vemos muitas mulheres *dengbêj* profissionais que som convidadas para as televisions ou que atuam em casamentos. Ademais, há muitas mulheres que nom som profissionais e aproveitam momentos como o luto de umha pessoa querida e, entre as lágrimas e gritos de dor, improvisam versos sobre os falecidos e as suas boas obras. A gente nova, na atualidade, continua esta tradiçom do *dengbêj*, neste tempo de confinamento transmite-se, diariamente através das redes sociais, encontros entre *debgbêj* que cantam ao vivo numha roda entre vários participantes. A guerrilheira *dengbêj* Viyan Peyman de Rojhilat compujo umha cançom sobre a resistência de Kobanê em 2015, um ano mais tarde morreu lutando contra o Estado Islâmico em Rojava.

“Ai, mae, pobre de mim! Hoje o meu coração chora, ai que desgraça caiu  
[sobre nós.

Hoje cantarei sobre a resistência de Kobané, para ser um poema recitado  
[polo mundo e a humanidade, mae!

Hoje, outra vez, as nossas moças e moços curdos convertêrom os seus  
[peitos em escudos, frente aos tanques e bombas. Ai, mae, pobre de mim!”

Através das redes sociais, falo com Berfin Çiya, alcunha curda de umha galega que se encontra em Rojava, em zona de conflito bélico, como internacionalista, a defender os direitos humanos, a dignidade e a justiça naquela zona de guerra. Pergunto-lhe pola presença da improvisaçom cantada no seu dia a dia no Curdistâm. E ela explica-nos: “A improvisaçom acontece, é habitual. Podo pôr o exemplo das mulheres em Jinwar, a vila onde moram as mulleres, em Rojava. Este verâm estivemos a fazer muito trabalho de recolha, e nos momentos em que estávamos todas juntas sentadas as mulheres animavam-se umhas às outras a cantar. Muitas vezes começavam a improvisar cousas à volta do trabalho que estávamos a levar a cabo. Também é algo que se fai muito na frente de guerra, onde as companheiras e companheiros das forças de autodefesa improvisam acerca da situaçom. Toda a resistência tem a sua banda sonora. Há um aspeto que está muito claro aqui: para viver, a populaçom curda só precisa de duas cousas, o *çay* (bebida em que se ferve chá negro em leite ou água com ervas aromáticas e especiarias) e a música. A verdade é que aqui, para todas as culturas a música é importante, tanto para as pessoas curdas, como para as assírias e as árabes. Umhas das cousas que se vírom impulsionadas com o estabelecimento da Administração Autónoma no norte e leste da Síria som as Casas da cultura e arte, *Çand û Huner*, que, como acontece com o resto das estruturas, conta com umha parte mista e outra própria das mulheres. Trata-se dum jeito de recuperar a cultura, para além de a preservar e transmitir. Como sabemos, a cultura curda sofreu muitos anos de repressom, com as suas consequências.

Ora, afortunadamente, umha das cousas que conseguiu o movimento curdo é o argalhar metodologias e infraestruturas para o estudo da história e da recuperação do legado cultural deste povo.”

Obrigado, Zinar Alan, polas palabras e a proximidade. Obrigado, Berfin Çiya, aqui vai um abraço destas páginas a Rojava. E guardo silêncio e saúdo, com o braço alçado e o punho fechado, Barán Galiza, Samuel Prado León, internacionalista galego morto em combate contra o ISIS em 2018.

<sup>1</sup> Martorell, Manuel: *Kurdistán. Viaje al país prohibido*. Ed. Foca. Madrid. 2005.

<sup>2</sup> Martorell, Manuel: *Kurdistán. Viaje al país prohibido*. Ed. Foca. Madrid. 2005.

## As *improvisattricci* italianas que revolucionaram a Europa

“Segundo o uso estabelecido, o poeta coroado no Capitólio devia improvisar umha composição poética, antes que o adornassem com o loureiro que lhe era concedido. Fijo Corina que lhe trouxessem a sua lira. (...) e com trémula voz pediu que lhe dessem o tema da sua composição. E toda a gente a umha voz respondeu: “A glória de Itália!. (...) E animada com o amor do seu país, prorrompeu de repente em excelentes versos”.

*Corina ou Itália.* Madame de Staël. 1807<sup>1</sup>

Na Itália que vai de 1750 a 1850 transcendêrom várias gerações de repentistas conhecidas como *improvisatrici* e *improvisatori* que compunham poesia de forma extemporânea em espetáculos interativos com o público. Este tipo de performance fascinou especialmente no norte da Europa, desde a Inglaterra à Rússia, da França à Alemanha, e as elites culturais integrárom o repentismo italiano como um dos estímulos do novo movimento da época: o Romantismo. Angela Estherhammer analisou conceitos de género e nação no repentismo desta época, e deu-nos a conhecer um movimento assombroso graças ao qual conhecemos um pouco melhor a literatura galega do século XIX<sup>2</sup>.

Em 1766, Diderot inclui na sua *Encyclopédie* a palavra *improviser* e o nome *improvisateur* como referente a um “surpreendente” e “milagroso” talento que possuem alguns italianos que criam poemas orais de forma espontânea e de qualidade equiparável aos poemas escritos. E Jacques Rousseau no seu *Dictionnaire de musique* refere-se aos improvisadores italianos como “criadores de canções e textos de repente” “usualmente em competição com um rival”. O francês Joseph Lalande descreveu duelos improvisados na Toscana no seu livro *Voyage d’un François en Italie*, em 1769.

O repentismo descobre-se na Europa como umha expressom da cultura popular italiana “nas noites de verao em muitas ruas de Florença”, explica Joseph Spence, tal como hoje sucede como expressom da cultura global das batalhas de *freestyle* nas ruas dos Estados Unidos da América, na Galiza e parte do estrangeiro. Era habitual que houvesse improvisadoras e improvisadores na Praça de San Marcos em Veneza ou no Coliseu de Roma. O próprio Lord Byron denominou o repentismo poético como “lôstrego da mente” e Shelley, Goethe, Coleridge ou E.T.A. Hoffman conhecêrom e fôrom influenciados polo estilo da improvisação cantada italiana. Queremos recomendar intensamente o romance *O improvisador*, de Hans Christian Andersen, umha história protagonizada por um repentista do povo que se transforma em estrela de teatros e óperas, a aventura de um regueifeiro italiano de princípios do século XIX.

Os teatros de Florença, Nápoles ou Lucca iluminárom-se com o brilho da poesia improvisada. Imaginemos o teatro de Milão cheio de gente. O público acaba de escrever nuns *papelinhos* centenas de temas que se introduzem numha urna. A improvisadora escolhe três *papelinhos* ao acaso e lê os temas propostos: a aurora boreal, a glória da antiga Roma, a morte de Heitor. A improvisadora toma ar e começa a compor de repente, acompanhada por um violino, extemporizando estrofes em oitava rima umha após a outra. Numha hora e meia vai criando três composições, com o estímulo do momento, com intensidade e qualidade poética. No final, a audiência, assombrada, estoura numha ovação de admiração, diante da repentista exausta. É umha história real. Num destes espetáculos, entre o público está Mary Shelley, a autora de *Frankenstein*, que numha carta a um colega se refere à improvisação como “umha maravilhosa e formosa exibição de talento”, “um milagre”<sup>3</sup>.

Estes som alguns dos nomes das *improvisatrici* e *improvisatori* que fascinárom a Europa do século XVIII e XIX: Corilla, La Fantastici, Rosa Tadei, Teresa Bandetti, Madame Mazzei, Tomasso Sgrici, Talassi. Há centenas de referências em jornais, livros de viagens, artigos de revistas, romances ou cartas. É a descoberta e a receção da improvisação italiana coincide na Alemanha com a emergência da nova poética do Romantismo. Muitos dos traços que identificam a ideologia romântica som qualidades das repentistas: génio, espontaneidade, oralidade, sensibilidade, expressividade, emoção. E mais: as *improvisatrici* encarnam a inspiração, um dos valores essenciais da alma romântica. Ao mesmo tempo o repentismo transforma-se num traço de “italianidade”, umha aura distintiva que ajuda a construir a identidade do novo estado-nação, aos olhos dos estrangeiros, como umha expressão do carácter italiano. Também os escritores italianos da época consideram o repentismo umha expressão natural do “povo italiano”, no processo de coesão do estado que se pretende construir. Improvisar chega a tornar-se característica de consciência nacionalista, no projeto político italianista. Para além de ser visto como umha “curiosidade italiana”, a improvisação impactou na Europa de forma substancial, através de virtuosas e virtuosos repentistas que viajárom para Paris, Londres, Viena ou San Petersburgo. O Romantismo olhou com admiração especial para as mulheres *improvisatrici*, que se convertêrom em representantes do género romântico.

O romance *Corinne ou l'Italie*, da escritora alemã Germaine de Staël, é um dos melhores exemplos para conhecer, através da vida de umha *improvisatrice*, a forma pola qual as repentistas fôrom “romantizadas” na Europa. Porque as repentistas italianas dêrom o passo das ruas e das aldeias para os grandes teatros, óperas e palácios, e passárom de serem representantes de umha cultura tradicional a celebridades, artistas virtuosas com carisma, nome, fama e dinheiro, reconhecidas pola elite literária europeia.

Umha destas referentes foi Corilla Olímpica, (1727-1800) que adquiriu umha fama espetacular: atuou em Sam Petersburgo para Catarina a Grande e o imperador Francisco I ofereceu-lhe o posto de honorável poeta na corte de Viena<sup>4</sup>. Em 1776 tivo a honra de ser coroada no Capitólio de Roma como a primeira mulher e a terceira poeta da história de Itália. Como mulher, também recebeu críticas, na dinâmica do conflito de género: a sua moralidade foi discutida, a sua vida pessoal foi julgada publicamente. Admirada pola sua liberdade e independência, inteligência e autoconfiança, naturalidade e habilidade para adaptar-se às circunstâncias, foi objeto de controvérsia em artigos, epigramas e críticas. Corilla manteve umha influência especial nas mulheres escritoras da época da Inglaterra, da França ou da Alemanha. E de um modo parecido influíram outras *improvisatrici* como Madame Mazzei, Teresa Bandetti e Rosa Taddei, até proliferar mesmo um subgénero novo: mulheres escritoras e escrever sobre mulheres improvisadoras orais. Além de Germaine de Steäl, escrevêrom obras Felicia Hemans ou Letitia Elisabeth Landon. E enquanto isto acontecia na Europa, o que estava a suceder na Galiza ou em Portugal? Por exemplo, a repercussom das *improvisatrici* chegou aginha a Lisboa. Na Gazeta de Lisboa aparecem várias referências a atuações de Sgricci em Paris, com crónicas das suas performances, admiradas polo cronista: “Os nossos vindouros dificultosamente nos hão de acreditar que existio hum homem que improvisava em hora e meia hum Tragedia conforme todas as regras da Arte, em um stylo digno do Algeri, do Dante, e de Petrarca; porém nós lhe poderemos dizer: Nós o vimos!” (...). “A Italia (e também o nosso Portugal) tem apresentado vários engenhos promptos e felizes neste género de litterario esforço”<sup>5</sup>, polo que tiramos a conclusom de que em Portugal havia umha consciência de que a improvisaçom oral estava viva e tinha valor artístico.

Na Galiza, o modelo da *improvisatriz* italiana conhece-se pola obra já citada *Corinne*, de Germaine de Steäl, contemporânea de Schiller e Goethe. A própria Rosalía de Castro tem em Madame de Steäl um dos principais referentes protofeministas da época e cita-a no prólogo de *La hija del mar* junto a outras mulheres escritoras e intelectuais, numha época na qual ser mulher e escritora era “un pecado inmenso e indigno de perdón”, diz Rosalía com retranca. De Germaine Steäl diz Rosalía que é “tam grande política como filósofa e poeta”, pondo-a como exemplo de mulher intelectual e livre, num momento em que, segundo Rosalía: “aínda nom é permitido às mulheres escrever o que sentem e o que sabem”<sup>6</sup>. O romance *Corina* e Madame de Steäl som referentes de superaçom fornecidos pola tradiçom do Romantismo, e colocam Rosalía numha tradiçom universal que na época era vanguarda: a literatura como criadora de soberania para a mulher. Rosalía leu *Corina* e, portanto, Corina entrou de algumha maneira em Rosalía.



A importância da figura de Corina naquela época podemos imaginá-la quando lemos no jornal *El ejemplo* da Corunha, em 1875, numha tradução do romance *Jerónimo Paturot* de Louis Reybaud, que várias repentistas som chamadas de “corina” como sinónimo de poeta improvisadora, como um ofício: “A segunda corina, (...) levantou-se (...) pujo os dedos sobre a tiorba e recitou” “A terceira corina...” ou “A corina de traje grego...”<sup>7</sup>

A influência de Madame Steal também foi importante em Portugal, especialmente na formação de Almeida Garrett e de Alexandre Herculano. Herculano publica em 1844 um artigo em *O Panorama* onde consagra a Marquesa de Alorna como a “Madame Steal portuguesa”<sup>8</sup>. A Marquesa de Alorna, Leonor de Almeida Portugal (1750-1839), foi umha nobre e poeta lisboeta que participava em reuniões culturais onde improvisava poesia, com outras mulheres instruídas que compartilhavam os seus escritos e ideias.

Nessa compreensão da improvisação como valor prestigiado pela literatura erudita europeia, já na Galiza, Aurelio Aguirre dedicava um soneto a Rosalía intitulado “Improvisación”, em 1857, onde louva as mulheres dedicadas ao saber, recusando a hipocrisia social de sobrevalorizar a formosura física.

O poeta Francisco Añón também tem umha relação especial com a improvisação. Fernando Bel Ortega diz que “A maior parte dos seus versos foron improvisacións às que non concedía importancia”<sup>9</sup>. Añón também comporia um poema com o título de “Improvisación”, entre os seus epigramas e brindes. Na edição da sua obra em galego, utiliza até cinco vezes o lexema *improvis-* denotando a importância que dava à espontaneidade na criação<sup>10</sup>. A propósito, atençom! Francisco Añón visitou a Itália entre 1850 e 1853 como secretário dum lorde inglês, numha viagem cheia de mistério da qual bem pouco sabemos.

Na Galiza do Rexurdimento, através de Añón, Aguirre e Rosalía, está presente a influência da improvisação italiana e romântica, como símbolo de prestígio e modernidade cultural. Mas, ainda há mais surpresas...

<sup>1</sup> Staël, Madame de: *Corina o Italia*. Ed. Orbis. Barcelona, 1989. pág.37.

<sup>2</sup> Estherhammer, Ángela: *Romanticism and improvisation. 1750-1850*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008.

<sup>3</sup> Estherhammer, Ángela: *Romanticism and improvisation. 1750-1850*. Cambridge University Press. Cambridge, 2008. pág.3.

<sup>4</sup> Ademollo, Alessandro: *Corilla Olímpica*. C. Ademollo e C. Editori, Florencia, 1887. pág.116.

<sup>5</sup> *Gazeta de Lisboa*, nº 147, 1824, pp 701.

<sup>6</sup> Castro, Rosalía de: *La hija del mar*, Impta. de J. Campanel, Vigo, 1859.

<sup>7</sup> *El ejemplo, Diario de la Coruña*, nº 622, 17-08-1875.

<sup>8</sup> Neumann, Martin (coord.) *Zwischen allen Stuhlen*, Manuel María Barbosa du Bocage, Bonn, Romannischer Verlag, 2006, pág. 21-34, Poesia e sociabilidade: Bocage, a marquesa de Alorna e a Viscondessa de Balsemao, Vanda Anastácio.

<sup>9</sup> Bel Ortega, Fernando: *Vida e obra de Francisco Añón*, Fundación Barrié de la Maza. Coruña. 1990.

<sup>10</sup> Añón, Francisco: *Poesias galegas*. Galaxia, Vigo.1976.

## A Rosalía oral

Rosalía de Castro também sai neste livro. Foi inevitável. Também no campo da oralidade foi umha pioneira. Rosalía fundiu dous mundos, o da literatura oral popular e o da literatura escrita. Conheceu a tradiçom oral do povo a que pertencia por vivência própria. E tal como os eruditos europeus que recolhêrom tradiçom oral polas aldeias —como Johann Gottfried Heider com as cançons do povo ou *Volkslieder* e os irmaos Grimm com os contos— e como os galegos Marcial Valladares, López de la Vega e Manuel Murguía, Rosalía bebeu conscientemente da fonte da literatura popular.

Ademais, como resultado dos seus estudos e ambiente cultural urbano—onde praticou piano, francês ou teatro— também foi conhecedora da literatura clássica e da literatura europeia da sua época. Leu os poetas e romancistas do Romantismo com traduçons francesas e espanholas, e conhecia as tendências da literatura europeia da época, especialmente a literatura das mulheres.

Um exemplo desta fusom é o poema *Adeus ríos, Adeus fontes*, resultado da estimulaçom de, polo menos, dous referentes essenciais: o cancionero popular galego e o escritor alemám Friedrich Schiller. Olhai:

Como sabemos, Rosalía toma da poesia oral, que conhece da sua própria experiência vital, umha série de coplas populares que encabeçam cada um dos poemas de *Cantares Galegos*. A fórmula de primeiro verso a começar com um *Adeus* é um tópico da tradiçom popular. Podemos nomeá-las “Cantigas de adeus”, um lugar comum da literatura de todos os tempos. E assim encontramos versos deste tipo em numerosos cancioneros galegos. Domingo Blanco<sup>1</sup> aponta algunhas destas coplas iniciadas com versos de adeus recolhidas em vários cancioneros dos séc. XVIII e XIX: *Adiós, que che me vou* (publicado no *Ensayo para la historia general botánica de Galicia*, de Fray Juan Sobreira, em 1794); *Adiós, casa de meu pai* (publicado por López de la Vega em 1863); *Adiós, miña queridiña*, (publicado por Marcial Valladares em 1867) *Adiós, adiós, miña amada; Adiós, rapaciña, adios; Adiós, campía do Ulla* (no cancionero de Marcial Valladares de 1869); *Adiós, casa do vento; Adiós, miña meniña* (publicado por José Casal y Lois em 1869).

A copla popular “Adios ríos, adios fontes, adios regatos pequenos, adios vista dos meus ollos, non sei cando nos veremos” aparece recolhida pola primeira vez nos *Cantares* de Rosalía, nesse 1863 que inicia o Ressurgimento. Explica Domingo Blanco que “Xa Rosalía recollera —probablemente antes de escribir este libro— algúns interesantes materiais de literatura popular, destinados, ó parecer, a un proxecto de Murguía. (...) e, sobre todo, xuntara catro pregos de cantares populares, algúns dos cales parecen ser a fonte inspiradora de *Cantares Galegos*”<sup>2</sup>.

Rosalía é umha recolhadora de palabras no séc. XIX, como Dorothé Schubart e Mercedes Peón no século XX, ou Pepa Yáñez e Blanca Villares no XXI. Rosalia é também umha pioneira na busca das palabras cantadas polo povo. Esta tendência de valorizar a literatura oral foi umha das características do movimento europeu conhecido como Romantismo: recolher a literatura do povo iletrado, umha cultura desprezada, para ser valorizada entre o público instruído e com prestígio social. Domingo Blanco afirma sobre *Cantares* que “Neste libro conflúen dous factores fundamentais: a tradición literaria do pobo, selección consciente e sabia da inmensa e constante produción de cantares a través do tempo, e o xenio persoal da autora”. O obxectivo de Rosalía explica-o ela mesma: “(...) puxen o maior coidado en reproducir o verdadeiro espírito do noso pobo”.

Por outra parte, atençom, descobrimos outra fonte inspiradora: um livro. Falamos da peça de teatro *A Donzela de Orleans*<sup>3</sup>, de 1801, onde Frederick Schiller descreve, na cena IV, a despedida de Joana de Arco da sua aldeia:

#### Cena IV

*Joana, sozinha:*

“Adeus, montanhas, queridos campos,  
e vós, tranquilos vales, adeus.  
Joana nom voltará a pisar os vossos sendeiros;  
Joana dirige-vos agora o seu eterno adeus.  
Pradarias que reguei, árvores que plantei,  
segue verdejando alegremente.  
Adeus, grutas e frescos mananciais;  
adeus, eco, voz doce deste vale,  
que replicaste sempre as minhas cançons;  
Joana afasta-se e nunca voltará.  
Lugares todos das minhas alegrias,  
deixo-vos para sempre.  
Espalhai-vos, ovelhas polas planícies,  
já sodes rebanhos sem pastor.  
Bem diferentes rebanhos agora hei de guiar  
polos sangrentos campos dos perigos.”

“Adeus, rios, adeus, fontes”, umha das obras fundamentais da nossa cultura, mantém umha dupla intertextualidade com a poesia oral e com a literatura escrita da época. É o resultado da relação entre a literatura oral anónima coletiva, a voz lírica do povo galego, e um referente individual da literatura

escrita alemá<sup>4</sup>. Podemos imaginar o momento em que Rosalía dá com essa combinación de elementos e decide fundir os dous mundos: o das palabras no ar, *verba volant*, e o das palabras escritas, *scripta manent*.

<sup>1</sup> Blanco, Domingo: *A poesía popular en Galicia. 1745-1885*. Xerais, Vigo, 1992.

<sup>2</sup> Blanco, Domingo: *A poesía popular en Galicia. 1745-1885*. Xerais, Vigo, 1992. pág. 44.

<sup>3</sup> Schiller, Friedrich: *La doncella de Orleáns*. Ed. Cremades. Tetuán. 1958.

<sup>4</sup> E aínda poderíamos continuar a alimentar a curiosidade e perguntar-nos e investigar se, talvez, Schiller, se tivesse inspirado no Cancioneiro popular germano.

## Rosalía improvisadora

Tínhamos umha intuición. E se Rosalía fizesse parte das improvisadoras da historia da Galiza? Rosalía socializou-se num mundo poético dual: o da literatura oral e o da literatura escrita; o do cancionero popular cantado e o da cultura livresca; o das coplas, romanceiro e improvisacións do país e o dos romances, ensaios e poemários europeos. Portanto, se cresceu entre esses dous mundos, e conhecemos profundamente a Rosalía escritora, poderemos descobrir umha Rosalía oral? E umha Rosalía repentista?

Francisco Rodríguez conta-nos que Rosalía foi “filla dunha fidalga solteira en contacto coas clases populares do campo desde a infancia, xunto cunha educación moi superior á que se daba ás mozas nobres ou burguesas con boa posición económica”<sup>1</sup>. Já dixo Alfredo Brañas que Rosalía “ademais de cantora do povo era poeta de homes cultos”<sup>2</sup>.

Ainda que de familia fidalga, Rosalía sente-se vinculada às classes trabalhadoras do país, especialmente às mulheres da sociedade galega pré-capitalista. E mulheres cantoras fõrom protagonistas da vida de Rosalía, tanto nas vozes poéticas das suas obras escritas como, com certeza, na sua própria experiência quotidiana em Ortonho, Padrom ou Compostela. De facto, *Cantares Galegos* é umha reivindicação do cantar como açon vital, com umha voz poética cantora desde o primeiro poema, “Has de cantar”, até o último “Eu cantar, cantei”. Isto é assombroso: o lexema “cant” aparece mais de 120 vezes no livro em diferentes formas: *cantares*, *cantos*, *cantar*, *cantor*, *cantadeiras*, *cantigas*, *cantiguñas*, etc. Podemos dizer que Rosalía escreve um livro de cançons, cançons para serem lidas mas, também, e como demonstrou a historia musical da Galiza, para serem cantadas e ouvidas.

Começamos a nossa pesquisa para descobrir a relação de Rosalía com a improvisação procurando na gente que melhor a conheceu. Rosalía viveu vinculada à música. Segundo a sua filha Alejandra Murguía, Rosalía tocava a guitarra, a harpa, o *harmonium* e a flauta. Sabemos que aos dezasseis anos interpretava peças cultas como umha barcarola de umha ópera de Bellini, por exemplo. E que pola sua formação musical à volta do *Liceo de la Juventud* de Compostela seguramente conhecia a música de Rossini e Donizetti. Ademais, também sabemos que Rosalía improvisava peças musicais e que “tinha a capacidade de improvisar com instrumentos musicais”<sup>3</sup>. Isabel Sanmartín Rei conta-nos que a sensibilidade musical rosaliana se percebe na sua obra literária<sup>4</sup>. Por outro lado, Rosalía fez parte do movimento teatral compostelano e participou como atriz em seis peças. Também sabemos que depois de interpretar o papel protagonista numha delas foi acompanhada ao seu domicílio entre vivas e ovaçons.

Portanto, Rosalía era umha música e umha atriz de talento. Explica María Xesús Lama na sua biografia que “Seguramente tocaba o que se lle ocorría, **coa súa capacidade para improvisar e sacar de oído as melodías, igual que os músicos populares.**” (o negrito é nosso)<sup>5</sup>

Por outro lado, sabemos que Rosalía também foi recolhedora de folclore, e registou coplas populares que transcreveu em quatro folhas de papel, e que o cancionero que ouvia entre a sua vizinhança foi a base de *Cantares Galegos*. Sabemos que naquela altura nom havia umha distância como a atual entre cantar de cor, de memória, um repertório prévio, e cantar improvisando, de repente. Improvisar era umha habilidade habitual, prática natural no ecossistema musical da época.

Manuel Murguía conta-nos sobre a composição de *Cantares Galegos* em *Los Precursores* que Rosalía “naquela mesma noite, (...) traçou **com mao rápida e com a brevidade da improvisação**, aqueles versos tam tristes e fermosos que tenhem por glosa a cançom popular mais em consonância com o estado de ânimo do seu espírito, *Adeus rios, adeus fontes*”<sup>6</sup>. Este mesmo autor descreve o processo de escrita de *Cantares* como um processo realizado com pressa: “Às pressas, sem dar tempo para secarem as folhas de papel, sem corrigir nem ler no dia seguinte o escrito na véspera, fecunda, abundante, **espontânea sobre toda ponderação**, foi dando, hoje umha, amanhã outra, a maior parte das composiçõs que formam aquele pequeno volume.”<sup>7</sup>

Contra a imagem de tópicos de umha Rosalía triste e choramingueira, atualmente estamos a descobrir umha Rosalía vitalista. A sua própria filha Gala explicava que era umha mulher “alegre e sempre tocando a guitarra”<sup>8</sup>. O mesmo comenta umha companheira de Rosalía desde a infância até os últimos dias, Engracia Batalla Hermida: “Rosalía era mui alegre”<sup>9</sup>.

Temos umha Rosalía que cresce desde nena da mao das mulheres e homens que interpretavam o cancionero popular, como ela diz no prólogo de *Cantares* “guiada solo por aqueles cantares, aquelas palavras carinhosas e aqueles xiros (...) que tan dosemente resoaron nos meus oídos desde a cuna”; conhecemos umha adolescente que recebeu educação musical e artística, e temos umha mulher de coração aberto, também vitalista e criativa. Só nos faltava achar algumha referência que nos desvelasse a Rosalía improvisadora oral. E encontramos-la:

Num artigo de 1942, a que chegamos graças a Maria Xesus Lama, Diego de Muros reproduz as palavras de umha mulher centenária que tratara de moça com Rosalía, que contava que Rosalía “cantava com muito gosto” e destacava a sua habilidade para versificar. Atençom: “Quando nos pedia umha cousa, respondíamos-lhe: se nom o pedes em verso, nom cho damos. E no momento com a sua viveza e alegria compunha umha quarteta ou umha quintilha”<sup>10</sup>.

Podemos imaginar umha Rosalía a improvisar com o estímulo do jogo, do humor e do sorriso. Como dizia Ong, o carácter fundamental do jogo reside na intensidade, na alegria, no divertimento<sup>11</sup>. Esta Rosalía que joga com as palavras nas ruas de Compostela, com as suas vizinhas, é umha Rosalía que, para além da poesia escrita, erudita e transcendental, tem umha conceção da poesia como diversão, como brincadeira e como instrumento para a distensão e a empatia, umha habilidade para a relação social. Rosalía de Castro não só era umha escritora séria e dedicada à reflexão profunda sobre o sentido da vida ou da defesa do povo galego na sua escrita. Também era umha mulher que vivia a poesia como prazer, lúdica, como um jogo, *festinha por fora, festinha por dentro*.

Já podemos imaginar a Rosalía que falava em verso, a Rosalía que brincava com as rimas, a Rosalía repentista e, num sentido extenso, a Rosalía regueifeira. Viva!

<sup>1</sup> Rodríguez, Francisco: *Rosalía de Castro. Estranxeira na súa patria*. Asociación Socio-Pedagóxica Galega, Corunha, 2011.

<sup>2</sup> Brañas, Alfredo: “Discurso”, em Homenaje a Rosalía de Castro de Murguía. Velada solemne celebrada en el Ateneo León XIII. Tipografía Galaica, Santiago. 1899.

<sup>3</sup> Lama, María Xesús: *Rosalía de Castro, Cantos de independencia e liberdade*. Xerais. Vigo. 2017 pág. 327.

<sup>4</sup> Sanmartín Rei, Isabel: *A guitarra na Galiza*. Universidade de Compostela, Compostela. 2020. pág. 382.

<sup>5</sup> Lama, María Xesús: *Rosalía de Castro, Cantos de independencia e liberdade*. Xerais. Vigo. 2017 pág. 112.

<sup>6</sup> Murguía, Manuel: Los precursores. La Voz de Galicia, Corunha, 2004, pág. 138.

<sup>7</sup> Murguía, Manuel: Los precursores. La Voz de Galicia, Corunha, 2004, pág. 140.

<sup>8</sup> Lama, María Xesús: *Rosalía de Castro, Cantos de independencia e liberdade*. Xerais. Vigo. 2017 pág. 24.

<sup>9</sup> Solá, Jaime: “En la patria de Rosalía de Castro”, Vida Gallega, pág. 7-14, e 94. pág. 1.

<sup>10</sup> Muros, Diego de: “Rosalía de Castro Abadía de Murguía”, El Correo Gallego, 20-10-1942, pág. 4.

<sup>11</sup> Ong, Walter: *Oralidade e cultura escrita*. Papirus Editora. Sao Paulo, 1996.





## ***Bonus Track***

### **O Capador de Sesulfe: recolhida em verso em Guitiriz**

No dia 27 de outubro de 2019, encheu-se de rimas a casa de Manuel García López, o Reinote, o Capador de Sesulfe, umha pessoa extraordinária que falava polo verso. A “Asociación Xermolos” convidou-nos a fazer-lhe umha entrevista em verso que agradecemos imenso. Foi umha honra viver esta experiência com alguém que é história da improvisação oral em verso na velha Europa. Foi umha honra falar em verso com alguém que pensou em verso ao longo da sua vida, neste mundo de gente que fala em prosa. Manuel faleceu em fevereiro de 2021. As suas rimas formam parte da história oral da Galiza. Fique esta transcrição como homenagem para um dos mitos do repente galego.

Participam: R. Manuel García López, o Reinote. E: Entrevistador. X: Xosé Antonio Arias. Activista da associação Xermolos de Guitiriz. S. Soledad García López, sobrinha do Reinote.

#### **1º parte. Exterior. Diante da casa.**

E.- Pois eu som professor, no instituto.

R.- No instituto?

E.- Si, e tamém aprendo-lhes poesia, tamém.

R.- Daquela está usted bem preparado. Está preparado, estudiou. Eu som analfabeto. Pouco mais sei das catro regras.

E.- Mire, hai gente que tem carreiras universitárias e nom sabem fazer umha rima como usted, eh.

R.- Ai, eso si.

E.- Porque antes eram outros tempos, pero se usted chega a estudar, e ao melhor hoje...

R.- Eu memória tinha, eh. O que passa é que eu era o mais velho da ermandá. Minha mai padecia moito. E eu era o que lhe ajudava a meu pai a defender a vida do campo.

E.- Porque usted aprendeu de capador na família, na casa?

R.- Si. Era meu bisabuelo, capador. E despois aprendeu o filho. O filho estivo estudando sete anos para cura e aos sete anos plantou a carreira e despois colheu o pai e aprendeu-no a capar. E casou-se e marchou para Argentina... E estivo doce anos aló. El veu-se e a mulher quedou aló, porque tinha ali um irmao, e ao pouco tempo já se escreviam. E já era velho. E casou com umha

de Miraz e tinha dous fillos. E dixo-lhe meu pai: mire, aos seus anos eu agora nom o aconselho que se vaia casar. Vaia ao pé dessa mulher e dos dous fillos que tem, usted... Com todo, renunciou ao casamento e despois, claro, estovo aquí diário vivindo com nosoutros. E veu aquí um maestro que era destes de a ferrado, veu poner escuela aquí, que era de aí da parróquia dos Vilares, e faltava-lhe um braço e punheram-lho de goma. Estava mui preparado e mui listo. Entonces dixo um día aquí. E dixo-lhe el aquí aos meus pais: “Moita lástima que este pequeno non se estudiara, que tem muita memória”. E minha mai dixo: “Que queres, Pepe, eu padeço moito e el tem que ajudar a seu pai a levar a vida para adiante... e que queres?”. E saleu o meu tio e dixo: “Cala, ho, que che hei de aprender o oficio de capador que che vale como umha carreira”. E aprendeu-me a mim de capador e quedei no sitio del...

E.- Eu estivem mirando por Internet, e há umha cousa que explica que cando chegava usted às aldeias botava-lhe versos a todo o mundo.

R.- A todos, si.

E.- E ainda lim... agora nom me acordo. E quando chegava o capador, o Reinote, o Capador de Sesulfé, era como se chegasse alguém mui especial, nom?

R.- Em muitas partes, que andava por aí polo mundo, si.

E.- Onde aprendeu a fazer os versos, as rimas?

R.- Ai...

E.- Usted solo, nom aprendeu de ninguém?

R.- De naide. Andava polo mundo e havia algum que fazia algum verso, entonces eu copiava. Eu dizia: “Eu podó fazer versos tamém como esses”. E havia um, alá em Otero de Rei, indo para Lugo, pois que estava de alguazil... (...) Entonces, chamavam-lhe o Costa de Outeiro. Chegava por aí por calquera lado e venha coplas, poesias:

Aquí vai Costa,  
visitar a parróquia de Candal,  
que pouco caro lhe costa.

E berrava-lhe à gente... à gente pola festa, nas parróquias, em Otero de Rei. E invitavam-no a festa para que digera versos para advertir à gente na mesa. Eu a esse nom o conocim. Oín falar del.

E.- E cando empezou usted, de pequeno ou cando era um mozo?

R.- Desde que aprendim a capar.

E.- A capar...

R.- Empecei a discurrir e tal. E chegava a calquera lado e botava-lhe umhas coplas, uns versos...

E.- E recorda algunha?

R.- Si, de alguma acordo-me, dizia eu:

“Veu umha moda a Espanha  
que nom puido vir melhor,  
meter as mulheres no forno  
e chamar o Capador.”

E.- Tamém diziam aí, nesse sítio, que lim, que os nenos quando marchava uest dos lugares, jogavam a ser o Capador.

R.- Si, ademais eu tinha sempre chavales de arredor de mim. Aí vem Reinote. Reinote, bota-me umha poesia! Si, si...

E.- E fazias rimas com os seus nomes? Se um se chamava José, dizia-lhe Aparta de aí José que estás aí ao meu pé?

R.- Eu dizia-lhes:

“Venho de a cavalo  
que nom venho solo  
aqui se presenta  
o capador Manolo.”

E diziam-me as mulheres, assi, aginha que capava, diziam-me: “E que lhe havemos dar à cocha, Manolo?”

“Auga e salvado,  
como o ano passado.”

E cando me viam vir capar já me diziam, Aí vem! Que lhe havemos dar à cocha? Auga e salvado como o ano passado? Daquela coziã nas casas... e entoncos o salvado era mui bom para a dieta das cochãs... A ver, Manuel... que lhe havemos dar à cocha?

“A esta que é graciosa  
salvado nom tes,  
vale igual a farinha.  
e assi versos desses... (...)”

R.- Sabe o que imos fazer? Abrigar-se, que vai chover.

## **2º parte. Interior. Sala.**

R.- Aqui é o meu asiento  
à noite e à manhã.  
E nom sabe o bem  
que descanso neste sofá.

E.- Pero digo-lhe unha cousa.  
digo-lha de boa gana,  
melhor que no sofá  
descansa usted na cama.

R.-Bueno, digo outra cousa,  
tamém lhe digo e dou fê,  
às vezes em vez de deitar-me  
na cama, durmo de pé.

E.- Ai, daquela, Reinote,  
nom sei que palabra saca,  
Eu só sabia que de pé  
dormem as vacas.

R.- Que vá...  
di-me vai-te para o sofá  
e nom vaias para a quadra.

E.-Pois ti nom vás para a quadra,  
digo eu deste lado.  
Porque nom sei se há vacas  
mas já nom tem cavalo.

R.- Nom, mire usted,  
a minha professiom é de ganhar a peseta.  
Nin tenho cavalo  
nin tenho bicicleta.

E.-Pois aí deu com um deportista  
porque, amigo Reinote, eu som ciclista.

R.-Pois alegra-se desso o Capador.  
Entom se é ciclista,  
tamém há fazer bom condutor.

E.-Eu som bom condutor,  
isso nom lho nego.  
Mas sabe umha cousa,  
tenho o coche mui velho.

R.- Isso é o pior...  
Aló menos carretou  
nom carreta o capador.

E.- Eu carreto o Capador  
e eu bem o fago.  
Tenho que o levar um dia  
à minha casa a Santiago.

R.- Pois, mire, como nom me quite  
os cartos da carteira,  
estou disponible  
a ir onde usté queira.

E.-Tenho duas filhas, umha que se chama Maré e outra que se chama Estrela, e as duas fam versos.

R.- Tamém?

E.- A Estrela tem dez anos e a Maré tem sete. A única que nom improvisa é a mulher.

R.- Hai que deixá-las crecer, a calquera rapaza...A calquera das três...

E.- Sabe umha cousa... As pequenas ainda regueifam melhor que o pai.

R.- Melhor? As pequenas?

E.- Eu vou-che dizer, no meu instituto temos umha matéria que se chama Regueifa.

R.- Regueifa?

E.- Entom temos umha hora à semana, em segundo da ESO. E aprendemos a fazer isto.

R.- Aí pola parte da Corunha a fazer poesias chamam-lhe...

E.- Regueifa.

R.- Cando se ponhem assi dous chamam-lhe regueifar.

R.- E aqui na província de Lugo: poeta.

E.- Eu tenho umha cabana, um sequeiro no Courel, e ali chamam-lhe brindos. Porque faziam brindos nas bodas. Porque aqui, nas bodas nom se fazia? Nom recorda nas bodas se se fazia?

R.- Antigualmente havia moitos que faziam regueifadas.

E.- Aqui tamém, nesta zona?

R.- ...regueifadas e servia de diversiom ao resto da gente que estava na mesa. Havia umha senhora aí, na parróquia... que sabia muito desso. E meu pai, em paz estea, na boda... Fazia poesias com meu pai. E meu pai discurria assi alguma.

E.- Ai, seu pai tamém fazia poesia?

R.- Algumha, pero assi ao raro.

E.- E aí quando faziam essas regueifadas, recorda se o que ganhava levava umha rosca, um pam, ou algo assi.

R.- Nom, nom, nada, nada.

E.- Porque isso era assi na Corunha, na Costa da Morte e por aí... Porque a regueifa, o nome da regueifa, era como lhe chamavam a esse pam, que era como umha rosca.

R.- Bem sei.

E.- Em Portugal se vás a um supermercado ou a umha pastelaria, a regueifa ainda se segue vendendo ali, é mui popular. É um pam redondo e um pouquinho doce...

R.- Bem sei, bem sei.

E.- Em Portugal a isto chamam-lhe cantares ao desafio, é como um desafio entre dous. Ali, como aqui estám as orquestras, a Panorama e a Paris de Noia, ali em todas as festas levam cantadores ao desafio. É mui popular.

X.- Como umha romaria pero mais atual.

E.- Agora em novembro... O mês que vem, vam vir... Porque nós temos um projeto para que isto da regueifa vaia sendo mais usado polos rapazes e rapazas. Porque há umha forma mui parecida a esta, que é o rap, o freestyle, chamam-lhe batalha de galos...

E.- (Falando com Javier, o sobrinho neto do Reinote:) Aquí fam-se batalhas de galos, aqui em Guitiriz?

X.- (Há um rapaz) Sube vídeos a *youtube*, o rapaz este... Sabino Currás.

E.- Pois essa é umha forma de cantar que há agora, e a regueifa tem muito que ver com isso. A regueifa o que tem de bom é que o fazemos em galego, e o rap este, esta forma de improvisar fai-se em castelám... É o que se vê na televisão, nas redes sociais, no *You Tube*... E os rapazes, incluso os que falam galego sempre, fam-no em castelám. O mês que vem vamos juntar em Santiago nenas e nenos de Portugal e de Galiza. Temos um encontro, venhem da ilha da Madeira, venhem três, e logo fazemos umha juntança, desde nenas de sete anos ou seis, até rapazes... Por isso, eu hoje, em sério, sinto-me mui honrado de estar aqui com alguém que tem a poesia na sua vida desde sempre.

R.- Si, si, aí, sempre.

E.- Porque é algo que nom se valorou, valorou-se mais a gente que escreveu livros, a poesia dos livros. Pero há muita gente..., bem, muita nom, nom sodes muitos, que figestes muito pola poesia oral... Ainda hai pouco conhecim umha mulher que tamém fazia isto antes de Rosalia de Castro. Era de... nom me acordo agora do nome, passando Noia, Ponte Nafonso, para alá... Nicolasa Añóm, chamava-se. Era irmá de Francisco Añón, um poeta. El pudo estudar porque foi ao seminário. El converteu-se em poeta, pero a irmá nom pudo

estudar, quedou na casa e entom nunca escreveu nada. Pero houvo a sorte de que foi um periodista, um jornalista, e escreveu (os versos dela)... Pero antes de Rosalia de Castro. (...) Há muita gente que figestes muito pola poesia, pola poesia oral. (...)

X.- É que Rosalia de quem aprendeu era da gente das aldeias, que cantava improvisando, porque antes a gente tinha mais facilidade que agora.

R.- Aí, em Sam Salvador, havia aí a mai e mais umha filha. A mai, um dia que fum capar ali, botamos metade da tarde, a minha copla, a tua copla, a minha copla, a tua copla... Bueno, passamos umha tarde ali... Pero adivertida e de risa, eh. E morreu a patrona aquela e quedou a filha. A filha tamém sabia um pedaço, poesias, pero comigo nom podia. Pero sabes o que tinha? Que despois fazia-lhe umha história a calquera. Todo em poesia.

E.- Despois, com tempo?

R.- Si. Se cadra, iba com as vacas e pensava. E à noite escrivia-o. E esso sabe-o bem dom Alfonso. (Alfonso Blanco Torrado, da associação Xermolos)

X.- A Requecha.

R.- A Requecha! A Josefa. Mire, hei-lhe de contar um conto que me passou com ela. Fum capar ali e entoncos dixo-me: Manolo, imos tomar um café. Pois vamos. E fomos e tomamos o café. Bueno, vou marchar, que agora aqui acabei de capar. Si.

Bueno, de moi mala gana  
me vou da casa da Requecha  
sem que me dea  
umha raçom de perrecha.  
E entoncos dixo-me ela:  
Já sei que comigo queres foder,  
e tenho um pucheiro de agua fervida...  
Nom:  
um pucheiro de agua no lume  
para cha ferver.

E empezamos os dous, pim, pam, pim, pam, todo poesia verde. Escacharamos coa risa. Pero ela fixo um livro de poesia... daquela que vinhera o barco, o Casón. Pois fixo umha história aí esta mulher, que o cura ata publicou algum dia na iglesia.

X.- Bem conheço, e a usted acorda-lhe cando vos juntarom nuns reises para fazer versos a usted e a Requecha? Polos carnavais.

R.- Ai si, aqui no campo da feira...

X.- Aqui antes de haver pavilhom era sempre...

E.- E isso já foi com gente mirando?

R.- Si... A alcaldesa...

S.- Isso foi hai trinta anos... Nom havia alcaldesa, olvida-te da alcaldesa.

R.- Esta alcaldesa que saleu pois fixo aí no campo da feira, aí si. E puxo ali... Ibam ali... E fum eu mais a Requecha. Pero a Requecha tinha 95 anos. E botou umha poesia à Ponte Veiga, nada mais. Eu figem umhas cantas poesias ali, o... de Parga, aquel cantou. E outra mulher que hai ali, que toca as castanholas, a Isabel, essa cantou e despois... nada mais. Éramos os catro.

X.- E daquela vez que foi no antroido, nom recorda como foi?

R.- Ai, eu fum invitado ali por dom Alfonso... Um dia de frio que nom se parava. E eu tinha gripe, e eu dixem-lhe, Senhor Alfonso, tem que perdoar pero tenho gripe. Nada, home, tu vem para ali, e ponhemos-te umha silha... E assi foi. Pero, dios mio, botei ali umhas poesias ali ao pueblo de Guitiriz, e tal, pero nom se parava. Já era inverno.

Se nom melhora,  
o Capador vai a pique,  
nom podo atuar mais  
que estou cargado de gripe.

E botei umhas poesias e despois dixo-me... Bueno, home, bueno, já vejo que hoje nom estás... em forma. E eu: Nom, ho! Cadrou assi. (...)

E.- Mire, outra cousa, e ademais dessa regueifa com a Requecha, nalgum momento encontrou alguém com quem fazer isto?

R.- Eu...

E.- Com quem fazer as poesias, alguém que lhe contestasse? Foi a Requecha, a mai da Requecha... E alguém mais, assi na sua vida?

R.- Nom, nom encontrei mais. Eram essas e cando nos víamos falávamos, estávamos... Uns aos outros. Um dia vinha, vinham os mercados, os miércoles, hai mercado aí em Guitiriz, e elas vinham sempre com umha cesta de patacas, e vendiam-nas aí, para semente. E eu cando a via ali com a cesta empecava:

Ai vem a Requecha de Cando,  
cargadinha com a sua cesta,  
e chega a Guitiriz  
e ... passa peseta.

Empeçávamos a chistes, assi, a essa maneira.

E.- E usted agora que tem tantos anos, que tem experiência, a poesia a usted, para que lhe serviu, para que lhe valeu, em que o ajudou?

R.- Ai, para nada.

E.- Em nada, seguro? Pero nom fazia festa, e nom fazia amigos? Eso nom é importante, tamém?



R.- Bueno, cando iba por aí a algunha festa, ou mesmo agora, eu vou... E boto-lhe a calquera umha poesia ou um chiste, si.

E.- É que eu creio que é importante, isso, nom? E ademais, eu creio que é valioso, nom? Alguém que fai isso, que tem essa habilidade.

S.- E onde estás te saludam...

E.- É um valor, eu creio que é como um superpoder. Hai moi pouca gente que tedes esta habilidade, e realmente sodes de admirar.

R.- Si, eu vou a calquera sítio e venha... Eu fago-lhe chistes e contos... Tenho facilidá com a gente.

E.- Vou-lhe dicir umha cousa  
que para mim a poesia  
é como umha casa aberta  
cheia de simpatia.

E pregunto-lhe eu a usted,  
esta cousa que eu digo,  
que é para o Reinote,  
daquela o improviso.

E.- Que é improvisar? Que é falar em verso? Diga-me meu amigo.

R.- Usted quiere aprender algo de mim  
antes de marchar  
e sabe usted que para lhe contestar  
me fai pensar.

E.- Pois eu estou pensando  
que vostede é o Capador  
eu só som um aprendiz,  
aqui é vostede o professor.

R.- O que está ao meu lado  
passa um rato moi feliz,  
o que pode é dicir usted por aló  
que se entrevistou  
co Capador de Guitiriz.

E.- Pois eu vou conta-lo,  
digo-lhe e nom me sobram  
as palavras porque vou  
contá-lo com muita honra.

R.- Para todo necessita estar preparado  
e eu que som analfabeto  
que vou fazer ao lado dum estudiado?

E.- Volvo-lhe repetir,  
escoite-me, por favor,  
nisto eu som o aluno  
e vostede o professor.

R.- Nom, nom, nom, nom,  
usted com isto fai-me pensar,  
para ser professor  
moito tenho que estudar.

E.- Pois nom lhe parece suficiente?  
digo com grande alegria,  
leva fazendo versos  
o Capador toda a vida.

E.- Porque, digo-lhe umha cousa  
e essa é a verdade  
que para ser professor  
nom fai falta universidade.

E.- Porque quem melhor o sabemos  
somos os professores,  
aprendemos dos alunos  
cousas muito melhores.

R.- Diga-lhe à sua mulher  
que usted é um home moi majo,  
usted parece que onde estudiou  
foi em Santiagho.

E.- Eu estudiei em Santiago,  
pero eu nom lhe digo nada,  
a minha mulher da poesia  
está um pouco cansada.

E.- Menos mal, meu companheiro,  
digo-lho diante da filha,

que están Estrela e Maré  
para seguir com a poesia.

R.- Usted deita-se na cama  
coa sua senhora (?)  
polo que estou vendo  
é um home moi alegre.

E.- Eu som-lhe um home alegre  
e digo eu aquí no médio  
porque sem alegria  
nom vale ningun remédio

R.- Usted é um home que pola vida  
presume dumha grande grandeza,  
usted polo que vejo  
para a poesia defende-o a cabeça

S. Eu defendo com a cabeça  
e digo-lhe umha cousa, amigo,  
que eu aquí estou sorrindo  
pero mais grande é o seu sorriso.

E.- O melhor de todo esto  
deve vostede saber,  
que eu vim aquí com medo  
e estou-no passando mui bem.

R.- Pois eu a Santiago nunca fum,  
usted cando venha aquí  
ao pé de mim, medo ningun.

E.- Vou-lhe dicir umha cousa,  
e digo-lho no momento,  
equivoquei-me, nom é medo,  
meu amigo, é respeito.

R.- Eu estou solteiro,  
usted chegou de dios a ser casado,  
para dicir poesia  
tenho que estar mais preparado

E.- Ai, vostede está preparado  
e a poesia  
tem vostede (?)

R.- E contando chistes  
algum dia era umha barbaridá,  
agora nom podó discurrir  
porque nom mo permite a edá.

E.- Vou-lhe dicir umha cousa  
e digo-lho com respeito,  
velho pareço eu  
e vostede está como um espeto...

R.- Dixo-me dom Antonio, o maestro, o home da alcaldesa. Dixem-lhe:  
dom Antonio e dixo-me el: De dom nada, eh, o dom te-lo ti. Porque eu som  
um home sem estudio, e a ver cantos hai que tenham na cabeça o que tes ti.

E.- Isto é tamém algo que discutimos moito entre colegas, esto aprende-se  
ou nasce-se?

R.- Eu, me parece, que esto nasce nas generaciós de atrás, porque meu  
bisabuelo era um home que fazia tamém moita poesia.

E.- Como se chamava?

R.- Andrés Reinote, era capador. Aquel fazia moita festa. E eu aprendim-  
lhe um: dixo. Como era?

Chamaches-me sardineiro,  
mandache-me ao mar pescar sardinhas,  
quem che dera ter nas pernas  
o que tenho eu entre as minhas.

E.- Tenho eu curiosidade tamém por umha cousa, que é o chifre, aínda tem  
o chifre por aí, de capador?

R.- Tenho...

S.- Este foi umha comemoraçom. O Andrés López Vila, o Reinote I, o bi-  
sabuelo, este era o tio abuelo, e este é o chifro, este era o cunho do José...

E.- Como lhe chamam, chifre?, chifro?

R.- A chifra.

E.- Chegava a calquer a sítio escoitava a gente e saía toda para afora. É  
parecida à dos afiadores?

S.- Agora nom sona.

E.- Vou-lhe dicir umha cousa, nos anos 50 veu um americano, Alan Lo-  
max, e veu gravar a música de aqui, as cantareiras, as pandereteiras, e gravou

umha chifra dum afiadador de Ourense, levou a gravação para os Estados Unidos, colheu-na, escolheu-na um músico de jazz, nom sei se foi Louis Armstrong, um dos grandes trompetistas, e colheu e fixo umha versom chulíssima, tam bonita. (...)

R.- Agora levo umha temporada, nom sei que me passa, aburro-me...

E.- O de hoje, esto foi impresionante, eh. (...). Eu esto fago-o para que o vejam os rapazes, os rapazes tenhem que saber que esto o houvo antes, que o hai agora e que tem que seguir tamém. E usted, em sério, é um mestre. Sem querê-lo, vê, mire, aprendemos com usted.

S.- A Capador aprendeu-lhe a alguém?

R.- Nom.

E.- Pois para poeta hai moita gente que aprender.

R.- Agora nin hai capadores, nin hai gente... Mire esta aldeia, hai vinte e duas casas e solo matam cochos duas casas nada mais.

X.- E a poesia terá futuro?

R.- Que sei eu...

X.- Se houvera tanta gente como antes.

R.- Agora nom hai gente, nom hai diversiom, agora cada um vai solo onde lhe parece e antes havia sociedad na ghuventú, se havia calquera festa, ala, ponhiamos-nos todos de acuerdo e ibamos todos juntos e vinhamos das festas todos juntos. Agora cada um é independente e adios.

X.- Era outro mundo.

E.- Trabalhava-se mais em colaboração.

R.- Antes nom havia coches e por esso?

S.- E a gente necessitava-se mais umha a outra

R.- E agora hai coche e sale cando lhe parece e vai e vem el solo e... (...)

### **3º parte. Exterior.**

R.- A mim gustava-me passar polas tabernas  
pero agora sabe o que me passa?  
doem-me as pernas.

R.- Pois bom viagem  
e quando volvades aqui  
traede o mesmo traxe.

E.- Pois digo-lhe eu  
aqui debaixo do ceu  
vou-me, até logo, Reinote,  
e digo adeus.

## Através de Nós

**Castelao**

*Sempre em Galiza*

ATRAVÉS | DE NÓS 1

**AAVV**

*Sempre Castelao*

ATRAVÉS | DE NÓS 2

**José Manuel Barbosa**

*Bandeiras da Galiza (2ª ed.)*

ATRAVÉS | DE NÓS 3

**Ricardo Carvalho Calero et al**

*Carvalho Calero atual*

ATRAVÉS | DE NÓS 4

**AAVV**

*PGL 10. A nossa língua na rede, a nossa  
língua no mundo*

ATRAVÉS | DE NÓS 5

**Bernardo Penabade**

*Conversas com Isaac Alonso Estraviz*

ATRAVÉS | DE NÓS 6

**Rosario Mascato Rey**

*Valle-Inclán lusófilo:*

*documentos (1900-1936)*

ATRAVÉS | DE NÓS 7

**AAVV**

*DdoOLeR (2007-2014).*

*8 anos celebrando o Dia da Toalha na Galiza*

ATRAVÉS | DE NÓS 8

**Helena Miguélez-Carballeira**

*Galiza, um povo sentimental?*

*Género, política e cultura no imaginário  
nacional galego (2ª Ed.)*

ATRAVÉS | DE NÓS 9

**Joel R. Gómez**

*Ernesto Guerra da Cal,*

*do exílio a galego universal*

ATRAVÉS | DE NÓS 10

**Carlos Quiroga**

*A imagem de Portugal na Galiza*

ATRAVÉS | DE NÓS 11

**Élisée Reclus**

*As terras e as gentes da Galiza e Portugal  
na Nova Geografia Universal*

ATRAVÉS | DE NÓS 12

**Carlos Pazos-Justo**

*A imagem da Galiza em Portugal*

ATRAVÉS | DE NÓS 13

**Teresa Moure (coord.)**

*Bolcheviques 1917-2017*

ATRAVÉS | DE NÓS 14

**Paula Godinho**

*O futuro é para sempre.*

*Experiência, expectativa e práticas possíveis*

ATRAVÉS | DE NÓS 15

**Carlos Quiroga**

*Raízes de Pessoa na Galiza*

ATRAVÉS | DE NÓS 16

**Carmen V. Valiña**

*Elas, as emigrantes.*

*Mulheres da Terra de Soneira na Suíça*

ATRAVÉS | DE NÓS 17

**AAVV**

*40 datas que fizeram a história da Galiza.*

ATRAVÉS | DE NÓS 18

**AAVV**

*José Luís Rodríguez, nos trilhos da língua*

ATRAVÉS | DE NÓS 19

**Ivan Suárez, Xico Paradelo  
e Irene Veiga**

*Ricardo Carvalho Calero, coração de terra*

ATRAVÉS | DE NÓS 20

**Daniel Amarelo** (coord.)

*Nós, xs inadaptadxs. Representações, desejos  
e histórias LGBTIQ na Galiza*

ATRAVÉS | DE NÓS 21

**José Manuel Barbosa**

*A evolução histórica dos limites da Galiza*

(Vol. I)

ATRAVÉS | DE NÓS 22

**Beatriz Busto Miramontes**

*Um país a la gallega.*

*Galiza no NO-DO franquista*

ATRAVÉS | DE NÓS 23

**Afonso Becerra de Becerreá**

*História da dança contemporânea na Galiza*

ATRAVÉS | DE NÓS 24

**AAVV.**

*Todas mortas e (quase) esquecidas*

ATRAVÉS | DE NÓS 25

**José Manuel Barbosa**

*A evolução histórica dos limites da Galiza*

(Vol. II)

ATRAVÉS | DE NÓS 26

